

Nicolò Ornaghi (797585), Francesco Zorzi (798645)
Relatore: Prof. Marco Biraghi
AA. 2014-2015

MILANO 1979-1997. LA PROGETTAZIONE NEGLI ANNI DELLA MERCE

Politecnico di Milano
Facoltà di Architettura e Società
A.A. 2014-2015
Relatore. Prof. Marco Biraghi

Nicolò Ornaghi Francesco Zorzi

MILANO 1979-1997. LA PROGETTAZIONE NEGLI ANNI DELLA MERCE

00.INDICE

- p. 11 01. Intro
- p. 13 . Ma l'amor mio non muore
- p. 15 . Aldo Rossi, l'eccezionalità del fare
- p. 21 . Razionalizzazione e disincanto
- p. 28 . Una nuova classe dirigente?
- p. 34 . Liberi tutti
- p. 37 . Dissolvenze epocali
- p. 42 . Le prospettive dell'architetto
-
- p. 51 02. Milano 1979-1997
- p. 53 . Le marce e le merci
- p. 56 . Il Teatro del Mondo
- p. 60 . Il satellite Alchimia e il pianeta di cemento
- p. 64 . Killer Plastic O
- p. 69 . La banda larga: dalla p2 a Francis turatello
- p. 72 . Nuove Televisioni e nuove infrastrutture
- p. 76 . La nuova capitale d'Italia
- p. 80 . Il business model: moda e mobilità
- p. 90 . Progettisti e correnti di pensiero
- p. 97 . The Coffee Song: La caffettiera del masochista
- p. 100 . I mercanti nel tempio
- p. 103 . Pensieri di plastica e utopie di carta
- p. 107 . Torri e Piramidi
- p. 114 . Panem et Circenses
- p. 122 . Trasporto aereo unplugged
- p. 127 . Periferie. Lontano dagli occhi, lontano dal cuore
- p. 130 . Progettisti della politica
- p. 137 . Scherzi amministrativi, Business serissimi
- p. 152 . La talpa e i giardini
- p. 156 . Intervallo
- p. 161 . Castigo e delitto nella milano decapitata
- p. 171 . Capitale d'Italia o capitale della Padania?
- p. 175 . Volare a terra
- p. 179 . Epilogo
-
- p. 179 03. Aldo Rossi
- p. 180 . Quando ancora studiavo con calma
- p. 199 03.1. Intervista ad Alberto Ferlenga

- p. 229 03.2. Intervista ad Arduino Cantafora
- p. 245 04. Ettore Sottsass
- p. 247 . Mi dicono che sono cattivo
- p. 271 04.1. Intervista a Barbara Radice
- p. 291 05. Alessandro Mendini
- p. 293 . Io sono puntinista
- p. 315 05.1. Intervista ad Alessandro Mendini
- p. 329 06. Andrea Branzi
- p. 330 . Superarchitettura
- p. 351 06.1. Intervista ad Andrea Branzi
- p. 377 07. Apparati
- p. 379 07.1. Intervista a Sergio Crotti
- p. 401 07.2. Intervista a Claudio Dini
- p. 423 07.3. Intervista a Filippo Panseca
- p. 447 08. Bibliografia

01.INTRO

Il Teatro del Mondo alla punta della Dogana, Venezia, 1979



MA L'AMOR MIO NON MUORE¹

L'ambito della ricerca copre gli anni che intercorrono tra il 1979 e il 1997. Milano è la città di cui ci occupiamo.

Specificamente indaghiamo le accezioni architettonico-urbanistiche della gestione politico-amministrativa della città, con particolare attenzione al PSI (Partito Socialista Italiano), protagonista del tessuto civile di Milano con attori quali Filippo Panseca, Giancarlo Perotta, Virgilio Vercelloni, Claudio Dini, Laura Lazzari, Silvano Larini. L'universo di potere che ruota intorno alle amministrazioni socialiste milanesi, emanazioni, a partire dal futuro sindaco Pillitteri, del suo esponente di maggior rilievo, Bettino Craxi, leader del Partito Socialista Italiano, nato a Milano, e cognato del futuro sindaco Pillitteri. Questo contesto diventa la quinta, il fondale nel quale si svolge il lavoro di illustri maestri che lavorano in città, il cui lavoro viene inevitabilmente influenzato dagli avvenimenti e dal periodo storico nel quale operano: Ettore Sottsass, Andrea Branzi, Alessandro Mendini e, soprattutto, Aldo Rossi.

Dovendo porre dei punti di riferimento alla nostra ricerca che non pretende, ovviamente, di avere carattere esaustivo, ed essendo i limiti, per definizione, arbitrari, ne abbiamo definiti e seguiti alcuni. Utilizziamo come scansione temporale la biografia dell'architetto che, per opinione comune, è stato il più rilevante dal punto di vista storico, non solo tra quelli da noi presi in esame, ma, in generale, nella produzione pratica e teorica dell'architettura italiana del secondo dopoguerra.

Aldo Rossi progetta e costruisce, nel 1979, una delle sue opere più note: il Teatro del Mondo.

Si apre per lui una nuova fase di grande popolarità e conseguenti commesse di grande importanza. Rossi morirà all'ospedale San Raffaele di Milano il 4 settembre 1997, in seguito ad un incidente automobilistico nei pressi di Verbania. La ricerca copre quindi un periodo preciso dell'opera rossiana coincidente, come vedremo, con un clima politico e sociale altrettanto definito, analizzato grazie alle fonti mediatiche in quegli anni in grande aumento e alle copiose fonti storiografiche.

1 AA.VV. *...ma l'amor mio non muore, origini documenti strategie della «cultura alternativa» e dell'«underground» in Italia*, Derive e Approdi, Roma, 2003.

In questo lavoro intendiamo occuparci di quelle figure che hanno creato, tramite gli scritti, l'opera e il carisma, vere e proprie scuole. Della *Tendenza* non occorre certo ricordare i fasti, basti considerare la diffusione e il proselitismo, quasi sempre a scapito del maestro, che l'opera rossiana ha prodotto, non solo in Italia, in particolare negli anni ottanta e novanta. Una diffusione linguistica di portata storica, basti pensare all'influenza endemica in campo accademico e nella pratica professionale negli Stati Uniti, dove, come osservato da Alessandro Mendini, un precedente può essere ritrovato solo in Andrea Palladio². E Alchimia, vera e propria *accademia mendiniana*, per usare le parole di Andrea Branzi. E ancora Memphis dove Sottsass svolge un ruolo tanto centrale da non sopravvivere all'abbandono del fondatore. Il caso di Branzi è, invece, differente. Dopo il periodo radical partecipa a quasi tutte le avventure del *nuovo design italiano*³, quali Alchimia e Memphis, sottraendosi subito dopo la fondazione consentendo l'elaborazione necessaria al distacco critico nell'analisi di tali fenomeni. Nelle parole di Sottsass: "Se non ci fosse stato Andrea forse non avremmo mai capito che cosa stavamo facendo..."⁴

La seconda motivazione, molto più immediata, è la rilevanza internazionale che questi progettisti acquistano nell'arco temporale indagato. Essi diventano, nei campi di interesse specifici, architetti o designer di fama internazionale benché già precedentemente - e in Branzi con grande evidenza - si siano imposti spiccatamente sul piano nazionale e sovranazionale. In ogni caso, sia per maturità acquisita che per diffusione delle loro opere è in questi anni che Branzi, Mendini, Sottsass e Rossi ottengono una popolarità non raggiunta in precedenza. Basti pensare, come coronamento di tale processo, al Pritzker ricevuto da Rossi nel 1990.

Una motivazione che spinge ulteriormente all'analisi di queste figure è la volontà di recuperare, tramite le loro floride esperienze, qualora esistesse ancora, una speranza per la claudicante architettura italiana, nuove opportunità di ricerca - nell'attitudine progettuale più che nei progetti specifici - che in

2 "in un filo diretto con Palladio" Intervista ad Alessandro Mendini, pg.315.

3 A. Branzi, *Il "Nuovo Design" italiano*, in *La casa calda, Esperienze del Nuovo Design Italiano*, Idea Books, Milano 1984.

4 Intervista ad Andrea Branzi, pg.358.

tali personaggi è possibile ritrovare.

La parte iniziale di questo lavoro è costituita da una cronologia, ancorché parziale, di avvenimenti accaduti a Milano tra il 1979 e il 1997. La ricerca è estesa anche ad accadimenti avvenuti in altre parti di Italia che informano, a vario titolo, il capoluogo lombardo. Le vicende politiche, sociali e di costume più rilevanti, inerenti soprattutto Milano, sono inserite nella narrazione. La discrezionalità della selezione nella vasta produzione degli architetti oggetto di studio risponde, a sua volta, al criterio geografico focalizzandosi, in modo quasi esclusivo, sulle opere architettoniche site sul territorio milanese.

La seconda parte si articola in capitoli monografici sui quattro architetti selezionati. Al saggio critico che propone un punto di vista condiviso dagli autori con particolare attenzione alla produzione dello specifico architetto negli anni in esame, segue, ove possibile come nel caso di Branzi e Mendini, un'intervista agli architetti stessi.

Per Rossi e Sottsass abbiamo intervistato alcune figure che hanno collaborato o conosciuto in prima persona gli autori: per Rossi, Alberto Ferlenga e Arduino Cantafora. Per Sottsass, Barbara Radice.

La ricerca si chiude con un'ulteriore serie di interviste che ci aiutano a delineare il quadro definito nella prima parte. In apparato sono quindi trascritte le interviste effettuate con Filippo Panseca, Claudio Dini, Sergio Crotti e Franco Raggi.

Altre conversazioni con Franco Raggi, Maurizio Diton, Myke Ryan e Milco Carboni, Mariano Pichler sono state per noi molto utili nel corso della stesura del lavoro.

ALDO ROSSI, L'ECCEZIONALITÀ DEL FARE

Abbiamo già accennato al Teatro del Mondo come spartiacque per scandire temporalmente l'inizio nostra ricerca. Occorre a questo

punto verificare alcuni cortocircuiti o connessioni che rendono rilevanti gli anni in analisi nella produzione dell'architetto milanese, perlomeno in misura equivalente alla produzione giovanile.

Col Teatro del Mondo cresce la quantità di incarichi, così come la notorietà dell'architetto. Una voce, sicuramente non troppo infondata, dice che nel 1993 il fatturato dello Studio Aldo Rossi fu di tre miliardi e mezzo di lire. Una cifra impressionante, all'alba della globalizzazione e della figura nascente dell'archistar. Cionondimeno è proprio in questo periodo che si consuma il maggiore distacco, in forma di tragica teatralità, di Rossi nei confronti della vita e delle persone intorno a lui.

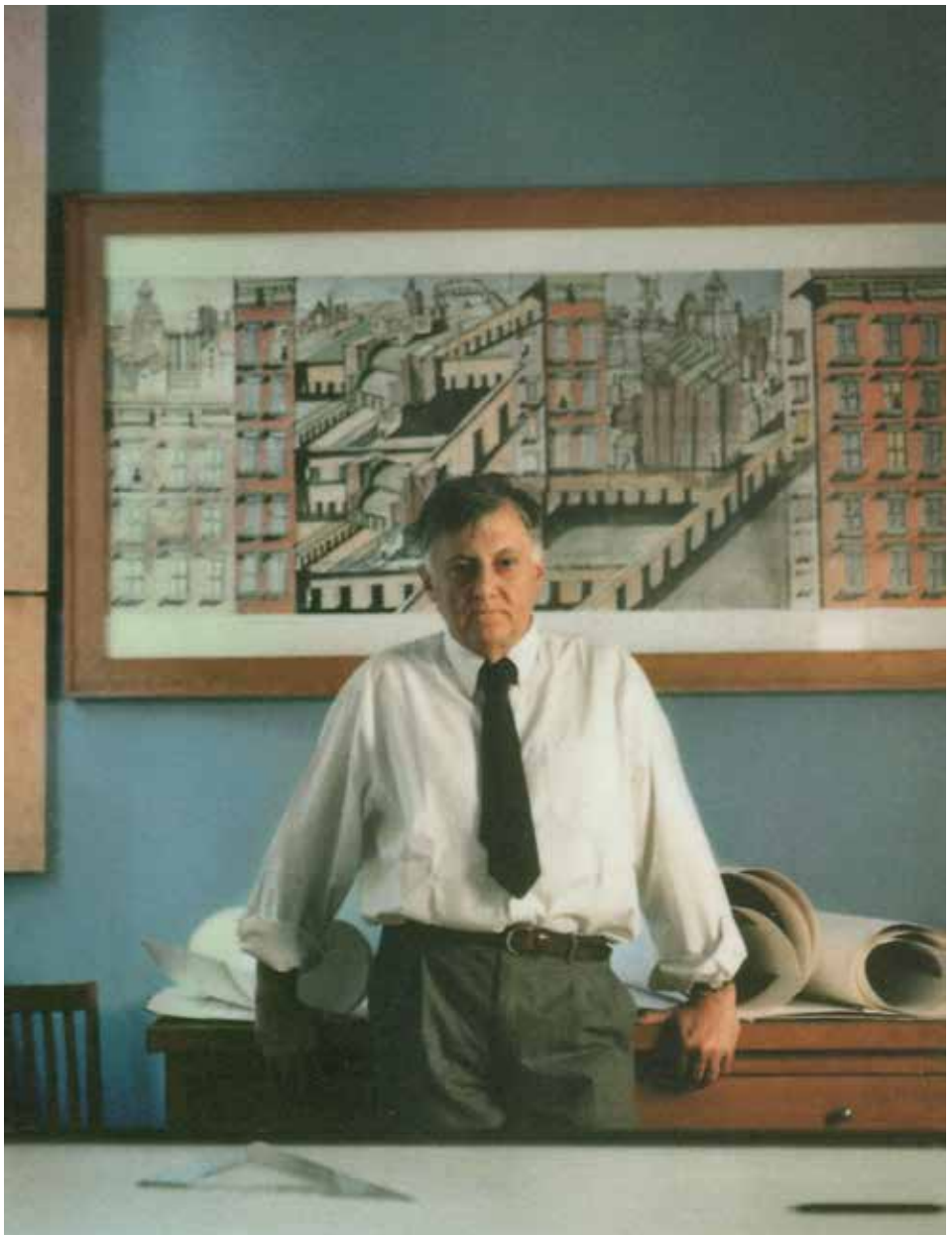
Aldo Rossi muore all'ospedale San Raffaele il 4 settembre 1997, all'età di sessantasei anni, schiacciato dalle contraddizioni della storia d'Europa, di cui, come scrisse Vittorio Gregotti⁵ egli, con la sua architettura, tentò eroicamente di farsi carico. Muore per le conseguenze di un incidente stradale avvenuto una settimana prima a Verbania. Il periodo tra il 1990 e il 1997 è un periodo intenso. Progetti, cantieri, conferenze, viaggi, premi. Rossi diventa - suo malgrado - la prima *archistar* contemporanea, nella notorietà globale, nell'immagine mediatica che, negli ultimi anni della sua vita, viene intorno a lui costruita, nella diffusione fallace del suo linguaggio architettonico che diventa di *uso comune* là dove in realtà maggiormente si sottrae ad una immediata comprensione e attraverso una crescente incomunicabilità si espone fatalmente ad essere sempre più frainteso e, nello stesso tempo, riappropriato in modo strumentale.

La storia di Rossi coincide con un percorso che inizia negli anni Ottanta e porta l'architettura da una forma di conoscenza ad un modello di progettazione e produzione molto vicina allo show business, all'interno di una società sempre più spettacolarizzata. Il tutto, anche, a scapito dell'architettura stessa.

Una certa mercificazione del gesto, della prassi architettonica che astrae in misura sempre maggiore dalla società, disumanizzandosi progressivamente. *“L'altro direttore generale risultava impermeabile perfino al contrasto dei bianchi e dei neri della fotografia... il ritratto di un dirigente: attendismo, calcolo freddo di ogni elemento e probabilità, astrazione di ogni*

5 V. Gregotti, *Aldo Rossi e l'anima delle città*, La Repubblica, 5/09/1997. <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1997/09/05/aldo-rossi-anima-delle-citta.html>

Aldo Rossi nello studio di via Santa Maria alla Porta, Milano, 1996



coscienza, opposizione oggettiva ai problemi come ai giudizi, agli insegnamenti, alle critiche, alle domande... una grossa faccia pesante costruita secondo i canoni del volto umano, portata proprio come volto della difesa, schermo manovrabile opportunamente dotato di fori, tagli mobili sistemi di chiusura di conoscenza e analisi agibili dall'interno, opponibili a qualsiasi esterno o interno incidente evento o cose note e ignote, naturali o artificiali, forti o deboli, gradevoli i repellenti... Quella faccia era già tra i mercanti del tempio, ma non fra quelli presi a frustate bensì tra quelli già salvi impassibili testimoni scansatisi prima.”⁶

La descrizione di Paolo Volponi di uno dei direttori generali della società multinazionale MFM⁷ ne *Le mosche del capitale* definisce la messa a critica dell'autore nei confronti di un sistema economico in mutazione verso connotati sempre sempre più asettici e meno solidali. Una mutazione parallelamente in atto anche nella pratica architettonica dove il moderno progettista globale, schiacciato da molteplici esigenze economiche, diventa spesso insensibile alle specificità locali nella distribuzione onnicomprensiva di oggetti alla moda, sempre sostenibili e performanti, in redditizie operazioni di mercato, a scapito della dimensione umana, specialmente se di persone con meno possibilità economiche si tratta. Basti pensare alla crisi dell'edilizia sociale e alla carenza di pensiero nei riguardi dell'abitazione a basso costo.

E così, a partire da questi anni, la finanza inizia la sua lunga marcia che la porterà ad inglobare, in un certo senso, l'economia, rendendo “inessenziale” il lavoro mentre il capitale diventa “*uno Stato da conoscere e onorare*”⁸. Il progetto si adatta al cambiamento, “*i confini di proprietà decidono il percorso della matita del progettista , (...) le regole di mercato stabiliscono la poetica dell'architettura.*”⁹.

E proprio nel suo ultimo libro, non a caso datato 1980, Volponi darà forma scritta a una realtà ormai nella sua forma attuativa: mettendo al centro dell'interesse economico la finanza, il potere che espropria la produzione e, di conseguenza, espellendo gli

6 P. Volponi, *Le mosche del capitale*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1989, pg.137-138.

7 Nel libro di Volponi la MFM è la società multinazionale di cui il protagonista, Bruto Saraccini, è dirigente.

8 P.Volponi, *Le mosche del capitale*, Giulio Einaudi editore, Torino 1989, pg.137-138.

9 Stefano Boeri, *La rivincita della cronaca*. In Lotus 82, 1994, pg.109.

stessi operai dalla posizione di centralità storicamente ricoperta dalla rivoluzione industriale in poi. Si manifesta di fronte a Volponi, e *“al suo sguardo di diretto testimone il duplice evento che anticipa a Torino, nell’autunno del 1980, il processo di globalizzazione e tuttora ne è il simbolo: prima i 35 giorni di occupazione delle fabbriche contro i licenziamenti in massa, vale a dire l’ultimo atto di resistenza della classe operaia culminato nel celebre comizio di Enrico Berlinguer alla Porta Due di Mirafiori; poi, per emblematico accerchiamento e in spirito di rivincita, il 14 ottobre della marcia dei 40000 nel centro storico della città, un corteo spontaneo o comunque ufficioso di quadri e dirigenti decisi a ripristinare in azienda l’ordine verticale e a ribadire, nello spazio centrazionario del produrre, che c’è sempre chi comanda e chi ubbidisce”*.¹⁰

Nel 1984 muore Enrico Berlinguer. Con lui tramonta in maniera definitiva (almeno fino ad oggi) anche la questione morale che il leader del PCI aveva pubblicamente sollevato.

E ancora il fallimento del compromesso storico e l’alleanza della DC con i socialisti che toglie definitivamente al partito comunista la posizione di rilievo ricoperta nel quadro politico dal secondo dopoguerra.

Nel 1981 esce, negli Stati Uniti, l’*Autobiografia Scientifica* di Aldo Rossi a suggello, come a suo tempo *L’architettura della città*, di un periodo di grande qualità (e successo) della sua produzione. In Italia uscirà molto tempo dopo, sempre con una certa diffidenza che, in patria, non ha mai abbandonato il lavoro di Aldo Rossi. Del resto anche a Milano, benché sempre presente nei piani che andremo ad analizzare, non sarà mai fattualmente attivo. Non vincerà il concorso per la Bicocca così come quello per l’area delle Varesine. Non realizzerà la chiesa a Cascina Bianca e nemmeno il palazzetto dello sport progettato vicino a San Siro. A Milano, prima della prematura scomparsa, Aldo Rossi lascerà due edifici di medie dimensioni, il Gallaratese e l’hotel Duca D’Aosta (peraltro una conversione di un edificio esistente), l’ampliamento del cimitero di Rozzano, una tomba privata e il monumento dedicato a Pertini.

Forse anche una serie di rinunce obbligate contribuiscono alla sua crisi, tra alcuni dolorosi fallimenti che vanno dalla

10 M. Raffaelli, *Prefazione*. In P. Volponi, *Le mosche del capitale*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1989, pg.VII-VIII.

Copertina de l'Unità, 13 ottobre 1984

Ann. 49-50, 288 Spedizioni
 Post. abb. post. gruppo 1/76
 Autorizz. n. 1/84

**PIAZZA
 SAN GIOVANNI
 13 giugno 1984**

l'Unità

1.302.308
 * MERCOLEDÌ 13 OTTOBRE 1984

ORGANO DEL PARTITO COMUNISTA E ITALIANO

***Straordinaria massa di popolo da tutta Italia
 per dare l'estremo saluto a Enrico Berlinguer***

ADDIO

Addio Enrico Berlinguer
 Il Partito comunista italiano, il 13 ottobre 1984, ha detto addio a Enrico Berlinguer, il suo segretario generale, il suo capo, il suo cuore. Un addio che ha attraversato tutta l'Italia, da nord a sud, da ovest a est, da un capo all'altro della penisola. Un addio che ha toccato il cuore di milioni di persone, che ha fatto sentire il dolore di un popolo che si addiaccia a un uomo che ha fatto parte della sua vita. Un addio che ha segnato la fine di un'epoca e l'inizio di una nuova avventura. Un addio che ha dimostrato che Enrico Berlinguer era un uomo che aveva fatto parte della storia del nostro paese. Un addio che ha mostrato che il Partito comunista italiano è un partito che ha sempre avuto al centro il popolo e che ha sempre lottato per la libertà e la giustizia. Un addio che ha fatto capire che Enrico Berlinguer era un uomo che aveva fatto parte della storia del nostro paese e che ha sempre lottato per la libertà e la giustizia. Un addio che ha mostrato che il Partito comunista italiano è un partito che ha sempre avuto al centro il popolo e che ha sempre lottato per la libertà e la giustizia.

Enrico Berlinguer, segretario generale del Partito comunista italiano, è morto il 12 ottobre 1984, all'età di 54 anni, a causa di un infarto miocardico. La notizia della sua morte ha scosso l'Italia intera, suscitando un'ondata di dolore e di commovente partecipazione popolare. Migliaia di persone si sono radunate in tutta la penisola per rendere l'ultimo saluto al leader del Pci. Berlinguer era stato eletto segretario nel 1972, dopo la morte di Palmiro Togliatti, e ha guidato il partito per oltre 12 anni. Durante il suo mandato, il Pci ha vissuto una fase di grande crescita e di rinnovamento, diventando il primo partito italiano. Berlinguer era un uomo di grande intelligenza, di grande coraggio e di grande umiltà. Ha sempre lottato per la libertà e la giustizia, e ha sempre messo al centro il popolo. La sua morte ha lasciato un vuoto che non sarà mai colmato. Il Partito comunista italiano si addiaccia a un uomo che ha fatto parte della storia del nostro paese e che ha sempre lottato per la libertà e la giustizia.

l'Unità

consapevolezza di un'impossibilità oggettiva di realizzare la teoria contenuta ne *L'architettura della città*, ancora imbevuta di idealismo *moderno*, alla rovinosa fine del PCI e degli ideali sessantottini che, in parte, Rossi sostenne. Forse anche la presa di coscienza di una società ormai irrimediabilmente compromessa che decreta il definitivo abbandono delle intuizioni contenute ne *L'architettura della città* e la costituzione di una poetica tautologica, drammaticamente ancorata all'eterno presente di un immaginario formale concluso e ricorrente. Fino alla sua morte, dovuta alle complicazioni - anche dovute all'affaticamento di un fisico provato da abusi - di un incidente stradale che concluse l'esistenza di un uomo che, con grande coscienza dello *Spirito del Tempo*, intuì con molto anticipo la drammatica crisi sociale, politico-istituzionale ed intellettuale del nostro Paese. La morte di Rossi rappresenta, anche e soprattutto, un evento simbolico con la quale mettiamo fine alla nostra narrazione, che coincide con il termine della fase "eroica" della storia dell'architettura italiana, da allora, in lento ma costante declino, tra lo scollamento del rapporto società-architettura, la messa in congedo del ruolo politico dell'architetto, l'esclusione della politica dall'architettura.

RAZIONALIZZAZIONE E DISINCANTO

Nel 1979 esce *La condizione postmoderna* di Jean-François Lyotard.

Lyotard registra, e talvolta prevede, molte caratteristiche della tarda modernità: l'accumulazione flessibile postfordista, il cambiamento nella prassi della circolazione di informazioni, l'inesorabile crisi delle metanarrazioni.

Lyotard non è il solo ad occuparsi della crisi in atto. Fredric Jameson¹¹ si concentra sull'aspetto spazio-temporale della condizione postmoderna, sulla compressione che frammenta le esistenze proiettando le coscienze e intrappolandole in un continuo ed eterno presente. Gli individui atomizzati perdono sia la capacità di guardare al passato e quindi di sentirsi

11 F. Jameson, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milano, 1989.

in continuità dialettica con *la* o perlomeno *una* storia, che quella, fondamentale, di pensare e immaginare il futuro. L'era postmoderna come età contemporanea, e il contemporaneo come *età della fine (o fine dell'età) del processo di modernizzazione*. L'insieme di esperienze eterogenee cui accenniamo sono accomunate, utilizzando le parole del filosofo Costanzo Preve, da una *razionalizzazione del disincanto*. Disincanto che investe una generazione, quella nata tra gli anni '20 e '40, che vive una serie di indecorosi fallimenti, dalla lenta agonia del blocco comunista fino alla catastrofe culturale rappresentata dall'eterogenesi dei fini del movimento studentesco nel 1968. Lo stesso Lyotard faceva parte del gruppo *Socialisme ou barbarie*, organizzazione marxista operativa in Francia tra il 1949 e il 1967, e, all'abbandono del gruppo nel 1965, visse, per sua stessa ammissione, una vera e propria crisi esistenziale. Da qui *La razionalizzazione*, che consiste nella messa in congedo di tutte quelle *verità*, "le grandi narrazioni" come le chiama Lyotard, che hanno dato forma alla cultura occidentale (dalla tradizione cristiana fino all'idealismo tedesco, e anche soprattutto la narrazione marxista). E così, teorizzando la "sopportazione della realtà esistente", Peter Sloterdijk impone il *non trascendibile* come condizione ontologica. Non sono possibili nuove configurazioni o eventuali alternative: il tardo capitalismo pienamente compiuto comprende un mercato che delinea molteplici opportunità soltanto al suo interno. I corollari, o effetti collaterali, sono stati ampiamente descritti da un interprete raffinato come Zygmund Bauman, che, nel testo *Il disagio della Postmodernità*, delinea alcuni temi distopici caratterizzanti la civiltà post-moderna come il rapporto con lo straniero, sempre ambivalente, teso fra accettazione e rifiuto, in una condizione *ante-portas*, isolato e lasciato fuori dal nucleo centrale della realtà urbana. E ancora il distacco inesorabile dalla politica, l'incertezza del vivere quotidiano sullo sfondo di città postmoderne, impermeabili, nella loro struttura, alle interazioni umane *altre* rispetto alla forma merce.

Occorre a questo punto precisare che il succinto inquadramento proposto non vuole essere un esercizio di diletterantismo filosofico opera di avventati architetti, così come le trattazioni che andremo

di seguito ad esporre non vogliono essere timide escursioni extra disciplinari concluse in sé stesse. Esse sono utili a circoscrivere il lavoro all'interno di un quadro con caratteristiche ben definite, che, nelle loro varie declinazioni, tendono a rendere il mondo postmoderno, plasmato dal capitale globale, un luogo complesso e contraddittorio dove incertezza, paura, disagio, solitudine, precarietà, obbligo di divertirsi e insoddisfazione permanente sono alcuni dei tratti che caratterizzano, a livello esistenziale e collettivo, un sistema già messo all'indice dalle prospettive apocalittiche in campo ambientale quali le crisi energetiche o le catastrofi climatiche dove la sostenibilità assume significati demografici e sociali sempre più centrali e multidisciplinari. Dalla parte si passa al tutto, dal locale al globale, dalla specializzazione alla complessità. Come oggi evidente il periodo da noi analizzato non solo non mette a sistema la complessità crescente ma tramite un'incapacità sostanziale di governarne le dinamiche più intricate esacerba le problematiche cui dovrebbe porre rimedio.

Nell'estate del 1972 a Saint Louis (Missouri) il complesso abitativo progettato da Minoru Yamasaki fu fatto saltare con cariche esplosive ripetute. Secondo Charles Jencks prima, e per molti altri, poi, quell'evento rappresenta l'esorcismo con cui, dopo anni di *fede* moderna, l'architettura si ribella al giogo intellettuale e formale imposto dalle regole moderniste di primo novecento. La propaganda di parte della critica internazionale ha imposto l'immagine della demolizione di Pruitt Igoe come momento terminale della modernità. Di fatto l'avvenimento in sé ha poco significato. Si tratta di un evento *locale*, legato ad un contesto socio-economico specifico e difficilmente astraiabile a paradigma universale di rilevanza internazionale¹². Nello stesso anno Robert Venturi pubblica la sua celebre opera *Learning from Las Vegas*. Venturi, con Denise Scott Brown e Steven Izenour, racconta come l'architettura moderna abbia ormai perso qualsiasi ideologia e ruolo pedagogico, istituzionalizzando, di contro, l'architettura figlia del liberismo capitalista più avanzato e rampante. Imparare da Las Vegas, appunto. Las Vegas diventa il simbolo nonché la manifestazione fisica più compiuta della nuova società

12 Cfr. L. Lippolis, *Viaggio al termine della città. Le metropoli e le arti nell'autunno postmoderno (1972-2001)*, Elèuthera, Milano, 2011.

postmoderna.

Quello di Venturi Scott Brown e Izenour è una dichiarazione, una *statement* epocale che crea non pochi equivoci nella definizione architettonica del Postmoderno. Charles Jencks contribuirà, a sua volta¹³, alla costituzione della corazzata postmoderna tanto strutturata quanto vaga nei suoi confini concettuali, costituita dall'interesse comune verso citazioni, rimandi e divertissement eclettici.

In realtà l'espressione architettonica e artistica *postmodern* delinea esclusivamente le prime tracce di una diffusione capillare - che noi oggi viviamo nella sua forma compiuta - totalizzante sul piano sociale e culturale.

Nel 1989 fu David Harvey nel suo testo *La crisi della modernità* ad individuare nel 1972 l'anno di accettazione ed istituzionalizzazione del postmoderno. *“Il modernismo aveva perso qualsiasi aspetto di critica sociale. Il suo programma prepolitico e utopico, imperniato sulla trasformazione dell'intera vita sociale per mezzo di quella dello spazio, era fallito, e lo stile moderno era finito per trovarsi strettamente collegato con l'accumulazione del capitale, in un progetto di modernizzazione fordista connotato da razionalità, funzionalità ed efficienza.*

*Nel 1972 l'architettura moderna era soffocata e bloccata, proprio come il potere delle grandi aziende multinazionali che rappresentava. La stagnazione in architettura procedeva parallelamente a quella del capitalismo: non è stato un caso che Venturi Scott-Brown e Izenour abbiano pubblicato *Learning from Las Vegas* proprio nel 1972. In realtà, i critici del moderno erano in circolazione da anni, (basti pensare a *Life and Death of Great American Cities* di Jane Jacobs, pubblicato nel 1961) e in un certo senso il movimento rivoluzionario e culturale degli anni Sessanta aveva rappresentato una critica alla razionalità, alla funzionalità e all'efficienza. Ma fu necessario che la crisi del 1973 sconvolgesse il rapporto tra arte e società, perché il postmoderno venisse accettato ed istituzionalizzato.”¹⁴*

L'architettura contemporanea, perlomeno nella sua accezione generalizzata, non si proporrà nuovamente di *trasformare l'intera vita sociale per mezzo di quella dello spazio*.

13 Cfr. C. Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, Rizzoli, New York, 1984.

14 D. Harvey, *La crisi della modernità*, Il Saggiatore, Milano, 1991.

Il dado è tratto, il processo irreversibile.

Le esperienze artistiche procedono di pari passo. L'arte devia dalla traiettoria moderna; gli ultimi tentativi di creazione di avanguardia storica sono rintracciabili nell'opera di La Monte Young e George Maciunas, eroici fondatori del primo Fluxus. La deviazione verso il COUM Transmissions, la mail art e la body art più estrema arriverà a breve, fino all'attitudine neo-situazionista dei primi nuclei punk.

SOTTO IL VESTITO NIENTE¹⁵

Mentre le tendenze cinematografiche virano dal neorealismo di De Sica e Pasolini al realismo postmoderno di John Waters con i suoi impietosi racconti di degrado nelle periferie americane o, in Inghilterra, alle pellicole alla Burroughs dell'allucinato e apocalittico Derek Jarman, una parabola non dissimile è riscontrabile specificamente nella cinematografia milanese. A Milano, come del resto in Italia, il decennio degli anni settanta è caratterizzato dalle plumbee atmosfere politiche e dai violenti anni del terrorismo, narrati da un ricco ed accurato filone cinematografico, noto come "Milano violenta". Sequestri, contestazioni, P38 e criminalità organizzata sono qui narrate con ritmi forsennati e straordinaria crudezza. Le pellicole di Ferdinando Di Leo, Umberto Lenzi, Romolo Guerrieri, Mario Caiano e Carlo Lizzani, allora non ancora conosciuti sotto il nome categorico di "pulp movies", hanno titoli emblematici: *Milano trema: la polizia vuole giustizia* (Sergio Martino, 1973), *Milano odia: la polizia non può sparare* (Umberto Lenzi, 1974), *Il giustiziere sfida la città* (Umberto Lenzi, 1975), *Milano violenta* (Mario Caiano, 1976), *San Babila ore 20: un delitto inutile* (Carlo Lizzani, 1976), *Liberi armati pericolosi* (Romolo Guerrieri, 1976). Le tematiche si ripetono, quasi non sia concesso raccontare altro, tanto che i titoli finiscono per assomigliarsi tra loro. Dal neorealismo poetico di *Rocco e i suoi fratelli* di Luchino Visconti, dove Alain Delon recita in una Milano teatro di storie di vite stentate e amori difficili, all'accelerazione violenta delle pallottole

15 Carlo Vanzina, *Sotto il vestito niente*, 1985.

degli autonomi e delle Calibro 9 della polizia. Un realismo pulp macchiato di sangue, fatto di sequestri di persona e di violenze d'ogni sorta. I soggetti qui non sono più gli indigenti ed emarginati di Pasolini o Visconti: se prima i lungometraggi comprendevano storie di vite di stenti nelle periferie popolate da baracche e da personaggi *brutti sporchi e cattivi*¹⁶, i nuovi protagonisti sono terroristi, poliziotti violenti e giovani dell'alta borghesia Milanese, che dal liceo Beccaria, spingendo le proprie agiate e annoiate esistenze al limite, vengono coinvolti in rapine, omicidi ed efferati stupri di gruppo.

Mentre al volgere del decennio gli anni dei sequestri e del terrore sono ancora prepotentemente impressi nella memoria collettiva, in quella degli ormai ex dirigenti e membri di gruppi, spesso armati, della sinistra o della destra extra parlamentare, i vividi rossi e neri di quegli ideali di sovversione politica tendono a sbiadire. Messi da parte i furori ideologici post sessantottini, non resta ormai che il pragmatismo della realtà quotidiana. Non resta alternativa alla partecipazione a quella stessa realtà poco prima avversata e combattuta *con le armi e le pietre*. I riottosi contestatori si reinventano, sono spesso imprenditori, docenti, politici moderati. Membri ordinati e diligenti, spesso enzimi, attivisti, promotori della società del capitale.

Slogan come *Champagne Molotov*. Bottiglie di vetro come base di bombe incendiarie per la rivoluzione operaia. L'equazione di questo cocktail, con la fine degli anni Settanta, andrà inevitabilmente via via sbilanciandosi. Le molotov e le ambizioni rivoluzionarie svaniranno lasciando il posto al dolce gusto dello champagne, accompagnato di sovente da altre droghe performative.

La cinematografia registra il radicale cambio di rotta nei toni e temi delle pellicole riguardanti la condizione milanese. La Milano operaia di Lenzi, Guerrieri, Caiano e colleghi diviene di colpo una Milano di moda, club, banche, lunghi aperitivi, la Milano di ricchi imprenditori, stilisti, architetti e socialisti. Sono questi i protagonisti del nuovo decennio, di quel filone cinematografico caricaturale - ma in fondo neanche poi troppo - che negli anni successivi verrà indicato come il fenomeno del "trash all'italiana". Sarà Carlo Vanzina, sovrano indiscusso del genere, a registrare,



Un frame da *Jubilee* di Derek Jarman, 1978



Fernando Di Leo, *Milano calibro 9*, 1972

Nam June Paik, *Globalgroove*, 1973



con un inconsapevole interesse antropologico e sociologico, il cambiamento attraverso più pellicole: da *Sotto il vestito niente* (1985) a *Yuppies, i giovani di successo* (1986) sino a *Via Montenapoleone* (1987). Laddove il tema filmico della Milano dei settanta era la rapina a mano armata, il crimine organizzato - memore delle scorribande mitizzate di Turatello faccia d'angelo e Vallanzasca - e la sovversione politica, ora l'unico *diktat* è la leggerezza. A tutti i costi. I leggendari criminali armati a bordo di una 127, i gestori di bische clandestine alla periferia della città lasciano il posto ai nuovi rampanti, frivoli, ricchi, affermati personaggi di Vanzina.

Allo steso tempo la commedia generazionale di Carlo Cotti intitolata *Sposerò Simon Le Bon* (1986), rappresenta per la prima volta al cinema la subcultura "paninara" milanese. Il fast food Burghy come ritrovo. Le Timberland, la cintura El Charro, i giacconi Stone Island, sono alcuni dei marchi dell'immaginario americano eretto a modello. La cura estrema, fino allora inedita, del proprio corpo. La nuova subcultura borghese milanese s'incontra in San Babila, nel bar Al Panino e parla con un proprio slang. In reazione al pesante impegno politico delle precedenti generazioni studentesche, i nuovi giovani esibiscono una nuova attitudine completamente deideologizzata, devota al consumo, completamente avulsa dalla quotidianità politica. E il grande schermo, puntualmente, registra tutto. La gioventù milanese è il trash di *Italian Fast Food* (1986), pellicola comica con Enzo Braschi nel ruolo di attore protagonista, divenuto celebre in quegli anni per aver inscenato proprio lo stereotipo del paninaro milanese, assieme a Lori Del Santo, nell'ambito del coloratissimo programma televisivo giovanile *Drive In*, non a caso in onda sulle reti Fininvest e che, dal 1993, confluiranno sotto la neonata Mediaset s.r.l.

UNA NUOVA CLASSE DIRIGENTE?

Milano da bere è un fortunato spot pubblicitario datato 1985. Viene prodotto per la ditta Ramazzotti, celebre per l'omonimo



La cassiera Lory Del Santo, Ezio Greggio e l'abituale cliente Enrico Beruschi, *Drive In*, Canale 5

Lodovico Gasparini, *Italian fast food*, 1986

Paninari in piazza San Babilia



Milano da bere. Spot amaro Ramazzotti, 1985



amaro alle erbe, da un noto pubblicitario milanese, Marco Mignani, fondatore del ramo italiano (Rscg Mezzano Costantini Mignani) della agenzia RSCG, il cui leader, Jacques Séguéla, celebre pubblicitario francese stratega e autore di molte campagne pubblicitarie per Françoise Mitterand. Come Séguéla anche Mignani produrrà pubblicità politica: inventò, nel 1987, quel “Forza Italia” per la Democrazia Cristiana che avrebbe poi ispirato il movimento politico di Silvio Berlusconi.

“Milano che rinasce ogni mattina, che pulsa come un cuore, positiva, ottimista, efficiente” recita lo spot.

La prima architettura iconica d’Italia, un grattacielo a forma di bottiglia di Ramazzotti, emerge dallo skyline di Milano. E’ l’imbrunire. L’aperitivo segna la soglia tra il vecchio lavoro diurno negli uffici della Milano industriale e i frenetici ritmi notturni dei nuovi luoghi degli affari.

Occorre un’infrastruttura adeguata alla nuova dimensione. Il clima sociale, la rinnovata condizione economica segue dinamiche sovranazionali dove l’attenuazione della tutela statunitense sulla Germania, l’Italia e sui paesi usciti sconfitti dalla guerra ha come conseguenza un’iniziale rapida decrescita economica come anche una flessione considerevole sulle configurazioni baricentriche del potere nazionale e locale.

In particolar modo il ruolo egemonico della Democrazia Cristiana viene ridimensionato in quanto risente dell’attenuazione dell’ideologia democratico-conservativa tutelata dalla presenza degli Stati Uniti.

Allo stesso tempo i partiti di sinistra subiscono una deradicalizzazione delle loro frange estreme, sia per la scomparsa degli avversari politici, la DC, oggetto di contestazione sia per una certa mediazione (esemplificata dal tentativo di compromesso promosso da Berlinguer) che superava alcune istanze ritenute inviolabili negli anni, collocabili tra il ’65 e il ’75, delle contestazioni generalizzate.

La classe operaia si estende adesso anche a una formazione progressista democratica contestatrice ma non antagonista: *“il declino esplicito dell’esistenza della classe operaia, il declino della borghesia e l’intervento di questo territorio di nessuno, ovvero la micro borghesia, che è quella che accede a questo tipo di oggettistica (il design banale ndr) in modo da arredarsi,*

ovviamente questo avveniva prima dell'Ikea, con Ikea veniva introdotto un altro tipo di banalità, di tutt'altro genere..."¹⁷

Tale modificazione risulterà fondamentale, come vedremo, nelle operazioni, perlopiù programmatiche e concettuali, del design radicale.

Col venir meno di un'amministrazione centrale con un forte potere contrattuale - quale quella della DC - viene meno la capacità di imporre decisioni condivise perlomeno dalla maggioranza stessa. Occorre quindi operare cambiamenti strategici atti a riportare il sistema in condizioni di equilibrio.

Uno degli agenti di cambiamento è l'introduzione di politiche partecipazioniste, dove per partecipazione non si intende l'accezione odierna, dove, nella grande maggioranza dei casi, ci si riferisce ad un coinvolgimento più o meno strutturato e reale della cittadinanza nel governo del territorio quanto piuttosto una scelta discrezionale, spesso deputata a singole unità territoriali volta all'accreditamento di coperture di consenso sul proprio operato. Coinvolgendo nuove e varie identità politiche o associative il Partito Socialista viene ad assumere un'identità consociativa nel ricoprire il ruolo di tramite tra una sinistra, come abbiamo visto, sempre meno a base operaista e sempre più medio/alto borghese con influenze liberali più marcate. Dove l'aggettivo liberale - è opportuno sottolinearlo - si distanzia sideralmente dall'impostazione liberista corrente propria della seconda repubblica e - ma chi può dirlo per ora - della terza appena cominciata.

Seppur agli albori possiamo, però, rintracciare negli anni di governo passati alla storia come *Prima Repubblica* una componente deflagrata successivamente nel clima odierno dove la conflittualità sotto traccia emerge, peraltro sempre più raramente, in picchi che vengono ciclicamente annullati.

A Milano, molto più che altrove si è resa evidente la migrazione, tutta interna a posizioni moderate, che muovono, seppur di poco, il baricentro politico dal centro verso la sinistra.

Il governo di centro, costituito come progressista di orientamento socialista ha sostituito di fatto, anche se solo in parte, la Democrazia Cristiana al ruolo di comando. Ora è il PSI che deve contare sulla contrattazione per ottenere amministrazioni stabili. L'impostazione contrattualistica tende, inoltre, ad allargarsi oltre

i confini dello scacchiere politico nella comprensione di spazi di manovra ulteriori - praterie inesplorate - nei terreni legati ad un'idea neo capitalistica, benché sempre progressiva, offrendosi come strumento operativo efficace in funzione delle forti richieste di cambiamento. La rinnovata fede consociativa del PSI trova, nel decennio che precede il 1979, un grande afflato propulsore: le grandi manifestazioni popolari a carattere partecipativo, benché spesso ultra-ideologiche e violente, testimoniano una grande spinta popolare alla partecipazione alla cosa pubblica. Su queste basi il Partito Socialista promuove una politica che esclude la lotta di classe - anche perché le capacità contrattuali della classe operaia sono ormai debilitate ed inefficienti dal punto di vista elettorale - e *“si attesta su posizioni dialoganti, attente ai sommovimenti causati dal primo dispiegarsi delle dinamiche interne al sistema capitalistico industriale. Un sistema che, a cavallo tra gli anni '70 e '80 inizia a esibire i primi cedimenti di tenuta di fronte a salti di scala - quella che oggi chiamiamo globalizzazione ma che allora aveva caratteristiche di internazionalizzazione diffusa - ad accelerazioni repentine causate da processi innovativi e tecnologici esterni alla competenza nazionale, e alla fluida mobilitazione di ingenti capitali in altre regioni europee corrispondente ai primi passi della galoppata del capitale finanziario nella sua astrazione dall'economia reale.”*¹⁸

Le varie figure che compongono il firmamento politico milanese ottengono posizioni di comando: Carlo Tognoli, tra i sindaci di giunta socialista, rappresenta la figura emblematica del politico risoluto, diretto e concreto e di buon acume, che con una chiara strategia politica, funge da mediatore tra decisionismo attuativo ed interessi ed esigenze differenti.

Una mediazione, del resto, indispensabile all'ambizioso progetto riformativo che cambia radicalmente e in modo improvviso la scala della città e il suo ruolo all'interno del cambiamento strutturale delle dinamiche sovranazionali. Con la svolta liberista esemplificata dalle amministrazioni anglosassoni di Thatcher e Reagan mutano profondamente gli assetti istituzionali e i quadri aziendali anche a livello nazionale dove, per lungo tempo, sia è avuta una larga prevalenza del ruolo pubblico negli assetti macro economici.

LIBERI TUTTI

“Non possiamo neppure dimenticare che negli anni di Tangentopoli a Milano è stato in vigore un piano urbanistico che si era illuso di poter controllare per via legislativa, normativa, i rapporti tra lo spazio e la società. E che un’intera generazione di urbanisti si è stracciata le vesti ogni volta che le norme venivano incrinare, senza accorgersi del baratro che ormai separava queste ultime dalla vita quotidiana della città”¹⁹.

“Parlo dell’occupazione effettuata dai partiti del settore delle costruzioni. La lottizzazione ha raggiunto in questi anni livelli intollerabili. Ma poi il fenomeno era talmente grosso che è finito per scoppiare. Oggi i concorsi cessano di essere spartizioni e le Amministrazioni ricominciano ad affidare gli incarichi con criteri non clientelari, perlomeno nelle grandi opere. Ha però ragione l’urbanista Augusto Cagnardi quando fa notare, proprio sul vostro giornale (in un’intervista pubblicata il 6 aprile, ndr), come il grosso delle costruzioni, che resta affidato a ingegneri e architetti anonimi, continui a rimanere nelle mani della politica.”²⁰

La natura “contrattuale”, soprattutto del partito socialista, espone la trattazione dell’ambito di nostra competenza a particolari complessità sicché il governo degli strumenti tecnico-amministrativi con cui l’urbanistica opera, dipende da fenomeni abbastanza ampi che richiederebbero una trattazione estesa. Tuttavia ai fini di tale introduzione si vuole porre l’attenzione sul processo di cambiamento più che indagarne le cause scatenanti. Lo strumento urbanistico del Piano Regolatore Generale risulta, nel quadro complessivo di cambiamento, uno strumento superato nella sua eredità funzionalista. La sua configurazione sostanzialmente quantitativa non consente di anticipare assetti futuri ma distribuisce cubature e funzioni che hanno opzioni di espansione, contrazione o vincolo. A fronte dei cambi di orientamento di una società in mutazione costante, il PRG risulta

19 Stefano Boeri, *La rivincita della cronaca*. In Lotus 82, 1994, pg.109.

20 <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1990/04/22/rossi-premiato-rossi-contestato.html>

PPA, Documento direttore sulle aree industriali dismesse, 1988-1991



essere uno strumento a senilità precoce, inadatto a competere con l'accelerazione dei meccanismi e dei tempi economici e sociali.

Si impone, quindi, negli anni di nostra competenza la necessità di un riassetto concettuale dei piani urbanistici locali che, nel 2005, porterà all'introduzione del Piano di Governo del Territorio dell'area metropolitana milanese. Un diverso grado di elasticità viene ad imporsi mentre principalmente si richiede un aggiornamento dello strumento urbanistico verso una idea di città in mutazione rispetto a quella sottesa ai PRG, sostanzialmente considerata unitaria ed endogamica. La Milano degli anni '80 inizia a presentare forti diversificazioni rispetto all'isotropia precedente, sia per processi disomogenei che interessano varie parti della città (differenziazioni di densità, pressione finanziaria, flussi veicolari, concentrazioni demografiche, dismissioni industriali etc) sia e soprattutto perché occorre fare fronte a domande che emergono prepotentemente scardinando e mettendo in crisi il modello di governo costituito da grandi enti pubblici e privati che coesistono nel tessuto cittadino. La mutata concezione urbana, diversificata e multiforme, richiede la comprensione di molte realtà compresenti, ognuna con esigenze e richieste specifiche. Al pensiero amministrativo e politico cosciente dei cambiamenti in atto corrisponde in connessione un pensiero urbanistico conscio di un'urbanità in mutazione. La nozione di urbanistica contrattata non nasce, quindi, come operazione necessariamente premeditata o strumentale atta a coinvolgere soggetti privati, anche sovranazionali, nell'attuazione di operazioni speculative. Perlomeno in origine, tenta di rispondere, attraverso un'idea condivisa da urbanisti, economisti e sociologi, alla mutazione in atto nel tessuto della città. Comprendendo un numero maggiore di attori, diversi per dimensioni e ruoli, la contrattazione (e la concertazione che si porta dentro e fuori), vuole rispondere a molteplici e flessibili esigenze. Le innumerevoli varianti di una manovra di questa portata, dentro un contesto in rapido cambiamento, espongono però le lacune intrinseche all'ampia flessibilità che la contrattazione consente: gli spazi interstiziali diventano preziosi, giacché consentono ampi margini di manovra per operazioni perlomeno discutibili, se non addirittura illegali, che confluiscono

nelle cronache giudiziarie di Tangentopoli.

Le aree strategiche (quelle che, ad oggi, nel PGT vengono denominate NIL) iniziano ad essere individuate nel PRG del 1980 e poi messe a sistema nel terzo PPA (piano pluriennale di attuazione 1988-1991) evidenziando sul territorio cittadino alcune parti che contengono requisiti significativi estensibili sul piano della concentrazione di risorse nella costituzione dei nuclei portanti della città rinnovata in un'ottica multicentrica.

La teoria urbanistica milanese, in questo senso, appare piuttosto radicata anche grazie ad alcuni studiosi che, dagli anni sessanta iniziano a lavorare sulla nozione di *città per parti* e a registrare la crisi dell'urbanistica funzionalista. Occorre ricordare, su tutti, il contributo di Aldo Rossi e de *L'architettura della città* quale testo teorico anticipativo di molte tendenze pluricentriche successive. In questa logica vengono a ricoprire un ruolo centrale quelle aree, originariamente esterne, che l'espansione della città mette a contatto con il centro: le grandi dimissioni industriali legate alla produzione automobilistica come, ad esempio, il Portello o le grandi aree della chimica legate ad aziende come la Montedison, offrono una grande opportunità di conversione e forti incentivi per lo sviluppo grazie alle loro posizioni strategiche, spesso già ben servite dal sistema infrastrutturale. E' in queste zone che nascono i progetti per le aree strategiche legati al Piano Pluriennale di Attuazione cui molti architetti vengono chiamati a partecipare.

DISSOLVENZE EPOCALI

“Lei si sente felice in questo momento?”

*“Io non so francamente cosa sia la felicità. Io mi sento sereno, mi sono sempre sentito sereno.”*²¹

“Il vero post-marxismo sta tutto qui, nello Stato di ipnosi procurato dal Pifferaio di Hamelin, un autentico Mago della comunicazione. Dura lezione per chi è cresciuto nel pensiero

21 Berlusconi intervistato da Fabio Fazio durante la trasmissione televisiva *Che tempo che fa* del 24/05/2015

Craxi, Berlusconi e Panseca negli studi di Mediaset



*politico comunista: siamo passati dai Sogni del materialismo storico, agli Incubi dell'illusionismo catodico - meglio ancora, dalle pie illusioni del Materialismo, alla cruda materialità dell'Illusionismo.”*²²

L'epica tragica della vicenda tangenzia chiude simbolicamente il periodo storico caratterizzato dall'ideale utopico di un'urbanistica *delle buone intenzioni*²³, tanto negli altisonanti principi etici quanto nei totalizzanti disegni territoriali. La battaglia dell'architettura moderna appare definitivamente persa. A Milano la resa è più che mai acritica e superficiale.

Si entra compiutamente nella Seconda Repubblica con l'unica riforma²⁴ davvero efficace che è il maggioritario per gli enti locali che inaugura *la stagione dei sindaci*. Le amministrazioni, *“sgravate da un apparato burocratico paralizzante e forti di una maggiore autonomia decisionale, le nuove giunte comunali che si formano a partire da quell'anno hanno libertà d'azione senza precedenti.”*²⁵

Per il resto la condizione sarà ancora più incerta e destrutturata di quella che caratterizzava la prima repubblica. Le criticità scatenanti le vicenda tangenzia non solo non sono sopite, ma, spesso esacerbate, vanno a realizzare pienamente il processo già in transizione ad *“Una società che antepone l'affermazione individuale all'interesse collettivo e disdegna qualsiasi principio di responsabilità. Minoranze arroganti e spesso vittime di sé stesse, perché costrette poi a sopportare l'infima qualità dello spazio da esse stesse creato”*²⁶.

Il periodo di transizione possiede varie *figure chiave*. Le torri di Lazzari e Perrotta sono un esempio emblematico nel loro essere centrali in una vicenda che espropria la pratica architettonica di quel poco di valore sociale ed etico che ancora riusciva a ritenere. Architettura nota per le vicende giornalistiche che scaturisce più che per il valore estetico o funzionale che performa, in una

22 Valerio Magrelli, *Il sessantotto realizzato da Mediaset*, Einaudi, Milano, 2011.

23 Colin Rowe, *L'architettura delle buone intenzioni. Verso una visione retrospettiva*, Pendragon, Bologna, 2005.

24 Legge n°81 firmata nel 1993 da Carlo Azeglio Ciampi che prevede l'elezione diretta dei sindaci, dei presidenti delle provincie, dei consigli comunali e di quelli regionali.

25 M. Biraghi, S. Micheli, *Storia dell'architettura italiana 1985-2015*, Giulio Einaudi editore, Torino, 2013, pg.136.

26 Stefano Boeri, *La rivincita della cronaca*. In Lotus 82, 1994, pg.109.

città esclusa dal dibattito, dove i cittadini sono espropriati del loro potere decisionale le torri di Garibaldi sono *“Architetture incongrue sorte all’improvviso in un punto strategico della città. Mentre il dibattito pubblico si interessava di grandi estenuanti Progetti d’Area, una vicenda sconosciuta e autoctona generava un fatto urbano di fortissimo impatto: un segno ottuso e indelebile. Quando la cronaca giudicarla ha iniziato a occuparsi di questo fatto, ci siamo accorti che per una volta si discuteva di un’architettura realizzata, non di un’icona; di un fatto urbani accaduto, non di un progetto.”*²⁷

È proprio la distanza tra l’attuazione di piani urbanistici largamente discussi e condivisi, e la loro attuazione opaca e spesso in sordina, a silenziare la comunità ed imporre in modo totalitario aberrazioni architettoniche di varia natura e occupazione massiccia di suolo pubblico. *“Penso alle molte occasioni perdute di grandi opere pubbliche progettate e realizzate senza alcuna attenzione alla qualità architettonica, delegando e privatizzano le procedure. (...) Penso al rinnovamento che avrebbero potuto esprimere nello scenario nord-ovest di Milano, i grattacieli gemelli della stazione Garibaldi, così rivoluzionari nella loro localizzazione sul sedime dei binari ferroviari che non sottrae territorio e così pretenziosi e banali nella loro soluzione architettonica.”*²⁸

La conclusione simbolica della nostra narrazione coincide con la morte di Rossi del 1997. Meno simbolicamente questo periodo corrisponde al turbolento intervallo tra i governi Berlusconi I e II, che inaugura un nuovo capitolo di storia italiana, con criticità ancora più acute rispetto al periodo da noi analizzato. I cortocircuiti che intendiamo analizzare, situati all’interno di precise dinamiche culturali, hanno avuto luogo nella città di Milano con il primario contributo di alcuni protagonisti della sua scena architettonica. Questi fatti costituiscono una serie disomogenea e discontinua di indizi, dal forte carattere architettonico e urbano e permettono di indagare (e forse comprendere) la condizione dell’Italia contemporanea. Eventi dalle espressioni molteplici e differenti che, a scale diverse, ci permettono di decifrare l’insieme delle trasformazioni strutturali

27 Stefano Boeri, *La rivincita della cronaca*. In Lotus 82, 1994, pg.108.

28 Emilio Battisti, *Un appunto sugli effetti*. In Lotus 82, pg.115.

della città di Milano e il definitivo cambio di rotta di un intero Paese mentre gli anni novanta diventano, in tutto il mondo occidentale e, successivamente, nelle economie allora emergenti quali Brasile, Russia, India, Cina (BRIC), gli anni delle archistar. La Milano di quegli anni ci permette di individuare con precisione i modi, i luoghi, i circuiti e cortocircuiti di potere attraverso cui si produce una crisi socio-culturale, destinata a diventare endemica, brutalmente sintetizzabile nell'involuzione della città da "laboratorio del moderno" a oggetto delle più svariate speculazioni finanziarie ed edilizie. Non si tratta di fare una semplice cronaca storica o politica, né tantomeno di esprimere un giudizio morale. Si tratta piuttosto di raccogliere una serie di immagini che definiscono il contesto in cui Silvio Berlusconi, protagonista indiscusso della fase storica successiva, la Seconda Repubblica, costruisce la sua fortuna tra eventi eclatanti e attori da commedia dell'arte: le scenografie faraoniche di Panseca per Craxi, l'urbanistica contrattata e i manufatti di pessima qualità dei Ligresti, i potenti architetti Larini e De Mico, i "casi" Perotta o Dini.

Eventi e personaggi che non appartengono certo al passato remoto o ad archivi storiografici. Basti considerare che nell'elenco di nomi e relativi conti correnti svizzeri della lista Falciani²⁹, nota come *Swiss Leaks*, il conto associato agli eredi di Bruno De Mico è il più cospicuo della lunga lista con la cifra stratosferica di 606 milioni di dollari, mentre l'unico conto non cifrato appartiene all'architetto Silvano Larini, come se le sue potenti reti di relazioni rendessero perfino superfluo l'anonimato.

Occorre anche tenere in considerazione vicende tuttora aperte come quella delle aree ex Enel nei pressi del Cimitero Monumentale. Aree di proprietà pubblica, poi vendute a una società privata, e interessate da un progetto degli architetti Claudio Dini e Pierluigi Spadolini. Aree oggi tristemente note, tramite ampie cronache giornalistiche, per la costruzione di due edifici fuori scala, in una zona di rispetto architettonico, con un progetto di Giancarlo Perotta, opinabile dal punto di vista estetico e urbanistico. Un'operazione nata sotto l'amministrazione Moratti, portata avanti dalla giunta Pisapia e

29 Tra il 2006 e il 2007 un tecnico informatico della sede di Ginevra della banca HSBC, di nome Hervé Falciani, trafugò la lista dei clienti dell'istituto bancario per venderla al fisco francese: 81.458 identità in totale. 7.499 sono i nomi italiani presenti nella lista.

avallata dall'assessore De Cesaris ma bocciata dal Consiglio di Stato che ha imposto l'interruzione dei lavori. Questa vicenda, lunga e complessa, per motivi cronologici esula in parte dal nostro interesse permettendo, però, di comprendere come il depositato degli anni Ottanta ricorra, in qualche forma, fino al giorno d'oggi. Vicende come queste testimoniano una certa persistenza nel tessuto di Milano e nelle persone coinvolte, consolidandosi in altre forme e in differenti dinamiche di potere in assoluta continuità, però, dagli anni '80.

È la rivincita della cronaca³⁰ sul saggio teorico. L'architettura diventa nota non più per la rigorosa trattazione disciplinare, metodologica o storica ma dapprima attraverso le cronache giornalistiche delle vicende tangenziali e successivamente - oggi - ottiene pagine patinate alla stregua di operazioni pubblicitarie più o meno raffinate.

Per questo motivo, nel ricostruire le vicende del periodo in analisi, occorre sovente fare riferimento più alle cronache giornalistiche dei quotidiani piuttosto che alle riviste di settore.

LE PROSPETTIVE DELL'ARCHITETTO

Architettura e pianificazione, come noto, sono terreni d'elezione per la speculazione tangenziale.

Le mazzette degli anni Ottanta, spesso goffe e grottesche, diventano *palestra e/o banco di prova* per operazioni molto più elaborate e sofisticate proprie del governo del territorio in un sistema tardo capitalistico a globalizzazione pienamente compiuta. *“Anche la nostra architettura e la nostra pratica progettuale hanno tenuto dietro a questo cambiamento della condizione politico sociale di Tangentopoli, accettando sempre più passivamente, con la giustificazione di una trasformazione epocale e l'avvento della condizione postmoderna, di rinunciare a ogni riferimento etico, tra quelli che la disciplina, sia architettonica sia urbanistica, nel periodo tra le due guerre aveva cercato di costruirsi e assegnarsi.*



Il logo di *Publitalia '80* di Berlusconi e del partito politico *Forza Italia*

Peraltro anche le nuove pratiche dell'urbanistica strategica e del marketing urbanistico, che vedono le città europee offrire sul mercato internazionale le proprie migliori opportunità di localizzazione, non costituiscono che l'aspetto più appariscente di una prassi che sta mercificando l'insieme delle risorse spaziali, ben al di là di quanto avveniva con la cosiddetta speculazione edilizia, decretando e sancendo la rinuncia a quelle politiche pubbliche che tendevano in passato a fare fronte ai bisogni sociali quali la domanda di abitazioni, ricorrendo invece esclusivamente al mercato come unica possibile soluzione per il loro soddisfacimento." ³¹

Nel marketing territoriale l'architetto contemporaneo, nella sua definizione di *Star Architect* (o, nel neologismo italiano, Archistar), provvede alla produzione di immagini sostanzialmente generaliste e delocalizzate, ampiamente spendibili sul mercato delle merci. La progressiva inessenzialità e impoverimento della figura del progettista architetto ha in Italia un chiaro precedente nei frutti della contrattazione urbanistica dei Ligresti. Una volta acquistate le aree di sviluppo, il progetto architettonico diventa un orpello eliminabile, una spesa su cui è lecito risparmiare. I progetti sono elaborati dalla Helvetia Engineering, società interna al gruppo Ligresti, guidata da ingegneri che, secondo le direttive, disseminano in serie lo stesso parallelepipedo specchiante per tutto il territorio milanese. Un'estetica progettuale intenzionalmente scarna anche perché, come vedremo, definisce volumi in larga parte destinati ad essere inabitati per lunghi periodi della loro esistenza.

Vi è però una sostanziale differenza tra i gentlemen agreement socialisti e non solo, ovviamente deprecabili, ma molto legati a dinamiche locali ed interessi tutto sommato contenuti, tesi al sostentamento partitico e non al puro arricchimento personale, e la condizione massivamente deregolata e politicamente destrutturata della Seconda Repubblica. Basti anche solo considerare la storia politica alla base dell'esperienza amministrativa di Bettino Craxi, legata ad una tradizione radicata nei fondatori del partito socialista, che, al suo scioglimento, rimaneva comunque il più antico di Italia. Al di là delle criticità delle figure che lo rappresentano, il partito conserva - anche se tale orientamento andrà progressivamente in dissolvenza - una

matrice legata alle sue origini con radici nei movimenti operai moderati e con una forte identità storicamente promossa come elemento di interposizione tra governi conservatori e le sinistre radicali. Il partito socialista aveva, in sostanza, una posizione dialettica di interposizione tra oltranzismi radicali. In Silvio Berlusconi, invece, non vi è alcuna tradizione politica. Nasce, quindi, nel 1994 la prima esperienza di governo di un partito senza tradizione, creato *ex novo* nel laboratorio di vendita di spazi pubblicitari di Publitalia con il contributo fondamentale di figure manageriali dell'azienda stessa che ritroviamo in politica con ruoli di primissimo piano al fianco del loro capo Marcello Dell'Utri: Gianfranco Micciché, Giancarlo Galan, Enzo Ghigo, Aldo Brancher, Romano Comincioli, Roberto Tortoli, Aldo Arroni, Antonio Martusciello, Elio Massimo Palmizio, Roberto Cipriani e Domenico Lo Jucco. Nel frattempo spariscono partiti "usurati" come la DC e il PSI e ne nascono altri a forte vocazione populista come la Lega Nord e la stessa Forza Italia. Col dispiegamento selvaggio del neoliberalismo più avanzato nasce il primo partito-azienda. Forza Italia *"è erede sia delle antiche sub-culture del moderatismo democristiano sia del disegno modernizzatore socialista craxiano. La mistura è, non a caso, cesaristica e ha ora il ghigno del potere situazionale di fatto che si fa immediatamente politica. E' un segmento del capitalismo senza mercato che si autopropone immediatamente, senza mediazioni, appunto, nell'agone non della lobby poliarchia ma della competizione elettorale, per scegliere ed ereditare, insieme, gli elettori delle antiche classi politiche giustizialisticamente travolte. Dal suo seno ne produce delle nuove, segnalandosi qui, con la stessa forza con cui ciò accade nella Lega Nord, un'altra innovazione: nella circolazione delle élite politiche ora per la prima volta in forma così massiccia sono le classi proprietarie imprenditive a misurarsi con l'agone parlamentare, mentre sino agli inizi degli anni Novanta esse avevano reso manifesto un loro impegno politico in forma ben più discontinua soltanto a livello locale. Si tratta di un fenomeno non transeunte, con cui occorrerà misurarsi analiticamente con sempre più frequenza."* Occorre inoltre misurarsi con le mutazioni dei piani urbani nella parabola che vira dal Piano Casa di epoca socialista fino al Masterplan Expo, durante la giunta Moratti. Il Piano Casa,

redatto da Andrea Balzani, è lodevole nell'individuazione di quelle porzioni di città capaci di ricevere nuova urbanizzazione, con uno spazio di manovra attuativa invero eccessivo per gli attori privati permettendo, per esempio al gruppo Ligresti, di disseminare torri di infima qualità progettuale a tutti gli ingressi della città. Lo stesso non si può dire per la pianificazione territoriale in vista dell'Expo viziata, fin dall'inizio, da una selezione delle aree da edificare che espongono varie criticità, prima fra tutte la collocazione su aree private acquistate con fondi pubblici e a caro prezzo.

In conclusione la nostra proposta è un'operazione analitica, quanto più possibile attenta, che ci consenta una critica *operativa*, qui e ora, utile alla comprensione della Milano degli anni 2000, del suo paesaggio attuale, delle sue prospettive future. Non tanto per dimostrare che sul passato ci sia ancora molto da dire - il passato ha sempre qualcosa da insegnare - ma per insistere sul fatto che tale storia possa essere molto importante *hic et nunc*, per la Milano del 2015 che avrà a breve a che fare con un evento di portata storica come la conversione, una volta concluso, dei terreni su cui insiste l'evento Expo. E se il futuro, come noto, non può poggiare esclusivamente sull'usato, benché garantito, occorre comprendere il significato, alla luce dell'oggi, se non dell'intero progetto urbano quantomeno di una plausibile ristrutturazione delle dinamiche di ieri che contribuiscano, anche solo in minima parte, ad una migliore pianificazione del domani.

Masterplan Expo 2015



02.MILANO 1979-1997

Manifestazione in via De Amicis, Milano, 1979



LE MARCE E LE MERCI

Gli avvenimenti che qui prendiamo in considerazione vogliono essere una esposizione concisa, e perciò parziale, degli eventi accaduti a Milano tra il 1979 e il 1997. La ricerca è estesa anche ad accadimenti avvenuti in altre parti di Italia che, per intrinseca rilevanza, hanno avuto ricadute nel capoluogo lombardo. La trattazione vuole essere moderatamente estesa, per questo esula dal solo ambito architettonico trattando schematicamente anche vicende politiche, sociali e di costume.

Nonostante il nostro interesse si focalizzi, come già sottolineato, sul periodo coincidente con il progetto *Teatro del Mondo* di Aldo Rossi dell'anno 1979 e termini con la morte dell'architetto milanese nel 1997 è nell'interesse della narrazione il racconto degli antefatti, soprattutto legati alla politica, dell'anno 1978. Tale anno si apre con le dimissioni del governo Andreotti in data 31 gennaio. Il 16 marzo 1978 le BR rapiscono Aldo Moro e uccidono i 5 agenti della sua scorta.

Il 9 maggio dello stesso anno il cadavere dell'esponente DC Viene ritrovato nel bagagliaio di una Renault 4 rossa, a Roma in via Caetani.

È un avvenimento importante per la tragica epopea degli anni 70 italiani, in qualche modo il suo evento chiave. Se, da una parte, la figura del l'autonomo che spara in via De Amicis a Milano rappresenta per i giovani rivoluzionari ubriachi di autonomia la possibilità del conflitto, benché armato, l'immagine del cadavere di Moro nel bagagliaio della Renault 4 determina una forte cesura, la presa di coscienza di una condizione degenerata che volge al suo termine fisiologico. Laddove, esaurita ogni, seppur perversa, ideologia, rimane una ben più cruenta volontà di morte: le BR non avrebbero mai trattato, se avessero aperto una trattativa, tramite *"l'elasticità del mondo politico italiano (...) sarebbero certamente riusciti nel loro intento, malgrado tutte le loro dichiarazioni spartane"*¹. La condanna a morte di Moro era stata scritta nel momento del suo sequestro.

Il 24 agosto del 1978 Leonardo Sciascia termina di scrivere il pamphlet *L'affaire Moro*, lo racconta in un articolo, ora in *Nero su Nero*. Il libro è dedicato alla prigionia ma soprattutto alle lettere che il leader democristiano scrive in questo periodo. Non è un

1 M. Belpoliti, *Settanta*, Piccola Biblioteca Einaudi, Milano, 2010, pg.25.

libro didascalico, non descrive eventi. Racconta della morte e della scrittura o meglio del rapporto dello scrittore, di colui che scrive di fronte alla morte.

La recensione del testo è occasione di dibattito, i recensori sono molti, uno dei più attenti è Italo Calvino, il suo testo si intitola, *Moro ovvero la tragedia del potere*, e ne individua il pregio primario, descrivendone la traduzione compiuta da Sciascia dal Moro personaggio politico al Moro uomo solo di fronte all'ineluttabilità della propria sorte. Molti altri illustri autori trattano il caso Moro. Ai fini della nostra narrazione vogliamo ricordare *In questo Stato*, di Alberto Arbasino che viene pubblicato poche settimane dopo la morte di Moro. Arbasino "restituisce perfettamente il clima prodotto dal sequestro (...) in bilico tra l'annuncio di una catastrofe già avvenuta e il desiderio di ridurne la portata"². Attraverso sarcasmo ed ironia l'autore pone una distanza critica dalla materia trattata, nondimeno la cronaca linguistica degli avvenimenti registra la schizofrenia del momento storico, di un Paese che ha vissuto i suoi anni di piombo tra marcate contraddizioni radicate nella natura stessa di una tradizione che tende a escludere storia e memoria. Una condizione tradotta negli anni Ottanta nella velocità fuori controllo del centro città della *Milano da bere* e nel suo contrario, nella periferia dove giornalmente l'eroina continua a mietere vittime.

Tra il 30 marzo e il 2 aprile 1978 si svolge il XLI Congresso del Partito Socialista Italiano, è il primo congresso dove Filippo Panseca partecipa come organizzatore progettista. Il partito è gestito da un triumvirato, Craxi, De Martino, Lombardi. Craxi si occupa dell'organizzazione e chiede all'amico Panseca, conosciuto a Milano nel 1968, quando il leader socialista era ancora consigliere comunale, di occuparsi dell'allestimento. Panseca va a Torino per visionare il sito di progetto, un Palazzetto dello Sport, e, tornato a Milano, elabora in pochi giorni il progetto che presenta allo stato maggiore del partito a Torino. Craxi non è presente, a causa del sequestro Moro deve recarsi a Roma. Addirittura non si sa nemmeno se il congresso si terrà vista la gravità del momento. È un congresso importante, non tanto per l'allestimento che viene ricordato per l'utilizzo, nella divisione degli spazi per il pubblico, di una figura che richiama il simbolo della pace all'interno dello spazio perfettamente circolare

Aldo Moro rapito dalle Brigate Rosse, 1978



del palasport, quanto piuttosto per l'introduzione del garofano rosso, su progetto grafico del Panseca, all'interno del simbolo del partito. Questo perché Craxi vuole distaccarsi dalla falce e martello, sostenendo che i socialisti debbano differenziarsi dai comunisti anche attraverso un proprio simbolo. In occasione di questo congresso Craxi viene rieletto segretario grazie al consolidamento del legame con la sinistra lombardiana, malgrado il suo orientamento volto all' "Autonomia Socialista" sia in aperto contrasto con l'ala demartiniana.

IL TEATRO DEL MONDO

Il 21 gennaio 1979 viene messa in scena la prima rappresentazione al teatro Quirino di Roma dell'*Otello* di Carmelo Bene. È, però, un'altra opera altrettanto cara a Rossi che inaugura l'11 novembre il suo *Teatro del Mondo* a Venezia, l'*Aleph* di Jorge Luis Borges. Il *Teatro del Mondo* non è solo una delle realizzazioni più emblematiche nella poetica rossiana ma un vero e proprio spartiacque, l'edificio con cui l'architetto milanese viene consacrato globalmente in modo definitivo.

“La vicenda della Biennale è stata forse il punto decisivo di questa amicizia. Appena nominato ho pensato subito al Teatro del Mondo come una possibilità di ripristinare una tradizione tipica della città. I Teatri del Mondo erano soprattutto dei palcoscenici che spettacolarizzavano la laguna e il bacino di San Marco, erano dei galleggianti aperti.

Mi rivolsi ad Aldo per la stima che avevo verso di lui pensando che seguisse l'orientamento storico. Lo andai a trovare a Milano, mi fece vedere i primi studi che rispecchiavano una visione completamente diversa: egli aveva interpretato il Teatro del Mondo non nel senso veneziano del palcoscenico galleggiante, ma del Globe Theatre della tradizione elisabettiana, shakespeariana.

Rimasi stupito del fatto che volesse assolutamente che questo progetto fosse alto almeno 20 metri, mettendomi davvero in grosse difficoltà, anche per le risorse economiche che erano

XLI Congresso del Partito Socialista Italiano, Torino 1978



PSI 41° CONGRESSO
TORINO 29 MARZO 2 APRILE 1978



ASSOCIAZIONE AMICI DELL' *Avanti!*

abbastanza scarse e per questo ci venne incontro Scaparro, che era il direttore del Settore Teatro e accettò di fare questa operazione insieme con il Settore Architettura.

In tutto ci costò ottanta milioni, credo che la ricostruzione sia costata almeno dieci volte tanto. Quella di Aldo fu una sfida, perchè costruire un oggetto così' importante concorrenziale rispetto alla punta della dogana creava una serie infinita di problemi. (...)

Il Teatro del Mondo fu inaugurato prima della Via Novissima, in autunno, per l'inaugurazione fu recitato l'Aleph di Borges (...).”³

Come è noto il Teatro del Mondo consacrò internazionalmente e in modo definitivo, Aldo Rossi. E' un progetto singolare. Pensato per non avere contesto (la sua sarà una vita errante) il teatro prende materialità e dimensione da un edificio specifico, la Punta della Dogana. Le coperture metalliche, che concorrono in altezza, brillano al sole all'unisono. Il loro colore invece assimila il teatro ad un altro edificio adiacente, la chiesa della Salute di Baldassarre Longhena. In fondo materialità e dimensione hanno influenza relativa nella comprensione e fruizione - per coloro che hanno avuto occasione di entrarvi - del Teatro.

Il Teatro, quale oggetto, appartiene all'acqua. Come un faro lambisce liminarmente acqua e terra, e come un faro o una torre è fatto per guardare. Ma anche per essere guardato.

Il Teatro appartiene all'acqua. Attraverso audaci navigazioni splendidamente documentate⁴ attraverso l'acqua si sposta, attraverso l'acqua vive. *“Mentre ascoltavo la sera dell'apertura alcune musiche di Benedetto Marcello e vedevo la gente fluire sulle scale e assieparsi sulle balconate, ho colto un effetto che avevo solo generalmente previsto. Stando il Teatro sull'acqua si vedeva dalla finestra il passaggio dei vaporette e delle navi come si fosse su un'altra nave e queste altre navi entravano nell'immagine del teatro costituendo la vera scena fissa e mobile.”*⁵

Altre voci, altre stanze, altre lagune, altri luoghi, altri lidi, altri porti, altre spiagge. La natura del Teatro è natura errante,

3 P. Portoghesi, *Una riflessione su Aldo Rossi*. In A. Trentin, *La lezione di Aldo Rossi*, Bononia University press, Bologna, 2008, pg.94-95.

4 A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, Il Saggiatore, Milano, 2009 (prima ed.1981), pg.95.

5 A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, Il Saggiatore, Milano, 2009 (prima ed.1981), pg.72.

*“l’essere una nave, e come una nave subire quei movimenti della laguna, leggere oscillazioni, il salire e scendere”*⁶. Teatri instabili, incerti. Teatri nomadi, come appunto i globe theatres, i teatri del mondo, elisabettiani e sheaksperiani.

Come una nave il Teatro si sposta ma, anche a Genova a distanza di anni, sarà il luogo dove *“finisce l’architettura e comincia il mondo dell’immaginazione”*⁷. Un luogo dove *“il tempo (..) non coincide con il tempo misurato dagli orologi”*.⁸

L’opera rappresenta un punto fondamentale della carriera del maestro milanese, un punto dopo il quale popolarità e commesse crebbero in maniera esponenziale. Allo stesso tempo la fragilità e forse anche la natura effimera dell’architettura rappresenta l’artista stesso, nelle sue idiosincrasie e umane tragedie. Il Teatro del Mondo segna l’ingresso, o meglio la conferma, di Rossi nel rango di quegli artisti che sopravvivono alla loro opera. Allo stesso modo la crescente potenza poetica finirà nella tragedia umana della distanza dalle cose, dalle persone, nell’apatia e nella morte.

Architettura autobiografica. Architettura e memoria. Il Teatro del Mondo è scena fissa, come quelle scenografie teatrali⁹ che Rossi, ormai famoso, disegnerà per molti teatri europei. Qui, come nel Teatro del Mondo, l’architettura lascia spazio all’immaginazione; le geometrie essenziali, scheletriche, assistono, discrete, allo svolgersi degli eventi.

L’anno precedente Arduino Cantafora aveva lasciato l’ufficio per dedicarsi alla pittura, si stava chiudendo un periodo che durava dall’inizio degli anni ’70 caratterizzato dalla presenza, nell’ufficio di via Maddalena, di un gruppo di lavoro molto stretto, composto da Aldo Rossi, Gianni Braghieri e Arduino Cantafora. *“I rapporti amicali erano fortissimi. Eravamo insieme dalla mattina alla sera.”*¹⁰

6 A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, Il Saggiatore, Milano, 2009 (prima ed. 1981), pg. 99.

7 A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, Il Saggiatore, Milano, 2009 (prima ed. 1981) pg. 98.

8 A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, Il Saggiatore, Milano, 2009 (prima ed. 1981) pg. 53.

9 Ci riferiamo, per esempio, alla scenografia per la *“Raimonda”* all’Opernhaus di Zurigo nel 1993 o all’*“Elettra”* nel teatro greco di Taormina del 1992.

10 Intervista ad Arduino Cantafora, pg. 235.

IL SATELLITE ALCHIMIA E IL PIANETA DI CEMENTO

La politica del 1979 si apre con le dimissioni del IV governo Andreotti rassegnate il 31 gennaio. In un clima di costante instabilità, Pertini scioglie le camere del V governo di Giulio Andreotti dopo soli 11 giorni, lasciando il campo al primo governo Cossiga eletto attraverso le elezioni politiche del 3 e 4 giugno. Milano è scossa da diversi tragici avvenimenti che a scala nazionale si riverberano nell'arresto di 16 dirigenti di Autonomia operaia a Padova tra cui Toni Negri. Andrea Campagna, agente della DIGOS di Milano, è ucciso da Prima linea. Giorgio Ambrosoli, curatore fallimentare della Banca Privata Italiana di Sindona, viene ammazzato a Milano dal sicario americano William Joseph Aricò dopo aver testimoniato davanti ai giudici americani sul fallimento della Franklin National Bank. Il killer viene pagato da Michele Sindona con 25000 dollari in contanti e un bonifico di altri 90000 dollari su un conto corrente svizzero.

Una certa necessità di leggerezza, il lavoro sul colore, su configurazioni spaziali empatiche capaci di astrarre dal clima di tensione sociale caratterizzante Milano e, in generale, il decennio degli anni '70 sono il volano delle ricerche figurative del gruppo Alchimia, fondato nel 1979 da Alessandro Guerriero. In Alchimia convergono le stilematiche e le ricerche pregresse di tre figure fondamentali per gli anni '80, milanesi e non, come Andrea Branzi, Ettore Sottsass e Alessandro Mendini. Guerriero, proveniente dal reparto comunicazione della Olivetti chiede, per un suo piccolo studio di nome Alchimia, un disegno ad ognuno dei tre architetti. I progetti convogliano nella collezione Bauhaus 1 alla quale seguirà poi la Bauhaus 2. Alchimia non nasce come progetto condiviso a priori se non nell'intuizione geniale delle *“intensissime situazioni comunicazionali”*¹¹ create da Alessandro Guerriero. *“Messi uno accanto all'altro (i disegni proposti ndr) sono risultati avere delle stilematiche, dei colori, delle istanze simili che non erano più quelle dei radical, il radical era opposizione radicale all'industria, il ritorno del gesto, dell'artigianato. Ma anche il fare architettura con le mani e non con il segno. Una specie di utopia di questo genere. Ci si è trovati quindi in una nuova stagione meno ideologizzata e più disincantata, nel tentativo di recuperare una*



Marcel Bruer, collection Alchimia Bauhaus 1, 1979

Kandissi, collection Alchimia Bauhaus 1, 1979





Complesso edilizio per uffici in piazzale Loreto, 1979



freschezza perduta in tempi piuttosto pesanti"¹². Fondamentali, nella costituzione dell'apparato figurativo di Alchimia, sono anche i prototipi per il marchio Girmi di elettrodomestici in legno colorato progettati nello stesso anno da Michele De Lucchi: asciugacapelli, tostapane, ferri da stiro che, con le loro giustapposizioni di forme pure e colori definiti, prefigurano l'apparato iconografico di Alchimia e, successivamente, di Memphis.

Nello stesso anno, alla periferia nord di Milano, la *Edilnord* di Silvio Berlusconi porta a termine il quartiere *Milano 2* progettato da Giancarlo Ragazzi, Antonio D'Adamo, Giulio Possa ed Enrico Hoffer insieme all'ufficio tecnico della *Edilnord*. *Milano 2* è la rappresentazione totalizzante di una visione urbanistica post ideologica: la prima *satellite city* italiana è completamente indipendente dalla città che la ospita e i suoi abitanti sono *prigionieri volontari* che abdicano alla città in favore di altri *plus* sicurezza, tranquillità, verde, dentro una piccola *enclave*. Inutile ricordare come qui inizi una lunga parabola che trova compiuta realizzazione, molti anni dopo, nella dimensione privata della villa sarda dell'ex premier che lo psicologo Massimo Recalcati paragona, a buon diritto, alla villa rappresentata da Pasolini in "*Salò e le 120 giornate di Sodoma*". A Villa Certosa, ad abdicare, è il senso comune della misura e delle restrizioni nel suo essere il luogo dove il potere si svincola dai limiti che gli sono solitamente consoni. Viene infatti, viene messa in atto una precisa rappresentazione della realtà dove l'architettura ha il solo compito di costituire una quinta artificiosa e surreale per la messa in scena di una commedia Brechtiana perversamente svuotata di finalità pedagogiche e di contenuto ideologico. La funzione dello spettatore è risolta in una sorta di sogno, di totale immedesimazione con l'eroe, e nella definitiva rinuncia alla ragione attraverso il distacco completo dalla realtà. In Silvio Berlusconi, nella evoluzione della sua figura pubblica, come sottolineato dal filosofo Mario Perniola¹³ si realizzano curiosamente molti degli obiettivi da cui il '68 fu pervaso: distruzione dell'università, ostilità nei confronti delle istituzioni giudiziarie, vitalismo giovanilistico, trionfo della comunicazione massmediatica, oblio della storia. La consacrazione del futuro premier avviene negli anni '70 (la *Edilnord di Silvio Berlusconi & C.* viene fondata

12 Intervista ad Alessandro Mendini, pg.316.

13 Cfr. M. Perniola, *Berlusconi o il '68 realizzato*, Mimesis, Milano, 2011.

nel 1963) attraverso un'operazione immobiliare a scala urbana caratterizzata da una precisa ideologia nel momento in cui altri ideali, quelli sessantottini, degenerano, prima nel terrorismo e, successivamente nel *liberi tutti* della controrivoluzione liberista degli anni '80.

A questo periodo risale il consolidamento del rapporto amicale di Silvio Berlusconi e Bettino Craxi che darà luogo ad un fecondo rapporto politico-affaristico tra il giovane e spregiudicato imprenditore e il segretario del PSI. Sempre dalle fila socialiste – diventerà presidente di Metropolitane Milanesi “*su invito diretto, pressante e personale di Bettino Craxi*”¹⁴ – proviene l'architetto Claudio Dini, assistente di Ignazio Gardella presso lo IUAV dal '63 e tirocinante di BBPR durante gli studi, che porta a termine il suo primo edificio di ragguardevole dimensione nel 1979: il complesso edilizio di piazzale Loreto a Milano, articolato intorno ad un'ampia corte centrale, ribassata rispetto alla quota stradale. In adiacenza a tre dei quattro lati della corte aperta verso nord, sono collocati tre edifici che usufruiscono del vano centrale tramite accessi ed affacci. L'edificio più significativo, costituito da sette piani fuori terra, prospetta su piazzale Loreto ed è caratterizzato da un moderato espressionismo nella configurazione tettonica del lato sud con superfici gradonate, sfalsamenti nelle terrazze verdi e un grande coronamento aggettante in cemento. I due volumi lungo via Canzio e viale Abruzzi, rispettivamente di due e tre piani fuori terra, sono connessi al volume principale, rivestito in pannelli riflettenti a parete continua, attraverso un basamento comune rivestito in ceppo lombardo.

KILLER PLASTIC O

Bettino Craxi, confermata la nomina di segretario del PSI al XLI congresso di Torino, comincia a mostrare un nuovo, fino ad allora inedito, volto del Partito Socialista. Gli anni '70 appartengono ormai al decennio passato. Da quel momento in avanti il partito proseguirà su una linea etica, estetica e decisionale

totalmente opposta a quella cauta e apparentemente dimessa caratterizzante gli anni di De Martino. A Roma, il 19 marzo 1980 l'allora presidente del Consiglio, Francesco Cossiga, rassegna le dimissioni, per poi essere riconfermato il 4 Aprile dello stesso anno, grazie alla formazione della coalizione composta da DC, PRI, PSI con l'appoggio di SVP.

I ritmi cambiano velocemente, diventano frenetici, la città comincia ad assumere un'inedita configurazione che mai più avrebbe abbandonato.

Uno di questi luoghi è la discoteca Vogue. Al proprietario Danilo Arlenghi piace pensarla come una "casa" per i propri clienti, e dona loro copie delle chiavi. La prima copia è di Bettino Craxi, presidente del consiglio, la seconda di Carlo Tognoli, sindaco socialista di Milano, la terza è di Giorgio Armani. Affacciato su corso Buenos Aires il Vogue da subito si impone come luogo dove si svolgono gli affari che, viste le frequentazioni, sono quasi esclusivamente legati allo show-business e all'imprenditoria edilizia. Costruttori, presentatori, attori, modelle, stilisti e vallette stringono mani, bevono bottiglie che, a dire di Arlenghi, "costano come lo stipendio d'un operaio"¹⁵, e soprattutto decidono le future sorti del mercato della moda, del mercato immobiliare e delle espansioni urbanistiche milanesi.

La cocaina, nella nuova configurazione metropolitana, allarga il suo raggio d'azione, un sistema ben organizzato provvede alla distribuzione capillare all'interno del centro città.

Da lì a pochi mesi, inaugurerà un altro club. Il nome è quello internazionalmente conosciuto dello *Studio 54*. Il progetto viene affidato a Filippo Panseca, già artista affermato con alle spalle due personali da Cardazzo alla *Galleria del Naviglio*, già scenografo di Craxi per il congresso di Torino del '78, e avvezzo ad esperienze di questo genere. Suo il progetto del *Covo di Nord Est* per Lello Liguori, nonché il celebre *Number One* di Milano, del 1969, su diretto incarico del patron Gigi Rizzi. Il progetto esecutivo dello *Studio 54* di Milano viene consegnato in data 10 giugno 1980, il committente è anche qui Lello Liguori, in quegli anni conosciuto come "Il Grande Gatsby" dalla riviera Ligure e della Milano socialista. In un'intervista al *Secolo XIX* dell'aprile 2011, dichiarerà: "Ho pagato cara l'amicizia con Bettino Craxi,

15 D.Arlenghi intervistato in *Storia proibita degli anni '80*: <https://www.youtube.com/watch?v=fM4wPPUZ1Ks&list=PL64B6CD58684B00DC>

ho avuto undici processi, ma mi hanno assolto". Le accuse dalle quali fu assolto sono state elencate minuziosamente, a suo tempo, da Angelo Epaminonda, boss mafioso detto *il Tebano*. Liguori continua: *"Sì, ci ha messo dentro tutto: omicidio, traffico internazionale di droga, associazione per delinquere. Ha provato pure a farmi ammazzare. Ma il killer, arrestato in tempo, è stato quello che mi ha scagionato"*¹⁶. Il progetto di Filippo Panseca per il rifacimento interno dello spazio, originariamente del Cinema Ambrosiano, consiste essenzialmente in un'interruzione della gradinata cinematografica esistente, con un piano orizzontale deputato ad ospitare lo spazio bar, mentre la pista da ballo è situata in basso, alla fine delle gradinate, in sostituzione della piattaforma del vecchio schermo di proiezione.¹⁷

Le foto dell'inaugurazione dello Studio 54 vengono pubblicate nel 1981 sulla rivista *Modo*, allora diretta da Franco Raggi.

Nella stessa Milano, in luoghi e contesti culturalmente opposti, lo Studio Alchimia, fondato da Alessandro Guerriero nel 1979, disegna l'allestimento chiamato *"progetto amorale"* per Fiorucci. L'anno successivo ad Alessandro Mendini verrà affidata la direzione della rivista *Domus*. La dirigerà per 5 anni. Con un certo anticipo sui tempi Mendini registra, ritraendo in copertina i volti o i ritratti di designer e architetti, un cambiamento epocale che viviamo tutt'ora: l'attenzione si sposta dal progetto al progettista, la personalizzazione spettacolare dell'architettura è ormai in atto.

Una spettacolarizzazione che Alchimia governa con precisione: pochi anni più tardi, sempre per il negozio Fiorucci di Milano lo studio realizzerà il celebre *"Arredo Vestitivo"*, una performance, dove modelle nude, sfilano indossando forme e ghirlande ideate e disegnate da Guerriero e compagni. Anche qui come per il video *"Dilatare"*¹⁸, realizzato nello stesso anno, l'immaginario surreale e già abbondantemente mendiniano di Alchimia genera visioni di spazi futuribili governati da Totem marmorei, filastrocche meccaniche, computer grafiche psichedelico-cubiste. Il tutto bloccato in una sorta di nebulosa fissità temporale che rimanda direttamente al surrealismo cinematografico di Jodorowsky,

16 Intervista di R.Tortarolo a Lello Liguori, *Il mio Covo segreto*, Il Secolo XIX, aprile 2011.

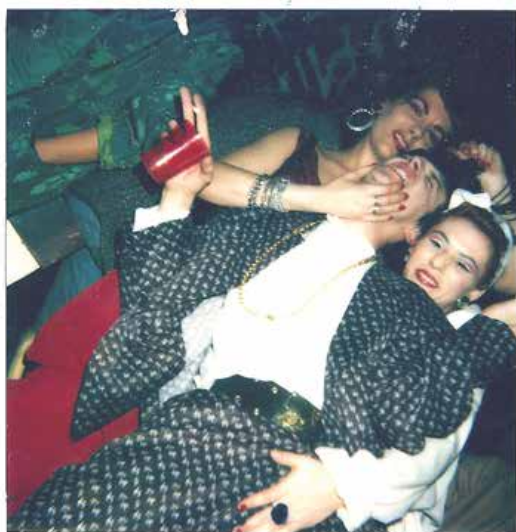
http://www.ilsecoloxix.it/p/cultura/2011/04/17/A0gynJN-segreto_mio_covo.shtml

17 Cfr. Intervista a Filippo Panseca, pg.428.

18 Progetto di Alchimia con Bruno Gregori e Yumiko Kobayashi, testo di Alessandro Mendini, *Dilatare*, 1983.

<https://www.youtube.com/watch?v=bSiTE7isR-o>

Nicola Guiducci e amici, Plastic, Milano primi anni 80



corrotto però dalla presenza post-moderna di nuove tecnologie atomizzanti e destabilizzanti.

Sarà lo stesso Elio Fiorucci, qualche anno dopo, precisamente nel 1986, ad accogliere nel migliore dei modi l'arrivo milanese dell'amico Andy Warhol; con una festa estremamente esclusiva per celebrare l'inaugurazione della mostra, curata da Warhol, su Leonardo da Vinci al refettorio delle Stelline. La festa si tiene nel club milanese preferito da Fiorucci e Warhol: il Plastic.

"I love Los Angeles. I love Hollywood. They're so beautiful. Everything's plastic, but I love plastic. I want to be plastic".¹⁹

Killer Plastic O, dice l'insegna al neon colorata appesa sopra l'ingresso del civico 120 di Viale Umbria. Nel dicembre del 1980 Lino Nisi e Nicola Guiducci fondano quello che da allora sarà considerato come l'unico ed imprescindibile club d'avanguardia milanese (e quindi italiano). In seguito entreranno come soci Sergio Tavelli, Pinky Rossi e soprattutto Lucio Nisi.

Frequentato da designer, artisti e pubblicitari come da giovani sconosciuti futuri architetti, stilisti e *viveurs*, il Plastic e i dj-set di Guiducci e Tavelli, specialmente quelli della domenica, hanno fatto epoca. Avanguardia musicale e avanguardia estetica convivono nella celebre "sala degli specchi" dell'allora neonato spazio di Viale Umbria. In questi anni, sotto l'insegna *Killer Plastic O*, si possono trovare il già citato Warol, e clienti abituali assolutamente straordinari come Freddy Mercurhy, Madonna, Prince, Bruce Springsteen, Elton John, o la coppia Jean Paul Goude e Grace Jones che dichiarano che per ballare al Plastic prenotano di sovente un aereo privato da Londra in direzione Milano. A fine serata, nell'angolo a fianco della console, sotto un lampadario di cristallo, si può invece intravedere Nicola Guiducci, che finito il suo set ride e chiacchiera con Keith Haring.

È ormai l'alba al Plastic, e come sempre a dichiararlo è l'intramontabile *"Only love can break your heart"* di Neil Young, gli ultimi si riversano in strada in viale Umbria, chi torna verso il centro, chi verso la periferia, la mente è confusa e la vista è annebbiata, ma si riesce comunque a percepire il bagliore intermittente dei tabelloni elettronici con gli indici di borsa, esposti nelle vetrine delle banche, e i neon tubolari e colorati di memoria naumaniana, che saturano la città generando una nuova ed inattesa euforia diffusa.

LA BANDA LARGA: DALLA P2 A FRANCIS TURATELLO

Il 1981 si apre col Processo in Corte d'Assise a Milano, il 12 gennaio, contro la banda di Francis Turatello detto "faccia d'angelo", accusato di sequestri di persona e gestione di bische clandestine, che l'11 agosto dello stesso anno sarà ferocemente ucciso nel carcere di Bad 'e Carros a Nuoro.

Turatello, insieme a Vallanzasca, e le rispettive bande "animavano" le notti milanesi, nei locali disegnati dal Panseca e posseduti da Liguori o da Arlenghi, "*C'era la guerra fra Vallanzasca e Francis Turatello. Tutte le notti si cercavano nei locali di Milano. Io tentavo di evitarlo (...) molti dei locali erano i miei. Ne avevo dieci. E loro non scherzavano. Ogni sera non farli incontrare era una tombola*"²⁰.

Il 28 gennaio muore a Monza l'architetto Mario Asnago (lo studio Asnago-Vender continuerà la sua attività fino alla morte di Claudio Vender nel 1986). Il 21 maggio dell'anno seguente morirà Giovanni Muzio. Figure chiave del modernismo milanese che simbolicamente rappresentano la fine, o perlomeno l'inarrestabile declino, di un professionismo legato ad una classe borghese e un sistema etico-valoriale che ha permeato la città durante il boom economico e, comunque, gli anni '70.

La modernizzazione selvaggia del boom economico lascia spazio ad una nuova classe sociale pervasiva e dominante pienamente realizzata negli anni '80, quella classe piccolo-borghese descritta precocemente da Pier Paolo Pasolini nei suoi scritti maggiormente orientati a sociologia e politica: quelli della rubrica *Dialoghi* su *Vie Nuove* e sul *Corriere della Sera*.²¹

Ma il 1981 è l'anno della P2. Nel XLII congresso del PSI, tenutosi a Palermo²² tra il 22 e il 27 aprile e allestito da Filippo Panseca,

20 Intervista di R.Tortarolo a Lello Liguori, *Il mio Covo segreto*, Il Secolo XIX, aprile 2011. http://www.ilsecoloxix.it/p/cultura/2011/04/17/A0gynJN-segreto_mio_covo.shtml

21 Vasto è il tema e vasta dovrebbe essere la trattazione, ci limitiamo pertanto a sottolineare un problema pregnante che attiene alla cosiddetta *scomparsa delle classi sociali*, ovvero la conseguente scomparsa del sentimento di appartenenza ad un determinato gruppo antropologico, detto *classe sociale*, cui sono propri valori e modelli di riferimento consolidati e condivisi. Basta considerare "*il sottoproletariato di Accattone (che ndr), prima dell'avvento della società del consumo, vedeva se stesso come modello di riferimento dell'autostima, anzi, dileggiava chi non apparteneva ai suoi valori.*" P. P. Pasolini, citato in G.Sapelli, *Modernizzazione senza sviluppo, il capitalismo secondo Pasolini*, Mondadori, Milano, 2005, pg.17.

22 Per la descrizione dell'allestimento cfr. Intervista ad Filippo Panseca, pg.433.

come del resto tutti i congressi e conferenze programmatiche del partito fino al suo scioglimento, Craxi viene confermato segretario. Pochi giorni dopo, il 6 maggio 1981 quando, i carabinieri perquisiscono a Roma Palazzo Giustiniani, sede della massoneria italiana, nell'ambito dell'inchiesta sul banchiere Michele Sindona, mandante dell'omicidio Ambrosoli, sequestrano numerosi documenti sulla loggia P2 di Licio Gelli. In precedenza documenti relativi alla P2 erano emersi durante la perquisizione della villa di Gelli ad Arezzo. L'operazione d'indagine rivela una complessa commistione tra politica e affari, con alcune vicende e accadimenti mai completamente chiariti. Il 20 maggio 1981 viene resa nota una prima lista dei 962 presunti iscritti alla P2. Fanno scalpore i nomi del segretario del partito socialdemocratico Pietro Longo, degli imprenditori Silvio Berlusconi e Angelo Rizzoli, dei giornalisti Maurizio Costanzo e Roberto Gervaso, dei banchieri Roberto Calvi e Michele Sindona e del cantante Claudio Villa. Le BR danno gli ultimi colpi di coda dopo l'arresto, il 4 aprile del loro capo Mario Moretti, sequestrando il 20 maggio Giuseppe Taliercio, direttore della Montefibre²³ di Marghera. Nello stesso giorno Calvi, presidente di Banco Ambrosiano e La Centrale Finanziaria, viene arrestato per esportazione illecita di capitali. Il 26 maggio Forlani è costretto a rassegnare le dimissioni. Il 7 luglio, mentre la Borsa valori di Milano è chiusa per eccesso di ribasso dei titoli quotati (-20%), vengono nominati nuovi vertici di forze armate e servizi segreti e imposte le dimissioni agli iscritti alla P2. Il 9 dicembre la Camera la approverà lo scioglimento della loggia P2. Per quando riguarda il PSI, Antonio Natali – il cui nome apparirà prepotentemente nelle cronache giudiziarie di poco posteriori – eletto al congresso di Palermo presidente della commissione centrale di controllo del PSI, “assolve” i socialisti i cui nomi erano stati archiviati da Gelli: Labriola, Manca, Di Donna, Teardo.

In questo clima concitato, quasi in una dimensione parallela, mentre Giorgio Armani apre in città il suo primo *Emporio*, inaugura la prima mostra di Memphis durante il salone del mobile, che allora si teneva a settembre. *“Quando Memphis iniziò, alla prima mostra del '81 c'era una quantità di gente che noi assolutamente non ci aspettavamo, noi stessi all'apertura di Memphis non potemmo entrare a causa della folla che fuori attendeva, seriamente non*

23 La stessa azienda che commissionò a Andrea Branzi e Massimo Morozzi il *Decorattivo*.

Francis Turatello, tribunale di Milano, 1981



*potevamo entrare, eravamo molto imbarazzati, non sapevamo cosa fare, davanti a noi c'era questo Busnelli, che allora era a capo di una grande e importante ditta di mobili milanese, e lo sentimmo dire: "Questi qui ce l'hanno messo nel culo per i prossimi vent'anni."*²⁴

Sull'invito è rappresentato un tirannosauro con denti scintillanti e fauci spalancate.

NUOVE TELEVISIONI E NUOVE INFRASTRUTTURE

Il Gennaio del 1982 vede l'inizio dell'inarrestabile espansione delle reti televisive private italiane, che, negli anni successivi, andranno a costituire l'ossatura portante della fortuna mediatica ed imprenditoriale di Silvio Berlusconi.

Sarà Rusconi²⁵ che, il 3 gennaio di quell'anno fonderà il canale televisivo privato Italia 1. Il giorno successivo vedrà costituirsi la rete televisiva privata Retequattro: proprietà ripartita tra Mondadori (64% del capitale), Perrone (25%), Caracciolo (11%), un network costituito da 23 emittenti locali. Nel Dicembre dello stesso anno Italia 1 viene ceduta a Silvio Berlusconi per 35 miliardi di lire.

È in questo contesto di espansione televisiva, e, per dirla con Verlaine ma al rovescio, di *impero all'inizio della decadenza*, che Silvio Berlusconi commissiona all'architetto milanese Claudio Dini quella che, sulla monografia Electa di quest'ultimo, compare sotto il criptico nominativo di "*Ristrutturazione di un edificio rurale adibito a sporting privato ad Arcore (Milano)*"²⁶. Il così denominato *edificio rurale*, non è altro che un edificio facente parte del complesso settecentesco di Villa San Martino²⁷. Collegato a quest'ultima tramite un percorso sotterraneo, lo spazio interno, completamente ristrutturato e modificato nelle sue articolazioni volumetriche, consiste in una sequenza spaziale

24 Intervista a Barbara Radice, pg.289.

25 Edilio Rusconi è stato un editore, giornalista, scrittore e produttore cinematografico italiano.

26 Claudio Dini, *Progetti e architetture, 1962-1990, con Umberto Capelli dal 1979*, Electa, Milano,1991, pg.52.

27 La villa del XVIII secolo situata ad Arcore, e dal 1974 prima dimora di Silvio Berlusconi.



continua caratterizzata da rivestimenti uniformi in doghe in legno chiaro per ciò che concerne le partizioni verticali, ed una griglia quadrettata, in acciaio color azzurro, a costituire invece il controsoffitto di copertura. Elemento, quello della griglia che, assieme alle aperture, anch'esse di forma quadrata e di dimensioni variabili, può essere considerato una vera e propria costante formale dell'opera di Dini. La reiterazione ossessiva della forma quadrata, utilizzata per creare sequenze di aperture a ritmiche variabili, è tema ricorrente nella maggior parte delle realizzazioni dell'architetto in quel particolare decennio, dal già citato complesso edilizio per uffici in piazzale Loreto sino al successivo progetto per le stazioni della linea tre della metropolitana milanese.

Il resto dell'ambiente è qualificato da un'ordinata divisione dello spazio, articolato rispettivamente in sauna ed idromassaggio, piscina e campo da squash. L'intermezzo centrale è infine dedicato alla cosiddetta "zona relax", quest'ultima caratterizzata da una composizione a muro, anch'essa quadrata, costituita di nove monitor televisivi utili a Silvio Berlusconi ed ai suoi ospiti/ collaboratori ad avere una visione contemporanea di tutti i canali televisivi di recente acquisizione e della concorrenza pubblica.

Pochi mesi più tardi, e precisamente il 18 giugno dello stesso anno viene dichiarato dal Tribunale di Milano il fallimento del Banco Ambrosiano. Il giorno seguente viene rinvenuto a Londra, sotto il ponte dei Frati Neri, il cadavere del suo presidente Roberto Calvi. Pochi giorni più tardi verrà riaperto il processo per esportazione di capitali. Oltre alla morte di Calvi, si registrano in questa vicenda l'assassinio di Grazielle Corrocher, segretaria di Calvi, il ferimento del vicepresidente Roberto Rosone da parte di un killer (27 aprile) e la latitanza del faccendiere Flavio Carboni. Il 6 agosto la banca viene messa in liquidazione. Nasce così il Nuovo Banco Ambrosiano.

Una settimana più tardi, precisamente il 12 luglio, hanno inizio i cantieri che porteranno alla realizzazione del collegamento metropolitano Bovisa - Porta Vittoria. Per ciò che concerne la Bovisa il progetto preliminare della Stazione FNM (Ferrovie Nord Milano) sarà affidato -nel 1985- all'architetto Giancarlo Perotta.

Laureato a Milano nel 1968 e studente di Rogers, De Carli ed Albini, nel '69 Perotta ricopre il ruolo di assistente accademico in Composizione IV, tenuto da Guido Canella, e a partire dal '83 diverrà professore associato in Composizione Architettonica II. Il progetto per la Bovisa, sviluppato nell'ambito del quadruplicamento delle Ferrovie Nord Milano, prevede la realizzazione di una piastra di circa 20.000 mq, posta alla quota + 9.00m²⁸ sopra 8 binari passanti sotterranei, atta ad ospitare i servizi di biglietteria. Esteriormente si presenta caratterizzato da una non particolarmente aggraziata pensilina d'ingresso affiancata da coppie di grandi aperture di forma circolare, motivo questo che andrà a caratterizzare anche l'anonimo prospetto est, su piazza Emilio Alfieri. Un'architettura particolarmente banale ed inespressiva quella del Perotta, tanto che *“risulta evidente come per architetti del genere il problema estetico non è minimamente importante, al punto da poterne fare l'ultimo dei loro problemi. E non certo perché l'architettura – per loro – sia “qualcosa che difficilmente può essere considerata in modo esclusivo sotto il profilo estetico”, come affermato più sopra, bensì per la semplice ragione che la loro architettura non viene giudicata – da parte di chi la commissiona e l'approva – sulla base di questo parametro. Evidentemente c'è in palio ben altro”*.²⁹

A Roma, il 7 agosto, il governo Spadolini rassegna le dimissioni, per essere ricostituito in data 23 dello stesso mese come Governo Spadolini II, costituito dal pentapartito PRI, DC, PSI, PSDI e PLI. Il 13 novembre, per la seconda volta, è di nuovo costretto a rassegnare dimissioni. L'esecutivo cade a causa dello scontro politico tra il Ministro del Tesoro Nino Andreatta e il Ministro delle Finanze Rino Formica, scontro esteso anche ai rispettivi partiti. Il primo dicembre verrà varato il quinto Governo Fanfani.

28 Studio Perotta Architettura e Urbanistica, *Progetto definitivo per la realizzazione della Nuova Stazione FNM alla Bovisa*. Cfr. http://www.studioperotta.it/progetti_scheda.asp?id=22

29 Marco Biraghi, *Il brutto dell'architettura, ovvero lo strano caso di Giancarlo Perotta*. <http://www.doppiozero.com/materiali/fuori-busta/il-brutto-dell'architettura>

LA NUOVA CAPITALE D'ITALIA

Sono i primi giorni di Febbraio del 1983, quando Il Tribunale di Milano formalizza l'amministrazione controllata per l'editoriale "Corriere della Sera". L'assemblea dei creditori è composta di 2.138 persone tra banche, collaboratori, rivenditori, società collegate, per un totale di crediti di 65 miliardi e 670 milioni. Bruno Tassan Din e i fratelli Angelo e Alberto Rizzoli sono arrestati per bancarotta fraudolenta. Nei mesi successivi Angelo Rizzoli si dimetterà dal "Corriere della Sera".

Il 1 marzo, nell'aula nuova costruita di fronte al carcere di S. Vittore si giudicano 164 giovani per atti di terrorismo compiuti a Milano dal 1974 al 1980 (espropri proletari, danneggiamenti, ferimenti), l'omicidio di Walter Tobagi, il giornalista del "Corriere della Sera" ucciso il 28 maggio 1980.

Il primo marzo, la Procura di Roma proscioglie gli imputati appartenenti alla loggia P2, non considerata associazione a delinquere. Il procuratore generale capo F. Sesti impugna la sentenza. Il 10 agosto, Licio Gelli, in precedenza arrestato ed incarcerato a Ginevra, evade dal carcere di Champ Dillon; il 19 agosto verrà concessa l'estradizione.

Negli stessi giorni d'inizio anno, ha origine una delle vicende progettuali più significative della carriera di Alessandro Mendini, la *Casa della Felicità* per Alessi. L'incarico viene assegnato da Alberto Alessi direttamente a Mendini, allora direttore creativo del celebre marchio milanese, che verrà affiancato, oltre che dal fratello Francesco, dall'Alchimia di Sandro Guerriero e da Giorgio Gregori.

La casa per Alessi, sul lago d'Orta, è stata concepita da Mendini in senso puramente oggettuale: La decorazione domina l'intero apparato formale ed architettonico della villa, tanto che il progetto, nella sua interezza, sarà concepito esattamente con lo stesso spirito della collezione *Tea & Coffee piazza*, esperienza conclusasi proprio lo stesso anno. La metodologia organizzativa è esattamente la stessa, solo che, al posto di teiere e caffettiere saranno le differenti stanze ed i differenti padiglioni della villa ad essere pensati autonomamente da Sottsass, Rossi, Glaser e Graves. Mendini a questo proposito affermerà: "Quando ho

Casa della Felicità, per Alberto Alessi, A. Mendini e collaboratori, Lago d'Orta Omegna, 1983



iniziato a progettare per delle industrie o per delle cose mie, ho continuato ad usare il metodo di mettermi assieme ad altri. Questo anche per motivi di antiretorica e poi anche per il piacere un po' sadico di non sapere come va a finire una cosa perché non è tutta nelle tue mani... una specie di gioco”³⁰.

Un atteggiamento perfettamente coerente con l'approccio disciplinare mendiniano, stessa metodologia, dall'oggetto alla città. È indubbiamente riscontrabile una tensione all'ibridazione della rappresentazione teatrale con la vita umana.

Finzione, realtà, oggettualità ed antropologia entrano tra loro in risonanza e generano oggetti che vestendo svariati costumi di scena, disegnati da eccellenti architetti, entrano a far parte di quella che Mendini stesso chiama “la tragicommedia della vita”. Edifici con cui è possibile bere una tazza di tè e caffettiere dentro alle quali è perfettamente normale abitare e vivere la propria esistenza.

È il 22 aprile del '83, quando il comitato centrale del PSI, in una nota, annuncia l'uscita del partito dalla maggioranza. In seguito alla strategica uscita di Craxi dalla compagine di governo, l'allora presidente del consiglio Amintore Fanfani è costretto a rassegnare dimissioni.

Il 26 e 27 giugno si terranno le elezioni politiche: DC 32,9%; PCI 29,9%; PSI 11,4%; MSI-DN 6,8%; PRI 5,1%; PSDI 4,1%; PLI 2,9%. È il 4 agosto del 1983, nasce così, con la formula del “pentapartito”, il primo governo Craxi. Una svolta fondamentale, che, per il prossimo decennio, determinerà un cambio di rotta radicale della centralità politica italiana. D'ora in avanti sarà Milano, la “Milano socialista” ad assumere il ruolo di nucleo nevralgico/politico d'Italia.

L'ambizione urbano-metropolitana milanese cresce così inevitabilmente, la città di Craxi e di Tognoli ormai sembra essere divenuta a tutti gli effetti la capitale, il luogo dove le cose accadono. Assieme all'ambizione, crescono a vista d'occhio, e di pari passo, l'espansione edilizia periferica ed il conseguente potenziamento infrastrutturale; dopo l'inizio dei lavori sulle linee delle Ferrovie Nord dell'anno precedente, il 30 ottobre dello stesso anno, viene inaugurato il tratto Cadorna-Porta Genova della linea due della metropolitana. Dal 1982 l'allora

responsabile dei progetti di sviluppo per il Passante ferroviario e per la modifica delle aree attraversate dallo stesso è l'architetto, militante nelle file del PSI, Andrea Balzani, noto anche per essere l'ideatore del cosiddetto rilancio dell'area Garibaldi/Repubblica come centro direzionale: lo sviluppo del Passante ferroviario e delle aree attraversate dallo stesso è parte di un più ampio piano di sviluppo di aree sottoutilizzate di cui fanno parte anche, in particolare, l'area del Portello (sempre di Balzani è il piano urbanistico sviluppato poi da Mario Bellini) e di Montecity, sulla quale, nel 1990, pubblicherà il volume *Montecity: Progetto e Piano*³¹. Balzani è un personaggio chiave nello sviluppo della città di Milano nei rampanti anni '80. Egli è infatti una delle figure più rilevanti nell'urbanistica di quel tempo, con regolari partecipazioni a convegni e seminari ed una rubrica, intitolata "Le città", su "Il Foglio"³². Nasce a Bologna ma si laurea nel 1963 al Politecnico di Milano, Sempre a Milano, nel 1972, coordina lo sviluppo del piano regolatore e successivamente si occupa della riqualificazione di Quarto Oggiaro e della Bovisa. "E' stato uno dei più importanti urbanista degli anni Settanta a Milano, continuatore della tradizione di Bottoni e dello studio BBPR"³³ diceva di lui il sindaco Tognoli.

La città cresce a ritmi sostenuti, si espande in senso rizomatico, e ad ovest, precisamente a Quarto Cagnino, spuntano nello skyline periferico retrostante San Siro tre torri residenziali a firma del architetto socialista Claudio Dini. Sono torri di dodici piani ciascuna, situate nella periferia ovest della città dove il piano di zona prescrive tale tipologia architettonica. Sono torri piuttosto isolate, con struttura a pilotis e distribuite diagonalmente rispetto al perimetro del lotto. La variata composizione dei fronti consente la creazioni di spazi esterni per ogni piano, nella forma di logge per i primi nove piani e di balconi a sbalzo per gli ultimi tre piani.

31 A. Balzani, *Montecity, Progetto e Piano*, Electa, Milano, 1990.

32 *Morto l' architetto Balzani Firmò il piano regolatore*, Corriere della Sera, 1/05/2004 http://archiviostorico.corriere.it/2004/maggio/01/Morto_architetto_Balzani_Firmo_piano_co_7_040501022.shtml

33 *Morto l' architetto Balzani Firmò il piano regolatore*, Corriere della Sera, 1/05/2004 http://archiviostorico.corriere.it/2004/maggio/01/Morto_architetto_Balzani_Firmo_piano_co_7_040501022.shtml

IL BUSINESS MODEL: MODA E MOBILITÀ

Grazie ad una segnalazione di Ettore Sottsass³⁴, il designer Antonio Citterio, tra l'84 e l'88 realizza il quartier generale di Esprit Italia. Il progetto si configura come elegante e raffinata ristrutturazione di un ex edificio industriale ed è caratterizzato da un ricercato rigore estetico e formale e da un utilizzo sapiente dei soli materiali vetro e calcestruzzo, che rimanda in questo frangente alla lezione di maestri come Sigurd Lewerentz e Sverre Fehn, depurata però della ruvidità selvaggia e materica di matrice scandinava in favore di un'estetica più levigata, confacente al florido fashion business milanese. Nell'84 anche un giovane neolaureato, Cino Zucchi, è alle prese con una delle prime opere realizzate della sua prolifica carriera. L'edificio in questione è uno spaccio per dipendenti a Casorezzo, in provincia di Milano. Il progetto è costituito di due essenziali volumi caratterizzati da un rivestimento in blocchi cementizi e da piccole ed alte aperture di forma rettangolare che interrompono il serrato ritmo del rivestimento grezzo.

Il volume ospitante la parte commerciale relativa allo spaccio è distinto da quello del magazzino grazie ad una copertura leggera in ferro e alluminio, sorretta da preesistenti colonne in ghisa salvate e recuperate dalla precedente struttura distrutta da un nubifragio. Complice forse anche il carattere industriale del complesso, l'edificio non presenta traccia di quelli che sarebbero divenuti negli anni i riferimenti fondamentali di Cino Zucchi: Caccia Dominioni, Asnago e Vender e Vico Magistretti. Si pone invece in continuità con una linea di ricerca transalpina, formale e rigorista che vede in Peter Markli, Livio Vacchini e Luigi Snozzi i suoi riferimenti.

Se Zucchi, a inizio carriera, esprime un'estetica *altra* rispetto al canone che caratterizzerà la sua evoluzione progettuale, Elio Fiorucci celebra i fasti della sua, ormai affermata, iconografia inaugurando il suo flagship store di Milano con un happening dove Keith Haring lavora ininterrottamente per un un giorno ed una notte realizzando un unico murales per le pareti del negozio. Nel frattempo, a Varese, il 12 aprile 1984, viene fondata ufficialmente la "Lega Autonomista Lombarda" di Umberto Bossi,

Cino Zucchi Architetti, Spaccio dipendenti e magazzino, Casorezzo, Milano 1984



Antonio Citterio, Patricia Viel and Partners, headquarters Esprit, Mialno 1987





Keith Haring, performance al negozio Fiorucci, Milano 1984



il 9 maggio la relazione finale della commissione parlamentare sulla P2 conferma la veridicità degli elenchi sequestrati nella villa di Gelli e la relazione di questi con i servizi segreti dal 1950. La *struttura superiore della piramide* non sarà mai pienamente definita in quanto la commissione non avrà accesso all'archivio di Gelli, conservato in Perù. Il 10 maggio Pietro Longo, piduista, segretario PSDI e ministro del Bilancio, rassegna le dimissioni: respinte dal presidente del Consiglio Craxi, sono accettate il 12 luglio. Nel frattempo, l'11 giugno muore a Roma, all'età di 62 anni, Enrico Berlinguer. Ai funerali partecipano 2 milioni di persone.

Claudio Dini, nel frattempo, ottiene l'incarico per il progetto delle finiture e per l'immagine coordinata delle quattordici stazioni della linea tre della metropolitana di Milano. Si tratta di un progetto imponente, su commissione di Antonio Natali, "grande vecchio" del PSI Milanese, padre politico di Craxi e predecessore di Dini alla presidenza delle Metropolitane Milanese. Il progetto è eseguito con grande attenzione, sia dal punto di vista dell'utilizzo dei materiali e delle loro finiture sia in luce delle esigenze fondamentali di sicurezza, pulizia e accoglienza. Dal punto di vista dell'organizzazione spaziale la configurazione architettonica è studiata in funzione di una veloce e diretta percorrenza che favorisca la rapida fruizione delle stazioni evitando, al contempo, la creazione di angoli nascosti e zone difficilmente controllabili. I materiali variano dal granito grigio lucidato, utilizzato per la pavimentazione, al cemento spittato e fresato utilizzato nel bugnato delle superfici orizzontali, fino al controsoffitto a griglia metallica quadrata di colore giallo, così come i diversi elementi funzionali caratterizzati anche dal colore rosso. Nonostante una certa qualità spaziale e architettonica l'intervento di Dini sarà ricordato, suo malgrado, come testimonianza costruita del malaffare che dilagherà fino alla fine del decennio culminando nell'inchiesta Mani Pulite dove lo stesso Dini verrà incarcerato. La MM diventa infatti la "gallina dalle uova d'oro", Linea uno, linea due, linea tre, passante ferroviario, tutte le infrastrutture sono terreno fertile per appalti e relative tangenti, *"la ricognizione dei giudici si è spinta fino al 1981 e ad una bustarella da 400 milioni pagata per il primo lotto realizzato. Non si poteva scoprire tutto prima? Quando dal crac Codelfa parti' un' indagine sugli affari*

di Antonio Natali, il defunto parlamentare socialista, un pubblico ministero chiese l' autorizzazione a procedere: la Camera nel respingerla tributo' un applauso all' esponente del Garofano. Era il giugno 1990, Milano viveva la grandeur dei Mondiali di calcio. Adesso in uno dei capitoli scritti dalla procura viene ricordata una tangentona da due miliardi e mezzo che nel 1986 Natali intasco' assieme al deputato comunista Eugenio Peggio, anche lui deceduto."³⁵ Ad oggi è noto che l'impresa Codelfa pagò tangenti alla MM per ottenere l'appalto per la realizzazione di un tratto della linea 3.

Nel numero 20 della rivista "Costruire", nel giugno del 1984, viene pubblicato un articolo di un noto professionista milanese, architetto e professore ordinario al Politecnico. L'articolo è intitolato *L'architettura è comunicazione*, il suo autore è Virgilio Vercelloni, già coordinatore editoriale in *Controspazio* di Paolo Portoghesi, cofondatore del *Collettivo di Architettura*, redattore, negli anni '60 dei PRG, tra gli altri, di San Donato Milanese e Cinisello Balsamo, codirettore dal 1961 insieme a Guido Canella della neonata rivista *Abitare* e assistente di Piero Bottoni al corso di Urbanistica II presso il Politecnico di Milano.

È un articolo importante nella produzione teorica di Vercelloni in quanto *"palesa la sua convinzione che l'architettura e l'urbanistica possano essere considerate come "un fedele ritratto delle società che le hanno, in particolari momenti storici, prodotte."*"³⁶ Da qui una impostazione progettuale rivolta ad una consapevolezza estesa non solo al campo disciplinare ma alla comprensione dei fenomeni generanti l'urbanità nei suoi aspetti più radicati e conflittuali.

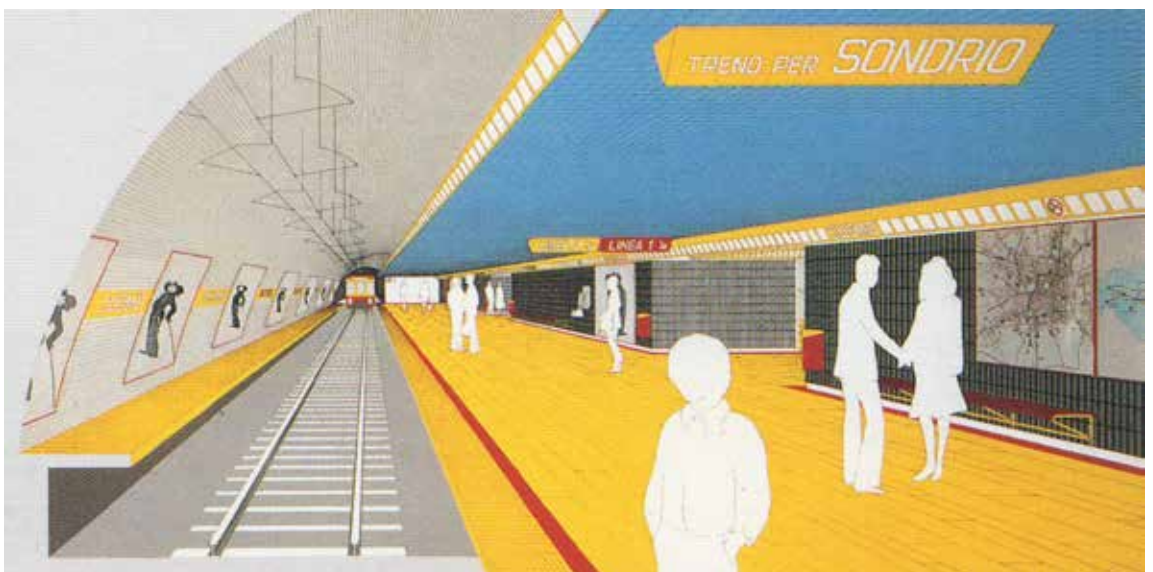
"L'architetto, dunque, deve progettare suggerendo o spingendo la società urbana verso una "struttura dinamica", nella quale appaiono evidenti le relazioni e le interconnessioni tra l'edilizia residenziale, i luoghi di produzione, la rete dei trasporti pubblici e la viabilità. Particolare interesse suscitano pertanto i temi delle addizioni urbane, delle "aggregazioni per espansione", del completamento urbano, delle "protesi per sostituzione"

35 G.di Feo, *In 102 sul metrò di Tangentopoli*, Corriere della Sera, 19/02/1994, p.40 http://archiviostorico.corriere.it/1994/febbraio/19/102_sul_metro_Tangentopoli_co_0_94021911522.shtml

36 F. Zanzottera a cura di, *L'archivio dell'architetto Virgilio Vercelloni presso il C.A.S.V.A. di Milano*, edizioni Quaderni del C.A.S.V.A., 2008, pg.33.



Claudio Dini, progetto per le stazioni della Linea3 della metropolitana milanese, Milano 1984



dell' assunto della legittimità del costruito nel costruito."³⁷

Si tratta quindi di un lavoro *organico*, definito nella componente qualitativa in opposizione alla necessità quantitativa, per Vercelloni esaurita nel periodo di ricostruzione post bellica del boom economico. Ricopre quindi fondamentale importanza il lavoro sul significato delle singole operazioni, volte alla ricucitura urbana, all'attenzione sul frammento, sui nodi causali e sui punti di interazione dei molteplici *fatti urbani*. L'operazione del Vercelloni viene spesso riferita alla riagggregazione del tessuto urbano, dove ricopre fondamentale importanza il ruolo semiotico dei singoli elementi. Si spiega così la produzione editoriale dell'architetto milanese, in gran parte dedicata alla dettagliata analisi storica di sequenze temporali, nessi causali e alla ricerca enciclopedica atte a definire atlanti, cronologie, precise sequenze utili, se non indispensabili, al progetto. Oltre all'importante volume dedicato all'evoluzione del *paesaggio urbano* di Milano³⁸ esemplare, nella definizione di un metodo di questo tipo, è il testo del 1993, *Comunicare con l'architettura*³⁹, dove Vercelloni individua, con criterio cronologico, 95 espressioni dell'architettura intesa come forma di comunicazione, nella convinzione che, per evadere i confini di settorialità ed autonomia propri della disciplina, occorra esentare la storia dell'architettura dal comunicare esclusivamente se stessa ma comprendere i vari significati e simbologie che attengono all'opera architettonica nella sua più estesa accezione.

Dagli anni '80 l'attività di Vercelloni diventerà frenetica, sia sul fronte editoriale, sia sul piano della progettazione architettonica. È di poco seguente l'attività con Uniplan, con cui collaborerà a diversi progetti con Aldo Rossi, tra cui il progetto per l'aeroporto di Linate. Altre numerose collaborazioni sono quelle con Nicola Trussardi, che collocano, molto marginalmente, Vercelloni all'interno di quell'universo socialista di cui Trussardi fa parte, e che spaziano dalla Trussardi Fashion School alla Trussardi Italian House, il Centro Studi del gruppo Trussardi, la Trussardi Art Factory.

Se grande è l'attenzione e la sensibilità urbana del professor

37 F. Zanzottera a cura di, *L'archivio dell'architetto Virgilio Vercelloni presso il C.A.S.V.A. di Milano*, edizioni Quaderni del C.A.S.V.A., 2008, pg.33.

38 V.Vercelloni, *La storia del paesaggio urbano di Milano*, L'Archivoltò, Milano, 1989.

39 V.Vercelloni, *Comunicare con l'architettura*, Franco Angeli, Milano, 1993.

Vercelloni lo stesso non si può dire per la coppia di progettisti costituita da Giancarlo Perotta e Laura Lazzari. È infatti del 1984 il progetto delle torri binate collocate sopra alla stazione ferroviaria di Garibaldi, un progetto che diventerà indecorosamente noto per la brevità della sua presenza nella forma originaria, giacché, vendute all'asta nel 2004 dalle Ferrovie dello Stato, sono acquistate per 113 milioni dall'immobiliare Beni Stabili, le loro carenze estetiche e performative furono considerate tali da "costringere i nuovi proprietari (...) ad affrontare un costoso restyling pur di cancellarne la pietosa configurazione originale." I problemi degli immobili in questione sono molteplici, *"dai pannelli di fibrocemento colorato passa aria, le facciate postmoderne si arroventano, riscaldamento e raffreddamento sono tutt'uno con quelli della stazione ferroviaria e l'estetica allegra (...) non mitiga la sostanza."*⁴⁰

L' "estetica allegra" si rifà all'At&T building di Philip Johnson, icona post-modern cui, con tutta evidenza, i progettisti fanno riferimento. Nella torre gemella, l'inversione della geometria della copertura, propone un curioso effetto *positivo-negativo* tra le due torri, ma i progettisti non riescono a riproporre o reinterpretare gli aspetti compositivi più rilevanti delle torri newyorkesi dell'architetto americano, costituendo un apparato compositivo che, per colori e materiali, stride con le vicine emergenze architettoniche di rilevanza – quali la torre Galfa o il grattacielo Pirelli – con cui competono in altezza.

Il problema centrale che impone nel 2007 una riqualificazione massiva è dato dalle carenze performative dell'edificio, *"Ci penserà lo studio specializatissimo milanese Progetto Cmr (...): impianti geotermici a pompa di calore per sfruttare l'acqua di falda, emissioni zero grazie a pannelli fotovoltaici (sui lati stretti) e solari (sul tetto), ventilazione naturale, facciate isolanti a doppia pelle, serre bioclimatiche ai piani e vetri sfaccettati"*⁴¹. La prima delle due torri così riqualificate sarà inaugurata dal nuovo proprietario Maire Tecnimont il 20 aprile 2011.

Se, a scala locale, il Partito è alle prese con i turbolenti sviluppi giudiziari legati ai nuovi nodi infrastrutturali cittadini è a scala

40 M. Bono, *Nuovo look e doppia offerta per le torri Fs di Garibaldi*, La Repubblica, 11/12/2007. <http://milano.repubblica.it/dettaglio/nuovo-look-e-doppia-offerta-per-le-torri-fs-garibaldi/1403605>

41 M. Bono, *Nuovo look e doppia offerta per le torri Fs di Garibaldi*, La Repubblica, 11/12/2007. <http://milano.repubblica.it/dettaglio/nuovo-look-e-doppia-offerta-per-le-torri-fs-garibaldi/1403605>

Giancarlo Perotta, Laura Lazzari, Torri centro direzionale Porta Garibaldi, Milano 1984



nazionale che l'evento del 16 ottobre 1984 avrà risonanza. Tra il 13 e il 16 ottobre 1984, i pretori di Roma, Torino e Pescara ingiungono alle tre emittenti televisive del gruppo Fininvest, Rete 4 (acquistata dal gruppo Fininvest il 28 agosto), Canale 5, Italia 1 di sospendere l'interconnessione dei loro ripetitori, almeno limitatamente alle tre regioni d'Italia di loro competenza⁴². Secondo i tre pretori, a seguito denunce della RAI e dell'ANTI (Associazione Nazionale Teleradio Indipendenti), il sistema d'interconnessione simultanea regionale viola l'articolo 195 del Codice delle Poste e Telecomunicazioni, che sancisce il monopolio della trasmissione televisiva su scala nazionale da parte della sola TV pubblica. Il raffinato sistema messo in atto da Silvio Berlusconi è detto *Cassettizzazione*: per convincere gli investitori a comprare spazi pubblicitari sulle sue tv commerciali, nonostante la loro dimensione locale, egli fa registrare migliaia di ore di trasmissione e le spedisce in tutta Italia tramite taxi aereo in così che vengano trasmesse simultaneamente. L'astuto stratagemma consente, *de facto*, la costituzione di un'emittente che opera in simultanea a scala nazionale. Il 20 ottobre il governo Craxi presenta il *decreto Berlusconi* che consente al gruppo di riprendere le trasmissioni. Il decreto verrà bocciato alle Camere, che approveranno invece il *Berlusconi bis* il 4 febbraio 1985, a cui segue, il 1° giugno, il *Berlusconi ter* che proroga il regime transitorio fino al 31 dicembre 1985. Il provvedimento è trasformato in legge il 1° agosto 1985⁴³.

Milano diventa un colossale serbatoio di immagini destinate a soddisfare tutte le esigenze del paese, il filtro unico dell'immaginario metropolitano italiano, la cui potenza quale strumento politico è in quel momento intesa solo da sparute minoranze.

42 F. Scottoni, *Tre pretori contro i colossi TV*, la Repubblica, 17/12/1984.

43 Dati da: Camera dei deputati, Conversione in legge del decreto-legge 1° giugno 1985, n. 223, concernente proroga di termini in materia di trasmissioni radiotelevisive, p. 30805.

PROGETTISTI E CORRENTI DI PENSIERO

Nel 1985 si inizia a delineare un quadro di potere in grande parte incentrato su Milano e sulle sue rapide innovazioni infrastrutturali. Il ruolo centrale nelle opache vicende di cronaca è ricoperto da architetti e urbanisti in una stretta rete di legami tessuta tra politica ed economia. L'ordine professionale non può che subire ricadute sul piano dell'immagine pubblica e sul ruolo sociale della professione. È in questo quadro che viene fondato a Milano il circolo *Società civile* con l'obiettivo di combattere il degrado etico della vecchia "capitale morale" del Paese. Uno dei soci fondatori della neonata associazione è l'architetto Donata Almici, bresciana direttrice di *AL*, il giornale degli architetti della Lombardia. *"Quando inizia a salire la marea degli scandali, l'Almici fa una scelta: dare la parola al mondo degli architetti. I quali scrivono ad AL per denunciare la condizione di corruzione e monopolio abusivo che caratterizza la professione a Milano e hinterland. Un monopolio goduto da una ristretta cerchia di architetti facenti capo ai partiti della sinistra: Epifanio Li Calzi, Andrea Balzani e Claudio Dini soprattutto. A quel punto il presidente dell'ordine di Milano Demetrio Costantino, anziché tuonare contro gli inquisiti, chiede le sue dimissioni dalla direzione del giornale e, non ottenendole, compie la scissione. L'Ordine di Milano si fa un house organ tutto suo e invia un richiamo alla moralizzatrice, rea di essere intervenuta sul tema anche sull'Espresso e su altri giornali. Una scomunica da qui all'eternità, parrebbe; se è vero che due anni fa AL (tornato a essere il giornale unitario degli ordini lombardi) ha dedicato un numero monografico alla propria storia pubblicando un'intervista a tutti i direttori; tutti tranne lei, che aveva annunciato di volere ribadire i suoi eretici convincimenti."*⁴⁴

Nell'articolo di Nando dalla Chiesa vengono citati alcuni tra i più potenti e attivi architetti legati al partito socialista quali Balzani, Dini ed Epifanio Li Calzi. Quest'ultimo, morto nel 2013, è però una figura piuttosto avulsa dall'ambiente socialista. Detto l'"architetto rosso" era infatti legato al PCI per cui aveva ricoperto la carica di sindaco di Cesano Boscone, di assessore ai lavori

44 N. dalla Chiesa, *L'architetto milanese allergico agli intrallazzi*, Il Fatto Quotidiano, 28/12/2009. <http://www.ilfattoquotidiano.it/2009/12/28/larchitetto-milanese-allergico/12679/>

pubblici e di Vice Presidente della commissione urbanistica del Comune di Milano. Docente al Politecnico dal 1969 al 2010, collabora con Ernesto Nathan Rogers e da lui sarà definito come *“uno dei miei migliori allievi, (...), uomo che stimo e con il quale ho un immediato scambio di idee”*⁴⁵. Nel 1992 si presenterà di sua iniziativa al giudice Antonio Di Pietro e, nel quadro indiziario, benché coinvolto nelle inchieste sulle tangenti all’ospedale Paolo Pini⁴⁶, per il Piccolo Teatro⁴⁷ e in quella sugli abusi edilizi nell’hinterland milanese in cui era stato coinvolto anche Paolo Berlusconi, risulta una figura marginale avendo distratto fondi per destinarli al partito piuttosto che a titolo esclusivamente personale.

Il vero Deus Ex Machina, assente dalla narrazione di Dalla Chiesa, è però Silvano Larini, detto *il becchino* per il suo usuale abbigliamento costituito da completi neri di Armani. Silvano Larini nasce a Milano il 17 febbraio 1935, da una famiglia abbiente, il padre si occupa di export-import con l’estremo oriente⁴⁸. Il bisnonno, Camillo Cima, fu uno dei protagonisti della Scapigliatura milanese. Passa l’infanzia a Calcutta e soggiorna a lungo in Polinesia. Fin da adolescente si dedica alla pittura, laureato al Politecnico è allievo di Ignazio Gardella, con cui collabora⁴⁹ e che gli offre un posto di assistente di Composizione architettonica a Venezia⁵⁰ che ricopre dal 1961 al 1969⁵¹. Sono però altre le consulenze cui ambisce, fin da giovane è abituato a calcare la scena. Ricco, biondo, gira per Milano su una Jaguar biposto, *“al Politecnico notissimo fra le universitarie perché prese le loro difese quando il cardinal Siri si scagliò contro le donne*

45 E. N. Rogers, *Premessa a Editoriali di Architettura*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1968. In G. Loricco, M. Viganò (a cura di), *Editoriali di architettura*, Zandonai, Trento, 2009, pg. 4.

46 E. Li Calzi, A. Sandolo, S. Fontana, *Per una storia dell’architettura ospedaliera*, Maggioli editore, 2008.

47 Anche Marco Zanuso sarà coinvolto nelle indagini sui ritardi e sulla lievitazione dei costi per la costruzione del teatro.

48 L.Sotis, *Larini, l’ ex ragazzo in Jaguar amico di Bettino che oggi fa il pittore*, Corriere della Sera, 25/07/2003, pg. 41

49 *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, Daniele Vitale, in «Controspazio», a. VI, n. 2, ottobre 1974, pp. 5-47. Testi, materiali e redazione di questa parte della rivista sono a cura di D. Vitale. Cfr. *Curriculum Vitae* di Daniele Vitale. Ignazio Gardella scriverà anche l’ introduzione alla monografia di Silvano Larini pittore intitolata *Il tempo sospeso*, Electa, Milano, 2003.

50 P.Panza, *Silvano Larini: “La politica tradisce, l’ arte no”*, Corriere della Sera, 11/11/2003, pg. 57

51 I. Gardella, *Un amico*, in *Silvano Larini, Il tempo sospeso*, Electa, Milano, 2003.

in pantaloni: «Proprio da un uomo con la gonna - scrisse al «Mondo» - deve venire un'accusa alle donne in pantaloni»⁵².

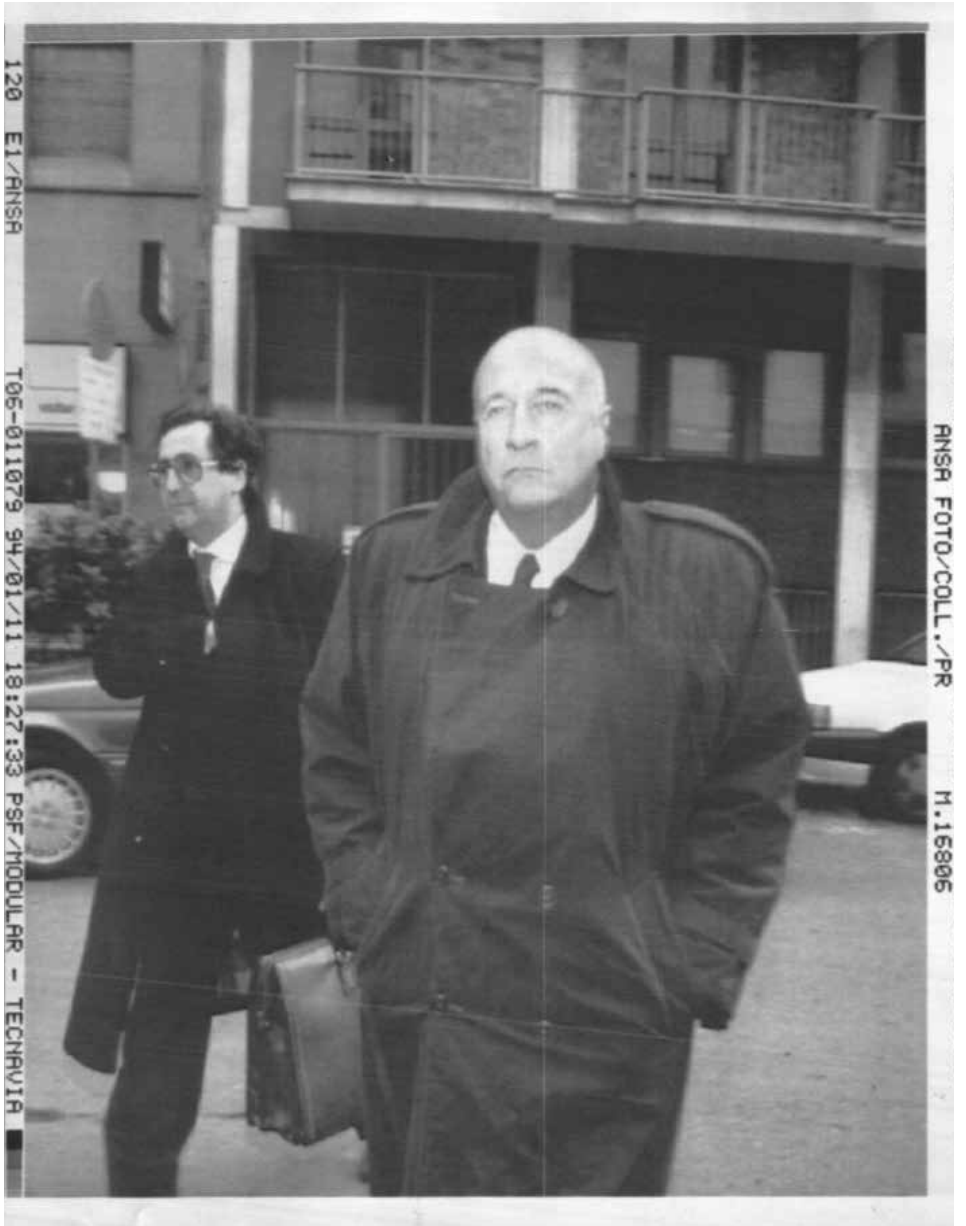
A partire dal 1974, Larini è parte di un organo della neonata Regione Lombardia, il “comitato tecnico consultivo” composto, oltre a Larini da Giancarlo De Grenet, Antonio Fornaroli, Antonio Monestiroli, Ugo Ratti, Ernesto Viganoni il cui compito consiste nell'individuare una sede unitaria per gli uffici della regione, allora dislocati in sedi diverse. Dopo alcuni anni di attività l'organo, alla fine del 1975, matura la decisione di costruire *ex novo* una sede nell'area delle “ex-Varesine”, zona del Centro Direzionale di cui Balzani fu il primo sostenitore inserendo l'area nel PRG. Il progetto non viene realizzato e, nel 1977, le Industrie Pirelli formulano una proposta di cessione alla Regione dell'edificio noto come “Grattacielo Pirelli”.⁵³ È precedente l'inizio della lunga carriera giocata tra il potere amministrativo e gli interessi economici privati, una traduzione che Larini compie con destrezza. Come direttore del Pim, il Piano intercomunale milanese, carica che ricopre dal 1965 quando lascia la Malara Associati, entra in contatto con Silvio Berlusconi: sarà lui a presentare Berlusconi a Craxi, ma soprattutto sarà lui ad aiutare l'amico Silvio in un momento difficile *«Con la nascita delle Regioni, in Lombardia cambiavano tutte le regole edilizie. Berlusconi venne a trovarmi perché temeva il fallimento: l'Edilnord rischiava di non poter più costruire. Il problema fu risolto dai tre direttori del Pim: oltre al nostro della Dc, gli presentai l'architetto Silvano Larini per il Psi, mentre per il Pci c'era Epifanio Li Calzi»⁵⁴.* Può essere interessante descrivere brevemente il problema per comprendere quale possa essere la riconoscenza di Silvio Berlusconi nei confronti di Silvano Larini. *“In quel periodo la Regione Lombardia approvò una legge in merito alle costruzioni nel territorio regionale, la quale stabiliva che tutte le lottizzazioni superiori ai cinquecentomila metri cubi non potessero essere approvate dai comuni senza una preventiva approvazione del piano territoriale della Regione, la quale è avvenuta solo pochi anni fa; spiega Cartotto (in un'intervista dell'aprile 2014 ndr) «Quindi o*

52 L. Sotis, *Larini, l'ex ragazzo in Jaguar amico di Bettino che oggi fa il pittore*, Corriere della Sera, 25/07/2003, pg. 41

53 Da Regione Lombardia, sezione Beni Culturali: http://dati.san.beniculturali.it/SAN/produttore_LBC-Archivi_san.cat.sogP.21726

54 P. Biondani, A. Sceresini, M.E. Scandaliato, *Come B. è diventato ricco*, L'Espresso, 16/08/2012. <http://espresso.repubblica.it/palazzo/2012/08/16/news/come-b-e-diventato-ricco-1.45774>

Silvano Larini, Milano 1994



Berlusconi, che era arrivato a trecentocinquantamila metri cubi, o si fermava e falliva, o doveva trovare qualcuno che lo aiutasse a superare quell'ostacolo. I suoi amici avvocati gli suggerirono: ma vai anche da Cartotto, perché è diventato il braccio destro di Giovanni Marcora, quindi se ti dice di sì lui, poi, hai vita più facile". Sempre Cartotto: "Io, l'architetto Silvano Larini e il dottor Villani" - continua l'ex politico democristiano - "abbiamo trovato una via d'uscita. All'interno del piano regolatore di una pluralità di comuni, a Milano, avevamo il Pim, Piano Intercomunale Milanese, di cui facevano parte circa centosettanta comuni, tra i quali Segrate, dove si costruiva Milano 2. Se il Pim dava l'assenso su una costruzione, si dava il via libera anche da parte della Regione. E così è stato per Milano 2"⁵⁵.

All'inizio degli anni '80 Larini diventa amministratore delegato di Lombardia Risorse⁵⁶, una prestigiosa società di proprietà della Regione Lombardia incaricata di ricerche e progetti per il risanamento ambientale portandola da 60 milioni a 15 miliardi di lire di fatturato. Dopodiché, attraverso una famosa lettera⁵⁷ inviata a Craxi a fine anni '80, Larini annuncia a Craxi che non ne può più di tracciare piani ecologici. Aveva fatto crescere la società, ne aveva incrementato l'occupazione, era venuto il momento di ringraziare e passare ad altro. Diventa il braccio operativo di riferimento di molte società finanziarie riconducibili al PSI abbandonando l'attività da urbanista-architetto per dedicarsi esclusivamente a quella di rapace cassiere del partito dedito a guadagni spudorati.

Ed è soprattutto nell'attitudine che Silvano Larini distanzia tutti i suoi concorrenti. Il suo stile di vita detta tendenza nella rampante Milano egli anni Ottanta. *"Larini faceva credere alla Milano sgobbona e produttiva che, negli anni del craxismo, si poteva puntare meno sul lavoro.(...) Larini, pur ballando per anni al massimo livello degli affari e della politica, ha mantenuto sempre lo stile di vita dell'eterno ragazzone da barca e da immersione. Abbronzato tutto l'anno, abile nella chiacchiera, anche se a sfondo culturale, s'è instancabilmente dedicato ad*

55 F. Vadala, *Ex politico Dc: "Berlusconi ha costruito Milano 2 grazie a me"*, VNEWS24, 10/04/2014. <http://www.vnews24.it/2014/04/10/ex-politico-dc-berlusconi-costruito-milano-2-grazie/>

56 P. Colaprico, *"Caro Bettino grazie dell'intervento"*, La Repubblica, 20/01/1993. <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1993/01/20/caro-bettino-grazie-dell-intervento.html>

57 La lettera è stata sequestrata durante una perquisizione allo studio Larini dagli inquirenti della procura, ed è stata ritenuta così importante da finire allegata alla richiesta di autorizzazione a procedere.

*arpionare tante sottane di collaudata consistenza, dopo i suoi due divorzi. (...) Il suo lavoro di gran collettore lo svolgeva in costume da bagno e con gli occhiali da sole: imponendo a chi era interessato ai suoi servizi di intermediazione di fare altrettanto. Sei mesi all' anno, infatti, Larini snobbava gli affari e la politica nei salotti milanesi e diventava accessibile solo nell' isola di Cavallo in Corsica (d'estate) o in un atollo della polinesiana Rangiroa (d'inverno). Sporadicamente il suo asse Milano Parigi Ginevra era interrotto da qualche altra meta (lo hanno segnalato recentemente anche a Santo Domingo). Ma sempre nuotando, sorseggiando drink e "rimorchiando", riceveva sia gli emergenti interessati al contatto col potere, sia gli amici ricchi e arrivati, che miravano soprattutto alla sua allegra compagnia." ⁵⁸. E ancora, quando si trova a Milano, dà feste nella sua casa in centro con piscina sul tetto o in locali notturni dove tirare l'alba, magari bevendo del rum, sua grande passione. La *vita spericolata* dell'architetto Larini subisce però una battuta di arresto con l'incontro, nell'89, con quella che diventerà la sua terza moglie, Viviana Lecchi, ex modella quarantenne e sua ex segretaria. Quando Larini diventerà socio di maggioranza della Borsalino insedierà per due anni alla presidenza proprio la terza moglie Viviana Lecchi.*

Ma torniamo al 1985, anno della Terza Mostra Internazionale di Architettura, la terza Biennale di Architettura di Venezia. È la prima volta che per la sezione di architettura, vengono utilizzati i giardini ed i loro padiglioni nazionali, Il direttore è Aldo Rossi, ormai internazionalmente consacrato da un'altra Biennale, la celebre mostra del 1980 di Paolo Portoghesi, intitolata, *The Presence of the Past, La presenza del Passato*. La mostra curata da Rossi è intitolata *The Venice Project*. È una mostra importante, ad oggi forse sottovalutata, ma il cui significato risiede nell'interesse per l'antica relazione tra Venezia e la terraferma, tra sedimentazioni romane e influenze proprie della grande tradizione dell'architettura veneziana "*which creates original situations in the small towns or villages*"⁵⁹. È intanto una mostra *enciclopedica*, non attraverso timide ambizioni rivelatrici, quanto nella volontà di esprimere un punto di vista molteplice ma univoco,

58 I. Caiazzi, *Quattro salti sulle isole di Larini*, Corriere della Sera, 7/01/1993, pg. 5.

59 A. Rossi, *Terza mostra internazionale di Architettura, Progetto Venezia*, Biennale di Venezia, Electa, Venezia, 1985. p.13

ovvero rivolto ad un unico obiettivo. La mostra indaga Venezia nella sua accezione più estesa quale fu la regione Veneta sotto l'influenza del capoluogo isolano. Il campo di interesse non è pertanto ristretto al Ponte dell'Accademia, al mercato di Rialto e a Cà Venier dei Leoni quali ambiti di progetto ma estende l'interesse a siti continentali quali la Piazza di Badoere, Piazza di Este, Villa Farsetti, Piazze di Palmanova, i Castelli di Giulietta e Romeo, la Rocca di Noale, Prato della Valle. La mostra, in gran parte, conferma la tendenza per un nuovo eclettismo sdoganata dal *liberi tutti* di Portoghesi; tuttavia più importante è il contributo corale, il carattere collettivo che impone prepotentemente attraverso il sistema del concorso a partecipazione aperta *sine pecunia*⁶⁰ sui dieci siti di progetto. Il risultato è una mole di richieste, circa 1500 pervenute agli organizzatori, accostando, tra i progetti selezionati, architetti internazionalmente riconosciuti, come Peter Eisenmann (che presenta il famoso progetto sui Castelli di Giulietta e Romeo *Moving arrows eros and other errors*), Daniel Libeskind (che vincerà il Leone d'Oro per il progetto *Three Lessons in Architecture*), Raimund Abraham, Guido Canella, Adolfo Natalini ad architetti meno conosciuti che affrontano il tema con grande entusiasmo. Il risultato è un *corpus* di materiale linguisticamente incoerente, "un oceano di immagini"⁶¹, prezioso dal punto di vista del contributo ad un singolo progetto territoriale che vede impegnati centinaia di progettisti. La mostra precede e, a suo modo, anticipa la natura analitica e *scientifica* (ovvero riferita all'oggetto di studio più che al soggetto che lo compie) della recente esibizione *Fundamentals* curata da Rem Koolhaas distanziandosi dal carattere dossografico sia, per certi versi, della *Strada Novissima* così come di buona parte delle Biennali degli anni '90.

60 A. Rossi, *Terza mostra internazionale di Architettura, Progetto Venezia*, Biennale di Venezia, Electa, Venezia, 1985. p.13

61 A. Rossi, *Terza mostra internazionale di Architettura, Progetto Venezia*, Biennale di Venezia, Electa, Venezia, 1985. p.13

THE COFFEE SONG:⁶² LA CAFFETTIERA DEL MASOCHISTA⁶³

Architetture che si prestano a servire il caffè e caffettiere che sono a tutti gli effetti *maquettes* in scala di progetti architettonici, di prossima e imminente realizzazione. È in questo frangente temporale che Aldo Rossi disegna una serie di teiere e caffettiere - molto meno note delle celebri Conica e Cono in acciaio inox per Alessi - a tema "lighthouse" per l'azienda di ceramiche Rosenthal. Come noto il faro è una delle ossessioni più presenti e importanti del Rossi ormai a scala internazionale, riconosciuto ed affermato soprattutto negli Stati Uniti. Teiere e caffettiere con facciate dipinte, pronte a recitare la loro parte come modelli di scenografie teatrali, e altrettanto pronte a interpretare case a torre di un villaggio di pescatori sull'oceano, come nel celebre disegno intitolato "Il ritorno da scuola". Gli stessi fari negli anni successivi diventano realmente scenografie, scenografie per il teatro come nel progetto del '87 per il Lighthouse theater di Toronto⁶⁴, o scenografie per l'esistenza, scenografie del quotidiano come nel progetto per i "Fantasy Arches for Mardi Gras"⁶⁵ a Galveston Texas. Oggetti concepiti come monumenti, tanto quanto il monumento di Como, e quello che, di lì a poco sarebbe sorto in via Croce Rossa a Milano, dedicato a Sandro Pertini. L'istanza monumentale qui si ibrida inevitabilmente con l'immaginario appena esperito del nuovo mondo, i fari delle sterminate linee di costa americane, la loro solitudine nella piatezza delle pianure e dei campi inondati di nebbia durante i rigidi inverni della costa est. Teiere e caffettiere non soltanto concepite come simulacri di monumenti, ma anche e soprattutto testimoni del quotidiano svolgersi della vita, come in un quadro di Angelo Morbelli, nelle cucine di case popolari della bassa padana con i muri ingialliti e la

62 Titolo del brano scritto da Bob Hilliard and Dick Miles e registrato per la prima volta da Frank Sinatra nel 1946. Il brano fu registrato una seconda volta nel 1960 in occasione della registrazione dell'album *Ring-a-Ding-Ding* per l'etichetta discografica Reprise Records.

63 D. A. Norman, *La caffettiera del masochista, Il design degli oggetti quotidiani - Nuova edizione ampliata*, Giunti, Firenze, 2014.

64 *Teatro-faro a Toronto*, in A. Ferlenga (a cura di), *Aldo Rossi tutte le opere*, Mondadori Electa, Milano, pg.188.

65 *Arco trionfale a Galveston*, in A. Ferlenga (a cura di), *Aldo Rossi tutte le opere*, Mondadori Electa, Milano, pg.176.

Aldo Rossi, *caffettiere "Il faro"*, Rosenthal, 1986



Aldo Rossi, *Fantasy Arches for Mardi Gras*, Galveston Texas, 1987



fuliggine che copre le piastrelle appena sopra il focolare. L'odore delle arance e della frutta appena sbucciata, l'odore di moka⁶⁶ che satura l'aria nella luce statica delle cinque del pomeriggio.

Negli stessi mesi, a Voghera, proprio a causa di una tazza di caffè, avvelenata per l'occasione con il cianuro di potassio, muore il banchiere Michele Sindona, pochi giorni prima condannato all'ergastolo dal tribunale di Milano per essere stato riconosciuto come il mandante dell'omicidio di Giorgio Ambrosoli.

Il giorno successivo la morte di Sindona, a Milano si concludono i lavori di restauro e viene così inaugurato il nuovo altare del Duomo. Nel contempo, a pochi passi dal Duomo, e precisamente in piazza Duomo n. 11, sede dell'allora ufficio di Craxi, le telefonate allarmate ed il trambusto generale generano un'atmosfera di concitata tensione. Il 26 giugno infatti, il governo viene battuto a causa di alcuni "franchi tiratori" su un decreto di finanza locale su cui è stata posta la fiducia. Il giorno dopo Bettino Craxi si dimette dalla carica di Presidente del Consiglio. Nemmeno una settimana dopo verrà costituito il secondo governo Craxi, composto da PSI, DC, PSDI, PRI e PLI.

L'11 luglio dal movimento ecclesiale Comunione e Liberazione nasce il suo braccio economico, l'associazione imprenditoriale chiamata "Compagnia delle Opere". Sarà proprio questa istituzione l'approdo dell'ing. Mario Chiesa una volta scontata la condanna per i celebri accadimenti tangenziali del Pio Albergo Trivurzio. È però ancora il 1986, e quindi l'ingegner Chiesa non è ancora il "mariuolo", la scheggia impazzita di un partito per bene, come Craxi lo definì. Mario Chiesa è ancora una della personalità milanesi più in vista, ed anche lui, la sera del 27 settembre di quell'anno, è presente al Palatrussardi per una serata indimenticabile.

Il 26 settembre del 1986, arriva, con un jet privato a Linate Frank Sinatra. Si chiude subito nella suite dell'Hotel Principe e Savoia senza concedere interviste ai giornalisti che lo aspettano. Il giorno successivo arriverà al Palatrussardi per il suo concerto⁶⁷,

66 Cfr. A. Cantafora, *Architetture*, con testi di A. Rossi, G. Contessi, Mondadori Electa, Milano 1984.

67 F. Tettamanti, 1986, *Sinatra «the Voice» spopola al Palatrussardi*, *Corriere della Sera*, 6/06/2012. pg. 9.

un evento che sarà ricordato come la notte delle notti di quella Milano e di quella società. Al Palatrussardi è il tutto esaurito, oltre novemila spettatori occupano gli spalti. Fuori sorgono problemi d'ordine pubblico, chi è restato fuori spinge per entrare all'evento mondano per eccellenza, per guadagnarsi un posto nel pantheon della Milano dei dirigenti, degli architetti alla moda degli stilisti e dei politici. Le prime file del Palatrussardi sono di Craxi, Larini, Martelli, Tognoli e di molti altre figure legate a vario titolo al partito.

Questo concerto è uno degli ultimi eventi mondani di Carlo Tognoli da sindaco di Milano. Il 10 dicembre dello stesso anno, infatti, sarà costretto a dimettersi a causa di uno scandalo politico che vede l'acquisto di terreni da parte del Comune a prezzi molto più alti rispetto a quelli di mercato. Il 22 dicembre verrà così eletto il suo successore, Paolo Pillitteri, socialista e cognato di Craxi.

I MERCANTI NEL TEMPIO

Il 3 marzo 1987 Bettino Craxi per la seconda volta è chiamato a rassegnare le dimissioni da Presidente del Consiglio. Alle sue dimissioni seguirà la formazione del sesto governo Fanfani. Una compagine di governo, quella di Fanfani, completamente democristiana. Il Fanfani VI però, non ottenendo la fiducia in Parlamento, sarà costretto a compiti di ordinaria amministrazione nell'attesa delle elezioni politiche datate 15 - 15 giugno '87. Elezioni queste che vedono un paese ancora a maggioranza democristiana, con il PCI subito dietro, la neonata Lega Lombarda con l'1,8% riuscirà per la prima volta ad essere rappresentata alla camera e al senato, rispettivamente da Sergio Leoni ed Umberto Bossi. Successivamente si dimetterà il governo Fanfani e verrà costituito, con le formule ormai consueta del pentapartito, il governo Goria.

Dal 31 marzo al 4 aprile si tiene a Rimini XLIV congresso del PSI. Nonostante la caduta del governo, sarà proprio in questa sede che Craxi verrà riconfermato segretario. L'apparato scenografico

è anche in questo frangente disegnato dal designer ed artista di fiducia del partito; Filippo Panseca.

L'allestimento del congresso di Rimini presenta, forse per la prima volta, quei tratti distintivi della grandeur che solo gli uomini di spettacolo possono permettersi senza risultare eccessivi ad autocelebrativi.

Il contesto che si presenta agli occhi del Panseca al momento dell'arrivo in terra romagnola le settimane precedenti al congresso è quello di un enorme spazio industriale caratterizzato dalla presenza di grezze colonne cementizie, sormontate da un capitello di forma parallelepipedica anch'esso in cemento grezzo. Progettualmente Panseca decide che l'unica cosa mancante all'interno di quello spazio è un gigantesco timpano. Nasce così l'idea del tempio per Craxi. Le gigantesche colonne vengono messe in opera da gru idrauliche, che le sollevano dal capitello e sopra di esse, sempre grazie all'ausilio delle gru viene posizionata la fascia di led. L'utopia tecnologica del led e la fiducia socialista nel sistema capitalista, rappresentata dalle colonne di fattura industriale, sostituiscono gli stilemi del tempio classico trasformandone l'iconografia. È il tempio di Bettino. Sotto al gigantesco timpano, decorato da un garofano anch'esso stilizzato, scarnificato e industrializzato nella sua iconografia, troneggia sul pulpito Craxi. Dietro di lui, disposti per ordinate file, tutti i fedelissimi e lo stato maggiore del partito. Questo allestimento costituisce a tutti gli effetti la prova generale di quella faraonica messinscena che sarà il congresso dell'Ansaldo.

Di tono completamente differente è invece l'allestimento, datato 1984, per il XLIII congresso socialista di Verona. Lo spazio congressuale della città veneta si presentava, a dire di Panseca, ridotto, piccolo e completamente anonimo⁶⁸, in conseguenza, Panseca opterà per una soluzione, sempre a suo dire, maggiormente afferente, da un punto di vista formale, agli spazi delle discoteche, da lui di sovente disegnate e frequentate. Lo spazio disponibile verrà così rivestito totalmente di specchi ed i posti a sedere per i partecipanti al congresso saranno sistemati su di un anfiteatro di forma però ottagonale, anch'esso chiaramente completamente rivestito di superfici specchianti.

Filippo Panseca, allestimento del XLIII congresso socialista di Verona, 1984



Filippo Panseca, allestimento del XLIV congresso socialista di Rimini, 1987



Se l'allestimento di Rimini è a tutti gli effetti il tempio del garofano, quello di Verona, di contro, mette in scena una versione post-punk e post-moderna del Senato romano. Gli specchi sostituiscono i gelidi marmi costituenti le gradinate al posto delle scritte incise nel travertino la scena è satura di simboli al neon. In questo gioco di scambi e rimandi storici, infine, le toghe dei nuovi senatori della repubblica non potranno essere altro che gli elegantissimi abiti disegnati dal celebre stilista Nicola Trussardi.

PENSIERI DI PLASTICA⁶⁹ E UTOPIE DI CARTA

Il 1988 è l'anno in cui si conclude definitivamente la vicenda Memphis, uno dei momenti del design internazionale più lisergicamente rivoluzionari del secolo Novecento. Giunto alla sua naturale conclusione non tanto per smanie o protagonismi individuali - come potrebbero far pensare i nomi illustri dei componenti del gruppo - quanto per manifesta volontà del suo ideatore e creatore. Ettore Sottsass abbandona il gruppo già nel 1985⁷⁰. Memphis, il suo progetto culturale, è ormai divenuto una scuola sottsassiana, ed è forse proprio questa definitiva istituzionalizzazione del linguaggio che fa prendere a Sottsass la decisione di passare oltre, di cercare altro, cominciare un nuovo viaggio alla ricerca *l'uccello del paradiso*⁷¹, fondare, come di consueto, una nuova estetica, una nuova poetica sempre tanto d'avanguardia da non poter essere considerata e compresa a pieno nel suo presente di concezione.

Contemporaneamente alla conclusione dell'esperienza Memphis nasce, in quello stesso momento, la rivista Terrazzo, fondata da Sottsass, Barbara Radice, Anna Wagner, Christoph Radl e Santi Caleca. Terrazzo è, forse, la più completa esperienza editoriale di Sottsass.

69 AAVV, *Sottsass Associati*, Archivolto, Milano, 1989, pg.126.

70 Cfr. M. Belpoliti, *Tutto Sottsass*, 10/06/2014 <http://www.doppiozero.com/rubriche/3/201406/tutto-sottsass>

71 H. U. Obriss, *Sottsass: volevo trovare l'uccello del Paradiso*, La Stampa, 2/01/2008. <http://www.lastampa.it/2008/01/02/cultura/sottsass-volevo-trovare-luccello-del-paradiso-fPgsOknxIHPvp0yCRVjfZL/pagina.html>

Qui i racconti per immagini e la poesia della prima e ormai lontana Room 128 East si sommano all'esperienza onirica legata alla "maturità Beat" di Sottsass, ovvero Pianeta Fresco, il tutto governato dall'accuratezza critica, sempre venata da tratti di malinconica ironia, di cui Sottsass ha dato prova in innumerevoli saggi di carattere storico-critico⁷².

Da "Capo dei giardini", ruolo che rivestiva in Pianeta Fresco (dove Allen Ginsberg era *semplicemente* il "Direttore irresponsabile") a coordinatore della nuova "rivoluzione introspettiva"⁷³, di cui si fa portavoce Terrazzo. Ma è proprio il ruolo di *capo dei giardini* assunto in Pianeta Fresco ad essere determinante nell'esperienza posteriore: Sottsass, il nomade *shiva-pop* che medita come i vagabondi del Dharma dell'amico Kerouac, sotto un albero nel giardino della Berkeley University, circondato di fiori, aspettando un concerto di Dylan, o la notte immerso nel romanticismo delle autostrade americane alla guida della sua Topolino con Fernanda Pivano ed Allen Ginsberg. A questi momenti decisivi risalgono le radici fondative del progetto editoriale più completo e irresponsabile della *Sottsass esistenza*. Terrazzo è una rivista concepita come opera d'arte, una rivista che mette in gioco un incredibile spettro di questioni architettoniche ed esistenziali, partendo dalle esperienze umane fondamentali, l'amore, la morte, la ritualità, l'erotismo, sino a giungere alla narrazione progettuale, il tutto riferito al lettore per immagini, bellissime immagini all'interno delle quali ritroviamo tutta la biografia del geniale Ettore Sottsass. Da una parte lo spiritualismo indiano e giapponese, dall'altra gli Stati Uniti, con i loro connotati "pop", commerciali, allo stesso tempo scapigliati, annessi, ubriachi e bellissimi come solo i poeti della *City Light* sapevano essere. Immagini in cui, in definitiva, sono implicitamente contenute posizioni esistenziali, e critiche fondamentali. Inevitabilmente immagini di progetto.

Spostandoci dalla centralissima casa di via Pontaccio di Sottsass e muovendoci verso la periferia di Lambrate e precisamente tra la tangenziale est e via Rombon, troviamo il nuovo Tempio Crematorio del cimitero di Lambrate, inaugurato nel marzo 1988 e realizzato dall'ingegnere Franco Gianni e dall'architetto Renato

72 Cfr. M. Carboni e B. Radice (a cura di), *Ettore Sottsass. Scritti*, Neri Pozza Editore, Milano, 2002.

73 B. Radice, *Editor's note* in Terrazzo n. 3, Terrazzo srl. edizioni, Primavera 1989 p.17

Sarno, lo stesso che, anni dopo, verrà arrestato per corruzione nell'ambito dell'inchiesta sull'ex area Falck a Sesto San Giovanni, con il coinvolgimento dell'ex sindaco di Sesto San Giovanni ed ex presidente della provincia di Milano Filippo Penati. Il volume principale del nuovo Crematorio è costituito essenzialmente da un volume basso e compatto, un parallelepipedo a sezione di triangolo rettangolo dove l'ipotenusa è costituita dalla falda di copertura la cui parte terminale sfiora lo specchio d'acqua artificiale, nel mezzo del quale è posizionato il nucleo centrale dell'edificio. Il volume, costituito strutturalmente ed esteriormente da cemento armato a vista è caratterizzato nella forma da puntuali e oscure aperture quadrate o rettangolari fuoriuscenti rispetto alla geometria delle facciate di memoria brutalista o vagamente breueriana. L'accesso al crematorio è risolto da alcuni ponti pedonali, anch'essi in cemento armato che collegano il nucleo centrale del volume con la terra ferma del cimitero. L'area immediatamente prospiciente al crematorio è caratterizzata da una serie di percorsi pedonali i cui muri di contenimento contengono i colombari di deposizione delle urne cinerarie⁷⁴.

Il 16 febbraio dello stesso anno Licio Gelli, dopo un lungo periodo passato da rifugiato, viene estradato dalla Svizzera a causa del processo in corso in Italia riguardante lo scandalo della loggia massonica Propaganda 2. Il successivo 11 aprile in Italia gli verrà concessa la libertà provvisoria.

A Roma, nel frattempo, cade un altro governo. Come si sarà ormai intuito eventi di questo genere, in questi anni, rientrano nell'ambito dell'ordinaria amministrazione. Questa volta è il turno del governo Goria che l'11 maggio rassegna le dimissioni. Il 13 aprile viene formato il governo De Mita, con l'ormai consueta formula del pentapartito composto da DC, PSI, PSDI, PRI e PLI. Nelle medesime giornate, a Milano sono momenti concitati nella sede centrale della storica casa editrice disegnata da Oscar Niemeyer; Carlo De Benedetti acquisisce il controllo della Mondadori. Inizia così una infinita battaglia legale tra Fininvest e lo stesso De Benedetti che vedrà la fine del dominio della famiglia

74 Cfr. F. Menegatti, *Cimitero di Lambrate / 1826 / 1980-1988*, Enrico Gianni, Renato Sarno (*crematorio e ampliamento*), Fondazione dell'ordine degli architetti, pianificatori, paesaggisti e conservatori della Provincia di Milano.

Mondadori a favore di una spartizione della casa editrice tra i due colossi.

Il 20 maggio, saranno altri due colossi, questa volta della chimica italiana ovvero ENI e Montedison, ad avviare le trattative per la fusione dei due gruppi in un unico polo chimico nazionale.

Alle elezioni amministrative del maggio '88, nei comuni della periferia milanese, la Lega Lombarda riscuote un successo senza precedenti a ciò seguirà l'apertura della sua prima sede milanese in piazza Massari 2.

È ormai settembre a Milano. E' trascorsa una delle solite estati meneghine, martoriate dal caldo padano e dalla foschia lattiginosa dell'afa che assieme agli scarichi dei veicoli produce quella condizione di perenne e fumosa patina atmosferica che contribuendo a rendere la realtà delle cose sempre astratta ed impalpabile. Una condizione di *sudata esistenza* dove, per la prima volta, l'amministrazione comunale milanese prende la decisione di chiudere il centro di Milano al traffico non autorizzato per tutto l'arco della giornata. Per la prima volta nella storia della città si cerca di porre rimedio alla nebulosa ed inquinata realtà atmosferica milanese.

Il decennio degli Ottanta sta così volgendo al suo termine, il 1992 è vicino e, come diranno i milanesi, la nebbia è tornata su Milano.

TORRI E PIRAMIDI

Esattamente il primo giorno del mese di gennaio del 1989 nasce l'*Enimont* grazie ad un accordo, ormai da mesi in fase di definizione e perfezionamento, tra *ENI* e *Montedison*. Tale fusione determina la nascita della maggiore industria chimica italiana. Nello stesso anno, un altro colosso, questa volta editoriale, la *Mondadori*, acquista il gruppo *L'Espresso* e controlla così il quotidiano la Repubblica.

Verso il finire del '89, si consumerà un'irrisolvibile rottura tra la famiglia Formenton e i De Benedetti, che, determinerà il passaggio della maggioranza del consiglio di amministrazione della casa

editrice dalla parte di Silvio Berlusconi. Qualche anno più tardi, sull'onda lunga delle operazioni imprenditoriali del marito, anche la moglie Veronica Lario tenterà la strada del successo imprenditoriale fondando nel 1996 la società *Athena 2000*, società il cui scopo è la progettazione e l'aggiornamento di siti internet per aziende, suoi primi clienti sono le società facenti riferimento alla onnipresente *Fininvest*, quali: *Edilnord*, *Pagine Italia*, *Teatro Manzoni*, *Elettronica Industriale* e *Medusa Film*⁷⁵. Il centro operativo, nonché sede centrale della società della Lario è situato nel centro direzionale Torri Bianche a Vimercate, ideato e progettato nell'anno 1989 dall'architetto Claudio Dini, già progettista per la cascina adibita a centro benessere di Villa San Martino ad Arcore.

Il complesso delle Torri Bianche, situato nelle immediate vicinanze della tangenziale est di Milano, si presenta come un mastodontico centro direzionale costruito alla periferia di Vimercate, ovvero nel bel mezzo del vuoto agricolo tra qualche capannone industriale brianzolo. 130 mila metri quadri, spalmati su svariati edifici, torri residenziali, edifici per uffici, un centro commerciale, un cinema multisala e un gigantesco Cosmo Hotel. Tutta la faraonica aggregazione di volumi stereometrici che costituiscono formalmente il centro direzionale è organizzata, da un punto di vista spaziale, attorno a un'unica piazza dalle dimensioni veramente esigue se confrontata alla metratura quadrata a destinazione commerciale. Gli edifici realizzati, torri, centro commerciale, multisala e hotel, non presentano caratteristiche formali ed estetiche caratterizzanti se non quella di essere definiti, come del resto suggerisce il nome del complesso, dall'utilizzo di pannelli di rivestimento bianchi e vetrate di colore azzurro. L'area d'intervento è delimitata da una cintura esterna di parcheggi pubblici che corre indifferentemente sulla quasi totalità del perimetro del lotto. Un'ambizione urbana tra la Brianza e la provincia americana, quella disegnata da Dini, che ben s'accorda con l'estetica kitsch e popolare che pervade quella condizione ballardiana di periferia culturale, fisica, estetica e formale rappresentata dalla pianura padana lombardo-veneta.

Il 28 aprile l'*alta* cultura milanese perde una sua figura centrale. Muore a Milano l'attore teatrale Franco Parenti, con la sua scomparsa, Andrée Ruth Shammah collega e fondatore assieme

Claudio Dini, Complesso Torri Bianche, Vimercate 1989



a Parenti del *Salone Pier Lombardo*, assume interamente la direzione del teatro che, in onore dell'attore, prenderà il nome di *Teatro Franco Parenti*.

Allo stesso tempo, nei sobborghi culturali, nella nuova periferia milanese, e precisamente nella Milano 2 progettata dagli architetti di Edilnord, Giancarlo Ragazzi ed Enrico Hoffer, il 4 dicembre dell'89 si svolge il primo congresso della Lega Lombarda. Umberto Bossi è il leader del movimento separatista, nato grazie alla fusione della Lega con altri gruppi autonomisti lombardi e che inizierà ad ottenere un qualche consenso elettorale degno di nota alle amministrative del 6 e 7 maggio 1990.

Un altro congresso è il vero protagonista del periodo. Qualche mese prima, e precisamente dal 13 al 16 maggio dello stesso anno, nella centralissima zona di Porta Genova, nell'ex sede delle industrie Ansaldo Breda di Milano si tiene quello che verrà senza dubbio ricordato come il congresso del decennio. È il XLV congresso del Partito Socialista Italiano. Craxi e tutto il partito al gran completo sono nella loro Milano sono attese orde di persone, Bettino è il protagonista indiscusso: da qui Craxi avvierà una dura polemica contro il presidente del Consiglio Ciriaco De Mita, accusato di voler sabotare la coalizione pentapartitica al governo per stabilire un'alleanza con il PCI.

L'altro grande protagonista del congresso assieme a Craxi è l'imperiale scenografia ideata dall'ormai noto Filippo Panseca. Una piramide, come disse Minoli in una puntata di Mixer del 1989, "*Dedicata ad un Dio minaccioso*"⁷⁶. Probabilmente il riferimento era rivolto a Craxi, il Dio della galassia socialista, ma prima di tutto dell'intera scena politica italiana; minaccioso, nei confronti del democristiano De Mita allora sul punto di rompere quell'alleanza di poteri che da anni governava la nazione. La Piramide di Panseca è il grandioso omaggio tributato a Bettino da parte non solo di un sostenitore, ma di un amico. Il triangolo, di facili reminiscenze massoniche, che incornicia il volto del segretario di partito *par excellence*, è alto otto metri ed è interamente costituito di led in quadricromia importati, grazie ad un apposito decreto legge, in numero superiore a quello che la normativa italiana avrebbe allora consentito dal Giappone⁷⁷. Craxi è qui realmente un Dio. L'agiografia al suo culmine,

76 Intervista a Filippo Panseca, pg.436.

77 Intervista a Filippo Panseca, pg.436.

senz'ombra di dubbio il climax di quella stagione di politica di spettacolo, inaugurata dai socialisti, nella tarda prima repubblica. La cornice ideata per il congresso dal Panseca è, come già inteso, tutt'altro che sobria e dimessa. La piramide di led alta otto metri, realizzata soltanto a metà e poi riflessa su di una parete dalla superficie specchiante è immensa, incute timore, è un gigantesco schermo televisivo che, da qui a pochi anni dispiegherà nel sensazionalismo mediatico del futuro Presidente del Consiglio Silvio Berlusconi.

La città di Bettino, come la definisce Giampaolo Pansa in un celebre articolo uscito su *La Repubblica*⁷⁸, dall'emblematico titolo "*Un Duomo telematico per il culto di San Bettino*". La città di Craxi comprende molti stand e, tra le molte riproduzioni del *Quarto Stato* di Pelizza da Volpedo disseminate per tutto l'Ansaldo, sono raggiungibili tramite vie che portano i nomi degli eroi del passato socialista, oppure, finiti i nomi dei grandi storia, più prosaicamente chiamate Via del Garofano Rosso, o del garofano verde o bianco. All'occhio vigile del Panseca non sfugge nulla, tutto dev'essere perfetto e curato nei minimi dettagli, dalla gradinata rossa per lo stato maggiore del Partito, alla platea, dove per necessità acustiche, sono appese una moltitudine di bandiere raffiguranti gli stati del mondo intero (stratagemma già sperimentato a Palermo), e poi i garofani, una moltitudine di simboli del garofano ovunque, dagli orologi disegnati dall'artista appositamente per l'occasione alle camicette delle hostess, disegnate invece dallo stilista Nicola Trussardi e decorate con il garofano di Panseca.

Non distante dalle ex officine Ansaldo Breda, sede dello storico congresso socialista appena descritto, nello stesso anno, iniziavano, fianco all'autostrada A7 Genova-Milano, i lavori per la realizzazione del deposito dei treni urbani linea 2 dell'ATM, l'azienda dei trasporti milanesi. Il progettista è Vico Magistretti. Il complesso ideato dall'architetto, è planimetricamente caratterizzato da una semplice forma rettangolare, la cui unica eccezione è costituita da un lieve aggetto sul lato est prospiciente l'autostrada. Formalmente il deposito è articolato in pochi elementi fondamentali. Al suolo il perimetro dell'area

78 G. Pansa, *Un Duomo telematico per il culto di San Bettino*, *La Repubblica*, 14/05/89. <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1989/05/14/un-duomo-telematico-per-il-culto-di.html>



d'intervento è delimitato da una struttura costituita di travi e pilastri prefabbricati in calcestruzzo armato e successivamente tamponata in laterizio. La scatola strutturale, delle dimensioni generose di circa 260 metri per 110 metri, è sormontata sul tetto piano da lucernari a shed di sezione triangolo-rettangolare e dell'altezza di 8,5 metri. La reiterazione continua degli elementi costituenti il complesso e la sproporzione dimensionale, sia per ciò che concerne il perimetro murario esterno che per gli shed, sono gli elementi caratterizzanti del deposito ATM.

La bellezza dell'opera di Magistretti è qui direttamente proporzionale alla sua capacità di imporsi sui differenti livelli di cui si compone il paesaggio periferico e infrastrutturale in cui è inserita. Da un lato è infatti possibile, venendo da nord sulla strada provinciale sp47, intravederne il prospetto corto, percependo così i giganteschi shed di scorcio che, sovrapponendosi visivamente, generano una composizione paratattica di complessità plastica e formale. Dall'altro lato, quello dell'infrastruttura veloce dell'autostrada, è possibile transitando a gran velocità apprezzarne il prospetto principale, in tutta la sua lunghezza e serialità. Qui struttura portante, trame laterizie e lucernari in lamiera scandiscono il ritmo dell'anonimo contesto padano di quel determinato tratto autostradale.

Gli avvenimenti milanesi del tardo 1989 sono necessariamente condizionati dalla storia nazionale e, soprattutto, internazionale. Se infatti, il 12 luglio del 1989, non stupisce l'ascesa di Giulio Andreotti alla Presidenza del Consiglio, nel consueto balletto rappresentato in quegli anni, in cui si susseguono, alternandosi, le stesse figure al comando, la vera data cardine dell'anno è il 9 novembre. Günter Schabowski, Ministro della Propaganda della DDR dichiara che è stata presa la decisione di aprire i checkpoint: il 9 novembre 1989 cade il Muro di Berlino. In Italia non tarda ad arrivare la reazione del Partito Comunista, è il 12 novembre quando Achille Occhetto, segretario del PCI, convoca, a seguito degli storici sconvolgimenti in corso in Germania e in Est Europa, una fase costituente per la creazione di una nuova formazione politica. È la fine dello storico Partito Comunista Italiano, nascono i DS, Democratici di Sinistra.

La fine del bipolarismo internazionale avrà, di qui a poco,

conseguenze strutturali non solo sullo storico Partito Comunista italiano ma anche sull'intero scacchiere politico nazionale: il crollo del sistema sovietico e la conseguente caduta del muro di Berlino, muta irreversibilmente l'equilibrio politico - globale ma anche locale - imponendo una decisiva riconsiderazione degli equilibri tra le vecchie coalizioni con al centro, come garante, la Democrazia Cristiana. Iniziano, nello spazio interstiziale della crisi politica in corso, alcune indagini, spinte soprattutto dalle denunce di imprenditori concussi e rese possibili dall'allentamento delle maglie tra potere giudiziario e potere politico prima, per i precedenti quaranta anni, saldate strettamente e da una crescente sfiducia della popolazione nel sistema politico nazionale testimoniato dal crescente consenso di organizzazioni o proto-partiti populistici come la Lega Lombarda. La Lega cavalcherà l'anti-politica sull'onda lunga di Manipulite arrivando, già nelle amministrative del 13 dicembre 1992 a vincere nel nord Italia e ottenendo a livello nazionale il secondo posto nelle preferenze degli italiani.

PANEM ET CIRCENSES

Il 6 gennaio 1990 la lira entra nella cosiddetta *fascia stretta* del Sistema monetario europeo: l'oscillazione consentita alla moneta passa dal 6 al 2,25%; la parità con il marco è fissata a 1 : 748. L'abbattimento dell'inflazione, favorito nella prima metà degli anni '80 da interventi di attenuazione della scala mobile⁷⁹ e dal contro-shock⁸⁰ dei prezzi del petrolio, lasciava tuttavia un differenziale di inflazione con gli altri Paesi dello Sme. *“Si puntò sull'effetto antinflazionistico del cambio forte. L'ultima svalutazione della parità centrale della lira prima della crisi*

79 La scala mobile è uno strumento economico volto a adeguare i salari all'aumento dei prezzi, in modo tale da contrastare la diminuzione del potere d'acquisto. Nel 1984 il Governo Craxi tagliò di quattro punti percentuali della scala mobile.

80 Con il termine contro-shock si indica il periodo immediatamente successivo alla crisi petrolifera del 1979, caratterizzato dalla crescita della domanda mondiale di greggio supportata da un, sempre più consistente, aumento dell'offerta, ciò avvenne in seguito allo shock, e quindi alla battuta d'arresto subita dal mercato petrolifero negli anni seguenti alla crisi del 1979, determinata da tensioni di carattere geopolitico tra Iran ed Iraq.

valutaria del 1992 avvenne nel 1985; si ebbero poi deprezzamenti (o apprezzamenti) per la modifica delle parità di altre valute. Nel 1987 venne attuato l'undicesimo e ultimo riallineamento nello Sme. All'inizio del 1990 la lira abbandonò la banda di fluttuazione più ampia che le era stata concessa nello Sme, entrando nella fascia stretta del 2,25 per cento. Il prezzo di questa linea di azione fu il progressivo apprezzamento del cambio reale della lira. La graduale ma continua perdita di competitività determinò il peggioramento del saldo delle partite correnti. Le imprese erano spinte alla delocalizzazione in Paesi con più bassi costi del lavoro e minori oneri fiscali al fine di recuperare competitività."⁸¹.

Impermeabile alle delicate vicende macroeconomiche Silvio Berlusconi viene eletto presidente di Mondadori il 25 gennaio: il conflitto tra Berlusconi e De Benedetti per il controllo della casa editrice proseguirà nei tribunali per il successivo ventennio. Il primo scontro giudiziario riconosce, il 21 giugno dello stesso anno, la correttezza dell'accordo tra Formenton e CIR di De Benedetti: Mondadori è attribuita a De Benedetti.

Il Milan vince la prima Champions League dell'era Berlusconi il 23 maggio ma l'euforia per la vittoria lascia spazio all'amarezza della sconfitta: Berlusconi è costretto a lasciare la presidenza della casa editrice Mondadori.

Le vicende calcistiche sono centrali nella sgangherata situazione economica italiana pre *tempesta valutaria* del 1992: Italia 90 si gioca dall'8 giugno all'8 luglio. La mascotte ufficiale, *Ciao*, un pupazzo tricolore piuttosto disarticolato ha per testa un pallone e, come osserva Marco Biraghi, "*In effetti, l'Italia del 1990 ha la testa completamente nel pallone.*"⁸². Milano, come di consueto in questi anni, è l'epicentro di un'ebbrezza diffusa che ristrutturata a costi esorbitanti i principali stadi della nazione, costruisce (nella migliore delle ipotesi, considerando che spesso tali strutture non sono completate) i più improbabili residence in zone periferiche scarsamente collegate al centro città e gonfia ad arte i budget per cantierizzare le infrastrutture necessarie per connettere il nuovo edificato. Ad oggi, con Expo in pieno svolgimento, le speculazioni finanziarie su Milano in buona parte terminate o in fase di realizzazione e il caso della Maddalena passato a

81 «L'inflazione? Sradicata», Il Sole 24 ore, 6/06/2003. <http://www.ilsole24ore.com/fc?cmd=art&codid=22.0.1069994683&chld=14>

82 M. Biraghi, S. Micheli, Storia dell'architettura italiana 1985-2015, Einaudi, Torino, 2013, pg.78.

forza anche attraverso l'apparato digerente della Biennale di Koolhaas⁸³, possiamo dire che Italia '90 sia stata un ottimo banco di prova per affaristi, faccendieri e *developers* senza scrupoli, che, in molti casi, sono rimasti i medesimi del tempo odierno. In Italia, si sa, le cattive abitudini sono dure a morire.

Stadio Meazza. 25 aprile, giorno della liberazione. Inaugura il terzo anello del rinnovato stadio di San Siro. I posti diventano 85.443, tutti a sedere. *“Autori del progetto sono gli architetti Giancarlo Ragazzi ed Enrico Hoffer, già progettisti di Milano 2 ed entrambi facenti capo alla società Edilnord.*

In un'epoca che del sovradimensionamento e dello sperpero di denaro pubblico ha fatto la propria cifra “stilistica”, il rinnovato Stadio Meazza riesce a impressionare con il proprio gigantismo.”⁸⁴

Un gigantismo assicurato da alcune integrazioni alla struttura originaria, costituita negli anni '20 e rimaneggiata più volte nel tempo: viene aggiunto un terzo anello di gradinate connesso al corpo principale mediante undici torri cilindriche unificate da rampe di accesso che connettono vecchie e nuove costruzioni. Il *coup de théâtre* è l'elemento strutturale della nuova copertura che protegge dagli agenti atmosferici il volume ristrutturato e le nuove gradinate: quattro poderose travi reticolari di colore rosso, progettate dall'ingegner Leo Finzi del Politecnico di Milano, si intrecciano perpendicolarmente sui quattro lati dello stadio aggettando con sezione diagonale dalle torri angolari dell'edificio. Lo spettacolo è assicurato, la *grandeur* manifesta. L'architettura *alta* non è immune al fascino del nuovo stadio Giuseppe Meazza. Così Pierluigi Nicolin racconta gli interventi di ammodernamento: *“Tra il giugno del 1988 e il giugno del 1989 L'IRS capeggiata dall'impresa Lodigiani (divenuta nota nelle varie inchieste sulle tangenti nel settore edilizio) e la società Belleli di Mantova hanno offerto alla città di Milano uno spettacolo di rara emozione. Per trovare qualcosa del genere bisognava risalire alle coinvolgenti messe in scena del ronconiano Orlando Furioso in piazza del Duomo. L'impresa della costruzione del terzo anello dello stadio di San Siro, se non ha prodotto un capolavoro di architettura, ha*

83 Cfr. R. Koolhaas, *Quando la politica tradisce il gusto*, Corriere della Sera, 7/10/2009, pg. 38. http://archiviositorio.corriere.it/2009/ottobre/07/Quando_politica_tradisce_gusto_co_9_091007057.shtml

I. Beka, L. Lemoine, *La Maddalena*, video realizzato in occasione della XIV Biennale di Venezia. <https://www.youtube.com/watch?v=h7dYewpFMGo>

84 M. Biraghi, S. Micheli, *Storia dell'architettura italiana 1985-2015*, Einaudi, Torino, 2013, pg.85.

certamente messo in atto un gioco alla scala superumana: con carrelli idraulici motorizzati dalla portata di trecento tonnellate l'uno facevano scorrere sul battuto del piazzale antistante travi metalliche lunghe sino a centocinquanta metri. (...)

Queste travi, una volta giunte ai piedi dello stadio, venivano sollevate dalle braccia di due bellissime macchine progettate e realizzate in vista della costruzione della centrale nucleare di Montalto di Castro, e riadattate per l'occasione dopo l'interruzione del cantiere a seguito della vittoria antinucleare del referendum del 1987. Il giallo ritto tubolare di quasi cinque metri di diametro e alto sessantaquattro metri, sormontato dalla torretta di rotazione con le due braccia e relativi puntoni e fasci delle funi di sollevamento, ha dominato per tutto quel periodo il panorama del settore nord-ovest di Milano."⁸⁵

Aldo Rossi, impegnato nel progetto (mai realizzato) per il rifacimento del Palazzo dello Sport adiacente allo stadio, visita il cantiere del nuovo impianto e commenta: *"abbiamo visto collocare le grandi travi dello stadio di San Siro. Era uno spettacolo grandioso. Insieme abbiamo constatato come la grande dimensione sia parte della grande architettura.*

(...). Le travi oscillavano nel cielo come provenienti da un altro mondo. (...) Ciò che sulla carta poteva sembrare un'opera qualsiasi acquistava un valore eccezionale.

*Da tempo penso alla grande dimensione e al rapporto con la qualità o valore della dimensione, la costruzione non tollera ricercatezze stilistiche"*⁸⁶.

Sono anni intensi per Rossi. Il 1 maggio 1990, Inaugura in via Croce Rossa il Monumento a Sandro Pertini. Completamente rivestito di marmo di Candoglia è una variazione sul modello del Monumento ai Partigiani di Cuneo, un progetto giovanile cui fu dedicata, nel 1962, la copertina del numero 276 di Casabella. Quest'opera, che testimonia una sostanziale continuità formale nella produzione rossiana sarà fortemente invisa a Giorgio Armani che, diretto dirimpettaio, cercherà in tutti i modi di liberarsene.⁸⁷ Il monumento fece discutere sin dalla sua inaugurazione. *"Quel monumento fa parte del paesaggio urbano. (...) Ero amico di Aldo*

85 P. Nicolin, *Notizie sullo stato dell'architettura in Italia*, Bollati Bolinghieri, Torino, 1994, pg.16.

86 A.Ferlenga., *Aldo Rossi architetture 1988-1992. Opera completa vol. II*, Electa, Milano, 1992, pg.158.

87 Cfr. Intervista ad Alberto Ferlenga, pg.219 e A. Stella, «Via il monumento a Pertini» *La provocazione di Armani che fa discutere il Quadrilatero*, Corriere della Sera, 10/04/2009, pg.6.

Giancarlo Ragazzi, Enrico Hoffer, Stadio San Siro, costruzione del terzo anello, Milano 1988



Rossi e ho seguito all'epoca da sindaco tutti i passaggi di questa vicenda. So che c'è chi ha raccontato che era stato rimpicciolito perché non doveva essere costruito lì, ma non è andata così. Fu Aldo Rossi a suggerire di trasformare via Croce Rossa da capolinea tranviario a uno spazio nuovo. (...) All'inaugurazione (...) che coincise con l'apertura della linea 3 della metropolitana (primo tronco Centrale-Duomo opera di Claudio Dini ndr), c'erano Francesco Cossiga, Giovanni Spadolini e Nilde Iotti, ma nessuno di loro ebbe nulla da dire. Ricordo invece, che l'allora consigliere comunale missino Staiti di Cuddia voleva demolirlo con un martello pneumatico. Un gesto più squadrista che futurista, più contro la dedica a Pertini che contro il monumento.”⁸⁸ Questi i ricordi di Paolo Pillitteri sindaco socialista all'epoca (fu rieletto per la seconda volta pochi giorni dopo l'inaugurazione del monumento a seguito delle amministrative del 6 maggio) intervistato in occasione dell'infausta e fortunatamente irrealizzata ipotesi di spostamento paventata nel 2010 dal sindaco di Milano Letizia Moratti. Ad un cronista dell'epoca che chiedeva conto delle critiche al monumento Rossi rispose: “I detrattori dicono che ci andranno i drogati a bucarsi. Le sembra questa una obiezione pertinente?”⁸⁹

Durante l'anno precedente, il 1989, Rossi ha progettato, tra il resto, Casa Alessi a Suna di Verbania, una serie di progetti in Giappone tra cui una splendida galleria d'arte a Fukuoka dominata da due colonne doriche in ingresso. A Milano o nelle zone limitrofe progetta una “corte del chiodo” a Garbagnate Milanese, l'ampliamento del cimitero di Ponte Sesto a Rozzano, e soprattutto la nuova biblioteca civica a Seregno, un piccolo comune della Brianza, in prossimità di Cesano Maderno. Il lotto di progetto è lungo e stretto, compresso, nella dimensione maggiore, tra edificati di media densità, per il lato minore compreso tra due strade principali. Il progetto di Rossi si inserisce parallelamente alla dimensione maggiore sfruttando tale giacitura come asse di accesso nord-sud all'edificio. L'apparato architettonico è costituito da tre elementi sostanziali: un cilindro collocato nella zona nord a chiusura del viale alberato di ingresso, un

88 A. Montanari, *Pillitteri; Il monumento a Pertini piaceva anche all'avvocato Agnelli*, La Repubblica, 18/06/2010. <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2010/06/18/pillitteri-il-monumento-pertini-piaceva-anche-all.html>

89 G. M. Pace, *Rossi premiato Rossi contestato*, La Repubblica, 22/04/1990. <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1990/04/22/rossi-premiato-rossi-contestato.html>

quadriportico risolve invece il rapporto con l'asse stradale principale collocato a sud del lotto. L'intervento principale è collocato nello spazio interstiziale tra i due volumi: un lungo elemento con copertura a volta, *“lo spazio voltato della scuola di Atene”*⁹⁰. Evidente il riferimento al modello di Étienne-Louis Boullée. *“Nell'iniziare il grande progetto per la biblioteca egli pensa allo spazio della scuola di Atene di Raffaello, dove al centro le due figure principali dei filosofi mostrano la concordantia Aristotelis et Platoni, cioè in senso moderno la composizione o concordanza delle diverse concezioni del mondo attraverso il mondo del sapere. Questa visione illuminista conduce l'architetto francese a vedere proprio nei libri gli elementi costruttivi dell'edificio; la cultura è anche questa massa di carta stampata su cui studia l'umanità”*⁹¹. Lo spazio di Rossi è – basti vedere lo schizzo qui riprodotto – riproposizione letterale dello spazio prospettico di Boullée. *“Della grande sala centrale si è detto tutto parlando di Boullée e della scuola di Atene.”*⁹²

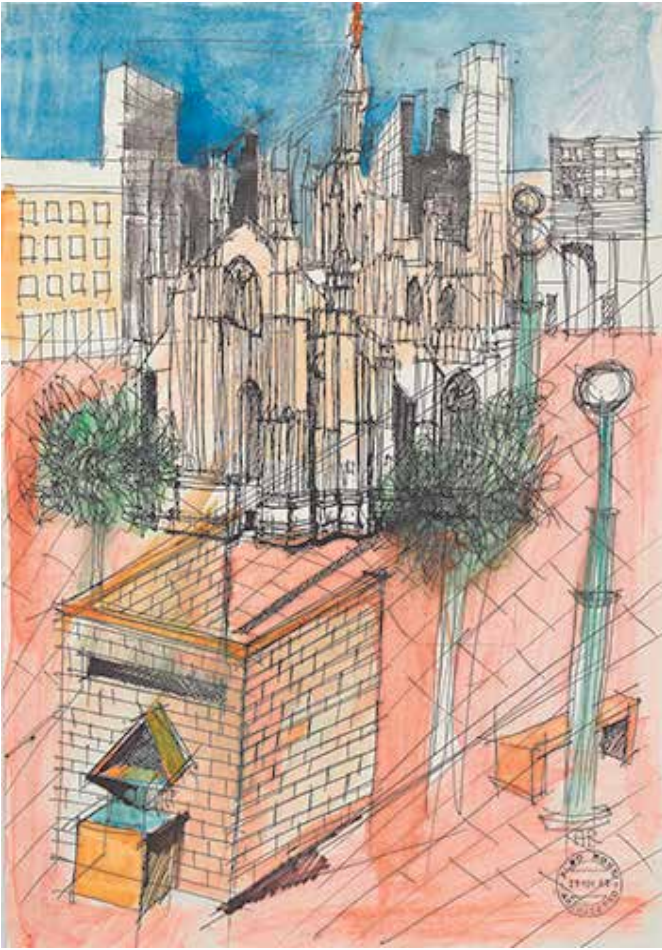
Il 1990 è per Rossi un anno fortunato. Non ci riferiamo al premio Pritzker conferitogli in quell'anno, doveroso tributo a una carriera straordinaria ed escludendo progetti fondamentali come il Bonnefantenmuseum a Maastricht o il palazzo del cinema al Lido di Venezia è nostra intenzione tenere in esclusiva considerazione l'ambito milanese. Rossi progetta l'istituto universitario Cesare Cattaneo, dove collabora con Andrea Balzani e dove l'intervento è *“nelle sue linee principali un progetto di restauro e conservazione, anche se in realtà costituisce una nuova architettura con le alterazione che si compiono nel disegno generale”*⁹³ dell'ex cotonificio Cantoni a Castellanza. Progetta inoltre un grande complesso misto commerciale-residenziale in zona Lorenteggio-Bisceglie e un nuovo palazzo dei Congressi, riccamente articolato, dove Rossi si riferisce idealmente all'arengario milanese dove *“si adunavano le persone, i mercanti, il popolo per discutere le sorti delle città, ed era un edificio civile e municipale per eccellenza (...). Quando ancora studiavo con calma, mi colpivano le pagine di Camillo Boito e di Carlo Cattaneo sulla architettura lombarda e sull'importanza*

90 A.Ferlenga, *Aldo Rossi architetture 1988-1992. Opera completa vol. II*, Electa, Milano, 1992, pg.182

91 A.Ferlenga, *Aldo Rossi architetture 1988-1992. Opera completa vol. II*, Electa, Milano, 1992, pg.182

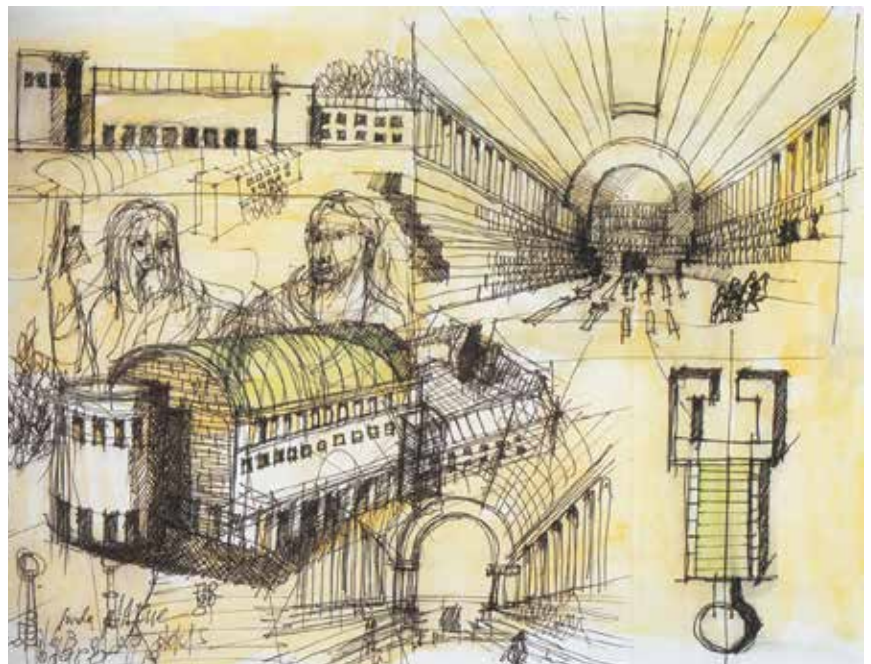
92 A.Ferlenga, *Aldo Rossi architetture 1988-1992. Opera completa vol. II*, Electa, Milano, 1992, pg.183

93 A.Ferlenga, *Aldo Rossi architetture 1988-1992. Opera completa vol. II*, Electa, Milano, 1992, pg.200.



Aldo Rossi, Monumento a Sandro Pertini, Milano 1990

Aldo Rossi, Nuova Biblioteca Civica, Seregno 1989



delle costruzioni civili."⁹⁴

Il nostro interesse vuole però rivolgersi specialmente al progetto per una nuova chiesa a Cascina Bianca, Il lotto di progetto si trova presso il quartiere Barona, una zona a sud-ovest di Milano dove la città si dissolve nei campi agricoli del parco sud. La chiesa è molto semplice, costituita principalmente da tre parti. La facciata bipartita è definita da due materiali, beole e mattoni, con un "ordine gigante" di lesene a tutta altezza che conferiscono all'edificio il suo principale carattere. Qui trovano collocazione due statue dei santi Ambrogio e Carlo a vegliare su un quadriportico, come altrove a Milano - a Sant'ambrogio piuttosto che a S.Maria presso San Celso - che dà spazio alla facciata stessa, ne definisce la presenza civile "*autorevole nel disordine, come lo fu san Carlo di cui porta il nome. (...) La Facciata è così la presenza della chiesa in una periferia che si dissolve, mentre l'interno è una costruzione più povera, ma con la severità del lavoro e del sacro, severità di ciò che è vivo.*"⁹⁵

L'interno della chiesa è costituito da un solo volume rettangolare, molto scarno, costituito da una sola navata con strutture a vista. L'edificio sarebbe stato la prima e unica chiesa realizzata da Rossi durante la sua carriera. Paradossalmente infatti, nonostante i molti riferimenti e la tradizione cattolica dell'architetto educato dai gesuiti, nessun luogo di culto compare nel grande numero dei suoi progetti realizzati.

TRASPORTO AEREO UNPLUGGED

L'aeroporto di Linate viene progettato e costruito durante il fascismo, servendo il trasporto aereo sia su terra che sull'acqua dell'idroscalo. Inaugurato nel 1938, era uno dei più grandi aeroporti d'Europa.

Linate trova collocazione geografica ad est della città, all'inizio dell'area territoriale del comune di Segrate. Nello stesso comune trovano collocazione i terreni attraverso i quali il giovane immobiliare Silvio Berlusconi costruì il proprio impero attraverso

94 A.Ferlenga, *Aldo Rossi architetture 1988-1992. Opera completa vol. II*, Electa, Milano, 1992, pg.214.

95 A.Ferlenga, *Aldo Rossi architetture 1988-1992. Opera completa vol. II*, Electa, Milano, 1992, pg.208.

l'imponente operazione denominata Milano 2 negli anni tra il 1970 e il 1979. Sempre a cavallo tra comune di Milano e comune di Segrate le vicende di Berlusconi si incrociano con quelle di don Verzé. Il terreno proprietario del proprietario di Edilnord confina infatti con quello di 46 000 metri quadri che l'ex sacerdote aveva acquistato per costruire il futuro "San Raffaele". Qui le vicende di Linate incrociano gli interessi dei due proprietari dei terreni che, nel 1971, inoltrano insieme una petizione al ministro dei trasporti Italo Viglianese per tutelare i residenti di Milano 2 e i ricoverati del San Raffaele dall'inquinamento acustico prodotto dal traffico dell'aeroporto. La modifica delle rotte trasferì però il problema ai comuni limitrofi e la querelle delle rotte si trascinerà per qualche anno. *"La direttiva Civilavia del 30 agosto 1973, a seguito dell'incontro di marzo scontenta tutti, eccetto, naturalmente, Edilnord e San Raffaele"*⁹⁶

Mortificato da politiche aeroportuali che hanno scommesso, perdendo, su altri *hub*, Linate è ora largamente attivo tramite vettori privati. Il collegamento con la città è sempre stato un punto dolente nella gestione della struttura, basti pensare che il tram 27, quello che maggiormente si avvicina all'aeroporto attraverso viale Corsica, invece che continuare in via Forlanini devia verso viale Ungheria. Solo recentemente è stato predisposto un collegamento pubblico diretto tra Linate e il centro di Milano e, con la realizzazione della linea 4, l'aeroporto otterrà finalmente un collegamento efficace con la città attraverso la rete metropolitana, collegando rapidamente il centro città con l'hub aeroportuale e il parco Forlanini.

Il tutto risulta, ovviamente, paradossale considerando la vicinanza e comodità che un aeroporto così centrale può assicurare alle mobilità cittadina.

In realtà il progetto di rifunzionalizzazione presentato tra il 1991 e il 1993 da Aldo Rossi in collaborazione con Uniplan srl, società di ricerche pre-progettuali fondata in Milano da Virgilio Vercelloni, prevede una nuova configurazione complessiva, sviluppata in fasi separate, atta a definire con precisione il ruolo territoriale del polo infrastrutturale urbano di Milano-Linate. La prima fase prevede una *"proposta di ricerca infradisciplinare di prefattibilità finalizzata: alla verifica della gerarchia funzionale del sistema aeroportuale italiano, nel rapporto Roma/Milano e nel rapporto*

Aldo Rossi, Studio per l'aeroporto di Linate, Milano 1991



regionale tra Malpensa, Linate e Orio al Serio e a possibili scenari alternativi rispetto alle attuali previsioni; alla verifica dell'attendibilità della formazione in Linate di un nuovo polo di aggregazione sociale in relazione ai diversi scenari prevedibili della posizione gerarchica dell'aeroporto nel sistema italiano e lombardo". Successivamente viene redatto un progetto per il prolungamento della linea MM3 dal deposito di San Donato all'aeroporto di Linate e lo studio di fattibilità per uno shopping center da erigere a Linate. La Uniplan assisterà poi lo studio di Aldo Rossi nel progetto per l'area centrale dell'aeroporto, operazione connessa alla riqualificazione architettonica e paesaggista dell'intero complesso infrastrutturale (1991) e allo studio per l'assetto generale dell'area aeroportuale (1992). Come evidente le premesse e i lunghi studi preparatori risultano attuati solo parzialmente nella realizzazione del progetto, soprattutto riguardo al suo potenziale strategico-territoriale nella connessione con la città che, come abbiamo visto, avverrà molto tempo dopo con dinamiche differenti. Ciononostante le sue basi fondative risalgono, tempo addietro, allo studio del 1983 per un centro di servizio aeroportuale sviluppato da Virgilio Vercelloni e trovano continuazione nel progetto del 1990, sempre della Uniplan di Vercelloni, per un nuovo albergo all'interno dell'aeroporto internazionale. Rossi, quando inizia ad occuparsi del progetto, trova quindi in Uniplan un interlocutore privilegiato sicché il progetto costituisce *"per Vercelloni una sorta di conclusione di un processo di indagine conoscitiva su Linate e il suo Aeroporto"*⁹⁷.

Dal punto di vista architettonico Linate, insieme al terminal 1 di Malpensa, denominato Malpensa 2000 il cui interno fu progettato da Ettore Sottsass, fanno parte di quella categoria di aeroporti che avversano tenacemente la tendenza contemporanea alla neutralità *hi-tech* alla Rogers, Grimshaw, Piano o Foster proponendo, di contro, una forte caratterizzazione empatica, formale e materica.

Il progetto di Rossi è sostanzialmente un restauro della struttura esistente, aggiornata attraverso una nuova pelle e nuovi sistemi tecnologici.

97 F. Zanzottera a cura di, *L'archivio dell'architetto Virgilio Vercelloni presso il C.A.S.V.A. di Milano*, edizioni Quaderni del C.A.S.V.A, 2008, pg. 51.

Peraltro il progetto non è mai stato portato a termine e prevedeva anche un rifacimento del fronte d'ingresso e la sistemazione di alcune parti adiacenti con la costruzione di un albergo nei pressi dell'idroscalo. L'interno del volume preesistente viene lasciato sostanzialmente intatto.

Il tema della porta è trattato principalmente lungo il fronte interno dell'edificio, che prospetta la pista di atterraggio e accompagna il viaggiatore attraverso il decollo o l'atterraggio. La facciata si costituisce come accumulazione di parti diverse, ognuna delle quali caratterizzata da elementi verticali, le cosiddette torri in marmo lombardo, ed elementi orizzontali in metallo dipinti di verde. I grandi elementi, i nodi strutturali esposti, quasi a esternare la vocazione *low-tech* dell'edificio, costituiscono la quinta, la scena teatrale dove ha luogo l'esperienza dell'andare e del tornare.

A poca distanza da Linate, la sede della casa editrice Mondadori è scossa dall'ennesimo episodio della scontro senza fine Berlusconi - De Benedetti, successivamente descritto come *la guerra di Segrate*. Il cosiddetto *lodo Mondadori* attribuisce al cavaliere il controllo della casa editrice e a De Benedetti L'Espresso, la Repubblica e tutta la rete dei quotidiani.⁹⁸

Se a Segrate si festeggia, negli studi Mediaset di Cologno Monzese si respira aria pesante. Dopo un anno di laceranti dibattiti tra le forze politiche che conducono al rimpasto, nella primavera del 1990, del governo Andreotti, entra in vigore, il 23 agosto del 1991, la legge Mammì del 6 agosto dell'anno precedente. Tale provvedimento, secondo il suo creatore, deve decretare la fine del *Far West dell'etere*. La legge, creata dall'allora ministro delle poste Oscar Mammì, fissa regole, seppur in clamoroso ritardo, per un mercato televisivo cresciuto nel più sregolato disordine di cui l'avventura del network Fininvest è l'esempio più eclatante. Sul clima di *laissez-faire* che ha consentito la costituzione dell'impero dell'*amico antennuto del garofano* così commentò Vittorio Feltri: "*Per quattordici anni, diconsi quattordici anni, la Fininvest ha scippato vari privilegi, complici i partiti: la Dc, il Pri, il Psdi, il Pli e il Pci con la loro*

98 Segue un processo contro i giudici occupatisi della vicenda che nel 2013, dopo circa vent'anni, stabilirà che l'avvocato Cesare Previti, per conto del Silvio Berlusconi, pagò tangenti ai giudici di Roma per vincere la causa. *La guerra di Segrate* si chiuderà con un risarcimento a De Benedetti di 541,2 milioni di euro per la corruzione, tramite Previti, del giudice Metta.

stolida inerzia; e il Psi con il suo attivismo furfantesco, cui si deve tra l'altro la perla denominata 'decreto Berlusconi', cioè la scappatoia che consente all'intestatario di fare provvisoriamente i propri comodi in attesa che possa farseli definitivamente. Decreto elaborato in fretta e furia nel 1984 ad opera di Bettino Craxi in persona, decreto in sospetta posizione di fuorigioco costituzionale, decreto che perfino in una repubblica delle banane avrebbe suscitato scandalo e sarebbe stato cancellato dalla magistratura, in un soprassalto di dignità, e che invece in Italia è ancora spudoratamente in vigore senza che i suoi genitori siano morti suicidi per la vergogna”⁹⁹. Inutile notare come l'intransigenza di Feltri durò per un tempo molto limitato, come del resto i provvedimenti del decreto Mammi¹⁰⁰, ad oggi infatti aggirati, evasi ed elusi.

PERIFERIE. LONTANO DAGLI OCCHI, LONTANO DAL CUORE

“Qui non si costruiscono più da anni cose serie perché ogni progetto è ostacolato da una barriera di veti incrociati. Appena qualcuno suggerisce un'idea scattano dietrologie paralizzanti. La colata di cemento sulla città viene poi fatta ugualmente, alla chetichella, sui progetti piccoli, meno importanti. Oppure con progetti imponenti, ma alle porte della città. Già perché questa è la vera follia. I veti si fermano alla cintura del dazio. Ci sono politici disposti a farsi schiacciare da un carro armato piuttosto che consentire che qualcosa venga costruito in città. Ma poi a qualche centinaia di metri, magari verso Assago, nessuno vede più niente e tutto diventa improvvisamente lecito”¹⁰¹

Come si può notare una delle figure trasversali rispetto al contesto culturale e politico milanese di quegli anni è Guido Canella. Per prima cosa occorre notare come l'architetto milanese rappresenti un *tramite* fra generazioni differenti e differenti

99 V. Feltri, in L'Europeo, 11 agosto 1990, subito dopo l'approvazione della legge Mammi.

100 Sostanzialmente il decreto comporta una diminuzione della pubblicità, più spazio all'informazione e sole dodici concessioni di reti nazionali. Per un quadro completo si veda: http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1991/08/23/arriva-la-legge-sei-tv-spariranno.html?refresh_ce

101 C. Brambilla, *Una tessera un progetto*, La Repubblica, 1/05/1992. <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1992/05/01/una-tessera-un-progetto.html>

impostazioni progettuali e ideologiche così come, attraverso precoci esperienze professionali nell'hinterland milanese, abbia compreso il potenziale insito nelle zone della fascia periurbana. Canella, e forse prima di lui Vercelloni tramite il collettivo di architettura, capiscono che i comuni dell'hinterland (non a caso Canella chiamerà una sua rivista *Hinterland*), lungo la fascia intorno a Milano sono una risorsa fondamentale per il progetto. Per prima cosa poiché nel centro di Milano si costruisce poco: le aree sono sature e con la moda che inietta denaro nella cerchia dei bastioni i prezzi salgono alle stelle, mentre nei comuni limitrofi si trovano ancora zone di espansione e dentro ai quei luoghi non sono più tanto le amministrazioni comuniste (peraltro mai dominanti in Milano e provincia) quanto piuttosto l'orientamento socialista ad avere il più alto consenso. L'affiliazione presso i socialisti è fondamentale per ottenere commesse negli spazi ancora disponibili. In tal senso diventa fondamentale considerare che, tra i soci dello studio Canella - Guido Canella, Michele Achilli, Daniele Brigidini - vi è un parlamentare di area socialista. Michele Achilli siede infatti in parlamento nella X Legislatura (dal 2 luglio 1987 al 22 aprile 1992) in quota PSI. Achilli è in realtà un politico più che un architetto e, considerate le dinamiche di attribuzione di molti progetti, specialmente pubblici, in quel periodo, non è difficile immaginare come lo studio Canella fosse in una posizione piuttosto favorevole. Inoltre, come abbiamo notato, lo spazio di manovra nei comuni limitrofi è molto più elastico che in centro città in gran parte perché, anche grazie alla loro posizione orbitale, le amministrazioni sono molto più spregiudicate, basti pensare alla parabola di Mani Pulite e della Duomo Connection dove il sindaco di Bollate Elio Acquino è, in entrambi i casi, coinvolto. Nei decenni '70, '80, '90 a Bollate vengono spesi decine e decine di miliardi, una commessa giunge anche a Canella, nel 1974, per il quartiere residenziale IACP di Bollate. Canella capisce che occorre spostare posizione: dal punto di vista politico dal comunismo giovanile al socialismo dominante nella Milano del PSI e linguisticamente occorre allontanarsi dal rigore formale memore dei fasti della prima modernità, da quell'architettura di Rossi o Carlo Aymonino esemplificata dal quartiere Gallaratese che rimane formalmente e dal punto di vista urbanistico-sperimentale un pezzo unico. Canella propende

per un linguaggio architettonico di compromesso, un'apparato iconografico più "spendibile", anche attraverso memorie storiche, allusioni locali talvolta forzate che sfoceranno nel post-modern alla Perotta in una chiara parabola involutiva. Molti dei suoi allievi o amici, tra tutti Claudio Dini, Laura Lazzari (già presente nel team di lavoro del municipio di Segrate del 1966), Giancarlo Perotta orbitano nella galassia socialista e spesso ottengono incarichi assolutamente non commisurati, per quantità e dimensione, alle loro doti, spesso discutibili, soprattutto nel caso di Perotta e Lazzari, di progettisti.

Il mutamento linguistico che assorbe l'intero panorama architettonico è pertanto un'operazione di addolcimento dello spigoloso (e complesso) rigore rossiano dominante nei '70 (ma che, *de facto*, rende Rossi sostanzialmente inattivo dal punto di vista della costruzione nella città di Milano) fino ad un linguaggio architettonico meno rigoroso, più smussato, che tratta molti temi architettonici in maniera più disinvolta in un ambiente in cui circola molto denaro e le possibilità di costruire sono reali e concrete, in una società che inizia a spettacolarizzarsi. Nel 1991 viene commissionato a Guido Canella e al suo collega e socio Michele Achilli un edificio per uffici all'incrocio tra Ripamonti e Via Sabotino. Lo studio, usualmente avvezzo a muoversi nei territori progettuali urbani periferici del cosiddetto hinterland milanese, deve confrontarsi con l'area centrale di Milano, intervenendo su una radiale che conduce al centro di Milano. Il blocco urbano elaborato da Canella e Achilli si compone di un fronte compatto che vede l'alternarsi di finestre a nastro dalla configurazione geometrica piuttosto complessa con fasce murarie modanate, svuotate in corrispondenza della curvatura d'angolo e dei gradoni laterali, generando in questo modo terrazze piuttosto anguste. L'attacco a terra appare essere la parte architettonica meno riuscita dell'edificio: l'alternanza cacofonica di pilastri sottili e perfettamente retti stride con le modanature organiche delle facciate, i pilastri sghembi a segnare l'ingresso contribuiscono ulteriormente a guastare la sinfonia.

Gli elementi architettonici prominenti del nuovo blocco sono essenzialmente variazioni formali sui grandi temi dell'espressionismo teutonico; dall'imponente curvatura d'angolo dell'edificio per uffici a Wroclaw di Hans Poelzig, alle

eleganti cornici ricurve del Kameleon department store di Erich Mendelsohn, fino alla gigantesca cupola dell'Anzeiger-Hochhaus di Fritz Hoyer sita ad Hannover. In questo particolare frangente, lo studio Canella Achilli, sembra quindi abbandonare la consueta poetica del montaggio desunta dalle avanguardie sovietiche, di cui il municipio di Segrate rappresenta uno dei rari esempi ben riusciti, per abbracciare un inedito e arruffato espressionismo che poco ha a che vedere con l'eleganza - seppur il più delle volte intimidatoria - dei maestri teutonici quali Hoyer e Poelzig, ideali padri intellettuali di questo progetto.

PROGETTISTI DELLA POLITICA

Il 17 febbraio 1992 Luca Magni entra in uno dei locali della presidenza del Pio Albergo Trivulzio, a Milano, per consegnare una busta con sette milioni di lire in contanti. Il beneficiario è Mario Chiesa, esponente del PSI e presidente dell'istituto ospedaliero per anziani, noto anche come la Baggina, dal nome dell'antica strada su cui l'edificio affaccia e che ancora oggi porta a Baggio. Chiesa viene arrestato in flagrante, nel suo ufficio, mentre ripone nel cassetto della scrivania la busta contenente il denaro, una tangente consegnata da Magni, un piccolo imprenditore taglieggiato, che, per primo, denuncia le richieste di soldi in cambio degli appalti.

La Procura di Milano indaga per concussione e convince la vittima a collaborare. Una banconota ogni dieci è firmata dall'allora pubblico ministero Antonio Di Pietro e dal capitano dei carabinieri Roberto Zuliani. La somma è la metà della tangente richiesta da Chiesa: 14 milioni di lire, il 10 per cento del valore dell'appalto (140 milioni) per le pulizie del Trivulzio.

È l'inizio di una storia a tutti nota che porterà alla fine del partito più longevo d'Italia, Il Partito socialista Italiano, oltre a decretare la condanna "a morte" della Democrazia Cristiana in quel processo invocato poeticamente da Pier Paolo Pasolini che viene, nei fatti, portato a termine dal pool di magistrati di Mani Pulite, composto originariamente da Antonio Di Pietro, Piercamillo Davigo

Guido Canella, Milchele Achilli, Edificio per uffici in via Ripamonti, Milano 1991



e Gherardo Colombo, coadiuvati successivamente dal procuratore Francesco Saverio Borrelli con il suo vice Gerardo D'Ambrosio a cui si uniranno, con la crescita a macchia d'olio dell'indagine, Paolo Ielo e Francesco Greco.

Evitando di delineare la successione cronologica degli eventi, tenderemo di inquadrare alcune figure chiave nell'ambito di nostro interesse. Come noto, è infatti sul campo dell'urbanistica, della progettazione infrastrutturale e della pianificazione territoriale che si giocano buona parte degli interessi illeciti. Si profila un ruolo inedito per la figura dell'architetto: da progettista – anche spregiudicato – delle più svariate operazioni immobiliari ad attore primario nelle dinamiche di potere che governano il territorio, figura di rilievo nei meccanismi decisionali che collegano la pianificazione urbanistica e architettonica alle sue più strette componenti politiche e relazionali.

Idealmente l'operazione Manipulite è la continuazione di un'indagine di pochi anni prima, denominata *Duomo Connection*, condotta dai giudici Giovanni Falcone e Ilda Boccassini e conclusa nel 1990. Si tratta di un'inchiesta sulla penetrazione mafiosa a Milano dove, tra i molti capi di imputazione, ve ne sono alcuni inerenti le concessioni edilizie da parte del Comune di Milano, in cui secondo l'accusa i clan siciliani avevano preso contatti con importanti esponenti dell'amministrazione. Tra i funzionari indagati per corruzione spiccano i nomi dell'assessore all'urbanistica Attilio Schemmari e del sindaco Paolo Pilitteri. La posizione di quest'ultimo viene archiviata al termine delle indagini preliminari, mentre Schemmari viene rinviato a giudizio e condannato nel processo di primo grado che sarà poi annullato nel 1995 dalla Cassazione.

Di lì a pochi anni il nome di Schemmari, così come quello di Pilitteri torneranno con prepotenza nelle cronache nazionali e internazionali: il primo maggio, ironicamente nel giorno della festa del lavoro, vengono recapitati a Tognoli e Paolo Pilitteri, ex sindaci di Milano, avvisi di garanzia nel quadro dell'inchiesta *Manipulite*. Pochi mesi dopo è il turno di Andrea Balzani, *“architetto, socialista doc, urbanista stimato e temuto in tutta Milano, da vent'anni consulente del Comune, padre nobile di quel Piano casa che nei primi anni Ottanta fece girare la ruota della fortuna edilizia dalla parte di Salvatore Ligresti.”*¹⁰² Balzani,

come già visto, è figura chiave dell'urbanistica milanese. Uscito dall'interrogatorio con Piercamillo Davigo è indagato per una presunta tangente ricevuta prima della campagna elettorale del '90 dall'allora sindaco di Bollate, Elio Aquino. Una parte della tangente sarebbe andata al mensile *Lettera Milanese*, diretto proprio dall'ex assessore all'urbanistica Attilio Schemmari. Ma partiamo dal *Piano Pluriennale di attuazione*, approvato nell'aprile 1989, di cui Balzani è considerato il *Deus Ex Machina*. Nei tre anni successivi il piano prevede la costruzione di 19 milioni di metri cubi, 12 dei quali fanno riferimento a piani regolatori precedenti. Tra i 7 milioni aggiunti figura il famigerato Piano Casa, 250 ettari di suolo agricolo convertito a terreno edificabile, un grande affare per l'imprenditore edile che si aggiudica l'appalto, il "re del mattone", Salvatore Ligresti. Come di consueto, e come nell'altro illustre caso di Silvio Berlusconi, il mattone è punto di partenza per la creazione di un impero successivamente proteiforme: nel caso di Berlusconi il fulcro sarà la comunicazione, sia televisiva che cartacea, mentre per Ligresti il ramo d'azienda trainante è rappresentato dal reparto assicurativo, prima con SAI e successivamente dopo la fusione con FONDIARIA, con il colosso FONDIARIA-SAI.

La magnanimità comunale nei confronti dell'imprenditore siciliano non è peraltro una novità, già nell'86 il conte Carlo Radice Fossati, assessore dc all'urbanistica e il repubblicano Franco De Angelis, avevano denunciato i favori della giunta PSI e PCI a Ligresti e per questo motivo erano stati allontanati. Erano stati sostituiti da due assessori appartenenti al partito dei Verdi, rendendo ancor più surreale il piano di cementificazione selvaggia. *"Un feeling particolare, quello con le maggioranze psi.pci, scoperto nell'ottobre '86, quando scoppia lo scandalo delle "aree d'oro", la prima disavventura giudiziaria di Ligresti. La storia è questa. Il 18 marzo '86 l'assessore all'Urbanistica, il dc Carlo Radice Fossati (la giunta è un pentapartito), fa approvare una delibera con cui il Comune acquista dei terreni agricoli di Ligresti a cinquemila lire il metro. (...) La precedente giunta di sinistra aveva già concordato l'acquisto di quei terreni a prezzi enormemente più bassi: 500, 800 e 1.000 lire al metro. L'assessore fa rovistare fra i cassetti del Comune e trova le lettere di impegno, firmate dal suo predecessore, il comunista*

*Maurizio Mottini. Le lettere, stranamente, non sono protocollate. (...) Il sospetto è quello di un accordo inconfessabile fra il costruttore e la vecchia giunta di sinistra. Parte un' inchiesta della magistratura. E il sindaco Carlo Tognoli, che aveva guidato anche la precedente giunta, quella di sinistra, si deve dimettere. Lo scandalo è forte, ma l' inchiesta della Procura si chiude con un' archiviazione. Dai rivoli delle "aree d' oro" è però scaturita una delle due inchieste ancora aperte su Ligresti. Il costruttore, alla fine del '90, è stato infatti rinviato a giudizio per corruzione insieme con un' ex dipendente del Comune, l' avvocato comunista Maria Grazia Curletti."*¹⁰³.

Il portato delle operazioni è ben visibile su tutto il territorio comunale: le oramai celebri "torri gemelle" che Salvatore Ligresti costruisce, tramite la società *Helvetia Engineering*, in serrata sequenza durante la seconda metà degli anni '80 punteggiano le aree dismesse o agricole nei vari punti di ingresso della città. Le torri dall'inconfondibile composizione architettonica, costituita da un parallelepipedo ricoperto di vetro specchiante sono sempre accostate da un vano esterno per le scale d'emergenza. Tutte le torri sono caratterizzate da un piano vuoto a coronamento dell'altezza, solitamente di 40 metri: tale stratagemma consente di aumentarne il volume edificato a parità di costi di arredamento interno. L'unica variante è rappresentata da leggere differenze nelle cromie utilizzate per i dettagli di finitura, a volte rossi, a volte verdi altre volte semplicemente grigi. Non occorre quindi definirne caso per caso le componenti architettoniche, è opportuno invece elencare le collocazioni dei vari interventi se non altro per sottolinearne la capillare diffusione sul territorio milanese. Un complesso per uffici (due torri da 40 mt) si trova via Cavriana al numero 20, in zona Forlanini. Continuando su via Cavriana si arriva in Via Tucidide in zona Ortica dove vengono costruite sette torri con corpi di collegamento per un totale di 250.000 mc fuori terra. In Via Stephenson, lungo la direttrice nord-ovest che oggi porta ad Expo, Ligresti costruisce un altro complesso di cinque torri da 200.000 mc fuori terra. E ancora un distretto terziario/amministrativo ed industriale (anche qui cinque torri dotate di corpi di collegamento, mense ecc.) in Via Ripamonti per un totale di 350.000 mc f.t.

La *Helvetia Engineering* non risparmia neanche Milano sud:

¹⁰³ M. Bra, G. Buccini, *Dalle aree d' oro dell' 86 all' " assessorato ombra "*, Corriere della Sera,

Salvatore Ligresti, Torri per uffici di via Stephenson, Milano 1989



quattro torri vengono costruite al Lorenteggio in via Gonin, due in via dei Missaglia, altre cinque sul Naviglio Grande in via Milani. Da qualsiasi parte si entri in Milano dall'hinterland le torri gemelle sono ben visibili. Ad oggi, in gran maggioranza benché in percentuali diverse da zona a zona, sono vuote per la misura di centinaia di migliaia di metri quadri. Non si tratta di un banale errore di valutazione quanto piuttosto di una deliberata valutazione economica del costruttore siciliano: a FONSAI gli immobili non servono come costruzioni in sé. L'importante per i costruttori è l'asset finanziario che il bene rappresenta e che viene sopravvalutato e messo a bilancio, come polizza assicurativa, o garanzia di liquidità, per ottenere nuovi prestiti dagli istituti di credito (spesso, ma non sempre, conniventi) e per costruire nuovi immobili benché non ve ne sia alcuna esigenza di mercato. Ovviamente sul mercato questi immobili hanno valore reale molto inferiore alle sopravvalutazioni cui sono soggetti creando i disequilibri che portano allo iato tra il valore assicurativo espresso in capitale alle banche e il valore reale degli immobili. Alla lunga questo genere di speculazioni, lontane dall'economia reale, non possono che portare a crisi finanziarie o fallimenti aziendali.

L'affaire Ligresti non è un caso isolato ma rappresenta il paradigma di una pratica urbanistica tipicamente italiana, sviluppata soprattutto nel dopoguerra¹⁰⁴, che consente all'imprenditore siciliano la sua rapace scalata imprenditoriale. Una posizione centrale è, infatti, ricoperta dagli interlocutori privilegiati dell'imprenditoria, ovvero le amministrazioni comunali che affidano a privati, tramite trattative di varia natura, gran parte del territorio periferico milanese affinché venga urbanizzato.

Tale pratica è nota come *urbanistica contrattata*.

SCHERZI AMMINISTRATIVI, BUSINESS SERISSIMI

“Questa città è uno scherzo amministrativo”¹⁰⁵

Nella definizione teorica fornita da Edoardo Salzano e Piero Della Seta l’*“urbanistica contrattata”* è la sostituzione, a un sistema di regole valide erga omnes, definite dagli strumenti della pianificazione urbanistica, della contrattazione diretta delle operazioni di trasformazione urbana tra i soggetti che hanno il potere di decidere. Dove le regole urbanistiche si caratterizzano per la loro complessità, in gran parte dovuta al sistema di garanzie che esse costituiscono, e la contrattazione per la sua discrezionalità.”¹⁰⁶

In altre parole si intende la sostituzione deliberata di dinamiche condivise e regolamentate con dinamiche relazionali private e fuori dal controllo della comunità, tale sostituzione è paradossalmente operata dalle giunte di sinistra di Tognoli e Pilitteri, ancora più paradossalmente appoggiata dal partito dei Verdi: *“A Milano la tradizione era antica. Fin dal dopoguerra si praticava il “rito ambrosiano”: una prassi, inventata ai tempi della maggioranza di centro, sembra dall’assessore democristiano Filippo Hazon, che “superava” le norme del piano regolatore vigente rilasciando concessioni edilizie (allora si chiamavano ancora “licenze di costruzione”) là dove non si sarebbe potuto, con l’ipocrita formula della “licenza in precario”.* Ma è all’inizio degli anni 80 che il “rito ambrosiano” entra nella sua fase propulsiva. Vengono approvate decine di varianti puntuali, con le quali si autorizzano oltre 12 milioni di metri cubi di nuove strutture edilizie per il terziario: come se le nuove funzioni avessero lo stesso carico urbanistico delle precedenti, e come se fosse del tutto indifferente la loro collocazione nella città: per di più, in una città trasformata in una agglomerazione caotica, destrutturata, invivibile e inefficiente.”¹⁰⁷

La grande componente di discrezionalità propria della contrattazione espone il piano urbano ad un elevato fattore di

105 C. Brambilla, *Una tessera un progetto*, La Repubblica, 1/05/1992. <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1992/05/01/una-tessera-un-progetto.html>

106 E. Salzano, P. Della Seta, *L’Italia a Sacco*, Editori Riuniti, Roma, 1993, pg. 79

107 E. Salzano, P. Della Seta, *L’Italia a Sacco*, Editori Riuniti, Roma, 1993, pg. 82

rischio. Come vedremo, nel caso di Milano, è infatti nell'aver utilizzato come strumento primario la contrattazione urbanistica per una riqualificazione di grande portata ed elevata complessità che risulta evidente come gli interessi in gioco abbiano viziato lo sviluppo sistemico di grande aree pubbliche o semi-pubbliche condizionate agli interessi di operatori in grado, grazie al forte potere economico, di tenere in scacco, comperare e/o corrompere una vasta serie di amministratori legati a diversi partiti politici. La miscellanea stretta che viene a crearsi tra i decisori non è solo nociva per la cosa pubblica ma depotenzia strutturalmente l'efficacia dello strumento di pianificazione urbanistica che viene sottomesso al gioco contrattuale del rapporto amicale di interesse.

Se si pensa, inoltre, alla collocazione delle vaste aree metropolitane in questione in rapporto alla loro evoluzione nella storia recente è subito chiaro come tale pratica abbia viziato sensibilmente il rapporto tra privato e pubblico anche nel periodo successivo.

È perciò nel periodo a cavallo tra gli anni '80 e i '90, negli anni che immediatamente precedono Tangentopoli, che vanno ritrovati i frammenti seminali dei vizi capitali che ancor oggi attanagliano la Milano contemporanea.

Gli episodi di contrattazione sono molti e coinvolgono diverse operazioni di ristrutturazione di grandi parti della città di Milano. Un caso isolato, nella sua collocazione assolutamente centrale, è rappresentato dal teatro voluto da Giorgio Strehler, progettato da una grande professionista milanese come Marco Zanuso. *“Basti ricordare come ormai da tredici anni stia andando in scena, tra Brera e il Castello Sforzesco, la commedia del Piccolo Teatro. (...) (la cui nascita è stata ndr) annunciata nel '78: quattro anni di lavori, un costo di dieci miliardi. Sono passate le giunte Tognoli uno, Tognoli due, Pillitteri uno, Pillitteri due, fino a quella di Gianpiero Borghini. Il Piccolo è ancora lì, protetto dalle palizzate del cantiere”*.¹⁰⁸

Il *Piano Pluriennale di attuazione* prevede, oltre al *Piano Casa*, molte pianificazioni che avranno lungo corso nel futuro della città di Milano, alcune delle quali, ad oggi, non sono ancora terminate, saranno, come fisiologico, occasione di contrattazione tra gli enti

amministrativi e gli operatori privati. Oltre ai 250 ettari di nuovo insediamento abitativo, spesso di lusso, vi sono 1,3 milioni di metri cubi di capannoni industriali, 1,8 di terziario, mezzo milione di residenziale aggiuntivo (approvato in giugno 1989), un grande palasport a San Siro circondato da 12 palazzine di 10 piani e un milione di metri di cubatura in nuovi alberghi, senza contare tutte le connessioni infrastrutturali necessarie.

Nel solo ramo alberghiero i progettisti coinvolti sono, quasi a regime di monopolio, gli architetti legati al partito socialista: tre alberghi sono affidati a Laura Lazzari, moglie di Epifanio Li Calzi e socia di Giancarlo Perotta: lo studio prima condiviso da tutti e tre fu sdoppiato (lo studio di Epifanio Li Calzi si trasferì in via Quadronno) perché il ruolo pubblico di Li Calzi (assessore in quota PCI) avrebbe rischiato di danneggiare, per evidente conflitto di interesse, l'accesso alle commesse dello studio associato che invece, guidato dalla moglie e dal socio Perotta non esibiva, almeno superficialmente, la parzialità delle assegnazioni. Un altro albergo da 600 posti, denominato Cosmo Hotel, è affidato a Dini, già presidente della metropolitana milanese.

Ma il vero asset fondamentale del piano sono le aree industriali dismesse: la transizione da economia di produzione, che caratterizza la Milano nel dopoguerra, alla moderna città del terziario e terziario avanzato lascia in stato di abbandono 400 ettari di terreni, molti dei quali in aree relativamente centrali. Si dà luogo quindi alla più grande operazione urbanistica del decennio, ventilata già negli anni '70, mai portata a termine: un'occasione storica, sulle aree delle fabbriche ormai disattivate si costruisce la Milano del 2000. E' inoltre l'occasione per convertire a verde grande parte dei terreni creando nuovi polmoni per una città che dispone di soli cinque metri quadri di verde per abitante. Il programma della giunta rosso-verde di Pillitteri si fregia di questa intenzione, mettendo per iscritto, nel programma della giunta, una quota del 50% da destinarsi al verde per gli interi 400 ettari di superficie da riqualificare.

Se si indaga però la distribuzione funzionale delle principali aree industriali, Pirelli, Centro Direzionale (Repubblica e Varesine), Montedison e Fiera, 220 ettari su 400, si scopre che all'interno della quota verde sono compresi anche i servizi (nella loro più eterogenea accezione), sottoponendo così la *quota parco* ad

una ferrea cura dimagrante che riduce la percentuale al 21% del totale. *“Anche includendo parcheggi e “servizi”, però, i conti non tornano: la percentuale complessiva nei quattro progetti è del 39%. Ecco allora apparire una seconda giustificazione: “Il 50% si riferisce al totale delle aree dismesse, non a ogni singolo progetto”, taglia corto Schemmari. E qui si accettano scommesse. Infatti, una volta cementificate le prime quattro grandi aree, nelle restanti la quota a verde dovrebbe, per compensazione, salire al 70%. E quale privato sarà mai disponibile a trasformare in parco una percentuale simile dei suoi preziosissimi terreni?”*¹⁰⁹

Scorrendo qualsiasi cronaca milanese odierna è facile capire come le quattro aree in questione siano tuttora nodi di dibattito, ferite aperte nel tessuto della città: una gestione spesso opaca della cosa pubblica, fatta di contrattazione tra pubblico e privato, spesso soggetta a clientele di vario genere, che espropria lo strumento urbanistico dalla sua funzione primaria, ovvero regolare la città secondo le esigenze e necessità del territorio e dei suoi abitanti.

Analizziamo quindi i piani e gli attori coinvolti nelle quattro aree di competenza.

L'area Portello Fiera comprende l'ex fabbrica Alfa Romeo, dismessa completamente nel 1982, dove oggi sorge il pregevole intervento di Cino Zucchi. Il progetto proposto dall'Italstat di Ettore Bernabei, ex direttore generale della RAI molto vicino a Fanfani e membro dell'Opus Dei, propone un intervento da un milione di metri cubi, partendo dall'ex fabbrica Alfa Romeo al Portello Sud ed aumentando permeabilità e zone a verde verso il portello nord, fino a piazzale Accursio. Per la forte opposizione degli abitanti della zona costituiti in comitato verrà relizzata solo la parte sud dell'impianto. Nell'aprile del 1994 viene siglato dal Comune l'Accordo di Programma per la costruzione del Padiglione Fieristico di Mario Bellini, caratterizzato architettonicamente dal timpano triangolare come fronte nord dell'edificio e dalle promenade in quota lungo viale Scarampo. L'opposizione al piano ottiene successo solo per il portello sud: In settembre viene approvata una Variante al PRG dimezzando la densità edificatoria dell'area. L'espansione della Fiera avviene quindi in loco, contro gli interessi del mondo imprenditoriale, che propone di decentrare

Marco Zanuso, Piccolo Teatro, Milano 1998

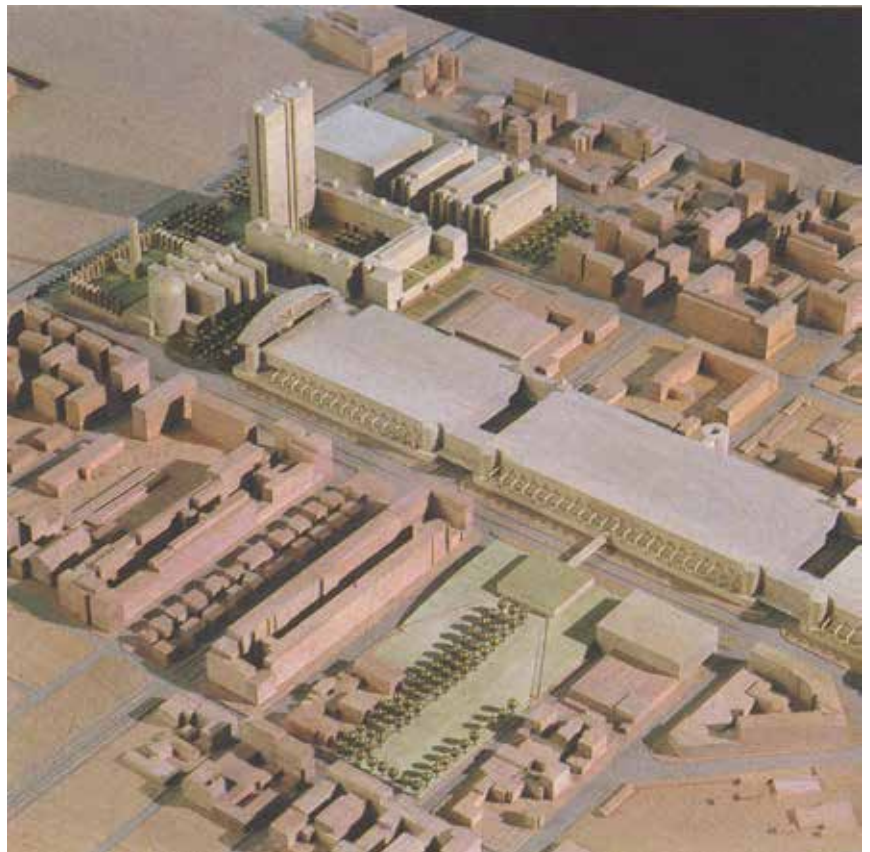


la Fiera (a Milanofiori e Lacchiarella Carlo Cabassi e Silvio Berlusconi hanno già pronti nuovi padiglioni) attestandosi sulla tendenza globale del quartiere fieristico in periferia.

A Rogoredo l'area di 45 ettari delle ex acciaierie Redaelli, attigua all'area dello stabilimento Montedison, servita direttamente da metropolitana, ferrovia e autostrada viene comprata per 40 miliardi un consorzio di 12 grandi imprese di costruzione. Il Piano Particolareggiato relativo alla zona di ridefinizione urbana "Paullese-Rogoredo" (ex Redaelli) sarà approvato nel 1997 su una variante del 1992, in parte realizzata a fine Anni Novanta (via San Mirocle e via San Venerio).

L'area ex Redaelli è compresa in uno studio più ampio che configura la riqualificazione dell'area di Rogoredo, operazione consentita dalle grandi dismissioni industriali. A partire dal 1983 vengono infatti portati avanti i primi studi di fattibilità (inizialmente commissionati da Montedison e Redaelli, poi in autonomia attraverso società apposite o col patrocinio del comune di Milano) che convogliano in due piani particolareggiati presentati a cavallo tra gli anni Ottanta e gli Anni Novanta: Il primo è il sopracitato piano per l'area ex Redaelli, il secondo, inerente l'area ex Montecatini, adottato il 5 febbraio 1990 e approvato a ottobre 1991 su variante di PRG del dicembre 1988 si articola in sette unità di intervento, corrispondenti ad altrettanti temi progettuali, ciascuno caratterizzato da una destinazione funzionale prevalente e dalla presenza di funzioni integrative. Il Piano dà grande rilievo al progetto dei vuoti: è l'esito di un processo di interazione tra le intenzioni progettuali della proprietà e del Comune di Milano: la Montedison (nata nel 1966 dalla fusione tra Montecatini ed Edison) ha destinato a verde quasi un terzo della superficie, frutto dell'integrazione di 35 ettari di proprietà pubblica (metà dell'intera area) "scambiati" con il Comune di Milano in cambio di sei ettari Montedison alla Bovisa (l'area dove oggi sorge la sede Bovisa del Politecnico di Milano) e di un altro ettaro in zona Martesana. L'incarico di coordinatore del progetto, che consiste nel recupero di 250 mila metri quadri di aree dismesse, viene affidato ad Andrea Balzani che coinvolge diversi architetti, quali Sergio Crotti, Paolo Caputo, Franco Giorgetta, Urbano Pierini, Alberto Secchi, Empio

Piano Particolareggiato Portello Sud, veduta del plastico, 1989



Malara (ex socio di Silvano Larini). Anche Rossi, coinvolto nel progetto, ne farà nota ne *I Quaderni Azzurri*, “*Mi sembra si vada affermando quella mia idea di città per parti*” che costituiva il nucleo dell’architettura della città. Perché parlo di architettura delle aree dismesse? Perché nell’affrontare questi progetti (in particolare il palazzo per gli uffici della Montedison) noi tutti abbiamo sentito la presenza della vecchia fabbrica. Un’edificio bellissimo in pietra e mattoni e cemento, una vera cattedrale dell’industria con tutto l’orgoglio e la volontà delle prime grandi costruzioni industriali”¹¹⁰.

Dopo molti anni l’area è ancora stabilmente nelle cronache, anche giudiziarie, milanesi. Prima della proposta progettuale presentata da Milano Santa Giulia spa ed Esselunga nel gennaio 2014, il progetto di masterplan per l’area, conosciuta come Santa Giulia era stato redatto da Norman Foster nel 2005. Il piano venne bloccato soprattutto per la mancata bonifica (costo 66 milioni di euro) dei terreni. Nel 2010, la Guardia di Finanza ha eseguito il sequestro preventivo dell’area Montecity-Rogoredo per il rischio di inquinamento della falda acquifera sottostante.

Nell’area della Bovisa ceduta al Comune da Montedison, invece, si insedia il Politecnico di Milano.

La necessità di una nuova sede nasce dalla fortissima crescita del numero degli studenti che porta alla capienza massima, con una costante crescita che porta da 6700 studenti negli anni sessanta, 20000 nel 1981, più di 30000 nel 1987. “*Dal punto di vista procedurale è necessaria una Variante di Piano che viene predisposta dal Comune di Milano con la consulenza tecnico-scientifica del Politecnico. Bovisa fu inserita tra le zone speciali in qualità di nuovo polo di sviluppo strategico per la città, per il quale nel 1988, tre dipartimenti del Politecnico elaborarono lo schema complessivo che definisce i contenuti alla base della Variante adottata dal Consiglio Comunale nel 1990.*”¹¹¹

Coordinatori del progetto sono Cesare Macchi Cassia, Pietro Maggi e Antonio Monestiroli.

Nel 1985, con la prima fase di concorso la giunta Tognoli dà il

110 A. Rossi, Quaderno Azzurro 42, 23/04/1990-23/09/1990, in: A. Rossi, *I Quaderni Azzurri 1968-1992* (a cura di Francesco Dal Co), Electa/The Getty Research Institute, Milano, 1999.

111 A. Bruzzese, F. Cognetti, *Quale Università a Bovisa? Le forme e il ruolo del nuovo polo urbano del Politecnico di Milano*, DASTU Working Papers n.7, 2013.

Piano Particolareggiato Montecity, veduta del plastico, 1990



via ad uno dei progetti di dismissione industriale più importanti e rappresentativi del decennio; il “Progetto Bicocca”.

Sin dal 1908 storica sede delle industrie Pirelli, è situata nella periferia nord di Milano. Il suo posizionamento su assi infrastrutturali cruciali per la città - l'asse Milano / Sesto San Giovanni e la stazione ferroviaria di Greco - e le generose dimensioni (circa 700.000 mq) la rendono una porzione urbana cruciale per per l'intera città di Milano.

“Nel 1984, a fronte dell'insostenibilità di mantenere gli stabilimenti produttivi alla Bicocca, il Gruppo Pirelli elabora un Protocollo d'Intesa sottoscritto da Comune, Provincia, Regione e sindacati - un Accordo di programma ante litteram - per riconvertire i 676.000 metri quadrati dell'area”¹¹². Nel 1985 viene così bandito un concorso internazionale ad inviti a cui partecipano 18 studi di architettura tra i più importanti al mondo tra cui: Oswald Mathias Ungers, Renzo Piano, Frank O. Gehry, Rafael Moneo e Aldo Rossi. La giuria è composta tra gli altri da Reyner Banham, Manfredo Tafuri e Bernardo Secchi. La scelta di nomi di spicco da ambo i lati del panorama culturale e architettonico del tempo è come scrivono Biraghi e Micheli inevitabilmente indice “della cautela con cui la Pirelli vuole trattare il corpo agonizzante dell'area Bicocca.”¹¹³

Supereranno la prima fase di concorso lo studio Gabetti Isola, Gino Valle e Gregotti Associati. Il progetto della Gregotti Associati, vincitore della seconda fase del concorso che si conclude nel 1988 è chiamato *Tecnocity*. Comprende il 12% di area a verde, costituita per la maggior parte dalla collina alberata lungo viale Sarca. Nel febbraio del 1989 Regione Lombardia approva definitivamente la variante al PRG che muta la destinazione d'uso dell'area da Zona Industriale B1 a Zona Speciale Z4. WWF, Legambiente, Italia Nostra, Ecopolis e altri presentano in Comune una lettera in cui richiedono garanzie sul rispetto della quota di verde legata agli interventi sull'area n.1 ovvero l'area del progetto Bicocca. Il progetto di Gregotti si pone come polarità multifunzionale nell'area nord-est della città¹¹⁴, un masterplan che prevede quindi zone abitative conviventi con aree

112 M. Biraghi, S. Micheli, *Storia dell'architettura italiana 1985-2015*, Einaudi, Torino, 2013, pg. 41.

113 M. Biraghi, S. Micheli, *Storia dell'architettura italiana 1985-2015*, Einaudi, Torino, 2013, pg. 41.

114 Cfr. Gregotti Associati, Relazione descrittiva intervento aree ex Pirelli, progetto Bicocca, in: http://www.ordinearchitetti.mi.it/it/mappe/milanohecambia/area/26-aree-ex-pirelli_-progetto-bicocca/scheda

Gregotti Associati, Masterplan Bicocca, Milano 1985-in corso



dedicate alla ricerca e all'educazione universitaria e aree previste per la produzione terziaria.

Un altro tema fondamentale caratterizzante il progetto è la flessibilità nella realizzazione dell'intero masterplan, in modo tale da poter fronteggiare, negli anni, i probabili ritardi e cambiamenti di programma.

Il progetto è essenzialmente caratterizzato da una rigida scansione del lotto in isolati ortogonali, memore dei precedenti insediamenti industriali. Nel masterplan vengono inoltre individuate tre fasce principali d'intervento su cui distribuire funzionalmente l'intero programma; la fascia centrale è interamente dedicata a funzioni terziarie ed universitarie, le fasce laterali hanno carattere prevalentemente residenziali, con l'eccezione del Teatro degli Arcimboldi, unico volume disposto diagonalmente rispetto a Viale dell'Innovazione.

Il progetto del centro direzionale Garibaldi Repubblica interseca invece, una vicenda chiave della stagione tangenziale. Una vicenda che ha come protagonista un altro architetto, quel Bruno De Mico, costruttore milanese "pentito" ante litteram di Mani pulite, condannato, prescritto, risorto un decennio più tardi, nuovamente come "imprenditore" sulla cresta dell'onda. Sarà proprio De Mico nel 2004 a cedere alla Hines di Manfredi Catella, dopo lunga trattativa, l'area di sua proprietà nelle ex-Varesine, porzione mancante del lotto su cui sorgono i grattacieli di Garibaldi-Repubblica.

"Il fenomeno è generalizzato, si va da una mancia per avere la patente alla tangente per costruire palazzi: dirlo può non far piacere, ma nel mio ambiente è così"¹¹⁵. Nel 1988, con quattro anni di anticipo su Mani Pulite, De Mico accusa ministri, sottosegretari e politici di vario genere. Il conto delle tangenti versate tramite la società Codemi è di 70 miliardi di lire. Molti i "rami d'azienda", dalle "carceri d'oro" (prigioni costruite in cambio di tangenti), fino alla vicenda che interessa l'area Garibaldi-Repubblica, nota come il Centro Direzionale. "La zona è quella che va, grosso modo, dalla stazione di Porta Garibaldi al terrapieno dove una volta stavano le ferrovie Varesine. (...) L'architetto De Mico ne possiede una fetta: circa sessantamila metri quadri, per un valore che si aggira intorno ai cento miliardi.

(...) Come ha fatto De Mico ad aggiudicarsi quel terreno d'oro? L'ha avuto dalle Ferrovie dello Stato. Con l'ente ferroviario De Mico deve avere la mano fatata, visto che nel giro di pochi mesi ha ottenuto l'appalto per la costruzione di due grattacieli da 40 miliardi l'uno, e anche l'area d'oro delle ex-Varesine. Per i due grattacieli (uno già terminato, l'altro alle fondamenta) l'architetto sostiene di aver pagato 1.200 milioni di tangente. Suddivisi così: 400 a Rocco Trane, braccio destro di Signorile, e 800 a Gian Stefano Milani, deputato della sinistra socialista. (...) Ma se quello dei grattacieli è un ottimo affare, il colpo grosso di De Mico è sull'area d'oro. Le Ferrovie dello Stato l'avevano avuta dal Comune, in uno scambio praticamente alla pari con un'altra area, scambio che chiudeva un vecchio contenzioso aperto ai tempi della costruzione di Porta Garibaldi. E quando ottengono l'area ex-Varesine, che fanno le Ferrovie? La cedono alla Codemi di De Mico, in cambio di 289 appartamenti per ex-dipendenti. Un affarone per l'architetto. Soprattutto se si pensa che gli appartamenti verranno costruiti su un'area, fra le vie Guerzoni e Butti, dove sarebbero dovute nascere case per gli sfrattati. Chi ha cambiato la destinazione, da edilizia per sfrattati a edilizia per funzionari e impiegati di enti pubblici? Carlo Radice Fossati, democristiano, all'epoca assessore all'Urbanistica, dice che la destinazione era di competenza del suo collega Gian Stefano Milani, quello stesso Milani che figura nella contabilità nera di De Mico. Un bel siluro."¹¹⁶

Il restyling delle torri perottiane non costituisce solo un aggiornamento tecnologico, ma corrisponde alla riconfigurazione semantica di uno dei simboli della contrattazione urbanistica stile anni '80 di cui la parabola tangenzia è conseguenza pressoché scontata.

Il terreno di De Mico, poi venduto a Hines, è una porzione di tre ettari sui 33 totali del centro direzionale (una porzione di Terreno appartiene anche a Ligresti). La grande maggioranza (il 75%) è terreno pubblico: sei ettari delle Ferrovie dello Stato, 18 del Comune. All'interno di tale terreno il Comune ha in piano di costruire, tra le strutture necessarie al nuovo polo direzionale, una torre adibita a Palazzo della Regione, operazione che non

¹¹⁶ F. Ravelli, *Colpo grosso dell'architetto De Mico, la nuova sede del consiglio regionale*, La Repubblica, 3/08/1988. <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1988/08/03/il-colpo-grosso-dell-architetto-de-mico.html>

verrà portata a termine sicché gli uffici comunali saranno rilocati nel grattacielo Pirelli ceduto al comune. Il concorso per il piano urbanistico viene indetto nel 1991 e nelle indicazioni di bando l'area destinata al nuovo palazzo della Regione è situata non nella porzione pubblica ma sul terreno di De Mico. Un'usanza tramandata fino ai giorni nostri basti pensare alle vicende di Expo 2015, i cui terreni vennero strapagati ai Cabassi invece che utilizzare i terreni pubblici disponibili.

Al concorso partecipa anche Rossi che, nelle vicende di riqualificazione urbana in corso a Milano, viene coinvolto insieme ad altri importanti professionisti milanesi. Nel caso dell'area del Portello viene coinvolto insieme ad altre personalità di spicco dell'ambiente professionale dell'architettura italiana tra cui Mario Bellini e Pier Luigi Spadolini. Per il Centro Direzionale elabora un piano insieme ad Andrea Balzani con cui, anni prima, aveva collaborato al progetto per l'area della Bicocca nel concorso di prima fase. Sono progetti assimilabili non solo per il rapporto collaborativo tra Balzani e Rossi. Sono entrambi progetti che implicano “*una discreta indipendenza dal disegno generale della città*”¹¹⁷ nella presa di coscienza (come è noto, ben radicata in Rossi) che l'architettura della città e la sua costruzione abbiano un rapporto di “*discreta indipendenza dai problemi urbani più generali*”¹¹⁸. Il progetto per il centro direzionale si costituisce in parti, elementi architettonici impostati attorno alle strade che segnano l'area, principalmente via Melchiorre Gioia, via Fabio Filzi e Viale della Liberazione. È proprio nella giacitura di quest'ultimo e nel suo ideale “asse monumentale” di Viale Tunisia che Rossi colloca un grande muro di mattoni che divide l'asse viario da una vasta zona a prato distinta da una lieve pendenza in dislivello. La nuova area a verde contiene gli edifici richiesti da bando: una grande torre binata sormontata da una copertura a gradoni collocato perpendicolarmente, come ideale chiusura dell'asse della porta nuova di Giuseppe Zanoja, dove oggi sorgono gli edifici di Arquitectonica. Vi sono poi un auditorium comunale, un residence, un albergo, la biblioteca, il palazzo della Regione. Quest'ultimo, di forma quadrata, ricorda un progetto giovanile di Rossi per un centro direzionale a Torino, noto come Locomotiva 2. Balzani ricorda con queste parole il progetto e la collaborazione

117 A. Ferlenga (a cura di), *Aldo Rossi tutte le opere*, Mondadori Electa, Milano, pg.296.

118 A. Ferlenga (a cura di), *Aldo Rossi tutte le opere*, Mondadori Electa, Milano, pg.296.

con Rossi: *“Abbiamo appena consegnato il concorso Garibaldi-Repubblica. Il gruppo di progettazione è quello di Aldo Rossi. È stato un bel lavoro e il progetto mi sembra convincente. Non abbiamo però alcuna possibilità di vittoria. Infatti anche se il bando è stato rispettato, i volumi previsti ci sono tutti, abbiamo rigorosamente lasciato a verde l’area (molto piccola) di Ligresti, il nostro progetto è più un manifesto civile che un programma di edificazione che è quello che si vorrebbe avere dai concorrenti. Abbiamo deciso così Aldo ed io (...) Il passaggio dalla città manifatturiera alla città dell’informazione, in questo caso economica, è segnato dalla torre della Borsa, quello alla città del sapere dalla biblioteca e dall’auditorium. Abbiamo corrisposto all’impegno assunto nel 1984 con il Documento direttore (Documento direttore del Progetto Passante redatto nel 1984 da Geppe Longhi ndr) di utilizzare quelle aree solo per “funzioni irripetibili nella dimensione regionale” (...) Quel vuoto rappresenta un bene raro per la città e dovrebbe costituirsi come elemento inconfondibile e permanente nel paesaggio urbano, anche nelle sue inevitabili mutazioni.”*¹¹⁹

Anche nel progetto per la Bicocca vi è un forte tratto orizzontale che genera un fronte su strada compatto, unitario su quelle che oggi sono Via Piero e Alberto Pirelli e Viale dell’Innovazione. Ma anche qui, soprattutto, la coerenza, non artefatta ma operativa, nell’aderenza al trattato giovanile, dove per aderenza intendiamo l’assenza di soluzione di continuità nella comprensione della città come insieme di differenze. *“Quella visione della città per parti, cioè di una città che ha dei nuclei privilegiati storicamente e culturalmente, anche per fattori geografici, per esempio, e che si articola intorno a una serie di luoghi differenziati che via via compongono la città, è, credo, tutt’oggi, la città moderna.(...) La traduzione architettonica della città per parti è data, per esempio, per me, proprio dal progetto Pirelli Bicocca, mio primo progetto per Milano. Qui ho applicato l’architettura della città, progetto questo che, non a caso, ho fatto con Andrea Balzani che studia a Milano, come architetto e come urbanista, da tutta la sua vita. È impossibile fare un progetto per la Pirelli-Bicocca senza conoscere la realtà della città, senza capire cioè, soprattutto, le connessioni fra quel pezzo di città e tutta la città,*

119 A. Balzani, *La fantasia negata. Urbanistica a Milano negli anni Ottanta*, Marsilio Editori, Venezia, 1995, pg.53.

non il centro o la periferia, perchè l'area della Pirelli-Bicocca possiamo considerarla o come centro o come periferia, non ha importanza, è una parte di quella Milano policentrica fatta per parti."¹²⁰

Rossi, anche qui, come per Linate, in collaborazione con la Uniplan di Vercelloni, elabora una proposta progettuale per il Palazzo dello Sport, nuova costruzione compresa nel *Piano Pluriennale di attuazione*. È, come abbiamo visto, molto impressionato dalla magnificenza delle strutture di rifacimento dello Stadio Meazza e traduce il monumentalismo di San Siro in un'architettura altrettanto monumentale, sino a sostenere che "Milano non ha bisogno di un piano regolatore mortificante; la città deve costruire sulle grandi aree che il cambiamento urbano ha rese libere. E su queste deve costruire nuovi monumenti che, coordinato fra loro, offrano la nuova immagine della città; tali erano gli edifici della Milano ducale."¹²¹ Il palazzo è costituito da un volume rettangolare che ha nelle dodici torri che lo circondano il principale carattere di monumentalità. Costituito da cemento e pietra sorge su un grande plinto raccordato alla quota stradale da un'imponente piazza-scalinata cinta da due non meno imponenti colonnati. Da questi si accede a una serie di piccoli volumi accessori, piccole botteghe voltate che si ripetono in successione. La figura d'insieme non tradisce le intenzioni del progettista.

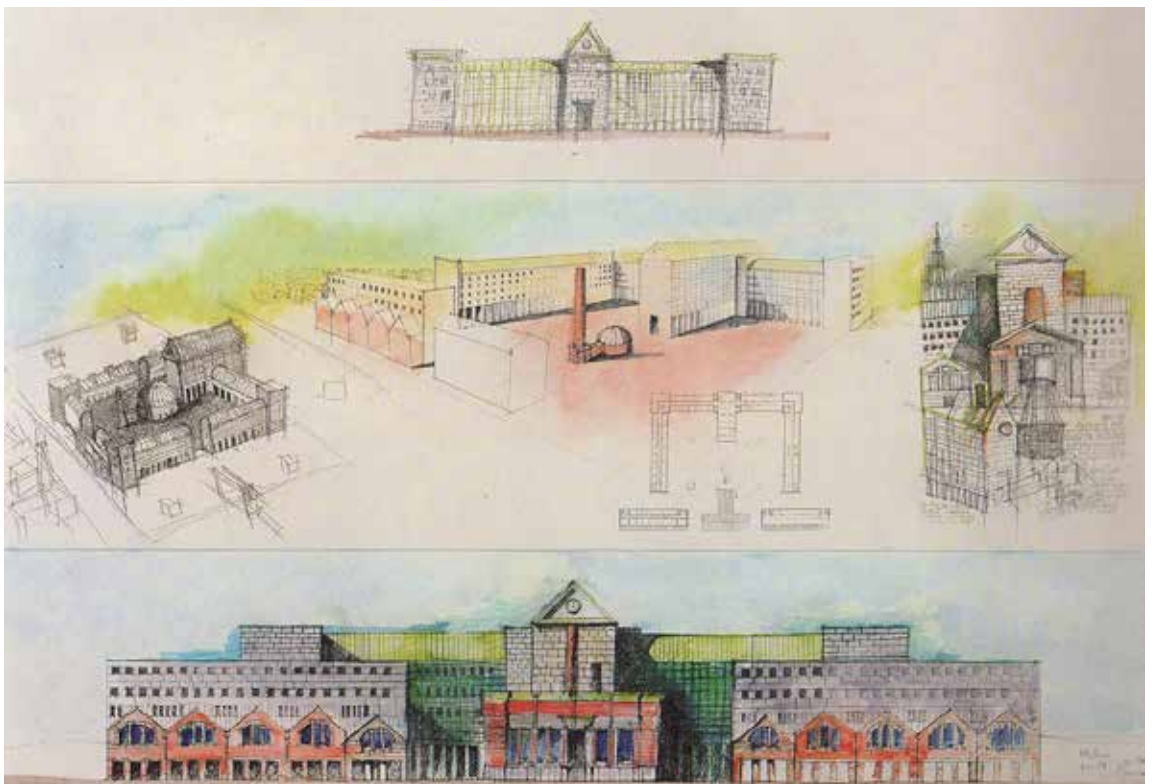
LA TALPA E I GIARDINI

All'interno di vicende a oggi non completamente chiarite, come quelle della costruzione della MM3 e dei suoi esorbitanti costi di costruzione, oggetto di indagine nel corso e precedentemente all'inchiesta di Manipulite, vi sono esperienze ragguardevoli dal punto di vista progettuale. Ci riferiamo al piano di riqualificazione urbana di alcuni punti nodali della città compromessi dai cantieri della MM3 promossa da Claudio Dini come Presidente

120 A. Rossi in F. Moschini, *Francesco Moschini intervista Aldo Rossi*, Anfione Zeto anno V n. 9, 1994, pg. 67.

121 A. Ferlenga, *Aldo Rossi, Opera completa vol. II, architetture 1988-1992*, Electa, Milano, 1992, pg.158.

Aldo Rossi, Andrea Balzani, Gabriella Saini, Il Palazzo degli uffici, concorso Montecity 1990



della Metropolitana Milanese nell'idea di una pianificazione infrastrutturale non affetta da miopia sotterranea ma capace valorizzare i punti di interfaccia tra il sistema di trasporto e la città. Un progetto *civile* che risponda *“a bisogni non solo funzionali ma anche a una domanda di valori estetici nel rispetto delle vocazioni ambientali. Entrambe queste circostanze ci hanno stimolato a una maggiore attenzione verso l'intero volto urbano e più puntualmente verso quelle parti di città dove i lavori della terza linea MM hanno provocato irreversibili mutazioni.”*¹²² Le aree interessate sono, in una prima fase, Piazza Duomo affidata a Ignazio Gardella, la Crocetta dove interviene Guido Canella, e Via Croce Rossa dove Rossi installerà il monumento a Pertini. In una seconda fase, il progetto prevede la rifunzionalizzazione di Piazza Duca d'Aosta, Piazza Cavour, Piazza Missori, Piazza Velasca, Largo Richini e Piazza San Nazaro.

Del progetto di Aldo Rossi per la stazione Croce Rossa e delle polemiche suscitate abbiamo parlato precedentemente ma è opportuno sottolineare come, non solo il sindaco Pilitteri ma grande parte dell'ambiente socialista milanese riconoscesse in Rossi un interlocutore privilegiato nella sensibilità necessaria ad un incarico così delicato.

Durante la seconda fase del piano Rossi risulta vincitore del concorso per il rifacimento di parte della facciata con annesso ampliamento sul retro, dell'esistente struttura dell'Hotel Duca d'Aosta nel fronte su via Marco Polo.

L'unica aggiunta volumetrica al filo esistente del fronte della vecchia facciata dell'hotel è costituita da un corpo basso, sviluppato in altezza per soli due piani dove sono distribuite le funzioni di hall d'ingresso e ristorante. Il volume in questione, vetrato nella parte centrale, è caratterizzato dalla presenza strutturale di quattro colonne dal generoso diametro realizzate interamente in marmo di Carrara.

Sopra il volume aggiunto, al piano terreno e al primo piano, si impone un ordine gigante di sei paraste in beola, una configurazione del rapporto facciata - corpo di fabbrica che rimanda direttamente ai palazzi nobiliari veneziani o alle chiese, in cui la preziosità dei decori modanati e degli stessi materiali di facciata s'interrompe non appena voltato l'angolo lasciando il posto alla nuda e basica struttura in laterizio.

Le paraste giganti in pietra s'interrompono in corrispondenza del limite definito da una modanatura in rame di colore verde che funge da canale di gronda. I tre piani superiori del fronte su piazza Repubblica sono trattati con semplice rivestimento in laterizio, in continuità con la soluzione adottata per le facciate dei corpi retrostanti su via Marco Polo. Riguardo a quest'ultimo tratto in laterizio del fronte principale, Rossi affermerà che *“la facciata, termina con i mattoni, come molte chiese lombarde o comunque italiane mai finite per vicende diverse, ma probabilmente anche con un certo gusto dell'opera non finita. Come il duomo di Milano nelle incisioni settecentesche.”*¹²³

Guido Canella si occupa invece dell'intersezione, detta Crocetta, tra le radiali storiche di Porta Vigentina e Porta Romana. Il lotto generato dall'intersezione tra le due giaciture è di forma trapezoidale e il progetto di Canella consiste nell'estrusione di tale porzione di terreno nella forma di *“un'aedicula (nell'accezione autentica di “costruzione atta al riparo, di persone ma anche di statue, a forma di tempietto)”*¹²⁴. Il progetto, tramite materiali particolari quali il mattone faccia a vista e il marmo bardiglio imperale, vuole evocare memorie dell'antica Via Porticata Romana, importante costruzione della Milano Imperiale. Alla scelta di una scansione classica per l'ordito delle facciata *“ha contribuito anche il ricordo del Salone d'Onore allestito nel 1936 da Edoardo Persico alla VI Triennale di Milano.”*¹²⁵

Dini affida l'area di maggiore prestigio, Piazza del Duomo, al suo maestro Ignazio Gardella. Lo studio Gardella elabora un progetto, datato 1988, di grande raffinatezza che riprende la proporzione del palazzo, mai realizzato, progettato da Giuseppe Mengoni come parziale compensazione dello sventramento della Piazza dei Mercanti e dello storico passaggio coperto per il Duomo al fine della realizzazione della Galleria Vittorio Emanuele e della configurazione attuale di piazza Duomo.

Tale configurazione è infatti una densa stratificazione che dal Mengoni passa per gli interventi del '39 dell'arengario di Muzio, Portaluppi, Griffini e Magistretti fino al sagrato di Portaluppi,

123 A.Ferlenga, *Aldo Rossi architetture 1988-1992. Opera completa vol. II*. Electa, Milano, 1992, pg. 140

124 Guido Canella, *Progetto per la sistemazione del cantiere di superficie della stazione Crocetta della Metropolitana Milanese*, in *Zodiac* n°1 pg.190

125 Guido Canella, *Progetto per la sistemazione del cantiere di superficie della stazione Crocetta della Metropolitana Milanese*, in *Zodiac* n°1 pg.190

senza dimenticare il progetto del 1934 elaborato dallo stesso Gardella per una torre pubblica. Il razionalismo di quest'ultimo progetto riecheggia nel disegno del "*monumento con fontane a cascata d'acqua, posizionato all'incirca dove doveva sorgere il palazzo progettato dal Mengoni*"¹²⁶. Il monumento, lungo all'incirca quanto il sagrato della chiesa, è di larghezza relativamente ridotta. Il primo ordine architettonico è composto simmetricamente da sei aperture passanti con volta a botte dove, in mezzaria, sono collocate le fontane come pareti d'acqua e due scalinate simmetriche che svoltano parallelamente ai lati opposti del volume. Un taglio verticale sottolinea l'assialità, con il Duomo e la Madonnina, della nuova costruzione e connette l'ordine sottostante al loggiato superiore dove, unica eccezione nel rigoroso partito di facciata, è replicata la copertura con volta a botte degli archi sottostanti.

Non lontano dall'area riqualificata dal progetto di Canella, il neonato studio Albori, fondato dagli architetti Giacomo Borella, Emanuele Almagioni, Francesca Riva nel 1993 riceve dalla Cooperativa Edilizia Centro Storico, la commissione per un intervento d'edilizia convenzionata nel centro di Milano e più precisamente in via Altaguardia, zona Porta Romana.

Il progetto dello Studio Albori, dovendo mediare con particolari restrizioni imposte da uno schema planivolumetrico comunale¹²⁷ predeterminato, si presenta come corretto intervento costituito di delicate sottrazioni ed addizioni volumetriche al corpo di fabbrica esistente. Intelligente ed elegante meditazione, questa di Albori, sulla possibilità di declinazione contemporanea di un tema storicamente radicato come quello della casa a ringhiera milanese.

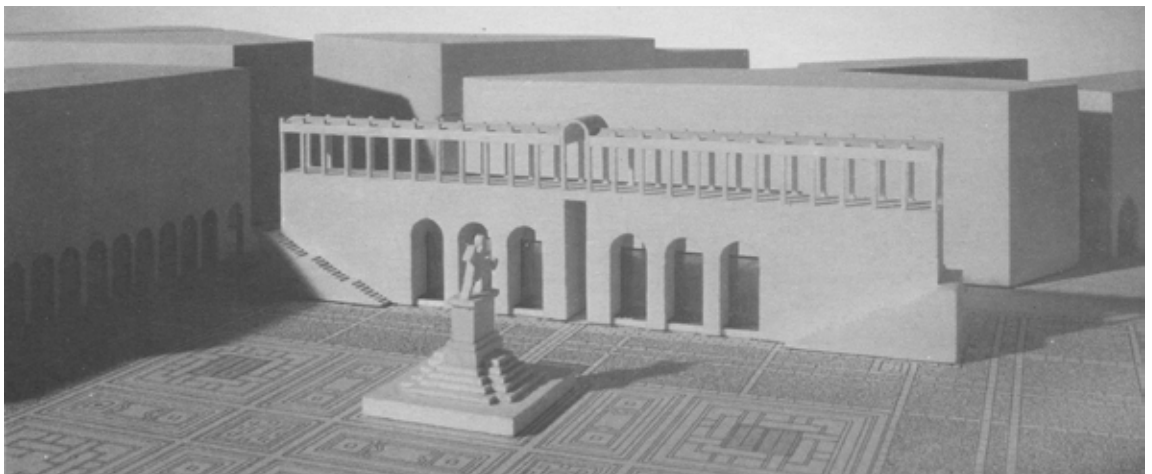
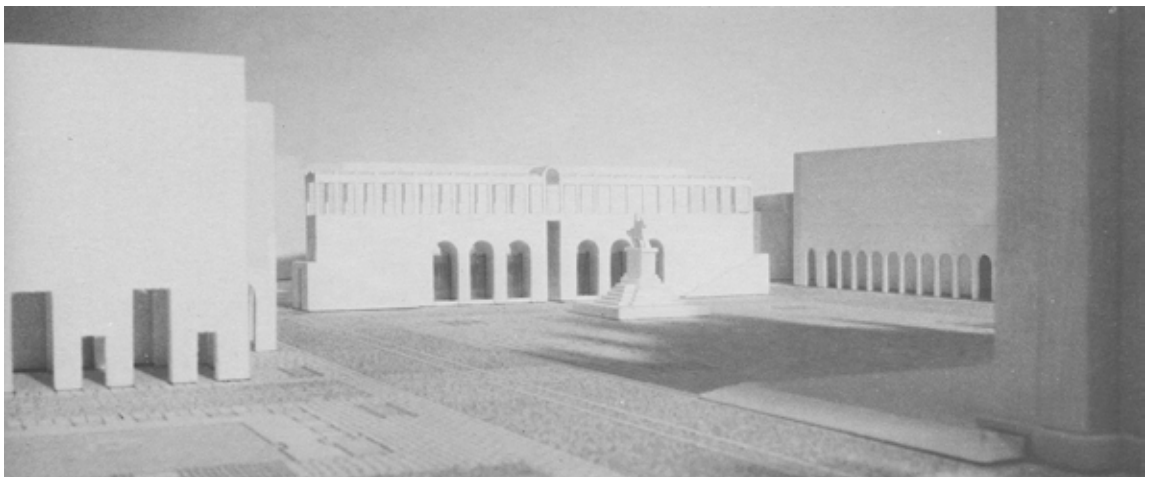
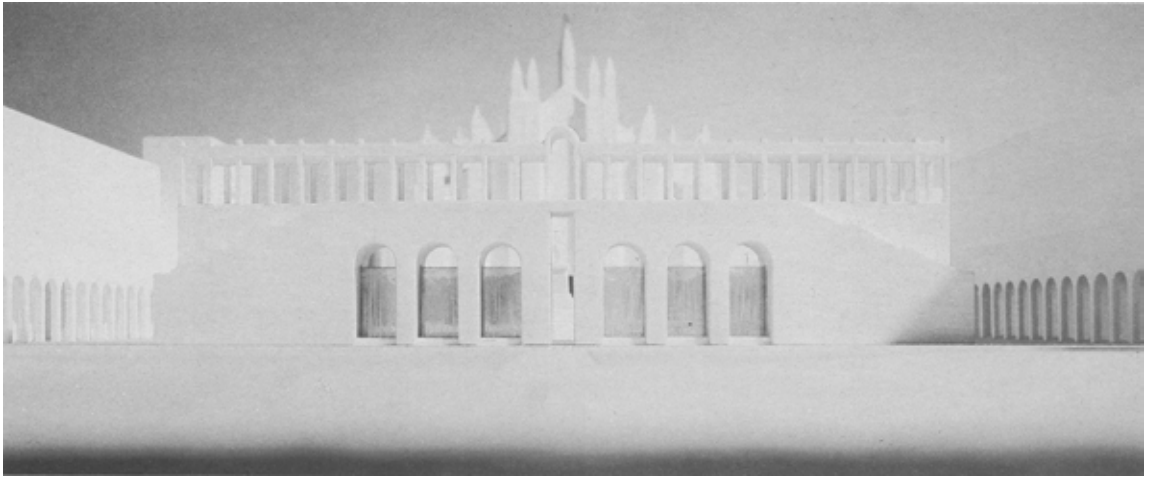
INTERVALLO

L'ascesa di Salvatore Ligresti si interrompe bruscamente, anche se solo per breve tempo, il 17 luglio 1992. Il "re del mattone"

¹²⁶ Ignazio Gardella, *Progetto per la sistemazione del cantiere di superficie della stazione Duomo della Metropolitana Milanese*, in *Zodiac* n°1 pg.164

¹²⁷ Descrizione di progetto: <http://www.albori.it/edificio-residenziale-in-porta-romana/>

Studio Ignazio e Jacopo Gardella, Per la Stazione Duomo della Linea3, Milano 1988



viene arrestato a Milano, su richiesta dei giudici milanesi dell'operazione Mani Pulite, per Corruzione sugli appalti per la MM3 e per le Ferrovie Nord. Al momento dell'arresto Ligresti ha sessant'anni e la proprietà della Sai e della Richard Ginori, le quote in Mediobanca e in diversi colossi industriali tra cui la Montedison, fanno di lui uno dei più importanti finanziari e costruttori italiani. Trascorrerà 112 giorni presso il carcere di San Vittore e, condannato a due anni e quattro mesi, eviterà ulteriori periodi nella casa circondariale di Viale Papiniano grazie all'affidamento ai servizi sociali e al lavoro per la Caritas Ambrosiana e successivamente alla comunità Gulliver di Varese, ospitata nell'istituto Padre Beccaro nei pressi dell'ippodromo del trotto. Qui Ligresti non perde occasione per occuparsi del suo business d'elezione, l'edilizia: i mondiali di ciclismo di Varese sono pianificati per il 2008, ma occorre muoversi di anticipo su eventuali concorrenti, Ligresti vede dalla finestra della stanza dove è ospitato un'area disponibile all'acquisto, sul lotto verrà edificato un hotel che sarà gestito dalla catena alberghiera Atahotels acquistata tramite Fonsai nel 2009 *«in stridente contrasto con la razionalizzazione degli affari immobiliari». Di lì a poco la catena alberghiera perderà 80 milioni contro i 18 previsti...»*¹²⁸

A settembre verrà arrestato Balzani, già testimone nell'aula della Duomo Connection, verrà chiamato in causa dall'ex sindaco di Bollate Aquino. Il 15 dicembre è il turno di Bettino Craxi.

Le vicende che seguono sono a tutti note.

Un altro avviso di garanzia recapitato alcuni mesi prima desta grande scalpore: martedì 9 giugno viene arrestato, nel suo studio milanese, Claudio Dini, già presidente della MM. Lo stesso ordine di custodia doveva essere eseguito anche per Silvano Larini, insieme infatti, sono accusati di avere incassato decine di miliardi per i lavori della MM3. *«Tra i nove capi d'accusa c'è l'elenco praticamente completo di tutti i grandi appalti indetti dalla Mm fino a quest'anno. Soldi che, secondo i testimoni d'accusa, passavano direttamente ai vertici del Psi.»*¹²⁹

Se Dini ha atteso con rassegnazione l'arrivo dei carabinieri, Larini

128 http://www.repubblica.it/economia/finanza/2013/02/05/news/gli_alberghi_d_oro_della_famiglia_ligresti-52018229/

129 P. Colaprico, L. Fazzo, *Per le tangenti sul metrò ricercato un'altro uomo PSI*, La Repubblica, 11/06/1992. <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1992/06/11/per-le-tangenti-sul-metro-ricercato-un.html>



Studio Albori, Edificio residenziale in Porta Romana, Milano 1993-1999



aveva già provveduto a sparire;

*“fino all’altro giorno grande navigatore dell’urbanistica e degli affari nel segno del Psi, adesso naviga davvero: molto lontano, secondo chi lo conosce bene, forse addirittura nei mari del Sud.”*¹³⁰

Del resto Larini non ha mai nascosto la sua passione per i lidi esotici, basti pensare alla sua passione per l’isola di Cavallo in Corsica che, dagli anni Settanta, Larini contribuì attivamente ad urbanizzare. Tra i pionieri di Cavallo, vi erano amici potenti e famosi, tra cui spiccavano il barone Edmond De Rothschild e l’aspirante re Vittorio Emanuele di Savoia. Ma anche amici più modesti, tra cui Antonio Recalcati che, con Silvano, condivide la passione per la pittura, quella per i drink e per le scorribande nei party. Con un altro amico vacanziero, Pompeo Locatelli, si dedicò anche agli affari. Quando Vittorio Emanuele di Savoia rischiò di terminare la festa prima del previsto, uccidendo a fucilate, nel Ferragosto del ‘78, il giovane tedesco Dick Hammer, scoppio’ uno scandalo mondiale e le banche che avevano investito nell’urbanizzazione dell’isola decisero di ritirarsi. *“Locatelli e Larini, insieme a Rothschild e altri imprenditori italiani con casa sul posto rilevarono l’operazione. Fondarono la Realizzazioni turistiche mediterranee (Rtm) e lanciarono un porto con centro turistico da 800 posti letto. Nella Milano dei possibili acquirenti fu fatto trapelare che a disegnare il progetto sarebbe stato lo stesso Larini. (...) A smorzare gli entusiasmi fu la legge 159, che dal ‘79 in Italia trasformò in reato penale l’esportazione all’estero di capitali per frenare la fuga di lire oltre confine. (...) Di Larini, comunque, da quel momento nell’isola della Corsica si parlò soprattutto per chi ospitava nella sua villa appartata sulla punta di capo di Greco (...). Tra questi gli amici del cuore più famosi erano due: l’allora costruttore e oggi big della tv commerciale Silvio Berlusconi e l’industriale Gianni Varasi. Ma, scorrendo la lista dei boiardi delle aziende di Stato, degli imprenditori e dei finanziari collocabili nell’area di Craxi e del partito del garofano, sono veramente pochi quelli che non sono stati segnalati a Cavallo.”*¹³¹

130 P. Colaprico, L. Fazzo, *Per le tangenti sul metrò ricercato un’altro uomo PSI*, La Repubblica, 11/06/1992. <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1992/06/11/per-le-tangenti-sul-metro-ricercato-un.html>

131 I. Caizzi, *Quattro salti sulle isole di Larini*, Corriere della Sera, 7/02/1993, pg.5.

Cavallo però è meta estiva, d'inverno Larini si rifugia in Polinesia, nell'atollo di Rangiroa dove, ad oggi, è collocata la sua residenza. Probabilmente nel periodo di latitanza è proprio lì che andò a svernare anche perché lì gli arrivi degli amici così come di meno benvenuti visitatori sono diradati dalla distanza geografica. È all'inizio del 1993, anno segnato da una lunga serie di suicidi che, in molti casi, precedono l'arrivo degli avvisi di garanzia, che Silvano Larini si consegna ad Antonio di Pietro in persona il 7 febbraio al valico di Ventimiglia¹³². Dalla sua testimonianza emergono dettagli fondamentali: dalla questione "Conto Protezione" dove Larini chiama in causa anche Claudio Martelli, allora estraneo alle vicende tangenziali, fino alla definizione della "struttura aziendale" del PSI dove Larini ricopre il ruolo di "postino di Bettino", facendo la spola con buste di denaro fino a piazza Duomo 19, negli uffici del PSI di Bettino Craxi. Altro ruolo centrale è ricoperto da Sergio Cusani, bocconiano, ex militante del Movimento Studentesco, gelido costruttore di sofisticate operazioni finanziarie. Divenne noto come ideatore della "madre di tutte le tangenti" la maxitangente Enimont di 150 miliardi di lire che Raul Gardini (uno dei celebri suicidi di Mani Pulite) corrispose a numerosi esponenti politici¹³³. Al processo che seguì le indagini sulla vicenda, noto come processo Cusani, Larini, interrogato da Di Pietro su quando fosse collocabile temporalmente una cena in cui ci sarebbe stata una certa dazione di denaro, replicò: *"Per me ora di cena è all'uscita dalla Scala"*.¹³⁴

CASTIGO E DELITTO NELLA MILANO DECAPITATA

La sfiducia nello strumento politico inteso nella sua accezione classica di schieramenti partitici, esacerbata, soprattutto a Milano, dalla decapitazione del partito socialista consente il trionfo della Lega Nord, tramite una campagna elettorale dalle

132 M. Brambilla, V. Postiglione, *Si e' consegnato a Di Pietro. mancano solo Moro, Troielli e Gavio*, Corriere della Sera, 8/02/1993, pg. 2.

133 Al fine di favorire Montedison nel burrascoso divorzio dall'Eni dopo il fallimento della joint venture.

134 *Quando Bettino si beveva la città*, La Stampa, 3/01/2010. <http://www.lastampa.it/2010/01/03/italia/politica/quando-bettino-si-beveva-la-citt-fsKTNjzpyumh4gaVDvWdSO/pagina.html>

spiccate caratteristiche populiste, alle elezioni amministrative del 20 giugno 1993. Il partito di Umberto Bossi, nella figura del candidato Formentini sbaraglia l'avversario Dalla Chiesa ottenendo il 38,82% di preferenze. Un risultato dal carattere storico: la Lega ottiene, senza essere in coalizione, la maggioranza assoluta risultando il primo partito ad ottenere un risultato simile. L'opposizione di Dalla Chiesa, supportata da una coalizione composta da Rifondazione Comunista, Partito Democratico della Sinistra, Movimento per la Democrazia, La Rete, Verdi per Milano e Lista per Milano si ferma al 30,39%. Marco Formentini succede a Giampiero Borghini che, dopo avere sostituito Pillitteri a causa dei guai giudiziari del sindaco socialista, svolge un breve mandato dal 18 gennaio 1992 all'11 marzo 1993.

Durante questo periodo di tempo hanno piena attuazione i lavori, iniziati nell'aprile del 1991, del parcheggio sotterraneo e relativa riqualificazione in superficie, di uno slargo di via Procaccini, successivamente nominato piazza Antonio Gramsci. Il progetto, la realizzazione e la gestione sono affidate alla cooperativa "Vivere in città" nella figura del presidente Luigi Plessi.

La struttura sotterranea conta 460 box per residenti e 125 posti auto a rotazione.

La riqualificazione di superficie prevede un lungo pergolato con copertura triangolare che segue l'allineamento di via Procaccini. Qui è prevista la collocazione di funzioni commerciali quali bancarelle di venditori ambulanti. Un altro elemento preminente è costituito da un volume chiuso coperto da una grande cupola che inizialmente viene destinato al consiglio di zona. Lo spazio coperto è circondato da una superficie ipogea caratterizzata principalmente da una fontana a mosaico opera del 1993 dell'artista Mario Rossello che nello stesso anno realizza l'opera "volo di gabbiani" a tutt'oggi visibile sul muro esterno de *la Rinascente* sul lato di via Radegonda. Entrambe le opere possono essere definite come operazioni di arredo urbano più che interventi propriamente artistici.

Il progetto prevede, inoltre, aiuole, panchine e un grande numero di alberi la cui sorte sarà però presto segnata dall'incuria che decreterà la morte di alcuni arbusti. Anche il complesso sistema di giochi d'acqua smette prematuramente di funzionare destinando

le vasche asciutte all'accumulazione dei rifiuti.

I lavori per la costruzione della nuova piazza Gramsci, inaugurata il 15 dicembre 1994, espongono, dal punto di vista urbanistico, un problema principale: la pedonalizzazione dell'area interrompe l'asse viario che tramite via Canonica e via Piero della Francesca caratterizzava il vecchio Borgo dei Cipollai segnando il limite di sviluppo del quartiere cinese di via Paolo Sarpi.

Sempre lungo tale asse, nella seconda metà degli anni Novanta, viene collocato un ulteriore parcheggio sotterraneo, nei pressi della piazza Santissima Trinità, prospiciente ad un elegante palazzo per uffici ed abitazioni realizzato tra il 1967 e 1969 su progetto di Mario Asnago e Claudio Vender.

La progettazione del parcheggio prevede in superficie una piazza con aree verdi e giochi per bambini racchiuse da quinte murarie di dimensione ridotta che danno un lieve carattere ipogeo alle configurazioni spaziali interne. L'unica emergenza volumetrica è costituita dalla copertura dodecagonale del vano scale che connette al parcheggio sotterraneo.

Oltre che per l'espressione di un linguaggio vagamente rossiano piazza Gramsci e piazza Santissima Trinità sono accomunate dalla brevità dell'efficienza performativa. Nel 2013, dopo numerosi incidenti causati dal dislivello tra la piazza e le zone limitrofe ai bambini che giocano nella piazza, viene coinvolto il Consiglio di Zona per un intervento atto a rendere lo spazio più sicuro e funzionale all'intenso utilizzo cui è soggetto.

È il 13 gennaio del 1994 quando l'allora Presidente del Consiglio Carlo Azeglio Ciampi rassegna le dimissioni del governo. Il Presidente della Repubblica Oscar Luigi Scalfaro tre giorni più tardi scioglierà le Camere.

Il governo tecnico di Ciampi, subentrato a seguito all'ormai compromessa situazione politico-istituzionale generata dall'inchiesta Mani Pulite, è ormai caduto. Silvio Berlusconi, fino ad allora noto imprenditore ed editore, si prepara alle imminenti elezioni politiche. Il 26 gennaio 1994 viene trasmesso sulle sue televisioni l'annuncio della sua candidatura alla testa di un movimento politico che prenderà il nome di Forza Italia (FI). In quest'occasione viene esibita, per la prima volta pubblicamente, l'oratoria tipicamente berlusconiana, tramite

cui Berlusconi invita le cosiddette forze politiche moderate a un accordo elettorale, in nome della vittoria della libertà, del mercato libero, della libertà di concorrenza e di altre libertà di vario genere.

Il clamore di Mani Pulite è al suo apice e Berlusconi si rivela un eccellente professionista della comunicazione. Sa perfettamente come toccare i nervi scoperti della nazione e l'orazione del 26 gennaio 1994 passerà alla storia.

Nel frattempo l'attività dei magistrati della Procura di Milano continua e, in piena campagna elettorale, precisamente il 9 marzo, viene arrestato Marcello Dell'Utri per un'inchiesta riguardante false fatturazioni.

Arrivano i giorni più attesi, le prime elezioni politiche di quella che verrà ricordata come la seconda Repubblica. L'aria che tira è quella degli eventi storici, delle occasioni istituzionali determinanti, e così avviene. Il 27 ed il 28 marzo le elezioni si concludono con il neonato movimento Forza Italia che, assieme ad AN e alla Lega Nord conquistano 366 seggi su 630. Al Senato il centro sinistra ottiene 157 seggi su 315. L'11 maggio è la data di formazione del primo governo Berlusconi. Sarà lo stesso Berlusconi, con una mossa spiazzante propria del populismo più sfrenato che caratterizzerà tutto il suo operare politico, a contattare, tramite l'avvocato Cesare Previti, il Pm Antonio Di Pietro, offrendogli la carica di Ministro di Grazia e Giustizia. Di Pietro rifiuterà.

La sinistra di Occhetto fallirà la missione elettorale anche alle successive elezioni europee, il PDS si ferma al 19,2% mentre FI con Berlusconi spopola e tocca il 30%. Dopo gli anni dei testa a testa con la DC e le percentuali che sfondavano la soglia del 30%, dopo il tempo di Enrico Berlinguer e, successivamente, della sua tragica scomparsa salutata da un milione di persone in corteo da Via Botteghe Oscure a Piazza San Giovanni, ora resta soltanto, come scriverà lo stesso Occhetto nel libro *La gioiosa macchina da guerra*¹³⁵: *“l'incapacità di credere fino in fondo a un rinnovamento della sinistra che rendesse possibile un'alternativa alla crisi comunista”*¹³⁶.

In seguito alle due pesanti sconfitte elettorali, il 1° luglio Achille

135 A. Occhetto, *La gioiosa macchina da guerra*, Editori internazionali riuniti, Roma 2013.

136 F. Cundari, *Da Macbeth al Nazareno*, Il Foglio, 22/02/2015. http://www.ilfoglio.it/articoli/2015/02/22/da-macbeth-al-nazareno_1-v-125839-rubriche_c113.htm



Cooperativa Vivere in Città, Piazza Gramsci, Milano 1991-1993

Cooperativa Vivere in Città, Piazza Santissima Trinità, Milano 1991-1993



Occhetto si dimette da segretario del PDS. Il nuovo segretario è Massimo D'Alema.

Nel frattempo l'ormai destituito e pluri-indagato stato maggiore del PSI si trascina d'inchiesta in inchiesta, di Tribunale in Tribunale. E così il 29 luglio Craxi, Martelli, Larini, Gelli vengono condannati dal Tribunale di Milano per una tangente pagata dal Banco Ambrosiano al PSI nel 1981.

Martedì 6 settembre, una delegazione proveniente dal centro sociale Leoncavallo comunica alla Questura di Milano che sabato 10 settembre indirà una manifestazione nazionale cui prenderanno parte tutte le più rilevanti realtà di opposizione sociale italiane.

Il percorso del corteo parte dai bastioni Porta Venezia e, nelle intenzioni degli organizzatori, dovrebbe continuare passando per viale Piave, viale Premuda, corso di Porta Vittoria, via Visconti di Modrone, via San Damiano, via Senato, piazza Cavour, via Manzoni, piazza della Scala, via Santa Margherita, via Mengoni e concludersi con un comizio finale in piazza Duomo. Volontà dunque da parte dei manifestanti di raggiungere il centro storico di Milano, non in quanto luogo simbolo della città meneghina, ma bensì in quanto vera e propria essenza nevralgica politica e decisionale nazionale. Il comunicato di convocazione della manifestazione parlerà di *“rispondere alla necessità di opposizione radicale che questa fase politica ci consegna”*.

Il percorso scelto dagli organizzatori viene autorizzato solo fino a piazza Cavour. Il 10 settembre la concentrazione della folla avviene come da programma alle 15.30. In corso Buenos Aires si riuniranno all'incirca 20.000 persone.

La marcia ha inizio, l'intenzione di sfondare il blocco imposto a piazza Cavour è chiara sin dai primi momenti della manifestazione. Alla testa del corteo presenza il nucleo combattente dei manifestanti, vestiti in tuta bianca con il volto coperto da maschere filtranti anch'esse bianche. Il corteo giunge così in via Turati, dove incontra l'ultimo blocco prima dell'ostacolo finale di piazza Cavour. La situazione si fa tesa, il blocco della polizia nella strettoia di Turati è in netta inferiorità numerica rispetto alla massa delle opposizioni sociali, dopo qualche lancio di lacrimogeni da parte della polizia arriva la risposta dei manifestanti che

armate di pietre e poco altro corrono verso il blocco in divisa; la voce del cronista di Radio Popolare annuncia: *“La polizia sta indietreggiando! la polizia sta indietreggiando! I compagni avanzano e la polizia indietreggia!”*¹³⁷

Sul finire dello stesso anno, la situazione del Primo Governo Berlusconi comincia a farsi critica; il 14 dicembre la Camera dei Deputati approva, con voto della Lega, una commissione sul riordino del sistema televisivo; Berlusconi chiede in merito una verifica parlamentare. Il 17 dicembre tre mozioni di sfiducia aprono definitivamente la crisi di governo.

Il 22 dicembre Silvio Berlusconi rassegna le dimissioni. Un mese prima, il 22 novembre, Berlusconi riceve un invito a comparire, annunciato il giorno prima dal Corriere della Sera con un vero e proprio scoop, proprio nei giorni in cui il Presidente del Consiglio presiede una conferenza internazionale sulla criminalità organizzata a Napoli.

Il gennaio 1995 si apre con la formazione del governo Dini e con Prodi candidato alla guida del centro sinistra per le successive politiche.

A Milano, sopita la bufera scatenata da Mani Pulite e Duomo Connection, nello studio di via Confalonieri dell'architetto Vercelloni e in quello di via Manin dell'amico Andrea Balzani (reduce dai suoi travagli giudiziari), concessogli da Salvatore Ligresti ad equo canone, ci si appresta a celebrare la conclusione di un progetto, che negli anni ha ormai assunto, per tempi di realizzazione e costi estremamente dilatati, dimensioni ciclopiche. Sin dall'inizio, la fase di messa in opera si è rivelata drammaticamente problematica: nel 1987 un'esplosione causata dal tritolo del racket degli appalti sventra una macchina scavatrice in azione all'interno del cantiere.

Il Municipio di Bollate, dopo sette anni, si avvia verso un'agognata conclusione.

Inizialmente concepito da Virgilio Vercelloni, Andrea Balzani e collaboratori come vero e proprio progetto di riqualificazione

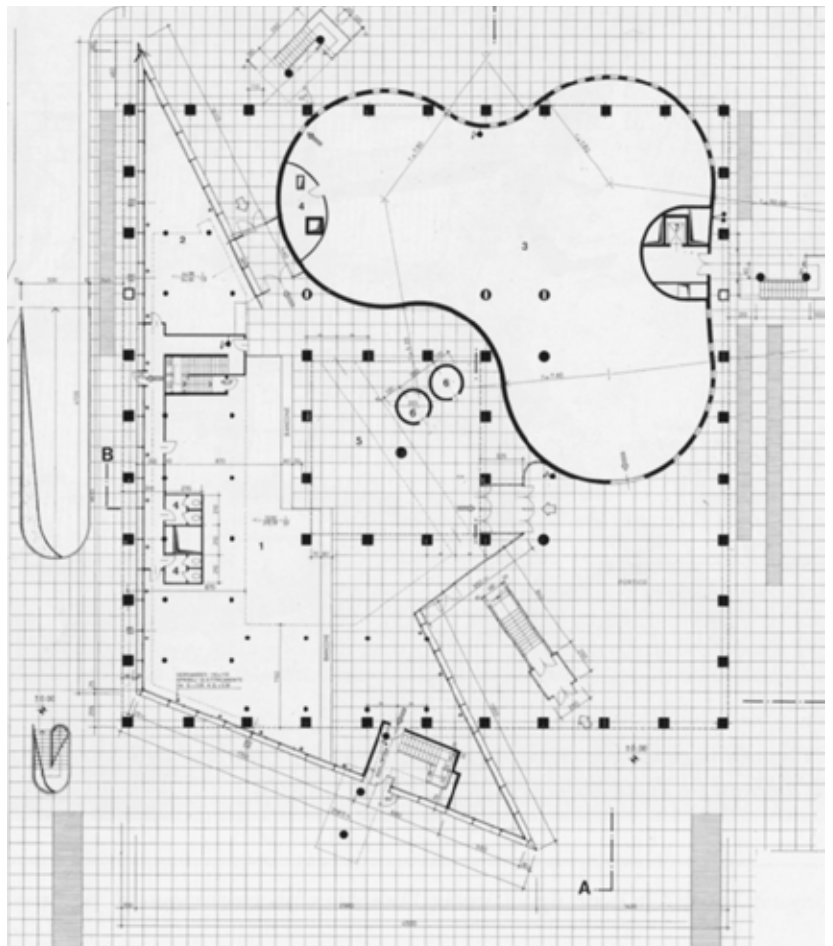
137 Video-report della manifestazione con la radiocronaca di Radio Popolare: <https://www.youtube.com/watch?v=0cCVJpdzkNM>

urbana, assimilando sin dai primi disegni un'estesa area circostante l'edificio del municipio stesso, giunge a realizzazione, come spesso accade a causa di iter burocratici e carenza di finanziamenti, il solo edificio municipale. Le ambizioni a scala urbana dunque sono forzatamente limitate al solo disegno delle pavimentazioni in materiale lapideo - serizzo - antistanti il volume del municipio stesso.

Il blocco edificato si costituisce di pochi volumi formalmente autonomi che, accostati ed intersecati gli uni con gli altri generano un risultato formale non scevro di qualche cacofonia. L'elemento formale principale è un cubo dell'altezza di cinque piani, rivestito completamente in serizzo e geometricamente scandito da una griglia quadrata funzionale a dettare il ritmo delle aperture e dei giunti del materiale lapideo di rivestimento. Il piano terreno è caratterizzato da uno svuotamento a doppia altezza della cortina muraria atto a creare uno spazio di percorrenza porticato e pubblico. Unica interferenza nella matematica divisione geometrica del nucleo centrale è rappresentata dalla violenta intersezione diagonale di un prisma vetrato costituito, come le regolari aperture ai piani superiori, da struttura e serramenti in acciaio di colore blu. I restanti elementi gravitanti attorno al volume centrale del municipio sono i due corpi scala antincendio, realizzati interamente in acciaio di colore azzurro, di memoria vagamente *high-tech*, ed un lucernario vetrato di forma piramidale posto a copertura dello spazio pubblico centrale.

Il 10 maggio 1995, i lavori di conclusione sono ormai vicini, l'architetto Vercelloni è sul cantiere del suo municipio per verificare gli ultimi dettagli da perfezionare prima della dismissione dei ponteggi e della definitiva inaugurazione. È in quest'occasione che avviene il dramma inaspettato; Vercelloni comunica ai colleghi che si deve assentare per qualche minuto per utilizzare i servizi, l'architetto arriva in bagno, lascia correre l'acqua del rubinetto, sale sino al piano delle coperture, scavalca il parapetto e si lancia nel vuoto. Non un grido, non un lamento, solo il tonfo sordo della caduta. Familiari e amici sono increduli, nessuno mai si sarebbe aspettato un epilogo simile, tutti coloro che erano a lui vicini si rifiutano di credere all'ipotesi del suicidio, che tuttavia resta, ad oggi, la causa più probabile della morte

Virginio Vercelloni e Andrea Balzani, Municipio di Bollate, Milano 1995



dell'architetto anche considerando i molti indizi inspiegabili, se si esclude la volontarietà del gesto. In ultima istanza, come ricorda l'amico e collega professore Marco Dezzi Bardeschi¹³⁸, vi è l'ossessione teorica dell'architetto ed ex professore del Politecnico: Virgilio Vercelloni, confida all'amico, pochi giorni prima della sua dipartita, di essere ormai da tempo impegnato in una profonda ricerca sulla vita e l'opera dell'architetto Mengoni, il progettista della galleria Vittorio Emanuele. Vercelloni peraltro si era già occupato dell'opera dell'architetto ottocentesco in occasione del primo restauro della galleria Vittorio Emanuele. Qui, per la prima volta in ambito milanese, i ponteggi furono utilizzati come supporti di materiali iconografici (pratica che ad oggi appare di assoluto uso comune). Vercelloni ebbe l'intuizione piuttosto post-moderna e spettacolarizzante di utilizzare i teli di copertura dei ponteggi per esibire materiali differenti dal comune telo bianco fino ad allora utilizzato per proteggere e mascherare i lavori di costruzione. Tutta la galleria fu quindi rivestita di un apparato iconografico molto colto con grandi variazioni tra arte e architettura, specchio della grande cultura di intellettuale dell'ideatore. Come logico comprendere, una commessa di tale genere giunse al Vercelloni grazie ai contatti privilegiati con la municipalità. Resta il fatto che tale proposta risulti come una perfetta manifestazione degli anni 80, con le loro espressioni di superficie, di imbelletto, di facciata. Nondimeno è opportuno fare nota del grado di cultura con cui l'operazione viene gestita, come se, agli albori della società dello spettacolo, le espressioni di superficie fossero ancora mediate da esigenze culturali o artistiche differenti dalla pura merce che governa il marketing odierno, espressione del liberismo pienamente realizzato, che utilizza ogni superficie verticale della città per sponsorizzare i prodotti più disparati.

Come Vercelloni anche Giuseppe Mengoni trovò la sua fine in cantiere. Un cantiere, quello della Galleria Vittorio Emanuele e in special modo nell'insoluto problema dell'arco d'ingresso, che per Mengoni era diventato un pressante ossessione al punto che, il 29 dicembre 1877, giorno della fine dei lavori dell'arco, dichiarò: *"La mia missione è compiuta, l'arco è finito"*.

Il 30 dicembre Giuseppe Mengoni precipitò da un ponteggio sotto

gli occhi degli ultimi operai rimasti¹³⁹.

Proprio il 30 dicembre del 1995, a Roma il governo Dini si dimette. Il presidente della Repubblica Oscar Luigi Scalfaro rinvierà il governo alle camere.

CAPITALE D'ITALIA O CAPITALE DELLA PADANIA?

L'11 gennaio del 1996 si apre con gli ormai consueti sconvolgimenti di governo; il primo ministro Dini presenta nuovamente le dimissioni del proprio governo. In conseguenza a ciò Scalfaro decreterà irrisolvibile la crisi di governo ormai in atto e opererà per lo scioglimento delle Camere: le elezioni politiche vengono così fissate per il 21 aprile. Nel frattempo è ancora il pool Mani pulite a raggiungere le prime pagine delle cronache dei più importanti quotidiani italiani; il 12 marzo Di Pietro e colleghi autorizzano l'arresto del giudice di Roma Renato Squillante, accusato di aver percepito tangenti in cambio della manipolazione di alcune indagini e processi. In questo frangente verrà per la prima volta inquisito, tra gli altri, anche Cesare Previti, noto avvocato dell'ormai ex premier Berlusconi nonché ex ministro e deputato di Forza Italia. Ma sono gli alleati della Lega Lombarda, che il 4 maggio, con una delle solite trovate scenografiche a cui negli anni ha abituato gli elettori, insedia a Mantova il "Parlamento del Nord": Bossi proclama così per la prima volta in via ufficiale la tesi secessionista e annuncia la costituzione di un'entità di vigilanza nordica indicata come: "Guardia Nazionale Padana". L'anno successivo il partito di Umberto Bossi organizzerà nelle regioni del Nord un referendum interno per ottenere la tanto sognata "indipendenza Padana". Nel capoluogo lombardo, a cui si alterna Venezia¹⁴⁰ a seconda delle necessità elettorali della dirigenza leghista, come "capitale della Padania", in zona Piola - Lambrate e più precisamente in via

139 S. Giannella, *Vita e opere (con giallo finale) dell'ideatore della Galleria di Milano, l'architetto Mengoni*, Corriere della Sera, 20/07/2014. http://buonenotizie.corriere.it/2014/07/20/vita-e-opere-con-giallo-finale-dellideatore-della-galleria-di-milano-larchitetto-mengoni/?refresh_ce-cp

140 Bossi, *prenderemo Venezia, capitale della Padania*, La Repubblica. <http://www.repubblica.it/ultimora/24ore/BOSSI-PRENDEREMO-VENEZIA-CAPITALE-DELLA-PADANIA/news-dettaglio/3665233>

Golgi, stanno per terminare i lavori, iniziati nel '92, che vedono completata la realizzazione dell'edificio adibito ad ospitare la Facoltà di Chimica del Politecnico di Milano. Il progetto è dell'architetto Francesco Soro.

Un progetto, quello di Soro, che, sin dagli inizi, deve fare fronte alle difficoltà determinate dal complesso programma richiesto dalle istituzioni universitarie, da inserire in un lotto di ben 150 m di lunghezza e soltanto 12 di larghezza.

Al piano terreno l'elegante volume dei laboratori si presenta poggiato su di un imponente basamento di altezza m 2,50¹⁴¹. Al di sopra di questo si erge la struttura portante dell'intero complesso. Il piano rialzato, caratterizzato dalla presenza di imponenti colonne portanti del diametro di m 1,70¹⁴², distribuisce i flussi di studenti sui sette vani scala serventi l'edificio e, al contempo, funge da spazio pubblico e luogo d'incontro fondamentale per la quotidianità universitaria.

I piani soprastanti sono, invece, caratterizzati da un ossessivo rivestimento in vetrocemento, rivestimento che permette all'edificio di reagire ed interagire imprevedibilmente alle sollecitazioni temporali ed atmosferiche. Una massa traslucida, alleggerita dalla delicata curvatura del solaio di copertura - la stessa della gradinata delle sottostanti aule di lezione - che riflette la luce del sole, si confonde con il grigiore della nebbia degli inverni padani e di notte, al contrario, risplende emanando una delicata luce filtrata dal materiale opalino.

Le vicende progettuali di Soro, sono segnate per buona parte del decennio precedente dall'illustre collaborazione con una figura fondamentale del design italiano, Vico Magistretti.

Dal 1978 al 1981 hanno luogo tra via Celoria e via Golgi i lavori di realizzazione della Facoltà di Biologia del Politecnico di Milano progettata proprio da Vico Magistretti in collaborazione con Soro. La composizione degli edifici della Facoltà di Biologia, si articola essenzialmente in un crescendo di elementari accostamenti di volumi e di ornamenti architettonici proporzionati e giustapposti l'uno all'altro secondo la consueta poetica grafico - scultorea che da sempre caratterizza gli oggetti della produzione del designer milanese.

141 P. Righetti, *L'agorà sospesa*, Abitare n. 41, aprile 2002, p.668

142 P. Righetti, *L'agorà sospesa*, Abitare n. 41, aprile 2002, p.668

Francesco Soro, Facoltà di Chimica Politecnico di Milano, Milano 1992-1997



Elementi maggiormente caratterizzanti della composizione sono le coperture piramidali rivestite in rame delle torri adibite a spazi di laboratorio, sovrastate a loro volta dai quattro volumi cilindrici cementizi dei camini di areazione.

Le facciate delle torri a pianta quadrata sono rivestite con pannelli di tamponamento prefabbricati, caratterizzati da interruzioni materiche e cromatiche formalmente definite, come, ad esempio, gli inserti in piastrelle bianche e gli oculi dipinti di giallo - memoria visiva degli oculi azzurri dell'Ospedale degli Innocenti del Brunelleschi, siti tra l'apertura finestrata e le paraste colorate di rosso acceso a denunciare la sottostante presenza dello scheletro strutturale.

Il complesso è caratterizzato in senso spaziale da una chiara distinzione funzionale degli ambienti; al piano terreno troviamo le aule dedicate alla didattica, sviluppate in un articolato volume semicircolare intonacato di bianco, mentre, siti negli edifici turriformi sopraccitati trovano posto i laboratori e gli spazi di ricerca.

Salendo all'altezza del terzo piano il ritmo delle aperture cambia, l'altezza si dimezza e i volumi turriti divengono così pieni, fino a giungere al sesto ed ultimo piano. Accostati ai volumi dei laboratori troviamo, infine, i silenziosi monoliti in cemento armato dei vani di risalita, solcati soltanto da linee di marcapiano che contribuiscono ad aumentare la plasticità scultorea della composizione.

Come conseguenza di questa proficua collaborazione progettuale, Magistretti e Soro si riuniranno anche tre anni dopo, nel 1984, per la redazione di un progetto di concorso per un complesso d'edilizia popolare in piazzale Dateo a Milano. Il complesso si compone di quattro doppie torri, caratterizzate dalla presenza di una copertura a falde e da un partito di facciata che è diretta sintesi della grande capacità d'astrazione formale dei due progettisti. Ma la vera intuizione del progetto di Magistretti e Soro è il posizionamento delle torri abitative su di un basamento che assume le funzioni di pubblica piazza, generando un inedito spazio sopraelevato a disposizione dei cittadini, liberato dalla caotica convivenza con l'intersezione di corso Indipendenza e corso Plebisciti.

Al termine del primo governo tecnico della storia repubblicana, presieduto da Lamberto Dini, il 17 maggio nasce il governo Prodi

I, composto in larga parte da esponenti del PDS e ministri tecnici tra cui Carlo Azeglio Ciampi e Antonio Di Pietro. Nell'estate dello stesso anno, il governo proroga di 5 mesi le concessioni televisive, nonostante ciò il Parlamento non riuscirà comunque ad approvare una riforma capace di accogliere le sentenze della Corte Costituzionale in materia. Il 17 dicembre Polo e Ulivo si accordano così per un ulteriore rinvio, concedendo un'ennesima vittoria berlusconiana nella guerra delle televisioni. È invece il 3 settembre quando l'acerrimo nemico del cavaliere Carlo De Benedetti lascia la presidenza di Olivetti. L'anno successivo la Olivetti venderà la divisione informatica. D'ora innanzi l'azienda curerà i soli settori di telefonia e telecomunicazioni. Il cambio di presidenza e l'abbandono di un settore fondamentale come quello informatico rendono palese la profonda crisi già in atto all'interno della storica azienda piemontese. È il suggello di un declino, iniziato a metà degli anni Sessanta di una delle più grandi aziende dell'Italia del dopoguerra, catalizzatrice dei più brillanti intellettuali italiani, appartenenti al mondo del progetto, della letteratura e dell'economia.

VOLARE A TERRA

“Mxp dà l'impressione che tutti gli scarti della ricostruzione della Germania Est - tutto ciò di cui c'era bisogno per cancellare le privazioni del comunismo - siano stati accumulati sul luogo in gran fretta seguendo un progetto vagamente rettangolare per formare una pasticciata sequenza di spazi deformati e inadeguati”¹⁴³

Per Sottsass la differenza tra progettazione di oggetti e progettazione urbanistica risiede esclusivamente nella tecnica. *Tecnicamente* occorre discernere gli aspetti che caratterizzano una scala di intervento da un'altra. E infatti Sottsass non tratta l'urbanistica come pratica autonoma, per lui è piuttosto una

“scienza provvisoria”¹⁴⁴. I progetti a scala urbana della Sottsass Associati non sono molti, il più noto, per distanza geografica e per importanza, è il progetto di interni per Malpensa 2000 dove Sottsass, da inguaribile individualista, predilige il punto di vista del singolo viaggiatore piuttosto che il carattere collettivo insito in un luogo di grande assembramento.

Un aeroporto disegnato come *una stube di montagna*, un aeroporto dove *il peso consola*¹⁴⁵.

“Il progetto che proponiamo per gli interni del nuovo aeroporto della Malpensa intende curare soprattutto le esigenze fisiche, psichiche e in ogni caso complesse, dei viaggiatori, più che le esigenze della rappresentazione pubblica, più che le esigenze della rappresentazione dei poteri economici o di immaginati destini futuri del futuro tecnologico.

Per spiegarci in fretta, con il nostro progetto, siamo più vicini all'impostazione umanistica della stazione ferroviaria di Firenze piuttosto che all'impostazione trionfalistica e retorica della stazione centrale di Milano.

Abbiamo pensato ad un “luogo” più che ad un meccanismo ad una macchina che si imponga ai passeggeri con condizioni reali e metaforiche. Come si è detto, abbiamo pensato ad un “luogo” nel quale le informazioni esistano più come suggerimenti che come totalizzanti condizionamenti, informazioni che valgano come accompagnamento del passeggero piuttosto che come invasione aggressiva, nei suoi dubbi, delle sue perplessità, nella sua stanchezza, nella sua solitudine.

Nel nostro gergo abbiamo chiamato questa progetto “il progetto di un grande luogo interno opaco”, intendendo un luogo che in qualche modo si rifà alla memoria di antichi quotidiani paesaggi mediterranei e italiani, nei quali, materiali, colori, ritmi, spazi

144 Ettore Sottsass intervistato da Hans Ulrich Obrist. In H.U.Obrist, *Interviews volume I*, Charta, Milano, pg.878.

145 “Io per esempio sono un montanaro, sono nato a Innsbruck, ho vissuto la mia infanzia in mezzo ai boschi, alle montagne, alle rocce, ho dentro di me una visione dei pesi completamente diversa da quella di Foster, che peraltro non so dove sia nato, ma che ha un'idea del peso comunque assolutamente differente. A lui il peso dà fastidio, a me il peso consola. Se una cosa è pesante, sto tranquillo. Se una cosa vola per aria, comincio a stare male.” Ettore Sottsass intervistato da Hans Ulrich Obrist. In H.U.Obrist, *Interviews volume I*, Charta, Milano, pg.869.

Sottsass Associati, Malpensa 2000, Milano 1994-1999



e proporzioni sono si controllati dalla mente, cioè dall'ipotesi di un ordine superiore, ma appartengono anche al suolo, alla impassibilità del nostro paesaggio naturale.

Questo progetto lo abbiamo chiamato "opaco" perché abbiamo evitato, fin dove era possibile, la presenza di superfici lucenti, superfici di acciaio, cromo, cristalli, marmi levigati e così via, per evitare l'inflazione di fonti luminose e di riflessi, che rendono faticosa la percezione mentale e all'occhio, la lettura degli spazi. "Opaco" anche perché le superfici lisce, lucidate e dure, riflettono e moltiplicano suoni, provocando, qualche volta, acuti stress fisici e psichici di ogni genere. I materiali scelti sono perciò: pietre fonoassorbenti non lucidate (non marmi), laminati plastici rugosi, intonaci fonoassorbenti, ecc.

Questo progetto lo abbiamo chiamato "opaco" anche perché abbiamo cercato di limitare, per quanto possibile, la ridondanza di informazioni luminose, la sovrapposizione degli spazi, di informazioni sopra informazioni. Pensiamo che le informazioni debbano essere non più di quelle necessarie ma collocate esattamente nei luoghi dove l'informazione, appunto, "diventa necessaria". Per ottenere un qualche risultato, a proposito di questo problema, abbiamo cercato di ridurre al massimo le zone di distribuzione dei segni di informazione, innanzitutto - come si è dello - per non aver sovrapposizioni sia dei significati che ottiche, ma anche per facilitare la ricerca: se cerchi un'informazione di base non può essere che lì, in quella zona ristretta, a due metri e trenta di altezza lungo tutto l'aeroporto. (In fase di progetto esecutivo pensiamo anche alla possibilità di ridurre di molto la luminosità dei segni e certamente di progettare una gerarchia di valori luministici)

L'immagine generale prevede un disegno moderno degli spazi, un disegno semplice, sereno, lineare, sostenute da una gamma di colori naturali, vagamente avvolgenti, per antiche memorie, colori non chimici, non televisivi, e neanche neutri, da clinica; colori, come già dello, che appartengono da sempre al paesaggio mediterraneo.

Questa generale impostazione che più o meno abbiamo descritto, ci è anche stata dettata da quella che ci sembra una necessità fondamentale; poter comunicare al viaggiatore di qualunque parte del mondo non tanto attraverso uno “stile” o un altro, ma attraverso l’uso accurato del più profondo patrimonio figurativo italiano, che è patrimonio di sensorialità, di colori, di silenzi, di visioni, di modestie, ma anche di rischio e opulenza; comunicare al viaggiatore, dicevamo, il fatto che o è arrivato in Italia, o parte dall’Italia, da nessun altro luogo. Comunicare anche al viaggiatore che sta partendo o arrivando in un’Italia non affannata, non presuntuosa, non aggressiva, non panicata; un’Italia che inseguie una cultura dedicata all’uomo.”¹⁴⁶

EPILOGO

“Il buon Dio non mi abbandona mai”¹⁴⁷

Rossi ha occasione di lavorare a questa piccola cappella funeraria della famiglia Dallargine nel 1995, due anni prima della sua morte. Riportiamo integralmente il commento di Rossi che accompagna le immagini di questa opera di piccole dimensioni situata nel cimitero di Lambrate. Un’opera minore, non spesso citata, ma che nondimeno racchiude in sé molti temi cari a Rossi, sublimati qui nella purezza formale propria dell’autore. E proprio questa semplice purezza di un’opera ultima basta forse a mettere in discussione l’impianto critico di coloro che sostengono l’esistenza di una insanabile frattura tra l’opera prima e l’opera successiva dell’architetto milanese.

“La morte come l’arte racchiude un fatto emozionale che ci accomuna, che rende immediatamente riconoscibile la sua forma. Anche questo piccolo progetto è composto da forme ed emozioni che tornano alla memoria perché ci appartengono in quanto provenienti dalla nostra coscienza più profonda.

¹⁴⁶ Relazione di progetto per gli interni dell’aerostazione passeggeri Malpensa 2000, Sottsass Associati, settembre 1994.

¹⁴⁷ C. Beck, *Adolf Loos: Un ritratto privato*, Castelveccchi, Roma 2014, pg.28.

La forma è semplice, un parallelepipedo con il tetto a piramide. é di pietra poiché deve durare nel tempo, una lotta impari, già persa in partenza, ma estrema come estremo è il tentativo di vincere il tempo.

Solo una porta in acciaio, di antica memoria, segna la soglia tra il mondo dei vivi e il mondo dei morti.

*I muri hanno lo spessore dei loculi e degli ossari e, all'interno, un sarcofago in rosso di Verona, come un altare, indica la sacralità del luogo. Le pareti sono in stucco veneziano di colore azzurro, profondo come il cielo.*¹⁴⁸

*“Aldo Rossi è morto. Se ne è andato alle 6 di ieri mattina, nell'ospedale San Raffaele di Milano. Una settimana fa era uscito di strada con la sua auto andando a sbattere contro un muro, e nell'incidente aveva riportato serie fratture e la perforazione di un polmone. Poi il blocco renale che ne ha causato la morte.”*¹⁴⁹

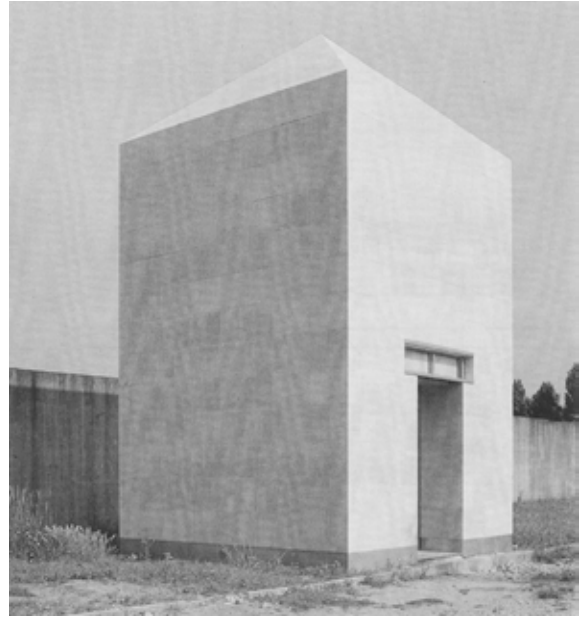
*“Gli ultimi anni era già malato, lo accompagnavamo dal dottore a volte, era malato di cirrosi epatica. Ogni volta che il medico controllava le ultime analisi diceva: “Non è possibile che viva”. (...) Uscì di strada tra Ghiffa e Verbania, dall'impatto gli si ruppero delle costole che gli forarono un polmone. Quando arrivò all'ospedale di Verbania era già tardi, lì non riuscirono a curarlo. Così lo portarono a Milano in terapia intensiva e li durò due o tre giorni. Se non avesse avuto la cirrosi epatica si sarebbe salvato. Stava già andando... non sarebbe durato ancora sei mesi. Andava avanti così da sempre. Da sempre.”*¹⁵⁰

Aveva 66 anni, era nato il 3 maggio 1931, a Milano.

148 A.Ferlenga, *Aldo Rossi architetture 1993-1996. Opera completa vol. III*, Electa, Milano, 1996, pg.252.

149 R. Pallavicini, *Aldo Rossi, l'uomo che ricostrui la città con la forza di poche forme elementari*, L'Unità, 5/09/1997, pg. 4.

150 Maurizio Diton (architetto e segretario di Aldo Rossi dal 1988 al 1995) intervistato presso il suo studio a Milano il 1° aprile 2015.



Aldo Rossi, Tomba Dallargine, Lambrate, Milano 1995

Angello Morbelli, *Asfissia!*, Milano 1884



03.ALDO ROSSI

QUANDO ANCORA STUDIavo CON CALMA

*“il mio pensiero farsi più puro
dove più turpe è la via”¹*

“A partire dalla metà degli anni ottanta, l’attività professionale di Rossi diventa frenetica. I quaderni azzurri registrano fedelmente ciò che comportano, dal punto di vista intellettuale e fisico, i ritmi di lavoro ai quali si sottopone. In particolare, quelli scritti tra il 1989 e il 1991 contengono molte annotazioni diaristiche (...). Il loro tono non sorprende, mentre lo stile letterario e la scrittura rivelano fretta, insofferenza, momenti di instabilità e abbandono. Queste pagine, infatti, rappresentano la conclusione di una parabola intellettuale e di una vicenda esistenziale delle quali è possibile seguire la traiettoria sin quasi dagli inizi. Nel 1973 Rossi scrive: «l’ultima volta che abbiamo cenato insieme a Milano mi ha colpito una frase: il vantaggio di cominciare a bere alla mattina è quello di essere sempre sottilmente ubriaco senza mai essere realmente ubriaco. Da giovane pensavo che era importante essere realmente fuori, un crollo totale. Adesso invece rimango e ascolto: attraverso una crescente sordità l’astrazione è venata dal senso della presenza. Sarà la delusione di un uomo geniale, ma forse solo la condizione del vecchio.»²

Rossi nel 1990 vince il premio Pritzker, il nobel per l’architettura. La cerimonia si tiene il 16 giugno, un sabato, a Palazzo Grassi. Il palazzo veneziano è appena stato restaurato dall’amica Gae Aulenti. Domenica 8 luglio 1990 cambia ufficio, si trasferisce da via Maddalena, una piccola strada che collega Corso di Porta Romana e Corso Italia³, a via S. Maria alla Porta. L’edificio, al numero 9, prospetta direttamente sulla facciata barocca della chiesa di Santa Maria alla Porta progettata da Francesco Maria Richini. La notorietà internazionale cresce con frenesia, lo spazio di via Maddalena, di cui le belle fotografie di Luigi Ghirri sono un ricordo, non basta più. Le commesse non si contano e serve un

1 U.Saba, *Cittavecchia*. In *Trieste e una donna*. Rossi intitolò *Trieste e una donna* la sua relazione di concorso per il progetto per un centro direzionale a Trieste nel 1974.

2 Aldo Rossi a Carlo Aymonino, 5 ottobre 1973, *archivio Carlo Aymonino*. In F. Dal Co, *Il Teatro della Vita*, pg. XVII, XVIII. In F. Dal Co *I quaderni azzurri*, Mondadori Electa, Milano, 1999

3 L’abitazione di Rossi è a poca distanza in via Rugabella.

Cindy Pritzker, Aldo Rossi e Jay Pritzker, 1990



Luigi Ghirri, studio di Aldo Rossi in via Maddalena, Milano, 1988

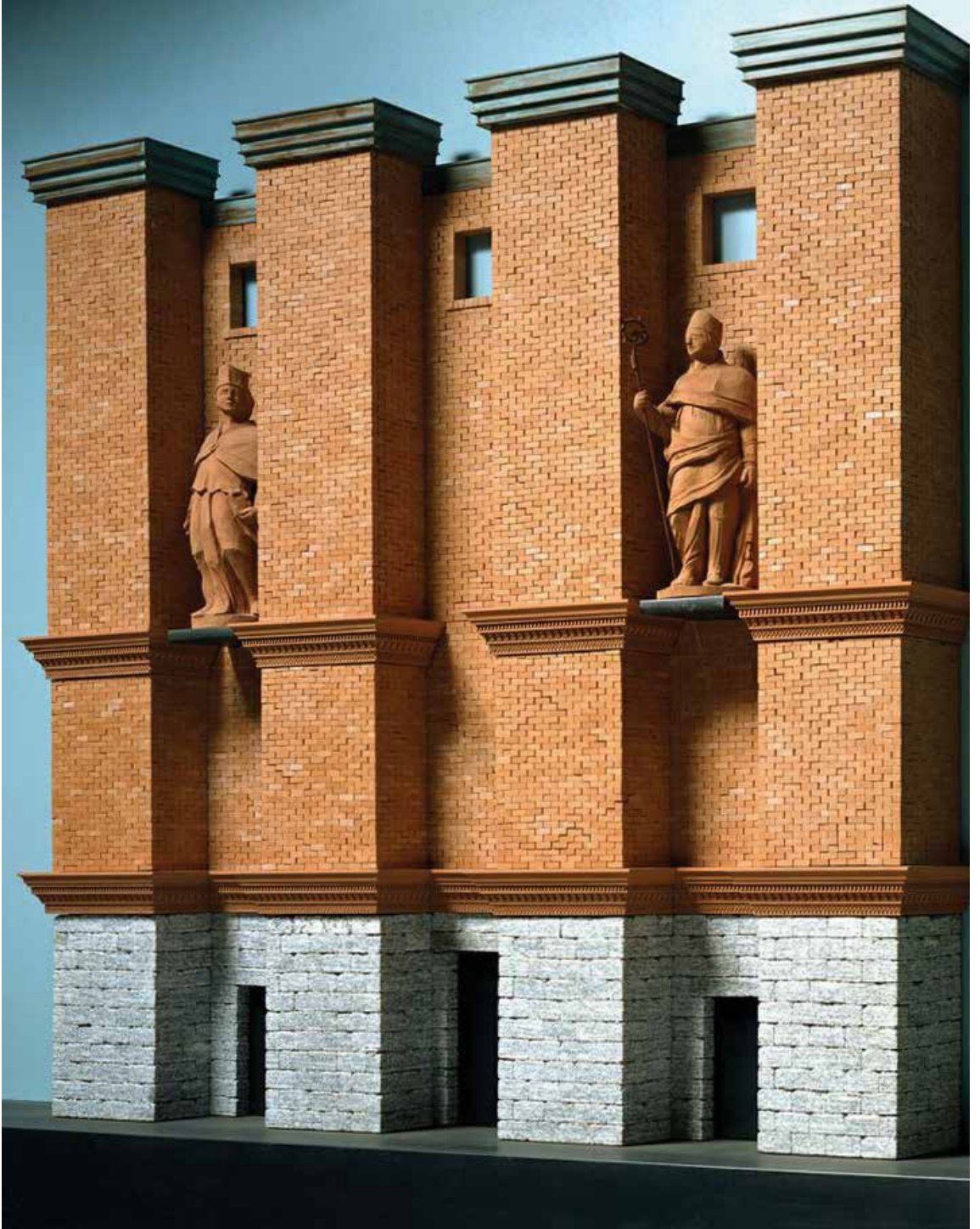


ufficio più spazioso e centrale. I giovani collaboratori di Rossi traducono in opere costruite i suoi disegni che inesorabilmente si caricano di nuovi significati, legati a pensieri ricorrenti come il distacco, il dolore o la morte. Sono disegni che portano il peso delle sconfitte, dei tradimenti, di antiche memorie. In quegli anni *“Il tempo che scivola sempre più rapidamente tra le dita diviene progressivamente l’argomento centrale dei Quaderni Azzurri. (...) Una malinconia che si era impressa anche nei tratti fisici di Rossi simili a quelli che Theodor W. Adorno aveva colto in Chaplin: «entrava in scena come se continuasse un lungo cammino.»”*⁴ Leggendo i testi del cosiddetto secondo Rossi, partendo dalla *Autobiografia Scientifica* fino ai testi di introduzione agli ultimi volumi che Alberto Ferlenga dedica ai lavori dell’architetto si nota una crescente potenza narrativa, una prosa che ha valore poetico e che reca il peso degli anni trascorsi, della vita che scorre e non ritorna, ma che, *obtorto collo*, si ripete sempre, tra l’inizio e il termine, nella fragilità della vecchiaia. I temi cari all’architetto meneghino vengono via via enfatizzati con più frequenza: un crescente interesse per la morte, il ricordo, la memoria, il frammento, l’analogia, come se tali figure fossero via via più vicine, più prossime. Evidente è il rapporto inverso, nel passare degli anni tra una crescente capacità poetica nella produzione scritta e il calo di interesse verso la composizione analitica dell’architettura, come se Rossi lasciasse pervadere la *composizione logica* da tratti vieppiù autobiografici o perlomeno estrinseci. Nell’autobiografia l’autore scrive: *“Ho tralasciato i grandi trattatisti per più di un motivo: principalmente per un certo idealismo che li allontana dall’inquietudine; per una sorta di sicurezza nei trattatisti l’architettura inizia inesorabilmente un processo demiurgico che si incrocia con la politica: dall’altezza dell’Alberti alla manesca urbanistica di Le Corbousier; si pretende di offrire soprattutto un ordine alla vita.”*⁵ Rileggendo oggi, alla luce degli scritti posteriori e di posteriori considerazioni *L’architettura della città* ci si rende conto di quanto, nell’età matura, alcune posizioni giovanili possano aver creato imbarazzo (ma forse solo turbamento o sconforto) nell’architetto milanese. L’idealismo pervasivo che percorre

4 F. Dal Co, *Il Teatro della Vita*, pg. XIX. In F. Dal Co *I quaderni azzurri*, Mondadori Electa, Milano, 1999

5 A. Rossi, *Un’oscura innocenza*. In A. Ferlenga, *Aldo Rossi, architetture 1993-1996, Opera completa vol. II*, Mondadori Electa, Milano, 1996, pg.9

Aldo Rossi, *Progetto per una nuova chiesa a Cascina Bianca, Milano, 1990*



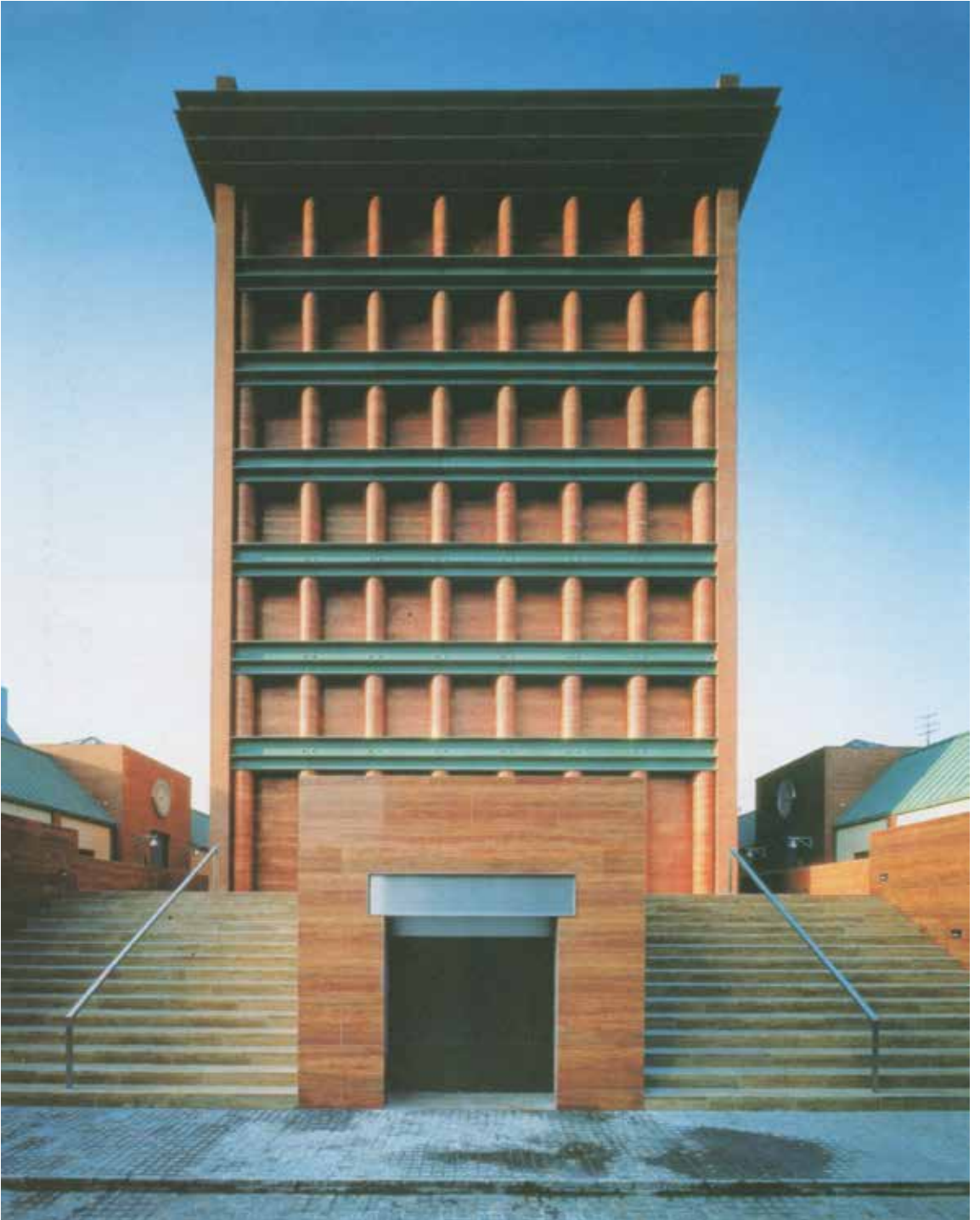
trasversalmente il testo del giovane Rossi è lo stesso che allontana, o tenta di allontanare, gli autori citati dall'inquietudine. Forse anche quel Rossi idealista che vuole scrivere un'opera sistematica, definitiva, tenta in fondo di allontanare, almeno per un poco, una certa inquietudine rispetto ad una società -ed una architettura- in repentino cambiamento. Nel suo caso però l'impetosa inquietudine ritorna e presenta il conto: ci riferiamo con evidenza a *L'architettura della Città*, dove nonostante la critica sostanziale all'urbanistica e in generale all'architettura moderna, Rossi manifesta nelle intenzioni un idealismo di matrice modernista. *“Anzitutto è importante sottolineare che Rossi scrive L'architettura della città come architetto moderno. Rossi critica il Movimento Moderno in architettura a partire da una compiuta, e in qualche modo persino scontata, esperienza della modernità.”*⁶. Da qui il sostanziale errore compiuto spesso da una critica superficiale nel definire postmoderno il lavoro seguente dell'architetto milanese. Per quanto infatti non siano molto significative tali impostazioni storiciste non si può negare la siderale distanza rossiana dal *liberi tutti* postmoderno. Da qui l'*Autobiografia scientifica* come il prendere atto delle cose, senza alcuna propulsione, forse anche prenderne commiato. Un atteggiamento, sempre cadendo nel determinismo sopracitato, che si distanzia profondamente dalla libertà linguistica ed intellettuale post-moderna e che ha semmai caratteristiche di pre-modernità. Per usare le parole di Rossi, *“(...) come ho sempre scritto non chiedetemi poi cosa sia il progresso, non lo so. Potrei solo scrivere che il progresso è sempre triste, ma comunque inevitabile. E questo inevitabile è una condizione di buio, religiosamente oscura.”*⁷

Il testo è datato 6 agosto 1996. La data è significativa. Tredici mesi prima della morte, Rossi esprime, nuovamente, la sua *sofferenza* nei confronti del progresso. Difficile pensare che sia questa una posizione esclusivamente conservatrice ed antimoderna -nonostante è fuori dubbio che, in parte, lo sia- che si pone in contrasto con l'evoluzione, l'innovazione tecnologica. Il progresso è anche il progredire dell'uomo, che è un essere finito nei confronti del tempo, infinito per definizione. E' inoltre

6 Baukuh, *Due saggi sull'architettura*, Sagep Editori, Genova, 2012, pg.65

7 A. Rossi, *Premessa*, pg.7. In A.Ferlenga, *Aldo Rossi, architetture 1993-1996*, Mondadori Electa, Milano, 1996

Aldo Rossi, *Complesso alberghiero e ristorante "il Palazzo" a Fukuoka, Giappone, 1987*



opportuno ricordare come, dagli anni sessanta e per certi versi anche settanta la condizione sociale e soprattutto culturale italiana abbia subito un brusco processo involutivo. Come molti grandi autori o poeti di quegli anni anche Rossi subisce il passare del tempo e, come tutti quei grandi umani uccisi dal tempo che passa, anch'egli è preda di psicosi forse legate al senso della morte. Si fa riferimento a quelle persone nate tra gli anni '20 e '40 del novecento che, anche senza parteciparvi, vivono in prima persona alcuni degli eventi più tragici della nostra recente storia. Ci riferiamo, per esempio, all'eterogenesi dei fini del movimento studentesco del 1968 o al periodo di violenza ideologica che corrisponde agli anni '70 italiani. Le crisi personali di molti protagonisti dell'epoca immediatamente successiva derivano infatti, spesso, da speranze tradite, da un mondo che cambia, dove non si trova più riscontro rispetto alle speranze giovanili. Tra le molte altre esperienze presentabili emblematica è quella di Fabrizio De Andrè. Egli nasce nel 1940 e benché troppo grande per esperire direttamente le rivolte studentesche del 1968 le supporta attraverso versi e musica (*Canzone del Maggio*⁸). Come è noto nella maggioranza, i cosiddetti *sessantottini*, oltre ad avere largamente fallito nei loro intenti rivoluzionari, sono coloro che ad oggi hanno ricoperto o ricoprono cariche in istituzioni ben più degradate (e che loro stessi hanno contribuito a degradare) di quelle che contestavano. La scissione che avviene dopo il 1968 e le sue nefaste conseguenze⁹ non avviene solo tra due mondi culturali differenti ma anche tra due umanità che non hanno ormai più niente in comune. Drammatica espressione di questa presa di coscienza è *La Domenica delle Salme*, che De Andrè pubblica nel suo penultimo album, *Le Nuvole*¹⁰. “(...) *La domenica delle salme / non si udirono fucilate / il gas esilarante / presidiava le strade / la domenica delle salme / si portò via tutti i pensieri / e le regine del "tua culpa" / affollarono i parrucchieri (...) La domenica delle salme / nessuno si fece male / tutti a seguire il feretro / del defunto ideale / la domenica delle salme / si sentiva cantare / quant'è bella giovinezza / non vogliamo più invecchiare (...) La domenica delle salme / gli addetti alla nostalgia /*

8 F. De Andrè, *Storia di un Impiegato*, Produttori Associati, 1973

9 Tra i molti testi di riferimento si veda, per esempio, M. Perniola, *Berlusconi o il '68 realizzato*, Mimesis, Milano, 2009

10 F. De Andrè, *Le nuvole*, Ricordi, 1990

Aldo Rossi, *Portale d'ingresso della mostra di Architettura all'Arsenale*, Biennale di Venezia, 1980



accompagnarono tra i flauti / il cadavere di Utopia / la domenica delle salme / fu una domenica come tante / il giorno dopo c'erano i segni / di una pace terrificante / (...)."

Al cambiamento epocale ognuno risponde a modo proprio, chi lo accetta, chi lo rifiuta, chi lo subisce. *Ora questo è perduto.* Rossi si rifugia nelle proprie immagini, sempre più solo, *l'occhio dorato dell'inizio lascia spazio alla pazienza oscura della fine*¹¹ che raggiunge il più alto livello poetico nell'arte nel momento stesso in cui più turpe e distaccato è il suo rapporto col reale. *"Ma di fronte a questa massa di opere io mi sento più simile ad un regista e mi sembra di trasmettere negli altri quella ignota sapienza e quell'oscura innocenza che sempre mi ha seguito e mi ha reso tutto difficile e nel contempo felice, e forse la vecchiaia è solo questa lenta perdita dell'interesse per le cose, gli avvenimenti, le persone."*¹²

E quindi ancora, *"le amarezze e il conforto del rito"*¹³, della figura nota, delle immagini conosciute. E poi la scrittura che fino in fondo lo accompagna, scrittura che è prosa che si fa poesia struggente in tensione tra reperti antichi e permanenze. *"Sempre di più amo le citazioni o i frammenti del passato, anche i frammenti materiali, le ricostruzioni, tutto ciò che assume un significato nuovo nel contesto. E' impossibile ma anche inutile approfondire qui il rapporto con la storia e specialmente con l'arte, la musica, la poesia, il teatro. Mi sembra che le cose riappaiano con la permanenza del mito e che quindi noi traduciamo sempre un disegno antico."*¹⁴

Del resto da sempre in Rossi è presente un certo distacco dall'architettura, le sue architetture di confine, di contorno sono architetture discrete che permettono alla vita di svolgersi nelle sue molteplici forme. Sono architetture indifferenti al programma, alla funzione poichè la loro funzione ultima è la neutralità, uno spazio che consenta utilizzi differenti e molteplici significati.

11 "Occhio dorato dell'inizio, pazienza oscura della fine" è il verso finale della poesia *Jahr*, anno, di Georg Trakl, citato da Francesco Dal Co in, *Il teatro della vita*, pg.XX. In F. Dal Co, *Aldo Rossi, I quaderni azzurri*, Mondadori Electa, Milano, 1999

12 A.Rossi, *Premessa*, pg. 7. In A.Ferlenga, *Aldo Rossi, architetture 1993-1996*, Mondadori Electa, Milano, 1996, pg.9

13 A.Rossi, *Autobiografia scientifica*, Il Saggiatore, Milano, 2009 (prima ed.1981) pg.60

14 A.Rossi, *Altre voci, altre stanze*, pg.7. In A.Ferlenga, *Aldo Rossi, architetture 1988-1992, Opera completa vol.II*, Mondadori Electa, Milano, 1992



Aldo Rossi, *Centro d'arte contemporanea a Clermont-Ferrand, Vassivière, 1988*



Sono architetture *vuote* anche desolate e desolanti se si vuole, ma in fondo *“Se c’è qualcosa di consolante nelle grandi opere d’arte, non risiede tanto in quello che dicono, nel loro contenuto, quanto nel fatto che sono riuscite, per così dire, a strapparsi all’esistenza. La speranza si manifesta, più che nelle altre, in quelle che appaiono prive di ogni conforto”*¹⁵.

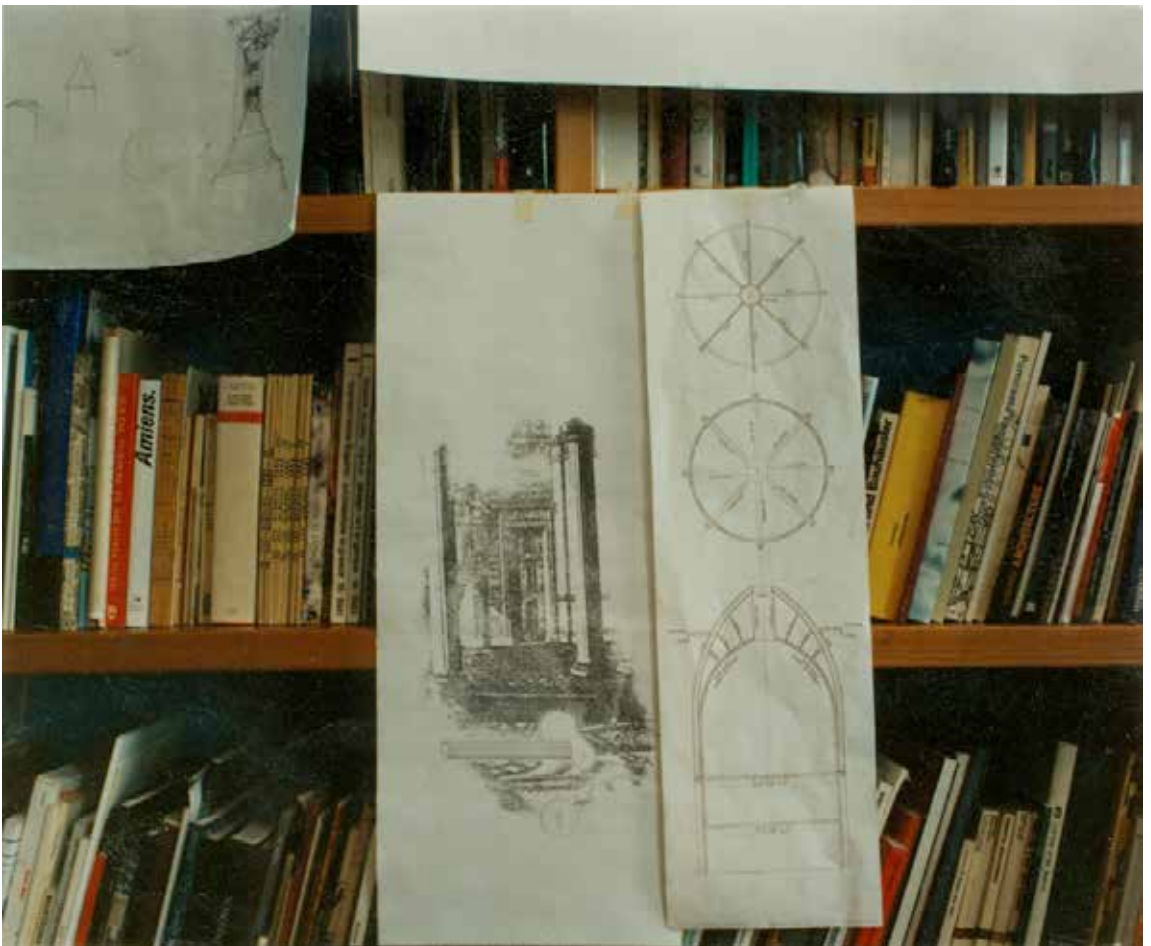
Le architetture di Rossi sono architetture senza stile, non hanno necessità di definirne uno. Loro malgrado sono state stilizzate: i risultati, il più delle volte, sono tra il grottesco e lo sconcertante. Le architetture di Rossi non sono rappresentazioni di significato, sono significanti e in quanto tali permettono molteplici significazioni. In quanto *vuote* e senza *stile*, sono strumenti della memoria. Per questo sono architetture senza tempo. *“In molti miei progetti si cita a sproposito De Chirico; basterebbe guardare l’ora delle stazioni, senza tempo. Nei quadri urbani di Sironi il treno è già passato: in altri termini il treno è perduto.”*¹⁶

Spesso si parla di differenze sostanziali tra primo e secondo Rossi. Alcuni pongono come “giro di boa” il 1973, il cimitero di Modena. Altri il Teatro del Mondo. Per molti il processo di cambiamento, il progredire di una carriera iniziata precocemente e durata più di 40 anni è un processo involutivo, dai fini *alti* de *L’architettura della città* alla ritirata negli spettri privati dell’ *Autobiografia scientifica*. Difficile considerare statiche le posizioni di una carriera così complessa, come se le intuizioni geniali e disordinate del testo del giovane Rossi non prendessero nuove forme, come se la carriera architettonica fosse esente dall’esperienza umana. La politica, i riferimenti, l’autobiografia, sono forse parte di un solo percorso, sicuramente molteplice come molteplice è il pensiero di un uomo geniale, ma in cui la capacità compositiva, di manipolazione della forma, la capacità di produrre Architettura rimangono sostanzialmente invariate. Se frattura esiste, ed è innegabile che esista, quella è frattura del successo, della fama internazionale, che definisce Rossi come la prima tra le archistar contemporanee e che impone ritmi di lavoro inadatti ad un’architetto pre-moderno come Rossi, che in fondo

15 Theodor W. Adorno, *Minima Moralia*, 1951, pg.222

16 A.Rossi, *Un’oscura innocenza*, pg.9. In A.Ferlenga, *Aldo Rossi, architetture 1993-1996*, Mondadori Electa, Milano, 1996

Luigi Ghirri, Aldo Rossi, *Schizzo per la Nuova sede del Bonnefantenmuseum a Maastricht, Olanda, 1989-90*



considera il suo studio come una bottega, un'officina¹⁷, niente di più distante dalle moderne archistar. Da qui la frattura della persona, inadatta al ruolo che si trova a ricoprire in una società, quella degli anni ottanta, soggetta a cambiamenti repentini e radicali, in grado di modificare completamente l'ordine delle cose. *“E questa ‘rivalutazione’ di Aldo Rossi, nella sua interezza diciamo, mi pare non l’abbia mai fatta nessuno. Si dovrebbe fare più attenzione sugli ultimi anni. (...) in particolare io mi riferisco proprio ai suoi ultimi dieci anni, al periodo dal 1987 al 1997. Non ha prodotto nulla a livello teorico, perché era ‘disperso’! (lunga pausa). Lo incontrai all’aeroporto di Venezia, oppure a quello di Roma - questo non me lo ricordo - ma mi è rimasta impressa la sua espressione e ciò che mi disse, lui scendeva da un aereo per risalire su un altro per andare chissà dove e mi disse: «Carlo, non ce la faccio più!»”*¹⁸

Ma dove è operativamente, nelle architetture, la differenza tra primo e secondo Rossi? dove è l'ingerenza degli spettri privati sugli *spettri collettivi*?¹⁹ e soprattutto gli *spettri collettivi*, di cui Rossi comprende l'importanza ne *L'architettura della città*, sono gli stessi di 20 anni dopo? difficile dire se è *L'architettura della città* ad avere fallito, difficile dimostrare che non sia l'architettura ad aver fallito o ancora che la decadenza della città non sia inarrestabile. Rossi di certo, dopo il suo primo fortunato libro, non fornisce più alcun *libretto di istruzioni*. Né per la città né tantomeno per l'architettura. Inizia invece a trasferire su di sé, a farsi carico, della complessità propria della città traducendola in complessità personale, *“la complessità oggettiva, collettiva e materiale della città viene sostituita da una complessità interiore, autobiografica, ideale.”*²⁰ Una traduzione che si muove tra il razionale e il soggettivo, traducendo la complessità urbana in complessità autobiografica. Resta il fatto che la traduzione da un metodo completamente codificato che ambisce alla razionalità più estrema (il metodo definito da *L'architettura della Città*) lascia spazio alla permeabilità dell'autobiografia che fisiologicamente espone l'architettura a rischi ulteriori. Se si aggiunge poi che la

17 A.Rossi, *Un'oscura innocenza*. In A.Ferlenga, *Aldo Rossi, architetture 1993-1996*, Mondadori Electa, Milano, 1996, pg.7.

18 F. Visconti, R.Capozzi, *Architettura razionale 1973-2008*, Clean, Napoli, 2009, pg.30-31

19 Baukuh, *Due saggi sull'architettura*, Sagep Editori, Genova, 2012, pg.113

20 Baukuh, *Due saggi sull'architettura*, Sagep Editori, Genova, 2012, pg.110

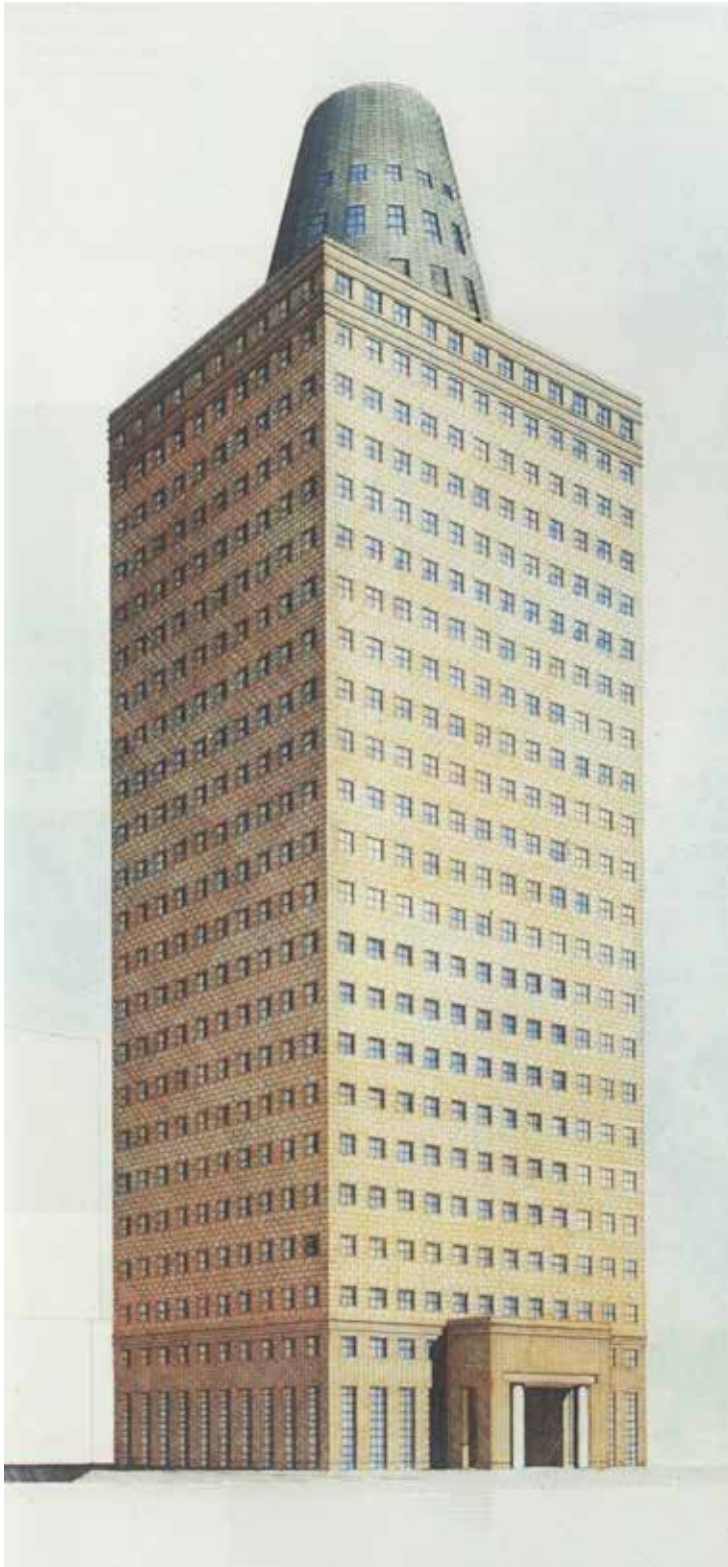
Aldo Rossi, *Progetto per una galleria d'arte a Fukuoka, Giappone, 1989*



mole di lavoro cresce a dismisura – basti considerare che, nella monumentale monografia *Electa* in tre volumi edita da Ferlenga, per contenere tutti i progetti dal 1959 al 1987 è sufficiente un volume, peraltro il meno voluminoso dei tre che comprendono l'opera fino al 1996– e che l'ufficio di Rossi è completamente dipendente dalla figura di progettista del suo fondatore (ovvero che non possiede la scalabilità dei moderni *corporate offices*), è opportuno concedere alcuni fallimenti in una produzione che comprende capolavori come il centro internazionale di arte e paesaggio di Vassiviere o l'hotel di Fukuoka. Se è innegabile che la quantità di lavori, la produzione frenetica dello studio, tende ad esaurire un repertorio formale che non viene e forse non può essere aggiornato dall'architetto, è vero anche che uno dei requisiti dell'architettura rossiana è una certa discrezione, la capacità di essere a tal punto essenziale, *familiare*, da essere dimenticata, da diventare *invisibile*. Inesorabilmente invece il nome dell'architetto ha reso note, visibili e *famose* le discrete forme pure. Il fatto che quegli edifici fossero *di Rossi* ha prevenuto la loro funzione prima che era quella di scomparire, di essere dimenticati, di andare a costituire la scena fissa della città nel teatro della vita. Ovviamente questa colpa non può essere imputata a Rossi. Essa piuttosto è parte della sua crisi autobiografica.

Se dobbiamo attribuire “colpe” - compito da cui ci dispenseremmo volentieri - quelle riguardano l'ambizione sociale, riformatrice. Nelle opere tarde, dal 1979, ma in questo caso forse anche da Modena, non vi è alcun anelito riformatore. Non vi sono ambizioni di cambiamento, che fosse questo legato all'ideologia comunista o ad altro. Queste architetture *fanno* spazio ma non *modificano* lo spazio, sono eventi in sé, che si esauriscono nel loro darsi. Non si impongono sulla vita ma ne registrano lo svolgersi. Forse per questo sono persistenti e allo stesso tempo indifferenti. “... i tuoi progetti privi di oggettualità, allusivi a significati di cui vengono di colpo svuotati, che si rifiutano al mondo, sono esattamente degli atti di “poesia privata”, tanto meno mistificanti quanto più rimangono chiusi nel loro ermetico silenzio.”²¹

Aldo Rossi, *Progetto di una torre per uffici a città del Messico, 1994*



03.1.INTERVISTA AD ALBERTO FERLENGA



Autografia di un ritratto.

Intervista ad Alberto Ferlenga

L'intervista è stata registrata a Milano presso lo studio di Alberto Ferlenga il 31 marzo 2015.

Nicolò Ornaghi: Vorremo partire da alcuni testi che scrisse su Rossi, in particolare ci riferiamo ai testi introduttivi degli ultimi due volumi¹ della estesa monografia da lei edita. Ci interessano per varie ragioni. Innanzitutto, il solo fatto di considerare Rossi in quegli anni è di per sé un'operazione smisurata, quindi abbiamo cercato di delinearne alcuni trattati che ci sembrano più pregnanti per poi descrivere alcune opere milanesi alla luce di alcune reiterazioni o ridondanze che legano i periodi professionali nella vita dell'architetto. Per esempio alcune figure ricorrenti, come le torri. L'opera che determina la data di partenza della nostra indagine non è milanese ed è il Teatro del Mondo in quanto...

Alberto Ferlenga: Che non è neanche tanto una torre...

O: Sì, non è una torre in senso proprio, ma la verticalità, in opposizione all'elemento orizzontale costituito dall'acqua lo caratterizza. E' inoltre il punto di partenza per un discorso che ha a che fare con quella che è poi

l'internazionalizzazione del personaggio.

Francesco Zorzi: Esatto, a questo proposito Cantafora ci raccontò dell'esplosione internazionale di Rossi in seguito al Teatro del Mondo, voluto addirittura negli Stati Uniti dalla First Lady, la moglie dell'allora presidente Regan.

O: Ecco, il tema centrale che vorremmo indagare è la messa a critica di quell'idea per cui vi sia una cesura forte tra la prima parte della carriera di Rossi e la seconda. Questa è una cosa che se non sbaglio anche lei sostiene.

F: Sì, c'è piuttosto un cambiamento di condizione. La struttura del suo pensiero nasce dalla prima parte, ed è un po' il libro di Savi², oppure il saggio di Bonfanti³. È come se ad un certo punto si fossero determinati gli elementi di base, come in un gioco delle costruzioni, e quelli elementi di base più o meno rimangono e si riferiscono sempre ad un mondo geometricamente definito, il cubo, la piramide e via dicendo; dopodiché c'è una forma di conoscenza di Rossi del mondo, una forma di arricchimento progressivo delle cose per cui questa sua particolare sensibilità

1 A.Ferlenga, *Aldo Rossi, Opera completa vol. II, architetture 1988-1992*, Electa, Milano, 1992.
A.Ferlenga, *Aldo Rossi, Opera completa vol. III, architetture 1993-1996*, Electa, Milano, 1996.

2 Vittorio Savi, *Aldo Rossi*, F. Angeli, Milano, 1976

3 Ezio Bonfanti, *Elementi e costruzione. Note sull'architettura di Aldo Rossi*, in: "Controspazio", 10, 1970, ripubblicato in: Id., *Scritti di architettura*, (a cura di L. Scacchetti), Milano, 1981, pp. 281-296.

del mettersi in rapporto con la città, che si esprime nel libro, che si esprime ne L'architettura della città, che non è solo studio, è una sensibilità un po' particolare che da un certo momento in poi riveste le sue architetture. Per cui se le architetture bianche della prima fase ricordano un tipo di produzione diciamo purista, quelle stesse cose ad un certo punto diventano il Cimitero di Modena, sono gli stessi elementi che acquistano colore, corrispondenze, si guardano intorno molto più curiosi di quanto fossero gli edifici iniziali. Nel Teatro del Mondo diventano poi ancora un'altra cosa, guardano alla Venezia non finita, alla Venezia delle barche e dei galeoni piuttosto che alla Venezia dell'architettura. Però, gli elementi di base in ogni caso sono sempre quelli, c'è una forma di reiterazione degli elementi che la fai poi progressivamente appartenere ai luoghi diversi in cui si trovano; è quello che determina una differenza, è come un film che inizia in bianco e nero e poi prende colore, i personaggi sono sempre gli stessi e le cose viste man a mano sono sempre di più e quindi questa sua specie di laboratorio interiore in cui la città viene costantemente mischiata, i luoghi si confondono e così via, qui pochi elementi, come personaggi di una scena teatrale... ecco, il teatro poi è

molto importante chiaramente, non soltanto come Teatro del Mondo, ma proprio come modalità di concepire le sue architetture rispetto a una scena.

O: È quello che poi dice Dal Co nell'introduzione ai *Quaderni Azzurri*⁴, è il teatro della vita.

F: È quello che dicono tutti, è quello che dice lui stesso per primo. La metafora teatrale è una delle questioni più importanti. Le sue architetture si pongono dentro una scena, ed il Teatro del Mondo è se vogliamo la forma più compiuta per descrivere questa cosa. Un personaggio dentro ad una scena.

Le scene ed i personaggi poi si arricchiscono sempre di più, incontrano gli Stati Uniti come altri luoghi. A me è sempre sembrato che fossero personaggi che hanno in fondo una dose di urbanità molto generale, cioè rappresentano la città in generale, per cui anche se il Teatro del Mondo nasce specificamente per Venezia ed è veneziano - sia Tafuri che

4 A. Rossi, *I Quaderni Azzurri 1968-1992 (a cura di Francesco Dal Co)*, Electa/The Getty Research Institute, Milano, 1999.

Portoghesi quando ne parlano⁵ si riferiscono a queste strutture galleggianti veneziane durante le feste cittadine - quindi è ancorato ad una vicenda molto specifica, però poi viene riconosciuto un po' dappertutto, attraversa l'Adriatico da una parte a quell'altra, diventa poi parte di Dubrovnik, negli Stati Uniti avrebbe dovuto poi essere costruito a Miami. L'università di Miami voleva farne la Biblioteca di questo suo progetto acropolesco e un po' faraonico che alla fine non venne realizzato. Ognuno ne riconosceva sostanzialmente una forma di appartenenza, è quello è il gioco che poi lui mette sempre in atto nei confronti delle città del mondo. Le sue architetture nascono da specificità, ma poi, sfruttando questo gioco d'incastri che è il gioco delle città, un gioco di continue frammistioni, sono riconoscibili ovunque e quindi hanno una loro particolare capacità di apparentarsi, di radicarsi in luoghi diversi. Tutto questo è ovviamente molto più ricco nella seconda parte della sua vita. Quindi io in definitiva non trovo ci sia un grande stacco, la carriera di Rossi è una carriera fatta di passi

coerenti che si arricchiscono sempre più; però sono sempre più o meno le stesse cose, Anche lui nel suo modo di esprimersi e di dire le cose, metteva in gioco sempre le stesse questioni. In questo senso aveva una certa capacità ossessiva di dire le cose.

O: Sistemático.

F: Era piuttosto sistemático, e la rottura non rientrava più di tanto nel suo modo di concepire l'architettura e la teoria. È un processo che molto linearmente parte da una ossificazione, scarnificazione assoluta di concetti e architetture che poi prendono progressivamente forma. C'è poi una progressiva capacità da parte sua di inserire la sua autobiografia all'interno di queste cose. Cosa che all'inizio non c'era, come del resto è logico per uno che scrive un libro a trent'anni, li non ci metti del tuo, succede solo dopo quando si ha meno pudore nel mettersi in gioco.

O: Ci sembra siano due le principali motivazioni di coloro che sostengono questa divisione forte tra il prima e il dopo: la prima è il fatto che questo arricchirsi, questo colorarsi, questa complessità che viene aggiunta siano invadenti, cioè se prima l'architettura di Rossi era davvero lo sfondo della vita, architettura di background dove la vita può svolgersi nella sua complessità, cioè un'architettura che è lì e che assiste.

5 Cfr. Paolo Portoghesi, *Architettura e MemoriaTeoria, progettazione, dibattito sulla città, arti visive*, Francesca Gottardo (a cura di), Gangemi Editore, Roma, 2006, e M.Tafari, *Storia dell'architettura italiana, 1944-1985*, Einaudi, Torino, 1986, e M. Tafuri, *Architettura contemporanea*, con F. Dal Co, Electa, Milano, 1976.

Invece con la complessità di colore, di riferimenti che vengono aggiunti, tende a diventare invadente sulla vita stessa.

F: Però a pensarci bene quello è il gioco del teatro. Nel senso che la scena è sempre quella e la capacità di far giocare questi elementi come personaggi di una vicenda più complessa, quella del teatro e della città - o quella del teatro della città - si può benissimo presupporre che, benché inizialmente non vi sia protagonismo, poi man a mano, con il progredire della vicenda una certa centralità prenda corpo. Rossi poi acquisisce una maturità ed una sicurezza molto avanti, comincia abbastanza tardi. Esce da un mondo che non è quello del professionismo, anzi, in opposizione rispetto a quel mondo. Quindi la sua consapevolezza nei confronti del fare architettura, nei confronti della quale, peraltro ha sempre manifestato un certo distacco. Però tutto questo denotava anche una certa insicurezza rispetto a quegli aspetti, cioè non nasceva da quel mondo: ho l'impressione che le sue opere acquisiscano un protagonismo nel momento in cui anche lui acquisisce personalmente sicurezza in senso architettonico. Per quello che mi riguarda è un problema di sicurezza e non un problema di cambiamento di modo d'essere. È vero che ad un certo

punto le sue opere non sono più quinte, ma divengono il centro della scena, però questa è una questione personale. Non mi sembra che quello sia un sintomo di cambiamento.

D'altra parte l'idea del cambiamento per tutto quel gruppo di architetti appartenenti alla stessa generazione, apparteneva molto poco; immaginate l'idea di cambiamento su Grassi... è una specie di controsenso. Rossi poi ha avuto una vita diversa e in conseguenza le sue architetture presentano una disponibilità diversa a farsi deformare dai nessi, citando Benjamin⁶, perché questo è implicito nella sua architettura. Le sue architetture sono fin dall'inizio disponibili. Grassi è una vicenda diversa, con un rigore razionale diverso. In Rossi c'è un altro tipo di approccio. Qualunque scritto di Rossi ha sempre bisogno di un contesto, la costruzione logica non ha bisogno di nulla.

Z: A tal proposito, riferendomi a un saggio da lei scritto⁷, in cui lei parla di nostalgia, dolore e continuo ritorno come fondamentali questioni dell'opera rossiana. Se ci riferiamo a progetti giovanili come *Locomotiva per Torino*, o

6 Cfr. W. Benjamin, in Id., *Il dramma del barocco tedesco* (prima ed. 1928), Einaudi, Torino 1999

7 Cfr. A. Ferlenga, *Le stagioni del progetto*. In A. Ferlenga, *Aldo Rossi, Opera completa vol. II, architetture 1988-1992*, Electa, Milano, 1992.

ancor prima il progetto per la Pilotta a Parma, crede vi siano le medesime sono istanze? a parer suo presenti durante tutto l'arco dell'opera di Rossi?

F: Quando ho scritto quelle cose li c'è da dire che la vicenda umana non era ancora conclusa. Io credo che Rossi, nella sua interezza, sia stato da sé stesso denunciato nei suoi approcci, nelle sue modalità e via dicendo nei primi anni, nei primi progetti e nei primi scritti. Li c'è sostanzialmente tutto. I progetti fanno esattamente quello che lui scrive, nulla di differente, anche nel progetto della Pilotta, che ho sempre pensato non essere un gran progetto- Ma la modalità che ha di guardare le vicende di quello spazio è esattamente quello che caratterizza altri progetti vent'anni dopo. Con una differenza che distingue la figura di un giovane che ha molto tempo, poco da fare e molto da guardare, da quella di un individuo maturo che ormai ha poco tempo e nei luoghi passa veloce e deve di conseguenza fidarsi quasi esclusivamente della sua sensibilità e non del suo studio. Da un certo punto in avanti non c'è più lo studio della città, tutti i primi progetti invece sono fortemente legati allo studio della città. Già il Teatro del Mondo non lo è più tanto, è un'intuizione molto veloce, contrariamente al Gallaratese, per esempio. I

progetti milanesi di quel periodo (anni '80 e '90 ndr), che non sono fra i suoi migliori, spesso arrivano a forme quasi caricaturali dell'idea di Milano, dove non c'è più tanto studio.

O: Per esempio posso chiederle di Cascina Bianca? Li c'è un'idea classica chiara, c'è un quadriportico, un fronte definito, eccetera, insomma fa quello che deve fare.

F: Sicuramente, c'è un'idea di legame con i capannoni, le strutture industriali, lo dice lui stesso nella relazione. Tra l'altro, secondo me le relazioni progettuali sono la parte più interessante ed anche un po' meno nota. Se dovessi fare un lavoro su Rossi oggi, forse prenderei in considerazione tutte le relazioni di progetto, queste, a differenza delle architetture che sono molto discontinue e non sempre migliorano, diventano sempre più belle, sempre più ricche. Specialmente nella parte scritta da lui, la prima parte solitamente, poi il resto è semplicemente spiegazione funzionale del progetto. In ogni caso le sue relazioni sono sempre più poetiche e interessanti. Spiegano le città e l'architettura meglio di quanto lui sia mai riuscito a fare con l'architettura stessa. Sono di gran lunga migliori delle prime relazioni, più noiose se vogliamo, in fondo

come avrebbe voluto lui: più scientifiche.

O: Noi abbiamo preso ad esempio la sua chiesa, dove appunto la relazione e in special modo la prima parte è davvero di alto livello, ma nondimeno la tomba Dallargine qui al cimitero di Lambrate

F: Distrutta ormai.

Z: Distrutta?

F: Eh gli anno messo un tetto... e quella era una cosa alla Loos, ora ci hanno messo un tetto di lamiera perché ci pioveva dentro, ma questa è una vicenda che riguarda molti architetti moderni. Entra l'acqua.

F: In alcuni casi comunque sono più belle le relazioni dei progetti stessi. In alcuni casi. Ci sono state volte in cui la relazione riusciva a far comprendere il tipo di riflessione riguardante un determinato luogo dove il progetto ci riusciva meno. Non è il caso di Vassivière e Maastricht, casi rari in cui cose continuamente ed ossessivamente evocate nei disegni, prendono finalmente forma.

O: Osserviamo che rispetto agli scritti di Rossi, ad un certo punto vi sia un rapporto inversamente proporzionale tra poetica della scrittura e sistematicità dell'architettura, e quindi il fatto, anche da lei più volte sottolineato dell'indifferenza nei confronti

dell'architettura, soprattutto nella vecchiaia, un po' per una serie di vicende personali traumatiche, un po' per varie cose che s'aggravano nel tempo, però ci sembra che ci sia sempre più vita e sempre meno architettura; nel senso che la vita ad un certo punto in Rossi prende il sopravvento. È come se, tra la fama, vicende personali di vario genere e stati personali legati a suoi demoni... ci sembra che Rossi si disinteressi all'architettura perché la vita lo sta fagocitando.

Z: Forse per occuparsi di quella che poi è in fondo la rappresentazione di se stesso.

F: Mah, io su questo ho qualche dubbio. C'è una cosa che lui spesso diceva, ovvero che di fatto l'architettura non lo ha mai interessato, fin dall'inizio. Lui faceva spesso un gioco chiedendo: *"a che famiglia ti senti di appartenere? Letteraria o artistica?"* e per lui era la letteraria. Si capisce che lo affermava con un po' di snobismo, che comunque è cosa da considerare. Sicuramente con il suo atteggiamento distaccato voleva creare stupore. In ogni caso ciò che dite in parte è vero, perché effettivamente la sua formazione non è una pura formazione d'architetto, è una formazione dove prevale l'interesse per la letteratura e per il cinema. E non è cosa molto strana. Se si pensa all'architetto

contemporaneo più vicino, per molti versi, a lui anche se apparentemente più lontano, che è Rem Koolhaas. Anche a Koolhaas dell'architettura non gliene frega niente. Quindi l'imprinting di architetto, in questa generazione che grossomodo potremmo ricollegare ai libri più importanti di quel periodo, quello di Rossi dieci anni prima, quello di Koolhaas dieci anni dopo⁸, poi quello di Rowe⁹, Venturi¹⁰ e via dicendo... è tutta gente che con l'architettura centrava fino ad un certo punto, nascono come artisti o come storici ma mai puramente come architetti. In definitiva è quindi vero che l'architettura a Rossi interessa solo fino ad un certo punto. Certo la pratica anche molto bene, ma in ogni caso si sente di non appartenere a quel mondo. Il mondo dei professionisti italiani di allora è ben diverso. Lui aveva elaborato un'idea d'architettura per cui andare in cantiere e controllare il dettaglio erano questioni secondarie, anche se in cantiere poi ci andava e gli piaceva pure.

Poi per la questione riguardante

il prevalere della vita, non so quanto di vero ci sia, perché poi nella sua vicenda personale succede esattamente il contrario. Fino ad un certo punto, quando aveva ancora tempo libero, aveva anche un rapporto normale con la vita, appassionato di cinema, di teatro, aveva in qualche modo una vita sociale qui a Milano. Da un certo punto in poi, quando diventa più famoso man a mano la vita comincia a non esserci più nel senso che era un continuo rimbalzare da luogo a luogo dove quel poco di vitalità rimasta si rifletteva in quello che scriveva e nelle sue architetture, e non più nella vita vera. Io l'ho frequentato abbastanza spesso nella parte finale della sua vita e posso dire che era una persona abbastanza sola e con pochissime possibilità di vivere al di fuori dei viaggi che faceva, delle occasioni pubbliche eccetera eccetera. Era stretto da tutta una serie di cose. Da un punto di vista personale, negli ultimi dieci anni la sua vita era sostanzialmente un disastro.

O: Per quanto mi riguarda intendo vita da un punto di vista di quello che è, come dire, il problema della vita, ovvero il dover poi barcamenarsi tra vari fronti e finire ad esserne schiacciati.

F: In questo caso non è molto dissimile da quello che avviene per un attore, è come se a quel punto ci fosse una forma di

8 Rem Koolhaas, *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*, The Monacelli Press, New York, 1978.

9 C. Rowe, F. Koetter, *Collage City*, MIT Press, Cambridge Mass., 1978

10 Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, Museum of Modern Art, New York, 1966.

convergenza tra l'opera e la sua vita, il tutto viene a coincidere. Poi le vicende personali contano sempre fino ad un certo punto, anche perché in quasi tutti i casi di personaggi che raccontano le proprie vicende personali, come lui ha fatto con l'autobiografia scientifica, c'è una fortissima dose di falsificazione. Anche i Quaderni Azzurri, non sono dei falsi chiaramente, ma sono collezioni di cose sostanzialmente già fatte che poi vengono messi assieme sapendo bene che poi sarebbero stati venduti, letti eccetera. C'è quindi una forma di addomesticamento di alcune cose che non falsificano nulla, però costruiscono una specie di piccolo mito di sé.

O: Questo è interessante. Ecco quindi il progetto di proselitismo.

F: Mah... il proselitismo non lo so, secondo me no. Lui era lusingato dal fatto che ad un certo punto c'era molta gente che copiava le sue cose però al contempo ne era anche infastidito. L'idea di proselitismo apparteneva a quelli che erano i suoi epigoni, che hanno fatto diventare ciò che diceva una specie di vangelo per creare scuole, tendenze e contrapposizioni. Lui aveva una grandissima necessità o voglia di affascinare le persone, questa è però un'altra questione. Era più una volontà personale. Poi

lui era una persona che aveva grandissimo fascino, grandissime capacità di coinvolgimento, ma che questo fosse proselitismo da un punto di vista di una linea culturale, no. Molto poco secondo me. Anche perché era sempre spiazzante, cercava sempre di staccarsi da ciò che aveva scritto, di far perdere le tracce.

O: Si trattava di ambizione in fondo?

F: Ma sì, ambizione. Ne si parlava durante la discussione di una tesi di dottorato, lui era un personaggio che apparteneva alla piccola borghesia provinciale, che ad un certo punto si trova in un ambito, che era quello dei suoi amici, di ricca borghesia milanese. Quindi c'è una forma se vogliamo di esclusione, da un certo punto di vista anche professionale, perché come già detto non ha una formazione d'architetto tecnico vero e proprio. Una forma di rivincita rispetto a tutto ciò. Giocata soprattutto sull'aspetto che gli è più proprio, cioè una grande profondità culturale. Una grande capacità di cambiare la situazione, perché una delle cose più interessanti de L'architettura della città è il fatto che ricostruisce là dove una cultura non c'era più. Un'operazione fatta a tavolino, strappando le cose là dove ti servono. Poi fatta da uno che aveva l'età dei miei studenti di oggi...

Non si è mai capito quando realmente l'abbia scritto quel libro... ogni volta che gli parlavi inventava una data precedente, tra un po' lo aveva scritto a quindici anni! (ride)

O: Lei nell'introduzione al testo dedicato alla produzione negli anni tra il '93 e il '96 sottolinea il fatto che il più grande risultato che il libro stesso avrebbe potuto ottenere è l'essere utilizzato come frammento.

F: È quello che sostanzialmente dice lui. Lui ha sempre dichiarato di aver fatto soltanto uno schizzo di una cosa, mai di aver fatto una vera e propria teoria. Uno schizzo, una bozza che gli altri nella sua visione avrebbero dovuto poi arricchire. Sarebbe interessante capire se è stato poi arricchito. È comunque sicuro che quello che lui diceva essere uno schizzo è diventato poi una specie di breviario, ma non certo per opera sua, era molto poco interessato a questo. Anzi era molto inquieto nel momento in cui alcune edizioni del libro erano state trasformate in cose che non avrebbero dovuto essere; arricchendolo un po' troppo con note e via dicendo. Non era quello che voleva lui. Poi quel libro ha una dose di incomprensibilità, io se lo leggo oggi ne capisco la metà, se lo legge un mio studente... non so cosa ci possa capire. Ma questo è forse tipico di quegli anni, se

provate a leggere *Il territorio dell'architettura*¹¹...

Z: O *La Sfera e il Labirinto*¹²...

F: Si esatto, però paradossalmente *La Sfera e il Labirinto* è forse più chiaro del *Il territorio dell'architettura*. Il testo di Gregotti è totalmente incomprensibile, si capisce vagamente quello di cui parla ma perlopiù è incomprensibile; eppure ha avuto una certa fortuna. Pure quello di Rossi è un libro strano, è un po' sincopato, è un pezzo jazz diciamo. È come se dicesse "arrivo fin lì, poi oltre questo punto non riesco più ad andare avanti, vado avanti in un'altra direzione", il che è molto interessante, ma di contro rende difficilissima la comprensione. Per cui tutti quelli che lo hanno letto della mia generazione, spesso hanno capito in modo sbagliato. È stato molto facile ma molto fuorviante quando qualcuno, molti degli allievi di Rossi di quel tempo, invece hanno detto: "questo è una specie di vangelo, va preso così com'è". E questa è stata anche la distruzione dell'apporto critico e teorico che quel libro avrebbe potuto dare alle scuole di architettura. Ha bloccato le

11 Vittorio Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano, 1966

12 M. Tafuri, *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Einaudi, Torino, 1980.

scuole di architettura italiane in una sorta di sterile dibattito che non ha fatto altro che buttare a mare ciò che da altre parti ha continuato a produrre molto di più.

Z: Certo, specialmente ha fallito nel porsi come elemento fondativo di una ricerca che avrebbe potuto essere effettivamente sviluppata altri.

F: Sì, lo è stato altrove, da moltissime parti, prima si parlava di Koolhaas e lui dice chiaramente cosa leggeva quando stava scrivendo il suo libro. Moltissimi personaggi inaspettati hanno recepito quel libro nel modo forse più corretto.

O: Avevano un rapporto i due?

F: Si conoscevano perché l'Institute a New York lo frequentavano entrambi. Non si conoscevano benissimo però se voi parlate con Koolhaas lui ha una grandissima ammirazione per Rossi.

Z: Rispetto alla questione dei testi, considerabili come frammenti, frammenti del valore culturale equiparabile a quello della sua produzione grafica. In questo senso è possibile leggere alla stessa maniera la sua produzione architettonica come serie di frammenti poetico-pittorici che faticano a costituirsi in una sintesi...

F: Certo, in senso quasi

archeologico. Credo che ad un certo punto ci fosse una sorta di volontà in questo senso, la Città Analoga ha codificata questa cosa...

O: Anche in senso osteologico.

F: Sì, chiaramente poi non è stato solo lui a dirlo, ma la sua era forse una delle prime considerazioni che si potesse cominciare a pensare alla città del futuro come somma di frammenti e non come un insieme. Prima, anni '50 e '60 e anche '70, c'è sempre stata un'idea di continuità basti vedere anche casi come Archizoom e Superstudio, o i Metabolisti. Lì c'è invece l'idea che la città possa essere un qualcosa costruito per tutta una serie di frammenti, di cui alcuni dei quali hanno un rapporto analogico con gli altri, altri invece semplicemente si accostano. C'è un'idea molto dichiarata in questo senso.

O: C'era quest'intervista di Aymonino in cui dice che ad un certo punto il progetto del libro sulla Città Analoga o sull' analogia, si arena. Quindi c'era questo progetto?

F: Sì sì, il progetto c'era, ma c'è anche lo scritto peraltro. Al Maxxi c'è un dattiloscritto, intitolato la Città Analoga ed è uno strano canovaccio, inizialmente era un articolo per una rivista che non

uscì mai, ma sembra una sorta di indice con annessa una parte scritta di quel libro, il libro tra l'altro se voi guardate le collane Franco Angeli di allora dirette da Scolari era dato in uscita. Quindi è parzialmente stato scritto. Tra l'altro c'è un testo molto bello¹³ di Victoriano Sainz Gutiérrez, uno studioso di Siviglia che si occupa di Rossi e che ha scritto delle cose interessanti su Rossi in Spagna, e recentemente ha scritto un testo su questo dattiloscritto custodito al Maxxi. In realtà poi il testo sulla Città Analoga è più che altro una somma di questioni rintracciabili in relazioni di progetto, e anche nei libri in cui descrive i suoi progetti. Insomma non è mai stato fatto compiutamente ma lo si può ritrovare attraverso tutta la sua produzione testuale.

O: Ecco un'altra questione rispetto a ciò a cui si riferiva in precedenza, dunque, se prima l'architettura era veramente sfondo, ad un certo punto lei dice "*Si fa teatro*"...

F: Si fa protagonista.

O: Esatto, nell'indifferenza al programma che rimane costante, lei ad un certo punto dice: "Progetti portati ormai per destino a travalicare tutti i programmi da

cui derivano per reclamare una forma più alta di realismo...un completamente non sempre richiesto" come se facessero di più del dovuto.

F: Lui faceva in questo senso o più o meno, quello che gli interessava poco era il dovuto. Il dovuto, ovvero il programma funzionale era considerato fino ad un certo punto, ma anche con una certa dose di realismo, perché poi i programmi funzionali sono comunque sempre soggetti a modifiche nel tempo. Era anche interessato ad una forma di possibile completamento degli edifici nel tempo, come se potesse essere favorita una forma di sviluppo.

Z: La stessa cosa vale poi per i suoi disegni, non erano in fondo quasi mai dichiarati finiti, erano sempre soggetti a continue aggiunte nel tempo.

F: Esatto, è la figura del non finito, il non finito da Michelangelo in avanti. Per tutti quelli che pensavano che non chiudere un'opera fosse una modalità per esprimere con maggiore forza un certo metodo compositivo ma anche poi per assicurare una vita indipendente da quella finita, prefigurata dall'autore.

Quando fa Fukuoka l'idea è che diventino dei pezzi urbani completati, che aldilà del fatto che c'è un albergo, la cosa che

13 Cfr. Victoriano Sainz Gutiérrez, *Alcuni dei miei progetti, un libro inedito de Aldo Rossi*, in Ra, pg. 99 - 108

lo interessava di più è il fatto che alla base di quell'albergo ci fossero due vicoli, quindi la possibilità di essere aggredito dalla città che stava attorno, quindi con sviluppi di vita non prevedibili. Quella è una cosa che gli piaceva molto. Ma perché gli interessava e gli piaceva molto tutto ciò che c'era di non descrivibile e non intuibile nel rapporto tra gli edifici e chi li occupa.

Z: E questo comprende anche l'istanza temporale, cosa che lui più e più volte nei suoi scritti si preoccupa di sottolineare, quindi il fatto che il tempo sia cronologico che atmosferico divenissero ad un certo punto gli effettivi protagonisti delle sue architetture come la nebbia che entra in Sant'Andrea a Mantova, o quella milanese nella Galleria...

F: Questo è sicuro. Se uno fosse molto paziente per quasi ognuna di queste affermazioni troverebbe dei riferimenti. Rossi è anche un gradissimo elaboratore di cose d'altri. È una delle grandi capacità degli artisti, quella di fare tua tutta una serie di cose che ci sono, già presenti nell'aria; per cui se tu dici le cose che dice Testori ma in un altro campo, accade che quando leggi Testori un po' t'annoia, ti sembra molto pesante, mentre trasferita poi questa stessa cosa in un campo diverso come ad

esempio quello dell'architettura accade che diventa una cosa di grande fascino. Questa capacità di trasposizione delle cose, da campo a capo, è una delle sue caratteristiche. In fin dei conti è uguale a quella di prendere una caffettiera e farla diventare edificio. Lo fa con tantissime cose: basti pensare a Sironi, ecco lui prende e cambia. È una specie di grande giocoliere delle cose che ci sono e sa benissimo che spostare una loro posizione significa anche reinventare la loro espressività. È complesso, anche perché il suo retroterra culturale è estremamente immaginifico ed articolato. Forse questa poi è la capacità più interessante di tutti gli architetti, non tanto quella di inventare cose, quanto quella di spostare le cose e ovviamente dare il proprio tocco alle cose che vengono spostate, per cui tutto questo rimescolamenti di carte, forme, idee acquisisce una connotazione propria; ognuna di loro, ognuna di queste cose ha un'origine diversa...

Z: Certo, Checkov che si mescola con l'immaginario di Visconti oppure Morbelli...

F: Sicuramente, sicuramente, in alcuni casi è molto evidente, in altri lo è meno però questa volontà è sempre molto forte, che poi è l'idea della Città Analoga: è il collage su cui lui lavora.

Z: Quindi il collage di una città, una città inesistente verso la quale lprova una sorta di continuo e fortissimo senso di nostalgia.

F: Sì, però io non sono tanto convinto... sì, la nostalgia può essere importante, però secondo me inoltre c'è anche una fortissima dose di realismo. Forse l'aspetto più interessante è che lui è sempre riuscito ad individuare determinate caratteristiche di un mondo contemporaneo che sono di un certo tipo e che individua tramite relazioni con il mondo della storia, è come se dicesse: la storia della città è sostanzialmente una storia unica, le cose si inabissano, escono di nuovo, si frantumano, però è sempre possibile pensarla come un insieme indifferente al tempo e questo non è soltanto un atto poetico. Qualunque città ha tempi compresenti, città toscane hanno il medioevo in funzione esattamente come le contemporanee periferie. Qual'è il tempo di quella città? Non c'è un tempo definito, sono tanti tempi differenti che nell'organismo urbano più che in qualunque altro organismo sono contemporaneamente in funzione. È quindi un rapporto con il tempo molto particolare quello che la città mette in atto, e lui su questo ragiona, ragiona essenzialmente su quest'assenza di cronologia

che di fatto la città presenta.

O: Lasciandosi alle spalle un'atteggiamento proprio del modernismo è, se si può dire, un personaggio premoderno

F: Certo, è una sua famosa battuta. Diceva che non poteva essere postmoderno perché non era mai stato moderno. Ed in effetti è vero. Ma forse non del tutto: se si pensa alla redazione di Casabella la modernità lo aveva anche interessato, basti pensare che in quelle occasioni scrive pezzi molto interessanti per esempio riguardo ai quartieri razionalisti tedeschi. Quindi c'è anche un certo tipo d'interesse per la modernità.

O: Però questo interesse non è in fondo legato ad un periodo ideologico?

F: Sì però se usate questa chiave, trattandosi dell'allora redazione di Casabella, come fate a giustificare la ripresa di Behrens¹⁴? Behrens era il contrario di tutto ciò che loro pensavano, era antimoderno e nazista, era esattamente il contrario di tutto ciò che la Casabella diceva.

O: Beh... erano persone molto intelligenti.

F: Eh sì, però quindi l'ideologia

14 Cfr. Casabella Continuità n° 240. Giugno 1960.

funzionava fino ad un certo punto.

O: Non era un'ideologia ottusa, però c'era un'ideologia precisa. Rossi poi era sempre stato avversato dal partito comunista, insomma gli davano pure del fascista ad un certo punto.

F: Avversato dal partito comunista... Oddio, diciamo che era un problema culturale. Del fascista poi era Zevi che glielo dava, che non era comunista. Lui poi sicuramente ha avuto una giovinezza attorno a Casa Cultura e quelle cose lì, sicuramente ha avuto degli scontri, gli anni in cui c'era lui erano gli anni in cui c'era Rossanda alla Casa della Cultura di Milano, al riguardo ci sono delle lettere abbastanza interessanti di Rossanda a Rossi, in cui Rossanda chiede a lui di pagare le quote di iscrizione al partito che non pagava... ma a parte quello, credo che finisca abbastanza velocemente questa fase per Rossi, credo che il distacco sia abbastanza forte, e comunque se volete c'è anche ideologismo culturale, questo sì, però è stata una persona che lo ha pure rotto, in molti momenti. Rossi ha rotto tutta una serie di convenzioni basti pensare a quando scriveva della sua predilezione per l'architettura stalinista. Dal partito gli rispondevano: *"ecco, forse questo noi non dovremmo dirlo"*, ma non gli dissero "siamo

contrari". C'era una forma di censura derivata dal fatto che già c'era stata l'Ungheria e tutta una serie di cose politicamente rilevanti in quegli anni. Avversato fino ad un certo punto, l'avversione è un'avversione di tipo culturale molto forte, che ha caratterizzato tutto il periodo del dopoguerra italiano, tra movimenti organici - organicismi e movimenti razionalisti, forse comunisti e socialisti, per quello che riguarda l'architettura, però non sono tanto loro che hanno peccato di ideologismo, sono quelli che hanno raccontato la storia casomai, gli storici quindi o i critici; come Tafuri, in un certo senso. Li si hanno costruito tutta un'immagine della storia legata ad una certa ideologia per cui veniva escluso metà di tutto quello che non rientrava in tutto questo.

O: Per esempio avevamo trovato una citazione un po' più tarda di Tafuri, dove, quando Rossi lascia questo carattere ideologico legato al partito comunista, che forse era anche riscontrabile in alcune opere prime, mi viene in mente Locomotiva oppure il anche Gallaratese

F: Però come fate a rapportarlo direttamente alla questione politica?

O: Nel Gallaratese, per esempio, tramite Aymonino...

F: Sì, però il Gallaratese di Rossi è

il contrario di quello di Aymonino. È difficile dire chi in quel momento poi era più comunista, perché erano tutti comunisti, anche architetti che facevano cose molto diverse.

Z: Certo, per esempio nel caso di Locomotiva, visto che lo si citava prima, era stato a suo tempo fortemente avversato da Tafuri e Vieri Quilici¹⁵.

F: Sicuramente, è anche vero che lì ci sono tutta una serie di riscontri provenienti dall'architettura anglosassone che adesso sono abbastanza evidenti, allora non lo erano. Per cui ci sono moltissime cose di quel tempo che non sono state lette, denunciate... Per esempio, a proposito di ideologismo, Rossi quando aveva tutto un coté di fascinazione nei confronti della cultura di destra molto molto forte, che alla fine diventa snobistico, ecco alla fine con lui si parlava di Drieu de la Rochelle, Céline e tutti gli scrittori più fascisti in assoluto, quello lo affascinarono moltissimo.

Z: Céline era una fissazione di Rossi?

F: Sì sì certo! e poi Drieu, che da un punto di vista personale

era il più coinvolto di tutti, poi si suicida pure alla fine. Però anche negli anni di Casabella lui scrive la recensione a *La perdita del centro*¹⁶ di Hans Sedlmayr, ecco Sedlmayr era nazista, apparteneva a quel mondo. In quegli anni poi esce il Tramonto dell'Occidente di Spengler, anche lui nazista, non che fosse un militante nazista però, la cultura di riferimento era quella.

Il libro di Spengler, è per lo più una noia insostenibile, però, la parte sulla città, che si intitola L'anima della Città è forse una delle più geniali intuizioni del Novecento sulle questioni urbane, perché anticipa quello che sarebbe successo, e non è un caso che da lì si apre un filone di ricerca, molto poco studiato, di grandissimo interesse che arriva fino ad Doxiadis, Gottmann, Geddes tutto quel filone che si è occupato di metropoli eccetera eccetera.

O: Che ha ripreso Koolhaas...

F: Che Koolhaas conosce solo per una piccola parte. Comunque, non è un caso che il libro di Spengler

15 Cfr. Pier Vittorio Aureli, "The difficult whole. Typology and the singularity of individuality of the urban artifact in the early work by Aldo Rossi. 1954-1964" 2007, in Log n. 9, pg. 39-61.

16 Hans Sedlmayr: *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Otto Müller Verlag, Salzburg - Wien, 1948. (Ed. Italiana, Hans Sedlmayr, *La perdita del centro. Le arti figurative dei secoli XIX e XX come sintomo e simbolo di un'epoca*, Rusconi Libri, 1975)

sia tutto basato sull'analogia, il suo libro è l'idea che la storia si possa sostanzialmente costruire sull'analogia, sui rapporti analogici tra i fatti ed i tempi. È molto discutibile per la parte storica, quando si arriva alla parte della città è invece molto apprezzabile. Rossi in quegli anni, quando fa la recensione del libro di Sedlmayr, in quella stessa recensione fa dei piccoli accenni al testo di Spengler. Tra l'altro quell'articolo di Rossi ha una vicenda molto complessa, viene rifatto più volte perché Rogers non era mai contento, c'era ovviamente un po' di resistenza, pensate a Rogers, ebreo e perseguitato negli anni di regime. Allora quindi c'era da parte di molti giovani, e Rossi tra questi, una spregiudicatezza culturale che portava a dei filoni molto poco attesi se vogliamo.

O: Dunque, tornato alla citazione di Tafuri, lui dei progetti di quegli anni diceva che sono: "Tanto più persistenti quanto più indifferenti", cioè l'idea di una sostanzialmente assenza di oggettualità. Quindi ancora la questione del teatro, del background, dove, benché gli edifici diventino attori sono sempre in fondo attori comprimari. Mi viene in mente il secondo punto che viene presentato come causa di scissione tra il primo e il secondo Rossi, ovvero il fatto che gli spettri collettivi, quelli che trovano un'iniziale definizione ne *L'architettura della città*, vengano

sostanzialmente sostituiti dagli spettri privati

F: Che però è anche un modo per guardare a quelli collettivi, non è mai tirare i remi in barca e rivolgersi unicamente a se stesso, è sempre, nel suo caso, un espediente per giudicare sotto un'altra lente le cose collettive. A suo modo la collettività è sempre presente, non più in forma di politica. Non gli interessa sicuramente il solipsismo.

O: Lei dice: "*Diventa sempre più l'architettura della nostra biografia*".

F: Sì, lì non so a dire il vero ora che cosa avessi pensato di dire quando scrissi quella frase...

O: Forse meglio se la leggo per intero: "*Quella che un tempo veniva chiamata architettura autobiografica, in mancanza di alte definizioni, per liquidare un problema di difficile interpretazione diventa sempre più l'architettura della nostra biografia*"¹⁷.

F: Da un certo punto in poi quello che lui fa, in questo senso lo dicevo, è una modalità di dare evidenza a un mondo di forme, di architetture, che è sostanzialmente il tuo mondo

17 A.Ferlenga, *Ascoltando le voci del mondo*. In A.Ferlenga, *Aldo Rossi, Opera completa vol. III, architetture 1993-1996*, Electa, Milano, 1996, pg.13.

di riferimento ma che tu non vedevi. Quello che lui rappresenta è quel mondo. Il Teatro del Mondo, non è un atto fine a se stesso, è una rappresentazione di tutto un mondo, fatto di cose effimere, architetture interstiziali, architetture ordinarie che diventano straordinarie... esattamente come lo può fare un regista che elabora materiali di vita normale e li fa diventare una storia. E noi ci riconosciamo in questo. Se uno guarda retrospettivamente l'architettura di Rossi, ci vede l'architettura di un certo periodo storico, ci vede un certo periodo storico, e alcuni di quelle generazioni che hanno vissuto quel periodo storico ci si riconoscono. Quindi da questo punto di vista tende ad elaborare qualcosa che non è più la sua autobiografia, ma diventa l'autobiografia quantomeno formale di alcune generazioni.

Z: A proposito invece della questione autobiografica e dell'autobiografia stessa, ecco cito un passo tratto da un suo testo che ci sembrava molto interessante: "*L'autobiografia scientifica viene usata per normalizzare un panorama difficile*".¹⁸

F: Sì, oddio, c'è da dire che ho sempre considerato che

la cosa più scientificamente autobiografica che Rossi abbia mai scritto sia *L'architettura della città* e che invece l'*Autobiografia scientifica* fosse già più la messa in scena di una vita e di una stile poetico. Non è un caso che viene scritta quando inizia il suo rapporto con gli Stati Uniti, che esce prima in inglese e che non aveva alcuna intenzione di farla uscire in italiano - ad un certo punto gli era stato chiesto da Einaudi di pubblicarla e lui rifiuta - ha un po' paura di questa pubblicazione ed è conscio del fatto che c'è molta trasfigurazione in quel testo. *L'architettura della città* è la vera autobiografia scientifica di un giovane trentenne che cerca di ricostruire la propria cultura. Peraltro questioni di vita si intravedono in tutto il testo primo di Rossi.

L'Autobiografia Scientifica è parzialmente un'altra cosa... è già in parte un romanzo, in parte rappresentazione teatrale... molto meno sincera, perché viene molto manipolata, come accade quando si è già consci di ciò che si vuole dimostrare. Ne *L' Architettura della Città* non lo sa ancora. *L'Autobiografia Scientifica* viene costruita invece come una sorta di giustificazione a posteriori e da questo punto di vista è autobiografica fino ad un certo punto... è un po' come una sua opera di quel periodo. Per

18 A.Ferlenga, *Aldo Rossi, Opera completa vol. III, architetture 1993-1996*, Electa, Milano, 1996, pg.13.

esempio il Cimitero di Modena e l'Autobiografia Scientifica sono un po' la stessa cosa. Se vogliamo sono teatralizzazioni di alcune parti della sua vita.

L'architettura della Città è un testo diverso.

Verso la fine c'è poi un tentativo di assomigliare ai film che vedeva, alle vicende artistiche che apprezzava, si nei testi che nell'architettura, a che se poi da sempre vi sono alcuni messianismi analoghi. Far diventare vacanze noiosissime sul lago una cosa interessante non è per nulla semplice... è necessario un meccanismo di trasposizione. Esattamente come prendere un cubo e farlo diventare il monumento di Cuneo o qualcosa d'altro, implica una forma di trasposizione dove teatro e poesia divengono fondamentali.

O: In questo senso, l'*Autobiografia scientifica* è come fosse una singola opera teatrale di una serie.

F: Certo, il caso più rappresentativo di questa possibilità è forse il Teatrino Scientifico. Quest'ultimo è una costruzione, un specie di gioco, che richiede scene diverse. Lì ci sono scene diverse dove l'architettura viene composta. Un'altra autobiografia avrebbe potuto fare la stessa cosa rispetto alla sua vita, cioè comporre scene diverse dentro

a una struttura unica. È un meccanismo di tipo letterario.

Z: Dunque alla fine la rappresentazione, la messa in scena, intesa inoltre come rappresentazione di se stesso, lo ha forse esasperato umanamente...

F: Mah, sicuramente sì. Ad un certo punto però incontra un mondo come quello americano che gli richiede esattamente questo, richiede di essere se stesso all'ennesima potenza e lui, lasciandosi coinvolgere da questo gioco, elabora un'immagine di se che è anche un po' esaltata. In questo si l'America deforma anche il suo modo d'essere, che peraltro era anche molto normale, era un persona anche molto ordinaria, molto piacevole, molto disponibile.

O: Molti dicevano che lui dedicava anche intere giornate a girare per il centro e parlare...

F: Sì, si aveva anche questo lato. Anche da questo punto di vista era molto poco architetto.

O: Spesso gli architetti hanno, oggi poi più che mai, l'ossessione per i concetti, i cosiddetti concepts, ecco l'idea che per forza l'architettura debba avere un significato intelligibile automaticamente...

F: Lui viveva in un mondo in cui la parola "concept" non esisteva, non era nemmeno concepita.

O: Come se la sua architettura non avesse significato, o meglio un'architettura priva di significato perché significante, ovvero capace di produrre molteplici significati. Un altro tema di scissione nella produzione rossiana come se nel secondo Rossi l'architettura invece imponga significati primi. Si imponga, in un certo qual modo. Anche conversando con lei mi sembra piuttosto che, ad un certo punto, l'attenzione al purismo giovanile di cui si parlava si sposti successivamente verso l'interstiziale.

F: Sì, però anche nella prima parte, se voi leggete quel piccolo saggio molto bello, intitolato *Un'educazione realista*¹⁹, dove parla della prima parte della sua carriera, ecco lì quello che si capisce è che in fondo quelle architetture sono delle modalità di mettere a frutto uno studio, e poi di coniugarlo con un altro aspetto ovvero il creare l'ambientazione per delle storie possibili, che è per lui una caratteristica costante nella produzione architettonica. Architetture che possono essere scene fisse per vicende che fanno parte del suo mondo poetico. Sono, dall'inizio, pezzi di storie che vengono elaborati e questo tende sempre maggiormente a prendere il

sopravvento. Si ritorna sempre all'aspetto teatrale, non solo al teatro come rappresentazione artefatta. Era interessato ad una forma di teatro spontanea come quella che avviene in un luogo condiviso, in un ballatoio... è un teatro di vita. Rossi ha sempre cercato di trasferire le storie osservate, lette ed esperite nelle sue architetture. Questa è una costante. Poi come ho già detto lo stile cambia molto poco, si arricchisce di colore eccetera ma veramente cambia poco. Non è un caso che Cuneo viene rifatto in via Montenapoleone.

O: Il primo aveva funzionato...

F: Ho capito, però li inquadrava i luoghi delle battaglie partigiane, dall'altra inquadra via Montenapoleone, che è un po' diverso... (ride)

O: Poi ha Armani lì davanti, è circondato.

F: L'ha sempre voluto smontare Armani, è stato da sempre il principale oppositore di quella cosa. Anche lì, si riveste l'architettura; è lo stesso cubo che si riveste di marmo di candoglia, è più ricco. Poi il ruolo urbano è sostanzialmente lo stesso. A distanza di anni lo riprende senza troppi problemi, perché poi sono pochi in fondo i suoi personaggi.

19 A. Rossi, *Un'educazione realista*. In A. Ferlenga, *Aldo Rossi, Opera completa vol. I, architetture 1959-1986*, Electa, Milano, 1987. pg. 79.

Z: Lo stesso è possibile dire per i bellissimi fari statunitensi.

F: Sì, sì, ma infatti quello che diceva Bonfanti rispetto all'architettura costituita di pochi elementi è vero. I travestimenti cambiano.

Z: I costumi di scena...

F: Esatto, sono costumi di scena, che, diventanti sempre più ricchi, in qualche caso anche barocchi, finiscono per acquisire una ridondanza che li porta ad avere la parte più importante dell'opera. E forse questo è l'aspetto magari meno interessante.

O: Sì però è anche vero che quando si guarda all'architettura di Rossi c'è sempre questo atteggiamento diciamo prestazionale, ci si aspetta sempre che l'uomo non possa sbagliare, un po' la stessa cosa che accade ora con Koolhaas. Soprattutto a fine carriera Rossi dove in sei anni produce molto di più di quello che ha prodotto nei venti precedenti...

F: Sicuramente, poi per quello che riguarda Koolhaas, cosa che peraltro ho sempre detto, lui è veramente molto meno interessato all'architettura, meno appassionato all'architettura, gli interessano i meccanismi, il programma, ma molto poco il linguaggio, e lo dice. Questa è una differenza non da

poco. Anche se poi ci sono effettivamente tantissimi punti di contatto per altri aspetti.

O: È anche vero che all'inizio a Koolhaas interessava molto di più il linguaggio.

F: Gli interessa di più quando lo scopre. Probabilmente perché era un mondo diverso. Poi Koolhaas ha un problema differente, il problema che Rossi aveva negli anni Sessanta, ovvero quello di differenziarsi rispetto a un mondo. Koolhaas è l'ultimo interprete di un mondo e deve passare in un mondo successivo, e costruisce una sua opposizione. L'ultimo libro importante che viene scritto da un architetto sul rapporto architettura-città è *Delirious New York*. Ma di fatto quando il libro esce quell'epoca è sostanzialmente già finita e lui è il primo ad accorgersi che il mondo è cambiato. Quello che mette in atto è però qualcosa che non è paragonabile ai testi di un Rossi, un Venturi, di un Ungers e via dicendo. Un mondo, per forza di cose ma anche per scelta, non più autoriale. Un contesto completamente modificato.

O: E un atteggiamento completamente diverso rispetto al mercato.

F: Sicuramente. Koolhaas è estremamente intuitivo rispetto al mercato, è un commerciante nato. Insomma sono mondi

completamente differenti. Uno che era stranamente molto amico di Rossi, dove apparentemente si potrebbe pensare l'opposto, era Renzo Piano. Tra loro c'era grande stima e amicizia reciproca.

O: Ci chiedevamo perché in un suo testo²⁰ si fosse riferito alla chiesa del Bramantino in Piazza S. Nazaro in Brolo.

F: Perché questo era un luogo che lui amava immensamente, poi qua c'era una piccola trattoria scavata dentro nella chiesa dove spesso quando lui aveva ospiti si andava a mangiare ed era proprio dentro nella torre del Bramantino. Lui era fortissimamente attratto da quell'opera, toccava i mattoni... poi era proprio davanti casa sua. Era una delle poche architetture di cui parlava.

O: Ma che rapporto aveva in generale con quel periodo? in generale con il Rinascimento.

F: Era difficile che ne parlasse così, proprio perché non parlava quasi mai d'architettura. Però indubbiamente c'era un certo tipo di rapporto con quel mondo, sicuramente con Palladio e con l'Alberti per esempio. Nelle sue ultime conferenze

parlava moltissimo di Palladio, ma lì c'era una vicenda diversa. Inizialmente era sicuramente più legato ad una figura come l'Alberti, perché non a caso l'Alberti non era propriamente architetto, era un umanista, un intellettuale. Di Palladio gli interessava molto questa forma di migrazione nel mondo delle sue opere; il fatto che, da pochi libri ed una conoscenza indiretta di un certo tipo di linguaggio, vengano costruiti interi paesi in Nord America come in Inghilterra grazie alla ripetizione di quelle forme. Era una cosa che lo affascinava tantissimo. Era una cosa in cui, benché in piccola parte, si identificava.

O: Non ha avuto la stessa fortuna di Palladio, nella maggior parte dei casi le riproposizioni delle sue forme sono grottesche.

F: Sicuramente, spesso anche quelle di Palladio. Ma anche rendere grottesco il colto era parte di un meccanismo che lo attraeva. L'ultima conferenza che ho sentito era dentro il teatro di Vicenza ed è stata una delle rare volte in cui l'ho sentito parlare di architettura storica e di un personaggio in particolare.

O: Perché sennò parlava più di rovine...

F: Scriveva più che altro, parlare molto di rado. Poi di contro gli ho

20 A.Ferlenga, *Incontri pericolosi*. In A.Ferlenga, *Aldo Rossi, Opera completa vol. I, architetture 1959-1986*, Electa, Milano, 1987. pg.9.

sentito recitare a memoria tutta la scena centrale di Ombre Rosse, quella con l'attacco degli indiani. Andava avanti tre quarti d'ora. Ma io non ricordo tranne rarissimi casi di averlo sentito mai parlare di architettura. Spesso parlava di libri e di film.

O: Scriveva con facilità?

F: Beh non tantissimo, specialmente alla fine non tanto. Nel senso che intanto, ci metteva abbastanza. Era un meccanismo di scrittura non più così complicato da comprendere come quello dell'Architettura della Città ma in questo suo essere parossisticamente analogico non si capiva niente. Riusciva a trasmettere il fascino d'insieme delle cose. Dopodiché non capivi mai quello che stava dicendo.

Z: Sfuggivano i nessi intimi tra le cose...

F: Sì, poi spesso era una questione di assonanza tra parole non basata sul senso logico.

O: In uno degli ultimi scritti, credo uscito un anno prima della morte, lui parla della distanza dalle cose, dalle persone... questo testo è pregno di una carica poetica molto struggente...

F: Questo sicuramente, ma che ci fosse questa forma di effettiva melanconia personale... diciamo in parte tragedia, è innegabile.

Era molto provato dal tipo di vita che conduceva. Beveva molto, benché io non lo abbia mai visto non lucido. Aveva una capacità nell'essere dentro le cose molto forte. Sicuramente una certa solitudine, una sua tristezza di fondo c'erano nelle sue opere. Ci gioca letterariamente, alle volte anche molto, come del resto gioca su una serie di espedienti letterari. Quando lui per un concorso a Berlino, forse quello per il Deutsche Historische Museum, racconta degli accampamenti di zingani fuori dalla Porta di Brandeburgo sembra una cosa che sta tra la scena finale di Blade Runner e una piccola frase di Cesare Pavese che spiega come creare il mito nelle descrizioni, alla stessa maniera dei latini. Per dire che anche qui l'autobiografia diventa espediente letterario. In quel periodo c'è veramente una grandissima abilità di far reagire e di giocare con tutte le cose che ha messo in campo, facendo coincidere il suo gioco con ciò che il tempo si aspettava da lui, soprattutto fuori dall'Italia. Ecco, lui è un forse l'unico architetto di tutto il Novecento che io conosca che riesce a mettere assieme cose molto diverse; l'autobiografismo c'è molto poco negli architetti italiani quantomeno di quel periodo, ecco è magari presente in Wright...

O: Anche in Loos.

F: Sicuramente, lui lo importa infatti. Però se si pensa agli architetti italiani di tutto il Novecento, ecco c'è un fortissimo pudore, si sa ben poco della vita personale di quasi tutti gli architetti, giusto di Terragni ne abbiamo un minimo sentore perché siamo a conoscenza dei tragici momenti finali della sua esistenza. Ma per tutti gli altri è ininfluente l'esistenza personale, lui, Rossi ne fa oggetto di creazione, fa quello che Fellini fa con il cinema.

Z: La vita, le vicende biografiche divengono quindi chiave di interpretazione fondamentale dell'opera.

F: Sì, sì e da questo punto di vista Loos è veramente un riferimento. Loos²¹ e Behrens sono stati riscoperti da Casabella. Loos è sempre stato una figura importantissima per Rossi, anche nel suo essere maledetto, come sapete incriminato, forse anche imprigionato. L'altro suo termine di riferimento da questo punto di vista era senz'altro Barragan, anche lì ci sono tutta una serie di questioni che stanno tra il cattolicesimo esasperato e la pederastia dichiarata. In Italia tutto questo non c'era. Una vicenda la sua se volgiamo un po' pasoliniana.

O: L'educazione cattolica, è poi stata sempre molto presente come riferimento autobiografico...

F: Sì, lui ha studiato dai Padri Somaschi, forse a Lecco, peraltro aveva dei voti pessimi in quasi tutte le materie. Dopodiché, rispetto a questa questione diciamo pure che anche in questo caso viene attratto da aspetti più rituali che da altro: gli aspetti della liturgia sono una modalità di trasfigurazione teatrale delle vicende. La liturgia è il modo in cui dei normali bicchieri, piatti ed edifici diventano oggetti liturgici, calici, ostensori, chiese attraverso l'atto poetico del racconto, che in questo caso è chiaramente quello della croce, della passione di Gesù e via dicendo. Rossi è attratto da questo tipo di teatralità della religione, e poco altro.

Dopodiché bisogna sempre prendere con le dovute cautele quello che lui diceva. Ad esempio ad un certo punto sosteneva di essere diventato addirittura leghista, all'inizio del fenomeno... secondo me ha anche votato lega. Poi non si capiva mai... non si capiva se era soltanto una provocazione o se faceva effettivamente sul serio.

O: Lo stimolo intellettualmente rispetto al personaggio è la sua estrema complessità, semantica ed umana. Nell'architettura italiana del Novecento

21 Cfr. *Casabella Continuità* 233, novembre 1959

è sicuramente una delle vicende più complesse. La complessità del gioco teatrale nell'estrazione di complessità da figure assolutamente semplici.

F: Questo è sicuro. Il caricare le cose del più possibile è sicuramente un espediente che riesce a controllare fino ad un certo punto, quando riesce a mantenere in equilibrio le componenti, ne risultano dei capolavori. Modena secondo me è la cosa più bella che lui ha fatto perché si presta a questo tipo di trasfigurazione; c'è la morte, c'è la vita, e ci sono tutte le componenti di un melodramma classico.

In altri casi non ci riesce più specialmente, quando deve occuparsi di troppe opere contemporaneamente. Lì prevale l'aspetto scenografico e si nota come questo stacco sia molto forte. Dove invece riesce a tenere tutte le istanze in equilibrio... ne escono delle cose eccezionali.

O: Oltre il cimitero, è interessante anche il fatto che fosse talmente indifferente al programma che questa cosa poteva davvero accadere ovunque.

F: Però quello, se ci pensate, è abbastanza geniale, l'essere indifferente al programma, cosa sicuramente pensata, appare ora come l'aspetto più interessante di quel cimitero. Qual'era il programma definitivo?

Il programma definitivo sapeva anche lui che mai avrebbe potuto vederlo, cresceva col tempo. Nel cimitero c'è ancora l'architettura secca dei primi anni a cui il colore attribuisce determinate connotazioni. Non c'è citazionismo, non c'è nient'altro. Poi altra cosa che mai ha avuto prima, se non nel cubo di Cuneo - e che devo dire Ghirri la mette in evidenza con grande capacità - è il fatto che c'è sempre una forma di completamento che deriva dallo stare in una situazione contestuale. Le fotografie di Ghirri raccontano proprio questo, tra l'altro era la prima volta che Ghirri faceva delle cose d'architettura, lo avevamo chiamato a Lotus e a quel tempo non era ancora particolarmente noto. Le sue fotografie riescono a chiarire questa capacità di dialogo delle architetture di Rossi con ciò che sta intorno, cosa questa che altre opere precedenti di Rossi non avevano, erano più chiuse in se stesse.

Z: Esatto, però la stessa cosa in Ghirri accade con il Gallaratese, nonostante sia precedente, che viene fotografato dopo una tempesta, dalla piazza rossa, con pozze d'acqua per terra in cui si rispecchiano frammenti del Gallaratese.

F: Sì, è vero, però il Gallaratese è ancora abbastanza metafisico, un gesto in aperta opposizione alla parte di Aymonino che è tutto

il contrario. Quindi costituisce un microcosmo dentro sé, tutto si esaurisce nei suoi confini. In Modena vi è un fortissimo legame con l'intorno, come se l'essere non finito diventasse pretesto per essere completato da ciò che sta attorno, che non è niente di bello o di particolare, però quella pianura diventa a tutti gli effetti ciò che qualifica quell'architettura. Non è un'architettura che ha paura di contaminazioni, anzi, le ricerca.

O: E per il Centro Torri vale la stessa cosa.

F: Certamente, solo che il Centro Torri è finito, mentre il Cimitero di Modena sapeva fin dall'inizio che non avrebbe mai potuto essere finito.

Z: Però in un certo senso questa cosa potrebbe essere detta pure per il Gallaratese. Se non si considerano le fotografie in bianco e nero di Basilico, colme di precisione matematica, entrambe le parti del portico, sia quella accanto al parco, che quella alta adiacente alla piazza rossa, si tingono nelle belle giornate di sole rispettivamente di verde e di rosso.

Sicuramente non era un effetto previsto come non era prevista la neve che Ghirri fotografa sul cimitero.

F: Però c'è una differenza, qualunque fotografia del Gallaratese tende inevitabilmente

ad escludere quello che sta attorno, è molto difficile trovare una fotografia di quello che si vede dal Gallaratese, perché è un edificio che ha una sua assolutezza...

O: Autonomia.

F: Sì, comunque, le immagini più belle di Ghirri del progetto di Modena sono quelle in cui dall'interno si inquadra l'esterno, perché lì è cambiata la curiosità che Rossi aveva nei confronti del mondo, incomincia a guardare verso l'esterno mentre prima era un giovane concentrato nell'affermare le sue idee, le sue architetture sono come un congelamento di un'idea. A partire da Modena è un po' il contrario, e lo stesso vale anche per il Teatro del Mondo.

Vi sono sicuramente diverse possibilità, come tu osservi, rispetto alla luce e ai contesti, come vi sono in ogni grande architettura.

Z: Quindi in questo senso qui il cimitero di Modena risuona con quello che gli sta intorno tanto quanto fa il Teatro del Mondo con le cupole di Baldassarre Longhena.

O: E con l'acqua...

F: Questo è sicuro, tra l'altro adottando una forma di essenzialità... è difficile dialogare con il Longhena sullo stesso

piano e ovviamente in un altro tempo. Dialoga raccontando che in fin dei conti la città è sempre fatta delle stesse cose, poi alcune acquisiscono una ridondanza particolare, altre no, ma c'è una ricorrenza in tutto questo, e lui trova il punto possibile di contatto che non è sullo stesso piano -come farebbe il postmodern che mettendosi sullo stesso piano diventa citazione, caricatura e via dicendo- lui è come se ponesse il grado zero delle cose che hanno generato, dal Longhena, tutto il resto. C'è una grande volontà di aprirsi al mondo. Lo spiega come un dato autobiografico, coincide con la fine di un'educazione, la fine di un periodo di formazione. Da lì in poi le sue architetture posso guardare in modo più sicuro alle cose del mondo.

03.2.INTERVISTA AD ARDUINO CANTAFORA



Di quel contadino ho preso anche l'astio
Intervista ad Arduino Cantafora

L'intervista è stata registrata a Milano presso l'abitazione di Arduino Cantafora il 23 marzo 2015.

Nicolò Ornaghi. Lei nel 1978 lascia lo studio e si dedica principalmente alla pittura. Continua però a scrivere su Rossi in varie occasioni. Qui faccio riferimento ad un testo uscito in seguito al convegno del 2008, *La Lezione di Aldo Rossi*¹, all'Università di Bologna. Il testo è intitolato *Per gioco*², un titolo che, riferito ad Aldo Rossi desta attenzione considerata l'austerità del personaggio e della sua architettura, perlomeno secondo l'opinione più diffusa, magari superficiale. In questo testo lei tocca molti punti molto interessanti per noi soprattutto in riferimento alla cosiddetta cesura spesso individuata tra la produzione del cosiddetto primo Rossi e secondo Rossi. Tale cesura sembra a noi piuttosto artefatta in quanto le *figure* vengono ripetute senza soluzione di continuità durante tutta la produzione di Rossi. Cambia invece qualcosa di molto più profondo, che esula l'architettura e che attiene alla vita: una crisi, frutto di molte concause, ma essenzialmente autobiografica piuttosto che creativa o teorica.

Arduino Cantafora. Questo però è

comune a tutti, è una storia che si ripete. Io credo che sia una costante umana. C'è una fase di ricerca, di messa a punto, di idealità, poi c'è una fase in cui è stato acquisito il vocabolario, è stata acquisita la grammatica e la sintassi, e poi il tutto si trasforma in un'arte di combinazione di elementi. Prevalentemente il lavoro viene più delegato che elaborato. Fatalmente è così. Quando le pubbliche relazioni diventano predominanti rispetto al momento introspettivo, di riflessione, di elaborazione, c'è una perdita di contenuti. O meglio, i contenuti rimangono anche gli stessi ma non c'è più quella tensione ideale che li tiene insieme. La fama non è un danno in sé. E' che disperde i tempi. Ti fa occupare di altre cose. C'è sostanzialmente una supervisione più che una invenzione.

O: Ci sembra che Rossi abbia sofferto molto questo passaggio.

C: Da una parte lo soffre, dall'altra ci gioca. Ritorniamo al *Per gioco*, forse in parte anche in una teatrale autoconsapevolezza della perdita. Lui aveva già giocato sull'autodistruzione dell'opera, *ora tutto questo è perduto, architettura*

1 A. Trentin, *La Lezione di Aldo Rossi*, Bonomia University Press, Bologna, 2008

2 A. Cantafora, *Per gioco*, pg. 220-223. A. Trentin, *La Lezione di Aldo Rossi*, Bonomia University Press, Bologna, 2008

*assassinata*³, cha appartengono ancora ai momenti di una carica ideale molto forte. Anni dopo ricordo una frase, l'avevo incontrato sul marciapiede fuori della stazione Centrale, io partivo per Losanna, lui rientrava non ricordo da dove, mi disse: "*Hai visto Arduino – aveva appena vinto il premio Pritzker – sono diventato l'architetto più famoso del mondo, voglio vedere se riesco a diventare l'architetto più ricco del mondo.*"

O: Dicono che nel 1993 fatturò 3 miliardi e mezzo di lire.

C: Sì nel panorama italiano era un'enormità. Peraltro con uno studio piuttosto piccolo. Era già in via della Porta ma non erano più di venti persone. Anche se il grosso del fatturato veniva dalle royalties di Alessi, con le varie caffettiere, la cupola, la conica. Ho visto coniche anche nelle case più improbabili, come regalo di nozze. Quell'oggetto era entrato in una dimensione di inconscio collettivo. Quando si centra uno di quegli obiettivi è come aver vinto alla lotteria. Ma torniamo a noi, riguardo alla vostra domanda, senza cinismo,

io credo che sia normale, è prassi che accada, accade anche per chiunque abbia un'attività relativamente creativa, ad un certo punto si ha davanti un altopiano in cui si recuperano pezzi e si mettono assieme. Persone che riescono a tenere una tensione ideale per tutta una vita ce ne sono ben poche. Oggettivamente è il mondo che non lo consente, ti ruba, ti attrae, inizi ad avere l'invito, la serata, la conferenza. Diventi il personaggio che porta in giro se stesso.

O: C'era in Rossi una tensione rispetto al presente? Mi riferisco a *Manipulite* o a quel genere di contemporaneità. Mi spiego meglio, Rossi in gioventù è stato ideologico, era stato comunista. E il gruppo di lavoro era legato da una certa ideologia.

C: Sì tutta la redazione di Casabella.

O: Sì, e in ogni caso, indipendentemente dalla fazione, si trattava di una ideologia volta a qualcosa di propositivo...

C: Sì certo al bene pubblico.

O: Mi sono sempre chiesto se nella crisi autobiografica ci fossero delle componenti che derivano da una certa disillusione o profonda sofferenza per una condizione contestuale ormai degradata. Rossi ad un certo punto smette di parlare di temi sociali e si rifugia in quelle che sono le sue figure. Mi chiedo quindi se lei, avendolo

3 Arduino Cantafora si riferisce ad alcuni famosi disegni prodotti da Rossi nella metà degli anni '70, *Architettura assassinata* in 1974, and *Dieses ist lange her /Ora questo è perduto* nel 1975. Ora in G. Celant, D. Ghirardo, *Aldo Rossi disegni*, Skyra, Milan, 2008.

frequentato in quegli anni, potesse confermare o smentire questa mia impressione.

C: Certo che parlava di attualità. Lui sostanzialmente non è mai stato allineato alla normativa del PC, è sempre stato eccentrico anche da giovane e il suo buon referente, per amicizia veramente profonda, era Carlo Aymonino. D'altronde fu proprio attraverso Aymonino che Rossi ebbe la possibilità di costruire il Gallaratese. Quell'area era stata acquisita da Aymonino attraverso sani, non necessariamente corrotti, giochi di partito. Poi Aymonino lo fece lavorare invitandolo a costruire la sua stecca all'interno del lotto. Ma pensate alle polemiche con Melograni su Rinascita o Controspazio. Il partito stesso lo considerava fascio-stalinista, le sue forme non erano allineate all'ideologia corrente degli architetti che costituivano la linea di corrente culturale architettonica del partito comunista.

O: Tipo Aymonino?

C: Aymonino era uno furbo. Da principe romano riusciva a tenersi tra il vaticano e via delle botteghe oscure. Era diventato preside di Venezia, era stato assessore con Argan. Il partito comunista appoggiava le ipotesi anche un

po' qualunquiste di De Carlo, si pensi al piano urbanistico per Urbino. Era quello il tipo di materiale su cui lavorare. Melograni era il teorico ufficiale per l'architettura. Era un partito comunista che era più vicino alle teorie e alle ipotesi di Bruno Zevi che erano l'esatto opposto delle teorie sulla storia di Rossi. Zevi quando venne alla Triennale del '73 gli disse: "*Sei un porco! sei un meraviglioso porco, ma sei un porco!*".

Sulla contemporaneità posso raccontarvi degli aneddoti, c'erano parecchie discussioni con Braghieri perché lo prendeva sul serio. Quando Rossi diceva: "*Basta, io adesso voto Almirante, sono tutti schifosi e l'unica persona seria, che tiene un discorso coerente è Almirante.*" Gianni gli diceva: "*Esatto! Da quel fascista che sei!*"

Francesco Zorzi. A proposito di Braghieri. Entrambi, sia lei che Rossi ricordate, in due saggi diversi, un momento particolare legato al concorso per la casa dello studente di Chieti, la visita al Castello di Lucera, Rossi nel saggio introduttivo alla sua monografia⁴, lei nel saggio *I monumenti con noi*⁵, del 1977. Mi chiedevo il perché di questa analogia e come mai avesse così tanta importanza

4 Arduino Cantafora, *Architetture*, Mondadori Electa, Milano, 1984

5 A. Cantafora, *I monumenti con noi*, p. 78. In Arduino Cantafora, *Architetture*, Mondadori Electa, Milano, 1984

per entrambi quel luogo specifico.

C: Il concorso per la casa dello studente di Chieti è stato l'apice di una collaborazione. Rossi in quell'anno, mentre facevamo il concorso partì per gli Stati Uniti, era finalmente riuscito ad ottenere il visto, sapete, essendo stato iscritto al partito comunista non era facile. La Cooper Union, la scuola che lo invitò, si prodigò moltissimo per portare Rossi in America, dovete ricordare che erano gli anni della contrapposizione frontale occidente-oriente. Noi lavoravamo al concorso, eravamo in due, lo e Gianni Braghieri. Mi ricordo che Rossi mandava queste lettere dove raccontava di mitici campus americani, noi quindi cercavamo di interpretare queste parole in una messa in forma che desse il profumo del campus studentesco. Mi ero investito molto su quel progetto e non so come mai mi erano venute in mente, prima che lui facesse le cabine dell'Elba, le cabine degli stabilimenti balneari di Ostia Lido, vicino a Roma, dove andavo da bambino. Quello era stato il punto di partenza del ragionamento per fare le casette degli studenti. Lui torno e disse: *"perfetto, stavo cercando proprio questo."* Facciamo quindi il modello e partiamo per consegnare. Il tutto in uno spirito di piena identità, di grande coesione, come se tutti e

tre avessimo dato realmente una parte di noi stessi nell'esecuzione di quel progetto. Il pomeriggio stesso della consegna di tavole e modello a Chieti anziché prendere la macchina e tornare indietro andammo verso sud, e dopo Termoli arrivammo a Lucera. C'era il tramonto. Arrivammo sotto il castello, su questa piazzaforte abbandonata da cui si vedevano le colline e la città sottostante. Quel momento fu come la sintesi di un percorso che era durato tre mesi. Credo che per questo sia poi venuto fuori negli scritti di cui parli. Assunse un connotato molto marcato, realmente simbolico.

Z: Rossi, sempre in quel saggio, riferendosi al castello nella sua collocazione nel paesaggio scrisse: *"è come se ci fosse sempre stato"*.

C.: Esattamente.

Z: In quel testo Rossi usa le stesse parole per descrivere la sua opera pittorica.

O: Nonostante o rispetto all'architettura, qual'era il vostro rapporto amicale, ma anche professionale, da pittori?

C: Rossi tutto era tranne che un pittore tecnico. Sempre restando negli aneddoti mi ricordo di una volta in studio in cui lui stava dipingendo e io gli dissi: *"Guarda che con l'impasto così non è la soluzione migliore."* Lui mi

disse: *“Fammi vedere tu come fai l'impasto.”* Allora io iniziai a lavorare il colore e si vede subito quando uno ha dimestichezza con una tavolozza da come va a pescare i colori e da come li fonde. Mi guardò schernito ma utilizzò il tono da me miscelato. Tornò da me poco dopo e mi disse: *“Ma cosa dici se usassi questo spray...”*, che proprio non c'entrava niente. Stavo disegnando, alzai la testa e dissi: *“Scusami Aldo ma proprio non mi intendo di colori per carrozzeria.”* Lui si girò e se ne andò. Dopo disse a Gianni: *“Però Arduino è duro!”*

O: Eravate in tre in studio in quel periodo?

C: Sì in tre. Ogni tanto veniva Max Bosshard. Forse per uno o due concorsi. Era un nucleo molto stretto, direi saldato. I rapporti amicali erano fortissimi. Eravamo insieme dalla mattina alla sera.

N.O. Chi frequentavate di “esterno”? la sera o dopo il lavoro..

C: Nessuno. E soprattutto non si doveva parlare di architettura. Vietato. Soprattutto dell'architettura del momento, l'architettura delle riviste, l'architettura del dibattito. Era consentito parlare di letteratura, di cinema, di teatro. Anche poco di teatro, se non del teatro di

Carmelo Bene. Ma di architettura neanche una parola. Di fronte allo studio di via Maddalena c'era e c'è tuttora, un palazzone, un isolato intero, anni '10 o '15, di quell'architettura eclettica. Era diventato come la tavola vivente dell'arte compositiva dell'architettura. Il dettaglio d'angolo, come la mensola del balcone entra nel muro, come si integra. Ironicamente quello era uno dei riferimenti dell'architettura. Altra architettura di cui era consentito parlare era quella del primissimo ottocento milanese. Il neoclassico milanese. Da *commissione di ornato fabbrica* o da tavole dell'Antolini di foro Bonaparte. O i grandi riferimenti dell'architettura romanica lombarda.

O: Rinascimento?

C: Meglio quella del periodo dei Solari, quella di mattoni. Quella dei mastri comacini, quel tipo di architettura lì. E quella industriale, quella degli opifici ottocenteschi, delle filande.

O: Certo, da lì vengono le fascinazioni per le ciminiere. E forse anche per una certa tensione verticale. Lei nel testo che ho citato all'inizio scrive *“la scala ripida e poco agevole dove abitano le*

cose”⁶. Ci sembra in fondo che Rossi non abbia mai smesso di utilizzare questa scala. Nel 1995, due anni prima della morte, progetta e costruisce una tomba al cimitero di Lambrate, a Milano. La cappella Dallagione⁷, una piccola torretta, costituita da un parallelepipedo sormontato da un tetto a piramide. Un’opera con cui Rossi torna al purismo giovanile e che da sola smonta l’apparato teorico di coloro che sostengono una cesura incolmabile nella produzione rossiana.

C: lo penso ci fossero varie tensioni, come il fascino della costruzione contenuta. Nei vocabolari storici, compresenti, dell’architettura trovi per esempio la cascina che è sempre rimasta il grande archetipo intorno al quale Rossi ha girovagato per una vita intera. Uno spazio polifunzionale in cui le attività sono molteplici e vi è un intenso rapporto col territorio. Quindi la cascina, l’orizzontalità della pianura padana, il muro di cinta contenuto, basso, comunque orizzontale e poi le emergenze, per esempio le torri colombarie che variano tipologicamente dal milanese fino al bolognese. Muovendosi intorno a questo territorio della grande *centuriatio*

trovi questi elementi verticali che si adattano in funzione di una serie di abitudini, di modi essere degli uni e degli altri, mantenendo però una certa unità tipologica. Credo che per Rossi ci fosse sempre questo incontro tra elementi in cui la verticalità e l’orizzontale si devono confrontare. Poi ci possono essere predominanze dell’uno o dell’altro. Se prendi strutture come il Gallaratese l’idea è quella della grande nave con elementi come le grandi colonne e i setti che sospingono verso la verticalità.

Z: Sono incuriosito dalla questione temporale, del tempo inteso alla maniera di Rossi, con accezione atmosferica e cronologica. Riguardo a quest’ultima, in molte sue opere, dove c’è un orologio sono le cinque meno cinque del pomeriggio. Lo stesso Rossi nell’*Autobiografia scientifica* parla della condizione delle cinque del pomeriggio come momento esistenziale.

C: E’ l’omaggio a García Lorca. *Le cinco de la tarde*⁸. Il momento in cui il toro entra nell’arena. Per la Spagna di allora dove tutto era cronologicamente fluttuante, dove ogni appuntamento era *all’incirca*, verso una determinata ora (potevano essere le nove come le nove e mezza o le dieci)

6 A. Cantafora, *Per gioco*, pg. 220. In A. Trentin, *La Lezione di Aldo Rossi*, Bonomia University Press, Bologna, 2008

7 A. Ferlenga, Aldo Rossi. Opera completa (1993-1996), Mondadori Electa, Milano, 1996, pg.252-253

8 Federico García Lorca, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, 1935.

era un punto fermo. Il momento della verità. Ognuno di noi ha un appuntamento col destino o con se stesso, come lo si voglia chiamare. Sta di fatto che c'è una cosa in cui bisogna essere molto seri, ed è la sfida della vita, l'impegno del lavoro... Ognuno si costruisce la propria arena, però la si deve costruire, non si può essere sempre un po' vaghi. Simbolicamente era bello riferirsi al canto di un poeta come Lorca, un andaluso che le sue *cinco de la tarde* le paga con la vita, viene fucilato.

O: Lei trasla in Rossi il rapporto *spazio-tempo* in *spazio-tempo-memoria*. Per cui esiste lo spazio e il tempo ma poi c'è la memoria, che ha un ruolo autonomo, stabile.

C: La memoria si dilata, si contrae, subisce delle modificazioni...

O: Però sembra che Rossi ad un certo punto voglia smettere. Voglia concludere il repertorio formale che attiene alla memoria evitando di ampliarlo ulteriormente. Forse questo avviene negli anni '70. Aymonino in un'intervista parla del libro sull'analogia, a cui Rossi forse lavora già dal 1973, dalla Triennale dove lei dipinse la *Città analoga*. Forse questo testo avrebbe chiarito alcune questioni relative al rapporto tra Rossi e la memoria ma che fatalmente non ha preso forma. Aymonino sostiene che non riuscì a concluderlo perché negli ultimi dieci anni era "disperso". "*Lo incontrai*

all'aeroporto di Venezia, oppure a quello di Roma - questo non me loricordo - ma mi è rimasta impressa la sua espressione e ciò che mi disse, lui scendeva da un aereo per risalire su un altro per andare chissà dove e mi disse: «Carlo, non ce la faccio più!»"⁹

C: E' un prezzo che si paga... poi ci sono persone che hanno maggiore o minore cinismo. Rossi simulava cinismo ma di suo era di una purezza cristallina. Come molti ragazzi della sua generazione, era stato allevato tra la mamma, la parrocchia dove faceva da chierichetto, l'educazione cattolica. Quasi tutti quelli della sua generazione hanno avuto questa storia di cattolicesimo spinto alle estreme conseguenze e poi fatalmente l'ingresso nel partito comunista. Da una parrocchia a quell'altra. E in entrambi con estremo rigore e tensione morale.

O: Quindi il conforto del rito... lei quindi crede che questo passaggio, o questi passaggi abbiano influito su Rossi, lo abbiano lasciato, per così dire, spaesato....

C: Soprattutto resti spaesato quando incontri il *terzo mondo*. Quello dove tutto è possibile, fatto di coriandoli e cotillon, fiumi di alcool molto cari e magari

9 F. Visconti, R. Capozzi, *Architettura Razionale >1973_2008<*, Clean, Napoli 2008, pg.31.

anche un po' di droga. Tutte cose che rompono la dimensione piccolo borghese fatta di tensioni morali, etiche... nel resto ci sono troppe sirene che cantano... lui non è che non sapesse giocare con le sirene, ci giocava, però appunto quando vede Aymonino dice *"sono distrutto"*. Era diventato quasi patetico in questa sua ultima forma di comunicazione. Con chiunque di noi che lo avevamo conosciuto in altro modo, aveva questi alti e bassi per cui parlava di cose straordinarie; non mi ricordo più quale sceicco o principe gli aveva mandato un aereo privato... voleva ricostruire non so quale palazzo imperiale... cose fuori dal senso comune. Poi finiva questo racconto, si abbatteva e diceva: *"non ce la faccio più, sono tutte delle cagate, cosa vuol dire fare questa roba..."* Era un ping pong che lo teneva... il Teatro del Mondo in effetti ha innescato un processo imprevedibile. Il teatro del Mondo è riuscito a provocargli una cosa straordinaria. Nancy Reagan lo vede, non so se dal vero o pubblicato, e decide di volerlo nella baia di San Francisco. Un giorno arriva una chiamata in studio, così mi è stato raccontato da persone che c'erano, e la moglie del ministro degli esteri in quella circostanza, dice: *"Architetto, ho ricevuto, via la nostra ambasciata, un'informazione per cui la first*

lady Reagan vorrebbe incontrarla per discutere la possibilità, finita la Biennale, di trasferimento del Teatro negli Stati Uniti." Il ministero degli esteri mandò un aereo qui a Linate per caricare Rossi e portarlo a Roma per andare all'ambasciata americana e accordarsi sul viaggio in America. Questo per dire che il Teatro del Mondo, direttamente o indirettamente, ha innescato una crescita esponenziale del personaggio. Gli ha fatto compiere un salto di scala che non era neppure prevedibile. Anche se del viaggio in America non se ne fece più niente.

O: Se da una parte doveva essere lusingato forse dall'altra gli veniva attribuita una misura che non era sua...

C: Certo. Gli è scoppiata tra le mani un qualcosa che andava oltre, che non era più controllabile. Perlomeno non lo era da una persona sola. Persone molto più scafate dal punto di vista organizzativo, anche mentalmente organizzativo, come Renzo Piano, sanno gestire molto meglio la loro vita sul piano delle pubbliche relazioni. Rossi era un naive, fino al 1980 o 1982 andava lui personalmente alla posta per spedire la sua lettera o pagare la bolletta. Gli sembrava giusto che fosse lui ad occuparsene. Era cosa sua, la faceva lui. Perché doveva delegarla? Cosa

voleva dire inventarsi una figura in studio che facesse da segretaria...

O: Anche successivamente, negli ultimi anni, i "segretari" erano due architetti che gli facevano da factotum. Uno era Maurizio Diton. Anche perché Rossi gestiva l'ufficio come fossero sue braccia, l'architettura veniva al 100% da lui... Soprattutto negli ultimi anni.

C: Figure che ho incontrato recentemente come Massimo Scheurer, che è diventato poi il traduttore, il continuatore... adesso non so cosa facciano ma per dire la Fenice l'hanno fatta loro.

O: Oggi si chiamano Arassociati¹⁰...

C: Rossi aveva il suo *physique du role* e fino ad una certa scala l'ha gestita tutta. Il fisico di ruolo dell'arte dell'ammaliare l'ha avuto per tutta la vita. Era un affabulatore straordinario. Riusciva a tener banco intorno a chiunque, diventava centrale automaticamente. Era un uomo molto affascinante, di tutti i cosiddetti o reali maestri incontrati nella vita come Rossi non ne ho mai incontrato nessuno, c'era un abisso, una cosa radicale. Anche perché lui riusciva sempre a giocare spiazzando.

E l'arte del non parlare mai di architettura. Sprizzava dai pori architettura senza parlare mai di architettura.

O: Nel sentire, forse tramite fallaci interpretazioni posteriori, si ha l'idea di una persona ossessionata dall'architettura.

C: Per niente. Era giustamente ossessionato dalla vita. Che è molto più importante dell'architettura. Soltanto che la vita ogni tanto si riveste di architettura. Ma per capire l'architettura è meglio capire la vita. Se no diventa un gioco di maniera sei sempre lì attorno a... e cavalchi o rischi di cavalcare delle parole d'ordine senza averle veramente capite, sono le parole d'ordine delle varie mode. In fin dei conti l'architettura vive di mode, da sempre. Come qualunque manifestazione umana, come ci vestiamo, l'architettura è un vestito stabile che noi diamo a noi stessi. Fatalmente è soggetta a mode, bisogna però essere coscienti che queste mode sono transeunti ed esiste una necessità assoluta che è quella di coprirsi.

O: Rossi ha avuto un seguito forse anche maggiore delle sue aspettative. Vi era un progetto di proselitismo?

C: Non necessariamente esplicito ma in parte indotto:

10 M. Racic, *Arassociati architetture*, Mondadori Electa, Milano, 2013

un'operazione come la Triennale del '73, con la sezione internazionale di architettura, far convergere una serie di personaggi che toccano tutti i continenti, fatalmente trasmette un verbo. *L'architettura della città* arriva in un momento in cui c'è un vuoto assoluto. La crisi del moderno, lo zoning dell'urbanistica... girano dei libri che alla quarta riga – non alla quarta pagina – ti fanno incominciare a sbadigliare, arriva un libro che ti dà un guizzo e ti stimola sul piano dell'immaginario su cosa vuol dire riflettere... già il titolo è emblematico. *L'architettura della città* non *L'urbanistica della città*.

O: Già lì si vedeva che l'autonomia disciplinare di Rossi è possibile solo attraverso l'eteronomia. Il non parlare mai di architettura... E poi anche all'interno della disciplina stessa. Basti pensare alla Triennale del '73 dove chiama Raggi che aveva contatti con quel pezzo di architettura americana che a Rossi interessava. Ma poi anche nella terza edizione della Biennale di architettura di Venezia del 1985 dove Rossi, direttore della sezione architettura invitato da Portoghesi, premia Libeskind. Quindi niente di più perverso che il trovarci un'autonomia che è completamente fittizia. In più come lei ci ha detto nelle sue passioni era piuttosto eterodosso...

C: Assolutamente.

Z: Sempre riguardo a Libeskind è interessante come, sempre nel saggio che Rossi scrisse per la sua monografia, assimili i vostri lavori, la sua opera pittorica e i lavori del primo Libeskind, dicendo: "*Credo che a dispetto delle sue belle immagini persegua per vie diverse un disastro formale*"¹¹...

C: Credo che si possa risolvere tutto con un'unica parola, tragedia.

Ovvero che in qualunque atto creativo c'è la consapevolezza della tragedia della messa in forma, che è un po' come alla fine del Decamerone di Pasolini nell'immagine di lui stesso che incarna Giotto e che guarda l'opera e dice "*sarebbe stato meglio lasciarla solo come immaginazione e non tradurla in immagine*". È l'atto del fare, che corrisponde alla fine della cosa stessa. Tu metti a morte la cosa facendola, portandola a compimento.

O: Walter Evans diceva che il suo atto creativo, la sua passione, si esauriva nel momento stesso in cui scattava la foto. Come un cacciatore quando preme il grilletto.

C: E' una cosa connaturata al nostro destino, per cui è sempre

11 A. Rossi, *La stagione perduta*, in Arduino Cantafora, *Architettura*, con testi di A. Rossi, G. Contessi, Mondadori Electa, Milano 1984, pg. 7.

meglio la veglia della cosa che la cosa stessa. E' *Il sabato del villaggio*, il compiere riduce fatalmente se non distrugge addirittura la cosa.

Z: per quanto riguarda Angelo Morbelli? È un riferimento comune sia a lei che a Rossi se non sbaglio, il *Pio Albergo Trivulzio*, il *Natale*...

C: Questo l'ho portato io.

O: Fatalmente il *Pio Albergo Trivulzio* è passato alla storia per le note vicende di Mario Chiesa...

C: Certo la bagina... Tutto si chiude.... *Il Natale dei rimasti*...

Z: Quando Rossi descrive la sua opera parla dell'ingiallimento dei muri, come se fossero architetture nuove, già destinate a sgretolarsi...

Rossi fa riferimento all'immaginario formale di Morbelli... Queste case che odorano di cibo, di moka, di frutta appena sbucciata...

O: Il degrado dei tempi... Franco Raggi ci ha raccontato di quando la provocarono nel dipingere *La Città Banale*, forse nel dipingere la decadenza...

C: Sì certo, un po' sì... dal grande ideale de *La Città Analoga*. Che poi *La Città Banale* è fatta esattamente con gli stessi ingredienti de *La Città Analoga*, si trattava soltanto di cambiare il punto di vista, l'angolo di

quell'edificio, quando uno vale l'altro... erano passati sette anni e in sette anni avevo capito come suona la musica...

O: Anche Rossi l'aveva capito fino in fondo...

C: Sì l'aveva capito. Aveva capito di aver innescato un processo i cui esiti nella diffusione ne minavano ancora di più il significato. Una cosa già se la faccio in prima persona si autodistrugge, se attraverso quello che io ho lanciato la fanno degli altri che non hanno le mie capacità e necessariamente non possono averle questi mi fanno saltare veramente... ma non mi fanno saltare in modo estetico, minano in modo volgare...

O: E' anche vero che il proselitimo, qualora ci fosse, è difficilmente imputabile al maestro...

Z: In un'altra premessa da lei scritta per un'altra monografia credo, lei scrive: "*E di quel contadino ho preso anche l'astio, non sopporto sul mio campo la presenza dei turisti, il loro respiro ammorba le mie piante*"...

C: Questo lo scrivo lì. Nel tempo sono stato costretto ad avere dei turisti sul mio campo, perché ho insegnato, perché ho dovuto trasmettere anche un modo di essere, un modo di fare... quindi è vero e non è vero... dipendi da

che turisti si ha... l'importante è
che poi gli allievi facciano altro,
che trovino il loro percorso...

O: C'è un verso di Saba che dice "*Il mio pensiero farsi più puro / dove più turpe è la via*". Ci sembra che ben descriva il periodo finale della vita di Rossi dove la purezza, la potenza poetica, di quel andava dicendo o scrivendo fosse distillata nel massimo della vita col minimo indispensabile di architettura. Forse il testo, la forma scritta era uno dei pochi punti di contatto con una vita che per molti versi stava scivolando via, dove l'architettura costruita, ormai un impiego da svolgere, lasciava ancora lo spazio per una forma di espressione poetica.

C: Credo sia un'osservazione pertinente. E' così.

04.ETTORE SOTTSASS

The background features a complex, abstract geometric pattern. It consists of various angular shapes in shades of blue and red, set against a white background. The shapes are irregular and fragmented, creating a dynamic, non-representational composition. A large, solid red shape is prominent in the upper right quadrant, while several blue shapes of varying sizes and orientations are scattered throughout the rest of the frame.

UFOPHIS
MILANO

MI DICONO CHE SONO CATTIVO¹

1.1

Milano, è il 1981. C'è un appartamento in zona Brera, è quello di Barbara Radice ed Ettore Sottsass. È sempre aperto a chiunque voglia fare un saluto e raccontare. Raccontare qualsiasi cosa. Un viaggio, un disegno, un progetto, leggere una poesia. Ogni sera c'è qualcuno che rivela il proprio lavoro, la propria produzione, in breve la propria intima esistenza.

In una di queste sere un gruppo di persone si ritrova lì per discutere, bere e fumare. Mentre suona e risuona il pezzo di Bob Dylan *Stuck Inside of Mobile with the Memphis Blues Again*, accade una di quelle cose che possono essere catalogate sotto il nome di coincidenze siderali. L'avventura radicale fiorentina, il Global Tools, il Bauhaus, l'Olivetti, l'arte astratta, il neoplasticismo, l'Alchimia di Mendini e Guerriero e infine l'America, con i poeti Beat, l'attitudine lisergica di Ginsberg e quella brutale di Burroughs. Tutto si mescola e prende nuova forma, si costituisce in unica entità.

Nacque quella sera il gruppo Memphis, l'ultima grande avanguardia italiana.

Come tutte le grandi avanguardie del '900 anche l'avventura del Memphis si esaurì in pochi anni, ma in fondo fu come se, in quel dato momento storico, le individualità assolute e contrastanti che presero parte al progetto, riuscirono a placarsi e a stabilizzarsi. All'interno di questo gruppo, *movimento o filosofia*² potevano trovare collocazione - tra gli altri - Andrea Branzi, Michele De Lucchi, Barbara Radice, George Sowden, Natalie Du Pasquieu, Hans Hollein, Arata Isozaki ed infine, su tutti, Ettore Sottsass.

La produzione del Memphis è volta al superamento del design inteso in senso ortodosso ed occidentale. Sottsass e colleghi producono oggetti che tentano forse di dare risposta a quella perdita, tanto cara a Walter Benjamin, dell'aura dell'opera d'arte

1 M. Carboni e B. Radice (a cura di), *Ettore Sottsass. Scritti*, Neri Pozza Editore, Verona 2002. pg.242.

2 Cfr. M. Biraghi, S. Micheli, *Storia dell'architettura italiana 1985 -2015*, Giulio Einaudi editore, Torino 2013 .



Attico di Karl Lagerfeld, circa 1980



Ettore Sottsass, 2002

nell'epoca della riproducibilità tecnica. Erano quindi oggetti pensati per essere prodotti in fabbrica, pezzi anti-artigianali la cui aura stava nella carica rituale da essi posseduta, oggetti poetici e mistici, totem, Dei e Divinità provenienti da altre culture, altre nazioni, forse altri mondi, capaci di sovvertire e determinare i nuovi riti quotidiani dell'esistenza individuale.

“Volevo soltanto dire che al di là delle “istruzioni per l'uso”, gli strumenti e le cose sono, nella vita degli uomini, i mezzi con i quali essi compiono o cercano di compiere il rito della vita e se c'è una ragione per la quale esiste il design, la ragione – l'unica ragione possibile – è che il design riesca a restituire o a dare agli strumenti e alle cose quella carica di sacralità per la quale gli uomini possano uscire dall'automatismo mortale e rientrare nel rito.”³

La ricerca di Sottsass e del Memphis fu essenzialmente anti-funzionale e anti-borghese, una poesia il cui scopo ultimo fu - forse quello più alto possibile - di immaginare tutto *ab initio*, una *tabula rasa* funzionale e formale unita ad un palese e programmatico rifiuto delle canoniche e corrette regole del buon design.

Tutto ciò dà forma ad uno dei prodotti più iconici e rappresentativi del tempo, il mobile Carlton (1981, Ettore Sottsass, Memphis), un collage di piani di colore in equilibrio nello spazio, un'opera che concentra in sé stessa i temi fondamentali cari a Sottsass: il peso, la matericità delle superfici, le temperature, le asimmetrie e le ombre.

Occorre però ricordare come la produzione di Sottsass e del gruppo non possa essere catalogata, o completamente e sufficientemente descritta in qualsivoglia maniera. Questi oggetti sfuggono volontariamente alle categorie funzionali di riferimento, perciò affermare che il Carlton o il Casablanca sono mobili e librerie risulta difficile, tanto quanto risulta difficile considerare *Il Pasto Nudo* di William Burroughs semplicemente un romanzo. Funzionalmente, quelli disegnati da Sottsass e dal Memphis, sono oggetti nulli, ormai desementizzati e dispersi, come in un gioco duchampiano. Ma qui alla perdita del significato - e della funzione dell'oggetto - non corrisponde una spiazzante attribuzione di nuovo senso. C'è solo l'oggetto stesso, vaso o

3 Cfr *Domus* n. 386, gennaio 1962.



Nathalie Du Pasquier, *disegno isometrico*, circa 1980

edificio che sia, sospeso in una condizione metafisica generata dalle sue qualità formali che diventano biologiche e transculturali. Qualsiasi frammento è teso a trascendere i canonici confini disciplinari. Come scriveva Hans Hollein: *“Per Sottsass i passaggi tra le espressioni artistiche sono fluidi, non esistono linee di demarcazione tra scultura, pittura, architettura, design. Sottsass ha da tempo superato questi confini.”*⁴

1.2

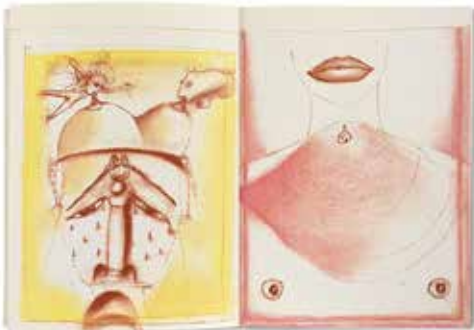
L'avventura di Memphis termina nel 1986.

Due anni dopo, nel 1988, viene fondata da Barbara Radice ed Ettore Sottsass la rivista Terrazzo, rivista biennale d'arte e architettura. Anche qui è riduttivo parlare soltanto di arte e di architettura. Con Terrazzo, Sottsass, Radice e gli altri componenti della redazione - Anna Wagner, Christoph Radl e Santi Caleca - cercavano di raccontare qualcosa che forse ancora non esisteva, o meglio esisteva ma non era palese, legami inediti tra differenti discipline e differenti umanità. Scorrendo le pagine si è inevitabilmente portati a riflettere sul fatto che forse uno degli obiettivi primari della rivista fu la riformulazione di quelli che possiamo definire gli ordini di importanza assegnati dalla società alle cose: una ricetta di spaghetti aglio e olio, se messa in pratica come si deve, vale tanto quanto un disegno di Isozaki o una fotografia di Tokio scattata da Nobuyoshi Araki.

Leggendo Terrazzo è come se il peso delle differenze formali e disciplinari, dei progetti, dei disegni, o di qualsiasi cosa venisse pubblicata, passasse in secondo piano rispetto ai significati più profondi dei riti generatori di azioni ancestrali come ripararsi, cucinare, ricordare. Quei riti che quotidianamente costituiscono un'esistenza.

L'intera opera di Ettore Sottsass è eminentemente politica, ma non in senso canonico e militante, senza urlare, senza essere violenta e senza portare bandiere troppo pesanti o facilmente intercambiabili. Tutta la sua opera si è sempre relazionata al momento storico in cui è stata concepita ma ha sempre dato risposte forse più profonde e pervasive, sicuramente discroniche, non allineate, rispetto alle domande che i suoi contemporanei,

4 H. Hollein, *Pensiero disegnato*. In E. Sottsass, M. Carboni (a cura di), *700 Disegni*, Skira, Milano, 2005.



uomini di partito (qualsiasi fosse il partito) si ponevano. Le risposte di Sottsass sono fuori tempo perché trascendono la stretta temporalità di una politica intesa come militanza, cercando invece di minare alla base quelle convenzioni che impediscono il reale dinamismo dell'essere umano, il suo essere in movimento, in reazione, rispetto alle situazioni contingenti.

L'opera di Sottsass è in continua, tenace e drammatica tensione con il mondo e con i suoi avvenimenti ma contemporaneamente squisitamente intima. Un'opera che, nonostante riformi in modo sostanziale il paradigma corrente, lo fa in modo dimesso, discreto, quasi senza ambizioni riformatrici, come se la riforma fosse, in fondo, un effetto collaterale di una prassi individuale così potente da trascendere l'individuo stesso. La collettività, in Sottsass, è spazio per l'espressione del singolo, spazio per esprimersi, spazio per pensare. Vi è uno iato tra la persona e la sua opera: da una parte un grande comunicatore, una persona dal particolare carisma, capace di aggregare intorno a se persone differenti per anagrafe e biografia. Dall'altra un'individualità che non tollera condizioni stabili, che necessita di costante cambiamento perché *sempre* in costante cambiamento. Una personalità mai statica e sempre proiettata verso il nuovo ma mai verso il consenso, come se, in ultima istanza, il progetto e la progettazione fossero questioni esclusivamente personali, per cui si milita ma per salvare se stessi e la propria libertà individuale: *Quando disegno non cerco di salvare il mondo, cerco di salvare me stesso ... Non sono un rivoluzionario né un missionario.*⁵

1.3

In Ettore Sottsass non vi è alcun progetto di proselitismo. Il suo forte ruolo aggregativo è semmai un effetto collaterale del suo carattere, del suo essere un umano di buona volontà che forse, circondandosi di giovani e concedendo spazio si manteneva giovane a sua volta. Difficile inoltre stabilire proseliti essendosi sempre sottratto ad una sistematica canonizzazione della propria architettura che è poi la condizione necessaria per creare una tendenza che in molti casi -per Rossi sicuramente- divenne proselitismo.

La Sottsass associati fu invece una fucina di talenti che,

5 Ettore Sottsass. *Ritratti di coppia*, "Domus", n. 888, gennaio 2006.

Sottsass Associati, *Casa Cei*, Ravenna, 1991-1993



Sottsass Associati, *Museo dell'arredo contemporaneo*, Ravenna, 1992-1993



partendo dal maestro, costruirono un loro linguaggio autonomo, deferente di certo, ma totalmente autonomo. Qui citeremo il caso di un architetto che appartiene all'ultima generazione formata da Ettore Sottsass. Un'altra, ben più nota, annovera tra gli altri professionisti milanesi come Matteo Thun o Aldo Cibic. Essi hanno nel tempo avuto largo successo internazionale e la loro opera e il loro debito verso il socio e maestro è stato largamente discusso. Diversa invece la sorte di Gianluigi Mutti, morto prematuramente nel 2009 all'età di 47 anni, la cui opera è stata oggetto di ben poca elaborazione critica. Mutti si forma con Ettore Sottsass presso la Sottsass associati, lavorando tra le altre cose alla casa Bischofberger e alla casa Van Impe, a St. Lievens Houtem, in Belgio. Nel 2004 completa la sua opera più importante, la riconversione dell'ex fabbrica della Faema, a Lambrate, in via Ventura al numero 3, 5 e 15. È un intervento di medie dimensioni ma complesso nella sua costituzione. Si tratta infatti di un collage di diversi volumi preesistenti che vengono modificati, sezionati, rimodellati in funzione della costituzione di un organismo paratattico riportato ad unità attraverso un linguaggio complesso costituito da molteplici materiali e diversi colori.

Molti sono i debiti nei confronti del maestro: dalle giustapposizioni, a volte spiazzanti, di forme elementari, da *ultimo dei neoplastici*⁶ come Sottsass amava definirsi, all'utilizzo di una palette di colori accesi alla maniera di Barragan, architetto molto amato da Sottsass. A tal proposito basti notare un altro lavoro di Mutti e architetti, l'edificio in via Bistolfi, dove due volumi regolari, in cemento a vista, sono colorati di viola e fucsia e uniti da un ponte reticolare in metallo che connette i volumi ad ogni piano. Forme regolari accostate che determinano una figura imponente, riconoscibile a distanza per presenza formale e cromatica. L'intervento di via Ventura è il palinsesto di vari interventi, dalla sede di Abitare terminata nel 2003, progettata da Aldo Cibic, fino ad interventi dello stesso Mutti, come la sede della galleria d'arte contemporanea di Massimo De Carlo, dove il volume dell'edificio costruito *ex novo* riprende le forme riconoscibili di un edificio industriale ed espone, tramite la facciata, il sistema di archiviazione stoccaggio delle opere d'arte. E ancora, sul tetto della scuola politecnica, un volume nero riconvertito da Mutti e architetti, trova collocazione la casa

Ettore Sottsass e Aldo Rossi a Fukuoka, Giappone, 1989



dell'architetto stesso, denominata *casa sul tetto*, una sorta di tenda, una doppia copertura che crea un'intercapedine d'aria ed è tutt'uno col giardino e la piscina esterni che poggiano sul tetto. Anche qui i dispositivi formali e materiali costituiscono un linguaggio che parte dell'esperienza sottsassiana per giungere ad esperienze autonome.⁷

2.0

“Di questo mondo abbiamo cercato di rappresentare l'essenza geometrica, sapendo che oltre la geometria vi è solo il naufragio”⁸

“Se uscite da una normativa e da una costruzione delle cose è certamente difficile procedere. Per questo per molti anni mi sono attenuto alla disciplina, ai trattati, alle regole e non per conformismo o bisogno d'ordine, anzi, se dovessi fare un quadro psicologico trovo che tutto questo è più forte adesso, ma perché vedevo i limiti spesso solo stupidi di chi usciva da quest'ordine (...). Ora mi sembra di trovare altri gradi di libertà: una libertà che però mi stacca completamente da quella dei miei contemporanei perché la massima libertà mi porta a continuare ad amare l'ordine, o un disordine discreto e sempre motivato.”⁹

“erano talmente consuete che non aveva più senso descriverle”¹⁰

Aldo Rossi e Ettore Sottsass sono divisi da circa una generazione. Uno nasce nel 1917 l'altro nel 1931. Uno morirà a novanta anni di età, l'altro a soli sessantasei. Eppure il loro rapporto amicale si estende dagli anni sessanta fino alla morte di Rossi e i punti in comune in due poetiche apparentemente dissimili sono molti. Per intanto si tratta di due intellettuali conservatori progressisti. Conservatori perché si pongono in modo critico e spesso avversano una certa certa idea positivista

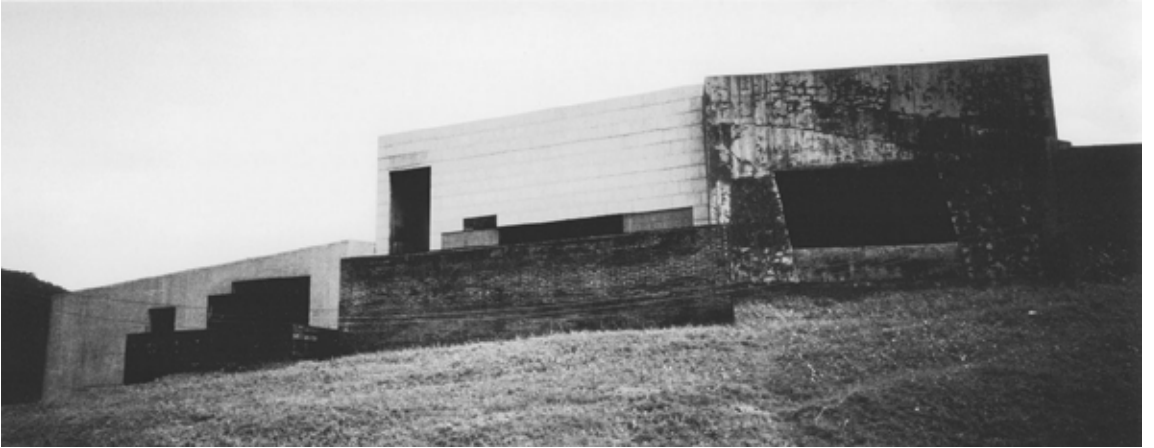
7 Il progetto grafico del complesso Ex-Faema (brand identity e way finding) è stato eseguito da Studio FM. Due dei fondatori, Sergio Menichelli e Barbara Forni sono legati per vicende alterne a Sottsass avendo lavorato, in periodi diversi, presso la divisione design della Sottsass Associati.

8 A. Cantafora, *Per gioco*. A. Trentin, *La lezione di Aldo Rossi*, Bonomia University press, Bologna, 2008. Pg.222

9 A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, Nuova Pratiche Editrice, Milano, 1999.

10 G.C.Argan, *Morandi. disegni II*, Sasso Marconi, 1984, pg 11-13.

Sottsass Associati, *Villaggio residenziale a Zhaoqing* (progettato, costruito, abbandonato), Cina, 1994-1996



di progresso e di crescita deregolata. Progressisti perché, invece che barricarsi in trincee storiciste o reazionarie, essi propongono una poetica *altra* in grado di indagare in profondità il mondo e i suoi accadimenti. Sono pertanto intellettuali volti al progresso della disciplina in quanto modalità di esplorazione del reale e come strumento che renda intelligibile il mondo umano attraverso lo spazio antropizzato. Gli apparati formali utilizzati si limitano esclusivamente alle forme primarie in quanto immediatamente comprensibili e pregne di intrinseco significato. Tale scelta di campo, che esclude qualsiasi espressionismo dell'invenzione, colloca gli autori, anche in questo caso, su posizioni conservatrici. Un conservatorismo, come detto, piuttosto singolare e rivolto alla ricerca di archetipi fondativi, alla riscoperta di quell'architettura *monumentale*, senza tempo, che segna la storia dell'uomo. *“Credo soltanto di poter dire che l'architetto Aldo Rossi, il “gentile” architetto Aldo Rossi è uno dei pochissimi architetti contemporanei che insegue con tenacia, con dignità con sicurezza, l'utopia antica a proposito del destino finale dell'architettura; (...) quell'utopia per cui l'architettura qualche volta, diventa un punti di riferimento pubblico, caravanserraglio inseguito da carovane innumerevoli, segno metafisico della presenza umana”*¹¹

Una metafisica che consente al contempo una certa lontananza da un presente violento e una stretta continuità con la storia delle forme e dello spazio. *“Un coinvolgimento cioè nelle geometrie e nei colori delle proto-forme architettoniche assunte come garanzie di racconto della profondità della storia.”*¹²

Atteggiamenti diversi verso il mondo delle forme, ma accomunati dalla convinzione che al rapido progredire delle cose non possa che essere contrapposta una poetica che traduca in nuovi significati figure o forme persistenti, distruggendo quelle che sono le sovrastrutture canoniche delle forme stesse per ricomporle in un nuovo significato, sempre all'interno di regole autoimposte che permettono *un disordine discreto*. *“Percepisco, e non so se Ettore condivide con me questo sentimento, che tutto questo conduce in un certo senso alla distruzione di un'architettura stabile, alla ricerca di un superiore livello di*

11 E. Sottsass, *Scritti 1946-2001*, Neri Pozza Editore, Verona, 2002, pg.381.

12 Cfr: <http://www.ateliermendini.it/index>.

<http://www.ateliermendini.it/index.php?mact=News,cntnt01,detail,0&cntnt01articleid=77&cntnt01returnid=67>

Sottsass Associati, *Casa Munari*, Venezia, 1983

ricomposizione. Lui, con il suo eros vitale e io, forse con una malinconia dissolutoria, pensiamo che alla fine, l'architettura, se viene, sarà quando le innumerevoli differenze si fondono."¹³

Seguendo il commento di Rossi, vorremmo ora sottolineare alcuni aspetti che, su una base condivisa, differenziano o accomunano le poetiche dei due maestri. Da una parte vi è una certa ritirata dall'impegno sociale diretto, basti pensare alle esperienze di Sottsass e Rossi, rispettivamente per il villaggio operaio a Iglesias e per il Gallaratese a Milano, verso una crescente tensione intellettuale tra complessità del pensiero e chiarezza della composizione formale, che astrae in gran parte da esigenze dirette e performative per consentire elaborazioni su un piano più elevato, strettamente cerebrale dove l'architettura del pensiero conta almeno quanto l'architettura costruita, dove la disciplina è un tramite per l'indagine del mondo più che stretto supporto all'attività professionale. In una intervista rilasciata nel 2001 ad Hans Ulrich Obrist, Sottsass, interrogato su alcuni temi critici delle città cinesi in espansione, risponde: *"non esiste soluzione e a questi livelli non so proprio che cosa dire, è per tale ragione che parliamo sempre di più di quotidianità, di serenità privata."*¹⁴ Poco prima, quando gli viene chiesto se sia possibile contrastare o invertire la dinamica consumista del prodotto di massa Sottsass di nuovo risponde: *"non lo so, non vedo soluzioni. Comunque io non sono di quelli che cercano di cambiare il mondo."*¹⁵

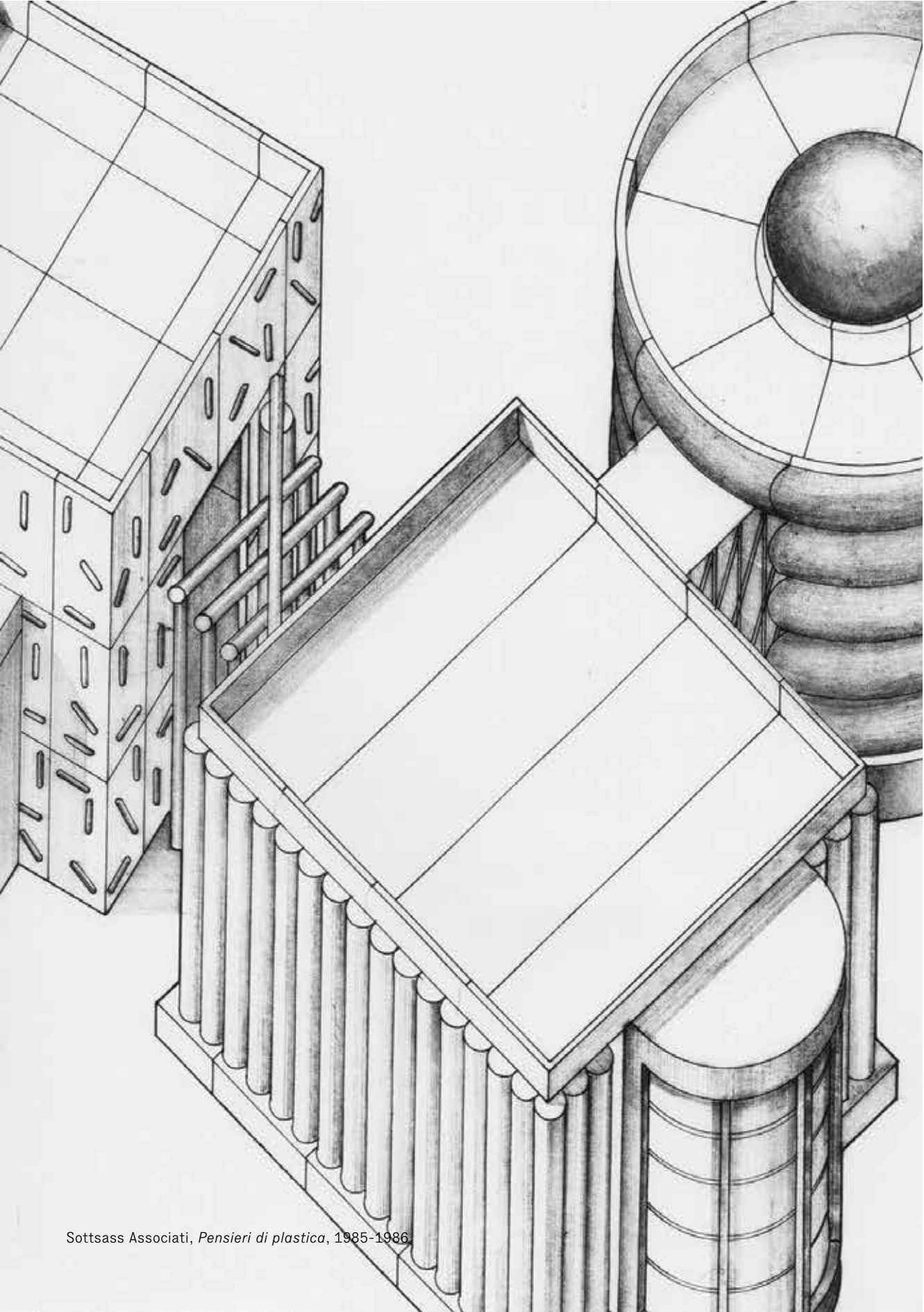
Ad accomunare Rossi e Sottsass vi è poi una concezione artigianale dell'operare progettuale, che pone una chiara distanza dalla *"vasta, aggirante, barbarica invasione della cultura industriale e tecnologica"*¹⁶. Artigiani che operano con lo strumento del progetto dove la politica (nell'etimo di *pratica che attiene alla città*), i riferimenti, l'autobiografia, i rapporti personali informano a vario titolo un'esperienza unitaria molteplice e complessa. Le arti visive si confondono una con

13 A. Rossi, *Lettera*, Terrazzo 4, Milano, 1989. Ripubblicato in Philippe Thomé, *Ettore Sottsass*, Phaidon Electa, Milano, pg.327.

14 Ettore Sottsass intervistato da Hans Ulrich Obrist. In H.U.Obrist, *Interviews volume I*, Charta, Milano, pg.875.

15 Ettore Sottsass intervistato da Hans Ulrich Obrist. H.U.Obrist, *Interviews volume I*, Charta, Milano, pg.874.

16 Cfr. E.Sottsass, *Lettera ai designers*, in "Design Anni Ottanta", a cura di E.Sottsass e A.Bangert, Cantini, Firenze,1990.



l'altra, il design diventa architettura, l'architettura con un salto di scala diventa design, il disegno e la pittura sono sia strumento progettuale che pratica indipendente che registra figure e forme ricorrenti. Non a caso entrambi riferiscono il proprio lavoro al periodo storico rinascimentale o alla figura della bottega o dell'officina¹⁷, niente di più distanti dai moderni studi di progettazione multinazionali delle cosiddette *archistar*.

Ma veniamo alla differenza sostanziale che intercorre tra l'*eros vitale* e la *malinconia dissolutoria*, che caratterizzano rispettivamente Sottsass e Rossi, dove in entrambi i casi la *presenza scenica* dei protagonisti è tale da escludere qualsiasi altra opzione poetica che esuli dall'autobiografia. Architettura e vita, la melanconia dei laghi che affascina Rossi ritorna nei testi e nell'architettura come si trattasse di *contestualismo autobiografico* che riporta nel progetto i luoghi e le persone. Un meccanismo finanche inquietante dove l'autobiografia prende il sopravvento e le figure tendono sempre più di sovente a ripetersi. Basta scorrere l'*Autobiografia scientifica* per verificare una progressiva transizione dove "*la complessità oggettiva, collettiva e materiale della città viene sostituita da una complessità interiore, autobiografica, ideale.*"¹⁸ Tafuri nel descrivere il *Teatro del Mondo* fece riferimento alle osservazioni di Rossi sui fari, le *lighthouses*, del Maine. Un esempio tra molti, dove un episodio altamente personale diventa occasione di speculazione progettuale.

Diversa è invece la poetica di Sottsass sempre spinto da una carica sentimentale, una forte affezione verso *la qualità formale*

17 "ma ritornando alle persone io credo nell'individualità e nel mio studio come un'officina. Uso la parola "officina" con qualche retorica ma con la bellezza della lingua incontaminata di un italiano che va dal Petrarca a Roberto Longhi. Noi non siamo uno studio professionale e nemmeno un workshop, il nome dei nostri progetti percorre il mondo ma non accettiamo colonizzazioni. Sarà forse snobismo ma più giro il mondo, più avverto di esserne cittadino e più torno a un senso antico delle cose." Aldo Rossi, *Premessa*. In A.Ferlenga, *Aldo Rossi, Opera completa vol. III, architetture 1993-1996*, Electa, Milano, 1996, pg.7. "Del resto non è un caso che proprio il rinascimento sia stato il momento in cui molti artisti hanno immaginato soprattutto una nuova vita. Immaginavano una nuova società, una nuova visione del mondo, una nuova - diciamo - interpretazione dei casi della vita. Non facevano grande differenza tra la cupola del Brunelleschi e disegnare, che so io, un'altra architettura, una scultura, un affresco. Affrontavano differenze tecniche che potevano poi, lo ripeto, influire sul modo di usare quei diversi linguaggi, ma non più di questo." H.U.Obrist, *Interviews volume I*, Charta, Milano, pg.869.

18 Baukuh, *Due saggi sull'architettura*, Sagep Editori, Genova, 2012, pg.110.

Sottsass Associati, *Esprit Düsseldorf*, 1985-1986



*del mondo.*¹⁹ L'eros vitale di cui parla Rossi è una carica erotica mai appagata, sempre alla ricerca dell'essenza delle cose della vita, del significato ultimo degli avvenimenti. "A me interessa il fondo, il punto di partenza, la ragione per cui un tempio è un tempio, la tomba è una tomba, il mausoleo è un mausoleo invece che una casa qualunque, e perché, perché le pietre di questi templi antichi che ho visto nell'India portano con sé silenzi senza tempo e senza spazio e spiegazioni complete, definitivamente e per sempre complete: vorrei sapere perché, quando si apre la giungla d'improvviso nelle croste di una terra rossa scavata da fiumi violacei e poi si apre il silenzio di morte secolare sotto il cielo che in alto è nero, tanto è alto e tanto è azzurro, vorrei sapere perché le forme di pietra scura dei templi hanno il senso del sacro. Stanno lì, in quelle aperture metafisiche, le forme di pietra scura, spaziate con ritmo dolce e indefinibile, pazzesco, senza senso, senza che io sappia che cosa sono -fiori di loto, montagne divine, simboli sessuali, templi di Siva o Visu o templi Jaini- senza che io sappia che cosa sono, le forme di pietra hanno senso sacro, sacro per sempre."²⁰

E se dall'*Autobiografia Scientifica* si percepiscono stanchezza e disincanto, *Scritto di notte* è un libro carico di vita, una vita anarchica, da punk *ante-litteram*, una vita vissuta fino all'ultimo secondo, dove non ci si risparmia di fronte a nulla. Una curiosità estrema, una ricerca continua, che spinge Sottsass a viaggiare in continuazione e a esplorare quelle culture non giudaico-cristiane dove trova un rapporto diverso col mondo, presupposti spirituali e religiosi completamente diversi che permeano la poetica di Sottsass di una spiccata sensorialità per cui alle categorie compositive del pieno e del vuoto vengono sostituiti "aggettivi come sensoriale, colorato, ricco, povero, nuovo, vecchio, gentile, aggressivo, lirico, metafisico, semplice, complicato, pesante, leggero, opaco, trasparente..."²¹

E dove in Rossi il peso dell'esistenza diventa insopportabile in Sottsass la carica erotica lascia nella senilità spazio ad una estrema astrazione, un rapporto meno sensoriale, più

19 Cfr. A. Branzi, *La qualità formale del mondo*, in AAVV, *Ettore Sottsass*, catalogo della mostra, ed. Centre Pompidou, Parigi 1994.

20 Ettore Sottsass, *Viaggio in Oriente: templi in India*. In E. Sottsass, *C'est pas facile la vie. (canzone africana)*. Edizioni Il Melangolo, Genova, 1987, pg.40-41.

21 Ettore Sottsass intervistato da Luisella Girau, *Viaggio nella memoria, arte/architettura/ambiente*, pg.25.

Helmut Newton, *Casa Mourmans*, Ettore Sottsass, 1998-2001



cerebrale, quasi sciamanico. *“Adesso che ci penso volevo avere un rapporto erotico con il pianeta perché ero – allora – una bomba di erotismo. Poi con il tempo, piano piano l’erotismo da innocente selvaggio che ero, ha spostato le sue ossessioni: non inseguivo più l’odore dell’erba, ho cominciato a inseguire il molto indefinibile odore ambiguo del pensiero, quel pensiero che poi si è nascosto nelle parole, quel pensiero che con la protezione della parola ha cominciato a pretendere sempre più autonomia per liberarsi delle profonde oscurità dell’erotismo, dell’innocenza selvaggia dell’erotismo. Il mondo si è riempito di autonomie, il pianeta si è riempito di parole, di possibilità, di progetti, di soluzioni, di... lo, continuo a viaggiare, non più forse nell’odore dell’erba ma in quello indefinibile del pensiero: nei paesaggi delle autonomie. Ancora vorrei possedere tutto il pianeta.”*²²

Abbiamo a che fare con intellettuali *totalizzanti*, la cui vita è in se stessa la migliore opera realizzata, autori impermeabili alle mode, al proselitismo, alle tendenze e alle correnti. Morti senza eredi, lasciano come eredità nient’altro che la propria esperienza umana.

04.1.INTERVISTA A BARBARA RADICE



C'est pas facile la vie

Intervista a Barbara Radice

L'intervista è stata registrata a Milano presso l'abitazione di Barbara Radice il 22 marzo 2015.

Nicolò Ornaghi. Il nostro interesse rispetto a quegli anni verte, ovviamente sul Memphis e su Terrazzo in cui lei era chiaramente molto coinvolta.

Barbara Radice. Eh si...

Francesco Zorzi: Sì, rispetto a Terrazzo vorremmo partire dalla citazione tratta dal suo editoriale del Terrazzo n.2 “*something that is not even there, maybe is probably what -within our limits- we are getting at.*”¹

R: Sì, è curioso che avete recuperato proprio quella citazione. Dunque, Terrazzo è cominciata nel '88... voi avete tutti i numeri?

Z: No, purtroppo no, ne ho soltanto sei.

R: Quali ti mancano?

Z: Dunque, il numero 1, 6, 7 e 9. Poi chiaramente dopo il numero 10 c'è la serie di numeri monografici, che però sono ancor più difficili da reperire.

R: Terrazzo è iniziato perché in qualche modo Ettore voleva

mettere alla prova tutte le istanze teoriche e formali manifestatesi in Memphis, confrontandole con altre discipline. Quindi tutta questa esaltazione per il rinnovamento del linguaggio che aveva portato Memphis, ecco lui voleva sperimentarla con la letteratura e con tutta una serie di altre discipline, voleva allargare il campo. Di conseguenza Terrazzo trattava una varietà sorprendente di temi, come avete giustamente notato anche voi nelle vostre domande, che vanno dalla letteratura alla poesia sino alla cucina. Era un tentativo di continuare una sperimentazione che con Memphis si era chiusa. Poi Ettore è sempre stato affascinato dall'editoria, infatti in questo senso, la sua opera è vastissima e Terrazzo è l'ultima di queste sue avventure editoriali, è un sua creatura, anche se tutti allora abbiamo partecipato con grande intensità. Non avevamo redazione, non c'era nulla, era tutto fatto in casa, eravamo quattro gatti che si trovavano il sabato e la domenica a mettere assieme tutta l'intera rivista.

Z: Quindi, come redazione, non stavate in Sottsass Associati?

R: Ma no! eravamo veramente a casa, non qui però, allora abitavamo in via Pontaccio. Eravamo soltanto Ettore, io, Cristoph Radl, Anna Wagner che

1 B. Radice, *Editor's note*, in Terrazzo n. 2 primavera 1989, Terrazzo srl, Milano pg. 15.

si occupava in generale della produzione e poi il fotografo, Santi Caleca, e basta, nessun altro.

Poi per quella cosa che ho scritto, sull'editoriale... dunque, un momento che la rileggo. Ah, ho notato che voi Memphis lo utilizzate al maschile, come mai? per noi è sempre stata la Memphis.

Z: Beh si diciamo "il gruppo Memphis", il gruppo è maschile.

R: Capisco. In realtà non ci siamo mai considerati un gruppo. Noi abbiamo sempre detto Memphis al femminile, non so perché di preciso, non c'era intenzionalità.

O: Quindi, rispetto alla nostra domanda riguardo Memphis che produce come gruppo in maniera collettiva, che trascende l'individualità del singolo in favore di un progetto condiviso...

R: Ecco, a dire la verità non era così programmatico. Allora era tutto molto selvaggio, e spontaneo, c'era un certo *mood*, un certo umore per il quale quando c'era stata l'idea di fare dei progetti per una mostra nessuno ha mai deciso in precedenza come avrebbero dovuto essere fatti. Semplicemente ognuno doveva fare un progetto, però poi quando ci siamo trovati, quando ci siamo riuniti tutti -io chiaramente non

sono designer, io ero la donna di Ettore e quindi gli ho dato una mano, nessuno scriveva ed io scrivo- per vedere i progetti che erano singolarmente stati concepiti per la mostra dell'anno dopo, nell'81, curiosamente si è reso palese che tutti questi progetti, nonostante le individualità, presentavano indiscutibilmente dei tratti comuni, un umore condiviso. Forse in modo semplificante si può dire che un elemento catalizzante fu la noia nei confronti del buon design che imperava ai tempi, quella celebre e inattaccabile correttezza milanese di allora.

Z: Certo, da Magistretti in avanti...

R: Sì certo, ma poi chiaramente non si trattava di un gesto progettuale fatto contro di loro, era semplicemente una questione di rinnovamento del linguaggio. Quindi, questo umore era di tutti, senza che venisse detto o specificato, di conseguenza quando voi chiedete rispetto alla maniera collettiva ed al trascendere l'individualità del singolo, in realtà non c'era, era molto più semplicemente una questione di umore collettivo. C'è anche da dire, che, del gruppo milanese, Sowden e De Lucchi erano i più anziani del gruppo ed erano già molto impostati, erano stati collaboratori di Ettore ed erano molto vicini ad Ettore,

quindi potete ben immaginare che se uno lavora con qualcuno ne condivide anche le idee in qualche modo.

Z: Quali erano invece le dinamiche relazionali che tenevano insieme personalità così diverse all'interno del gruppo? era Sottsass la chiave di volta?

R: Questo non lo so, direi che la dinamica relazionale fondamentale era più che altro la comune passione per il progetto, per disegnare qualcosa di nuovo.

Z: Ma e Branzi invece? aveva incontrato Sottsass precedentemente solo nella Global Tools?

R: Ma sai, Branzi ed Ettore si conoscevano da molto tempo, sin dagli anni radicali di Archizoom, loro poi (Sottsass e Branzi) disegnarono assieme una linea di mobili chiamati *Casanova*, fatta dalla Croff nel '79, cosa quasi sconosciuta, all'epoca totalmente boicottata. Comunque lavoravano da anni assieme, e condividevano questo umore, questa voglia di uscire dall'architettura radicale che rappresentava tutto sommato l'umore concettuale del tempo. A un certo punto compresero che tutto ciò era finito, e che era invece il momento di utilizzare tutto il grande materiale di quegli anni per riavvicinarsi, riprendere in mano il progetto, modificarlo ed aggiornarlo dopo gli anni di

pura critica radicale. Questa è principalmente la ragione per cui è nata Memphis, distaccandosi da quel nebuloso inizio che era stato Alchimia. Alchimia anche navigava in quel clima, ma era ancora forse attaccata all'ideologia radicale.

O: E lì c'era anche Mendini, che in sostanza era più orientato verso pratiche che forse possono essere chiamate artistiche...

R: Ma Mendini io non ho mai capito cosa volesse fare, ancora adesso non lo ho capito. Io ho lavorato con Mendini per un po' di tempo, ero a Modo, scrivevo per Modo e ho anche fatto un libro che si chiama *L'elogio del banale*², che riguardava prevalentemente la sua produzione. Mendini per quanto io ricordi, diceva che secondo lui era storicamente impossibile fare qualsiasi altra cosa che non fosse il re-design, chiaramente da questo presupposto nacque la poltrona Proust, poi come saprete si occupava di banale e di kitsch. Onestamente penso che lui sia rimasto abbastanza impressionato dalla decisione di Sottsass di tagliare con Alchimia, di rifiutare il dogma del re-design, lui voleva competere, -e non commercialmente, come la sua vita ha dimostrato- mettersi sullo stesso piano del design

ufficiale, quindi fare progetti che avrebbero poi potuto essere venduti, e non soltanto esibiti in mostre, c'era una forte volontà di aggiornamento del progetto al nuovo linguaggio.

O: Quale fu in questo senso il rapporto con gli "aggiornati" ?

R: Con gli aggiornati? gli aggiornanti? Ahahaha! Ottimo! Branzi per esempio è sempre stato molto vicino a Ettore, Andrea è un vecchio amico, con Ettore hanno sempre dibattuto molto, e guardando il libro Memphis è facilmente intuibile che la poetica di Branzi era completamente diversa da quella di Sottsass.

Z: Branzi poi in quegli anni, gli anni di Memphis, mise da parte le sue istanze dichiaratamente operaiste giusto?

R: Onestamente non conosco nello specifico le questioni puramente politiche, però sai, noi risentiamo dei tempi e i tempi risentono di noi, è veramente così, non credo che Branzi fosse veramente operaista, negli anni sessanta la contestazione era di estrema sinistra, quindi lui ne risentiva come d'altro canto il suo tempo ne risentiva, le cose sono bifronti. Poi quando si è più giovani si è più radicali.

Z: Radicali appunto...

R: Esatto, si è più estremi. Branzi, come tutti aveva molta voglia di progettare.

Ettore nella prima mostra di Memphis aveva anche invitato Mendini e lui partecipò con il suo Mobile Infinito.

Z: Il Mobile Infinito c'era alla prima mostra Memphis del '81 quindi? proprio quella con l'invito a cartolina con raffigurato un tirannosauro?

R: Sì esattamente.

Z: Secondo lei, da un punto di vista della poetica oggettuale, del rapporto nei confronti dell'oggetto, che sia design o architettura, è possibile affermare che Sottsass si riferiva al design e all'architettura in senso estremamente rituale-scultoreo, mentre Mendini in senso quasi esclusivamente antropologico?

R: Non credo ci sia la necessità di dover definire tutto in modo così preciso, quando si tenta di definire tutto così precisamente si corre il rischio di non definire niente. Certo è corretto dire che l'opera di Ettore è piena di ritualità scultorea come tu dici, però non è certamente solo questo. Ettore aveva una fortissima simpatia per la radice antropologica, etnologica, per la storia e via dicendo. Di Mendini poi non posso parlare, perché non lo conosco così bene. La differenza netta che c'era ai

tempi è quella che ho detto prima, Ettore credeva nella possibilità di un aggiornamento del linguaggio progettuale ed architettonico, per Mendini era una questione di re-design. Questa era la differenza fondamentale.

O: Una nuova sintassi quindi?

R: Non completamente nuova, ma aggiornata.

O: E qual era il rapporto con quelli che invece avevano... per esempio, parlando di gossip...

R: Eh bèh, oggi è esercizio.

O: Si è esercizio diffuso appunto. Dunque dicevo, si era letto che Franca Helg per esempio se l'era presa molto ai tempi con Sottsass...

R: Franca Helg se la prendeva per tutto. Già da prima ce l'aveva con Ettore...

Z: Si esatto, Sottsass lo scriveva in Scritto di Notte, se non sbaglio era per la questione della Triennale.

R: Si esatto, per quella donna o eri in quel modo oppure forget it. Ettore, senza volerlo ha sempre suscitato, chiamiamolo pure tra virgolette scandalo, anche Magistretti gli aveva detto: "Ah Sottsass, fai quelle cose lì, ma fin che le fai tu va bene, ma quando inizieranno a copiarti... succederà

un casino". Effettivamente non aveva nemmeno tutti i torni però...

Z: Il problema degli epigoni non deve porselo il maestro...

R: Sono d'accordo, sono d'accordo. Comunque, in definitiva, tornando a poco fa, il linguaggio si è aggiornato.

O: Sì, sicuramente, adesso poi, sono stato a Stoccolma per la *design week* e a quanto pare il *neo-Memphis* è ovunque

R: Si è vero, questa cosa a noi non fa nessun piacere, o meglio, francamente nessuno è scontento e nemmeno contento, da una parte si nota che a quanto pare non ci sono grandi idee in giro.

Z: Forse la Du Pasquier è l'unica realmente felice di questo ritorno.

R: Nathalie, si forse Nathalie è contenta, ma Nathalie è sempre abbastanza felice, adesso è uscito un suo bellissimo libro.

Z: Si ho visto, *Don't Take These Drawings Seriously*³, bellissimo. Con questa pubblicazione è tornata ovunque, negli ultimi mesi ogni volta che si apriva una rivista c'era lei. Cose sempre molto, molto raffinate.

R: Sì, sì molto molto belle.

3 N. Du Pasquier, *Don't Take These Drawings Seriously*, powerHouse Books, New York 2015.

Z: Tornando invece a Terrazzo, rispetto alla citazione di cui abbiamo chiesto precedentemente...

R: Si ecco, interessava anche a me quella domanda, cioè a dire la verità mi interessava il vostro commento a ciò che scrissi io. (Radice legge il commento alla citazione): "Con Terrazzo stavate raccontando qualcosa che forse ancora non esisteva, o meglio esisteva ma non era palese, legami inediti tra differenti discipline e differenti umanità. Siamo portati a pensare che forse nei vostri intenti c'era anche la riformulazione degli ordini di importanza assegnati dalla società alle cose, quindi possiamo dire che in fondo una ricetta di spaghetti aglio e olio, se messa in pratica come si deve, vale tanto quanto un disegno di Isozaki, o una fotografia di Tokio scattata da Araki."⁴

Dunque, devo premettere che prima di tutto io non ero il portavoce di un gruppo, in parte ho tentato di raccontare e spiegare un sentimento collettivo, in parte invece erano mie balorde idee.

Z: Però gli editoriali dovranno pur essere stati condivisi...

R: Mh... non lo so. Ettore

certamente se avesse visto che scrivevo qualcosa di balordissimo lo avrebbe detto, lui comunque ha sempre lasciato estrema libertà in questo senso, libertà di dire, di fare. Comunque quello che penso è che, in qualche modo, la grande forza di alcune idee, sta non solo o unicamente nell'espressione, ma forse nella tensione verso qualcosa. Per cui, quando ci si impegna in una mostra o nello scrivere un libro, chiaramente non è immediatamente palese nella sua totalità quello che si sta per fare, ma c'è una tensione verso un risultato ancora ignoto, e quindi, in qualche modo, il lavoro stesso diviene così un tentativo di far emergere qualcosa, il *something that is not even there*. Non so se mi sono spiegata. Voi dite, "Esisteva ma non era palese", ecco, forse è diventato palese facendolo. Capisci?

Z: Certo.

R: Poi giustamente voi scrivete: "legami inediti tra differenti discipline e differenti umanità", c'era sicuramente un internazionalismo che era molto Sottsass, l'idea di chiamare gente da tutto il mondo, lui sentiva chiaramente che questo umore che avevamo noi in Italia - che era il paese diciamo all'avanguardia per quello che riguardava il nuovo design - era condiviso in altre parti del mondo e quindi con

architetti che conoscevamo, o che lui conosceva e che riteneva chiaramente bravi e capaci come Shiro Kuramata, Isozaki, Hans Hollein, insomma tutti loro. Molti criticavano Terrazzo. In realtà non è stato fatto perché strategicamente conveniva, come molti malignamente affermavano. O che avevamo questa straordinaria organizzazione di pubbliche relazioni come altri andavano dicendo... in realtà eravamo zero da quel punto di vista, quella che si occupava delle pubbliche relazioni ero io che non c'entravo niente in realtà con l'ambiente del design. Non c'era niente di tutto ciò. Avevamo semplicemente voglia di vedere fin dove si poteva arrivare con questo progetto. Quindi ecco, il "non palese" del mio editoriale in fondo si riferisce a quello. Pure la questione di quelli che voi chiamate "ordini di importanza"... Avete ragione, venivano completamente messi in questione e riconsiderati.

Z: Poi dal numero 10 in avanti avete deciso di cambiare linea

R: Dopo il numero 10 eravamo ormai stanchi di cercare soldi e finanziamenti per le nostre pubblicazioni, era molto faticoso, ogni numero costava spaventosamente tanto.

Z: Immagino, erano pubblicazioni

estremamente curate, solo la qualità della carta che cambiava a seconda dei materiali da pubblicare la dice lunga sul costo generale di un prodotto editoriale di questo tipo.

R: Esatto, gli stampatori impazzivano, bianco e nero, colore, cambi carta... il tutto da fare dove volevamo noi, non dove avrebbe determinato minor costo per il numero. Con Terrazzo abbiamo fatto tutto ciò che volevamo. Il tutto ci costava circa 200/250 milioni a numero.

O: Quanti ne stampavate?

R: Quello variava moltissimo, da 10.000 a 2.000 a numero, poi moltissime copie restavano lì. Il problema in fondo non era in fondo tanto la stampa, ma la distribuzione. Non avevamo nessuna attitudine al business, come si sarà capito, sicché alla fine ogni numero costava molto più della cifra per cui lo vendevamo. Se un numero costava venti dollari, a noi ne costava 40 o 50... Poi non eravamo per nulla organizzati con la distribuzione, all'inizio della distribuzione se ne occupava Rizzoli International, però le vendite erano comunque scostanti da numero a numero. La pubblicità se non sbaglio costava allora 10 milioni a pagina, noi avevamo deciso di mettere la pubblicità soltanto all'inizio e alla fine.

Z: Ecco a proposito delle pubblicità, ho sempre visto pubblicità eleganti ed estremamente raffinate in tutti i numeri, le selezionavate voi?

R: No, le disegnavamo noi, ridisegnavamo completamente le pubblicità di tutte le aziende che acquistavano uno spazio sulla rivista. Non volevamo rovinare la rivista con le loro pubblicità. Tutti queste cose poi venivano fatte soltanto da noi la sera e il week-end. Era un impegno enorme. E arrivati al numero 10, oltre alle questioni economiche c'era pure la fatica che comportava realizzare una rivista come Terrazzo quindi l'idea di base per i numeri successivi è stata quella di dover cercare per ogni numero monografico soltanto uno sponsor che sponsorizzasse il numero intero, per esempio un giapponese produttore di marmi sponsorizzò il numero monografico sui muri e quello sulla Sottsass Associati.

O: Quello è stato l'unico punto di contatto tra Terrazzo e Sottsass Associati?

R: Sì, con Terrazzo Sottsass Associati non c'entrava niente.

Z: In un altro suo editoriale, ci interessava molto un'espressione da lei utilizzata...

R: Mica la ricetta dell'aglio e olio di cui parlate nella domanda successiva?

Z: No, in realtà era un'altra questione, anche se anche la questione delle ricette ci interessava molto, poi c'erano quelle bellissime fotografie bianco e nero agli ingredienti stampate a pagina intera di Santi Caleca.

R: Quelle foto li erano veramente un'idea di Ettore, Ettore ha completamente fatto l'art direction, sempre. Sono veramente seccata che tutti si prendano meriti che non hanno, anche il servizio su Pompei, o quello della casa di Ghery a Santa Monica, sono tutte foto di Caleca, ma Ettore era lì, presente a dirgli: "Tu ora fai così".

Z: Ah sì?

R: Eh sì.

O: Anche per ciò che riguarda i mobili Memphis, lui dava sempre schizzi ai fotografi per dire come dovevano essere fotografati.

R: Eh sì, è così! Comunque per Pompei, l'idea di fotografare Pompei in quel modo pazzesco è sua. Anche l'idea del numero composto solo da servizi fotografici su città di tutto il mondo è sua.

Z: Ah sì, il numero 6! quello dev'essere

stato uno sforzo di dimensioni epocali, è grande il doppio di tutti gli altri numeri di Terrazzo.

R: Sì, tutto in bianco e nero, è stato uno sforzo pazzesco ed era un'idea di Ettore, a lui poi non interessava firmare le cose, però voleva che succedessero.

O: Ah quindi a lui infine non interessava firmarle?

R: No, era un uomo molto generoso. Poi tanto diciamo che era abbastanza bravo, quindi...

Z: In ogni caso appena vidi quei bianchi e neri scultorei e pulitissimi della rucola, dell'aglio e di tutti gli altri ingredienti mi hanno immediatamente ricordato le orchidee di Mappelthorpe.

R: Certo! Ma poi chiamare lo stesso Mappelthorpe per le fotografie, Clemente per i disegni, erano tutte idee di Ettore. Nelle domande che mi avete inviato accennavate anche ai ridisegni in pianta, ecco anche quella è stata un'idea straordinaria di Ettore, lui chiese a due collaboratori dello studio, che erano Beppe Caturegli e Giovannella Formica di cominciare questa serie di ridisegni, chiaramente gli edifici li decideva lui, o comunque noi, quando eravamo tutti assieme. Lui voleva molto fare un libro da questa serie di piante ridisegnate per Terrazzo, credeva che

una storia dell'architettura, o perlomeno una parte di storia d'architettura del mondo vista attraverso queste piante ridisegnate poteva essere di straordinario interesse. Per gli architetti ma non solo, alcune sono davvero molto belle.

O: Ma come venivano selezionate?

R: Non c'erano particolari criteri, semplicemente erano quelle che storicamente più gli interessavano, partendo dai Sumeri in avanti. È proprio una storia cronologica se vuoi, forse mancano delle capanne, ma lui avrebbe messo di tutto. Ettore era molto pronò a considerare l'umanità nella sua totalità, dalle capanne degli sciamani siberiani al Partenone. Pensava che attraverso questo accompagnamento, questa messa in scena architettonica, forse, pensava Ettore, sarebbe venuta alla luce un'altra storia, un'altra visione. È una bellissima idea che infine non è stata fatta, lui aveva un'idea al giorno, e tutto non poteva essere fatto.

Z: Ma era quindi in programma un numero monografico di raccolta di questo materiale?

R: No, non un numero, ma un libro vero e proprio. Ci teneva veramente moltissimo Ettore a questa ricerca.

Z: Lei non ha mai poi pensato di portarla avanti successivamente?

R: Io? Io scrivo poesie. Sono interessata alla scrittura, alla lettura e anche eventualmente, come allora ho fatto, a scrivere di questioni che mi interessano personalmente e che esulano dal mio campo di competenze. Io ho studiato lettere, mio padre era Mario Radice, il pittore astratto, quindi ho sempre avuto molta educazione visiva. Poi vivendo con Ettore per trent'anni... però la mia anima, se così si può dire, è letteraria, riguarda la parola.

Z: Poi un'altra cosa che mi incuriosiva, prima stavo per riferirmi all'editoriale di Terrazzo numero 10...

R: Li hai letti proprio tutti eh...

Z: È così! Ecco lei in quel numero scriveva che molte volte, da più fronti, siete stati accusati di decadenza, mi incuriosiva quest'accusa, a cosa si riferiva?

R: Venivano criticate alcune scelte, come per esempio pubblicare Pompei nel modo in cui abbiamo fatto... le ricerche sui testi che trattavano il cibo -che feci io- oppure tutte le ricerche sul colore...

Z: Era considerato eccessivamente

estetizzanti?

R: Non so cos'era considerato onestamente, però, questa bellezza, questa qualità estetica, era nata da un'idea di Ettore di riprendere esteticamente questa rivista, nata in Francia negli anni '20 -'30 che si chiamava Verve, che era caratterizzata da un'estrema qualità della carta, della stampa, addirittura all'interno c'erano delle edizioni numerate. Quindi di dare un supporto straordinario a quello che si intendeva raccontare. Se un artista è bravo ma il suo lavoro non viene mostrato in maniera corretta il suo lavoro è quasi invisibile. La qualità bisogna riconoscerla e poi essere in grado di trasmetterla nel modo più opportuno.

In Terrazzo pubblicammo anche citazioni di poesie, Saffo per esempio, e questa cosa era considerata molto snob. Forse era snob, però volevamo fare quello.

O: L'insieme era assolutamente spiazzante

R: L'idea era di muovere le cose per vedere se potevano nascere nuove idee, non è che si volesse spiazzare la gente.

O: Eppure lui era stato immediatamente sostenuto dagli ambienti della cultura architettonica milanese, per esempio Ponti, lo aveva sostenuto sin dall'inizio.

R: No, non lo hanno mai sostenuto, assolutamente. Ettore non ha mai venduto nulla praticamente. Prendete l'Ultrafragola, è del '69, non ne ha mai venduto uno. Adesso cominciano a venderne qualcuno, per non parlare dei Totem, i Super Box, quelli erano in laminato plastico, materiale che ha avuto il suo momento di massima fortuna proprio con Memphis, lui però ci stava lavorando già dagli anni sessanta. Le foto esistenti dei Super Box sono in realtà modelli, all'epoca non aveva una lira, quindi costruì tutto l'arredamento della stanza in scala e successivamente li fotografò da sé. Non ha mai venduto niente, l'unica cosa che Ettore è riuscito a vendere in una certa quantità forse sono le oliere dell'Alessi, nemmeno la Valentina è stata tanto venduta, non si è mai arricchito con royalties. Chi è che compera il Tappeto Volante? Ora i progetti di Ettore sono maggiormente compresi, ma ormai sono passati cinquant'anni.

Z: Un'altra cosa che mi interessava molto, sempre rispetto ai suoi scritti. Lei utilizza quest'espressione, parlando di Terrazzo come "*Rivoluzionaria introspezione*"⁵, scriveva del tempo di allora, ovvero un tempo estraneo ad

azioni *rivoluzionarie*, ma bensì il tempo per una *rivoluzionaria* introspezione.

R: L'introspezione è un'operazione difficile, faticosa, ma è sicuramente un'operazione molto necessaria, l'essere viene dal non essere, se tu non guardi dentro, dove c'è un vuoto, non uscirà nulla. Poi ora onestamente non ricordo il contesto in cui ho scritto questa cosa...

Z: Era l'editoriale del Terrazzo numero 3, nello stesso editoriale ricorda anche la morte di Mappelthorpe. (Radice va a prendere il numero di Terrazzo in questione).

R: Dunque, odio rileggere le cose che ho scritto.

Ecco, sì, dicevo che i tempi non erano adatti per una rivoluzione, ma era necessaria forse un'introspezione appunto, un momento di personale riflessione.

Z: Memphis invece era l'azione rivoluzionaria.

R: Nel momento in cui si è prodotta era quello, era pensiero che diventava azione. Terrazzo in questo senso era come una meditazione sopra la rivoluzione avvenuta, era una riflessione sulle possibili conseguenze di questa rivoluzione.

O: Forse questo si lega un po' alla seconda domanda, che faceva riferimento

5 B. Radice, *Editor's note*, in Terrazzo n. 3 autunno 1989, Terrazzo srl, Milano. pg. 17.

a quella che noi chiamiamo, forse sbagliando, la matrice anarchica ed individualista di Sotssass.

R: Individualista non so, Ettore certamente ha una matrice anarco-austriaca, che poi è la matrice di Thomas Bernard o di Karl Kraus, lui ha questo lato.

O: Si riferiva spesso alla cultura viennese di cui in parte è figlio?

R: Ma Ettore non vi si riferiva direttamente, però la sua matrice era la Wiener Werkstätte.

O: Negli Scritti c'è un bellissimo testo di Sotssass su Rossi.

Z: Si è bellissimo, Sotssass aveva capito Rossi molto meglio di tanti altri critici di mestiere.

R: Sì nella monografia Phaidon uscita di recente ho voluto inserire il testo di Aldo, lui toccava dei punti molto importanti parlando dell'opera di Ettore.

Z: Descrive perfettamente le sensazioni che provava entrando nel bar disegnato da Sotssass.

R: Esatto.

O: Di rimando, anche nell'altro testo, di Sotssass su Rossi, egli trattava temi estremamente presenti anche in Loos, quindi la semplicità del gesto e molte altre cose che lui aveva descritto

perfettamente, Sotssass aveva in questo senso un dono di sintesi veramente pazzesco.

R: Voi avete letto questo libro qui? (prende in mano gli *Scritti*⁶)

O: Z: Sì certamente.

O: L'ho dovuto fotocopiare, attualmente è introvabile. È un testo incredibile, soprattutto quando scrive da critico, c'è un saggio su Dreyer bellissimo. Aveva una capacità analitica decisamente fuori dal comune.

R: Assolutamente, è assurdo che non lo ristampino. È così... C'est pas facile la vie. (sfogliando Terrazzo, guardando la pubblicità di Commes des Garconnes) Questa pubblicità era bellissima, ecco questa non l'avevamo fatta noi, lei, Rei Kawakubo è un genio. Anche quelle di Romeo Gigli erano molto belle.

Z: E quelle di Bishofberger?

R: Quelle le faceva Bishofberger in autonomia, faceva sempre cose raffinate.

Z: Come reagivano le aziende quando dicevate di voler ridisegnare le loro pubblicità?

6 E. Sotssass, M. Carboni e B. Radice (a cura di), *Ettore Sotssass. Scritti*, Neri Pozza Editore, Verona 2002.

R: Erano sempre persone abbastanza illuminate quelli a cui lo chiedevamo.

Z: In che modo siete entrati in contatto con artisti veramente epocali, come appunto Mappelthorpe, Newton o Clemente?

R: Beh Mappelthorpe come ben sapete era un artista molto famoso, semplicemente gli si chiese se voleva collaborare.

O: Sì poi, pure Sottsass era già estremamente famoso.

R: Sì esatto, Clemente invece è un amico, quella è una sua opera (indicando la parete di fondo del soggiorno), altri noti erano amici di Ettore.

Z: Araki?

R: Araki è un amico di Ettore. Poi Newton dicevi? anche lui era un amico, Newton ha fatto questa foto qui a me ed a Ettore, è appesa proprio lì. L'avevamo conosciuto ad una cena di Gianni Pigozzi ad Antibes, era molto simpatico, Helmut era un uomo straordinario. Era gente che conoscevamo in giro insomma.

Z: Nel Terrazzo numero 6 c'era pure un servizio di Newton.

R: Sì certo, per quel numero lì

tutti facemmo sforzi esagerati, io ero con Ettore, e mi ricordo che avevamo spedito Santi Caleca in giro verso Est, poi ci telefonò non so da quale dogana, dove non lo facevano passare, gli volevano sequestrare la macchina, delle cose disperate. Poi per quel numero abbiamo dovuto richiedere ad Araki e ad altri alcune foto che noi avevamo già individuato scrivendo chiaramente che non potevamo però pagarle. Alla fine tutti ce le diedero. Sono stati d'una gentilezza estrema, ricordo che i giapponesi le spedirono immediatamente, i giapponesi hanno sempre avuto grande passione per Ettore.

O: A proposito di Giappone, nella monografia Phaidon, c'è una foto di Sottsass e Rossi su di un tatami.

R: L'ho fatta io quella, erano ubriachi fradici, ed erano sdraiati sul tatami, nella stanza c'era uno di quei tavolini giapponesi tipo coffe table, ho pensato che dovevo immortalare la scena, sono salita sul tavolino ed ho fatto una serie di foto.

O: Il Giappone ha avuto allora per entrambi una particolare passione.

R: Sì, i giapponesi, su questioni estetiche e di design sono assolutamente raffinati.

O: Una delle case secondo me più belle

era quella di Yuko

R: Si è bellissima quella, ma devo dire che a me piacevano tutte.

Z: Ma si incontravano spesso Sottsass e Rossi?

R: Mah, sai abitavamo vicini, ogni tanto ci telefonavamo ed uscivamo a mangiare assieme in un ristorante che si chiama Romani vicino a piazza Sant'Alessandro. (sfogliando Terrazzo numero 6) Queste sono le foto di Newton, Ettore un giorno gli chiese: "Helmut, ma tu non hai mai fatto foto d'architettura? facci vedere qualcosa!" e guarda che foto pazzesche tirò fuori, anche lui ce le diede gratis, tra il resto lui molto noto per essere di un'avarizia spaventosa, cosa che posso dire perché lo dichiarava lui stesso. Ero molto affezionata a Helmut.

Z: Dunque, poi ecco, ci interessava sapere con quali figure, al di fuori dell'ambito professionale e disciplinare, era maggiormente in contatto Sottsass.

O: Si esatto, a questo proposito volevo chiedere se nelle vostre frequentazioni esistevano figure tutto sommato non attinenti all'ambito lavorativo.

R: Non avevamo niente di attinente al lavoro, o era tutto lavoro o niente era lavoro.

O: Si esatto, ma lui aveva un modo di avere una dimensione completamente altra? perché sembra che tutto ciò che facesse fosse lavoro... o vita.

R: Erano assolutamente ed inevitabilmente connesse le cose, per Ettore non esisteva il lavoro ed il non lavoro, andavamo a Filicudi e disegnava tutto il tempo. Il lavoro era vita e d'altra parte la vita era chiaramente lavoro, le nostre amicizie più profonde poi sono state con Helmut per esempio, poi c'è stato un carissimo amico americano che si chiamava Max Palevsky, era una persona estremamente facoltosa e invitava sempre i suoi amici a viaggiare con lui, era proprietario di alberghi, aerei, era anche un collezionista d'arte, noi siamo stati molto beneficiati dalla sua gentilezza. Egli poi negli anni '50 aveva anche teorizzato l'idea che in un futuro prossimo il computer sarebbe potuto diventare di massa, aveva venduto un grande brevetto Rank Xerox ed inoltre era il più grande azionista della Intel. Ci aiutò anche con Terrazzo. Poi abbiamo un'amica, Prema, una signora indiana di una grande famiglia che ci ha ospitato e portato in giro per tutta l'India, poi in Giappone invece c'erano Shiro Kuramata, Isozaki e Issey Miyake, il fashion designer, lui è un grande amico, poi fatemi riflettere, non vorrei dimenticare nessuno...

O: Viaggiavate moltissimo

R: Sì, specialmente grazie a varie occasioni di lavoro abbiamo viaggiato moltissimo.

Poi eravamo amici della Rosanna Armani, in ogni caso erano veramente le persone più svariate, non c'era una categoria. Ah beh certo in Italia poi c'era anche Branzi che era un buon amico.

Z: Branzi notavo che scriveva quasi su ogni numero di Terrazzo.

R: Sì è vero Andrea era sempre uno dei più pubblicati allora. Ah certo, anche Roberto Calasso era un nostro amico, lui era diciamo il grande capo di Adelphi, una specie di genio, straordinario uomo di grande cultura, c'erano lui e la moglie Fleur.

O: Questo mi fa venire in mente le Foto dal Finestrino, lui ha sempre fotografato moltissimo?

R: Sì, sì sempre, è un peccato che le sue foto siano state pubblicate in quel formato, non si riescono ad apprezzare completamente così. Quello era uno dei primi della serie "piccolissimi" di Adelphi.

O: Aveva però già fatto allora una mostra a Capodimonte, piuttosto completa.

Z: Sì curata da Bonito Oliva

R: Bonito Oliva ha firmato il testo e basta.

Z: Abbiamo il catalogo della mostra, molto bello.

R: Sì è un bel catalogo

Z: Tra il resto lì oltre a tutte le foto poi pubblicate in Foto dal Finestrino ci sono pure tutte le cosiddette Metafore.

R: Sì, esatto, le Metafore poi sono state pubblicate da Skira.

O: Ne esiste anche una versione più piccola delle Metafore giusto?

R: No, aspetta fammi riflettere... Quello era edito da Passigli se non sbaglio.

O: Rispetto alle Metafore cosa ci può dire? erano un lavoro estremamente concettuale ed in un certo senso completamente anomalo.

R: Le Metafore erano cominciate nel '72, quando io non c'ero ancora. In realtà sono l'unica opera concettuale che esista nell'ambito dell'architettura e del design, il tutto era iniziato come una ricerca, sui fondamentali, in un certo senso sugli atti fondamentali; che cos'è una porta? cosa significa attraversare una porta? L'ultima parte della ricerca, quella con la serie di foto intitolate *La mia fidanzata, il mio*

*fidanzato*⁷ quelle erano foto fatte a me o foto che lui mi chiese di fare a lui stesso.

O: Era sempre una condizione continua di viaggio.

R: Dal deserto dell'Arizona al Partenone, fino ad ad una trincea d'Israele, quella foto per esempio si intitolava "La mia fidanzata tutte le mattine piglia il metrò" è stato un casino fare quella foto lì.

O: C'era sempre una ricerca dell'essenza, leggendo gli *Scritti* è forse la cosa che emerge maggiormente è la continua ricerca degli elementi base.

Z: Si una tensione alla comprensione dei fondamenti.

R: Si esatto i fondamenti...

O: Questa è una cosa riscontrabile poi anche in tutta la sua produzione formale, lui ad esempio diceva di essere l'ultimo dei neoplastici. Era sempre una questione di elementi fondamentali per lui.

Z: Sì, tutta la sua opera era poi permeata di una spiritualità fortissima, di una sorta di senso ancestrale di sacralità. Poi aveva una capacità stupefacente di leggere e raccontare i riti quotidiani, quelli che determinano un'esistenza in fondo. Ricordo questo passo bellissimo

di un suo testo in cui racconta che voi eravate in Liguria, durante un pranzo, e lui ad un certo punto parla delle donne liguri, che da secoli e secoli facevano il pesto a quella maniera, raccogliendo il basilico nel loro orto ogni mattina e poi aspettando sulla terrazza il loro marito uscito in mare la notte per pescare.

R: ...Ettore era molto attento a queste cose, la sua attenzione antropologica era molto forte.

O: Da un punto di vista professionale invece, Sottsass ricevette di rado grandi commesse, una di queste era Malpensa 2000, ci interessava sapere se facendo un salto di scala così considerevole dovette allora riconsiderare le sue modalità di approccio al lavoro ed alla disciplina.

R: No, non molto, però a dire il vero non posso affermarlo con certezza, non ho mai seguito molto la Sottsass Associati.

Z: Ecco, ci sarebbe l'ultima domanda, che però rileggendola ora onestamente mi vergogno un po' a farla.

R: Ahaha! No, ma non ti preoccupare.

Z: Dunque, Obrist in un'intervista fatta in occasione della mostra *Vorrei sapere*

7 In E. Sottsass, *Ettore Sottsass. Metafore*, Skira, Milano 2002.

*perchè?*⁸ chiese a Sottsass come si sentisse ripensando al Memphis, ecco noi molto banalmente vorremmo rivolgere a lei la stessa domanda, come si sente lei ripensando ad allora?

R: Mi stai chiedendo come mi sento ripensando a Memphis?

Z: Sì.

R: Mi sento benissimo. È stato un periodo straordinario, non sempre nella vita puoi avere questa fortuna o questa possibilità. È un bellissimo ricordo.

Quando Memphis iniziò, alla prima mostra del '81 c'era una quantità di gente che noi assolutamente non ci aspettavamo, noi stessi all'apertura di Memphis non potemmo entrare a causa della folla che fuori attendeva, seriamente non potevamo entrare, eravamo molto imbarazzati, non sapevamo cosa fare, davanti a noi c'era questo Busnelli, che allora era a capo di una grande ed importante ditta di mobili milanese, e lo sentimmo dire: "Questi qui ce l'hanno messo nel culo per i prossimi vent'anni".

Z: Direi che abbiamo esaurito le domane

R: Bene, chi avete intervistato per

il povero Aldo?

O: Dobbiamo intervistare Arduino Cantafora e Alberto Ferlenga.

R: Capisco, Aldo era un uomo molto simpatico.

Z: Lo conosceva bene?

R: Bene non lo so, però era veramente molto simpatico, era un'uomo affascinante.

O: Lui doveva essere un uomo molto turbato in quegli anni.

R: Ma sai lui aveva questo difetto... probabilmente era ubriaco quando ha avuto l'incidente. Lui comunque era un uomo di grande sensibilità, mi ricordo che quando l'ho conosciuto ha detto ad Ettore: "Ti sei fatto incastrare da una donna del Lago", poco prima mi aveva chiesto di dov'ero e io sono originaria del Lago di Como. Insomma anche sua moglie era una donna del lago e riteneva che le donne del lago avessero particolare fascino e charme. Aldo era molto sensibile, molto spiritoso, io ho un bellissimo ricordo delle cene con lui, ci dovevamo trovare presto per cenare perché lui la sera doveva andare a risposarsi abbastanza presto.

O: Aveva giornate intense?

8 A. Bozzer, B. Mascellani, M. Minuz (a cura di), *Ettore Sottsass. Vorrei sapere perché-I wonder why. Catalogo della mostra (Trieste, 6 dicembre 2007-2 marzo 2008)*, Mondadori Electa, Milano 2007.

R: Sai, bevendo, a fine giornata doveva andare a riposarsi. Ho veramente un bellissimo ricordo di lui, aveva una sensibilità speciale. Sono stata fortunata.

05.ALESSANDRO MENDINI

Alessandro Mendini, *Stanza Banale*, Biennale di Venezia 1980

IO SONO PUNTINISTA¹

Nel 1994 Emilio Ambasz esordisce sulle pagine della monografia dedicata all'Atelier dei fratelli Alessandro e Francesco Mendini con una modalità narrativa estremamente rara per l'occasione; una fiaba.

“Alessandro Jeremiah Mendini, una delle figure più affascinanti nel pantheon dei Régisseurs alla fine del XX secolo, ha previsto la fine di una cultura che si è esaurita anticipando, nella sua opera, il triste privilegio di diventare uno degli ultimi grandi Régisseurs dell’Impero Bis-Moderno.

Al volgere del millennio ha sperimentato la tragedia dell’assedio di Metropolis da parte delle orde di conquistatori sopravvivendo alla caduta della capitale e alla distruzione che ne seguì. Come raccontano i coronasti dell’epoca sopravvissuti, si nasconde da qualche parte nella capitale allo sfascio mentre i conquistatori tenevano accesi per mesi i fuochi delle loro cucine con stupendi esemplari dei suoi mobili, quadri, disegni, abiti e oggetti domestici privando così noi e le generazioni future di un immenso piacere.”²

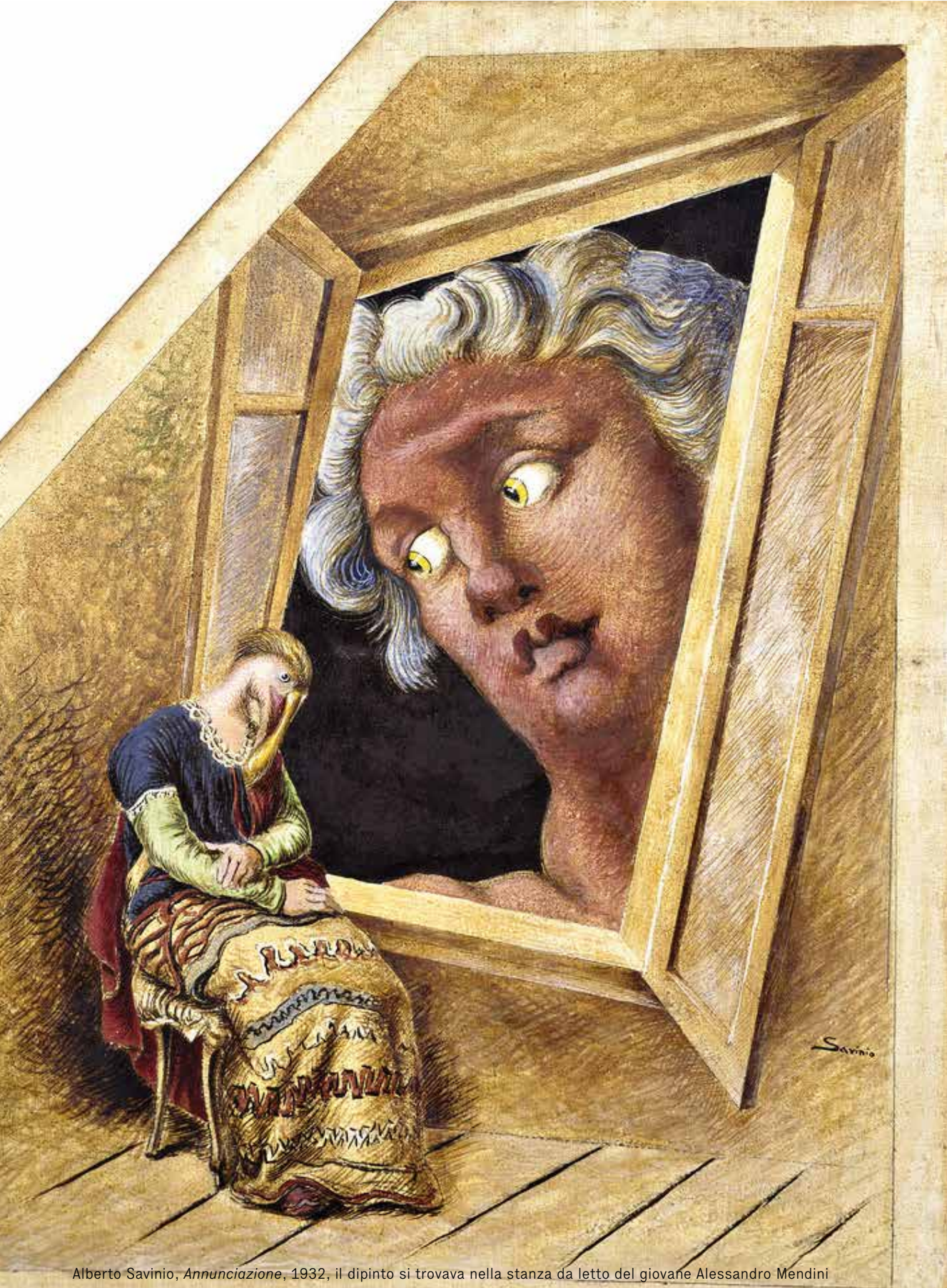
L'incipit dell'onirica favola di Ambasz espone nelle poche e primissime righe l'intera parabola mendiniana, l'autore non a caso presenta Alessandro J. Mendini utilizzando il termine “Régisseur”, termine che considerato in accezione tipicamente teatrale e filmica identifica la figura del direttore di scena. Uno dei grandi direttori di scena di quello che qui viene chiamato impero Bis-Moderno, che è forse un termine ancor più significativo e calzante del lyotardiano, canonico e spesso abusato “Postmoderno”. Egli stesso definisce la sua produzione con il termine ambiguo e misterioso di *neomodernismo*³.

Ambasz continua poi narrando impeccabilmente la tragedia della caduta di un fantastico luogo identificato in Metropolis, di cui Mendini stesso era, prima della disgraziata caduta, considerato il

1 A. Mendini, Intervista *Triennale Design Week 2011*, 2011. <https://www.youtube.com/watch?v=t30zJ3MWuAY>

2 Emilio Ambasz, *Una fiaba: Alessandro J. Mendini regista straordinario e profeta malgrado se stesso*, pg. 4. In R. Poletti, *Atelier Mendini, una utopia visiva*, Fabbri Editori, Milano, 1994

3 M. Biraghi, S. Micheli, *Storia dell'architettura italiana 1985-2015*, Einaudi, Torino, 2013



Alberto Savinio, *Annunciazione*, 1932, il dipinto si trovava nella stanza da letto del giovane Alessandro Mendini

“Luminario”, ed ancora, il “Maestro Eretico di Etica”. I riferimenti qui sono chiaramente rivolti alla fine di un certo periodo storico Milanese e di quella sorta di euforia generale che caratterizzò tale periodo, ma qui il nostro Régisseur, fortunatamente non viene schiacciato o ucciso (come accadde a molti maestri) dalle nuove e barbare generazioni, egli vive ancora e ancora con gran riservatezza continua il suo operato alchemico mutando oggetti semplici in soggetti della vita.

“La mia infanzia è durata moltissimo e non so nemmeno se sia finita”⁴

Il tratto forse più rappresentativo dell’opera mendiniana sta in gran misura nella ricreazione e riconsiderazione del rapporto intimo ed umano con gli oggetti, gli oggetti banali, gli oggetti della quotidianità. In fondo è come se tutta l’opera di Mendini e del suo Atelier fosse volta al superamento delle impossibilità fisiche e concettuali di trasmutazione ed animazione delle forme. Una sorta di gioco dell’infanzia, quando in completa libertà ed armonia di gesti, è possibile immaginare che tutti i segni, gli oggetti e le forme della propria stanza sono animati di vita e caratteri propri.

Un riferimento fondamentale è sicuramente Andrea Francesco Alberto De Chirico, fratello di Giorgio e conosciuto con il nome d’arte di Alberto Savinio, nelle cui composizioni musicali letterarie ed infine pittoriche si possono trovare riferimenti colti e molto precisi all’antichità classica ma, continuamente destabilizzati dall’introduzione di un apparato formale ironico e sognante dai colori sgargianti. La modalità di rappresentazione di Savinio però non può certamente essere semplicemente iscritta nell’ambito della metafisica -visto e considerato che Savinio iniziò a dipingere soltanto intorno al 1926, quando cioè la metafisica era già un movimento storicizzato e già da due anni si era costituito il movimento surrealista⁵- ma, pur presentandone delle caratteristiche comuni, è forse una sorta di momento di mezzo, un ibrido di transizione, capace di coniugare la poetica atemporale metafisica con l’onirismo spiazzante e le forme del subconscio di

4 A.Mendini, *Alessi Design interview*, 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=ReDWgHwuDKw>

5 Cfr. Maria Maddalena Monti, *Il pensiero classico nelle avanguardie: Alberto Savinio*, 2010 (http://www.maddalenamonti.com/wp/?page_id=209)



matrice tipicamente surrealista. In Savinio è come se venissero praticate Iniezioni di forme e di colore nelle tette opere simboliste di Böcklin. Gli elementi formali qui sostituiscono gli esseri viventi e a loro volta quest'ultimi, quando presenti, si fondono inevitabilmente con lo sfondo e la realtà delle cose del mondo rappresentato, il tutto generando una sorta di assurdo vortice esistenziale in cui la coscienza del fruitore entra in risonanza con la disposizione e con i colori delle forme che via via si fanno sempre più cariche di esistenziale autonomia vitale.

Gli oggetti lavorati ed elaborati da Mendini subiscono lo stesso processo di emancipazione nei confronti della loro funzione e forma originale, essi come nelle opere pittoriche di Savinio prendono autonomamente vita, interferendo con la quotidianità e costringendo a ripensare il senso dell'oggetto banale. Sta proprio qui la grandezza ed il significato del design mendiniano, nel continuo e faticoso tentativo di introdurre le forme banali nella *tragicommedia della vita*⁶, e nel derivarne oggetti carichi di tratti umani, ironici, tristi, carichi di pathos, di fascino e di onirismo oppure semplicemente oggetti brutti. Tutto il processo è sempre perfettamente controllato, contemplato e compreso dal suo creatore sin da principio.

*“I miei progetti sono un sistema di segni romanzabili, dei personaggi nel magazzino di un teatro, come costumi scenici, grazie al proprio autore giocano una specie di teatro dell'arte.”*⁷

Come dice Mendini stesso, i suoi progetti sono semplicemente scenografie e frammenti sparsi nel magazzino del teatro dell'arte, pronti ad essere utilizzati, ripresi, rimaneggiati, *ridipinti* ed adattati a qualsivoglia rappresentazione dell'esistenza umana. Questa considerazione del suo stesso fare progettuale porta inevitabilmente con sé la cifra della profonda coscienza della mutabilità e della ciclicità delle forme, che consente a Mendini, l'applicazione dell'ornamento e l'intervento superficiale come unica alternativa possibile e perseguibile all'invenzione formale. Si può ragionevolmente affermare che l'intera esistenza mendiniana e la sua opera di architetto e designer sono state

6 Intervista ad Alessandro Mendini, pg.320.

7 Intervista di Fabio Falzone e Michele Angelini ad Alessandro Mendini, *A ciascuno la sua utopia*, <http://www.lanciatrendvisions.com/it/article/intervista-con-alessandro-mendini-a-ciascuno-la-sua-utopia>

Oskar Schlemmer, *Triadische Ballett*, 1922



caratterizzate da una presa di posizione radicale nei confronti dell'autorialità dell'oggetto e sono tuttora asceticamente dedicate al superamento della necessità del gesto autoriale nel processo creativo.

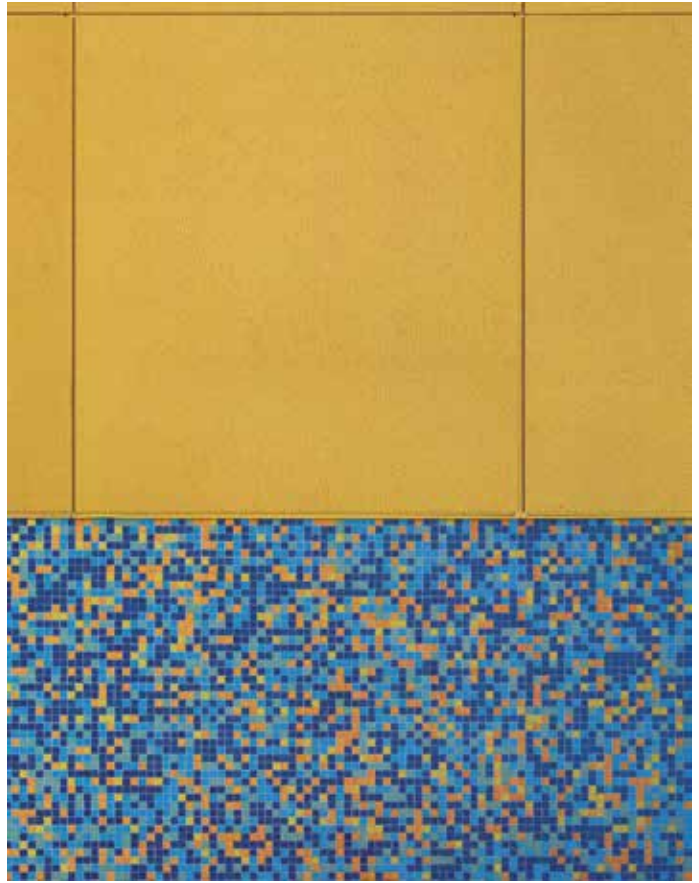
*“l’atteggiamento verso l’oggetto può ormai essere unicamente di tipo culturale, meglio ancora se artistico: ed arte e cultura significano oggi diversità, anche eclettica ed esoterica.”*⁸

La rinuncia all'autorialità del gesto, in Mendini, è paragonabile alle scelte che accompagnavano le opere del primo gruppo Fluxus e ai primi e misteriosi collages di arte postale. Qui l'attitudine dichiaratamente neo-dada di Fluxus può senza dubbio essere assimilata a quella mendiniana, in cui tutti gli oggetti, dal design all'architettura sono effettivamente dei *ready made*, storicizzati e resi opere d'arte, di design o di architettura, semplicemente grazie all'applicazione dell'apparato ornamentale che a questo punto assume su di sé la totale responsabilità dell'opera, esattamente come la firma di Duchamp - ispiratore e in un certo senso padrino del Fluxus - nel suo celebre orinatoio.

Gli oggetti ed i progetti dell'Atelier desumono il loro apparato ornamentale muovendosi indifferentemente e con agilità nelle pieghe della storia, andando a coniugare la poetica delle forme di Savinio con il cubismo, la secessione Viennese, Dreyer, i mosaici romani ed il teatro del Bauhaus di Weimar con i suoi costumi di scena che evolvevano in incredibili meccaniche da indossare disegnati da Oskar Schlemmer. Da qui una linea di continuità tra la concezione del teatro dell'artista bauhausler e quella del design e dell'architettura in Mendini: dagli scritti dell'artista e coreografo tedesco si comprende con chiarezza che la figura umana è elemento centrale del suo lavoro⁹, l'uomo determina e misura l'intera opera di Schlemmer come evidente dai celebri disegni intitolati *Le leggi del moto del corpo umano nello spazio*, O. Schlemmer, 1924, da cui è possibile apprezzare come il moto del corpo umano generi, nell'immaginario schlemmeriano, forme geometriche cristallizzate nello spazio, che andranno a costituire

8 Alessandro Mendini, *Per un'architettura banale*, 1979, Cfr. <http://www.ateliermendini.it>

9 Susanne Lahusen, *Oskar Schlemmer: mechanical ballets?* p.67. In *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* Vol. 4, No. 2 (Autumn, 1986), Edinburgh University Press.



Atelier Mendini, *Museo di Groninger*, 1994



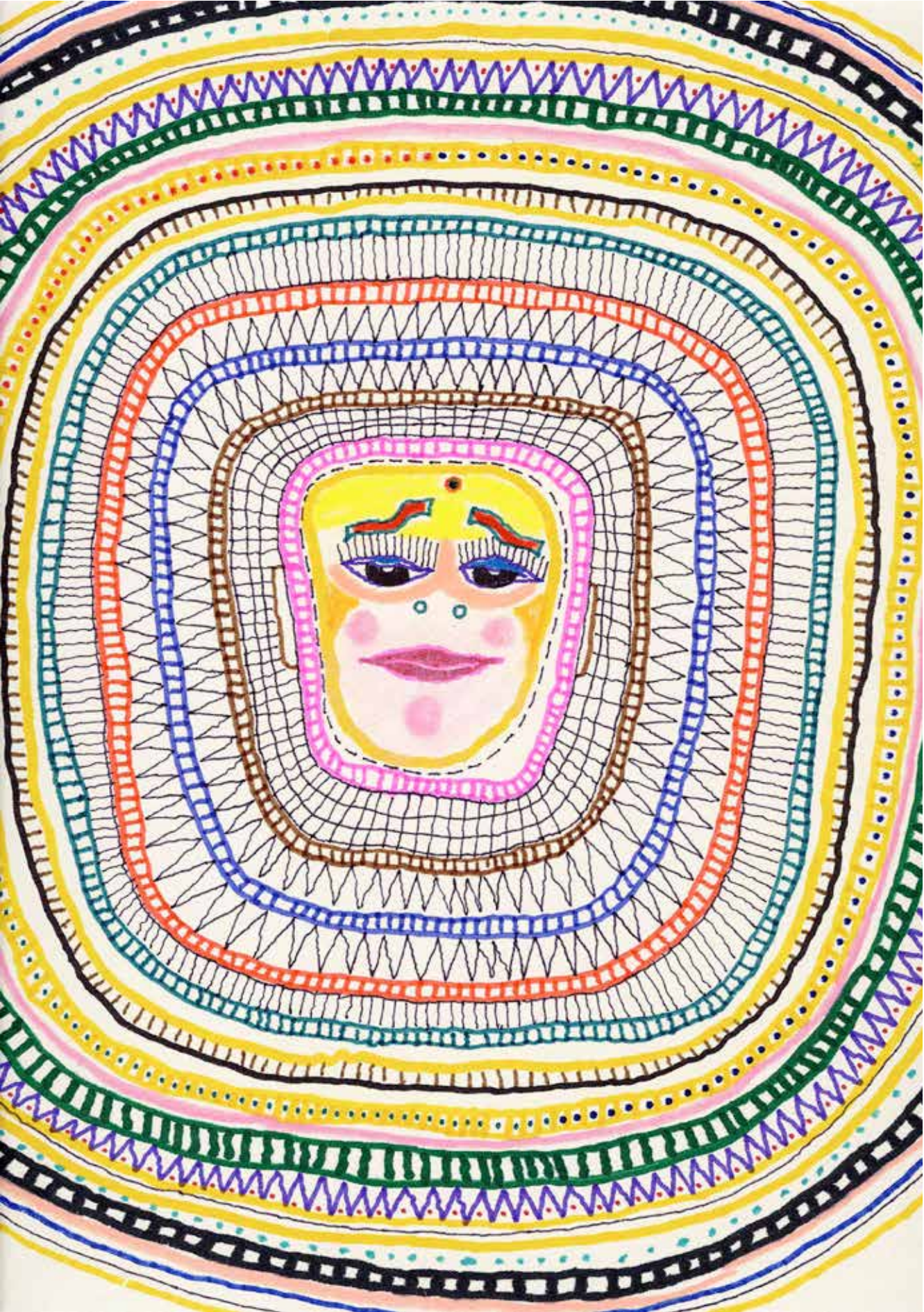
l'ossatura fondamentale dei costumi di scena dei danzatori. Tutto l'apparato formale dei costumi e delle macchine di scena del teatro del Bauhaus di Weimar viene generato per emanazione del corpo dello stesso ballerino.

La stessa concezione antropocentrica dell'arte e dell'architettura è l'elemento caratterizzante dei progetti dell'Atelier Mendini, dall'oggetto alla stanza, sino a giungere alla scala urbana l'approccio è sempre lo stesso, l'apparato decorativo, unico elemento generatore di spazialità, è derivato null'altro che per emanazione umana, Mendini stesso più volte dichiarerà che l'uomo è inevitabilmente l'elemento centrale delle cose del mondo¹⁰. Considerando questo dato come fondamentale della pratica progettuale mendiniana il risultato logico e consequenziale saranno oggetti e architetture che sono fenomeni totemici e soprattutto antropologici piuttosto che semplici geometrie formali.

L'opera dell'Atelier costituisce a tutti gli effetti un sistema unico, continuo e dinamico, una ricerca rizomatica che si espande contemporaneamente in più direzioni inedite, sempre gentile mai violenta, sempre disposta al mutamento ma senza mai comprometersi.

I frammenti dell'opera mendiniana, qualsiasi essi siano finiscono irrimediabilmente per perdere se stessi nella loro stessa decorazione, ed è solo perdendo se stessi e facendo dimenticare ad una teiera di essere teiera o ad un cavatappi di essere cavatappi che essi possono raggiungere un significato più pieno, più puro che trascende la semplice definizione dell'oggetto secondo le categorie del formale e del funzionale. L'oggetto, liberato infine di tutto può quindi identificarsi con il suo stesso apparato ornamentale divenendo in definitiva puro pensiero, narrazione antropologica di una realtà umana in equilibrio tra fissità temporale ed astrazione spaziale.

10 Intervista ad Alessandro Mendini, *Mendinia*, in *Lezioni di design*, Cfr. <http://www.educational.rai.it/lezionididesign/designers/MENDINIA.htm>



OPUS TASSELLATUM

“Mendini fu costantemente lacerato fra una tendenza radicale e una forma di decorazione classica che riunisse architettura, arte, moda, e design, paragonabile all’opera di Ponti, il quale affrontava l’insieme partendo dal punto di vista di un’arte decorativa suprema”¹¹.

In entrambe le opere, sia di Ponti che di Mendini, è rintracciabile una profonda poetica musiva, il tassello è concepito come frammento onnicomprensivo di realtà, un elemento significativo, una metonimia formale che corrisponde all’esibizione di una parte che da inevitabilmente la cifra del tutto, e che, in definitiva governa l’apparato formale dell’architettura stessa: si vedano per esempio gli edifici di Ponti -nello specifico gli esempi della pianta del grattacielo Pirelli, della facciata della chiesa di via Ampere, le finestre del Trifoglio o i vani scala di servizio della Nave - in cui tutto di volta in volta assume la forma delle piccole tessere diamantiformi di cui sono rivestiti la maggior parte dei suoi edifici. In questo senso, le imprevedibili variazioni cromatiche della texture Proust di Mendini possono essere paragonate alle stupefacenti sfaccettature degli edifici di Ponti, dovute all’utilizzo ossessivo del celebre rivestimento a tessere di forma gentilmente prismatica.

Seguendo il pensiero di Burkhardt, egli afferma, che, la grandissima differenza che divide i due maestri, e quindi i due universi progettuali, sta nell’esteriorizzazione ironica del banale e nell’attitudine alla logica inclusiva del montaggio da parte di Mendini, questioni totalmente assenti ed inconcepibili per Ponti.

Continuando nella ricerca di un linaggio, di una linea di successione, nonostante i dovuti distinguo, è forse qui possibile tracciare una linea di continuità tra l’ironica pratica mendiniana della riduzione al banale e dell’accumulo di segni elementari, che infine evolve in articolata complessità semantica, e l’attitudine

11 F. Burkhardt, *Papà Ponti*, p.66. P. Weiß (a cura di), *Alessandro Mendini, cose, progetti, costruzioni*, Electa, Milano, 2001

Atelier Mendini, *busstops*, fermata Steintor, Hannover, 1994



alla decorazione, sempre disponibile all'ironia, di un'altra fondamentale figura del Novecento italiano, Piero Portaluppi. In Portaluppi, la complessità semantica e formale della produzione architettonica è direttamente derivata, come del resto in Mendini, dall'accumulo di segni, che, se considerati nella loro molteplicità generano a tutti gli effetti spazialità indiscutibilmente stupefacenti.

L'apparato iconografico sia Portaluppi che di Mendini sono entrambi costituiti da texture, forme, motivi geometrici, e una comune ossessione per l'*opus tassellatum*, - si vedano per ciò che riguarda Portaluppi i mosaici dell'hotel Diurno di Porta Venezia, le decorazioni di Villa Necchi ed i pavimenti di Casa Atellani -, elementi questi, continuamente ed indifferentemente ripetuti in progetti differenti per dimensione e tipologia. Ognuno di questi elementi è una lettera¹² e le lettere tutte costituiscono una moltitudine di alfabeti capaci di raccontare la realtà tutta, dal mobile alla città. In entrambi i casi è effettivamente riscontrabile un'estrema indifferenza di approccio, che si tratti di oggetti o che si tratti di architettura, il tema della texture e quello tipicamente Viennese dell'apparato decorativo, che infine si lega inesorabilmente alla struttura, sono tratti indiscutibilmente comuni ai due progettisti. Mendini in un'intervista afferma: *"Ho odiato il Politecnico, non lo sopportavo, anche per una mia personale introversione. Ci sono state tre persone però che mi hanno fortemente segnato: Piero Portaluppi, Ernesto Nathan Rogers e Gio Ponti. Sono nato e ho vissuto a lungo in una casa progettata da Portaluppi. Era veramente un personaggio carismatico, molto autorevole ma scostante. Non avevo rapporti diretti con lui ma con il suo mondo progettuale e visivo, ero affascinato dal suo modo di disegnare."*¹³

e ancora, *"Una volta iscritto a Ingegneria però mi accorsi che nell'edificio accanto c'era Architettura, che ai miei occhi era un luogo di folle creatività. Quando scoprii che il preside era Piero Portaluppi, lo stesso architetto che aveva progettato la casa di via Jan, capii che era la facoltà che faceva per me."*¹⁴

12 A. Mendini, conferenza "Dagli Anni'80", pg. 152. L. Parmesani (a cura di), *Alessandro Mendini. Scritti*, Skira, Milano, 2004.

13 A. Mendini intervistato da Damiano Galli, *L'antropologia dell'oggetto*, Flash Art 282, Aprile 2010

14 A. Mendini, *intervista a il Corriere della Sera*, 4 dicembre 2013

Alessandro Mendini, *Il mio soggiorno*, appartamento di via Jan 15, Milano 1982



Mendini dichiara apertamente di intrattenere uno stretto rapporto con il mondo progettuale e visivo di Portaluppi, e a questo punto se considerato ormai come istituzionale e assodato il riferimento di Alberto Savinio, le cui opere sono ben note a Mendini sin dalla sua più tenera infanzia, -la madre era una collezionista d'arte moderna, e, nella casa di via Jan 15 sono presenti più di dieci opere del maestro-, allora forse, non parrà una fantasiosa forzatura considerare l'opera del Portaluppi come riferimento fondamentale e continuo dell'infanzia e della formazione architettonica di Mendini.

Un esempio immediato e lampante del debito intellettuale, formale e grafico di Mendini nei confronti di Portaluppi lo si può ritrovare confrontando la facciata della casa natale di via Jan 15, ora Casa Museo Boschi Di Stefano, con la torre d'ingresso del padiglione centrale del Museo di Groningen, entrambe accomunate dall'utilizzo di guglie-pinnacoli a base quadrata a coronamento dell'edificio, e dal motivo angolare situato nel mezzo della facciata, il quale in Portaluppi diviene modanatura del cornicione, mentre in Mendini si fa pensilina d'ingresso alla collezione permanente del museo.

In ultima istanza vale qui la pena ricordare l'unico momento in cui, anche se non personalmente, Mendini e Portaluppi entrarono contatto, o meglio, il momento in cui la loro produzione è coincisa in un momento unico e corale; il ridisegno dell'arredo del soggiorno della Casa Museo Boschi Di Stefano. È noto che, il ridisegno delle poltrone, del divano e delle sedute di Mendini è stato concepito sulla base del disegno originale dei tessuti elaborato dal Portaluppi, ciò nondimeno osservando la trama ed i colori è impossibile in definitiva leggere e considerare soltanto il contributo di Portaluppi; nel disegno di quegli arredi è in fondo possibile ritrovare le trame e le grafiche degli stilisti milanesi tanto cari a Mendini, dai pattern tribali di Missoni alle forme geometriche, ironiche ed impertinenti di Fiorucci, fino ad arrivare alle opere tessili di Boetti e all'arte astratta, con i chiassosi accostamenti cromatici del minimalismo americano di Sol Lewitt. Quello della casa di via Jan 15, in conclusione, può essere letto e considerato come vero e proprio momento di sintesi, un'occasione di riconciliazione di due traiettorie autonome e individuali del Novecento.

Alessandro Mendini, Museo Universale, Documenta Kassel, 1987



MUSEO UNIVERSALE

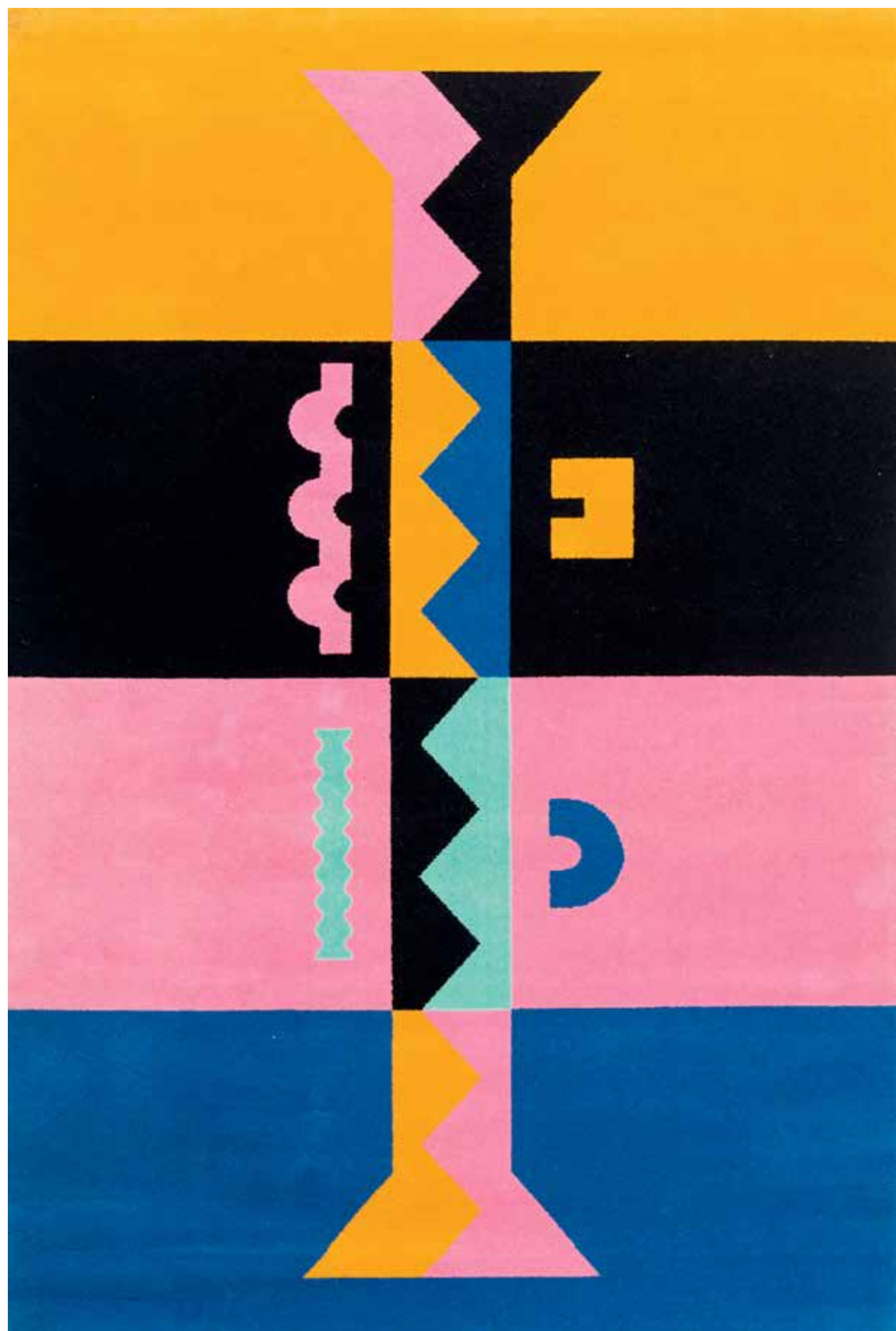
Il progetto del Museo Universale, realizzato in occasione della Documenta 8 a Kassel nel 1987, trova fondamento nella presa di coscienza, da parte degli autori, del fatto che il museo contemporaneo deve inevitabilmente arrendersi alla presenza totale dell'arte in tutti i luoghi ed i tempi della società contemporanea¹⁵. *“Tutto il mondo è arte”* scriverà Mendini stesso in una pagina di schizzi preparatori al museo, e, partendo da questa considerazione, il Museo universale non può esporre nulla se non tutto, l'intera realtà antropologica, lo stato delle cose del genere umano. Il museo quindi *“ricorda le costruzioni ibride che popolano il paesaggio vernacolare della contemporanea società di consumo”*¹⁶.

Esteriormente il complesso si presenta strutturalmente costituito da forme semplici, archetipiche, una sorta di gioco di riduzione al banale delle forme classiche decorate con stilemi “ollo”, che nelle facciate definiscono il ritmo delle finte paraste mentre nella cupola si articolano come ipotetici e piatti costoloni. La struttura espositiva è costituita da un enorme spazio centrale coperto da una cupola dalle dimensioni e proporzioni boulléiane; qui trova spazio, nell'ottica mendiniana, il momento fondamentale dell'esistenza, il momento dello svago, del divertimento, quindi discoteca e bar del museo. Dallo spazio centrale si sviluppano poi le varie sezioni, distribuite a raggiera lungo tutta la circonferenza del nucleo, ogni braccio ospiterà vari frammenti di realtà, che, se considerati coralmemente, restituiranno un'immagine completa e definitiva dell'attuale realtà globale.

“L'arredamento della nostra casa diventa il teatro della vita privata, quella scena dove ogni stanza permette il cambiamento, la dinamica degli atteggiamenti e delle situazioni: è la casa palcoscenico. Che poi la nostra vita sia una cosa vera, mentre il teatro rappresenta la finzione, sta a noi deciderlo: resta il fatto

15 Cfr. A. Mendini, *Architettura Addio*, Shakespeare & Company, Milano, 1981.

16 A. Mendini, *Architettura Addio*, Shakespeare & Company, Milano, 1981, pg.43



*che una casa concepita con questo progetto rende protagonisti i suoi abitanti”*¹⁷.

Ogni progetto di Alessandro Mendini, dalla casa, all'oggetto fino alla città, è sempre disposto all'ibridazione dell'istanza teatrale con la vita umana, e qui, nel Museo Totale, vita, arte, architettura, storia, miti, riti, folklore, tecnica e consumismo si confondono, si mescolano e ciò che ne risulta è appunto un ibrido, in cui l'uomo può identificarsi ed in cui può finalmente essere spettatore di sé stesso nella duplice condizione di protagonista e di osservatore esterno; un museo che proietta il riflesso di un'umanità sempre aggiornata al limite del suo sviluppo, della sua storia, della sua tecnica, e della sua arte, un oggetto assoluto ed onnicomprensivo, un ingranaggio pronto ad azionare i più intimi meccanismi della storia e dell'esistenza.

17 A.Mendini, *Uno stile per ogni stanza*, p.112. In A. Mendini, *Progetto Infelice*, RDE, Milano,1983.

05.1.INTERVISTA AD ALESSANDRO MENDINI



Un gioco pericoloso

Intervista ad Alessandro Mendini

L'intervista è stata registrata a Milano presso lo studio di Alessandro Mendini il 23 aprile 2015.

Francesco Zorzi. Nel '79 si costituisce Alchimia. Una coincidenza da non sottovalutare è la convergenza delle ricerche di diversi designer nella direzione del decorativo. Branzi pochi anni prima pubblica *Colordinamo* e *Decorattivo* con il Centro Design Montefibre, lei da tempo svolgeva la sua ricerca sulla poetica musiva con Bisazza, la texture Proust chiaramente. Dall'altra parte i non-ancora Memphis Sowden e Du Pasquier lavoravano prevalentemente su pattern tribali e Sudafricani. Possiamo notare quindi come in quegli anni a Milano vi fosse un massivo ritorno dell'istanza decorativa, del tema della superficie.

Alessandro Mendini. Quell'epoca era segnata da una specie di contrasto quasi radicalizzato tra i rossiani e i nostri gruppi. Con un personaggio con un piede in due staffe che è Franco Raggi. Lui stava con me ma era anche con la Tendenza avendo partecipato alla triennale del '73. Con me faceva Casabella e successivamente partecipò anche ad Alchimia ma in misura minore, aveva un linguaggio particolare, lavorò principalmente a Casabella. Io con Rossi avevo un rapporto personale molto gradevole,

l'avevo presentato in Alessi e lui si era innamorato della caffettiera, quando ha fatto *la cupola* e poi lo zio di Alberto Alessi gli ha trovato il terreno per farsi la casa sul lago. Questo personaggio che sembrava molto duro era invece un poeta delicatissimo, molto astratto che aveva fatto queste esperienze a Mosca, frequentava Mosca in una maniera un po' dura...

Nicolò Ornaghi. Certo, la sua passione per l'architettura stalinista.

M: Si aveva questo suo vestito grigio, però poi portava un orologio di topolino... Per me è stato un grandissimo architetto, in un certo senso con un filo diretto con Palladio. Noi ci consideravamo una specie di gruppo, anche di persone isolate, perché poi ognuno ha il suo cervello. Tanto è vero che dopo si è frantumato e ognuno ha preso la sua strada. Poco prima degli anni che trattate voi è cominciata la formazione di quelle persone che poi hanno fatto Alchimia o Memphis. Secondo me in parte sotto l'influsso di Giovanni Klaus Koenig che era uno storico dell'architettura semiologo un poco relazionato anche a De Fusco. Era il tempo di *Opera Aperta* di Umberto Eco. Per cui l'interesse al segno è cominciato subliminalmente nell'epoca radical. Quando voi

dite dell'eventuale collegamento con l'*Arte Povera*¹, io per esempio ho fatto per una copertina di Casabella una sedia di paglia, una poltrona fatta con balle di paglia, in campagna qua vicino a Cremona. Ecco quello è un oggetto in un certo senso da *Arte Povera* e c'era anche questo fatto: il critico d'arte che lavorava per me a Casabella era Germano Celant che in quel momento lavorava sull'*Arte Povera*, prima si era occupato dei concettuali. Poi a Domus lavorava per me Achille Bonino Oliva, quindi Alchimia corrisponde all'epoca della *Transavanguardia*, tanto è vero che abbiamo fatto un mobile che si chiamava *Mobile infinito*, un mobile performance...

Z: Dove aveva partecipato tra gli altri anche Chia, giusto?

M: Sì c'era Chia, Cucchi, De Maria, Paladino... Hanno collaborato alcuni con delle immagini, alcuni con dei disegni, altri, come De Maria, con delle parole, delle strisce di parole... Da poesia visiva. Ad un certo punto questo fenomeno dei radicali dopo alcuni seminari e dopo il Global Tools, si è spaccato, si è scardinato per via naturale. Erano persone

in un momento molto intenso, Pesce stava lontano, Dalisi stava lontano. Eravamo connessi con gli Haus-Rucker & Co a Vienna con Coop Himmelb(l) au. Anche con la California, e anche con Buckminster Fuller. Ad un certo punto arriva da tutti noi un personaggio che nessuno conosceva che è Sandro Guerriero. È venuto da me, è andato da Sottsass, è andato da Branzi, dicendo, "*ho un piccolo studio che si chiama Alchimia. Mi fareste dei disegni che vorrei fare una collezione di mobili e di oggetti?*" Non è venuto da noi in gruppo, è andato dai singoli. Ciascuno di noi gli ha dato il suo disegno. Messì uno accanto all'altro sono risultati avere delle stilematiche, dei colori, delle istanze simili che non erano più quelle dei radicali, il radical era opposizione radicale all'industria, ritorno del gesto, all'artigianato. Ma anche il fare architettura con le mani e non con il segno. Una specie di utopia di questo genere. Ci si è trovati quindi in una nuova stagione meno ideologizzata e più disincantata. Nel tentativo di recuperare una freschezza perduta in tempi piuttosto pesanti. È nata la prima collezione chiamata *Bauhaus 1*, alla quale è seguita la *Bauhaus 2*. In quel momento sono stati secondo me molto importanti gli oggetti Girmi di Michele de Lucchi, piccoli elettrodomestici simulati in legno.

1 In una domanda inviata a Mendini durante la preparazione dell'intervista si citava l'arte povera in rapporto alla produzione mendiniana pre Alchimia.

Z: Certo, i prototipi di tostapane, di ferro da stiro...

M: Sì, io fra l'altro per una mostra recente in triennale, ho fatto ricostruire il ferro da stiro sull'immagine fotografica e poi l'ho regalato a Michele. C'è stata una rivista intermediaria tra Casabella e Domus che è stata Modo. Quella rappresentava l'atteggiamento della infradisciplinarietà, del parallelismo disciplinare. Trattavamo un panettiere o un parrucchiere sullo stesso piano dell'architetto o del graphic designer. È stato un luogo di elaborazione, di indagine su tante discipline. Per esempio il rapporto con i *magazzini criminali*, con la scenografia sperimentale di *falso movimento* di Mario Martone.

Z: Per esempio la performance che avete fatto sotto il trifoglio.

M: Sì. Dopodiché Sottsass che era in Alchimia si è stufato. Si riteneva sfruttato economicamente. Tutti perdevano energia, tutti perdevano soldi con Alchimia. Era un disastro.

Z: Raggi ci parlò di questo aspetto completamente anarchico e disorganizzato di Alchimia. Ci disse che in fondo è l'aspetto che ricorda di più.

M: Sì forse è vero. Però Sandro

Guerriero a modo suo in quel momento è stato davvero geniale. Lui è Alchimia. Se non sbaglio arrivava dalla comunicazione di Olivetti. Per cui è una persona di comunicazione, non è una persona di progetto e ha avuto la capacità di creare delle scintille, delle situazioni comunicazionali intensissime. Per me è stata una persona fondamentale. Poi ad un certo punto le cose cambiano e anche le mentalità, ma la vera anima di Alchimia fu Guerriero. Per esempio la mia poltrona Proust che è nata anche con il nome Alchimia è nata in un momento in cui io pensavo di elaborare degli oggetti assolutamente ambigui, indeterminabili e progettati solo nella testa, cioè non disegnati. Io non ho un disegno della poltrona di Proust. Ne ho fatti dopo per vari motivi ma all'inizio era l'idea di prendere un oggetto del kitsch finto fine settecento, fatto dai mobili del kitsch, collegarlo ad un'immagine del puntinismo di Signac o Seurat nell'ipotesi di un'immagine proustiana. Secondo me Proust è un puntinista senza fine, un'aneddotica che continua all'infinito. Che non finisce mai. Dove tutti questi piccoli aneddoti solo collegati e l'insieme è valido per la validità del puntino. Che poi mi ha portato al mosaico o a cose simili. Volevo ottenere un oggetto ambiguo, lo portai poi in qualche mostra, a Ferrara, alla Biennale da Portoghesi e poi è entrato

a far parte della collezione di Alchimia. Dico questo perché Sottsass aveva un suo retroterra legato ai suoi viaggi, alle cose che faceva nel Messico, in India. Raggi aveva il suo retroterra con la Tendenza. Gli Archizoom, Superstudio ognuno arriva dalla sua storia, avevano dietro gli Archigram, i Beatles... Ognuno aveva la sua storia. Quindi si formarono queste collezioni... Dopodiché io di poltrona Proust ne avevo fatta una, poi ho saputo che ne era stata fatta un'altra poi un'altra, ma io non ne sapevo nulla. In sostanza c'è stato qualche pasticcio di questa natura del quale Sottsass, credo giustamente, si è incavolato. E poi comunque come mentalità, benché molto evoluto intellettualmente, tendeva all'establishment. Invece la tendenza di Guerriero è una tendenza assolutamente poverista. Per gli emarginati. Allora Sottsass si è staccato e ha fondato Memphis trascinandosi dietro un gruppo di persone. In quel momento Guerriero mi ha chiesto da che parte volessi stare, gli risposi che sarei rimasto con lui.

O: Quindi, forse schematizzando un po' troppo, si può dire che lei ed Alchimia foste più orientati verso la pratica artistica, con diverse influenze da quel mondo, come ci raccontava poco fa. Mentre per Sottsass l'obiettivo era la riformulazione attraverso una

nuova estetica di quello che è il design istituzionalizzato o usando le sue parole, dell'establishment.

M: Si credo si possa dire questo. Anche perché Sottsass collaborava da sempre con Olivetti. Mentre la mia formazione è da persona che fa le riviste. Il 70% del mio tempo lo dedicavo alle riviste, un lavoro che mi è piaciuto moltissimo, una grande cosa che ha succhiato tutto il mio tempo.

Z: Prima parlava della Biennale di Portoghesi. Durante quella Biennale ci fu anche la celebre mostra del Design Banale. Dove il Design Banale è tutto fuorché rivoluzione, un'operazione estremamente nichilista dal punto di vista progettuale. Anche guardando le pagine di Domus di allora, dove si facevano quei confronti a doppia pagina Memphis-Alchimia, il nichilismo era una delle istanze fondamentali attraverso cui leggere il lavoro di Alchimia. Branzi ne *La casa calda* dice una cosa che ci ha colpito molto. Fa notare che operando con gli strumenti propri del design, nel tentativo di sviluppare una narrazione critica della condizione esistente si cade fatalmente nel radicalismo perdendo così inevitabilmente l'originale intento nichilista.

M: Queste cose mi sembrano dette opportunamente. E per una certa teorizzazione del Design Banale si può rimandare ad un libro di Barbara Radice, edito per

quella mostra, intitolato *Elogio del Banale*², aveva in copertina, tanto per cambiare, la poltrona Proust, la mia ossessione della vita.

Dal mio punto di vista ho avuto delle parabole di introversione, di pessimismo, di mancanza di voglia di progettare fisicamente le cose anche per paura. Tanto è vero che se ho fatto il teorico, il giornalista, era anche perché non volevo progettare. Dopodiché le vere occasioni per progettare - a parte gli oggetti di Alchimia che erano comunque manifesti sperimentali e non erano oggetti da produzione - mi sono capitate piuttosto tardivamente quando mi è stato chiesto di progettare la casa di Alberto Alessi e, nello stesso momento, il museo di Groningen. In quel momento mi è maturata la voglia di fare il nostro mestiere.

O: Peraltro con un progetto di grande dimensione...

M: Sì, una grande esperienza. Abbiamo anche raccolto degli scritti in quegli anni, in un libro che si chiama *Progetto Infelice*. Comunque, sia l'epoca dei radicali che successivamente con Alchimia, c'era una specie di contraddittorio contro il progetto elitario, contro il progetto del bel design. Contro progettisti come Magistretti, Albini...

Allora io stesso ho cercato di maturare un progetto che poi diventava necessariamente di elite ma basato sulle regole del kitsch. Che sono regole precise, la variazione dimensionale, lo stridore tra i materiali, lo stridore fra i colori, la metafora, la trasposizione del senso. Sono regole che vengono applicate popolarmente sugli oggetti della banalità e sull'artigianato cosiddetto volgare. Ed entrano nelle case delle persone con un alto grado di accettazione e gradevolezza, addirittura con facilità di comunicazione per la rilassatezza che producono rispetto alla forza di aggressione che dà l'oggetto di qualità.

O: È quindi una questione di empatia? Sono più empatici?

M: Sì sono più empatici. Sono molto antropologici, poco estetici. Sono andato a cercare lì dentro dei valori e penso che anche adesso in linea di principio il mio progetto è fatto così. Io faccio un progetto che è abbastanza un'anomalia, non classificabile nelle regole del progetto ma nemmeno nelle regole dell'arte, è un po' un casino diciamo. Però cerco di relazionarmi a coloro che guardano o che usano i miei oggetti in una maniera emotiva, per esempio dando appena posso un volto ai miei oggetti, e tramite il viso suscito subito un

rapporto, come Pinocchio con geppetto diciamo... Quello che noi diciamo banale in tedesco si dice *trivial*... Per quella Biennale di Portoghesi, io Franco Raggi, Paola Navone e Daniela Puppa abbiamo comperato nei grandi magazzini di Venezia degli oggetti e li abbiamo elaborati con dei piccoli interventi, magari anche fluo. E abbiamo usato questi oggetti come manifesto dell'oggetto banale. Io poi ho fatto un paio di scenografie con i magazzini criminali, l'*Ebdomero* di De Chirico dove abbiamo usato elementi della banalità.

Però c'è anche questo fatto, il declino esplicito dell'esistenza della classe operaia, il declino della borghesia e l'intervento di questo territorio di nessuno, ovvero la micro borghesia, che è quella che accede a questo tipo di oggettistica in modo da arredarsi. Ovviamente questo avveniva prima dell'Ikea, con Ikea veniva introdotto un altro tipo di banalità, di tutt'altro genere...

O: Si con Ikea si ritorna ad una certa pulizia formale...

M: Si ritorna allo stile svedese, o perlomeno all'inizio lo era...

O: ritornando al teatro e alla Biennale del 1980, non crediamo opportuno un parallelo o quantomeno un confronto tra due poetiche progettuali completamente diverse, la sua e quella

di Rossi, nella tensione all'ibridazione della rappresentazione teatrale con la vita umana, nella risonanza generata tra finzione, realtà, oggettualità ed antropologia generando oggetti che, vestendo svariati costumi di scena ed interpretando parti sempre diverse, costituiscono quella che lei chiama "*la tragicommedia della vita*"³.

Z: E poi l'idea della vita come rappresentazione che diventa fondamentale. Ho qui una citazione dal testo a pagina 112 del *Progetto Infelice*, uno stile per ogni stanza, in cui lei dice: "*l'arredamento della nostra casa diventa il teatro della vita privata, quella scena dove ogni stanza permette il cambiamento, la dinamica degli atteggiamenti e delle situazioni è la casa palcoscenico, che poi la nostra vita sia una cosa vera mentre il teatro rappresenta la finzione sta a noi deciderlo, resta il fatto che una casa concepita con questo progetto rende protagonisti i suoi abitanti.*"⁴

O: E quindi il teatro della vita, il limite tra realtà e finzione, temi centrali in entrambe le vostre poetiche. Ma anche la vostra passione per la rappresentazione teatrale. Vorremo quindi sapere se nel vostro rapporto ci fossero tali riferimenti, se il teatro e un certo tipo di teatralità fossero tratti comuni alle vostre esperienze umane.

3 Cfr. <http://wisesociety.it/incontri/alessandro-mendini-disegno-la-tragicommedia-della-vita/>

4 A. Mendini, *Progetto Infelice*, RDE, Milano 1983, pg.112

M: I teatri e i teatrini di Rossi sono evidentemente molto importanti nel suo senso di teatralizzazione dell'architettura, non credo che Rossi abbia fatto scenografie...

O: Poche, una a Zurigo, una al teatro di Taormina e poche altre...

M: Anche io ne ho fatte molto poche, però la teatralizzazione è un elemento centrale del suo romanzo. Del resto ogni persona il suo romanzo se lo deve saper romanzare. Una persona che non si sa romanzare in un certo senso quasi non vive. Pertanto tutto il mio lavoro è autobiografico, c'è una miscellanea stretta, non sono capace a fare divisione e i miei oggetti sono dei personaggi all'interno di un romanzo che svolgono anche fra di loro: più che una scena è un backstage dove avviene l'assemblaggio di queste figure che hanno rapporti con me e hanno rapporti con le persone che le adoperano. E allora la casa privata diventa interessante se la persona che la vive ne diventa il protagonista e gli oggetti sono gli strumenti di questo protagonista. È un modo forse diverso da quello di Rossi, dal momento che il suo è molto metafisico, il teatro di Rossi è un po' il teatro di Sironi, il teatro di una Milano senza persone, è il teatro dei cimiteri. Il mio teatro

è quello dei saltimbanchi, del teatro dell'arte... peraltro proprio adesso ho fatto il teatrino dei burattini in Triennale, è stato inaugurato l'altra settimana, di fianco alla piscina di De Chirico...

O: Che è forse assimilabile al Teatrino scientifico che Rossi aveva fatto per i figli...

M: Sì, anche l'autobiografia di Rossi è un totale coinvolgimento di se stesso all'interno del suo progetto...

Z: Lei nacque nella casa di via Jan 15 disegnata da Piero Portaluppi dove passò gran parte della sua infanzia e giovinezza. Successivamente durante il primo anno di università passò dalla facoltà di ingegneria a quella di architettura, il preside era Portaluppi, e nel corpo docenti c'era anche Giò Ponti. Francois Burkhardt nel suo saggio intitolato "*Papà Ponti*", pubblicato nella sua monografia *Electa*, traccia una sorta di linea di continuità storica tra l'opera di Ponti e quella di Mendini. A questo proposito crediamo che, senza troppe forzature, si possa tracciare una linea di continuità tra la sua ironica pratica dell'accumulo di segni elementari, che infine si evolve in articolata complessità semantica, e l'attitudine alla decorazione, sempre disponibile all'ironia, di Piero Portaluppi. In Portaluppi, la complessità del segno e della forma nella produzione architettonica è direttamente derivata, come del resto - secondo noi - in

Mellini, dall'accumulo di segni, che, se considerati nella loro molteplicità, generano direttamente spazialità architettonica. Inoltre è forse possibile affermare che l'apparato iconografico di Piero Portaluppi e quello che caratterizza la sua opera siano costituiti da elementi comuni quali texture, forme, motivi geometrici e una comune ossessione per l'*opus tassellatum*. Tali questioni ci sembrano punti di contatto rilevanti tra la sua opera e quella di Portaluppi. Oltre al ridisegno degli arredi del soggiorno della Casa Boschi Di Stefano di via Jan, ci sono stati altri momenti di contatto - anche indiretto - tra lei e Portaluppi?

M: I miei rapporti con Ponti e con Portaluppi sono di sostanziale differenza. Se devo poi nominare dei miei maestri quelli non si trovano tra gli architetti e sono Rudolf Steiner, l'antroposofia, o comunque fenomeni di pensiero più che di forma. Però con Ponti mi sono trovato a sbattere direttamente quando sono diventato direttore di *Domus*. Prima leggevo *Domus* e mi sembrava un meraviglioso album di cose raffinatissime. A un certo punto sono andato in casa di Ponti e mi ha messo in mano la responsabilità della rivista, si tratta quindi di un rapporto esplicito, direi anche esterno e certamente ci sono dei modi di comportamento simili che però appartengono nell'architettura europea anche a Otto Wagner, cioè a quei personaggi che fanno

di tutto, da un portafoglio di pelle di Firenze fino all'urbanistica. Il rapporto con Portaluppi è invece di tipo psicanalitico, nel senso che quella casa dove sono nato mi ha condizionato dall'interno, sia per la qualità della casa, che è in effetti molto bella, sia per l'ambiente familiare nel quale mi sono trovato, dentro una collezione di quadri meravigliosa...

Z: E forse l'ossessività della casa sta nel suo essere rivestita di quadri, quelli che adesso compongono la collezione Boschi Di Stefano, che era poi la collezione di suo zio. E poi il Portaluppi, con la sua ossessione per la losanga, eccetera...

M: Sì poi io vivevo tra due fuochi perché c'era la collezione di arte moderna dei miei zii e mio papà che nel suo piccolo collezionava mobili del '700. Per cui io ero tra due fuochi e poi ho rivisto Portaluppi al Politecnico, in realtà l'ho visto per la prima volta ed era una persona che creava una estrema soggezione, con la barbetta da fascista, un vero gerarca a guardarlo, elegantissimo. Aveva tutto l'aspetto opposto alla genialità che aveva nell'essere un cervello liberissimo nelle forme. Mentre Ponti arrivava al politecnico con le scarpe da tennis, svagato, faceva una sua lezione astratta... Invece Portaluppi era un dirigente, e ho sempre visto come

una forma di contraddizione il Portaluppi preside e il Portaluppi architetto geniale. Nei metodi sono più vicino a Portaluppi che a Ponti, per rispondere a questa domanda, proprio per il suo lavoro sui pattern, lui ingrandiva, rimpiccioliva, li trasformava, li faceva di marmo li faceva di ferro battuto, di mosaico, invece Ponti aveva uno styling tipico da architetto del bel design italiano. E poi Portaluppi faceva dei bellissimi disegni a mano, dove metteva il cagnolino, l'aeroplanino, sembravano delle vignette... Del resto lui disegnava davvero delle vignette per giornali di satira...

O: Ha poi avuto occasione di lavorare con uno dei due?

M: Prima di diventare direttore di Domus, insieme a un mio amico avevo tentato, di avere un museo di architettura a Milano. Perché quando io ero ancora a scuola avevo aperto un micro studio e avevo fatto delle piccole mostre nel nostro spazio, in via san Maurilio 14, era una sola stanza. Feci una mostra su Gaudi', una su Erich Mendelsohn, una su Rudolph Steiner, perché con Rogers avevo fatto una tesi su Steiner, sui due Goetheanum, che poi fu pubblicata da Zevi..

O: Lei si è laureato con Rogers?

M: No io mi sono laureato con un progetto di architettura con un professore che si chiamava Forti mi pare. Ho fatto caratteri stilistici con Rogers. Un esame intermedio e per me Rogers è stato estremamente importante, il professore con l'aura al politecnico per me è stato Rogers.

O: Come per Rossi del resto...

M: Sì la Casabella di Rogers conteneva molte di quelle persone, Rossi, Aymonino, Gregotti, Grassi, Tentori, Canella...

Z: Prima diceva che il suo rapporto con Portaluppi è di tipo psicoanalitico, si può dire anche per Savinio?

M: Prima ho nominato Gaudi', Steiner, Erich Mendelsohn, che sono espressionisti, personaggi molto legati alla mente, alla considerazione dello spazio come estensione della mente, quindi come spazio psicologico più che geometrico-spaziale. Quindi per me lo spazio è psicologia, anche psicanalisi, e lo tratto, nei limiti delle mie capacità e possibilità, in questa maniera. Per cui ho studiato le due case di Jung, lo studio dove lavorava Francis Bacon, per capire cosa sono gli ambienti quando sono delle grandi concentrazioni di ricerche inventive e Savinio fa parte di queste cose, perché questa

sua concezione mitologica del mediterraneo, come del resto certi aspetti di De Chirico, e poi certi momenti della metafisica e poi anche, evidentemente, i futuristi.

Z: Anche l'onirismo surrealista... che è come se stesse a cavallo tra la metafisica di De Chirico e una realtà molto più onirica e mistica...

M: Sì esatto e quando dicevo che non ho maestri architetti, ho invece maestri pittori, anche filosofi, ma soprattutto pittori, Max Ernst, Depero, Savinio, Balla, il cubismo cecoslovacco...

Z: E con Savinio torna ancora il teatro, visto che prima di fare il pittore scrisse pezzi per il teatro...

M: Lui frequentava la casa di mio zio, l'ho visto un paio di volte quando ero bambino, era un tipo poliedrico, scriveva sul Corriere, scriveva libri, dipingeva... Sono anche andato alla Scala a vedere la sua opera, l'*Alceste di Samuele*, aveva fatto scenografia, costumi, musica e direzione dell'orchestra. Alla Scala. Era un tipo strano, non è tanto conosciuto, rispetto alla fortuna del fratello che faceva i falsi, andava da Mike Bongiorno a Lascia o Raddoppia, si era reso popolare... De Chirico schifava qualsiasi artista che non fosse Raffaello e con queste boutade si è reso famoso...

O: Nella sua esperienza di architetto e designer, ha molto spesso ricercato il contributo e la collaborazione dei maggiori progettisti del tempo. Ci vengono in mente la *Casa della Felicità* per Alessi, il Groningen Museum e la collezione di vasi disegnati ognuno da un diverso architetto o designer insieme ad artigiani di culture dimenticate. Così, prendendo in considerazione anche le esperienze da direttore di *Casabella e Modo*, ci sembra che abbia sempre avuto la tendenza a dirigere, a "muovere" i protagonisti di un'epoca ottenendo risultati identificabili totalmente nello spirito del tempo. Come se i suoi lavori venissero prodotti con la coscienza del fatto che, in un futuro prossimo, sarebbero diventati documenti di un determinato periodo storico. Ha sempre avuto questa piena consapevolezza rispetto la sua opera ed il suo fare progettuale o si tratta di affinità estetica e di linguaggio che diventa una stilematica compresente?

M: Penso che quando si fa una cosa non si è pienamente coscienti di quello che si fa, benché il mio discorso è sempre razionalizzato. Però sono sempre dei salti nel buio, una persona non può programmare di fare un oggetto best seller, lo si fa secondo le proprie capacità dopodiché quell'oggetto o funziona o non funziona. Recentemente ho fatto questa

lampada⁵ che sta diventando un best seller, però era nata facendo tre cerchietti e cercando di accrocchiarli affinché illuminino. Invece il lavoro coi gruppi, con le persone - personaggi o completamente ignoti o molto noti - mi deriva dal lavoro di direttore di riviste perché quello è un lavoro dove uno organizza un metaprogetto sulla base di certe idee lasciando dei vuoti che vengono riempiti da altri autori, una specie di collage, di sintesi, dove l'attività è da direzione di orchestra. Quando ho iniziato a progettare per delle industrie o per delle cose mie, ho continuato a usare il metodo di mettermi assieme ad altri. Questo anche per motivi di antiretorica e poi anche per il piacere un po' sadico di non sapere come va a finire una cosa perché non è tutta nelle tue mani... una specie di gioco.

Z: Un gioco pericoloso...

M: Sì, pericoloso.

O: Però molto interessante. Come se dovesse lasciare uno spazio di incertezza rispetto alla produzione.

M: Sì cioè delle aperture, ho bisogno di scivolamenti... e sono un po' cleptomane, le altre

persone mi danno tanto, sia le persone vicine sia la storia...

Z: In Groningen per esempio il padiglione centrale è il suo, poi dietro c'è Coop Himmelblau e davanti c'è De Lucchi, ma entrambi sono mendiniani per così dire, entrambi sono fortemente influenzati da Mendini in quel progetto..

O: Per esempio Coop Himmelb(l)au lascia da parte la decostruzione per darsi in parte alla decorazione, una cosa piuttosto avulsa dalla loro produzione... Questo per dire che il rapporto è osmotico.

M: Chi lavora con me ha a che fare con me. Non è che porta la sua cosa e la mette lì...

Z: Per esempio anche Sottsass nel camino della *Casa della Felicità* per Alessi produce un progetto molto mendiniano...

M: In sostanza si arriva a un'integrazione, che per me ha molto valore, lo faccio spessissimo. E' un modo strano di lavorare, molto vicino al fare scenografia attraverso la direzione artistica, più che di progettista diretto.

O: Vorrei chiudere con una mia personale curiosità, lei prima ha citato la collaborazione con Haus-Rucker & Co e volevo chiederle se le è capitato di incontrare successivamente Ortner & Ortner come collaborazione, o anche solo

5 Indica la lampada Amuleto per RAMUN presentata in occasione del salone del mobile 2015 che tiene sulla scrivania.

se ha seguito successivamente il loro lavoro ad oggi.

M: Ortner vero? Io queste persone qualche volta le ho incontrate magari visitando un museo o in qualche strana conferenza dove si capita. Però non mi sono più aggiornato sul loro lavoro.

Z: Come con Natalini immagino...

M: Beh Natalini ha fatto l'esclusione mentale di certi momenti... Lui ha rivoltato la giacca ed è diventato un'altra persona. Io non ho fatto questo. Però per esempio con certe persone sono rimasto in contatto, per esempio con Hollein, con Graves. Anche con Coop Himmelblau. Ho rivisto recentemente quello stronzo di Prix.

O: Ah è uno stronzo?

M: Sì è un violento. Tutte le archistar sono violente.

O: Produce anche un'architettura molto violenta.

M: Sì è vero.

Z: Forse perché è Viennese

M: Può essere, ma ci sono anche i Viennesi macabri, che sono migliori. Come Pichler, con quelle operazioni da land art, scavando

la terra e con in fondo un pezzettino di cemento con sopra un bronzo lucidato oro...

Z: Sì certo Ambasz si è ispirato molto a lui.

M: Sì anche Raimund Abraham, era insieme a Friedrich St. Florian, poi è diventato professore a Boston mi pare. Lui era una persona molto interessante.

06.ANDREA BRANZI

SUPERARCHITETTURA

“Non abbiate paura, regina! Non abbiate paura, regina; quel sangue è stato da tempo assorbito dalla terra. Là dove è stato versato già crescono grappoli d’uva”¹.

È inutile qui iniziare ricordando e ripercorrendo le vicende a tutti note della cosiddetta architettura radicale, nata a Pistoia nella celeberrima mostra alla galleria Jolly 2 e battezzata *radical* da Germano Celant. Non tanto per la recente “nuova” ondata di popolarità e di considerazione critica di quelle ricerche e vicende progettuali, quanto - molto più banalmente - per il fatto che non è di competenza della nostra ricerca quel determinato momento storico.

Andrea Branzi si trasferisce da Firenze a Milano nel 1974² dichiarando, assieme alla diaspora degli altri compagni, la fine della breve stagione del cosiddetto radicalismo fiorentino. Gli anni che intercorrono tra il 1974 e il 1976 sono chiaramente fondamentali per una reale comprensione dell’opera successiva di Andrea Branzi negli anni che sono propriamente di nostro interesse, ovvero il ventennio che intercorre tra il 1979 e il 1997.

L’esistenza di Branzi è sempre stata caratterizzata da passaggi di avanguardia in avanguardia, sempre ai confini della disciplina, dagli anni di Archizoom a Global Tools ed Alchimia, sino ad arrivare a quella che, come già detto, può essere considerata l’ultima avanguardia italiana del secolo, ovvero Memphis. Un’esistenza trascorsa tra rivoluzioni e sconvolgimenti che certamente, come diceva Joseph Stalin, *“non possono essere portate a termine con i guanti di seta”*³.

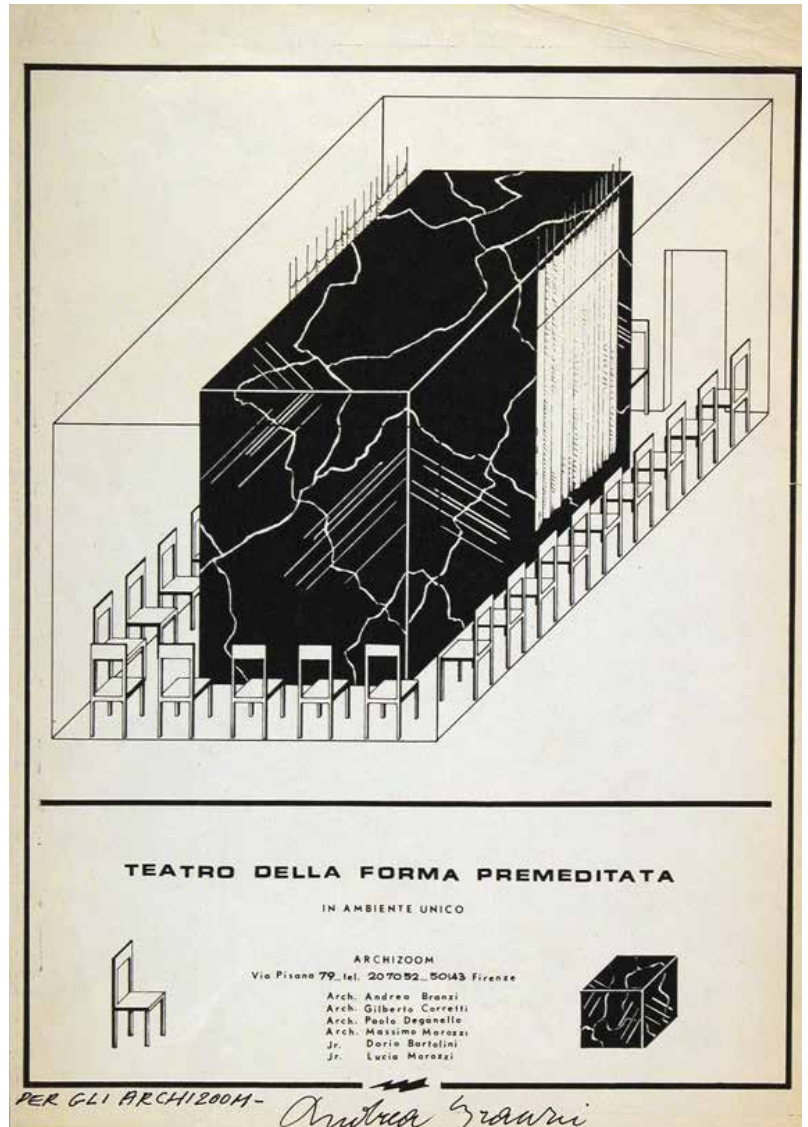
In realtà Branzi, raffinato teorico e acuto raddomante di tendenze di società e costume, ha dedicato gran parte della sua esistenza a *vestire di seta* le sue rivoluzioni, a *spargere sangue*, senza mai

1 M. Bulgakov, *Il maestro e Margherita*, BUR Biblioteca Univ. Rizzoli, Milano, 2003, p.294. (La prima edizione russa è del 1969)

2 *“Il gruppo (Archizoom ndr) si sciolse, con decisione concorde, nel 1974, in coincidenza del trasferimento a Milano di Branzi, Morozzi e Deganello...”* A. Branzi, *Una generazione esagerata. Dai radical italiani alla crisi della globalizzazione*, Baldini & Castoldi, Milano, 2014, pg.96.

3 Joseph Stalin citato in John Gunther, *Soviet Russia Today*, Hamish Hamilton, Londra, 1958.

Andrea Branzi per Archizoom, Teatro della forma premeditata, 1969



- per continuare con la metafora di Bulgakov - godersi i grappoli d'uva che di lì a poco sarebbero cresciuti, ma, passando di limite in limite alla ricerca della contemporaneità estrema, della *carne* della materia, nei suoi più elaborati dispiegamenti. "L'intuizione è *l'unico sapere di cui mi fido*"⁴

Nelle pieghe tra teoria e biografia dell'architetto fiorentino ritroviamo un teorico inquieto, sempre alla ricerca dell'evoluzione degli "*scenari piuttosto che alla stabilità delle certezze*"⁵. E ancora, un progettista che lavora *per intuito*, tra l'osservazione dei fenomeni e la militanza, "*dunque esterno e interno al fenomeno. Questa duplice posizione deriva (forse) dalla mia discendenza ebraica e insieme dall'eredità cattolica della mia famiglia...*

Dalla prima avverto una sorta di "non appartenenza" rispetto alla società che mi circonda, una distanza ironica, critica, che mi ha permesso di vedere dall'esterno i fatti narrati; dall'altra un impegno morale a immergermi nelle cose. Questa combinazione ha generato il mio modo di pormi davanti alle questioni del progetto, scegliendo di indagarne le questioni teoriche ma riuscendo a renderle visibili."⁶

DAL NEO-KITSCH ALLA DECORAZIONE

In Branzi e più in generale nella Milano del periodo, si ritrova una profonda consapevolezza di una rinnovata attualità culturale della decorazione.

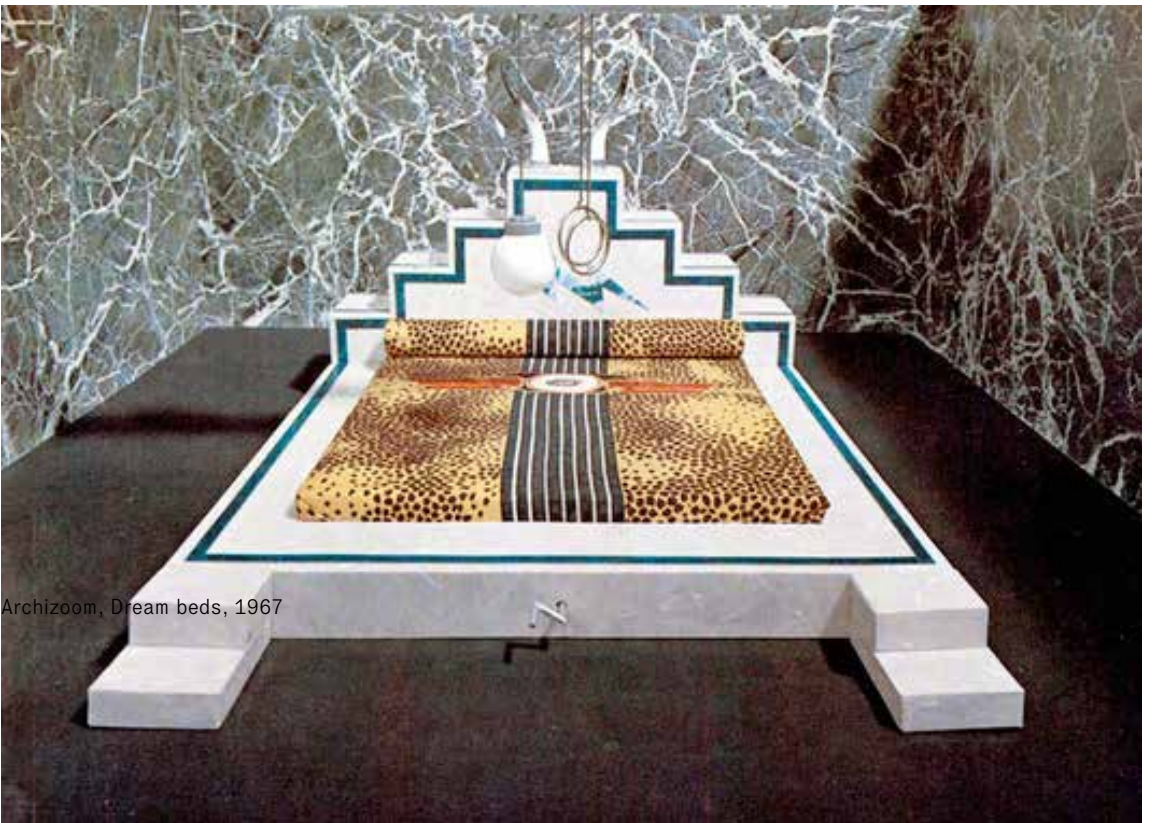
Al termine dell'esperienza radicale degli anni fiorentini fu infatti determinante il momento, o meglio la branca di ricerca, sul cosiddetto "neo kitsch", sviluppata dall'Archizoom nei primi anni '70 sulla base delle esperienze teorico-progettuali elaborate negli anni precedenti: la presa di coscienza nei confronti delle possibilità intrinseche alla decorazione agli albori della, ormai

4 A.Branzi, Una generazione esagerata. *Dai radical italiani alla crisi della globalizzazione*, Baldini & Castoldi, Milano, 2014, pg.29.

5 A.Branzi, Una generazione esagerata. *Dai radical italiani alla crisi della globalizzazione*, Baldini & Castoldi, Milano, 2014, pg.28.

6 A.Branzi, Una generazione esagerata. *Dai radical italiani alla crisi della globalizzazione*, Baldini & Castoldi, Milano, 2014, pg.28-29.

Archizoom, Dream beds, 1967



Archizoom, Dream beds, 1967

dispiegata, società economica post-fordista, è perciò legata saldamente alla critica marxista in chiave tafuriana e fortiniana, messa in atto da Archizoom attraverso lo strumento del progetto, nell'accezione, oggi di uso comune, di *design del prodotto*.

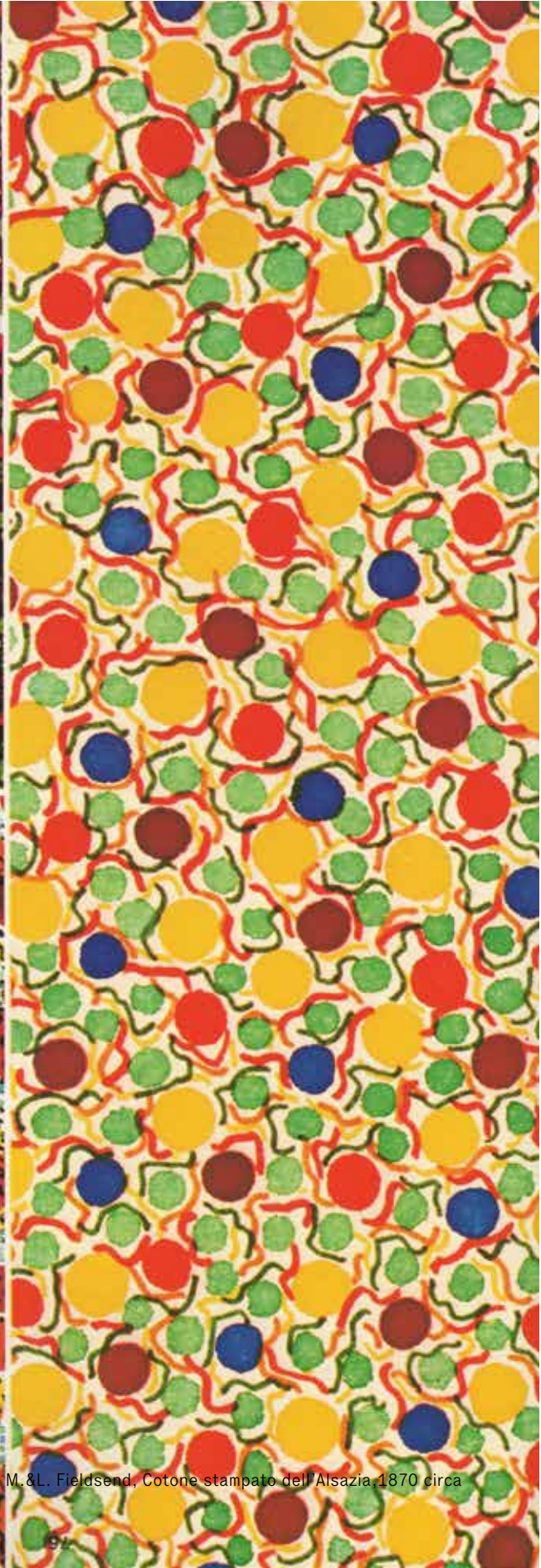
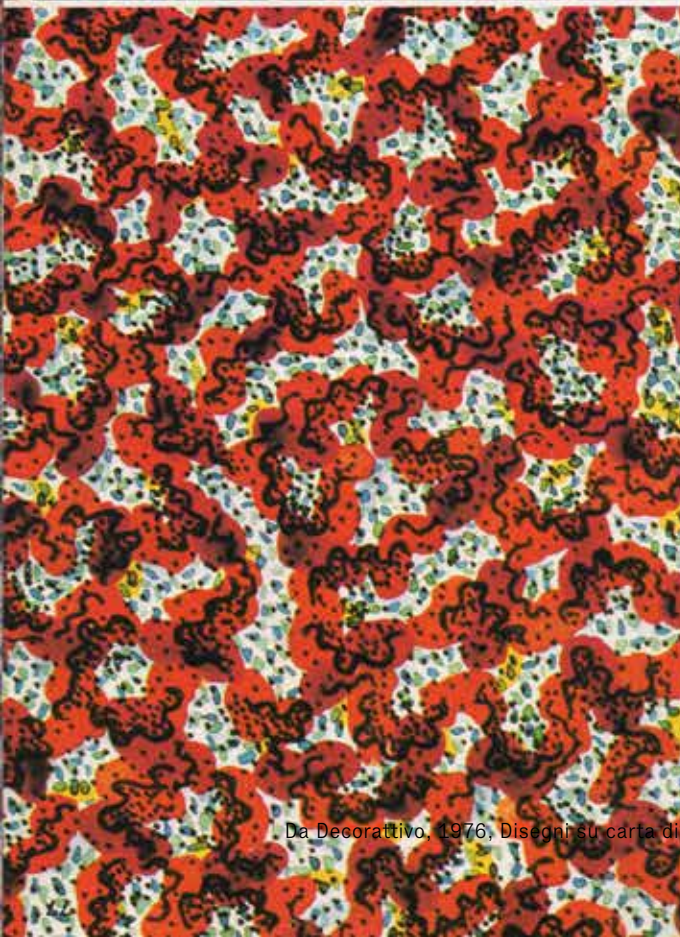
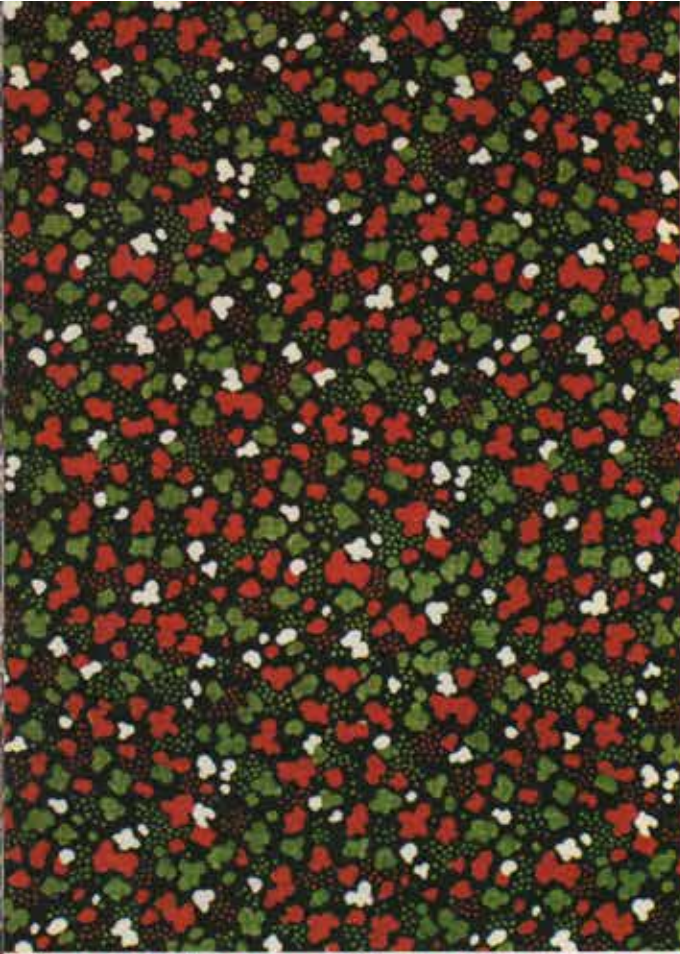
Come ricorda Pier Vittorio Aureli, è determinante, nel passaggio storico sopradescritto il contributo del celebre saggio di Massimo Cacciari intitolato "*Crisis, per una genesi del Pensiero Negativo*", qui l'accettazione borghese dell'irrisolvibile crisi dei valori innescata e determinata dallo sviluppo della modernità nel capitalismo pienamente realizzato è da considerarsi posizione tutt'altro che passiva, ma bensì volontà di potenza e di superamento delle dinamiche stesse del capitale⁷. Una posizione *operativa*, che Archizoom risolve nell'ambito di competenza del design.

Se nella mostra "*Superarchitettura*" di Pistoia, i temi weberiani e nietzschiani inerenti al saggio sul Pensiero Negativo vengono messi in relazione ad un'estetica indiscutibilmente Pop di matrice americana inscenando così la rassegnata accettazione estetico-formale delle derive consumistiche utilizzando in senso prettamente artistico un linguaggio alla Warhol; negli anni successivi, tutto ciò consentì l'ibridazione dell'ingenua - anche un po' rozza - estetica Pop degli inizi con una vera e propria riscoperta dell'inedita libertà di utilizzo concessa dal lessico *popolare*: un avvicinamento alla cultura *alta* all'estetica d'arredo delle case popolari operaie e, al contempo, del kitsch delle famiglie borghesi, che, forzata nelle sue istanze estetiche e decorative, diventerà neo-kitsch.

Agli interni della *rude razza pagana*⁸ si sommano contemporaneamente le coeve ricerche urbane, che genereranno, congiunte alla ricerca sul neo-kitsch, progetti come quelli rappresentati nell'Interno Urbano, in cui, la lucida ed esacerbata analisi urbana della città e più in generale della condizione storica post-fordista, si lega strutturalmente alle ricerche di rivestimento, decoro e di arredo di gusto popolare, generando quella tipica tensione che ha da sempre caratterizzato il pensiero

7 Cfr. P.V. Aureli, *Manfredo Tafuri, Archizoom, Superstudio, and the critique of architectural ideology*, In Peggy Deamer (ed.) *Architecture and Capitalism: 1845 – Present*, (Routledge, London, 2013).

8 Cfr. M. Tronti, *Operai e Capitale*, Einaudi, Torino, 1966.



Da Decorativo, 1976. Disegni su carta di M.&L. Fieldsend, Cotone stampato dell'Alsazia, 1870 circa

di Branzi, dalla scala urbana al singolo artefatto, per poi giungere infine all'esclusiva considerazione progettuale dell'oggetto, il singolo artefatto concepito nella possibilità dell'unica modalità *operativa* di intervento e approccio alla città contemporanea ormai identificabile esclusivamente con le tecnologie e le interfacce oggettuali che gravitano attorno all'esistenza umana.

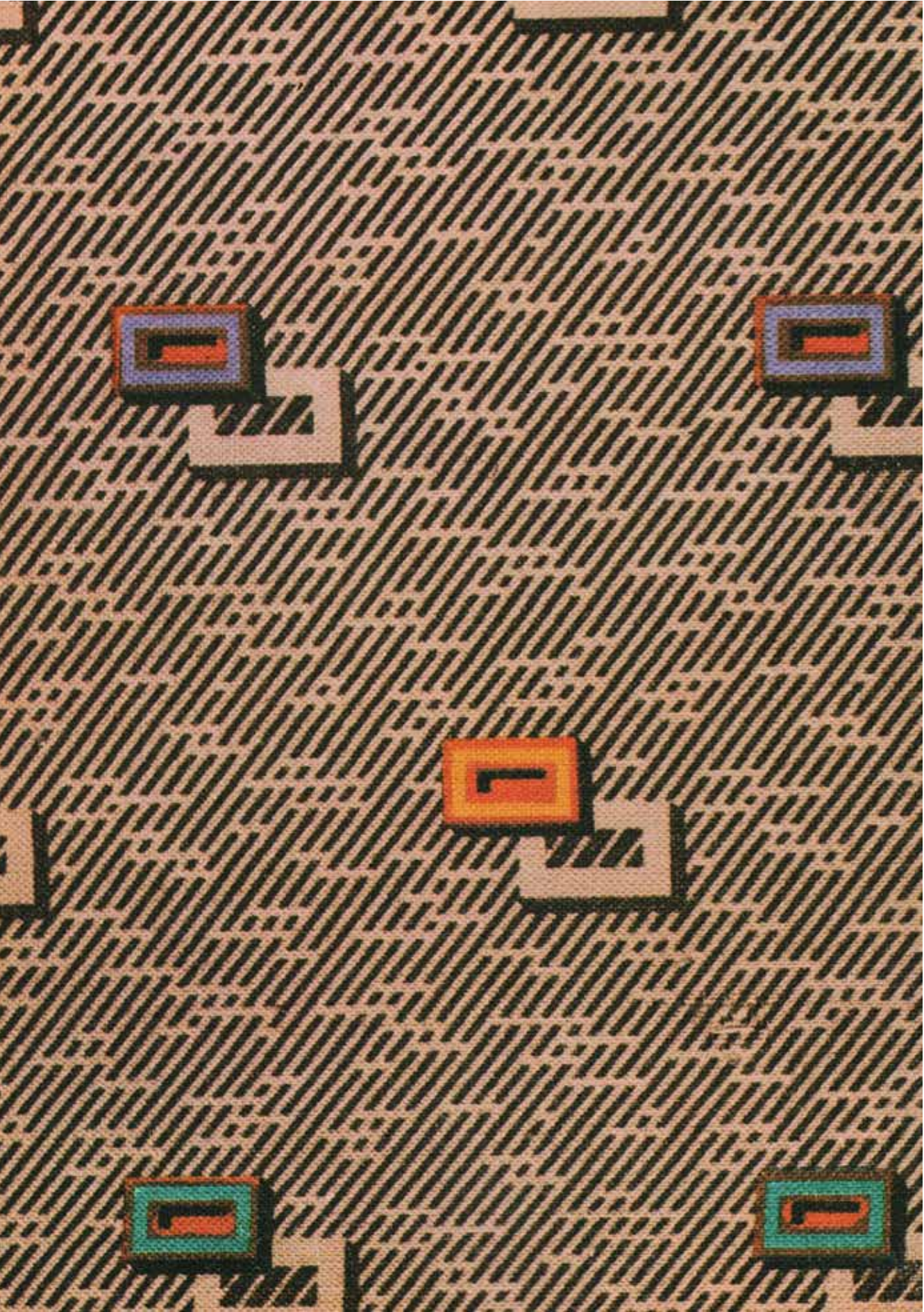
*“Along the road I made a very important choice, in which I involved many friends from the generations of radical architecture. I chose to favor the design of objects, in order to bypass architecture and get closer to a new metropolis. ... Design brought us into contact with the technologies and the artificial interface existing around man's body. The real protagonist of this century is the object”.*⁹

Il protagonista storico del nostro tempo è dunque l'oggetto, l'oggetto considerato in senso totale, e quindi concepito e pensato non soltanto in accezione prettamente estetica e funzionale ma considerato soprattutto dal punto di vista dell'informazione culturale e visiva da esso comunicabile; da qui il nuovo e rinato interesse nei confronti della decorazione. È possibile quindi considerare come naturale conseguenza ed evoluzione dell'intuizione decorativa neo-kitsch il testo -che non a caso è il primo segno lasciato da Branzi al suo arrivo a Milano- *intitolato Decorattivo*.

Il *Decorattivo* viene pubblicato, nel 1976, dal CDM (Centro Design Montefibre) e costituisce una raccolta divisa in due distinte pubblicazioni di pattern grafici, una sorta di dizionario di codici visivi ad uso e consumo di designers ed architetti ma, in fondo, di chiunque.

Il testo si presenta quindi come strumento di lavoro, un manuale per chiunque intenda approcciare e reinterpretare in senso creativo le istanze decorative presenti al suo interno.

Manuale è forse il termine più corretto ed esaustivo per descrivere questa anomala pubblicazione, visto e considerato l'approccio scientifico, storico e soprattutto tassonomico nei confronti della *questione decorativa*. Branzi analizza da un punto di vista strettamente materico ed empirico le cause storicamente determinanti in ambito cromatico e decorativo, viaggiando



liberamente attraverso le più differenti epoche storiche e al contempo tra più disparati precedenti tessili e materici che caratterizzano i pattern raccolti all'interno del testo. Uno studio sui codici di rappresentazione visivi e, come ricordato in precedenza, sull'informazione culturale comunicata dall'oggetto che accomuna le ricerche di Branzi dei primi anni milanesi ad un filone di ricerca -non a caso anch'esso milanese- che a quel tempo iniziava a prendere forma e a muovere i primi passi. Il riferimento è rivolto specialmente ad Alessandro Mendini, che assieme a Alessandro Guerriero di lì a poco avrebbe fondato il gruppo Alchimia, ma non solo. Allora anche la coppia non-ancora Memphis George Sowden e Nathalie du Pasquier cominciava a tirare le fila delle ricerche tessili, grafiche e superficiali che di lì a poco avrebbero trovato compimento nei disegni intitolati "*Interior design*" di Sowden e nei celeberrimi pattern, stampati su tessuto, di ispirazione sudafricana della Du Pasquier. Una nuova dignità e riscoperta del decoro pervadeva allora gli ambienti del design milanese: la decorazione, come registra puntualmente Branzi proprio sulle pagine del *Decorattivo*, assume un nuovo valore culturale capace di smarcare l'ideologia che la confina nella stretta posizione di sottoprodotto della pittura e delle arti figurative sinonimo di volgarizzazione dei processi grafici e figurativi¹⁰, che, con l'avvento e l'affermazione del dogmatismo modernista le era stato attribuito.

I decori pubblicati in questo manuale sono organizzati per *monografie*, cioè secondo aree culturali o storiche, e non sono i decori o gli stili che nel futuro saranno di moda nella casa. Il *Decorattivo* infatti *non è un servizio previsionale, ma piuttosto un sistema di informazione sul decoro, sulla storia e sul suo sviluppo attuale*¹¹.

Dalla concezione ed analisi storico-scientifica del tema del decoro e della superficie Branzi approderà quasi naturalmente, negli anni a seguire, a collaborazioni sempre più frequenti con Mendini, sino ad entrare nella neonata Alchimia nel 1979. Qui avrà, per la prima volta, effettiva occasione di testare le intuizioni decorative, superficiali, inerenti al colore sviluppate in collaborazione

10 A. Branzi, *La casa Calda, Esperienze del nuovo Design Italiano*, p.116, Idea Books Edizioni.

11 A. Branzi, C.T. Castelli, M. Morozzi, A.C. Turin, *Decorattivo*, Centro Design Montefibre, 1976.



con il Centro Design Montefibre; dai progetti di decorazione architettonica sviluppata assieme a Mendini a Giulianova¹², sino ai primi progetti di arredi per Alchimia.

Il passaggio successivo è forse quello più noto, la partecipazione alla fondazione di Memphis avvenuta nel 1981 e, con data 1982, la pubblicazione de *La Casa Calda*, testo seminale in cui vengono, per la prima volta, storicizzate le cosiddette “esperienze del nuovo design italiano”, vicende in piena fase di svolgimento.

Questo testo porta con sé una valenza più programmatica che storica, una storia *partigiana* o, come direbbe Tafuri, *operativa* del design, dal razionalismo passando per il “tirocinio” radicale, attraverso le esperienze decorative e il Design Banale sino alla neonata filosofia Memphis dove la ricerca sulla la superficie *attiva* ed il cosiddetto “nuovo artigianato” raggiunge forse il suo apice ed il suo momento di massima maturità seguito poi da una fisiologica ed inevitabile conclusione.

LA SUBCOSCIENZA POLITICA DI MEMPHIS

Esiste una differenza oggettiva tra il cosiddetto Nuovo Design e quello *tradizionale*, o meglio detto, il *bel design*: tale differenza non è di natura ideologica o stilistica, ma piuttosto di natura *operativa* e fa riferimento alle mutate condizioni del mercato e della produzione.¹³

È qui forse possibile, considerando l’esperienza biografica, progettuale e politica di Branzi, tentare di leggere la vicenda Memphis in senso prettamente politico, concentrandosi sulla posizione del gruppo nei confronti delle “*mutate condizioni del mercato e della produzione*”. Non apparirà quindi una forzatura teorica il descrivere l’atteggiamento di Sottsass, Branzi e compagni come una sorta di continua accettazione *rassegnata*, ma tutt’altro che passiva, delle mutate condizioni del mercato, della produzione e, in senso generale, dello sviluppo capitalista; accettazione che, nei fatti, si compie con il cosciente e volontario

12 A.Branzi, *La casa Calda, Esperienze del nuovo Design Italiano*, p.118, Idea Books Edizioni.

13 Cfr. A.Branzi, *La casa Calda, Esperienze del nuovo Design Italiano*, p.116, Idea Books Edizioni.

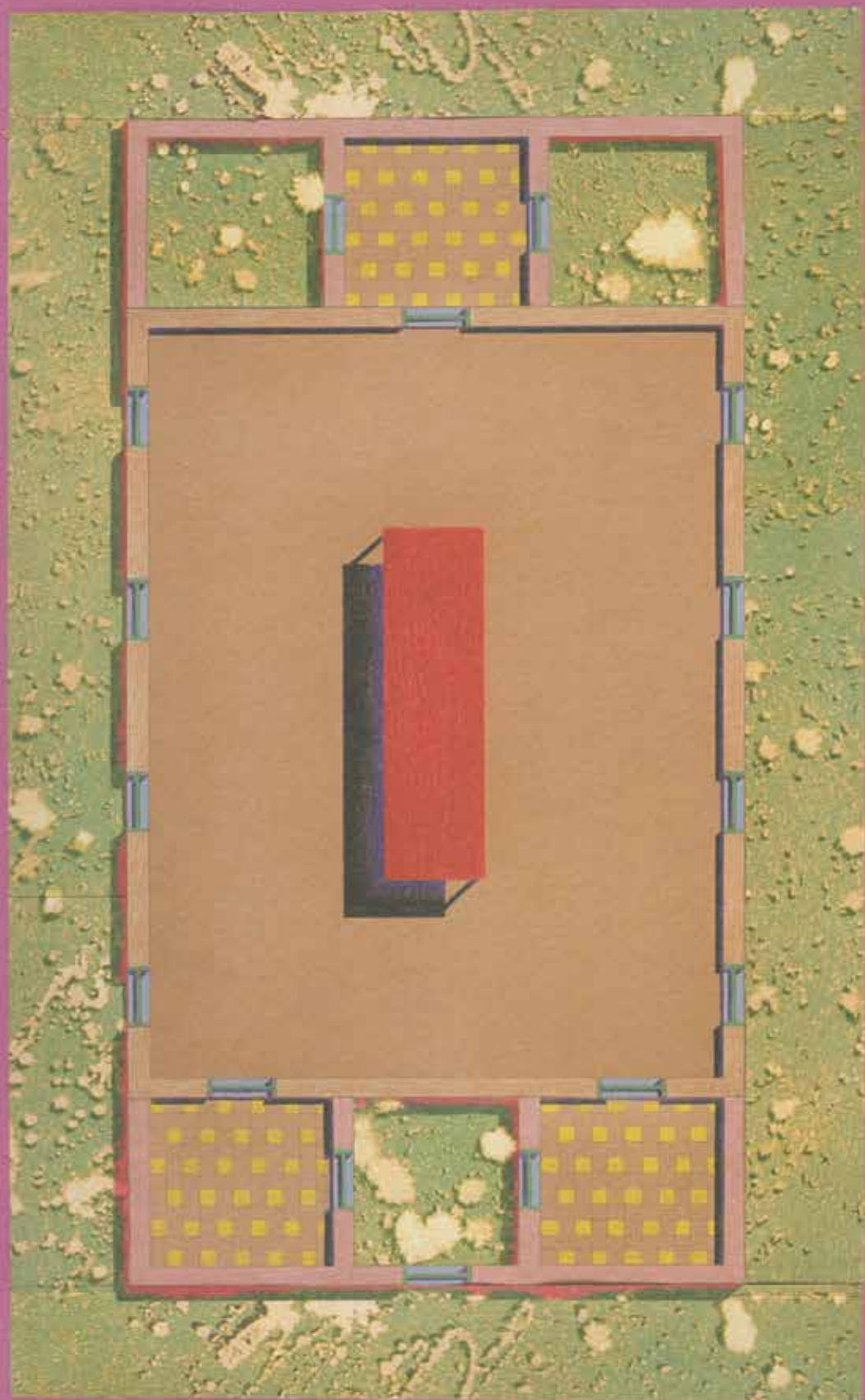
Andrea Branzi, Foglia lamp, Memphis 1988



coinvolgimento del proprio fare progettuale nel sistema di produzione industriale post-fordista.

Tornando per un momento agli anni radicali, come scrive Pier Vittorio Aureli, è senza dubbio fondamentale il riferimento di Hilberseimer e la sua piena e completa accettazione del controllo capitalista sulla realtà urbana, che operativamente corrisponde alla costruzione di un disegno della città moderna concepito con *disumano automatismo*¹⁴ taylorista. Così l'approdo di Branzi in Memphis potrebbe essere letto in continuità con le istanze politico-architettoniche radicali e nello specifico hilberseimeriane. In Hilberseimer la città è costruita come somma di parti frutto della produzione taylorista e industriale del tempo, oggetti-architetture quindi, assemblate sulla catena di montaggio, e, come ancora una volta ricorda Aureli, edifici totalmente liberi e disponibili ad accogliere l'indeterminatezza funzionale tipica del capitalismo più avanzato, dal lavoro industriale al neonato lavoro intellettuale e creativo, fino ad accogliere persino le istanze nomadi, barbare e completamente sradicate dell'uomo moderno. Tutto ciò – ben conoscendo l'estraneità ad intenti di dichiarata militanza programmatico-politica del gruppo di Sottsass, Branzi e compagni – riporta all'attitudine progettuale e quindi, *de facto*, politica del Memphis: la categorica volontà di non avere pezzi unici ma prodotti in serie e quindi unicamente frutto di una produzione industriale, la poetica dell'assemblaggio e del montaggio, l'utilizzo di materiali prodotti rigorosamente dall'industria, come ad esempio il laminato plastico, e soprattutto la completa indeterminatezza funzionale, quell'indeterminato che porterà Sottsass stesso ad affermare che una libreria Memphis non sia disegnata per essere utilizzata *semplicemente* come libreria, ma possa essere utilizzata *in qualsiasi modo*, come in fondo *in nessun modo*.

Una produzione industriale, quella di Memphis, che denota una piena e consapevole accettazione del controllo capitalista sulla realtà urbana sociale ed oggettuale – e soprattutto militante – nella volontà di liberazione dell'individuo dalle costrizioni impostegli dalla società del capitale. Ciò si traduce nel proverbiale *dentro e contro*, di matrice operaista dove, presa coscienza dell'impossibilità di agire contro il capitale, al prezzo di veder il



proprio dissenso divorato dal sistema stesso, l'unica possibilità resta l'esserne strutturalmente parte per così attuare una resistenza interna al sistema stesso: una produzione industriale destabilizzante atta a fondare nuovi riti, nuove quotidianità e, come fine ultimo, una nuova società generata paradossalmente con i mezzi propri del capitalismo stesso.

E ancora, sempre riferendoci al saggio *Architecture for Barbarians*, l'uomo contemporaneo, qui finalmente liberato dal giogo del capitale, può divenire infine il *barbaro benjaminiano*¹⁵ e ricominciare la sua esistenza nella metafora del completamente nudo e sradicato (una sorta di aggiornata *Repubblica* platonica), ora non su di una super-superficie come nell'ipotesi del Superstudio ma inevitabilmente all'interno, per dirla con Benjamin, delle *sudicie fasce di quest'epoca* che poi altro non sono che le mura sporche della città¹⁶ post-hilberseimeriana e post-fordista. Un uomo cosciente del fatto di non poter più prevalere sulla città, ma forte del suo sradicamento, della sua condizione brada e della presenza tribale, primitiva, erotica che d'ora innanzi si staglierà di fronte a lui nella forma totemica del Carlton.

*"There was a time when we would have said that the question is not an aesthetic, but an entirely political one, and therefore requires a political answer. Today we say that the question, precisely because it is political, calls for an aesthetic answer."*¹⁷

TERRAZZO ED I LAVORI POST-MEMPHIS

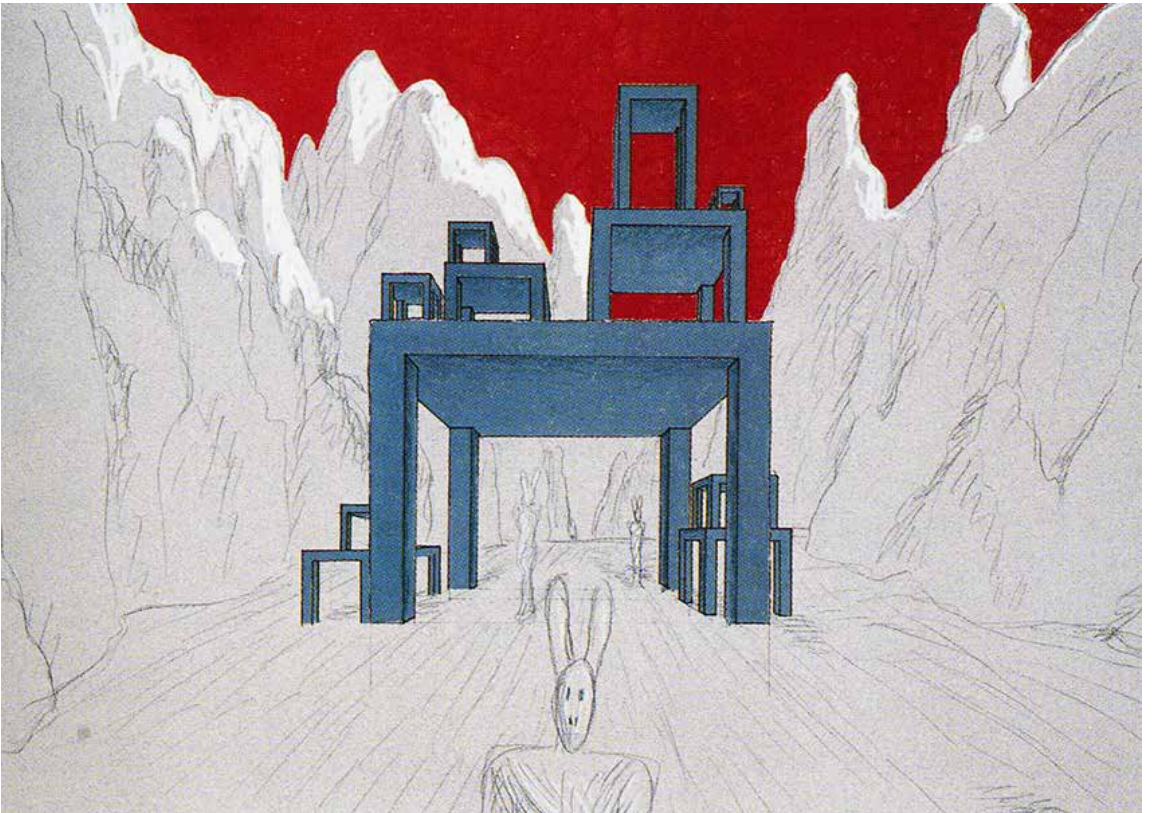
Un'altra fortunata intuizione di Branzi corrisponde al ciclo di progetti indaganti la condizione di "*Modernità debole e diffusa*" raccolti dal celebre testo edito da Skira in cui Branzi sviluppa una narrazione dove i confini tra territori agricoli e terre urbanizzate si fanno sempre più sfuocati, fino a trovare possibilità formali e ontologiche di convivenza. Qui istanze ecologiche, tecnologiche, architettoniche ed urbane coesistono e, contrariamente alle

15 W. Benjamin, saggio esperienza e povertà

16 E. Sottsass, Foto dal finestrino, p. xx, Adelphi.

17 A. Branzi, *Development and Reduction*, Terrazzo n.10 Autunno/Inverno 1995, Terrazzo srl, p.93

Andrea Branzi, studio per gli End Tables, Eucidi 1988



tendenza contemporanea, ritrovano una sorta di tradizionale e mediterranea sintonia in cui agricoltura, architettura e natura convivono, generandosi l'un l'altra e spesso convivendo in maniera simbiotica¹⁸.

Flessibilità della società, liquidità alla Bauman, imprenditorialità di massa e realtà urbana senza più alcun "esterno" si traducono in visioni agricole, flessibili, territoriali e diffuse, potenzialmente infinite. Infiniti come i diagrammi dattiloscritti negli studi per la *possibilità di un'architettura non figurativa* che, nel successivo 1995, ispirarono a Branzi il progetto *pilota* di Modernità debole e diffusa: *Agronica*.

Nei medesimi anni dei primi abbozzi delle istanze fondative di *Agronica*, Andrea Branzi, sulle pagine di Terrazzo, pubblicava una serie di lavori possono essere, per comune continuità teorico-programmatica, considerati direttamente derivanti dalle istanze di ricerca del Memphis e, di contro, curiosamente antitetici se confrontati con le stesse visioni agricole, territoriali e diffuse di allora.

Dalle serie di progetti e di scritti pubblicati sulla rivista di Radice, Sottsass, Caleca e Wagner traspare una volontà di fondo per un definitivo e completo abbandono dell'idea di un'architettura - e di un Design - che fossero ancora, in senso perfettamente rinascimentale, roccaforte protettrice dell'ordine mentale e razionale del genere umano, pura costruzione e speculazione filosofica¹⁹. Di contro dalle esperienze neo kitsch sino ad Alchimia arrivando fino a Memphis è rintracciabile una fortissima volontà di ritorno a una concezione dell'artefatto completamente sensoriale e percettiva, in fondo completamente medievale.

Architetture e oggetti concepiti come gusci vuoti, forme, nulla più, semplicemente disponibili ad accogliere nuovamente qualsiasi *esterno*, qualsiasi interferenza *altra* disposta ad arricchire il nudo apparato formale. Allora si potranno risentire gli odori delle chiese pre-rinascimentali, con le migliaia di candele, gli incensi l'umidità ed i deboli raggi di luce che filtrano dalle vetrate colorate²⁰, l'esperienza emozionale ed il *peso*, tutto il peso delle cattedrali gotiche ed il dramma di pilastri appena sbozzati nella pietra nuda ed odorosa, di cui a fatica con gli occhi si riesce a misurare la

18 A. Branzi, *Modernità debole e diffusa, Il mondo del progetto all'inizio del XXI secolo*, Skira, Milano 2006.

19 A. Branzi, *Architecture in shadow*, da Terrazzo n.2 primavera 1989, p.42-43.

20 A. Branzi, *Architecture in shadow*, da Terrazzo n.2 primavera 1989, p.42.

Andrea Branzi, Agronica, 1995



circonferenza.

Questa riflessione riporta direttamente ai progetti formalizzati nel 1986 intitolati “*Centralized house plans*“, elementi questi costituiti di “gusci” architettonici completamente generici, la cui unica qualità formale è il mettere in discussione, rompere le secolari regole di buone proporzioni della casa d’abitazione e divenire semplicemente una serie di stanze, stanze in cui campeggia la presenza di un oggetto soltanto, un tavolo, un tappeto persiano, una sedia. Oggetti che determinano il senso della Casa.

L’entità oggettuale in questione assume così nuovi significati, un nuovo e profondo senso dell’abitare permea la scena. L’uomo può nuovamente stringere altre relazioni, inventare nuove modalità di rapporto con l’oggetto. Esso diviene così un *dispositivo rituale*, e la Casa, la sua forma-contenitore, diviene il tempio custode di tale dispositivo.

I progetti temporalmente collocati tra la fine di Memphis e gli anni di Terrazzo qui brevemente descritti, come ad esempio gli *End Tables* per Eucidi, o le già citate *Centralized House plans*, possono essere letti come esperimenti formali che guidano l’abitante della *Nuova Casa* verso un’esplorazione siderale, spingendolo ai confini più bui ed incerti di realtà storiche mai vissute, superando sia l’epoca dei lumi che la rinascenza italiana, indietro fino al medioevo ed ancora prima alle civiltà paleocristiane, con i primi templi di pietra nuda, sino ai tumuli etruschi di Volterra, pregni di odore di terra, di bronzo e di putrefazione.

“*Ricostruire la nuova casa per l’uomo*”²¹ è il nuovo paradigma: violare la casa, desacralizzarla, liberarla dalle tradizioni consolidate. Al contempo ricostruire le relazioni esistenti tra essere umano ed oggetto, relazioni simboliche, letterarie, affettive, sensoriali. Oscure.²²

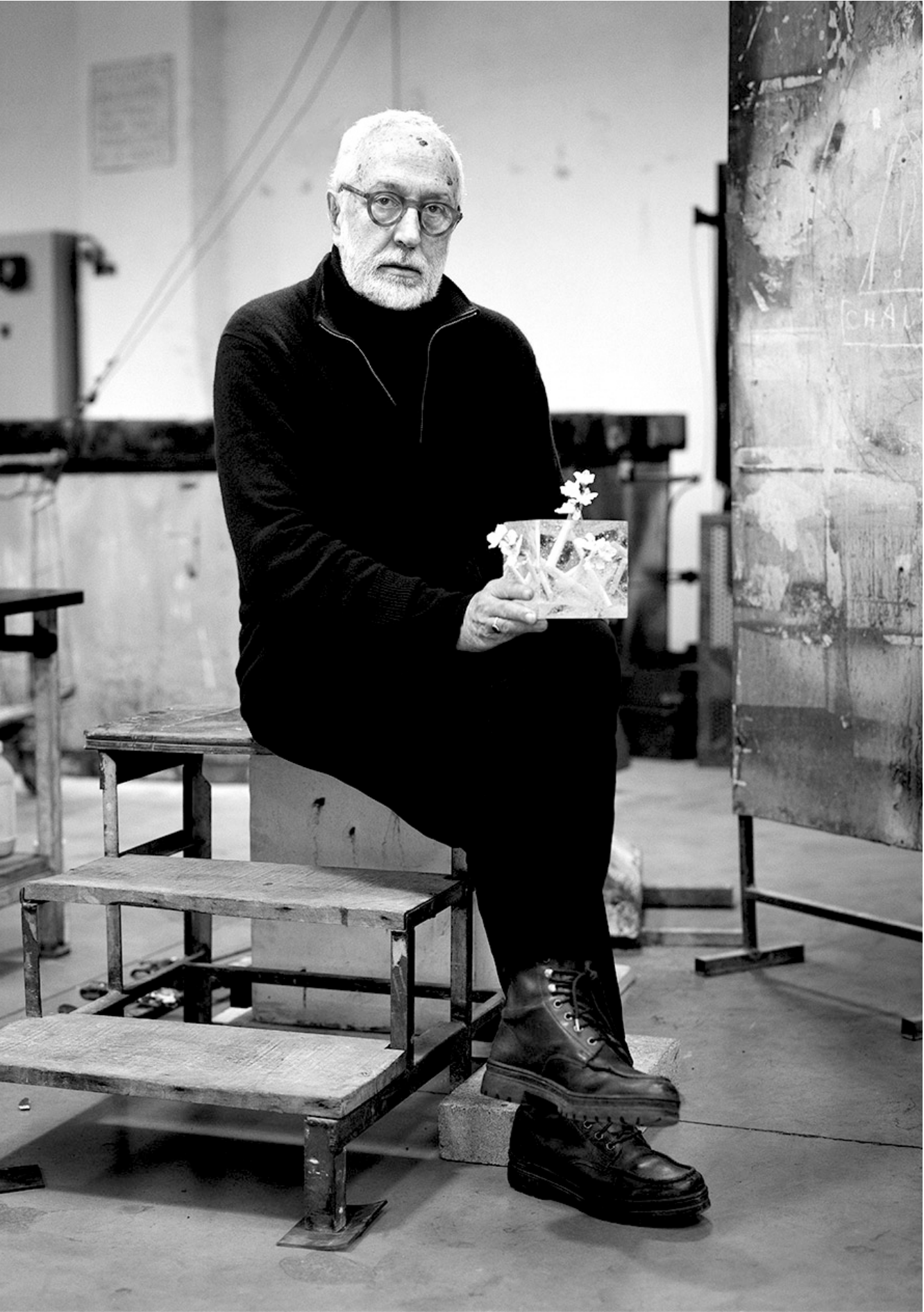
21 A.Branzi, *Architecture in shadow*, da Terrazzo n.2 primavera 1989, p.43

22 A.Branzi, *Architecture in shadow*, da Terrazzo n.2 primavera 1989, p. 44

Andrea Branzi, Libreria Gritti, 1981



06.1.INTERVISTA AD ANDREA BRANZI



Il futuro non mi interessa
Intervista ad Andrea Branzi

L'intervista è stata registrata a Milano presso lo studio di Andrea Branzi l'8 giugno 2015.

Andrea Branzi: Dunque, io arrivo a Milano nel '74, venendo da Firenze e dal movimento Radical.

Francesco Zorzi: Ecco, a noi interessava molto questo momento, la transizione Firenze - Milano, poi in quegli anni, dal '74 al '76 si è concentrato sulla produzione del *Decorattivo*.

B: Certamente, all'epoca, a questo proposito avevamo rapporti di amicizia con Elio Fiorucci...

Nicolò Ornaghi: Esatto, nell'ultimo suo libro è scritto che per *Decorattivo e Colordinamo* eravate stati presentati da Fiorucci stesso alla Montefibre come persone di riferimento.

B: Sì, sì, siamo stati consulenti responsabili per il centro design della Montefibre che allora produceva fibre chimiche, artificiali e allora mise su questo centro servizi per le industrie di trasformazione. Noi si propose di fare dei manuali che favorissero una qualità migliore dell'uso delle fibre chimiche, per esempio appunto il *Decorattivo*, che era una sorta di storia della decorazione, una storia molto

interessante, questo perché fino ad allora le industrie tessili avevano grandi laboratori all'interno dove c'erano centinaia di decoratori che lavoravano facendo variazioni infinite su un tema, un lavoro quantitativo e non creativo che però ha a tutti gli effetti anticipato molta dell'arte astratta d'avanguardia. Poi è stato il primo tentativo di produzione artistica in serie. Era un mondo interessante, che avanzava senza una direzione. Poi il colore, la storia del colore, le tendenze eccetera eccetera. Il tutto dentro un quadro teorico nuovo che abbiamo lanciato noi venendo dalla *No Stop City* e dalla riscoperta del valore sensoriale dell'ambiente.

Z: A proposito del *Decorattivo*, secondo lei può essere considerato come il diretto risultato delle ultime ricerche dell'Archizoom? ricerche che si concentravano prevalentemente sulla questione neo-kitsch, per esempio.

B: Sicuramente. Nel *Decorattivo* però non c'è l'idea neo-kitsch, c'è un rilancio dell'attenzione alla decorazione. Quando siamo arrivati a Milano, già considerata la capitale del design italiano se non europeo, gli studi che facevano design erano molto pochi, Ettore, Magistretti, Castiglioni, Zanuso, c'era...

Z: Mendini non ancora?

B: Mendini dirigeva le riviste e lavorava in uno studio, di quel designer che ha fatto la prima macchina da scrivere Olivetti, insomma lui era un post-radical, che pubblicando progetti radical poi ha partecipato a quel tentativo di libera scuola che è stato Global Tools. Sono arrivati a Milano, con una migrazione prodotta dall'interesse verso il movimento Radical, tutta una generazione di progettisti che ora sono ancora qui, sono ancora in giro ad esempio Michele De Lucchi, Matteo Thun, Marco Zanini, che poi successivamente è stato il braccio destro di Ettore. Quindi c'è stato questo importante arrivo di massa a Milano. A Milano come dicevo prima c'erano pochi studi di design, una dozzina in tutto, tutti molto noti, molto bravi e le industrie che facevano design erano ancora meno ma tutte di grande qualità, tanto che quando c'era il Salone del Mobile, che non aveva assolutamente le dimensioni che ha ora, c'era il famoso padiglione *Trenta Terzo* dove erano tutte concentrate queste poche industrie. Attorno c'era il grande territorio dei produttori di mobili in stile. Una situazione quindi molto ristretta. Quando arrivarono i Radicals, soprattutto gli Archizoom, fummo accolti molto bene anche da Castiglioni, Zanuso...

Z: Magistretti...

B: Si esatto, e vedendo loro arrivare noi studenti che proponevamo cose di un tale livello di complessità -come può essere quello della No Stop City- fummo accolti molto bene devo dire.

Poi dall'altra parte ci fu anche qualche timore, ad esempio Gregotti... questi che erano i grandi baroni universitari, abituati ad essere presi sempre a sassate dagli studenti. Lo studente faceva paura. Ma noi non venivamo da quel tipo di esperienza delle assemblee. A questo proposito c'è un libro molto bello di Pier Vittorio Aureli che racconta la storia della filosofia della politica che si è sviluppata a Firenze durante gli anni Sessanta.

O: *The Project of Autonomy*¹

B: Sì, quindi tutto l'operaismo... Ecco, avevamo una formazione politica molto più raffinata di quella delle assemblee universitarie. Noi eravamo scettici sul movimentismo, che infatti è poi finito malissimo, nel terrorismo, che era poi già infiltrato dai servizi segreti...

1 P.V. Aureli, *The Project of Autonomy, Politics and Architecture Within and Against Capitalism*, Princeton Architectural Press, Princeton, 2008.

O: Quindi da subito, sin dalla nascita del movimento studentesco voi eravate, non in opposizione, ma critici rispetto alle istanze...diciamo più libertarie?

B: No, diciamo semplicemente più movimentiste, queste assemblee con centinaia di persone... molto improvvisate... che poi finivano con l'occupazione...

Z: Certo, quelle istanze che poi sono sfociate, per esempio qui a Milano, nel festival di Parco Lambro e nelle degenerazioni più pop del movimento degli *indiani metropolitani*.

B: Sì, quindi eravamo abbastanza critici. In più c'era il fatto che le avanguardie politiche, diciamo così, non vedevano bene le avanguardie culturali.

O: Perché erano pericolose?

B: Perché non lavoravano per la classe operaia, che poi non si sapeva bene in cosa sarebbe dovuta consistere... però insomma, evitavamo gli scontri. Anche perché allora il movimento Radical si espandeva in tutto il mondo e noi non ce l'avevamo con i professori universitari. Quindi, dicevo che a Milano siamo stati ben accolti, anche perché poi sono usciti questi manuali che hanno aperto l'area del design primario, della qualità e della percezione fisica dello spazio e non solo compositiva, delle

strutture *soft* e non solo quelle *hard*...

Z: In questo senso è estremamente interessante il fatto che l'oggetto, per la prima volta veniva considerato secondo l'informazione culturale e visiva che poteva comunicare, cosa che prima non è, se non sbaglio, mai avvenuta.

B: Certo, ecco diciamo che in quel periodo, che poi è stato chiamato Il *Nuovo Design Italiano*, che va dal nostro arrivo alla nascita di Alchimia, la decorazione si è diffusa: questi manuali, queste teorie... poi c'era un'altra cosa, che in particolare io e Ettore perceivamo, cioè che stava finendo l'epoca dei grandi mercati di massa e che cominciavano a nascere i mercati di nicchia, di tendenza, stava nascendo quello che da lì a dieci anni sarebbe diventato il Postmodern e cioè la fine dell'ortodossia. Questo, come detto prima, comportava la fine dei grandi mercati di massa, comportava il declino dell'idea ulmiana per cui bisognava realizzare prodotti che andassero bene per tutti, perfettamente funzionali eccetera. Cominciava invece a maturare l'idea che il prodotto era destinato a piacere a singoli gruppi di tendenza e quindi doveva, e questa è stata la novità teorica, acquistare una nuova energia espressiva, attraverso il colore e il decoro, per essere in grado di selezionare

il proprio utente. Il mercato stava diventando estremamente articolato, di conseguenza il prodotto, perlomeno il prodotto sperimentale, doveva, come prima cosa, essere in grado di selezionare il proprio utente. Anche questa fu una novità di Alchimia. Poi il risultato della filosofia del nuovo design fu anche la produzione di oggetti che nessuno aveva commissionato. Committenti in Alchimia non se ne è visto mai neanche uno. E non lo si è nemmeno cercato, si lavorava soltanto su cose sperimentali, pezzi unici. Però sempre con questa idea che il design stava cambiando statuto e che dovesse avere una grande carica attrattiva, quindi un cambiamento importante. Tant'è vero che, una volta fallita Alchimia, e soprattutto dopo Memphis, molte industrie, come del resto molti colleghi, cominciarono a capire -cosa che all'inizio non capivano- che vi era la necessità di modificarsi, ma non avendo loro una linea teorica chiara, cominciarono a fare sottomarchi da introdurre sul mercato, con cataloghi in parte composti da prodotti un po' più eretici, immaginando che affianco ai vari divani, poltrone e lampade, c'erano anche pezzi *a la Memphis*. C'era un mercato che cresceva anche in questo senso. Queste esperienze non avevano un fondamento esclusivamente

giovanilistico, avevano dietro un pensiero, un'analisi del mondo del mercato e del progetto che c'aveva una sua ragione di essere. Questo è l'arco che va dalla nascita del Nuovo Design alla nascita di Alchimia e poi di Memphis.

Z: Un'altra questione che ci incuriosiva molto riguarda la cesura Memphis-Alchimia, lei ad un certo momento ha scelto di chiudere con Alchimia e di fondare poi Memphis con Sottsass.

B: La cosa è ancora più semplice. Alchimia era fallita, è durata due anni...

O: Mendini ci ha raccontato questa storia: Alchimia finisce quando Sottsass comincia a sentirsi sfruttato economicamente. Ad un certo punto cominciarono a comparire poltrone Proust ovunque e dunque Sottsass va da Mendini e gli dice: "*Ma scusa ma tutte queste poltrone Proust? mica non se ne vendeva neanche una?*" sicché Mendini risponde che lui non ne sapeva niente, e dunque...

B: Mah sì, questo può essere. Però la questione è che Alchimia era diventata un'accademia neo-mendiniana. Nei gruppi succede che ad un certo punto non si capisce più chi ha fatto cosa. Quindi Ettore, la Barbara, non avevano intenzione di stare in mezzo a questo gruppo così mendiniano, che non aveva una

grande prospettiva... Ettore alla fine parlava con Mendini, non più con Guerriero, e ciò dà la cifra del fatto che Alchimia era diventata una sorta di distacco dell'Atelier Mendini. Alla chiusura di Alchimia Ettore disse, e questo era tipico di lui: *"Noi bisogna fare un grande gruppo internazionale, un marchio conosciuto ovunque"*. Lui aveva queste ambizioni, e devo dire che un po' lo istigavo anche io. Noi due eravamo sempre insieme, a riflettere, a discutere.

O: Lei poi è molto più giovane di lui, una generazione di differenza.

B: Sì, però c'era sempre stata una simpatia e una connivenza tra me e Ettore, molto di più che con gli altri, per motivi di simpatia...

Z: Che cominciò all'epoca dei Superbox, totalmente debitori del vostro immaginario...

B: Sì, esatto. Ettore venne a Firenze, allora lui era Art Director della Poltronova, e noi lo invitammo a vedere lo studio, all'epoca lavoravamo al progetto dei *Dream Bed* e lui rimase molto colpito da questo modo di progettare, neo-kitsch, ironico, anche colto e devo dire un po' profetico. Pensate che noi alla Triennale del '69 esponemmo uno stand in stile islamico... eravamo abbastanza feroci (ride), eravamo molto duri, che poi era

la cosa che ci avvicinava molto ad Aldo Rossi. Siamo stati molto amici, nonostante l'apparente lontananza teorica. Aldo ci ha sempre guardato con una certa simpatica, una certa sorpresa, anche se poi diceva: *"Mah, io di design non me ne intendo..."*. Era venuto pure al mio matrimonio in Toscana, ci si incontrava spesso.

O: Lei lo frequentava qua a Milano?

B: Sì, ci incontravamo, però Aldo non è che fosse uno che "frequentava", era come noi su certe questioni. Ad esempio a lui stavano sui coglioni gli architetti.

Z: Cantafora ci disse che non voleva assolutamente parlare di architettura all'infuori dello studio.

B: Assolutamente, infatti con lui non s'è mai parlato d'architettura, né io ho mai letto un libro d'architettura e di design. Era tutto un'altro percorso, più politico. Noi eravamo in fondo vetero-stalinisti, comunisti veri.

Z: Però con sfumature diverse; Rossi non era trontiano...

B: No, lui era stalinista.

O: Sì, in tutto, anche esteticamente.

B: Era anche una forma snob, per lui gli studenti erano tutti un banda di improvvisatori. Era

uno snob, un persona di grande cultura, intelligente, raffinato. Ci si incontrava a La Spezia, a metà strada. E lì si parlava. Anche Ettore aveva molta simpatia per noi, per me in particolare devo dire. C'era sempre uno scambio tra noi, lui chiedeva a me pareri riguardo alle sue cose e io facevo lo stesso.

Ad ogni modo, la Memphis nasce quando l'Alchimia era già chiusa e porta con sé quest'idea di creare un gruppo internazionale. Ebbe un successo incredibile. Ricordo l'inaugurazione nello showroom dei Godani in corso Europa, c'erano cinquemila persone. Erano venuti da tutta Italia. Tutto questo mondo nuovo che si muoveva con Fiorucci e poi Milano interpretava pienamente questo rinnovamento del design di cui c'era un grande urgenza. I giovani progettisti, e anche quelli meno giovani, capivano che il vecchio razionalismo all'International Style era in declino. Poi la Memphis diventò un'accademia neo-sottsassiana. Aldo Cibic e tutti questi progettisti... tant'è vero che io li chiamavo la "Sottsassart" perché non si sapeva più chi avesse fatto che cosa. I lavori di De Lucchi che erano stilisticamente identici a quelli di Cibic.

Z: Lei invece si è sempre distinto anche all'interno di Memphis, ad esempio la collezione Selz non è esteticamente e

formalmente riconducibile direttamente a Memphis.

B: Sì, io ho sempre mantenuto una certa distanza. Anche perché avevo una certa influenza teorica. Ettore diceva: "*Se non c'era Andrea, noi non si capiva che cosa si stesse facendo*". Poi non so se è vero, però mi si attribuiva questo ruolo.

O: Lei dice una cosa molto interessante rispetto alla sua educazione tra ebraismo e cattolicesimo, cito dal suo ultimo testo. "*E quindi, l'intuizione è l'unico sapere di cui mi fido*". Lei è sempre stato molto raddomantico e questa sua peculiarità trova fondamento in nella forte commistione tra eredità ebraica e cattolica.

B: Sì, il fatto di essere sia testimone che protagonista.

O: Sì, lei è però protagonista fino ad un certo punto, poi si sottrae dal protagonismo per vedere la cosa con un certo distacco teorico. Questa è una cosa che lei negli anni Ottanta fa maggiormente, tornando poi ad essere protagonista con Agronica e Domus Academy.

B: Uno matura anche... In ogni caso, segnalo la fine di un'epoca con Animali Domestici che è dell'84, e che, ripensandoci, è anche l'inizio di una nuova drammaturgia del design, cioè meno piacevole, meno

consolatorio. Lo sviluppo di Memphis cominciava allora a stancarmi...

O: Da un punto di vista commerciale Memphis vendeva?

B: No, no. Però, siccome Ettore veniva dall'essere responsabile del settore design dell'Olivetti, aveva sempre un'attenzione verso la componente produttiva. Lui poi aveva una prospettiva più ottimista, pensava che il nuovo design potesse portare ad una nuova modalità di produzione seriale. Io ho sempre pensato fosse una forma nuova d'artigianato, non vedevo così importante la componente...

Z: La componente produttiva?

O: Lei la vedeva in un certo senso come un'operazione "politica"?

B: Un'operazione che segnava il cambiamento della società, il suo frazionamento, come dicevo prima, nei mercati di nicchia.

O: Ma che nicchia rappresentava Memphis? Voi avevate un pubblico di riferimento?

B: Si pubblicava su riviste, c'erano i collezionisti, poi venivano gli americani, gli austriaci, era un fenomeno intenzionale quello del Nuovo Design, tanto che poi nell'88

si fece con Francois Burkhardt questa mostra al Beaubourg sul Nuovo Design Europeo, dove c'erano tutti. Insomma era diventato un fenomeno molto vasto, il Nuovo Design era ormai un fenomeno generazionale. Tutte le archistar contemporanee sono uscite da lì; Frank Gehry per esempio, Toyo Ito...

Z: Hollein.

B: Hollein certo, era veramente diventato un fenomeno di rinnovamento generazionale. Sempre molto, a mio avviso, erede - però questo Ettore non lo voleva sentire (ride) - di questa sindrome che il movimento moderno del secolo scorso ha sempre avuto, di essere il garante del lieto fine, dell'*happy end*, erede di questa vocazione alla rassicurazione generale.

Z: Certo, *illuminismo candido* in un certo senso.

B: Sì, esatto, lo sto leggendo proprio adesso *Candid*. Comunque io questa sorta di infantilismo che aleggiava anche all'interno di Memphis non lo condividevo e feci questa mostra, *Animali Domestici*, nell'84², quindi dopo *Italy the New*

2 Cfr. Andrea Branzi, *Animali domestici. Lo stile neo-primitivo*, Idea Books, Milano, 1987.

*Domestic Landscape*³.

O: Sempre nello spazio di Alchimia.

B: Sì, lo spazio era di Alchimia, lo si dipinse tutto di nero, c'era un pappagallo e suonava *La forza del destino* di Verdi, quindi molto fuori dalla tradizione pop. Però ebbe un grande successo, in assoluto la mia mostra che ebbe più successo. Ricordo che c'era una folla tale per cui era impossibile entrare, ricordo che anche lì era come se ci fosse un'attesa di una svolta, era come se non se ne potesse più di questo moltiplicarsi della "Sottisart". Ad Ettore piacque moltissimo la mostra, non è che ci fossero questioni polemiche.

O: Certo, come quando lei scrisse il famoso "*Si scoprono le tombe*"⁴ di rimando a Scolari, ma Rossi in quelle cose... non so come dire, lo faceva scrivere a Scolari...

B: Sì, ma lì la questione è più semplice, ovvero che Aldo Rossi, standogli sul culo tutti gli architetti, gli stavano sul culo anche i rossiani.

O: Forse per primi.

B: Infatti poi se n'è liberato immediatamente, non li ha sostenuti. E queste polemiche... insomma noi non eravamo sulla sua linea né lui sulla nostra. Ci fu poi una netta separazione con gli aldorossiani in università...

O: Sì, dove lei scrive: "*Da Rogers si arriva a Dezzibardeschi*"⁵.

B: (ride) Non lo ricordavo... Quindi dicevo, i rossiani sono finiti in università e, come dire, peggio per loro, ci sono ancora dentro.

Z: Sì, proprio qua dietro. (l'ufficio di Branzi è in Bovisa in prossimità del Politecnico ndr)

O: Adesso li spostano però, tutti di là.

B: Sì, tutti di là. (ride). Stiamo vivendo una terribile crisi nel progetto d'architettura, come anche nel design. Ma questo viene più in generale dalla crisi del progetto.

Però tornando all'84 avevo percepito, che questa situazione tra Alchimia, Memphis, Ettore, Mendini, poi Modo e via dicendo, che si fosse diventati in un certo senso la testa pensante del design italiano, anche perché non è che avessimo un'opposizione militante, quindi mi venne l'idea di fare questa scuola, la Domus

3 Emilio Ambasz, *Italy: The New Domestic Landscape*, Museum of Modern Art; First edition (1972)

4 Cfr. Andrea Branzi, *Si scoprono le tombe*. In Casabella n°383, novembre 1973.

5 Cfr. Andrea Branzi, *Si scoprono le tombe*. In Casabella n°383, novembre 1973.

Academy, che aprì nel '92 e anche quella fu una sorpresa, perché era una piccola scuola, una trentina di studenti che però venivano da tutto il mondo. L'ho diretta per dieci anni, c'erano cinesi, australiani, anche giapponesi. Al terzo anno c'erano trentatré studenti che venivano da ventinove paesi diversi, questo dà la cifra di quanto il Nuovo Design fosse atteso da tutti. In Domus Academy c'erano poi tutti i miei amici, c'era Ettore, c'erano tutti.

Z: Pure Sottsass era in Domus Academy?

B: Sì, non aveva mai insegnato in vita sua.

Z: Infatti lui era molto critico rispetto all'insegnamento.

B: Sì infatti, poi c'era anche Mario Bellini, c'era Pierre Restany.

O: Che infatti scrisse pure per l'introduzione al catalogo di *Animali Domestici*.

Z: E poi su Domus, era il critico d'arte di Domus.

O: Era interessante perché tra le persone maggiormente legate al Partito Socialista che abbiamo incontrato c'è Filippo Panseca, che aveva un forte legame con Restany. Ecco, Restany teneva assieme mondi anche molto diversi tra loro, anche tramite Cardazzo e la Galleria del Naviglio

e realtà di questo tipo.

B: Mah, non mi risulta che Pierre avesse questo tipo di rapporti, aveva rapporti con le gallerie, poi può darsi che dentro alle gallerie ci fossero personaggi craxiani, però quando poi uscì alla Biennale il Postmodern all'italiana, secondo l'interpretazione di Portoghesi, nelle università corrispose un'operazione politica sostenuta da Craxi, dove si cercava intanto di porre fine a questo ciclo di occupazioni. Allora le facoltà di architettura erano state uno dei centri della protesta.

O: È interessante il fatto che sia stata proprio la chiave politica di lettura della Biennale del 1980 dove il "Liberi tutti" corrispondeva in realtà ad una certa cesura nei confronti della politica in università, insomma se tutto vale poi nulla ha più valore.

B: Sì, diciamo che l'operazione di Craxi è stata quella di riportare all'ordine le facoltà e quindi sostenere l'insegnamento storico accademico. Si fermò un blocco da cui i Radicals grazie a Dio erano esclusi, a parte il fatto che, ancora grazie a Dio, non erano stati capiti, né analizzati. A Roma c'era Tafuri che sosteneva i neo-monumentalisti alla Purini. Quindi noi siamo stati, come si suol dire, fatti fuori.

O: Salvo eccezioni alla Natalini.

B: Sì, uno o due al massimo, sono anche coincidenze, perché lui poi faceva l'assistente di Savioli. Oppure anche Toraldo... ma infatti loro erano poi molto vicini al neo-monumentalismo.

O: Sì, lei dice khaniano. Da una l'architettura senza città e dall'altra la città senza architettura.

B: Sì, quindi il movimento era fatto di molte componenti contraddittorie. Questo, devo dire, che l'ho sempre considerato una fortuna, perché i seguaci sono ancora lì a discutere sull'eredità di Tafuri, morto trent'anni fa... due palle! E quindi poi, questo tipo di assenza d'interesse, si è interrotto improvvisamente quando gli storici americani hanno cominciato a interpretare gli eventi geopolitici prodotti dalla globalizzazione, quindi questa riflessione sul progetto nell'epoca della globalizzazione, che hanno portato a considerare come primo esempio di ciò la No Stop City, infatti stanno preparando ora una mostra ed un libro gigantesco sulla No Stop City e tutto il pensiero che c'era dietro. Pier Vittorio Aureli è stato il primo, ma ora ci stanno ancora lavorando.

O: Ma invece, per ciò che riguarda Koolhaas, secondo lei era soltanto una questione relativa all'estetica oppure c'era un legame altro?

B: Dunque, quando eravamo tutti a Firenze, pure Rem Koolhaas veniva e frequentava soprattutto Superstudio.

Z: Infatti Exodus è risaputo essere formalmente nataliniano.

B: Esatto, quindi molto lontano da noi.

O: Lei poi sottolinea anche la differenza dei riferimenti, i loro (Superstudio) erano, se vogliamo, più di destra.

B: Questo l'ho sempre sostenuto, però diciamo, che ormai oggi è anche passato questo contrasto, certo a quei tempi... poi ciò si può dire soltanto di Adolfo, non di Magris e Cristiano Toraldo di Francia. Adolfo ha questa sua componente antidemocratica, questa idea di ordine in architettura...

Z: Come Rossi del resto.

B: Rossi aveva questa componente stalinista, legata anche alla riscoperta degli architetti della rivoluzione francese, Ledoux, Boullé, quindi l'architettura che è oggetto politico, direttamente politico e che da forma e senso alla città. È una posizione diversa quella di Rossi, intanto come qualità. Il cimitero di Modena è un capolavoro strepitoso. Quindi

non credo si possa fare questo paragone.

affascinato da un certo tipo di cultura di destra.

O: Ma forse perché era, se si vuole, meno direttamente politico, ad un certo punto Rossi smette di avere quel diretto riferimento, e diventa molto onirico, autobiografico.

B: Ecco appunto! leggetevi Celiné, Drieu de la Rochelle...

Z: Totalmente autobiografico.

O: Pound...

B: Infatti lui aveva sempre detto che ha fatto l'architetto per caso, perché la sua vocazione, in realtà, era quella di fare il regista.

B: Certo, insomma tutti i grandi scrittori di destra e uno si rende conto che non si è più così epigoni della Guerra Mondiale, sono dei grandissimi. Celiné è forse il più grande scrittore del Novecento. Quindi, in quest'ottica, dire a uno che è di destra gli potresti anche fare un complimento.

Z: C'è da dire però che architettonicamente lo stalinismo in Rossi è percepibile forse soltanto in un'unica opera, che è la Locomotiva per Torino, progetto che, infatti, ossessiona Aureli.

Z: Ma certo!

B: Sì, sì. In ogni modo, lui c'è da dire che ha una storia a parte. Dunque, dicevamo?

B: Poi, non mi sembra che la sinistra ora stia sfornando...

Z: Sì, rispetto al monumentalismo e alla diversa appartenenza politica di Natalini.

O: No no, infatti. Poi per ciò che riguarda la nostra generazione, esiste questa perversione assoluta di confinare tutto ciò che è conservatorismo a destra, come se il conservatorismo a sinistra non fosse mai esistito, il che è al limite del paradosso!

B: Sì, ecco... è comunque un po' da sdrammatizzare questa questione. Ora sono usciti per esempio due libri in Francia sul Le Corbusier fascista, perché partecipò alla repubblica di Vichy...

B: Sì, infatti! Quindi quando dico che lui ha questa radice di destra, ecco per me potrebbe anche essere un segno distintivo rispetto alla massificazione della sinistra.

Z: Anche rossi leggeva Celiné, ciò non significa fosse fascista chiaramente, però come ci disse Ferlenga era

O: Prodotta dal Sessantotto.

B: Sì, prodotta dal Sessantotto. Sicuramente lui deriva da un ambiente di destra e la cosa non mi da nessun brivido.

O: Tornando alla presa di coscienza della Domus Academy, è interessante come questa corrisponda con l'inizio e il dispiegamento del Postfordismo, lei a tal proposito dice la Domus Academy corrisponde a una presa di coscienza del fatto che non è più il caso di produrre progetti, ma, di produrre progettisti, ovvero di una figura che sia parzialmente svincolata da quelle che sono le dinamiche della produzione fordista, quindi da primo capitalismo, per avere un dispiegamento di forze all'interno del capitalismo più avanzato. Crede che nel sistema universitario, magari non italiano non italiano, l'esperienza della Domus Academy abbia avuto effetto, o sia stata portata avanti o sia stata in un certo qual modo pervasiva?

B: L'idea era molto semplice e veniva descritta in cinque punti, che allora facevano molta impressione. Io ho girato il mondo presentando la Domus Academy, in Canada, Sud America e ho sempre riscontrato grande attesa nei confronti di questa filosofica e nel progetto. Anche tutta l'esperienza Memphis alla fine non ha dato molta sostanza, non bastava, ci voleva una linea teorica, una didattica diversa. Allora non esistevano ancora le università di design, sarebbe stato come una sorta di master di un anno, e in

un anno però avevano materiale che sarebbero stati capaci di digerire soltanto in tre anni, si invitava a insegnare un sacco di personaggi estremamente importati. Lo studente aveva una pressione teorica importante, e quando li incontro nuovamente lo ricordano come l'anno più bello della loro vita. Per i primi tre anni accademici gli studenti ricevettero borse di studio della Regione, incontravano molte valide persone, il rapporto con i docenti era molto stimolante. Allora il Salone del Mobile stava cominciando ad espandersi... si trovavano nel posto giusto al momento giusto. Poi c'erano figure come Pierre, grande bevitore... personaggi anche leggendari.

Z: Restany era un grande bevitore?

B: Sì, grande bevitore.

Z: Più di Rossi?

B: Sì assolutamente, Rossi lo è diventato, ai nostri tempi non lo era.

O: Lo è diventato dopo?

B: Secondo me sì, lo è diventato dopo, mentre Pierre era uno che durante la mattina, cominciava alle nove e alle dieci aveva già bevuto una bottiglia di Fernet. Diceva sempre: *"Ho una sete*

terribile! C'è un'aria secca qui".

Insomma, beveva alcool vero.
Però era sempre lucido, pieno
d'idee, sempre molto generoso da
un punto di vista intellettuale e
ovviamente molto intelligente.

O: Da un punto di vista pedagogico, lei fa
una distinzione forte tra i personaggi che
allora erano più noti, contrapponendo
una didattica verticale, alla Gramsci,
Pasolini o Don Milani, alla vostra.

B: Mah no, comparandola
semplicemente ad un'altra
tradizione...

O: Che era frobebelliana e
montessoriana.

B: Quella della Montessori è molto
vicina a Enzo Mari, mentre c'era
ad esempio Bruno Munari, Loris
Malaguzzi, c'erano tanti altri che
lavoravano su questa didattica
liberatoria, soprattutto in questo
senso Loris Malaguzzi, che è
stato una figura eccezionale.
Lui era di Reggio Emilia,
fondatore di questo famoso
asilo Diana. Clinton propose nel
suo programma elettorale che
le scuole americane dovessero
rifarsi all'esperienza dell'asilo
Diana. Malaguzzi era un genio,
aveva previsto tecniche molto
accurate di vicinanza al bambino,
ogni giorno stilavano verbali di ciò
che ogni singolo bambino aveva
appreso.

O: Ma com'era tradotto tutto ciò da voi?
Ovviamente con un target differente
e anche forse con una compressione
temporale più stringente... in Domus
Academy era per esempio tutto
laboratorio? Quindi, la lezione frontale
c'era ma era fortemente integrata da
quelle che sono esperienze molto più
orizzontali?

B: Intanto in Domus Academy
c'erano questi punti, questo
pentagono che veniva dichiarato,
poi però la cosa che mancava era
forse un modello di riferimento
già in atto. Dunque una volta si
andò a Reggio Emilia, a trovare
amici universitari di Modena e
Reggio, e c'era un convegno
sulla didattica di Malaguzzi,
che era appena morto, e subito
capii che poteva essere il nostro
riferimento. Quindi non più la
scuola di Ulm e tutte queste
stronzate qui, ma, prendere come
esempio l'asilo Diana. Questo
fece una grande impressione
dentro Domus Academy, perché
era quello che mancava, un
esempio teorico, diciamo, meno
improvvisato. S'è sempre cercato
di lavorare sulla formazione,
quello che però ancora dico al
Politecnico, cioè che le scuole
devono formare degli autodidatti.
Ciò significa che lo studente non
deve essere formalizzato in un
profilo professionale, ma deve
essere una persona che uscito
dall'università cammina con le sue
gambe.

O: A maggior ragione oggi.

Z: Esatto, tutto ciò è poi l'esatto opposto di quello che propone oggi la formazione universitaria, e la sua tendenza quindi a questa specializzazione sempre più estrema e sempre più ottusa.

B: Sì. Io poi sono ormai fuori ruolo da qualche anno, però con Michele De Lucchi si lavora su questa linea, che da molti risultati, viene subito capita dagli studenti.

Z: Invece, tornando ai primi anni della Domus Academy, ecco, la scuola venne fondata nel '92 e tre anni dopo esce Agronica nel 1995, se non sbaglio. In quegli anni lei pubblica molto spesso su Terrazzo, però i lavori pubblicati su Terrazzo, sono veramente molto distanti dalla ricerca e dalle posizioni teoriche di Agronica. In Agronica la questione fondativa è sicuramente quella della convivenza solida ed estrema tra architettura e natura, che si generano l'una con l'altra e convivono appunto in maniera quasi simbiotica. Dall'altra parte, su Terrazzo, penso ad un progetto pubblicato proprio in quegli anni, intitolato *Centralized House Plans*⁶, in cui il testo, da lei scritto per raccontare questo progetto, è pregno di istanze sensoriali, mistiche, racconta dell'odore delle pietre e del buio delle cattedrali medievali. A questo proposto

mi interessa molto questo momento della sua esistenza, in cui convivono contemporaneamente istanze teoriche e progettuali così differenti.

B: Sì. Dunque, questa è una caratteristica del mio modo di essere, non ho mai avuto un linguaggio unico, non ho mai avuto un codice. C'è molta intuizione, ricordo per esempio come è nata Agronica, in Domus Academy, perché allora c'era la Philips che ragionava su di un nuovo modello di urbanizzazione, e con Antonio Petrillo che purtroppo è morto... dalla sua morte la Domus Academy non s'è più ripresa... io poi sono andato via... ci sono ancora dei carissimi amici, come Dante Donegani, però non gli si può chiedere... Ma torniamo all'intuizione di Agronica. Venne fuori improvvisamente, fu una vera intuizione che poi dopo teorizzai. Un po' come era in fondo il movimento Radical, un gran casino, con tendenze diverse e temi di ricerca diversi. Però io l'ho capito molto dopo, poi, non so nemmeno se quello che ho capito è la cosa giusta. Insomma Agronica è poi derivato dal fatto che continuavano a venire studenti, giornalisti o ricercatori che mi domandavano del movimento Radical. Per dieci o venti anni lo avevo rimosso e non me ne occupavo né mi interessava più, poi in Francia, durante uno

6 A. Branzi, *Architecture in shadow*, da Terrazzo n.2 primavera 1989, p.43-44

di questi convegni che fanno i francesi, fatti in maniera un po' confusa con tema le architetture immaginarie e queste storie qui un po' del cazzo, in quell'occasione, facendo un intervento, improvvisamente...

Z: Certo, infatti la copertina di *Modernità Debole e Diffusa* la dice lunga sul debito che Agronica ha nei confronti di No Stop City e chiaramente nei confronti dei diagrammi dattiloscritti raffiguranti la Possibilità di un'architettura non figurativa.

O: In questo senso la porzione temporale che sta tra il periodo Radical e ed Agronica può essere considerata come una pausa da un percorso di ricerca che però lei ha sostanzialmente continuato a portare avanti?

B: Continuato in forme diverse, infatti per esempio a Bordeaux è stata fatta una mostra di miei lavori dal '66 a oggi che sono molto diversi, devo dire. Però alla fine dalla mia tesi di laurea ad oggi c'è una strana continuità, non linguistica e formale, ma di pensiero. Questo è il mio modo di lavorare, indipendentemente dalle committenze industriali che non mi interessano, ma non per motivi polemici, perché lavorare con le industrie è diventata una cosa lentissima, difficile.

La scelta di lavorare per i tempi lunghi. Questo è fondamentale. Fare cose che non vengono

capite magari nell'immediato, ma nell'arco di molti anni. E devo dire che quello che sta succedendo adesso negli Stati Uniti conferma tutto ciò. Ora raccogliendo tutti gli scritti per Harvard⁷ mi capita di riscoprire pensieri, per carità non è che li rileggo... (ride), però ogni tanto mi capitano sott'occhio dei frammenti che sono assolutamente molto vicini a quello che penso adesso, anche se poi le cose mi sembrano molto dislessiche, in realtà c'è una certa continuità che non saprei spiegare bene, però c'è.

Z: Sì, è un lavoro incredibilmente metodico. Poi lei è a tutti gli affetti uno storico, ogni volta, ogni inizio di nuovo progetto lei racconta una nuova storia, una storia sempre *operativa* per dirla con Tafuri.

B: Mi piace molto scrivere di storia, allo stesso tempo devo dire che non mi fiderei di quello che scrivo sulla storia. Anche *l'Introduzione al Design Italiano*⁸, ormai alla terza edizione, è una riflessione creativa sulla storia.

O: Appunto, operativa.

B: Sì esatto, infatti all'università

7 Branzi sta lavorando ad una raccolta di suoi scritti tradotti in lingua inglese che verranno pubblicati dall'Harvard University Press.

8 A. Branzi, *Introduzione al design italiano: una modernità incompleta*, Baldini Castoldi Dalai, Milano, 2008

ero molto influenzato
dall'insegnamento di Leonardo
Benevolo, voi lo conoscete?

B: Tutte le storie, e tutti gli
storici delle discipline artistiche o
creative inventano.

OZ: Certo.

O: Urbanista e storico, il suo libro di
storia⁹ è piuttosto importante.

O: Certo, non può esistere storia
oggettiva, finché la racconta un uomo,
che è finito per definizione.

B: Ecco, appunto, lì ci sono una
serie di palle... però a me piaceva
molto quel modo lì di fare storia.

B: Tipo Achille Bonito Oliva, si
inventa la Transavanguardia e poi
inventa gli artisti che fanno la
Transavanguardia.

Z: Più della storia di Tafuri? Insomma,
nonostante le riserve di Tafuri sul vostro
lavoro...eravate dalla stessa parte,
eravate operaisti.

O: Sì, viene storicizzata dopo essere
stata inventata, chiaramente.

B: Sì, eravamo dalla stessa parte.
Dunque però per quello che
riguarda Benevolo, questa lettura
che lui tenta del Movimento
Moderno come fenomeno unitario,
se l'è sognata lui, perché in
realtà era tutto fuor che unitario.
Da una parte i democratici,
dall'altra quelli per le dittature,
Le Corbusier che era della
Repubblica di Vichy, insomma
metteva assieme pezzi creando
così un racconto che funzionava,
didatticamente funzionava.

Z: A proposito di Transavanguardia,
Sottsass ha avuto molti contatti per
esempio con Cucchi, anche lei aveva
contatti con artisti del gruppo della
Transavanguardia?

B: No, io ero in contatto con quelli
dell'Arte Povera.

O: Quindi anche, se volgiamo, la
questione della fiction, del romanzo...

O: Certo, perché giustamente "Design
Radicale" è una definizione di Celant, del
'68.

Z: Ma come del resto alla fece pure
Gideon.

B: Ricordo che da Sperone
a Torino ci si andava per le
feste di Natale, lì c'erano
Merz, Pistoletto...e anche loro
guardavano con interesse il
movimento Radical che allora
stava proprio nascendo. Fin
dall'inizio ha avuto molta eco, è
strano...poi a Firenze lasciamo
perdere, non sanno nemmeno
ora che cos'è, ma per esempio

9 Leonardo Benevolo, *Storia dell'Architettura Moderna*,
Editori Laterza, Bari, 1960.

già nel '67 '68 si vedeva arrivare nel nostro studio Arata Isozaki, con la sua aria da imperatore del Giappone e lui scrisse un bel testo sui Radical fiorentini che ha avuto molta influenza in Giappone.

B: Mah si, un po' si. Lei poi soprattutto nei primi tempi era assolutamente geniale, poi dopo... ma questa è una faccenda che accade a molti architetti che hanno avuto un enorme successo.

O: Dove è stato scritto?

B: L'ha scritto su un libro indecifrabile, è un saggio che ora stanno tentando di tradurre. Però tutta la nuova generazione di architetti giapponesi è stata sicuramente influenzata da quest'attenzione di Arata nei nostri confronti. In particolare Toyo Ito. Io poi ho sempre avuto con il Giappone molti rapporti di collaborazione e anche di amicizia.

O: Quello che peraltro è successo a Rossi.

B: Sì, è un ciclo. È un ciclo fatale perché ricevendo molti incarichi è necessario ingrossare lo studio, poi ingrossando lo studio si deve andare in giro a cercare committenza, sicché finisce che i progetti poi non li fanno più loro, li fa lo studio. È fatale. Poi uno perde anche di freschezza.

O: Qua (*Nel suo ultimo libro ndr*) inserisce anche la Sejima.

Z: Però, forse non è un poco impietoso identificare tutto l'ultimo periodo di Rossi con una drammatica inflessione della qualità progettuale. Devo dire che tutto quell'immaginario americano delle *lighthouses*, i teatri con questi fari colorati, la solitudine di questi frammenti di scenografie... ecco, trovo tutto molto poetico, bellissimo. E quelli sono progetti della fine degli anni Ottanta.

Z: Allieva di Ito lei chiaramente.

B: Allieva di Ito, con cui si sono fatti dei progetti insieme.

Z: Certo, la Mediateca di Gent.

B: Lei comunque sapeva chi ero io e che cos'è stato il movimento Radical, poi l'ha elaborato in un modo molto...

B: Sì, beh lui ogni tanto aveva queste uscite straordinarie, però nell'ultimo periodo faceva delle stronzate...

O: Sì, un certo minimalismo e un certo tipo di estetica deriva anche da voi.

O: Nell'ultimo periodo era fuori controllo.

Z: Anche formalmente?

B: Sì, ma uno finisce fuori controllo non a caso.

O: Probabilmente è stata anche la fama.

B: Sì, la fama, ne è rimasto travolto. poi insomma ha avuto vicende... Nell'ultimo periodo gli arrivavano moltissime committenze.

O: Assolutamente, basta considerare che gli ultimi sei anni sono contenuti negli ultimi due volumi monografici mentre i primi quindici nel primo, che è il più corto. Quindi è fisiologica un'inflessione qualitativa ad un certo punto, anche perché poi Rossi e lo studio lavoravano come una bottega rinascimentale e non come una corporate alla Norman Foster. Certamente non riusciva a seguire tutto.

B: Sì o come Richard Rogers, che tra l'altro, è nemmeno tanto alla lontana mio parente

O: Quindi lei è parente anche di Ernesto Nathan Rogers?

B: Sì, dunque, anche Dario Bartolini, uno di Archizoom, anche lui un ebreo triestino, della famiglia Geiger. Anche Richard era nipote di Nathan Rogers, quindi loro sono cugini di primo grado. Richard però non si è mai interessato per niente ai Radical. Parlavo di Rogers per dire che pure lui ha avuto un esordio molto affascinante e ora passa il suo tempo a cercare commesse, che magari ha anche, ma che producono questo processo di

involuzione creativa. Da un bel po' che non si vedono più dei bei progetti di Richard.

Z: Certo, è una questione di modalità di produzione dell'architettura, nel momento in cui lo studio diventa una multinazionale...

B: Sì, poi magari c'è un ritorno, non è detto, i giochi sono sempre aperti. È anche interessante a volte riscoprire il proprio lavoro. Questo mi è capitato l'anno scorso, andando al Moma, dove c'è una sala dedicata all'architettura, e lì c'erano Hejduk, Aldo Rossi, insomma le solite...

Z: Sacre figure

B: Sì, giustamente. Peter Esienmann... insomma tutti lavori compositivi. Poi, e non sapevo nemmeno fosse lì, c'era un disegno della No Stop City, che io sono rimasto a guardare per dieci minuti, perché era di una bellezza... bellissimo. Pulitissimo rispetto a tutto ciò che gli stava intorno. Era proprio un'altra forma di pensiero, un'altra dimensione. Quindi capisco che anche gli americani sono attratti da questo progetto nato abbastanza casualmente, su cui poi s'è costruito una teoria nel tempo. Però effettivamente capisco che quando è uscito ha dato una svolta.

O: Rispetto al tema della riscoperta di quella ricerca, lei chiude il suo ultimo saggio affermando che: “*La generazione esagerata è nel suo complesso una generazione disturbata, dentro una metropoli primitiva, la cui unica utopia possibile è la possibilità di sprigionare la propria salubre energia animale*”

¹⁰. È interessante considerare questa regressione, che poi è la stessa riscontrabile nelle immagini della No Stop City, dove appunto su questa superficie infinita si possono trovare figure primordiali.

B: Quel pensiero ritorna, è una chiave d’interpretazione della crisi della città. Ma poi c’è anche un’altra cosa a proposito della metropoli primitiva, venuta fuori attraverso una tesi di dottorato, ovvero che questo Kurt Schwitters...

Z: Certo, colui che ha concepito il Merzbow.

B: Il Merzbow certo. In ogni caso si considerava quest’idea di una parte delle avanguardie, credenti alla reversibilità della legge di Darwin, per cui se l’uomo è venuto dalla scimmia, l’uomo può anche tornare alla condizione di scimmia.

O: Sì, lei a proposito cita Bacon o

Pollock.

B: Esatto, questa è un’interpretazione che mi interessa molto.

Z: Anche Benjamin ad un certo punto nel saggio *Esperienza e Povertà* si augura un ritorno alla condizione barbarica dell’intera razza umana. L’uomo che regredisce alla condizione di bambino, nuovamente inconsapevole, nuovamente sradicato da qualsiasi eredità storica e culturale.

O: Che poi è sostanzialmente la *Repubblica* di Platone, dove l’uomo sradicato da tutti i suoi principali asset familiari ritorna ad una condizione, se vogliamo, idilliaca.

B: Sì, è un pensiero ricorrente.

Z: Esatto, in questo senso anche Aureli ne parla nel saggio, riguardante Hilberseimer e chiaramente Archizoom, intitolato *Architecture for Barbarians*, dove ritorna la questione, come dicevo prima, del barbaro benjaminiano.

O: Lei sempre in *Una generazione esagerata* dà una lettura di figure contemporanee che si riappropriano della sfera individuale o della città in maniera estrema. Queste figure le tiene in considerazione, da un punto di vista culturale e sociale, come nuovi barbari, ovvero i nuovi abitanti di una città che ritorna ad essere natura. Le categorie a tal proposito sono estremamente differenti, perciò mi interessava sapere

10 A. Branzi, *Una generazione esagerata. Dai radicali italiani alla crisi della globalizzazione*, Baldini & Castoldi, Milano, 2014, pg.199.

se avesse sviluppato una tassonomia di questi personaggi.

B: No, sono diciamo degli esempi tra i più conosciuti, gli hikikomori, questi eremiti, oppure i parkourer, che saltando come scimmie affrontano ostacoli metropolitan. Direi che in questo senso i più interessanti tutto sommato forse sono i vouguers. Sono come sciamani che vivono in spazi mediatici...

Z: Praticano delle sorte di danze rituali.

B: Sì, però edonistiche e bellissime. Quelli che ho conosciuto poi hanno anche un'interpretazione di quello che fanno, che forse i parkourer hanno meno per esempio.

Z: Hanno coscienza estetica di sé.

B: Sì, si hanno una ricerca estetica estrema che è molto interessante, molto elegante. Sono sciamani che vivono totalmente all'interno di un altro canale. Non hanno rapporto con la realtà delle cose, la quotidianità, quindi sono dei mistici. Per esempio, quello del misticismo è un tema interessante nel progetto.

Z: Poi del resto pure Sottsass era estremamente interessato a questioni di carattere mistico connesse al fare progettuale e poi ovviamente alle culture,

diciamo così, dimenticate.

B: Sì, certo. Infatti la differenza di Ettore rispetto ai suoi amici e colleghi designers o architetti è che il suo magistero è stato un magistero antropologico, rispetto per esempio a Vico Magistretti, che era persona di grande simpatia ed intelligenza, però Ettore aveva dietro le spalle tutta la cultura Beat attraverso la Nanda, aveva visitato l'India e il Giappone, quindi aveva un altro background culturale... la sacralità dell'oggetto nella vita dell'uomo...

Z: Il rito, la questione rituale era fondamentale per lui, che poi mi sembra sia una questione fondamentale anche per lei e per il suo fare progettuale.

B: Sì, ma infatti questa è la cosa che più mi interessa, assieme alla ricerca di una nuova drammaturgia del progetto, cioè di altri linguaggi, altre tematiche: la vita, la morte, l'eros, il sacro. Tutte questioni di cui la modernità se n'è altamente fottuta e poi ci si trova con una guerra santa non dichiarata che guarda caso si occupa di questi temi. Quindi sul ventunesimo secolo c'è ancora parecchio da indagare.

O: Quando ho concluso il suo ultimo testo, mi sono posto questa domanda. Partendo dall'assunto che la città come è sempre esistita non esiste più, non

crede che queste forme di individualismo estremo abbiano in un certo senso radicalizzato la frantumazione della società intesa come apparato sociale della città?

B: Può darsi.

O: Pensa che la città possa o debba ricomporsi in altra forma o andrà sempre più progredendo questa, chiamiamola così, disgregazione?

B: Mah. non lo so e non mi interessa. Il futuro non mi interessa, tanto che anche la No Stop City non è mai presentata come città del futuro. La città è già questa. La No Stop City esiste già.

O: Certo, esisteva già allora.

B: Era una questione evidente, questo passaggio verso la civiltà merceologica e via dicendo. In ogni caso mi pongo semplicemente delle domande, cioè questa società così ingovernabile, così anarchica, così primitiva ha effettivamente bisogno di essere riordinata? O meglio, il progetto serve ancora? La politica che prevede e programma è ancora auspicabile in una società così? Io ho i miei dubbi. Come si interviene in una situazione come questa? La crisi della politica è per esempio un fatto molto interessante

O: Che non può essere forse risolto con

la politica.

B: Infatti, non può essere risolto certamente con la politica e nemmeno col progetto. È un fenomeno spontaneo. Poi ci sono state tutte queste discussioni tra Spinoza e Hobbes, due esempi assoluti, quindi la forma dello stato da una parte e dall'altra quella della moltitudine di Spinoza. Poi però anche la globalizzazione, su cui ci sono stati molti miti e su cui molti filosofi della politica ci hanno messo le mani. Sono usciti quantità di testi su Spinoza, anche da parte di Negri¹¹ eccetera, è stato ripreso, poi si va a vedere e si può solo constatare che la globalizzazione ha fallito.

O: Miseramente, direi.

B: Miseramente!
Quest'omologazione dei mercati e dei cervelli non è infine avvenuta. Basta vedere cosa succede in Europa, l'omologazione dei mercati non è avvenuta, la politica è in crisi, l'istituzione politica, il pensiero politico, gli strumenti

11 Tutta la ricerca sociologica-politica sviluppata in tandem da Antonio Negri e Michael Hardt ha basi fondative nelle nozioni di comune e di moltitudini nell'antica accezione di Baruch Spinoza. Cfr. A.Negri e M.Hardt, *Impero*, Rizzoli, Milano, 2000. A.Negri e M.Hardt, *Moltitudine*, Rizzoli, Milano, 2004. A.Negri e M.Hardt, *Comune*, Rizzoli, Milano, 2009. A.Negri e M.Hardt, *Questo non è un manifesto*, Feltrinelli, Milano, 2012.

politici.

Z: Hanno perso di efficacia.

B: Si hanno perso di efficacia, hanno perso il loro ruolo e non vedo come possano tornarne in possesso. E così ci si è anche a liberati da tutte queste vecchie categorie, nate nell'Ottocento, come anche quella del progetto...

O: Sì, come dire...mentalità politecnica...

B: Sì, sì. In questo senso quindi trovo che questo sia un periodo molto interessante. Questa riflessione sugli esordi primordiali dell'architettura, all'interno di un contesto di crisi del socialismo e del capitalismo, mi interessa molto.

O: Lei vede in questo una delle strade possibili? un tema possibile?

B: Un possibile tema di lavoro.

07.APPARATI

07.1.INTERVISTA A SERGIO CROTTI

Urbanistica e contrattazione

Intervista a Sergio Crotti

L'intervista è stata registrata a Milano presso lo studio di Sergio Crotti il 29 luglio 2015.

Nicolò Ornaghi: Lei ricopre un ruolo molto significativo nelle dinamiche urbanistiche della Milano degli anni ottanta. Vuole introdurre la sua posizione su questo momento storico di grande complessità?

Sergio Crotti: Devo dire che la chiave dello spostamento del quadro amministrativo urbanistico dipende da fenomeni abbastanza ampi che riguardano il ruolo politico-economico che le regioni più sviluppate del paese, come la Lombardia, si trovano a ricoprire in un quadro europeo che cambia i suoi profili, dove gli investimenti pubblici prevalgono a lungo, con l'eccezione dell'Inghilterra dove alcuni aspetti preannunciano questa svolta italiana. Tutti gli assetti istituzionali e i quadri aziendali dell'imprenditoria che vedeva figure carismatiche ed emblematiche associate alla denominazione stessa delle ditte hanno un ruolo che cambia profondamente in rapporto alla nuova condizione di mercato, che si è allargato notevolmente: l'attenuazione della tutela statunitense sulla Germania ma anche sull'Italia e sui paesi usciti sconfitti dalla guerra e la conseguente rapida decrescita

economica, lo spostamento del baricentro del potere nazionale, ma anche locale, dalla compagine democristiana che assume una veste diversa perché non più emanazione di una ideologia democratico-conservativa tutelata dalla presenza degli Stati Uniti. Una flessione del potere di centro, rappresentato dall'indebolimento del potere assoluto della Democrazia Cristiana che, benché conservatore, si colloca a tutti gli effetti in una posizione moderata, anche a causa di tentativi di spostamento di asse politico di matrice estremistica, che a Milano si manifesta nella strage di Piazza Fontana. Contemporaneamente i partiti di sinistra hanno una flessione nei toni bellicosi e conflittuali molto forti che ne contrassegnavano le frange estreme sia per la scomparsa degli avversari politici oggetto di avversione estremistica sia per lo scardinamento di alcuni principi ritenuti inviolabili proprio negli anni, collocabili tra il '65 e il '75, delle contestazioni generalizzate. Quella che era la classe operaia si estende adesso ad una formazione progressista democratica contestatrice ma non antagonista. Vengono quindi a mancare i presupposti per la presenza di uno stato centrale forte, garante di regole forti e perentorie anche nell'accezione delle varianti tecnico

amministrative come possono appunto essere gli strumenti urbanistici alle varie scale, che entrano in crisi e assecondano un atteggiamento partecipazionista volto all'accreditamento di certe coperture di consenso sul suo operato, coinvolgendo inoltre formazioni varie ed identità nuove del profilo politico-associativo. In questo senso il partito socialista viene ad assumere una diversa identità poiché diventa il tramite di una sinistra non più operaista ma che risponde alla classe medio borghese e agli intellettuali liberali. In un quadro liberale ma non ancora liberista che dà luogo al clima odierno, dove la conflittualità è presente ma sempre sotto traccia con picchi che vengono ciclicamente sopiti ed annullati. Quindi al di là del merito o demerito delle figure che lo rappresentano il partito socialista ha una matrice legata alle figure proprie delle sue origini: radicati nei movimenti operai moderati e, in Lombardia ed Emilia costituisce una forte identità che era stata storicamente promossa come elemento di interposizione tra governi conservatori e le sinistre radicali. Il partito socialista aveva in sostanza una posizione dialettica di interposizione tra oltranzismi radicali. A Milano, nello specifico si è determinata una congiuntura in cui il governo di centro

si è costituito come centro progressista di orientamento socialista che, in sostanza, ha sostituito la Democrazia Cristiana, benché quest'ultima, sotto varie denominazioni, abbia continuato ad esistere. Ed in qualche modo esiste ancora. Gli attori in gioco, benché politicamente differenti, erano allo stesso modo figli di un'unica storia ma soprattutto erano interessati a sondare quei terreni più legati ad un'idea neo capitalista, benché progressiva, e a offrirsi come strumento efficace operativamente in funzione delle forti richieste di cambiamento. Il decennio che precede il 1979 aveva dimostrato una grande manifestazione popolare a carattere partecipativo e su queste basi il partito Socialista si accosta ad una politica che esclude la lotta di classe, debilitata del resto nelle capacità contrattuali della classe operaia, ma si attesta su posizioni dialoganti, attente ai sommovimenti causati dal primo dispiegarsi delle dinamiche interne al sistema capitalistico industriale. Un sistema che, a cavallo tra gli anni '70 e '80 inizia a esibire i primi cedimenti di tenuta di fronte a salti di scala - quella che oggi chiamiamo globalizzazione ma che allora aveva caratteristiche di internazionalizzazione diffusa - ad accelerazioni repentine causate da processi innovativi

e tecnologici esterni alla competenza nazionale, e alla fluida mobilitazione di ingenti capitali in altre regioni europee corrispondente ai primi passi della galoppata del capitale finanziario nella sua astrazione dall'economia reale.

Le varie figure che compongono il firmamento politico milanese ottengono posizioni di comando: Tognoli in misura maggiore che Pillitteri, rappresenta la figura del socialista come uomo politico di acume elevato e soprattutto molto diretto e concreto - salvo qualche chiacchiera eccessiva che lo rende proto renziano - un decisionista impegnato nell'attuare programmi più che discuterli e, allo stesso tempo, grande mediatore in grado di connettere interessi. Benché coinvolto appieno, è infatti uno di quelli che meglio esce dagli scandali di Tangentopoli, a differenza di Craxi dove invece il potere ha confuso i confini tra le derive, talune molte rischiose, possibili: alla fine paga un prezzo che considerato il protezionismo italiano in tal senso, non è così frequente pagare. Ma è chiaro che nel caso di Craxi la sua posizione politica di presidente del Consiglio lo esponeva non solo a delibere interne ma anche a decisioni sovranazionali. In un frangente di questo genere gli strumenti urbanistici come il PRG risultano obiettivamente

datati: per prima cosa nella validità di un quarto di secolo, in secondo luogo per l'eredità funzionalistico-burocratica che non consente scelte specificamente anticipative di tendenze e assetti futuri ma distribuisce in sostanza quantità e funzioni. Uno strumento sostanzialmente quantitativo anche se, ovviamente, contenente opzioni che possono espandere, contenere o vincolare. Anche però uno strumento che tende a privilegiare le grosse scelte che attenevano alle indicazioni di piano ma penalizza fatalmente i piccoli operatori che, avulsi dalle complesse dinamiche dei piani urbani, ne erano assoggettati senza possibilità di dibattito. In ogni caso il PRG invecchia rapidamente perché l'accelerazione dei meccanismi e dei tempi economici e sociali cresce e configge con la lentezza dello strumento urbanistico nella difficoltà di ricostruire una pianificazione diversamente pensata che fosse più aggiornata come poi quella, arrivata un po' senza fiato e in modo piuttosto deludente ai Piani di Governo del Territorio, che, benché manchino l'obiettivo di essere piani qualitativi, contengono perlomeno alcuni spostamenti in funzione del coinvolgimento di interessi che, ovviamente, è poi complesso comprendere come possano essere arginati nel caso

di operatori molto strutturati. In ogni caso i PGT hanno un diverso grado di elasticità e, in alcuni casi, sono stati criticati proprio per essere eccessivamente permeabili e permissivi. Ma torniamo ai fatti. In quel momento l'idea principale era riconoscere e successivamente attribuire una differenza sostanziale tra l'idea di città sottesa ai PRG come compagine tendenzialmente unitaria e autoriproduttiva dove i cambiamenti avvenivano in seno ad un potenziamento delle dotazioni infrastrutturali e di servizi accompagnando la crescita di uno stesso modello precedente attraverso stadi successivi. Un processo sostanzialmente autoriproduttivo nell'idea di città che rappresenta. Nel momento in cui le periferie da un lato si estendono dall'altro premono sulla spinta di un hinterland che ricopre un ruolo importante nello scacchiere produttivo - non solo a Milano ma a Milano prima che altrove - si rende evidente che quell'idea di città sostanzialmente isotropa e autoriproduttiva perché totalizzante, in realtà presentava delle forti diversificazioni, sia per processi disomogenei che l'avevano interessata nelle varie parti sia perché doveva fare fronte a domande che stavano emergendo prepotentemente, le cui risposte non potevano essere reperite nel modello

precedente che era soprattutto un modello di governo da parte di grandi enti pubblici ed enti privati. Qui si assesta una sorta di escamotage concettuale, frutto della mutata concezione dell'idea di città intesa come diversificata e multiforme. Tale passaggio non è premeditato o strumentale ma legato strettamente allo sviluppo di un pensiero urbanistico connesso ad un pensiero amministrativo cosciente dei cambiamenti in atto e della mutata condizione urbana cosciente dei moltissimi studi che, anche all'estero, registravano la mutazione genetica della città contemporanea. Qui nasce l'idea di urbanistica contrattata, non come strumento politico-amministrativo atto a coinvolgere operatori e soggetti privati, magari anche sovranazionali, nell'attuazione di programmi ma corrisponde prevalentemente a un'idea pianificatoria elaborata non solo da tecnici urbanisti ma anche da economisti e sociologi che delineano una mappa della città formata da isole non più isotrope ma tendenzialmente dotate di ruoli diversi e, alle volte, di identità culturali diverse. Nasce allora la nozione di aree strategiche, entità piuttosto disperse nella trattatista recente, ma definite in quel periodo come Aree Strategiche: si individuano sul piano della città alcune parti che contengono dei requisiti

significativi sotto il profilo della disponibilità e della potenzialità liberabili: si possono promuovere nel loro sviluppo perché contengono i presupposti, le risorse riconosciute ed hanno però un ritardo o una omissione perché nei precedenti piani non erano oggetto di una specifica considerazione nel principio di tendenziale neutralizzazione di tutto il territorio urbano che ispirava i vecchi piani regolatori che più rendevano isotropo il territorio più funzionavano. Di conseguenza anche gli urbanisti tendevano a sottovalutare le differenze per far emergere le ripetizioni nel quadro. Ecco che allora questa idea delle aree strategiche suggerisce agli amministratori di individuare dei progetti d'area destinati a concentrare risorse e quindi attenzione su certe parti della città cui veniva affidato il ruolo di nuovi nuclei portanti di un riassetto complessivo. In questa logica compaiono quelle aree originariamente esterne che si erano successivamente venute a trovare a contatto con la città: dismesse per congestione metropolitana e incompatibili sia dal punto di vista interno che da quello esterno e quindi trasferite altrove, ad Arese l'Alfa per esempio, la Lancia tornata a Torino, Montedison si era articolata in altre sedi... Quindi queste grandi aree avevano una

grande attrattività e si legava a loro un forte significato perché si trovavano, come dicevo, in quelle frange urbane che si erano nel frattempo dilatate e avevano all'esterno un grande sistema infrastrutturale soprattutto automobilistico, qualche volta anche ferroviario. Perciò riuscivano a diventare un luogo che offriva dei forti incentivi allo sviluppo, e è lì che nascono questi progetti d'area, sul presupposto di questa concezione di aree strategiche per lo sviluppo della città e si sviluppano di conseguenza progetti per cui vengono chiamati vari architetti. Anche il caso della fiera, che è un caso naturalmente diverso dagli altri, si pone fin da allora, perché la fiera è anch'essa completamente circondata dalla città, mentre una volta era un Campo di Marte nella campagna adesso è diventata anche motivo di forte congestione per esempio, perché un tempo c'era la fiera campionaria che aveva un'edizione annuale, che durava un paio di mesi, e in quegli anni comincia invece il carosello del Salone del Mobile, non così vorticoso come in tempi recenti, però... perciò tutto quella pressione di autoarticolati e di traffico anche indotto dei vari allestitori, espositori e via dicendo, rendeva del tutto inabitabile e congestionata la zona. Quelli erano proprio gli anni della giunta Tognoli e devo

dire che io e Aldo Rossi, che avevamo lavorato a lungo insieme sul secondo progetto Portello, non abbiamo mai avvertito direttamente la presenza politica, certo c'era per la sinistra dal PSI c'era questo Secchi Alberto, che era un urbanista, anche qualificato, per il Partito Socialista c'era Balzani, poi per il centro ex DC c'erano...dunque uno era Pierini

O: Che è il padre della professoressa attuale (*Simona Pierini, professoressa la politecnico di Milano, ndr*)?

C: Sì, e l'altro era...

O: Caputo?

C: No, quello era sulla Montedison

O: Certo, dove c'era anche Malara.

C: Eh Malara era un tipo strano perché prima era stato indicato da questo Centro, poi invece si spostò...

O: Ed era anche il primo socio di Silvano Larini se non sbaglio.

C: Eh non lo so questo...

O: Se non erro nella Malara Associati tra i primi soci ci fu anche Larini... poi lui era legato pure a Balzani.

C: Non a Balzani, lui aveva contatti diretti con Craxi e

chi circondava Craxi. Balzani, ovviamente frequentava gli ambienti del Partito Socialista, uomo intelligente, era certamente assetato di potere, nel senso che era uno a cui piaceva avere il ruolo di coordinatore, si identificava nella figura di un architetto manager.

O: Sì, anche per il progetto delle Varesine¹, che sviluppò proprio con Rossi se non sbaglio, progetto molto bello, con il lungo muro sulle ex Varesine, la torre binata e il centro direzionale che, per composizione, ricordava Locomotiva 2.

C: Sì, ma lui era un uomo di grande competenza, competenza urbanistico-amministrativa, non tanto architettonica. Mi ricordo che c'era anche una certa... non so se si può chiamare rivalità, perché non conoscevo i rapporti che intercorrevano tra i due, ma Larini tendeva ad occupare uno spazio simile a quello di Balzani e tra i due non correva... lo non li ho mai visti assieme, Larini lo conoscevo di vista, lo vedevo al Politecnico quando si era studenti, lui era più grande di me, però quelli degli ultimi anni si ricordano, perché erano molto pochi. Quindi la storia di Larini è molto legata a quelle figure che stabilivano dei legami tra

1 A.Ferlenga, *Aldo Rossi, architetture 1993-1996, Opera completa vol.II*, Mondadori Electa, Milano, 1996, pg.316-321.

investitori, anche grossi gruppi multinazionali, e amministratori. Questo poi poteva venire veicolato dall'amministrazione come input di qualche scelta pianificatoria. Balzani assumeva invece un mandato dall'amministrazione, che si fidava della sua capacità di raziocinio e anche della sua capacità politica di conciliare i vari interessi in campo, e quindi dialogava con i progettisti, era quindi un ruolo totalmente differite da quello di Larini, che veniva prima, apparteneva...al regno delle ombre.

O: Certo, Larini poi ancor prima di svolgere attività di carattere politico-economica o manageriale di connessione era stato dirigente del PIM se non sbaglio.

C: Sì esatto, insomma, come succede adesso, e in questo nulla è cambiato, chi era vicino ai partiti e si rendeva disponibile, anche molto disponibile nel caso di Larini...

O: Per esempio, una delle operazioni messe in atto con il PIM, che poi entrano in sintonia forse per la prima volta con una realtà imprenditoriale, è quando sblocca il cantiere di Milano 2 per il Berlusconi imprenditore edile, poi questo gli dà forse negli anni successivi anche una via privilegiata...

C: Sì sì, perché era così ben visto da diversi fronti che si

erano messi in affari. Infatti il PIM è stato un organismo chiave. Prima non sono entrato nel merito altrimenti non si finisce più ma quando dicevo che si era avvertita una concezione della città modificata completamente, perché quelle che erano entità satellitari, staccate autonome, come erano tutti i nuclei di cintura importanti con una loro storia, una loro identità, ecco, attraverso l'operazione PIM andavano a costituire un mosaico le cui tessere diventavano saldabili alla parte centrale, che era costituita da Milano, di un disegno complessivo. Perciò era diventato quasi naturale pensare ad una città che allora si faticava ancora un po' a chiamare metropolitana... questa idea della metropoli apparteneva a mondi esterni, noi da questo punto di vista abbiamo questo provincialismo, per fortuna direi e non soltanto negativamente, nel senso che l'idea dell'identità urbana è per noi fondamentale.

O: Anche in chiave multicentrica.

C: Esatto, e lì poi il modello PIM ad un certo punto con l'idea della città policentrica che poi era diventata un'elaborazione che aveva sostenuto molto la rivista di Canella: *Hinterland*².

2 La rivista *Hinterland* diretta da Guido Canella fu pubblicata per 32 numeri dal 1978 al 1985.

O: Infatti Canella è una figura chiave tra i professionisti Milanesi di allora, fu il primo a comprendere che bisognava spostare l'interesse verso l'esterno, rendendolo poi manifesto anche attraverso il nome della rivista, per esempio.

C: Lui naturalmente aderisce a quest'idea in modo precoce. Devo dire che lo conoscevo benissimo, persona difficilissima di carattere, quindi difficile collaborare, ricordo per esempio in giunta di dipartimento, quando ne è stato per tre anni direttore. Magari si avevano degli scambi... perché lui, ripeto, aveva veramente una carattere difficilissimo... improvvisamente cominciava ad inveire, insultare, attaccare... non solo con noi, ma anche i suoi amici intimi, anche per esempio con il suo socio di studio, l' Onorevole Achilli.

O: Esatto, Achilli che è stato parlamentare socialista per cinque anni nella quindicesima legislatura, quella di Craxi. Quindi l'uomo in parlamento era lui.

C: Era della sinistra socialista, era un lombardiano, anche se Lombardi era una specie di santo, uno al di là di ogni sospetto, un idealista, uomo di grande intelletto. Poi però dopo la morte di Lombardi la corrente è andata avanti per molti anni come una specie di sinistra del PSI. Achilli è

sempre stato ostaggio di Canella, Canella aveva una personalità molto forte, ma ora mi è permesso di dirlo con amicizia, aveva degli atteggiamenti nevrotici; attaccava in maniera smodata qualsiasi proposta che a lui non piaceva. Era una persona molto intelligente, un vero pasoliniano. Era un intellettuale, scriveva molto bene devo dire...sempre cose tendenzialmente nostalgico-storiche... Comunque, tutto ciò per dire che se si dovesse sviscerare la complessità del quadro che va dal centro alla periferia, dall'esterno all'interno, da nucleo di potere massimo a tutte le articolazioni operative, restando nel campo tecnico professionale di chi confeziona progetti in risposta a certe domande che vengono formulate anche opportunamente, ecco si troverebbe ad avere una gamma articolatissima di figure che hanno dei ruoli particolarmente fissi. Non si spostano.

O: Sì, salvo personaggi poliedrici.

C: Sì, ciascuno deve giocare la propria parte per dare garanzia che la trasmissione continui ad esistere. Nel caso del Portello, la concezione dell'area strategica prevedeva, e su questo Balzani ha insistito molto, che dovesse comprendere anche la fiera, proprio per le implicazioni di cui prima si parlava, ma mentre tutte

le aree ex Alfa Romeo, ex Lancia erano già disponibili, perché erano già state traslocate da più di un decennio dalle fabbriche, quindi erano ruderi abbandonati, i terreni del Portello invece era di proprietà diverse ...

O: Sono corrispondenti oggi alle aree occupate dagli interventi di Zucchi?

C: Molto di più, comprendevano tutto Portello Sud e Portello Nord, decine di ettari. Sono stato allora chiamato per sviluppare il primo progetto Portello, che ha avuto anche l'onore di essere considerato positivamente da Manfredo Tafuri nella sua storia dell'architettura italiana, lui poi su Milano ha sempre avuto uno sguardo molto negativo...

(sfogliando libri...)

O: Questo qui era un intervento di Rossi.

C: Sì, era un citazione di Behrens.

O: Quindi questo è sostanzialmente il piano che viene attuato nell'eccezione dell'area del Portello Nord?

C: No, questo viene attuato.

O: No, certo, come dire, l'ultima parte della fiera...

C: La fiera si stacca dal piano e procede autonomamente, quindi il piano complessivo non viene

attuato perché la fiera ottiene uno stralcio per sé e il resto non va più avanti...

O: E le aree rimangono dismesse... per altri vent'anni.

C: Beh, sì. Qui c'era poi il nuovo palazzo dei congressi con il viale che gli passava sotto, e qui invece tutto il sistema espositivo, in aggiunta a quello della fiera che veniva ristrutturato. Tutto ciò è quel plastico lì (indica il modello dell'intervento esposto in ufficio ndr). Ecco, questa era una testata ricettiva con soprattutto alberghi e torri amministrative. Questo è dell'84. E c'era una differenza interessante, perché l'impostazione qui è ancora legata all'idea che quest'area strategica dovesse avere un rapporto molto stretto con il tessuto urbano e quindi offrire non solo una permeabilità forte di tutte queste parti, cosa che è completamente negata invece dall'intervento Bellini, ma anche delle funzioni accessorie, quindi palazzo dei congressi con tutti i suoi servizi che sono aperti anche ad un pubblico più vasto, e funzioni commerciali, legate a quelle espositive, che facevano in un certo senso da tramite tra città e uso specializzato dello spazio fieristico. Quindi era tutto impostato sulla realizzazione di un brano di città.

O: Che mettesse a sistema la Fiera con l'area.

C: Esatto, e che non fosse incompatibile con i tessuti residenziali circostanti molto presenti. Quindi questa era l'idea del potenziamento del polo fieristico, stemperandone l'estraneità e l'autonomia. Poi invece da questo³, si passa ad una visione che polarizza gli elementi e invece che fonderli in modo più tissulare e osmotico, li focalizza cercando di identificarli. Ecco, dunque questo problema porta a quell'assetto che si vede in copertina anche qui⁴...

O: Una testa definita...

C: Dove il progetto non è più fatto di elementi che formano una porzione di città cercando di spogliarsi di una singola identità accentuando le caratteristiche di appartenenza al sistema. Diventano invece oggetti architettonici distinti. Uno è il centro congressi, l'altro è una torre terziaria che ha progettato Spadolini, l'altro è il complesso alberghiero che ho progettato io. E tutti questi sono stati giustapposti...

O: In funzione del mercato, sostanzialmente.

C: Più in funzione del mercato, ma anche con un'idea che già entrava nella concezione dei grandi operatori internazionali, che qui erano interessati, e che suggerivano anche all'amministrazione alcune formule. Questa era considerata la più percorribile perché qui avrebbero finanziato l'intera operazione sia il pubblico, che l'ente fiera che il privato. Tutto molto segmentato e ben distinto.

O: Questo progetto (*quello dell'84 ndr*) era stato sempre sviluppato con Rossi?

C: No, questo l'ho sviluppato da solo. Ero stato incaricato attraverso Balzani, che aveva fatto dei nomi, io avevo appena vinto il concorso per il riassetto del nodo ferroviario di Bologna, allora ci fu pure una polemica sui giornali riguardante il fatto che il trasporto ferroviario si componesse su due livelli. Nel progetto successivo c'era anche Rossi, che progettò il centro congressi⁵. Ma in quel progetto c'è già l'idea, che poi adesso è diventata addirittura un'orgia, per cui ogni elemento debba essere in competizione con gli

3 Cfr. AAVV, *Progetto d'area, Portello-Fiera*, Comune di Milano, Milano, 1984.

4 Cfr. Maurizio Vitta, *Il nuovo Portello a Milano. Un'esperienza per la città*, L'Arca Edizioni, Milano, 1988.

5 A.Ferlenga, *Aldo Rossi, architetture 1993-1996, Opera completa vol.II*, Mondadori Electa, Milano, 1996, pg.214-223.

altri per esibirsi. Ricordo anche un certo attrito prima che la fiera decidesse di autonomizzarsi. La Fiera ce l'aveva con il comune, diceva che essendo un ente importante e ricco aveva il diritto di gestirsi autonomamente...

O: Che peraltro è anche quello che sta succedendo anche ora con la questione dello stadio Milan, la Fiera tende a prevaricare... per esempio con il contratto di affitto...

C: Sì, si è un'associazione piuttosto decisionista...

O: Anche perché il presidente della fondazione fiera è un uomo ultra ottantenne, anche lui fortemente decisionista.

C: Sì, anzi assolutista. Ma, voglio dire, ha dalla sua la forza dei bilanci, è un'attività quella indiscutibilmente redditizia. Poi mi sembra che ora abbia avuto delle inflessioni importanti, perché mettendosi così all'esterno della città ci sono dei vantaggi, ma anche dei grossi limiti. Quand'era qui dentro la città aveva anche un introito aggiuntivo rispetto a quello del noleggio degli spazi da parte degli espositori. Questo poi rientra nell'idea di espulsione delle funzioni importanti che è avvenuta quando la città ha cominciato a ospitare il macello pubblico, l'ortomercato, i grandi ospedali, le grandi caserme, allora

sono andati tutti in periferia... dopodiché sono stati inglobati...

O: Uno dei grandi temi, quando la fiera si stacca, sollevato se non sbaglio da parte della comunità locale, era proprio la tendenza internazionale ad esternalizzare le funzioni fieristiche, che è un po' il tema che si ripete adesso con lo stadio e che forse è anche molto milanese... non avendo una dimensione propriamente metropolitana si tende bene o male ad avere in periferia quelle che sono le funzioni più invasive.

C: Sì, devo dire che anche l'attuale stadio San Siro, quando è stato costruito...

O: Era in mezzo ai campi!

C: E anche adesso non è proprio centrale... anzi, direi che è più centrale quello che stanno costruendo, in mezzo a questo nuovo Portello, ma è lì che vogliono metterlo perché oramai gli stadi non sono più attrezzature sportive, ma sono centri commerciali a tutti gli effetti, quindi lì dove c'è già un sistema di attrazioni varie in quest'ottica... non sto dicendo che sia una decisione fondata, sia chiaro.

Eravamo rimasti al punto in cui Tognoli interpella i proprietari delle aree ex Alfa Romeo al Portello. Erano vicini ad una delle grandi compagnie pubbliche legata alla valorizzazione delle

aree acquistate e si chiamava Sistemi Urbani, aveva sede a Roma ed era una società dell'IRI. L'IRI era una creatura di Spadolini, il senatore, che fece anche il presidente del consiglio.

O: Fratello dell'architetto.

C: Si all'architetto Spadolini, quando c'era l'IRI, in qualsiasi articolazione, veniva assegnato l'incarico. In quel caso Tognoli fa un'operazione pubblico-pubblico, perché la realizzazione doveva essere concordata con la Fiera ma da parte di una compagnia pubblica, la quale naturalmente avrà poi cercato preventivamente i suoi acquirenti, ma insomma era una bella operazione, da pubblico a pubblico. Il Comune infatti metteva di suo alcune aree pubbliche, che il progetto investe, perché era appunto una valorizzazione complessiva di una funzione pubblica determinante. Se alla Fiera ci fosse stato un consiglio d'amministrazione più illuminato invece che soltanto un gruppo di gente legatissima al business e basta, senza visione d'insieme... questi avevano soltanto paura di essere coinvolti in un'operazione senza tempo, senza certezze, magari cambiava l'amministrazione e il tutto si fermava, ovviamente dei timori si potevano avere, però un conto è avere timori e un conto è mettersi al tavolo discutere delle

condizioni... collaborativamente poteva veramente essere un'operazione memorabile. Ecco, poi questo terreno viene acquistato dalla Finifed, che era la società finanziaria della Iper, la Ipermercati, di questo questo personaggio molto noto, il primo socio di Caprotti in Esselunga... non mi viene alla mente il nome... In ogni caso questa società aveva una liquidità tale che ha comperato tutti gli ettari di proprietà di Sistemi Urbani.

O: Quando si è iniziato a privatizzare?

C: Privatizzare non saprei in questo caso, perché la proprietà era dell'IRI, gestita da Sistemi Urbani che è una società dell'IRI, quindi era una società pubblica. Quindi Sistemi Urbani realizzava l'operazione finanziando il gruppo IRI, finanziando quindi se stessa, ma ad un certo punto, il comune, visto che non riuscivano a portare avanti il progetto, ha venduto il terreno, penso male, al fondatore di Iper. Dunque questo operatore privato si è così rivolto a Gino Valle che ha fatto una specie di piano complessivo per l'area. Nel frattempo il Comune, visto le precedenti esperienze sull'area, compreso il Portello Nord, mi ha commissionato uno studio sull'area. Quindi c'è anche un progetto anche per l'area Portello Nord che è quello dell'area Z18. Per far approvare la variante Z18

si dovette andare a trattare con i comitati di quartiere, i gruppi e le associazioni e poi ad un certo punto è passata con molto favore di questi comitati, i quali mi dicevano: “*di lei ci fidiamo, degli altri no*”. In ogni caso poi hanno cambiato tutto, e ora il risultato mi sembra molto frammentario.

O: Ah si, sicuramente.

C: Il centro commerciale direi che è proprio deludente. C'è qualcosa di interessante, come le case di Zucchi...

O: Anche la piazza dove c'è ora la sede del Milan è piuttosto una piazza fantasma...e anche il parco di Kipar...

C: Gente che fa le colline in pianura... poi un conto è il Monte Stella, dove le macerie dei bombardamenti vengono sacralizzate, porta il nome della moglie di Bottoni, perché appunto dedicato da lui alla moglie, e un conto è fare questa cosa qui... io mi son sempre sgolato nel cercare di far capire che una piazza non è una superficie libera messa dovunque e comunque, ma deve rispondere ad alcune condizioni decisive, cioè dev'essere una entità spaziale che si colloca all'interno di un tessuto quanto più denso possibile.

O: Tra dei flussi quantomeno.

C: E quindi ecco che non siano flussi fantasma come questi, perché sono solo automobilistici questi flussi.

O: Anche per esempio la promenade in quota, che è forse una delle cose più sensate dell'edificio di Bellini è completamente inutilizzata perché l'edificio è completamente sconnesso dalla città.

C: Questa è un'osservazione acuta... si e poi questo zoccolo, questa muraglia...

O: E poi ha completato l'opera con quella specie di...

C: Sì, di nuvola...

O: Sì, che però sembra una specie di ponteggio devastato da un tornado.

C: Eh sì, ma invecchiare cercando di fare i ragazzini è un disastro, davvero. Ma poi quella cosa lì è costata una cifra incredibile. È solo una sorta di decorazione senza alcun senso altro, almeno avesse permesso l'utilizzo di altri spazi, ma nemmeno quello. E poi la fiera finanzia tutto ciò.

O: il cambiamento epocale dalla città monocentrica alla città per parti è una cosa che Rossi andava definendo già ne *L'architettura della città*, quindi i fatti urbani e le parti in dialogo tra loro. Ma benché fosse presente come progettista in quasi tutte queste aree strategiche,

nessuna viene mai portata a termine da Rossi, nei progetti esecutivi si intende...

C: A quali si riferisce?

O: Per esempio l'area Montecity⁶, l'area del Portello, per esempio anche il palazzetto dello sport⁷... insomma non vengono realizzate da lui. E intendo dire se questo fosse derivato da fatti contingenti o se non ci fosse nemmeno la volontà politica di realizzare i piani che venivano definiti.

C: Retrospectivamente posso solo dire che la volontà politica a un certo momento è stata messa fuori gioco, o bypassata, dall'avvento di questi strateghi dell'immobiliarismo, come per esempio a City Life...

O: O Catella...

C: Sì, sono anche gruppi molto grossi, che hanno realizzato anche Porta Nuova e via dicendo, gruppi specialmente americani come Hines, e devo dire che lo scavalco ha messo fuori gioco le decisioni perché non erano più in grado di controllare niente, perché dopo la vendita da parte di Sistemi Urbani a un privato... questo era talmente grosso che si mangiava il sindaco e tutto il consiglio comunale,

insomma l'ha comprato per farsi l'ipermercato, perché doveva sconfiggere Esselunga, c'è sempre stata questa lotta tra i due. Brunelli, ecco come si chiama.

Quindi quella parte di città veniva disintegrata dal fatto che la strategia di questi immobilari era quella di realizzare degli elementi che mettevano sul mercato secondo certi stock e certe sequenze temporali e quindi tipicamente estranei a qualunque idea di città e a qualunque idea di coerenza di aree che potessero rappresentare, come diceva Aldo, entità nominabili come urbane. infatti lui era molto negativo, anche su questo progetto (seconda versione Portello ndr) che accostava degli elementi che non gli sembravano assolutamente in grado di realizzare un'unità... proprio nella loro accentuazione singolare rispetto ai contenuti, senza nessuna struttura ossea complessiva... tant'è vero che si è chiamato fuori, in un certo senso.

O: Sì, a Milano paradossalmente hanno costruito molto più gli AR Associati, i rimasti da Rossi di Rossi stesso...

C: Ah sì, però non li ho seguiti molto per poter testimoniare. Comunque Rossi ha costruito soltanto il Monumento a Pertini...

O: Sì, che tra il resto è stato osteggiato in maniera oscena.

6 Cfr. Andrea Balzani, *Montecity. Progetto e piano*, Electa, Milano, 1990.

7 A. Ferlenga, *Aldo Rossi, architetture 1993-1996, Opera completa vol. II*, Mondadori Electa, Milano, 1996, pg.158-165.

C: Sì, addirittura deriso, l'avevano occupato per demolirlo, avevano cominciato a staccare le lastre...

O: Sì, cose di una volgarità estrema. Ma in questo senso lui era piuttosto frustrato dal tempo, diciamo dalla decadenza della città.

C: Eh sì, lui però di contro ha avuto grande successo per fortuna all'estero, soprattutto negli Stati Uniti, dove però l'hanno travisato, ma del resto è fatale lo stravolgimento esportando un prodotto culturale così sofisticato. Lo hanno elementarizzato ed hanno ripetuto questi stilemi perdendo poi il senso di appartenenza.

O: Lei in che anno lo ha conosciuto?

C: È stato alla facoltà di architettura, dunque io ero assistente di Gregotti nel '64 dunque l'ho conosciuto nel '65.

O: Quindi tramite Casabella?

C: No, l'ho conosciuto perché gli architetti che si occupavano ad un certo livello di determinate questioni erano pochi, quindi ci si vedeva in certe occasioni di riunioni, convegni. Poi, pochi anni dopo dovette andare a Venezia, venne osteggiato, come Gregotti.

O: Come Rogers del resto.

C: Sì, Gregotti vinse la cattedra a Palermo. L'unico rimasto è stato Canella, però per motivi diversi. Ricordo un pomeriggio passato assieme nell'uso studio di via Maddalena perché dovevamo risolvere un problema, ci vedevamo spesso... ed era proprio... non dico demoralizzato, perché di fondo lui aveva poi un'autostima molto forte, però insomma era un periodo in cui non si riusciva a difendersi da niente... però devo dire che a Milano aveva in Balzani il suo difensore forse più...

O: Strenuo.

C: Sì, ma veramente! e questa cosa mi ha veramente stupito, insomma Balzani era uno abbastanza pragmatico.

O: Mi è capitato di leggere quel piccolo libro di Balzani, "*La fantasia negata*"⁸

C: Non è brutto quel libro, interessante.

O: No, non è brutto. Lì c'è tutto il tema del Piano Casa, quindi poi Ligresti... che da un punto di vista giornalistico lo squalifica: tramite il piano casa Ligresti inizia a puntellare delle sue piccole torri quasi tutto l'hinterland, e l'ideologo di quella modalità speculativa di fare urbanistica rimane Balzani.

8 A. Balzani, *La fantasia negata. Urbanistica a Milano negli anni Ottanta*, Marsilio Editori, Venezia, 1995

C: Sì, penso che sia vero, però l'idea di queste localizzazioni era abbastanza condivisibile, perché inseriva dei nuclei di rafforzamento, densificazione di parti molto labili, molto anche depresse proprio perché non avevano raggiunto quella densità prevista, quindi sotto il profilo urbanistico era ragionevole, il problema è che poi sulle case popolari, comunque su quelle ad affitto bloccato non voleva intervenire nessuno, per questioni di pagamenti che anche allora arrivavano sempre in ritardo e poi gli appalti... e quindi quando hanno trovato, io non so se anche con malafede oltre che con buona fede, uno che era disponibile... e questo invece poi di far una casa popolare ci ha fatto una torre, lì sono state forzate le cose. Molte volte mi sono sforzato di non immaginare così direttamente una retroazione sull'idea di un'attuazione negativa, perché spesso è il meccanismo perverso delle deroghe, delle varianti in corso d'opera, per cui chi ha stabilito che quella fosse una nuova area edificabile magari aveva visto giustissimo.

O: Però è lì che la contrattazione che va a svilire il processo.

C: La contrattazione però non era neanche più affare

di Balzani e neanche forse dell'amministrazione in quanto tale, ma dell'allora IACP, del PIM che doveva sempre dare un parere su queste cose, e di tutte le altre entità amministrative preposte all'attuazione del piano, allora era lì che avvenivano le contrattazioni e dopo veniva trasferito direttamente sull'assessorato competente milanese, se era sul territorio. In ogni caso erano questi apparati che combinavano semmai le operazioni perverse. Infatti giusta la sua citazione del PIM, dove al suo interno c'erano personaggi del calibro dell'onorevole Achilli.

O: Anche Schemmari.

C: Schemmari certo, poi mica tutti quelli che siedono in consiglio di amministrazione sono farabutti, ne bastano tre su dieci a compromettere il tutto.

O: È interessante vedere ora come l'evoluzione di un certo tipo di contrattazione, e mi riferisco allo strumento della perequazione, si stia in un certo qual modo raffinando nonostante abbia ancora grossi problemi. Per esempio Porta Nuova testimonia come gli strumenti perequativi abbiano grosse lacune e vadano raffinati. Allo stesso tempo, in una società sempre più governata dal capitale finanziario e che necessita per forza di cose di gestire molteplici interessi, è però evidente come la perequazione sia lo

strumento più evoluto in grado di gestire il compromesso...

C: Sì, certo, in Inghilterra è usato da decenni, in modo, sembra, molto efficiente. Concettualmente appartiene al un punto di vista di chi opera nell'architettura progettuale ma poi ha delle implicazioni che sono di ordine tecnico, economico, amministrativo. Dichiararsi sul progresso di questo strumento è molto difficile, io non ho gli elementi per fornire un parere al riguardo, spero perlomeno che non rientri come dire nei trucchi delle tre carte... mi spiego: io ti do il corrispettivo in una condizione che geometricamente, quantitativamente, corrisponde, poi, economicamente, se è il suo valore, io posso dilatarlo se si tratta di un'area periferica concedendo di più perché il costo del terreno è minore, come per ricompensarti, però poi questo cosa sarà? Mi sembra si presti a legittimare il principio per cui io ottengo quello che voglio in un'area centrale, regolando i conti in periferia, e mi chiedo se abbia senso...

O: Sì, forse più che utilizzare la perequazione come strumento di contrattazione occorrerebbe ripensare concettualmente lo strumento.

C: Paradossalmente, cosa che penso sia un assurdo,

bisognerebbe fare un progetto complessivo delle perequazioni regolamentando la contrattazione all'interno di un piano complessivo che risponde alle esigenze del territorio, per poter così poi dire: *"ora tu contribuisce a questo pezzo, e ove il terreno non sia di tua proprietà lo compri"* e via dicendo. Lo strumento perequativo potrebbe così realizzare dei luoghi.

O: Certo, con un progetto complessivo che non sia affidato soltanto al privato, altrimenti si finisce come a con il parco La Biblioteca degli Alberi e con tutti questi padiglioncini che hanno cercato di mettergli dentro adesso che chissà quando vedranno la luce, semmai servano...

C: E poi cosa saranno? dei brandelli sparsi? o sarà qualcosa che ha un minimo di apparenza formale da essere riconosciuto quindi avere un valore, e poi dove saranno collocati?

O: Per adesso l'unica parte realizzata è la Casa della Memoria, che sembra l'unico pezzetto che ha ancora una sorta di...

C: Sì, poi però anche quello è un po' sul margine, lì vicino alle altre cose molto più importanti... poteva essere un cardine, sia pure ad una giusta scala minore, però è situata proprio su questo residuo, dove c'è questa

vecchia cascina trasformata in ristorante. E' un po' costruire in modo periferico tanto da farla appartenere più a un residuo di periferia che non ad altro. Mi sembra che anche in questo caso, che effettivamente vien bene come esempio, se uno paragona l'entità dell'operazione alle presenze imponenti delle cubature circostanti... ecco, uno dice: "*Ma allora la perequazione frutta questo?*" Si ha il senso di una residualità, di una cosa che: "*Se nessuno la vuole allora te la do, te lo metto lì nell'angolo perché tanto qui non ci costruisco di sicuro*".

O: Li sulla via Borsieri, dove prima si trovava la sede del Collettivo di Architettura, ora si trova quella torretta con facciata vagamente decorata. Collettivo di Architettura di cui faceva parte Vercelloni, che appunto è un'altra figura di questa vicenda

C: Era uno intelligente, colto, molto colto.

O: Socio di Balzani se non sbaglio.

C: Non formalmente, lavoravano spesso insieme ma non erano soci.

O: Si a Bollate per esempio, dove in circostanze ancora non del tutto chiarite lui perde la vita.

C: Questo mi turba ancora,

perché aveva dichiarato qualche giorno prima, e l'avevan ripreso i giornali, che delle cose da dire ne aveva... e il giorno dopo... si dice che si sia suicidato, però lui, per quello che mi riguarda, era assolutamente positissimo ed era assolutamente strutturato mentalmente, non aveva l'attitudine... In ogni caso era una persona estremamente interessante, poi che abbia fatto cose spericolate politicamente io non lo so, non ho mai frequentato la politica. Era veramente una persona di qualità secondo me.

O: Sicuramente, anche l'attitudine enciclopedica nelle pubblicazioni e l'idea di avere sempre cronologie, atlanti...

C: Quello che apprezzavo di lui, perché poi eravamo amici, lui frequentava sempre il politecnico, era che era sempre mosso da interesse vero, da entusiasmo estremo, aveva una carica sorprendente.

O: Gli Atlanti⁹ poi erano sempre sponsorizzati dalle Metropolitane

9 Cfr. V.Vercelloni, *Atlante storico di Milano, città di Lombardia*, Lucini, Milano, 1987. V.Vercelloni, *Atlante storico delle metropolitane nel mondo*, Lucini, Milano, 1989. V.Vercelloni, *Atlante storico dell'idea del giardino europeo*, Jaca Book, Milano, 1990. V.Vercelloni, *Atlante storico della città di Santo Domingo*, Cosmopoli srl per MM Strutture ed Infrastrutture del Territorio s.p.a., Milano, 1991. V.Vercelloni, *Atlante storico dell'idea europea della città ideale*, Jaca Book, Milano, 1994.

Milanesi, di cui Dini era il presidente.

fatto cose in piazzale Loreto.

C: Dini era mio compagno di corso, Al biennio c'era il catenaccio, c'erano da fare dodici esami in due anni per poter passare al terzo, io ero passato e lui non ce l'aveva fatta... Poi successivamente non ci siamo più incontrati. Lui so che aveva spostato una nostra compagna di scuola di una bellezza straordinaria, occhi verdi, capelli rossi, lui veniva poi da fuori se non sbaglio. Dalle Marche forse e questa era invece una ragazza dell'alta borghesia milanese. Dini amava tantissimo, me lo diceva da ragazzo, navigare in barca a vela, quella era la sua passione.

O: Sì, quello è del '79 quando aveva ancora quest'attitudine... diciamo neoplastica.

C: Sì, nobilitando... in realtà erano troppo schematici, poco urbani, un po' terzomondisti.

O: In questo è curioso il fatto che, sia lui che Perotta che la Lazzari erano tutti molto vicini a Canella. Ecco, la deriva Canelliana dopo gli anni d'oro è un'altra questione molto interessante.

C: Sì certo, anche Li Calzi

O: Infatti dal '92 al '97, dopo la vicenda del collegio circondariale, veleggia per cinque anni.

O: Eh sì, lui poi essendo assessore in quota PSI, dovette lasciare l'ufficio a causa del conflitto di interessi che si sarebbe creato. Comunque, dicevo rispetto alla deriva Canelliana, che è strano, perché tutti gli esiti formali, sembrano in questo senso caratterizzati da un senso estetico perverso, le torri di Garibaldi di Perotta e Lazzari, le cose di Dini, e pure gli ultimi lavori di Canella...

C: Ecco io non mi ricordavo nemmeno più se fosse stato condannato e recluso...

O: Eh sì, lo era stato. Per le vicende della MM3, però poi ha continuato a costruire, perché le torri al Portello Nord sono sue.

C: Sì, infatti per esempio l'edificio d'angolo in via Ripamonti, una delle ultime cose che ho visto di lui... è un po' imbarazzante.

C: Questo non lo sapevo, ma c'è il suo nome?

O: Sì, soprattutto l'attacco a terra, poi gioca tutto su questa sorta di espressionismo teutonico.

O: Sì sì, sono sue, quelle tre torri diciamo a punta.

C: Ma non abbastanza espressionista.

C: Sì, ho presente, con l'antennina. Sì lui prima aveva

O: Come invece lo era a Segrate.

C: Ecco, lì era la drammatizzazione
di un certo neorealismo protratto
negli anni, anche di qualche
decennio...

07.2.INTERVISTA A CLAUDIO DINI

Il *condominio* di Milano 2
Intervista a Claudio Dini

L'intervista è stata registrata a Milano presso lo studio di Claudio Dini il 2 luglio 2015.

Francesco Zorzi: Il momento da cui volevamo partire, per ciò che concerne la sua vicenda accademica, è il rapporto di collaborazione con Ignazio Gardella, da assistente a Venezia e poi nel suo studio.

Nicolò Ornaghi: E se non erro anche con BBPR.

Claudio Dini: Bene, dunque, dall'inizio. Ero studente d'architettura, venivo dal liceo Classico. Non ero bravissimo col tecnigrafo, anzi, non l'avevo mai visto prima. Si diceva però che quelli del Classico fossero più preparati all'idea della progettazione architettonica che gli studenti provenienti dallo Scientifico, poi vabbè erano sempre guerre fratricide. Poi c'erano invece quelli di Brera che gli angeli di gesso li disegnavano benissimo... lo fate ancora il disegno dal vero con gli angeli? (ride)

Z: No, gli angeli no. La geometria descrittiva è l'unica cosa sopravvissuta in fatto di disegno manuale.

D: Al secondo anno mi rendo conto che sarebbe stato meglio capire qualcosa di uno studio

di architettura e, avendo la possibilità, attraverso un mio parente che li conosceva bene, di andare a fare un po' di apprendistato nello studio BBPR - che tra l'altro era lo studio più bello non di Milano, ma del mondo, situato di fianco ai chiostri di San Simpliciano - sono andato un anno lì. Naturalmente non ho dato un gran contributo, però cominciai a comprendere un po' di cose. In quell'anno conobbi Tentori, che era sempre in una condizione di va e vieni dallo studio, e poi naturalmente conobbi Rogers. Secondo me non sapeva disegnare, ma era quello che inventava, sempre secondo me. Andavo tutte le mattine in studio e in quell'anno, non avendo la presenza in facoltà, ho rischiato di non passare al terzo anno, allora se non si avevano tutti gli esami meno uno non si passava lo sbarramento. Quindi non mi danno la presenza per alcuni esami e così vado su condizione al terzo anno e me la cavo con l'ultimo esame di chimica che ho fatto ad aprile, per cui sono rimasto al terzo anno, ma rischiando molto. Poi da BBPR, giustamente, per carità, non ebbi alcuna remunerazione, dico giustamente perché perdeva più tempo Rogers a spiegarmi le cose di quanto ne meritassi. Nonostante ciò, da quando ho iniziato la mia attività, chiunque abbia preso in prova, anche solo per due giorni, da me

è sempre stato pagato. Dunque mi diedi successivamente alla *prostituzione*, siccome ormai avevo imparato a disegnare bene, andavo a fare marchette negli studi molto meno qualificati. Durante il terzo anno ci incontriamo e ci stiamo simpatici con Adalberto Dal Lago e cominciamo una collaborazione con un giornale di informazione per i vari mobiliari di Cantù e della Brianza. Avevamo un contratto, per cui ogni quindici giorni ci occupavamo di far tutto, dai redattori agli esecutori di questa rivista intitolata *Pagina numero 5*, che erano quattro fogli in tutto. Grazie a questa rivista abbiamo in quegli anni iniziato a frequentare, un po' lui un po' io, i grandi maestri, e fare quello che state ora facendo voi, ovviamente non con un grande maestro (ride). Conobbi Gardella e Magistretti, le mie più grandi passioni progettuali. Poi Adalberto conobbe Zanuso e andò poi a lavorare per lui. Io intrecciai con un'intervista il mio rapporto con Gardella. Appena laureato ebbi l'assicurazione da Ernesto Rogers che mi avrebbe preso a Casabella, gli andai così a parlare e mi disse che quell'anno stava avendo qualche difficoltà con l'editore. A quell'epoca Rogers su Casabella aveva difeso la legge Sullo, la legge riguardante l'espropriazione generale delle aree che sarebbero

poi divenute proprietà dello stato, sicché non era molto ben vista dall'editore che era editore di Quattroruote se non ricordo male. Insomma, mi disse di avere qualche difficoltà e aggiunse che, se entro gennaio le avrebbe superate a qual punto sarei stato assunto, altrimenti... Da lì a pochi mesi fu licenziato da direttore di Casabella e al suo posto misero uno del clan di Adriano Olivetti, ora non ricordo il nome. Dopo questo fatto Gardella mi propose di lavorare da lui. La cosa mi interessava molto. Allora io avevo già aperto un piccolo studio, però accettai di andare da lui la mattina mentre il pomeriggio lo dedicavo al nel mio studio dove facevo piccoli lavori, anche se devo dire che ebbi molta fortuna. Da Gardella ho imparato che cos'è un progetto esecutivo, cosa che a scuola nessuno insegna. Dal settembre del 1963 iniziai ad andare a Venezia come assistente *iper* volontario. Soltanto il treno di andata costava undicimila lire. Alla fine dei corsi, Samonà raggranellava quei pochi soldi che gli rimanevano e li divideva tra una quarantina di assistenti volontari. Questo fu il primo anno veneziano. Andai a giocare tutto quel poco che guadagnai da assistente al casinò. Fu l'unica volta che vinsi dei soldi in un casinò, tant'è vero che non mi sono mai appassionato al gioco d'azzardo. L'anno dopo cominciarono le

borse di studio di ricerca e quindi ricevetti uno stipendio. Dopodiché ho cominciato ad insegnare, e insegnai per dieci anni, prendendo la libera docenza nel 1972. Poi per una serie di ragioni molto personali - che ora non è il caso di raccontare - avevo un figlio che allora aveva sette anni ed avevo dei problemi a Milano, ma avevo anche uno studio che funzionava. Devo dire la verità: era un'epoca in cui, se facevi il docente in una facoltà, ti rendevi conto che gli studenti avevano diritto ad avere dei docenti stabili. Gli studenti dovevano essere ricevuti, e il docente doveva stare lì, in facoltà, nel suo studiolo, a disposizione. Mi resi conto che non avrei mai potuto essere lì stabilmente, ero un pendolare, tra il resto all'epoca eravamo quasi tutti pendolari, compresi Rossi, Aymonino, Astengo, Belgiojoso e Albini, che poi tradirono Samonà e vennero al Politecnico con Dodi...

O: Per ciò che riguarda la nostra ricerca sulla Milano degli anni che vanno dal 1979 al 1997, ci interessano quelle figure, quei professionisti che strutturarono la città dal punto di vista architettonico, infrastrutturale, urbanistico. I grandi piani di riqualificazione delle aree dismesse, diciamo dal Piano Casa in poi. In questo senso una delle figure chiave di quel periodo...

D: (ride) Troppo buoni, troppo

buoni. Di quel periodo un artista meraviglioso, noto solo a pochi, è Umberto Riva, a fatto poco e nulla perché avrebbe avuto bisogno di un mecenate che gli finanziasse le sue opere. Io allora gli feci fare la Piazza San Nazaro, pochi interventi, la pavimentazione, i ceppi anti macchine e il posizionamento di quella statua leggermente virata così da realizzare la fontanella sottostante.

O: Lei nella sua posizione di presidente delle Metropolitane Milanesi utilizza sostanzialmente la linea infrastrutturale, cioè quello che non si vede, per riqualificare alcuni pezzi di città.

D: Esatto! perché la Metropolitana Milanese aveva una convenzione con il Comune di Milano per cui aveva l'obbligo di restaurare le parti di città in cui sostanzialmente distruggeva tutto per fare le stazioni. A questo proposito vi fornisco due racconti. Nel periodo alle Metropolitane Milanesi mi è capitato di fare un colloquio con gli ingegneri della Metropolitana, che erano del tutto indifferenti a quello che lasciavano. Basti pensare che erano disponibili, in piazza Duomo, ad arrivare con una scala di uscita della linea tre con un ingresso non simmetrico rispetto al sagrato del Portaluppi. Gli dissi che erano impazziti. Loro in tutta risposta mi dissero che

erano ferrovieri e che le esigenze sono esigenze. Mio Dio. Dunque se entrate con le spalle al Duomo sulla scala di sinistra della linea tre, noterete che si scende diritti, poi c'è uno zig zag che ho fatto fare apposta per uscire paralleli al sagrato.

Ricordavo dai tempi in cui Ponti è stato mio docente per il quarto/quinto anno, che c'era in Via Turati una fontana da lui disegnata. Sempre parlando con gli ingegneri mi dissero che la fontana di Ponti a Turati era andata perduta. Così, essendo stato compagno di università di Giulio Ponti, lo chiamo e gli chiedo di portarmi i disegni del padre. Quindi quella attuale, che non credo si possa dire sia propriamente un falso storico perché il periodo è il medesimo, è stata ricostruita. Per di più, quella piccola panchina di mattoni sempre in loco è di Mario Botta. Feci una commissione con Dal Co, Botta, e pure Cesare Stevan che era poi diventato preside di facoltà. Insomma una commissione un po' di prestigio. Durante un incontro stavo raccontando la questione della fontana di Ponti, e si presentò la necessità il fatto di definire l'intervento pure sul lato opposto, così dissi: "*Mario, occupatene tu, così abbiamo due firme*", e lì sul momento schizzò così quella panchina. Successivamente, mi sono occupato della fontana del

Beltrami davanti alla torre del Filarete, era nei depositi dell'ATM smontata, io la feci rimontare e riposizionare lì. È giusto avere pure una memoria del opera del Beltrami, con tutte le perplessità poi che si possono avere sul suo concetto alla Le Duc di restauro... che io però, devo dire, adoro.

O: Rispetto alla Metropolitana Milanese, lei ne diventa presidente dopo aver avuto l'incarico, giusto?

D: Se volete vi racconto tutto. 1984, 1985, mi sembra fosse ancora sindaco Tognoli. Mi telefona e mi dice che vorrebbe che io partecipassi ad una commissione riguardante l'intervento per la line tre della metropolitana. In tutta risposta gli dico che io con le commissioni non ci so assolutamente fare, ma lui insistette, mi dice: "*no Claudio, vai, presidia così poi mi informi*". Insomma, ci vado, facciamo una riunione e devo dire che l'unico veramente intelligente era Freddy Rugman, un grande flaneur, spero sia ancora vivo, e poi nessuno, un deserto di nomi noti. Così vado dal presidente che era Natali e gli dico: "Mi dispiace, non servo a nulla qui, faccio solo casino. Le mie dimissioni sono irrevocabili". Dopo un paio d'anni, mi richiama Natali, dicendomi: "se non vuoi partecipare alle commissioni, visto il tuo curriculum, le tue pubblicazioni e le cose realizzate... occupatene tu". Così

me ne sono occupato, ho fatto il progetto, poi Natali ha avuto le solite grane per il finanziamento pubblico illegittimo ai partiti e sono stato... poi li non voglio neanche spingermi nei dettagli. Comunque, successivamente a ciò mi chiesero di fare il presidente, potete immaginare con che voglia. Io non sono un personaggio pubblico, mi sono gestito in privato tutta la mia vita nella più rigorosa autonomia e timidezza, comunque allora mi sono divertito, soprattutto con Gilio Vercelloni, abbiamo fatto quattro libri meravigliosi...

Z: Certo l'*Atlante storico delle metropolitane del mondo*¹.

O: Sono volumi molto belli.

D: Esatto, perfino su Santo Domingo pubblichiamo il piano urbano generale². In ogni caso dò un indirizzo alla metropolitana preciso, altrimenti sarebbe andata a morire. I soldi per il passante ferroviario, per esempio, sono andato personalmente a Roma per cinque anni due giorni alla settimana per spiegare a tutti i parlamentari che cos'era questo passante ferroviario. Carli poi mi firmò il decreto da 285 miliardi

che poi fu vantato da Albertini. Sapete com'è, un conto è lo stanziamento, un conto è quando ti arrivano.

Z: È qui che sono cominciati i contatti con il mondo politico Milanese?

D: Io avevo un rapporto personale con Bettino Craxi, ma che non c'entrava nulla con la politica. Non ho mai disprezzato la politica e come allora si amministravano le cose. Era un sistema che lasciava intatta la serenità delle piccole, medie e grandi imprese. Naturalmente l'errore politico è stato quello di non spiegare alla popolazione italiana che il finanziamento ai partiti era un obbligo, perché sennò, come si sa, la politica finisce in mano alle banche e ai grandi finanziari.

O: Quindi il famoso discorso di Craxi alle Camere, in cui sostanzialmente dice che è un processo inevitabile...

D: Un discorso meravigliosamente onesto che fu poi utilizzato da Di Pietro per dire: "*Lei ha confessato*". Quello è un episodio tra i peggiori della storia italiana. Misero in collegio anche me eh, sia chiaro. Con un Senatore avvocato di cui non dirò il nome, famosissimo a Milano, avvocato amministrativista tra i più celebri d'Italia, che andò a parlare con Borrelli che era suo amico e gli disse: "*Non mi toccare Dini,*

1 V. Vercelloni, *Atlante storico delle metropolitane del mondo*, Lucini, Milano 1989.

2 V. Vercelloni, *Atlante storico della città di Santo Domingo*, Cosmopolis, Torino 1991.

che è l'unico anello, finché non prendiamo Larini, che ci lega a Craxi". Comunque, se volete vedere com'è andata a finire, sul mio sito ho messo la sentenza del tribunale che dice in sostanza che l'unico problema mio è di non aver difeso la mia impresa - io! piccolino con la Metropolitana Milanese! - dal CAF³. Ecco io secondo loro dovevo fare la guerra a Craxi, Andreotti e Forlani, insomma al sistema. Una cosa ridicola! Comunque, perlomeno quell'evento mi convinse, nel 1996, a chiudere tutto a ad andare in barca a vela per il mondo.

Z: Infatti si legge che ci sono stati, dopo l'arresto e la scarcerazione, cinque anni di pausa dalla disciplina.

D: Sì, ricominciasti poi un po' per caso, perché dovetti interrompere un rapporto matrimoniale, quindi ero a Milano dopo aver veleggiato per molto tempo. Per una serie di occasioni particolarmente fortunate ho ricominciato a fare dei progetti per degli amici, un po' in Estonia, un po' a Bordighera. Poi mi venne presentato Statuto, che è un mariuolo casertano... diciamo dalla dirittura un po'

opinabile, comunque bravo come imprenditore, che mi dette l'incarico per fare il Traversi qui in San Babila. Poi, questi imprenditori sapete, è difficile che inizino una cosa e poi la portino a termine, quindi Statuto, in tutti i suoi movimenti, la passò a Giunino che provocò tutti dicendo a me: "*Guardi lei è bravissimo, io le darò un incarico per Santa Giulia, però lei mi faccia fare un grattacielo qui*". io gli dissi: "*Ci provi, ci provi in San Babila a fare un grattacielo, vedrà poi con tutti i big della finanza italiana con casa in via Spiga...*" Figuratevi che per il garage traversi avevo dovuto rispettare perfettamente la volumetria in adiacenza, altrimenti se andavo solo un metro in su, questi non vedevano più la Madonnina. Poi è arrivato Vittorio Sgarbi, che tra l'altro è anche un amico devo dire, che ha fatto un casino senza nemmeno capire la situazione. Lui è andato al piano terra e ha detto: "*Qui facciamo un museo!*" ma nel primo, secondo, terzo, quarto, quinto e sesto piano, i soffitti sono alti due metri e dieci, non si può nemmeno fare un museo delle miniature, non c'è spazio per gli impianti.

O: Resterà così, con dentro un outlet come c'è ora.

D: Esatto, non crollerà! i vostri nipoti lo vedranno così, non può crollare, ha delle travi da

3 La sigla indica il celebre "*accordo del camper*", firmato da Bettino Craxi e Arnaldo Forlani con la supervisione di Giulio Andreotti, questo accordo, fisicamente siglato in un camper durante un congresso PSI, sancì nel 1981 la nascita del cosiddetto *pentapartito*.

centoventi messe a raggiera, è una cosa incredibile.

Z: Tornando invece agli anni della Metropolitana Milanese. Prima ha menzionato Vercelloni. Ecco lui è un'altra figura sulla quale ci stiamo concentrando nella nostra ricerca...

D: Fate bene, lui è stato un diffusore della cultura architettonica, provate a leggere un libro di Gregotti, o anche del mio amatissimo Guido Canella - vecchio amico, si andava al Harris Bar assieme... quei pochi soldi che prendevamo li consumavamo in calvados e negroni quindi in quei casi li è come andare a fare il militare insomma - ma dicevo, leggete un testo come *Il territorio dell'architettura*⁴ di Gregotti. Allora tutti si erano innamorati di Lacan. Tutti. E scrivevano peggio di Lacan stesso. Non si capiva niente, compreso Guido Canella sia chiaro, mentre il Gilio (Virgilio Vercelloni ndr.) scriveva e si capiva. Ha fatto una serie di testi di diffusione di grande merito, per di più si è occupato con tale amore di questo lavoro fatto con i suoi studenti per cui l'Atlante Storico di Milano città di Lombardia è un testo fondamentale.

O: Ci sono delle foto aree stupende in

quel libro.

D: C'è anche una mia prefazione... No, forse non era una prefazione, la prefazione era sempre del sindaco.

O: No, di suo in quel caso mi pare ci sia un allegato.

Z: Sì, è un foglio inserito con dedica di Vercelloni "all'amico Claudio Dini"⁵.

D: Sì, quella fu una bellissima iniziativa che presi. Poi mi inventai, per la Metropolitana, il ruolo di ufficio tecnico all'interno Comune di Milano perché era stato eliminato completamente, quindi se il Comune doveva fare una planimetria doveva rivolgersi a uno studio privato. Abbiamo fatto tantissime cose. Abbiamo anche ceduto i nostri cantieri, ormai verso la fine dei lavori e dopo una telefonata allarmata del Sindaco per le temperature invernali estremamente rigide, a più di cinquanta egiziani allora senza casa che sarebbero potuti morire. Io così aprii le porte del campo di via Pirelli, poi i leghisti mi denunciarono per abuso d'ufficio. Poi l'ufficio legale della Metropolitana Milanese risolvette la cosa con un nulla di fatto. Era un consigliere della Lega che entrò con Formentini. Era il...

4 V. Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano 1966.

5 Cazzo metto?

O: Primi anni Novanta?

D: No, era senz'altro dopo il '92. Dunque io sono stato in collegio nel '92, dal Giugno a Settembre, e poi ne uscii con qualche scusa da parte di Di Pietro, se avete letto le cronache di allora... e quindi sì, sarà stato il '93, l'amministrazione leghista di Formentini, prima c'era Borghini nel '92.

Z: Con Formentini c'era Philip Daverio assessore se non sbaglio.

D: Esatto, un meraviglioso personaggio che aveva sbagliato indirizzo.

O: Tornando un po' indietro, abbiamo trovato un suo progetto per l'area ex ENEL...

D: Questo è stato un delitto. Ora vi spiego. Per questo lotto, avevo l'incarico assieme a Luigi Spadolini, vecchissimo professore, grande velista e mio giudice alla libera docenza. Ricordo che mi rimase subito simpatico perché fece spostare il nostro esame - eravamo a Roma carichi di libri in improbabili bauli mentre i romani usavano la biblioteca a Villa Borghese - e ci fece attendere due giorni, perché tornando in barca aveva incontrato burrasca e si era rifugiato a Porto Ercole. Comunque a quel tempo mi sembrò corretto, visto che aveva

vent'anni più di me, lasciargli la porzione più considerevole di progetto. Io poi con l'ufficio urbanistico del comune di Milano ho saputo che tutto quest'edificio era una scuola dell'ATM, quindi più o meno del comune di Milano, mentre quest'altra era una palazzina fascista bellissima e quindi abbiamo ricostituito una cortina muraria di chiusura, a volte con uno spessore del corpo di fabbrica di soli tre metri, in quel caso era ovviamente soltanto un corridoio, però ricostruimmo così il fronte. Era tutto fatto. Ho fatto il progetto definitivo per l'ENEL. Poi è scoppiato il casino ed hanno così buttato all'aria tutto.

O: Dietro la palazzina di Caccia Dominioni no?

D: Mah, dell'altra parte non me ne sono mai occupato a dire il vero.

Z: Ora sulla stessa era c'è invece il progetto di Perotta con Laura Lazzari.

D: Ora non so più cosa c'è...

Z: Eh sì, l'ultimo concorso lo vinsero Giancarlo Perotta e la Laura Lazzari.

D: Deve poi essere passato per mille altre mani, ma devo dire che non me ne sono più interessato.

Z: Hanno addirittura cominciato gli scavi, ma ora è tutto fermo.

D: Quello è veramente stato un peccato per Milano, perché veramente bastava farlo urbanisticamente, poi si poteva fare un concorso e assegnare singolarmente i progetti al Caccia o a chi vi pare...

O: Certo, perché poi è rimasto per anni questione aperta, e tutt'ora lo è.

Z: Lei all'epoca era in contatto anche con Giancarlo Perotta? allora lui era assistente di Canella.

D: Perotta era il socio di Li Calzi...

Z: E di Laura Lazzari, la moglie.

D: Esatto. Quando ho fatto le tre torri lì al Portello - che poi non si chiama Portello perché è oltre il Portello - mi ha telefonato Laura, dicendomi: "Claudio, ma che meraviglia!" e devo dire che mi ha commosso. Comunque, abbiamo sempre avuto un rapporto molto cordiale, ma non abbiamo mai fatto nulla assieme. Epifanio, a quel tempo, mi chiese di partecipare - anche se io non ho mai saputo nulla di ospedali e della progettazione di ospedali mentre lui sapeva tutto - al piano urbanistico di La Spezia.

Z: Perotta invece si è molto occupato di ospedali.

D: Eh sì, lui faceva gli ospedali

che Epifanio Li Calzi riusciva ad ottenere.

O: Se non sbaglio poi Li Calzi era molto legato a Rogers.

D: Li Calzi era in un primo tempo legatissimo a Guido Canella. Lavorava nel suo studio e pure Laura Lazzari lavorava lì. Poi, per una confessione impropria di Canella che ora non vi dico, ad un certo punto non sono più andati d'accordo. Li Calzi poi era già diventato un uomo potente del PC e quindi ruppe il rapporto con Guido. Dopo si sposò con la Laura ed ebbero come socio Perotta, uno che credo sia molto attivo nel riuscire a produrre progetti anche esecutivi... allora di persone che facevano esecutivi ce n'erano pochissime.

Z: Ma Li Calzi non entrò mai nello studio assieme a Perotta e alla moglie?

D: Eccome, erano tutti e tre assieme. Poi lui per ragioni di opportunità politica fondò uno studio suo in via Quadronno e lasciò Lazzari con Perotta separati. Perché era indelicato...

O: Certo, perché comunque avendo lui un ruolo politico... Poi infatti lui fu tra i più esposti del Partito Comunista Milanese durante Tangentopoli.

D: Sì, perché il Partito Comunista Milanese - e questo è quel poco

che ho saputo dopo dal mio vicepresidente che era Carnevali, che era colui che organizzava il finanziamento del Partito Comunista - prima si finanziava attraverso le cooperative, e funzionava che se per esempio... c'era una centrale da fare a Bari? la facevano le cooperative che però dovevano spartirsi il tutto. Dopodichè il PC si stancò di questa continua rivalità tra cooperative e disse di fare tutto alla stessa maniera: le cooperative si mettono d'accorto tra loro come imprese private e poi i signori imprenditori vanno a parlare con i segretari amministrativi a Roma. Allora comunque - anche se la cosa non può essere magnificata - se un funzionario di partito rubava, non veniva mica beccato da Borrelli, ma dal segretario amministrativo del partito. Poi per carità, come disse Craxi, illegittimo è illegale, però comunque, non per usare il solito refrain... se lo fanno tutti è legittimo...

O: Rispetto alle dinamiche urbanistiche di quegli anni ci interessa anche lo strumento della contrattazione urbanistica...

D: Che aveva inaugurato un assessore comunista, non ricordo più il nome ora, al comune di Milano. ma non era sbagliato, la presero come un voto di scambio... ma che

balle sono queste? Cerchiamo semplicemente di capire qual'è la situazione migliore e realizziamola semplicemente senza spararci addosso.

O: La critica maggiore che viene posta in questo senso è...

D: Il mercimonio? Ma non è vero! non è vero. Perché fra l'altro il comune di Milano per ciò che mi riguarda è sempre stato gestito in modo corretto per la città. Ora poi questo non si può estendere a tutto il panorama dell'imprenditoria milanese, perché quelle orrende quattro-cinque torri agli ingressi di Milano⁶ sono un delitto... secondo me c'era anche una situazione sentimentale. (ride). Sono battute che si facevano, rivolte a qualcuno del comune di Milano e ovviamente a Ligresti. Quindi, (ride), per amore si può fare tutto.

O: Una cosa piuttosto interessante rispetto alla contrattazione è il rapporto empatico e personale tra amministrazione e imprenditore privato. Una pratica sdoganata proprio da Ligresti per cui è interessante vedere come il meccanismo, quando privo di certe dinamiche di filtro, tende, diciamo, a degenerare.

D: Adesso per carità, le battute... questa comunque ve la negherei. Li ci fu un assurdo regolamento,

6 In riferimento alle torri edificate da Salvatore Ligresti.

ovvero che le aree dismesse potevano essere ripopolate per il 50% da residenza, per il trenta laboratori e il venti industria, per cui io allora feci la Mediolanum Farmaceutica, quella che considero allora la mia più bella opera, in via Cottolengo...

O: Ah l'ho vista questa, certo, ha una composizione molto paratattica di volumi giustapposti, quasi neoplastica...

Z: Dal disegno piuttosto ungersiano.

D: Grazie, è un bel complimento. Comunque sì, credo sia l'opera più interessante che ho fatto, a parte tutti i lavori di architettura degli interni di cui mi sono occupato. È molto più complesso fare un interno che un grattacielo.

O: Devo dire che una delle più interessanti è questo appartamento, per lo sviluppo di uno spazio in soli 67 mq.

D: Sapete come fu originato questo? Dunque, la rivista Abitare, allora diretta dalla Piera Peroni, fantastica direttrice, prese una pianta normalissima di una casa di edilizia residenziale e chiamò sette, otto architetti dicendo sostanzialmente di fare ciò che si voleva. Io le presentai due bozzetti, e soltanto a me disse che li avrebbe realizzati entrambi. Il primo era la casa per una sola persona, che consisteva in un ring, contornato da una

libreria che poteva espandersi e diventava studio, pranzo eccetera. Poi si poteva organizzare lo spazio attraverso questi cuscini - che avevo inventato con qualche anno di anticipo rispetto a quello che poi fece Cassina - si potevano utilizzare come spalliera e, guadagnando 35cm su tutto il perimetro, si creava un soggiorno. Oppure, semplicemente lasciandoli a terra, diveniva un grande letto. Poi avevo fatto la casa per la comune - che è un po' ridicolo, perché è una casa tutta chicchettona - con cinque studenti dentro nello stesso identico spazio. Quello era un grande impegno economico di Abitare che poi ebbe un successo enorme. Veniva allestita la falegnameria di questo architetto Ponti, che nulla centra con Giò Ponti, ma che era di grande bravura e faceva questi allestimenti che sembravano veri.

O: Hanno continuato a farlo per molto tempo?

D: No, però per un po' chiamarono quegli studi di allora che si occupavano anche d'interni, o solo d'interni.

O: E per esempio la Aulenti?

D: Aulenti non ricordo avesse un feeling con la Peroni, non ricordo di cose sue su Abitare. Però ci saranno di certo.

Z: All'epoca la Aulenti a Milano non lavorò molto come architetto, molto più fuori Milano...

D: Insomma, io li non vorrei sbilanciarmi più di tanto, però, io trovo la Gare d'Orsay rovinata, quindi non ho mai partecipato con grande interesse alle opere della Gae Aulenti.

Z: Invece, parlando d'interni, un altro interno molto interessante è quello della Villa San Martino.

D: Eheheh, quella del nostro.

Z: Eh si anche se non è esplicitamente dichiarato il nome della villa è facilmente intuibile...

D: Allora c'erano solamente le tre televisioni sue, le tre dello stato e poi Telelombardia, la tv francese la France Deux, e quella svizzera mi pare. Quindi quel muro di televisioni serviva a lui per controllare tutti i canali esistenti al momento.

Z: All'epoca quindi aveva già acquistato Rete Quattro e forse anche Italia Uno.

D: Sì all'epoca credo avesse già le sue tre televisioni. Questa qui poi era una cascina accanto alla Villa San Martino, ma separata da una stradina di accesso di servizio dalla villa.

O: Era poi anche collegata da sotto?

D: Sì, sì certo la collegammo da sotto alla villa.

Z: E com'è accaduto che Berlusconi la contattò per questo lavoro? È stato cercato da Berlusconi?

D: Allora, dunque, ad un certo punto mi telefona Giancarlo Ragazzi dicendomi soltanto: "Il mio capo ti vuole conoscere". Io gli rispondo: "E chi è il tuo capo?", lui mi disse: "Lo vedrai, vieni qui, in Foro Bonaparte 24, al secondo piano". Io arrivo lì, al tempo, ero appena laureato, e avevo lo studio in Corso Europa. Avevo avuto un colpo di culo pazzesco, era al Palazzo Modignani, al numero 14, c'era ancora un appartamento al secondo piano suddiviso con dei tavolati di forati, nemmeno intonacati, ancora dai tempi della guerra, erano sfollate lì 4 o cinque famiglie, duecento metri quadrati di spazio che io riuscii a prendere contattando il padrone e contrattando un affitto lungo in cambio delle spese di ristrutturazione. Entro pochi mesi ero un neolaureato con lo studio in corso Europa, mi sentivo un re. Quindi vado in Foro Bonaparte 24, che devo dire mi sembrava periferico. Vado al secondo piano e mi ritrovo in mezzo a corridoi come quelli dell'Old Cataract di Assuan, in Egitto. Vado dal

mio carissimo amico Giancarlo Ragazzi, compagno in università e gli chiedo: "Ma chi è il tuo capo?" e lui: "si chiama Silvio Berlusconi, ma te lo spiega lui che è". Si passa poi per una scala a chiocciola regale e si arriva al terzo piano, dove vengo accolto da una deliziosa signorina in maglietta grigia e divisa, mi porta in una sala d'attesa che era come quella della stazione centrale. Dopodiché vengo introdotto nella sua stanza, che era grande come il mio studio di allora, con un enorme divano, una bellissima scrivania ed un tavolo riunioni come questo qui. Ecco devo dire che questo tavolo a cui siamo seduti lo ho copiato a Berlusconi⁷. Mi piaceva l'idea che fosse tavolo di lavoro ma allo stesso tempo abbastanza ampio da poter fare riunioni con i propri collaboratori. Da lì in po' ho sempre avuto tavoli così grandi, anche nel precedente studio di via Corridoni. E quindi comincia a raccontarmi di questa Milano Due. Devo dire la verità: allora non sapevo nemmeno dove fosse Segrate. Sono un po' snob, però ho sempre vissuto in centro.

O: È di Milano lei?

D: Sì, sono nato a Milano, la mia famiglia è lucchese però sono nato qui, mi pare alla Città di

Milano. E quindi mi dice: "Adesso ci diamo del tu". Mi dice anche che aveva consultato riviste d'architettura come Domus, Abitare, Casa Vogue e che "mi hanno indicato sette nomi, sto facendo i colloqui con tutti. Ora ti porto a vedere il primo condominio finito". Condominio, così lo chiamava. C'era la nebbia, era inverno, scendiamo e davanti a noi arriva una Mercedes 600 dalla quale esce un autista in livrea. Come potete capire un ragazzo della mia età - allora ero giovane - restò molto colpito da tutto ciò. Dunque arriviamo in Mercedes a Segrate e l'autista si ferma in corrispondenza di una strada ribassata, Berlusconi esce dalla macchina e lo vedo che inizia ad arrampicarsi su di una rampa erbosa, aggrappandosi ai fili d'erba alta con le mani. Lo seguo pensando: "Questo è un pazzo, è simpatico, non mi pagherà mai e poi mai la parcella... ma come faccio a dirgli di no?" (ride). Era talmente simpatico ed assurdo... E dunque mi fa vedere questo condominio e io, figuratevi, abituato alle mie letture... dal Weissenhof in avanti, mi trovo una sorta di circolo di tre case con in mezzo tre alberi ed uno stagno, il tutto nella nebbia invernale e in lontananza una cabina telefonica londinese su di un vialetto acciottolato. Beh era un'architettura che avevo ribattezzato "misto Caccia". Era

⁷ Un grande tavolo quadrato che occupava gran parte della stanza.

un po' Caccia Dominioni e un po' Gardella, le ringhiere sono di Gardella e l'intonaco è del Caccia.

Z: Sì, e un po' ballardiana, roba da Cocaine Nights in Brianza se vogliamo trovare un riferimento letterario...

D: (ride). E allora, dico tra me e me: *"Questo non so dove ha trovato la macchina e l'autista, ma come si fa a dirgli di no?"* Quindi si cominciò. Ricorderò questa sua frase a vita, mi disse così: *"Voi dovete farmi sognare le casalinghe che il sabato pomeriggio vengono a vedere gli appartamenti campione, questo è quello che dovete fare voi"*.

Z: Erano gli stessi presupposti su cui poi si basava l'estetica Mediaset in fondo.

D: Esatto! Ma lui è stato un genio, allora si era inventato pure le intere pagine pubblicitarie del Corriere della Sera per cui non pagava nemmeno una lira. Le aveva intitolate *"La città dei numeri uno"*. C'era la Fea per i serramenti, Cudicini per le moquette, insomma c'erano tutti e lui credo che non spendesse nemmeno una lira. Comunque comincio, gli faccio il primo appartamento, al che lui lo vede e dice: *"No questo è troppo bello, non lo vendo, lo faccio soltanto vedere"*, e lo ha subito comprato per sé. Poi non ero solo, anche agli altri sei architetti

fece fare degli appartamenti campione che però non ha mai pubblicizzato. Devo dire che da qui in avanti poi ho continuato con lui un rapporto felicissimo... poi ora lo sputtanano tutti perché gli piacciono le donne...

O: E quindi lei da lì in poi gli fece tutti gli appartamenti campione per Milano Due?

D: Certo, li ho fatti tutti io. Poi ho continuato con lui finché si è occupato di edilizia. Poi ad un certo punto gli ho progettato la prima televisione, quella di Milano Due e quella era già la sua seconda sede televisiva, la prima era in affitto nel seminterrato del Pirellone. Però arrivò Guzzetti, primo presidente della regione Lombardia e gli disse: *"Se vuole dottore continui pure e ci spenda dei soldi, ma io non ho l'aula consigliare, quindi l'anno prossimo scade il contratto che lei ha rilevato dalla Pirelli e io la butto fuori"*. Allora ci fu bisogno di una nuova sede. Diede a me l'incarico, ma io non sapevo assolutamente progettare una cosa di questo genere. Lui mi dice: *"Niente paura, ti mando ovunque"*, e così mi mandò nelle sedi RAI di Milano, sono andato perfino a quella di Gallarate e tutti i registi più importanti mi dicevano: *"Architetto guardi tutto ma non copi niente, perché qui non funziona nulla"*. Allora, idea geniale, non mia ma di Berlusconi,

prendiamo un consulente: Mike Buongiorno. E quindi tutti i venerdì per un bel po' di tempo veniva Mike Buongiorno nel mio studio a correggere i miei disegni. Inizialmente la sede si era spostata nel centro congressi del Jolly Hotel, che avevo progettato io. Poi ci fu la nuova sede, che era in tutti i piani interrati del residence che non aveva bisogno di un centro congressi perché c'era già l'albergo per quella funzione. Quindi li cominciai con quella che si chiamava Telemilano, in quegli anni Mike Buongiorno diceva sempre: "*Ho bisogno di un gesto! Ho bisogno di un gesto*", e fu che un giorno protese il braccio e la mano verso l'alto per il suo consueto saluto "Allegrìa!" e protendendola verso l'alto ne uscì semplicemente un cinque e così suggerì a Berlusconi il nome Canale 5.

O: E poi dopo Milano 2 lo ha seguito ancora per qualche anno.

D: Sì, nelle sue cose private l'ho seguito io, poi non avevo obiettivamente più tempo. Quando comprò la Villa Macherio, che è dell'Alemagna, 1905, una meraviglia, aveva tutti gli affreschi interni incartapecoriti, arricciati, poi i lavori interni erano essenzialmente d'arredo, sicché gli diedi il contatto di un arredatore, cosa che lui ha gradito molto.

Z: Fu lei dunque a consigliare Giorgio Pesa a Berlusconi?

D: Esatto, io poi non lo conoscevo di persona, non sapevo il suo nome, gli dissi semplicemente che doveva prendere contatti con lo scenografo di Luchino Visconti. Io figuratevi, non saprei neanche come fare a comperare un cassettoni.

O: E quindi poi ci fu pure Zeffirelli.

D: No, io lì non c'entro. Poi si è fatto da solo Berlusconi in quel senso. Lui è uno a cui basta dare un suggerimento e pochi giorni dopo ha costruito una cattedrale. Insomma è un uomo intelligente, geniale, simpaticissimo che può essere odiato solo per invidia. Invidia perché ha avuto fortuna e perché se l'è procurata la fortuna, poi ovviamente ha fatto delle sciocchezze. Invece di quella bellissima figliola che ha messo in regione... come si chiamava?

O: La Minetti.

D: Esatto, invece della Minetti doveva prendersi Umberto Eco. Tutti i giovedì un Umberto Eco ad Arcore e poi, per le necessità di carattere non intellettuale, ecco, avrebbe potuto comunque prendere un aereo privato e volare da Putin e le sue scopate le avrebbe potute fare

tranquillamente li...

Ragazzi, abbiamo parlato molto... così, fraternamente... quindi le cose indelicate vi prego di... non gioverebbero alla vostra tesi, foste dei giornalisti magari...però siete architetti, giusto?

(nel frattempo si sfogliano monografie e pubblicazioni di Dini)

D: Ecco qui ci sono le torri di Vimercate

Z: A proposito di questo progetto, ecco come dire... è veramente colossale...

D: Eh si, è stata una cosa importante. In sintesi vi posso dire che il comune di Vimercate aveva un regolamento edilizio che imponeva i 24 metri di altezza. Allora viene da me questo questo Giambelli che non conoscevo e mi dice che sono la sua alternativa a Gregotti. Io gli dico che sconti non ne faccio, anzi che aumento la parcella del 60%, gli dico: "*Veda lei*". Va via, e dopo un mese ritorna, e comincia a mostrarmi la sua area. Questo Giambelli era detto il Berlusconi della Brianza, era pure presidente del Monza Calcio. Un ex tornitore che ha fatto le serali ed è diventato perito edile, ha cominciato con un distributore di benzina, poi una casetta e via dicendo. Dunque io dico subito che questi quartieri direzionali divengono di una tristezza e

povertà estrema se non vengono aggiunte altre funzioni (come peraltro è successo per un altro mio progetto che si chiamava Milano Oltre) e poi gli dico che si sarebbe potuto lavorare su un segno architettonico importante, un'eccezione in questa pianura lombarda in cui avevano appena finito il centro Colleone, una cosa di una tristezza assurda. Allora si fanno due progetti. Uno dei due seguiva tutte le regole, tutto perfettamente in regola. Poi gli lasciamo un modello con un'altra cosa, per cui avrebbero bisogno, per realizzarla, di chiedere la variante in regione al piano regolatore. Così andiamo a presentare le due proposte in consiglio comunale, neanche in giunta. Il sindaco poi chiamo Giambelli e gli disse: "Saremo tutti d'accordo, non solo la giunta ma anche il consiglio comunale, nello sviluppare la seconda proposta". Passano così sei mesi, riescono ad ottundere la variante e quindi siamo riusciti a fare tutto questo. Ogni edificio poi doveva avere pure l'abitazione del custode, quindi chiedemmo la possibilità di concentrare tutta la parte residenziale in un'unica torre, così è nata la terza torre. Poi Giambelli nel tempo è riuscito a convertire l'industriale in commerciale e così ha fatto il mega cinema con centro commerciale. Poi hanno fatto un ultimo giro di palazzi per

uffici, sono tre mi pare, ma li io non c'entro, credo sia opera della figlia, che è architetto.

Z: E poi c'è il Cosmo Hotel pure.

D: Quello l'ho fatto io, era prioritario perché la figlia si occupa d'alberghi... ora ha fatto quello in Fatebenefratelli, quel falso storico...

O: Ah il Palazzo Parigi è loro? È una spesa folle! Perché fatto da zero...

D: Sì quello è una spesa incredibile. Credo sia rimasta la struttura metallica sotto, il che è ancora più assurdo.

O: Lo hanno pure alzato rispetto a ciò che era prima.

D: Questo non lo so. Comunque anche lui, bravissimo, questo Giambelli, un coraggio da leoni affrontare una cosa del genere in un periodo di crisi, è stato inaugurato nel '93. Piena crisi, di tutto, economica, di valori...

O: Un'ultima cosa architetto, ecco lei prima ha accennato a Larini. Larini è stato allievo di Gardella e pure assistente di Gardella.

Z: E se non sbaglio è tre anni più giovane di lei.

D: Sì, dunque, Gardella non ha mai insegnato a Milano, anzi, fu

chiamato da Portaluppi, tenne per qualche mese un corso ma poi fu mandato via perché osò, così mi raccontò Gardella, portare gli studenti in un cantiere. Era un atto probabilmente blasfemo, ebbe dei contrasti e poi, si non è che venne mandato via, andò via lui perché chiamato da Samonà a Venezia.

Quindi chiedevate di Larini. Si è stato assistente assieme a me, ma un anno solo, ma forse lui era lì prima di me, perché io mi sono laureato a luglio ed il 15 settembre poi c'è stata la riunione qui a Milano con tutti gli assistenti, tre venivano da Venezia e con me altri tre erano di Milano, c'era Franco Buzzi il primo marito della Gae Aulenti, bravissimo architetto ma poco noto causa la sua timidezza, Larini ed io. Lui poi da Venezia è venuto a Milano a fare l'assistente al corso di urbanistica e poi è diventato direttore del Piano Intercomunale Milanese.

Z: Ecco, questo è interessante, lì al PIM di che cosa si occupava essenzialmente Larini?

D: Lì come direttore aveva Cratanzano che io poi recuperai dal PIM come capo della progettazione, essendo lui trasportista, per le Metropolitane Milanesi.

O: Poi da lì diviene molto attivo in politica e insomma, tutte le vicende note a seguire.

D: Mah, attivo in politica, lui sì, è sempre stato iscritto al PSI ed era compagno di Craxi sin dai tempi dell'università in quelle organizzazioni che non ho mai frequentato, per questioni di timidezza, che erano le organizzazioni sindacali degli studenti, di cui già allora Craxi era segretario.

O: Quindi il suo rapporto con Craxi è sempre stato amicale.

D: Solamente ed esclusivamente amicale. Ci provò, Tognoli appena diventato sindaco, ricordo che c'era Cornelio Grandini, un personaggio simpaticissimo, detto il segretario personale di Craxi, un ragazzone alternativo, molto simpatico, che appena fatti i consigli di zona dove i consiglieri non erano eletti, ma nominati, e nulla... mi chiese di sostituirlo, per cui io andai in consiglio di zona uno, dove c'era sempre anche un liberale che mi fece: *"Mi scusi, ma lei è del Partito Socialista? Ma lei deve venire con noi!"*. (Ride). Era un vecchietto che non si capacitava del fatto che Craxi fosse un vero liberale. E questo ve lo posso assicurare, era anticomunista e liberale e poi era giustamente socialista.

07.3.INTERVISTA A FILIPPO PANSECA

Opera Effimera

Intervista a Filippo Panseca

L'intervista è stata registrata a Milano presso lo studio di Filippo Panseca nei giorni 5 dicembre 2014 e 9 gennaio 2015.

O: Quale fu la sua prima esperienza professionale a Milano?

P: Fu l'ultimo anno in cui la triennale non è stata affidata ad un architetto o ad un gruppo di architetti. Siccome c'era in atto la contestazione l'hanno messa in concorso. Io partecipai così a questo gruppo, c'era Jacopo Gardella e poi questo gruppo Romano in cui io, oltre a fare il pittore, facevo design. Questo gruppo che si chiamava DEPP, che erano le sigle dei nostri nomi: Delfino, Panseca e Platania. L'architetto Platania insegnava design al Politecnico.

O: Bovisa?

P: Sì esatto Bovisa, ora è andato in pensione pure lui. Oltre a questo gruppo c'era il gruppo MID¹. E presentammo un progetto, ma in fondo non per vincere... chi mai pensava potessimo vincere? ed infine ha vinto il nostro progetto.

O: Ed era il '68?

P: Sì era il '68, poi la triennale è stata occupata. Molti dicevano che noi avevamo vinto perché eravamo figli di papà, ma non avevamo neanche i soldi per mangiare. Cioè... stavamo alla giornata capito? Io avevo preso una casa studio a Milano, che poi era una truffa.

O: E lì erano già gli anni '70?

P: Sì era il '69, quando feci la Triennale vivevo già lì.

O: Quindi poi nei primi anni '70?

Z: Abbiamo visto questa copertina di un Domus del '73² con una sua opera, un fotomontaggio con una sfera collocata esattamente al centro di piazza San Pietro.

P: Quello si riferisce ad un'opera biodegradabile. Io li ho avuto un'intuizione che purtroppo non ha capito un cazzo di nessuno. Ero stato negli Stati Uniti e stavo lì con un gruppo di amici artisti. Un giorno sfogliai questa rivista, Scientific America e ho visto che avevano inventato una plastica biodegradabile. Questi giovani, dell'Idaho, facevano questi piatti con un polimero al quale mescolavano degli additivi che permettevano di

1 Il gruppo MID è un movimento artistico fondato nel 1964 dagli artisti Antonio Barrese, Alfonso Grassi, Gianfranco Laminarca e Alberto Marangoni.

2 Domus, n. 519, Febbraio 1973.

rompere le molecole del polimero se esposte al sole. Quindi le molecole si rompevano e l'oggetto si disintegrava e veniva così assorbito dal suolo senza inquinare minimamente. Arrivo in Italia e dico, ci sono questi scienziati qui in America - avevo preso l'indirizzo di questi scienziati - e volevo progettare anch'io qualcosa di biodegradabile qui in Italia. Con Platania progettammo una bottiglia-bicchiera, un contenitore sotto più stretto e sopra più largo in modo tale che si poteva impilare. Ma non siamo riusciti a farlo, perché in Italia non c'era nessuna normativa per la plastica, o meglio, non potevano essere messi nella plastica elementi organici, perché secondo loro era cancerogeno.

O: E Restany si interessò al progetto?

P: Sì Restany se ne interessò, se fosse partito il progetto avremmo ora chissà quanti milioni di metri cubi di plastica in meno.

Z: Ma quindi all'epoca lei era già amico di Restany?

P: L'ho conosciuto appena arrivato a Milano.

Z: In che modo?

P: Ci siamo incontrati ad una

mostra, alla Galleria del Naviglio ed abbiamo simpatizzato subito. Poi all'epoca sperimentavo, non avevo ben chiaro cosa avrei voluto fare. Feci questi "Fluidi Itineranti". Partecipai ad una mostra "Al di là della Pittura" a San Benedetto del Tronto, costruì un ambiente largo 4 o 5 metri tutto nero. Sopra misi delle carrucole e così ricostruì una prospettiva falsa, perché misi in prospettiva i tubi, il tutto poteva essere soltanto guardato attraverso un buco in una parete, perciò la stanza sembrava lunghissima. Nei tubi c'era acqua con addizionata della fluoresceina basica che all'epoca veniva utilizzata per capire se in dighe o serbatoi c'erano delle falle. Io la inserivo con l'acqua nei tubi, ed al buio con la luce di Wood diventava spettacolare. E con le bolle d'aria che vagavano nei tubi sembrava quasi un Fontana, ma in movimento. Con i Fluidi Itineranti feci anche una mostra qui a Milano.

Z: Come si chiamava la galleria?

P: Era una galleria d'avanguardia, si chiamava Neuburg, era in via Borgonuovo.

O: E lì c'era pure il circolo di Domus?

P: Sì, Diventai amico della Lisa Ponti, Lisa Licitra Ponti. Venni adottato quasi, ero nuovo e

facevo queste cose inconsuete. Poi utilizzai nuovamente i Fluidi Itineranti quando mi capitò di fare una discoteca, che era il Number One

Z: Ma qui a Milano?

P: Sia a Milano che a Roma, tutte e due le ho fatte io. Era la discoteca più importante del momento, qui a Milano era dietro l'Accademia. Io per il Number One feci questo progetto di sculture luminose cinetiche.

Z: Ma progettò soltanto le sculture o anche il resto dello spazio?

P: Tutto quanto. Lo spazio era tutto nero, si scendeva giù ed era un'avventura. Per il Number One lavorai con questa azienda di Michele Moro a Paullo, con la quale lavoravano tutti gli artisti all'epoca.

O: Ma il Number One era il primo lavoro che fece lei come architetto?

P: No, feci una cosa in Sicilia con il mio gruppo di allora, era un salone di bellezza. Fu pubblicato pure su Domus. Quando facevo questi lavori, mi facevo sempre raccontare dal cliente come vedeva lui lo spazio. e quella volta questa signora ci raccontò... ma questa era una stronza un po' razzista che disse: *"Innanzitutto questo posto deve essere il posto*

più importante di tutta Palermo, e poi, per farci capire insomma, se una cameriera passa qui fuori e vede il negozio deve avere timore ad entrare".

Quindi abbiamo fatto una scala circolare, tutta in acciaio inox che saliva a gradoni ed una vetrina che non era una vetrina, c'era una feritoia alta 30cm, era un cilindro circolare ed era fatta in modo tale che lei con gli specchi metteva su gli oggetti e questi si riflettevano sulla vetrina, la vetrina era cieca e c'era soltanto questo spazio di 30cm a livello degli occhi che rifletteva la merce. Sopra c'era scritto il nome del cazzo che ha voluto lei, che era Boudoir. Lì poi un'altra cosa che abbiamo fatto era un pavimento in cuoio. Eravamo tornati da poco dagli Stati Uniti e l'aereo di ritorno era pieno di pellettieri toscani che facevano un casino della Madonna ed uno di loro mi raccontò cosa faceva nello specifico, e lì pensai che noi abbiamo sempre camminato con le suole di cuoio, ma se invertissimo la cosa e camminassimo direttamente sul cuoio? così chiesi a lui quale era il massimo della dimensione ottenibile per delle "lastre" di cuoio e lui mi disse che potevano essere prodotte questa sorta di piastrelle di cuoio di 90 × 60 e così dissi agli altri miei colleghi: *"perché non facciamo un pavimento di cuoio a questa stronza? di quello che viene*

a costare non me ne frega un cazzo!". Quando le presentammo il progetto alla fine lo accettò, la convincemmo del fatto che questa cosa non l'aveva nessuno. Comunque poi mi trasferii a Milano e cominciai con una serie di discoteche, prima il Number One, poi il Covo di Santa Margherita, il Covo di Nord Est, poi ha fatto lo Studio 54.

Z: Quindi progettò molte discoteche all'epoca.

P: Sì ero diventato un esperto ormai. Allora scoprii anche che il metacrilato era un conduttore di luce e per il Number One feci questo corrimano in metacrilato, ma tutto luminoso, un tubo di 5cm di diametro con una luce giù ed una luce su, per cui era montato con delle staffe al muro e quindi chi saliva e scendeva la scala non vedeva nulla se non questo tubo di luce che non si capiva da dove veniva. All'inaugurazione c'era un casino, 500 - 1000 persone ed il corrimano non era ancora perfettamente ultimato, c'erano ancora dei pezzi instabili e a furia di essere toccato ad un certo punto crollò tutto a terra, io che ero nella cucina del locale completamente ubriaco mi vedevo arrivare questi camerieri che desolati mi portavano i pezzi rotti del corrimano. Io gli dicevo solo: *"ma mettilo lì che ce lo facciamo in brodo"*

Z: E che anno era questo?

P: Il '71 mi pare. Appena arrivai a Milano avevo una grande ammirazione per Giò Colombo, per cui la prima persona che volli conoscere a Milano fu Colombo. Lo incontrai e insomma gli scrissi che ero un giovane designer, pittore e che mi sarebbe piaciuto incontrarlo. Lui mi rispose: *"vieni!"* e quindi poco dopo andai ad incontrarlo a casa sua, vicino ai navigli. Diventammo amici, quando feci i Fluidi Itineranti, lui mi portò da Valentino, lui fece il negozio di Valentino a Napoli ed io all'epoca disegnai delle scarpe, fatte di plastica morbida, quella per intenderci delle porte degli autolavaggi. Bè insomma Giò Colombo vide i miei disegni e mi disse che dovevo assolutamente andare a Napoli con lui e così andammo da questo Mario Valentino. Gli portai i disegni e lui impazzì. Disse che lo si doveva fare subito così mi fermai a Napoli. Io tanto potevo stare, insomma non avevo un cazzo da fare. Così stetti lì 21 mesi e mi face stare in un appartamento che usava lui come garçonniere, mi disse solo: *"fai ciò che vuoi!"* c'era champagne, c'era di tutto ed io gli ho disegnato così altre scarpe. Alla fine però non si realizzò nulla, perché arrivò la finanza e... insomma gli sequestrarono

tutto. Questo perché lui secondo la finanza dichiarava meno di quello che guadagnava. Alla fine mi disse che il lavoro lo avrebbe pagato, ma che le scarpe non si sarebbero potute produrre perché avrebbe dovuto investire molto in pubblicità e pubblicità significava che la finanza avrebbe nuovamente spostato l'attenzione su di lui, mentre ora l'unica cosa che doveva fare era restare, in un certo senso, fiscalmente invisibile.

Invece poi tornando ai Fluidi Itineranti, ci fu un momento in cui mi chiamò il gallerista della Neuburg dicendomi che aveva venduto una mia scultura, io dissi: *"Ma chi cazzo l'ha comprata?"* e lui fa: *"Un architetto, con sua moglie, l'hanno voluta a tutti i costi e anzi ti hanno invitato da loro perché ti vogliono conoscere"*. Questo architetto era Leonardo Fiori, era pure professore al Politecnico se non sbaglio. Insomma, ci accordiamo ed io torno da Roma per andare da lui. Casa sua era pazzesca per l'epoca, era completamente bianca. Pavimento bianco, sedie e divani bianchi, tavolo bianco e chiaramente mura bianche, unica eccezione era nella camera da letto, in cui gli armadi erano completamente trasparenti e dentro si vedevano i vestiti colorati. Non c'era nemmeno un quadro in tutta la casa e la sua idea era quella di preservare la

purezza immacolata della casa così com'era, insomma voleva soltanto una scultura ma che non fosse necessariamente un'opera d'arte. Ed insomma quando videro il mio tubo impazzirono.

Vabbè insomma, vado a casa di Leonardo Fiori, e lì v'era questa mia opera che era nient'altro che un cubo bianco 30 × 30 con dentro un motore che faceva girare il liquido attraverso il tubo di plastica che correva per tutta la casa praticamente. Per questa serie di Fluidi Itineranti però non usai la fluoresceina basica ma usai il blu di metilene, questo composto però aveva un unico inconveniente, ovvero che se te ne cadeva anche solo una goccia, beh, era ineliminabile. Il tubo poi poteva essere messo come si voleva, aveva delle ventose che potevano essere attaccate ovunque. Insomma questa casa completamente bianca con pure un piccolo cane bianco e questo tubo blu elettrico che l'attraversa per intero. Diventammo amici io e l'architetto Fiori, veniva alle mie mostre, ci vedevamo in giro, finché un giorno mi chiama, urlando che stava andando alla polizia a denunciarmi. Così vado lì e si era rotto tutto, era stato il cagnolino del cazzo che vedendo questo liquido correre all'interno del tubo lo azzannava con i denti, finché ad un certo punto ha lacerato il tubo. Il fatto è che il tubo era a pressione e quindi una volta

lacerato, si muoveva spruzzando blu di metilene dappertutto. La casa rovinata completamente e lui urlava: *"Ecco cosa ha fatto la tua opera!"*. Io replicai soltanto che era tutto un capolavoro, così tirai fuori dalla tasca un pennarello, firmai una parete e scappai via. Dopo ci siamo persi di vista.

Z: Ma invece, passando oltre, cosa ci può dire riguardo alle sue sfere, partendo dalla triennale in avanti.

P: Lì il tema partiva da una riflessione riguardante le piccole isole, che sono circondate dal mare ma non hanno o hanno enorme carenza di acqua dolce. E quindi l'agricoltura soffre. Noi avevamo fatto un progetto proprio per le piccole isole. Avevamo trovato dei dissalatori, che potevano produrre acqua dolce. Però l'acqua dolce che producevano non veniva direttamente utilizzata per irrigare i campi, avevamo quindi disegnato una sorta di banco da lavoro. All'interno di questo banco c'era una cassetta che misurava circa 30cm x30m, qui c'era un tubicino dove arrivava l'acqua, se l'acqua evaporava c'era una valvola al mercurio che lo rilevava e l'acqua si apriva, finché non ritornava a livello. La cassetta era montata su una ruota che girava, perciò era regolabile in altezza.

idroponica insomma.

P: Bravo! era un sistema per la coltivazione idroponica! Insomma con quest'idea vincemmo il concorso, pochi mesi dopo abbiamo allagato tutta la Triennale³. La Triennale allora si presenta con un salone lucido, semicircolare e noi coprimmo tutto con un 20cm di acqua, in mezzo c'erano pedane circolari che si raccordavano con gradini, a volte più alti ed a volte più bassi e su queste pedane si trovavano sfere oppure vasche con la coltivazione idroponica di pomodori.

O: Ma le sfere che funzione avevano?

P: Erano sfere climatizzate al loro interno.

O: Una sorta di cupola geodetica.

P: Sì esatto! la produzione fu un'avventura, questo produttore di Paullo fece fare degli anelli in acciaio del diametro di 2,50m, 2 anelli d'acciaio. Quindi si partiva da una lastra piatta di perspex spessa 5cm, questa lastra veniva inserita in un forno verticale e si muoveva su delle carrucole, successivamente arrivava dove stavano gli anelli, qui c'era poi un foro con un collettore di 4 o 5 gruppi compressori, perchè in 20 secondi il tutto doveva essere

O: Era una sorta di coltivazione

riempito d'aria e per raffreddarsi poi il perspex ci impiegava non più di 30 secondi, poi in un minuto esatto si asciugava il tutto. Il problema è che noi verificammo il procedimento solo per sfere di piccole dimensioni, non sapevamo allora se il tutto sarebbe finito per esplodere, quindi costruimmo una barricata ed aspettammo la fine del processo, di notte da soli in fabbrica con indosso gli elmetti di protezione.

Z: Ecco sempre a proposito delle sfere, la forma sferica ricorre in tutta la sua prima opera, perché proprio questa forma?

P: Sì, partì tutto dalla mia ricerca sui polimeri biodegradabili, non potendo più fare il bicchiere-bottiglia cominciai a disegnare queste opere scultoree che si autodistruggevano. Scelsi la sfera perché in fondo per l'osservatore è un'operazione più semplice quella di ricondurre un'elemento degradato o frammentato alla forma pura originaria, con un'altra forma più complessa forse non sarei riuscito ad ottenere questo risultato. Poi quando si pensa a fare un'opera la si pensa sempre come immortale, a me interessava invece l'aspetto esattamente opposto. La prima opera realizzata fu del '74 alla galleria Borgogna, era un'opera che durava mezza'ora e la targhetta diceva "opera effimera".

O: Quindi erano performance?

P: Sì assolutamente! Poi in quel periodo lì... insomma non mi invitavano ancora a cose importanti. La prima mostra grossa che feci fu Basilea.

O: Art Basel.

P: Esatto, partimmo io, il fotografo Renato Calò ed un grafico, con un Transit, ed io feci stampare delle t-shirt con la scritta "*my work will remain in the memory of recording*". La mia idea era quella di auto-espormi qui, ma non solo, volevo pure lasciare un segno, quindi portai con me delle plastiche autoadesive bianche con le impronte serigrafate delle mie scarpe. Arrivammo lì in furgone con un carrello carico di magliette, ogni maglietta aveva il nome di una galleria molto famosa per cui avevo deciso di auto-espormi. Facemmo tutta Art Basel così. di galleria in galleria io cambiavo maglietta, mi posizionavo sulle impronte in pvc che attaccavo a terra, Calò mi fotografava e poi spostavo qualche oggetto lì esposto, senza che nessuno mi fermasse.

Z: Ma poi lei successivamente è stato realmente esposto in celebri gallerie, come ad esempio da Leo Castelli, giusto?

P: Sì lì fu un'altra avventura. Dunque dopo le mie prime pubblicazioni su Domus capii

che era il momento di muoversi, all'epoca già lavoravo con Cardazzo della Galleria del Naviglio, e insomma gli dico che volevo fare una mostra a New York e se mi poteva prendere un appuntamento con Castelli e lui riuscì poco dopo a perdere un appuntamento per me. Quindi io prendo un aereo e vado a New York, li incontro prima un mio amico siciliano, Salvatore Scarpitta. Era un folle, un pazzo furioso che all'epoca lavorava per Castelli, l'appuntamento era alle 11 ed io con Scarpitta aspettavo già da un'ora, e la segretaria disse che Castelli era occupato al momento. Io gli dissi che ero qui apposta da Milano e che avevo preso un appuntamento tramite Cardazzo. Beh Castelli mi fece entrare ma si incazzò, ed appena entrato mi disse: *"Venga venga, mi faccia vedere che cosa ha portato"*. Io gli feci vedere i miei disegni delle mie sfere biodegradabili, ed anche le foto. E lui rispose stizzito: *"Si si queste non sono una novità, ha altro?"*. Io non capivo. Ero perplesso, lui si alza e va alla libreria, estrae un numero di Domus e mi dice: *"Non vorrà dirmi che questo è suo?"* ed io: *"Eh sì, le dico che è mio"*. Allora comincia a calmarsi, parliamo un po' e poi mi chiede se potevo lasciarli i disegni che avevo portato, e poi mi dice: *"Sa se Cardazzo fa Art Basel quest'anno?"*. Io gli dico: *"Certo,*

come sempre". Allora lui replica: *"Ottimo, allora ci vediamo ad Art Basel quando c'è anche Cardazzo ed organizziamo una sua mostra"*. Il tutto accadde in Aprile. A Giugno con Cardazzo si va quindi a Basilea. Io li cerco Castelli e lo trovo mentre stava finendo di allestire, ci salutiamo e lui mi chiede di Cardazzo, io gli dico che è giù che sta allestendo e lui dice di aver quasi finito e che se volevamo si poteva parlare anche subito. Chiamai Cardazzo, arrivammo da Castelli e loro si misero a parlare di tutt'altro, alla fine chiesi a Cardazzo se si poteva concludere, ma lui mi disse soltanto che avrebbe scritto a Castelli al riguardo. La cosa finì lì. Castelli non mi restituì più i miei disegni e dopo poco morì.

O: Ma in questo periodo frequentava pure architetti?

P: Si li conoscevo quasi tutti quelli che poi sono diventati "maestri".

Z: Un'altra cosa che notavamo è che le sue sfere, i suoi monumenti, sono sempre inseriti in specifici contesti, hanno sempre un forte carattere urbano.

P: Si ne ho disegnati ovunque di questi monumenti, poi l'idea era anche che in queste città sti cazzo di monumenti erano inutili! non ricordano più nessuno, poi non tutti chiaramente, però

pensiamo a sto cazzo di Vittorio Emanuele, ma chi se ne fotte di Vittorio Emanuele? L'idea mia era di toglierli e di realizzare dei monumenti effimeri, per vari avvenimenti. Non so per esempio quando l'Italia vince il campionato del mondo si può fare un monumento a breve durata per questo specifico evento. Poi il monumento svanisce e si lascia libero lo spazio per un'altro evento.

O: E qui poi inizia anche l'attività da scenografo per il PSI?

P: Sì, iniziai con il partito un po' prima, nel '78 con il congresso di Torino⁴, lì c'era questo palazzotto dello sport, credo del basket, ed era perfettamente circolare così pensai che poteva essere bello disegnare al centro con il mio allestimento un simbolo della pace, e così feci.

O: Ecco, a questo proposito l'apparato iconologico e simbolico era deciso a priori dal partito?

P: No no, lo decidevo io. Sempre. L'inserimento del simbolo della pace fu funzionale poi a dividere i vari spazi del congresso, da una parte tutta la stampa con i giornalisti, da un'altra tutta la delegazione straniera e poi in

un'altra ancora il pubblico. Altra cosa fondamentale. Questo congresso fu il primo in cui si vide per la prima volta il garofano rosso, questo perché Craxi non voleva la falce ed il martello, sosteneva che noi socialisti eravamo i cugini poveri dei comunisti e che quindi avremmo dovuto trovare un nostro simbolo. Pure i socialisti francesi in fondo cambiarono il loro simbolo e misero la rosa, ma allora il segretario dei socialisti italiani era De Martino che era comunista più che socialista quindi non se ne curò, e Pannella invece, che era uno che aveva l'occhio lungo si prese lui il simbolo della rosa nel pugno. Nel frattempo fu proprio in occasione di questo congresso che Craxi divenne segretario. Quando disarcionarono De Martino alla guida del partito c'erano tre correnti e quella di Craxi era quella più debole.

O: ma lei conosceva già Craxi?

P: Io l'ho conosciuto qui quando sono arrivato, nel '68, lui era ancora consigliere comunale.

Z: Ma Craxi conosceva già la sua opera all'epoca?

P: No no. ci siamo conosciuti per caso, cenavamo nello stesso posto, *all'Angolo*, era una trattoria in via Fiori Chiari. E lì

4 XLI Congresso del partito Socialista, Torino, 30 marzo - 2 aprile 1978

c'era questo Angelo che era un comunista di quelli sviscerati, che aveva istituito pure un tavolo per pittori ed artisti in generale e quindi si poteva mangiare senza pagare a patto che il giorno dopo gli portassi un quadro e c'erano tutti lì, ci trovavi Dova, Crippa, Fabbro, De Filippi e tanti altri...

Z: Sarebbe interessante per noi capire quali erano gli intellettuali e gli artisti che all'epoca frequentava e con cui intratteneva rapporti più frequentemente.

P: All'epoca c'era un posto dove potevi incontrare tutti quanti.

Z: Il Giamaica?

P: Non solo, al Giamaica ci andavi il pomeriggio tardi o la sera, c'era anche Oreste, ai funerali di Pinelli si sente una voce che dice: *"Ci vediamo sta sera da Oreste"*. Era in piazzetta Mirabello, vicino via San Marco, era un semplice bar con i biliardi e lì fino le due, le tre tutti i giorni stavamo lì e potevi incontrare chiunque, c'era Feltrinelli, Pomodoro, Dova, Crippa... tutti lì erano, si parlava si giocava a biliardo e poi si beveva fuori nel giardino e spesso ci arrivavano secchiate di piscio perché facevamo troppo casino. Ecco invece per rispondere alla domanda di prima tra gli artisti con cui ho intrattenuto più rapporti per primo ci fu Ugo La Pietra che conobbi ancora quando

stavo a Palermo ed avevo aperto una mia galleria, lo invitai ad esporre lì e diventammo amici, fu lui a mandarmi a Paullo da Mauro per la realizzazione delle mie opere quando arrivai qui a Milano. Poi vediamo, c'era tutto il giro della Galleria del Naviglio, tutti quelli che passavano per di là insomma.

Z: Qui invece in questa foto era assieme a Rotella, lo conosceva bene Rotella?

P: Mimmo era un mio grande amico. Come sapete lui faceva i suoi collages. Quelli a manifesti strappati, e molte volte utilizzava già situazioni e manifesti esistenti. Io insomma una volta feci fare per un lavoro delle litografie su metallo, e lo feci fare ad una fabbrica specializzata in stampe su metallo e lavoravano con diversi marchi. Quando feci un giro per la fabbrica mi accorsi che c'erano buttate ai lati dello spazio centinaia e centinaia di bozze di stampa su metallo, che per loro non erano facili da smaltire, così presi e me ne portai a casa una decina, un giorno Mimmo passò nel mio studio e gli dissi: *"Mimmo guarda, ho trovato una decina di quadri tuoi..."*. Gli feci vedere queste prove di stampa su acciaio sovrascritte e lui disse: *"Bellissime, ma dove le hai trovate? si possono avere?"*. Ed io in cambio dell'informazione mi feci firmare da lui due di quelle lastre,

le ho ancora qui da qualche parte...

O: Invece passando agli allestimenti dei congressi, ecco questo è Rimini⁵. (mostriamo foto allestimento)

Z: Ecco ci chiedevamo il perché della forma, della scelta del tempio.

P: Dunque, semplicemente qui entrai per la prima volta in questo spazio, e la prima cosa che notai era la quantità esagerata di colonne quindi mi sono messo a sedere, ho riflettuto ed ho pensato: *"cazzo e se ci faccio un tempio con le colonne?"*

Z: Quindi ha replicato precisamente le colonne esistenti già nello spazio?

P: Sì esatto, ho replicato perfettamente le colonne e ci ho semplicemente messo sopra il resto del tempio. Poi è successo un casino, i giornali ne hanno parlato fino allo sfinimento, tutti a fare dietrologia sull'immagine del tempio, nessuno aveva capito un cazzo.

Quindi fissammo delle staffe in acciaio a terra, che sarebbero state le basi delle colonne, e sparammo enormi chiodi in acciaio in modo da avere la sicurezza che la staffa non si sarebbe mai mossa da lì, poi la gru sollevava

ogni colonna, una alla volta per il capitello e così la metteva in opera. Infine posizionammo il frontone con il nastro a led in cui ci potevamo scrivere i messaggi riguardo al programma della giornata da comunicare alla platea ed il gioco era fatto.

O: È interessante l'uso di un linguaggio classico ibridato però con tecnologia contemporanea.

P: Sì ma non ci si pensava nemmeno a questo, mi interessava il fatto che tutto fosse estremamente tecnologico, computerizzato. Pensate che i delegati potevano collegarsi in video e vedere il tutto dal loro camerino privato mentre si preparavano per il loro discorso. Poi il più bello in assoluto, quello più completo fu quello dell'Ansaldo⁶. Anche qui tutto computerizzato. Poi era lunghissimo. Ora è chiuso tutto perché è diventato uno spazio per le scenografie della scala, ma è impressionante, è 100×70m, più di un campo di calcio. Tutto questo lavoro venne fatto in nemmeno un mese, c'erano più di 200 operai al lavoro ed io dovevo organizzare il tutto, all'epoca era difficile poi comunicare senza telefoni portatili ed altre tecnologie di cui ora disponiamo.

5 XLIV Congresso del partito Socialista, Rimini, 31 marzo - 5 aprile 1987

6 XLV Congresso del partito Socialista, Milano, 13-16 maggio 1989

O: Ecco noi qui avevamo trovato questo video, dove Craxi viene intervistato da Minoli a Mixer nel 1989⁷. Minoli parla della piramide dell'Ansaldo utilizzando l'espressione piuttosto curiosa "dedicata ad un dio minaccioso". Ci chiedevamo quale fosse questo dio minaccioso.

P: Pensava che la piramide portasse sfiga siccome era la tomba dei faraoni. Comunque questo fu un allestimento veramente d'avanguardia, fu la prima volta in Italia che vennero utilizzati led in quadricromia, prima li si poteva avere soltanto monocolori, infatti l'allestimento di Rimini in questo senso fu quasi una prova. Sono riuscito ad avere questi led veramente innovativi grazie a Formica, il ministro dell'industria, socialista, chiaramente. Dovete sapere che questi led arrivavano contingentati dal Giappone e lui apposta per me e per il mio progetto di allestimento fece un decreto in cui si autorizzava ad importare anziché 10.000 led, 50.000 led. Poi io volevo che il tutto fosse piramidale e quindi i led dovevano essere tagliati e customizzati a mano dagli operai allestitori. Il fatto è che era sabato, era tardi e nessuno aveva ormai più voglia di andare avanti, tutti volevano andare a vedere la partita dell'Italia, Era credo un

partita di qualificazione per Italia 90 o qualcosa del genere. Quindi io per farli continuare a lavorare li rassicurai e gli dissi che avrei registrato io la partita e che a lavoro ultimato avrei preso da bere per tutti e ci saremmo potuti guardare la partita sulla piramide.

Z: Fantastico. Dunque, prima dell'Ansaldo e di Rimini però ci fu l'allestimento di Verona del 84⁸.

P: Sì, ahahaha, li feci una discoteca, tutto neon e specchi.

O: E anche qui, lei ha sempre totale autonomia?

P: Sì certo, ma ti dirò di più, tornato al primo congresso che feci, quello di Torino del '78, ecco lì c'era ancora questa sorta di triumvirato nel partito, dovevano ancora scegliere il segretario quindi si divisero i compiti e Craxi si occupò dell'organizzazione del congresso. Io di lì a poco ricevetti una telefonata e Craxi mi disse: "*Senti, te la sentiresti di organizzare e disegnare il mio congresso?*". Io gli risposi di sì chiaramente e lui mi disse: "*Bene, vai a Torino, guarda questo palazzetto dello Sport e fammi un progetto*". Io andai e in pochi giorni feci il progetto, poi lui richiamò e mi disse senza

7 Cfr.: <https://www.youtube.com/watch?v=S5WcKXCEBUY>

8 XLIII Congresso del partito Socialista, Verona, 11-15 maggio 1984

nemmeno sapere di cosa trattava il progetto di presentarlo alla riunione dello stato maggiore del partito a Torino. Bene, io impacchettai i rotoli con il progetto e ficcai tutto nel mio sacco militare comperato anni prima a San Francisco e mi presentai a Torino davanti al palazzo della regione Piemonte in cui si teneva la riunione. Arrivato lì, il portiere non mi fa entrare, io gli dico che doveva parlare con il presidente e che ero stai invitato da lui in persona e lui replica solo: *"Il presidente è impegnato, si siede"*. Insomma, andiamo avanti così per mezz'ora buona, non riusciva a credere che lì in riunione mi stessero aspettando, per fortuna entrò dalla porta del palazzo il Senatore Acquaviva che arrivava da Roma pure lui per la riunione, mi guarda e mi fa: *"Ma che cazzo stai seduto lì? dentro sono tutti che aspettano te e nessuno sa dove diavolo sei finito!"*. E solo allora riuscii finalmente ad entrare. Una volta entrato presentai il progetto, tutti sapevano che me lo aveva commissionato Craxi e mi chiesero cosa ne pensava Craxi, io dissi che ne era entusiasta, a quel punto si convinsero tutti, anche se Craxi in realtà non lo aveva mai visto nemmeno una volta il progetto. Alla fine della riunione però ci fu Nesi, che era il segretario amministrativo regionale del Piemonte, che mi

disse di lasciare il progetto a lui che poi della realizzazione se ne sarebbero occupati degli architetti locali amici suoi. Io mi infuriai, e replicai: *"Col cazzo! Il progetto è mio e se non lo realizzo io vi trovate un altro progettista!"*. Allora Acquaviva mi rincorse per le scale del palazzo e con lui poi si sistemò tutto.

O: Ma quindi Craxi alla riunione non c'era?

P: Eh no. Purtroppo no. Perché era periodo di grande agitazione, avevano rapito Moro e lui era dovuto scendere a Roma. Addirittura non si sapeva nemmeno se si sarebbe fatto oppure no il congresso vista la gravità del momento storico. Addirittura mentre stavamo lavorando all'allestimento ed eravamo ormai in dirittura di arrivo mi arriva una telefonata ed il tipo dall'altro capo del telefono mi dice: *"Qui BR. Abbiamo minato il palazzetto dello sport, tra mezz'ora ci sarà l'esplosione"*. Io gli ho risposto soltanto: *"Grazie, molto gentile ad avvertirmi, arrivederci"*. Chiamai poi la polizia con gli artificieri che controllarono tutto ed infine, com'era prevedibile, non c'era nulla.

O: In tutto quanti congressi sono stati? Cinque?

P: Si dovrebbero essere cinque, poi però in realtà mi occupavo pure degli allestimenti di tutte le conferenze programmatiche. Per esempio nel '89 prima dell'Ansaldo ci fu una congerenza programmatica, in concomitanza con un congresso del PCI, e quindi pensai, cazzo cosa c'è di meglio di mettere il muro di Berlino alla nostra conferenza programmatica. Sarebbe stata una bella beffa. Beh ormai i giornalisti ogni volta che stavo per preparare un allestimento nuovo mi rompevano i coglioni tantissimo e pure questa volta continuarono a chiedere con insistenza quale sarebbe stato il prossimo allestimento per il partito ed io gli dissi che ci sarebbe stato il muro di Berlino. Loro impazzirono, tutti che chiedevano come facevo ad avere un pezzo del muro, finché non mi chiamò una giornalista della Repubblica che mi disse che aveva chiesto a tutti gli spedizionieri se in arrivo avessero delle parti di muro e tutti hanno chiaramente negato, io gli risposi semplicemente che non c'era bisogno di passare per spedizionieri, visto che noi avevamo le nostre cooperative ed arrivava tramite loro. Così nei giorni successivi, nel mio studio con molti assistenti ricreammo il muro, preciso identico, delle stesse dimensioni di quello vero, con gli stessi graffiti, pure con i ferri dell'armatura che uscivano

dal finto cemento esattamente contorti come quelli veri. Infine per tutta la conferenza tutti credettero che quelli li erano veramente gli originali pannelli in cemento del muro, alla fine però non resistetti e rivelai a tutti che era una mia creazione. Il giorno dopo su Repubblica pubblicarono pure una vignetta satirica, con Bettino che regalava ad Occhetto un pezzo del muro ed Occhetto gli risponde: *"No non lo voglio, è di Panseca!"*.

(Mostriamo una foto di lui Craxi e Berlusconi su di un divano)

P: Ahh qui erano gli studi mediaset, stavamo girando uno spot elettorale per Craxi tutti assieme ed in questo momento ricordo ancora che Berlusconi stava dicendo a Bettino che lo spot non doveva durare più di 20 secondi, questo perché Bettino quando parlava era incontenibile. Alla fine chiaramente si fece come diceva Craxi.

Z: Conosceva pure Berlusconi ai tempi?

P: Sì l'ho conosciuto quando ancora si occupava soltanto di televisione, da quando è entrato in politica non ho più avuto contatti con lui.

L'unica volta che lo incontrai e ci parlai quando già era politico fu ai funerali di Craxi. Lui in quell'occasione mi disse: *"//*

nostro amico è morto, chiamami appena torni in Italia che dobbiamo assolutamente fare qualcosa assieme". lo quando tornai lo chiamai e lui non mi rispose e la cosa finì lì.

(Zorzi tocca il coperchio di una scatola appoggiata su un massiccio tavolo di marmo)

P: Ti piace?

Z: Sì, sembra molto bella.

P: Lo sai cos'è questo? è un regalo che Arafat fece a Bettino. È tutta in madreperla questa scatola.

(Panseca alza la scatola e sul velluto rosso di rivestimento sottostante si leggeva chiaramente: *"Regalo di Arafath, Hammamet 1985"* firmato Bettino Craxi).

O: Un'altra cosa che ci incuriosiva è il giro di persone, di collaboratori di cui si circondava Luchino Visconti, che poi sono tornate più che mai alla ribalta in tutti gli anni '80 e '90, per esempio Zeffirelli o Giorgio Pes...

Z: Sì esatto, abbiamo visto che ha partecipato anche lei con una breve parte nel Gattopardo.

P: Sì ho fatto semplicemente la comparsa nel gran ballo. Sì certo mi ricordo di Zeffirelli e Pes.

Z: Lei lo conosceva Pes?

P: Lo conobbi in Sicilia, ora non ricordo più le circostanze.

O: E non ha mai avuto occasione di collaborare con Pes e Berlusconi?

P: No, mai. Ho soltanto lavorato con Bettino, era una persona eccezionale lui. Per dire un giorno eravamo a Roma, c'era Formica, Massimo Pini, Martelli e chiaramente Craxi, e lui disse che dovevo pensare ad un nuovo simbolo, perché ci dovevamo sganciare dal PC, era ora di avere una nostra identità, ed io a bruciapelo gli dissi che potevamo utilizzare il garofano, lui chiese perché ed io gli dissi che storicamente era il fiore utilizzato da tutti gli antifascisti durante il regime, inoltre agli albori del Partito Socialista venne fondata una rivista chiamata "Il garofano rosso". Lui si convinse e mi disse di provare a farne un disegno. Così cominciai i primi schizzi del garofano, poi arrivò il congresso di Torino e Bettino mi disse: *"Te lo ricordi il garofano? bene usalo come bandiera per il congresso"* e così nacque il simbolo, per me e per Bettino il simbolo ormai era già quello, già lì a Torino c'era in grande il garofano ed il vecchio simbolo non c'era. questo mandò su tutte le furie Formica e Nesi che l'ultima notte prima del congresso passarono a controllare se tutto era stato terminato a dovere, non videro

il vecchio simbolo ed alle due di notte mi costrinsero a chiamare Craxi, lui rispose ma si spaventò terribilmente perché era molto tardi ed in più poco tempo prima Moro era stato rapito dalle BR. Gli spiegai la situazione e lui mi disse di mettere dove c'era spazio il vecchio simbolo in piccolo e così feci, la ditta dovette fare di notte a mano il vecchio simbolo con falce martello e libro e appena prima della mattina riuscimmo mettere pure quel simbolo sulla scena.

Da qui in poi nacque ufficialmente il simbolo del PSI.

Le cose che facevo qui le vedevo come mie opere. La differenza che c'è tra gli architetti che progettavamo altre cose è che loro si facevano le seghe a inventare nonsocchè, io invece mi divertivo a fare queste cose gioiose. Poi ti devo dire, io sono stato il primo a fare i congressi senza barriere architettoniche. Cioè sul palco c'erano sempre gli scivoli. A Milano per esempio. Avevamo un deputato handicappato. Un giorno mi chiamò e mi disse: "quando fai i congressi, per favore, pensa che ci siamo anche noi." Fatto! qui c'erano due scivoli, uno a destra e uno a sinistra, ma con poca pendenza sai, si saliva proprio tranquillamente.

O: Aveva qualche collaboratore architetto?

P: No, avevo un ingegnere che mi faceva tutta la parte elettrica.

O: e le strutture..

P: e poi un altro.. che poi no non c'era perché quelli che mi facevamo i ponteggi avevano i loro ingegneri, io gli facevo lo schizzo e loro partivano a fare tutto...

O: loro erano allestitori.

P: Si allestitori e poi facevano il collaudo. Io facevo il collaudo dei materiali che utilizzavo. Quando c'era il collaudo mi chiamavano in 25 persone.

O: Quindi lei ne faceva in autonomia la progettazione e la direzione artistica.

P: Ma io stavo lì pure la notte, non me ne fotteva una cazzo, stavo benissimo, mi divertivo.

O: A proposito della questione della fiction è interessante capire per noi la questione del ruolo dell'immagine e della fiction partendo dalla sua opera d'arte fino poi al periodo degli allestimenti per il PSI.

P: Quando io facevo gli allestimenti inventavo un simbolo. La piramide, il Tempio o l'ultimo che ho fatto a Bari dove avevo fatto la porta della pace. O il muro di Berlino. Cioè io andavo ad afferrare qualche cosa che era nella mente di tutti in quel

momento, che era di attualità. E su questo costruivo qualche cosa per poi trasmetterlo agli altri.

Z: Per esempio perché in quello specifico contesto la piramide?

P: Ma perché ero stato in Egitto, mi erano piaciute le piramidi...

Z: Mentre la discoteca a Verona era...

P: A Verona lo spazio era tristissimo, grigissimo. Vedete a Rimini ho visto le colonne e ho detto *"faccio un Tempio"*. Invece a Verona c'era questo padiglione non molto alto ma veramente triste. Non c'erano finestre. Era tristissimo. Allora ho detto: *"adesso lo riempio di specchi e faccio una specie di anfiteatro"*. Ma farlo circolare era un casino e quindi ho fatto un ottagono, ed è venuto benissimo devo dire.

Z: Quando ha fatto la piramide non era preoccupato dell'eventuale simbolismo massonico che la stampa avrebbe potuto vedere?

P. Ben venga! ma ben venga! Quello era un simbolo, ci puoi vedere quello che vuoi. Invece che usare uno schermo rettangolare come di consueto usai il triangolo che era sia decorativo che funzionale.

O: Sceglieva lei la toponomastica per le "strade" all'interno dei congressi?

P: Sì però quando mi finivano i nomi, iniziavo usare garofano bianco, garofano rosso, garofano verde.

O: come li sceglieva?

P: Eh beh ho preso tutti i personaggi socialisti e li ho ficcati dentro. Compresa la Belisario che era socialista ed era morta da poco e quindi le ho dedicato una strada. Anche nomi che ti sollecitano ricordi politici. Bettino voleva assolutamente il Quarto Stato di Pelizza da Volpedo per il congresso così sono andato in comune però mi dissero che non si poteva perché per farlo entrare avevano rotto una parete. Così dissi a Bettino che non si poteva fare. Decidemmo di farlo fare falso. Ho trovato un gruppo di pittori quelli che fanno i falsi, i falsari di professione. Incontrai uno e gli dissi: *"tu te la senti di fare il Quarto Stato?"*. Lui mi disse: *"quanto tempo mi dai?"*. *"Una settimana"*. E lo fece. Poi esposi anche il vero cartone del Quarto Stato che fece Pelizza da Volpedo. Poi venne Ceruli che aveva fatto il quarto stato anche lui. Quindi ce n'erano tre.

O: A proposito di Quarto Stato abbiamo visto una pubblicità-manifesto di propaganda con un'immagine rifatta sul Quarto Stato, ma aggiornata alla società contemporanea.

P: Ah si quella l'avevo fatta io.

imbecille gli ho dato tutti disegni.

Z: Oltre a Pansa anche Michele Serra ce l'aveva con lei.

O: E non gli ha più avuti indietro?

P. Sì anche Serra ce l'aveva con me. Ma volete sapere qual è la cosa divertente? Un giorno mi chiamò un tizio che voleva vedere l'appartamento che affittavo all'arena, ora non ce l'ho più. Siccome costava tipo € 3000 al mese gli chiesi *“scusi lei di che cosa si occupa?”* (lo Serra non l'avevo mai visto in faccia) mi dice *“sono un giornalista”*. lo gli chiesi, *“è un giornalista della carta stampata? come si chiama?”* “Serra” rispose. *“Serra Michele?” col cazzo che te la do la casa!*” E lui rispose, *“come?! ma lei chi è?”* *“sono Pippo Panseca.”* E la Sua compagna disse: *“ogni volta che andiamo da qualche parte ce l'hanno con te!”* Alla fine gli affittai la casa. Mi disse, *“pensa i giri della vita: adesso sto lavorando per Stefania Craxi (Endemol, “Che tempo che fa” ndr) e vivo in casa di Panseca.”*

P: No. Se li sono fottuti tutti sti stronzi. E non ho manco visto la tesi alla fine.

Z.O: Ah! che peccato!

Z: Ma il taglio che ha nella foto con voi è quello appeso sulla sua parete?

P: Sì sì abbiamo fatto uno scambio. Io feci una mostra alla galleria del Cenobio. La curatrice mi chiamò dicendomi c'è qui il maestro fontana vorrebbe fare un cambio con una delle sue opere. Io dissi *“con me?!”*. Lei rispose: *“sì lui ogni tanto le fa queste cose. Quando gli piace una cosa non vuole sapere il prezzo ma preferisce scambiarla con una sua opera.”* lo gli dissi: *“prenda quello che vuole, non mi interessa.”* Lui si prese il quadro e una sera mi chiamarono dalla galleria dicendo che lui mi aveva lasciato una sua opera. Poi un'altra sera ci siamo incontrati lì e abbiamo fatto questa foto che tu vedi, davanti al quadro che lui mi regalò. Ora io questo quadro qui non l'avevo mai fatto né autenticare né un cazzo. Quando lo portai ad autenticare loro mi dissero: *“Lei non ha altri documenti?”* E io dissi: *“ma c'è la foto! ed è pure dedicato dietro!”* Alla fine mi dissero che per

Z: Lei ha ancora disegni degli allestimenti?

P: Con i disegni ho avuto una sfiga della madonna. Anni fa sono venuti due studenti del Politecnico di Torino. Volevano fare una tesi sugli allestimenti dei congressi socialisti. Io da buon

autenticarlo necessitavano di più materiale.

P. Lo sai che l'ho inventato io serafini!

O: Lei partecipava attivamente alle conferenze programmatiche e ai congressi del PSI?

Z: come?

P: Io ero in contatto, in quanto organizzatore e progettista, con il servizio d'ordine. Quindi se c'era qualcosa chiamavano me. Io quindi stavo lì vicino al palco in piedi però quando Craxi si alzava per parlare io prendevo il suo posto perché nessuno osava sedersi lì.

P: Luigi? Luigi studiava architettura a Roma e veniva sempre nello Studio nostro. Ma io non lo conoscevo e mi dissero: "*Sai questo ragazzo fa delle cose interessanti*". Me le mostrò. E dissi: "*cazzo sono belle!*". Tutti questi disegni con le verdure, con le cose... Allora io avevo questo ristorante qui che vi dicevo, la spaghetteria.

O: Beh giusto, mica doveva stare in piedi...

Z: Che anno era?

P: A me nessuno diceva niente. Tanto ero fuori dal giro.

Z: Quindi secondo lei l'allestimento di Rimini è uno dei più riusciti?

P: Sì quello e ovviamente l'Ansaldo. Poi, vedete, Trussardi fece i vestiti per tutti. Le hostess avevano dei completi Trussardi con i miei garofani rossi stampati.

P: Era il 77, il 78. Io invitai a Milano e gli dissi che l'avrei ospitato e che gli avrei fatto una mostra. Lui venne a Milano gli diedi il mio studio, che era dietro il ristorante. Tanto io ne avevo un altro quindi gli dissi di stare pure lì. Portò i disegni e preparammo l'allestimento della mostra. La sera della mostra mi chiama il cameriere del ristorante e mi dice: "*signor Filippo la mostra montata è sparita!*". Io risposi: "*come non c'è più la mostra!?*". Mi precipitai al ristorante ma non c'era più neanche un quadro. Io chiesi: "*ma dove sono tutti?*". Mi disse che il signor Luigi non c'era più. Dopo un po' mi suona il telefono ed è Luigi. Mi dice che non voleva più fare la mostra, che aveva paura e che non voleva farla. Io mi incazzo

Z: Quindi Trussardi era socialista.

P: Eh certo!

Z: (Guarando un disegno appoggiato su un tavolo in studio ndr). Questo mi ricorda qualcosa del Codex di Serafini⁹...

9 L. Serafini, *Codex Seraphinianus*, Franco Maria Ricci, Parma 1981.

e gli dico: *“senti Luigi, ci sono gli inviti stampati. Fra due ore arriva la gente! E che ci metto io?”*. Gli dico: *“tu sei uno stronzo! Ora io sto andando nel mio studio e se quando torno non c’è niente sono cazzi tuoi, non cazzi miei. Allora andai in studio. E al mio ritorno tutta la mostra era montata di nuovo.”*

Ora, io avevo un amico che faceva riviste pornografiche. lo gli dico: *“ascolta, fai una cosa più alta, fai un catalogo, una pubblicazione per questa mostra al mio ristorante di questo ragazzo.”* Mi disse: *“ma quanto vuole?”*. lo portai Luigi che nel frattempo si era rincuorato e mi aveva chiesto scusa e gli fece firmare il contratto. Non mi ricordo quanto gli avrebbe dato ma avrebbe pubblicato il libro.

Z: Il Codex Seraphinianus?

P: Sì sì! Il Codex!
Successivamente venne da me Franco Maria Ricci e mi disse: *“Sarei interessato a pubblicarlo.”* Però ormai il contratto era firmato con il mio amico produttore pornografico. Luigi disse: *“però sai, Franco Maria Ricci è un ottimo editore...”*. lo gli dissi: *“Luigi non ti preoccupare, io lo facevo per te però possiamo annullare il contratto col mio amico e lo facciamo fare a Franco Maria Ricci”*. Il mio amico strappò il contratto e la pubblicazione

fu curata da Franco Maria Ricci. Poco dopo vidi il libro in libreria ma non vidi più per vent’anni Luigi. Una sera mi invitano ad una cena ed una signora mi dice: *“Le tue cose mi piacciono! ma tu per caso conosci Luigi Serafini?”*. *“Certo! Luigi!”*. Lei lo chiamò e me lo passò al telefono. lo gli dissi che poteva anche ringraziarmi quando uscì il libro. Lui poi venne qui e me ne portò una copia. Ma erano passati vent’anni! Non più tardi di un mese fa mi arrivò una e-mail dal Giappone. Era Luigi. Mi mandò una sua fotografia con una scritta in giapponese che chiaramente non riuscì a leggere. Risposi che non potevo leggere quello che c’era scritto ma che gli facevo tanti auguri.

Z: Bari¹⁰ fu l’ultimo congresso o sbaglio?

P: Sì. Il Congresso della canottiera. C’era vento di scirocco e faceva molto caldo, era estate. Siccome l’ambiente non era climatizzato quando Craxi fece il discorso di chiusura sudò talmente tanto che si vedeva la canottiera da lì il congresso della canottiera. Dissero che io non avevo messo l’aria condizionata e che quindi si vedeva la canottiera.

Z. perché l’arcobaleno?

10 XLVI Congresso del partito Socialista, Bari, 27-30 giugno 1991.

P: In quel periodo c'era uno scontro tra comunisti e socialisti e quindi doveva essere un segno di pace. Feci la porta della pace pensando che si potesse fare qualcosa. Poi non si fece niente. Poi ci doveva essere il congresso di Genova che non era un vero congresso. Era per il centenario del partito. Poi non si fece.

Z: Però c era un progetto?

P: Io volevo fare l'uovo di Colombo. Un grande uovo da cui si materializzavano le immagini. Un grande uovo messo dietro da cui, quando parlava qualcuno, si vedevano le immagini.

O: Era previsto per che anno?

P: 1992, ma poi, dopo il 91, ovviamente non si fece più nulla.

08. BIBLIOGRAFIA

Abitare n. 41, aprile 2002.

T. W. Adorno, *Minima Moralia*, Einaudi, Torino 1954 (prima edizione tedesca 1951).

Anfione Zeto anno V n. 9, 1994.

E. Ambasz, *Italy: The New Domestic Landscape*, Museum of Modern Art; First edition (1972)

G.C.Argan, *Morandi. disegni II*, Sasso Marconi, 1984.

P.V.Aureli, *The Project of Autonomy, Politics and Architecture Within and Against Capitalism*, Princeton Architectural Press, Princeton, 2008.

A. Balzani, *Montecity, Progetto e Piano*, Electa, Milano, 1990.

A. Balzani, *La fantasia negata. Urbanistica a Milano negli anni Ottanta*, Marsilio Editori, Venezia, 1995.

Baukuh, *Due saggi sull'architettura*, Sagep Editori, Genova, 2012.

C. Beck, *Adolf Loos: Un ritratto privato*, Castelvecchi, Roma 2014.

M. Belpoliti, *Settanta*, Piccola Biblioteca Einaudi, Milano, 2010

L. Benevolo, *Storia dell'Architettura Moderna*, Editori Laterza, Bari, 1960.

W. Benjamin, in Id., *Il dramma del barocco tedesco* (prima ed. 1928), Einaudi, Torino 1999

W. Benjamin, saggio esperienza e povertà

M. Biraghi, S. Micheli, *Storia dell'architettura italiana*, Giulio Einaudi editore, Torino, 2013.

V. Bockris, G. Malanga, *Up-tight: the Velvet Underground story*, Omnibus Press, London, 2011?.

E. Bonfanti, L. Scacchetti (a cura di), *Scritti di architettura*, Milano, 1981.

A. Bozzer, B. Mascellani, M. Minuz (a cura di), *Ettore Sottsass. Vorrei sapere perché-I wonder why. Catalogo della mostra (Trieste, 6 dicembre 2007-2 marzo 2008)*, Mondadori Electa, Milano 2007.

A. Branzi, *La casa calda, Esperienze del Nuovo Design Italiano*, Idea Books, Milano 1984.

A. Branzi, *Animali domestici. Lo stile neo-primitivo*, Idea Books, Milano, 1987.

A. Branzi, *Modernità debole e diffusa, Il mondo del progetto all'inizio del XXI secolo*, Skira, Milano 2006.

- A. Branzi, *Introduzione al design italiano: una modernità incompleta*, Baldini Castoldi Dalai, Milano, 2008.
- A. Branzi, *Una generazione esagerata. Dai radical italiani alla crisi della globalizzazione*, Baldini & Castoldi, Milano, 2014.
- A. Bruzzone, F. Cognetti, *Quale Università a Bovisa? Le forme e il ruolo del nuovo polo urbano del Politecnico di Milano*, DASTU Working Papers n.7.
- A. Cantafora, *Architetture*, con testi di A. Rossi, G. Contessi, Mondadori Electa, Milano 1984.
- A. Cantafora, *La Lezione di Aldo Rossi*, Bonomia University Press, Bologna, 2008.
- Casabella *Continuità* 233, novembre 1959
- Casabella *Continuità* n° 240. Giugno 1960.
- Casabella n°383, novembre 1973.
- G. Celant, D. Ghirardo, *Aldo Rossi disegni*, Skyra, Milan, 2008.
- Controspazio, n.10, 1970.
- C. Dini, *Progetti e architetture, 1962-1990, con Umberto Capelli dal 1979*, Electa, Milano, 1991.
- Domus* n. 386, gennaio 1962.
- Domus*, n. 519, Febbraio 1973.
- N. Du Pasquier, *Don't Take These Drawings Seriously*, powerHouse Books, New York 2015.
- Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research* Vol. 4, No. 2 (Autumn, 1986), Edinburgh University Press.
- A. Ferlenga, *Aldo Rossi, Opera completa vol. I, architetture 1959-1986*, Electa, Milano, 1987.
- A. Ferlenga, *Aldo Rossi architetture 1988-1992. Opera completa vol. II*, Electa, Milano, 1992.
- A. Ferlenga (a cura di), *Aldo Rossi tutte le opere*, Mondadori Electa, Milano.
- A. Ferlenga, *Aldo Rossi architetture 1993-1996. Opera completa vol. III*, Electa, Milano, 1996.
- A. Ferlenga, *Aldo Rossi, architetture 1993-1996*, Mondadori Electa, Milano, 1996.
- Flash Art 282, Aprile 2010.

L. Girau, *Viaggio nella memoria*, arte/architettura/ambiente,
V. Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano, 1966
M. Guarino, *Veronica & Silvio*, Edizioni Dedalo, Bari, 2009.
V. Sainz Gutiérrez, *Alcuni dei miei progetti, un libro inédito de Aldo Rossi*, in Ra,

D. Harvey, *La crisi della modernità*, Il Saggiatore, Milano, 1991.

F. Jameson, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, Garzanti, Milano, 1989.

C. Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, Rizzoli, New York, 1984.

R. Koolhaas, *Junkspace*, Quodlibet, Macerata, 2006.

R. Koolhaas, *Delirious New York. A Retroactive Manifesto for Manhattan*, The Monacelli Press, New York, 1978.

Silvano Larini, *Il tempo sospeso*, Electa, Milano, 2003.

E. Li Calzi, A. Sandolo, S. Fontana, *Per una storia dell'architettura ospedaliera*, Maggioli editore, 2008.

L. Lippolis, *Viaggio al termine della città. Le metropoli e le arti nell'autunno postmoderno (1972-2001)*, Elèuthera, Milano, 2011.

F. García Lorca, *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, 1935.

G. Loricco, M. Viganò (a cura di), *Editoriali di architettura*, Zandonai, Trento, 2009

V. Magrelli, *Il sessantotto realizzato da Mediaset*, Einaudi, Milano, 2011.

A. Mendini, *Architettura Addio*, Shakespeare & Company, Milano, 1981.

A. Mendini, *Progetto Infelice*, RDE, Milano, 1983.

O. Müller Verlag, Salzburg - Wien, 1948. (Ed. Italiana, Hans Sedlmayr, *La perdita del centro. Le arti figurative dei secoli XIX e XX come sintomo e simbolo di un'epoca*, Rusconi Libri, 1975).

P. Nicolini, *Notizie sullo stato dell'architettura in Italia*, Bollati Bolinghieri, Torino, 1994.

D. A. Norman, *La caffettiera del masochista, Il design degli oggetti quotidiani - Nuova edizione ampliata*, Giunti, Firenze,

2014.

A. Ochetto, *La gioiosa macchina da guerra, Editori internazionali riuniti*, Roma 2013.

H.U.Obrist, *Interviews volume I*, Charta, Milano.

L. Parmesani (a cura di), *Alessandro Mendini. Scritti*, Skira, Milano, 2004.

M. Perniola, *Berlusconi o il '68 realizzato*, Mimesis, Milano, 2011.

F. Pinotti, U. Gumpel, *L'unto del Signore*, BUR Biblioteca Univ. Rizzoli, Milano, 2009.

R. Poletti, *Atelier Mendini, una utopia visiva*, Fabbri Editori, Milano, 1994

P. Portoghesi, *Architettura e Memoria, Teoria, progettazione, dibattito sulla città, arti visive*, Francesca Gottardo (a cura di), Gangemi Editore, Roma, 2006

M. Racic, *Arassociati architetture*, Mondadori Electa, Milano, 2013.

B. Radice, *L'elogio del banale*, Gel, Lodi 1980.

E. N. Rogers, *Editoriali di Architettura*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1968.

A. Rossi, *Autobiografia scientifica*, Il Saggiatore, Milano, 2009 (prima ed.1981).

A. Rossi, *Terza mostra internazionale di Architettura, Progetto Venezia*, Biennale di Venezia, Electa, Venezia, 1985.

A. Rossi, *I Quaderni Azzurri 1968-1992 (a cura di Francesco Dal Co)*, Electa/The Getty Research Institute, Milano, 1999.

C. Rowe, *L'architettura delle buone intenzioni. Verso una visione retrospettiva*, Pendragon, Bologna, 2005.

C. Rowe, F. Koetter, *Collage City*, MIT Press, Cambridge Mass., 1978

E. Salzano, P. Della Seta, *L'Italia a Sacco*, Editori Riuniti, Roma, 1993.

V. Savi, *Aldo Rossi*, F. Angeli, Milano, 1976

H. Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*,

L. Serafini, *Codex Seraphinianus*, Franco Maria Ricci, Parma 1981.

E. Sottsass, *Foto dal finestrino*, adelphi.

E. Sottsass, *Ettore Sottsass. Metafore*, Skira, Milano 2002.

- E. Sottsass e A. Bangert, *Design Anni Ottanta*, Cantini, Firenze, 1990.
- AAVV, *Ettore Sottsass*, catalogo della mostra, ed. Centre Pompidou, Parigi 1994.
- E. Sottsass, *C'est pas facile la vie. (canzone africana)*. Edizioni Il Melangolo, Genova, 1987.
- E. Sottsass, *Scritti 1946-2001*, Neri Pozza Editore, Verona, 2002.
- E. Sottsass, M. Carboni (a cura di), *700 Disegni*, Skira, Milano, 2005.
- E. Sottsass, M. Carboni e B. Radice (a cura di), *Scritti*, Neri Pozza Editore, Milano, 2002.
- Terrazzo n. 2 primavera 1989, Terrazzo srl, Milano.
- Terrazzo n. 3, Terrazzo srl. edizioni, Primavera 1989.
- Terrazzo 4, Milano, 1989.
- Terrazzo n.10 Autunno/Inverno 1995, Terrazzo srl.
- M. Tafuri a Aldo Rossi, 12 ottobre 1971, *Rossi Papers*.
- M. Tafuri, *La sfera e il labirinto. Avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Einaudi, Torino, 1980.
- M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana, 1944-1985*, Einaudi, Torino, 1986
- M. Tafuri, *Architettura contemporanea*, con F. Dal Co, Electa, Milano, 1976.
- P. Thomé, *Ettore Sottsass*, Phaidon Electa, Milano,
- A. Trentin, *La Lezione di Aldo Rossi*, Bonomia University Press, Bologna, 2008
- R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, Museum of Modern Art, New York, 1966.
- V. Vercelloni, *Atlante storico di Milano, città di Lombardia*, Lucini, Milano, 1987.
- V. Vercelloni, *Atlante storico delle metropolitane nel mondo*, Lucini, Milano, 1989.
- V. Vercelloni, *Atlante storico dell'idea del giardino europeo*, Jaca Book, Milano, 1990.
- V. Vercelloni, *Atlante storico della città di Santo Domingo*, Cosmopolis, Torino 1991.
- V. Vercelloni, *Atlante storico dell'idea europea della città ideale*, Jaca Book, Milano, 1994.
- V. Vercelloni, *La storia del paesaggio urbano di Milano*, L'Archivoltò, Milano, 1989.
- V. Vercelloni, *Comunicare con l'architettura*, Franco Angeli, Milano, 1993.

F. Visconti, R. Capozzi, *Architettura razionale 1973-2008*, Clean, Napoli, 2009.

M. Vitta, *Il nuovo Portello a Milano. Un'esperienza per la città*, L'Arca Edizioni, Milano, 1988.

P. Volponi, *Le mosche del capitale*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1989

P. Weiß (a cura di), *Alessandro Mendini, cose, progetti, costruzioni*, Electa, Milano, 2001.

F. Zanzottera a cura di, *L'archivio dell'architetto Virgilio Vercelloni presso il C.A.S.V.A. di Milano*, edizioni Quaderni del C.A.S.V.A, 2008.
Zodiac n°1, febbraio 1989.

Gli autori intendono ringraziare, Marco Biraghi, Matteo Ghidoni e Nicola Zanardi per la disponibilità e il supporto durante lo svolgimento della ricerca.

Vogliamo inoltre ringraziare tutte le persone che hanno gentilmente concesso interviste mettendo a nostra disposizione il proprio materiale d'archivio e la propria esperienza diretta.