

PICA CIAMARRA ASSOCIATI

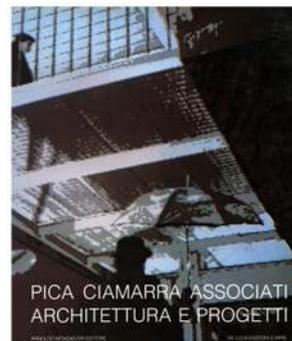
Architettura e Progetti

présentations de / *articles by* / presentación de

De Carlo
Koenig
Locci
Nicoletti
Scaglione
Schimmerling
Zevi

Sommaire / *Summary* / Sumario

- | | | | |
|----|---|-----|---|
| 9 | GIOVANNI KLAUS KOENIG
Préambule pas tout à fait inutile
<i>A preamble, which may serve some useful purpose</i>
Preámbulo, no falto de utilidad | 95 | AMBIGUITE DE LA FORME
<i>AMBIGUITY OF FORM</i>
AMBIGUEDAD DE LA FORMA |
| 21 | GIANCARLO DE CARLO
En observant une exposition
<i>On observing an exhibition</i>
Observando una exposición | 111 | ARCHITECTURE ET DIMENSION URBAINE
<i>ARCHITECTURE AND URBAN SCALE</i>
ARQUITECTURA Y DIMENSION URBANA |
| 25 | BRUNO ZEVI
Les Pica Ciamarra Associati, de... à...
<i>Pica Ciamarra Associati, from... to...</i>
Los Pica Ciamarra Associati, de... a... | 125 | DIALOGUES DE FORMES
<i>DIALOGUES OF FORMS</i>
DIALOGOS DE FORMAS |
| 29 | MANFREDI NICOLETTI
La dialectique des entrecroisements
<i>The dialectics of interrelations</i>
La dialéctica de los planteos | 141 | POINTS FIXES/ACTIVITES FLEXIBLES
<i>INVARIABLE ELEMENTS/AMBITS OF FLEXIBILITY</i>
PUNTO FIJOS/AMBITOS FLEXIBLES |
| 35 | PINO SCAGLIONE
Vers «l'abstraction»
<i>Towards abstraction</i>
Hacia la «abstracción» | 159 | GRILLES D'ATTENTE
<i>STRUCTURAL GRIDS "WAITING FOR EXTENTION"</i>
TRAMAS DE ESPERA |
| 41 | ANDRÉ SCHIMMERLING
Le défi du carré bleu
<i>The challenge of le carré bleu</i>
El desafío de le carré bleu | 171 | ARCHITECTURE/ENERGIE
<i>ARCHITECTURE/ENERGY</i>
ARQUITECTURA/ENERGIA |
| 45 | MASSIMO LOCCI
Architecture des co-presences
<i>Architecture of co-presences</i>
Arquitectura de las coexistencias | 181 | MARINA VERGIANI
L'image-document
<i>Images as document</i>
La imagen documental |
| 53 | IMAGES D'UNE EXPOSITION
<i>IMAGES AT AN EXHIBITION</i>
IMAGENES DE UNA EXPOSICION | 197 | INFORMATIONS BIO-BIBLIOGRAPHIQUES
<i>BIOBIBLIOGRAPHIC DETAILS</i>
INFORMACION BIO-BIBLIOGRAFICA |
| 77 | VIDES ET LIEU URBAINS
<i>EMPTY SPACES AND URBAN PLACES</i>
VACIOS Y LUGARES URBANOS | | |



M.P.C. ARCHITETTO (o qualsiasi altro titolo si voglia)

Giovanni Klaus Koenig

Preambolo, non del tutto inutile.

Quando si affronta criticamente l'opera di un architetto - e questo vale per qualsiasi critica si eserciti, da quella musicale a quella letteraria - la prova inconfutabile di non aver detto delle banalità, magari mascherate dal gergo architettese, sta nel fingere di sostituire l'opera dell'autore con quella di un altro. Se la critica va bene egualmente, ossia funziona anche per progetti diversi, ciò significa, come diceva Roberto Longhi di un suo collega, "che la prosa può anche essere brillante, ma l'occhio è inguaribilmente cieco". Qualcuno ricorda ancora, a Firenze, la brillante conferenza di un famoso critico d'arte su Marcello Nizzoli e i suoi modelli per la Olivetti, durante la quale l'incauto assistente, per sbaglio, mise la diapositiva di una macchina da scrivere della IBM. Ma, ahimè!, il conferenziere non se ne accorse e continuò imperterrito con le sue analisi, che calzavano a pennello anche per l'immagine sbagliata.

Perciò, volendo dire qualcosa di M.P.C. e della sua squadra di agguerriti partners, bisogna stare attenti a non cadere in questo errore. Sarà intanto più semplice cominciare col dire quello che M.P.C. non è; ma anche il fatto che non sia un post-modernista non è un discorso facile, perché il post-modernismo è diventato oggi così omnicomprensivo da significare davvero pochissimo.

Se per post-modernismo s'intende disincanto, rinuncia a cambiare il mondo attraverso l'architettura, più post-modernista di Marcello Piacentini non c'è più stato nessuno. E non v'è dubbio che dopo il triste invecchiamento dell'architettura "moderna" (le virgolette sono d'obbligo) molti architetti hanno progettato teorizzando questa posizione fra il cinico e il disincantato.

Ma fra il dire e il fare c'è di mezzo il mare; e nell'architettura, almeno l'Oceano Pacifico. Il disincantato giocherellone Charles Moore, a Berlin-Tegel ha costruito un quartiere dove gli abitanti vivono con la stessa felicità di quelli del ferro di cavallo di Taut a Britz-Sud (anche lui ha progettato un ferro di cavallo: evidentemente porta fortuna davvero), e i suoi appartamenti hanno delle piante così organiche da fare invidia a Scharoun. Se son questi gli esiti del post-modernismo, allora direi: peccato che M.P.C. non sia della parrocchia.

Esistono invece architetti impegnatissimi che detestano il post-modernismo, e predicano l'urbanistica corbusiana come unico fondamento della città moderna. Kenzo Tange è fra questi, e le nostre amministrazioni di sinistra fanno a gara a proporgli incarichi

giganteschi, come lo SDO romano; ma poi gli esiti, al di qua e al di là degli oceani, sono parecchio deludenti, anche perché sorge il dubbio che servano da Cavallo di Troia alla più sfrenata speculazione edilizia.

James Stirling ha fatto seguire a quel capolavoro che è il museo di Stoccarda il museo delle scienze di Berlino, che è l'opera più brutta e più stupida degli anni Ottanta ormai agli sgoccioli. Chi dava il bizzarro cavallo scozzese vincente 5 a 1 contro Charles Moore ha preso una scoppola allucinante.

Insomma, se c'è un momento storico dove le squadre, le bandiere, le medaglie conquistate ideologie e le mafie culturali non significano più nulla per orizzontarci, è proprio quello in cui viviamo oggi. Le conseguenze del disordine sono tragiche, specialmente nelle università, dove perplessi professori hanno messo in cattedra solamente altri mediocri. Ci troviamo di fronte a intere squadre di compositori - esempio tipico, la facoltà di architettura di Firenze - composte da 11 portieri senza che nessuno sappia andare all'attacco, col bel risultato di veder scrivere sulla porta dell'aula di un professore: "Se il mio babbo sapesse che vengo a legione da te, non mi pagherebbe più le tasse..".

Grazie al cielo, sono passati i tempi del 30 politico, magari "di gruppo", perché i giovani d'oggi hanno capito che se non imparano bene qualcosa, non troveranno da lavorare. Cioè, alcuni professori restati al 2° livello non ce la fanno a smaltire i 400 studenti che vogliono frequentare i loro corsi, mentre i loro superiori di grado (ma non di mansioni) vedono solo poche persone.

Giacché il discorso ci ha portati qui, togliamoci il pensiero e diciamolo subito: è una vergogna nazionale che M.P.C. sia stato escluso dalle due ultime infornate di professori ordinari di composizione architettonica (una quarantina in tutto; mica 3+3, come ai tempi miei) per far posto, nel peggiore dei casi, a immaturi portaborse, e nel migliore ai suoi allievi più promettenti.

Questo duplice episodio ci apre una spiraglio su cosa rappresenti questo personaggio, indubbiamente poco simpatico (beninteso, ai suoi giudici). Per coloro che appartengono alle due precedenti generazioni M.P.C. è un epigono dell'enfant terrible Giancarlo De Carlo, che solo a sessant'anni suonati è stato accettato fra i compositori. Come Klaus Von Stauffenberg e gli altri eroi della Resistenza tedesca non sono mai divenuti popolari in Germania, perché in fondo non è stato perdonato loro di aver mancato al giuramento di fedeltà a Hitler, preparando l'attentato del 20 luglio 1944; così a De Carlo e ai suoi amici del Team X non è mai stato perdonato di aver distrutto il mito del CIAM. Bravi, onesti, sì; ma inguaribili rompiscatole, per chi

avrebbe desiderato vivere tranquillo sotto la bandiera, magari un po' stinta, del Movimento Moderno.

Il barbuto Max Calimero, nero che più nero di così non si può, con le sue manie sul "territorio e conflitto" e con in mente la strana idea che gli edifici siano frammenti di un continuo urbano, e per questo motivo ingiudicabili di per se stessi (in quanto ipotesi progettuali che rimandano a ipotesi più ampie, in un gioco di specchi quanto mai faticoso) era l'anti-architetto per eccellenza. Un'intera generazione di valenti professionisti, tranquillamente divisi fra cattedra e impegni professionali, non poteva promuovere chi, di fatto, metteva in dubbio il valore del loro intero operato.

Ma i post-moderni, che Aldo Rossi e Portoghesi avevano già messo in cattedra, non potevano dar loro una mano a Pica? Illusione: per loro era egualmente un rompiballe, perché dalle certezze di ieri si era già passati a quelle d'oggi, con nuove formule addirittura più semplici: "tipologia + morfologia + qualche timpano e colonnetta". Ma soprattutto essi predicano progetti di edifici così grandi da essere testo e contesto al tempo stesso (con vantaggi supplementari per, le notule, rispetto alla semplicità ripetitiva dei disegni di progetto).

Povero M.P.C.: da quel lato non poteva trovare ascolto; per lui non c'era proprio nemmeno un posticino. E che dunque restasse, accademicamente, in serie B. Amen? Non direi, anzi: senza dubbio deve esserci in lui qualcosa di diverso dagli altri nel modo stesso di pensare alla progettazione. Ergo, vale la pena di prestargli un po' d'attenzione; tutt'al più, ci troveremo di fronte a un caso mostruoso: speriamo di no.

Questioni di stile?

Confrontiamo M.P.C. con altri due architetti napoletani, affermati e stimati compositori (stimati da me; non voglio coinvolgere altri in questo giudizio): Nicola Pagliara e Aldo Loris Rossi. Riconoscere di primo acchito una loro opera, e senza possibilità di sbagliarsi, è un caso raro.

Apro una parentesi (e mi perdoni il lettore: vedrà che non lo porto fuori strada): nel recente concorso per la sistemazione dell'area delle ex-carceri delle Murate, a Firenze, alcuni commissari, come Tafuri e me stesso, non vollero vedere prima nessun progetto, respingendo gli assalti degli amici; nella presunzione di saper riconoscere i progettisti, anche se coperti dall'anonimato. Che errore!: aperte le buste dei vincenti, tre sole attribuzioni su dieci si sono rivelate esatte. I travestimenti grafici (Gregotti che disegna "alla Michelucci",

altri che disegnano "alla Gregotti", falsi Purini a josa) sono stati così numerosi da frastornare i critici, che ne hanno azzeccate pochissime, volendo giocare con le attribuzioni.

Ecco perchè sostengo che Pagliara (che ho visto lavorare per il Centro Direzionale di Napoli) e Aldo Loris Rossi (che ho visto disegnare per la FIAT) sono dei casi rari. Basta guardare pochi segni per capire la loro firma, qualsiasi progetto abbiano fatto; al punto da influenzare persino una *star* come Richard Rogers, che per la FIAT di Firenze-Novoli ha disegnato un edificio che sembra del napoletano, e non suo.

Ciò significa che i due architetti citati sono anzitutto degli stilisti. E non c'è nulla di male a dirlo; anzi, se fossero disegnatori di automobili, come Pininfarina e Giugiaro, sarebbe il miglior complimento che gli si potrebbe fare. Essere inimitabile, sebbene imitato, è la prova migliore della personalità di un architetto, sia che segua l'organicismo wrightiano come Aldo Loris Rossi, oppure un personalissimo classicismo post-viennese come Nicola Pagliara, ideale continuatore della Wagnerschule.

Riconoscere di primo acchito un'opera di M. P.C. non è invece così facile. E non perchè sia un eclettico alla Portoghesi o alla Stirling; ma perchè per lui il risultato stilistico non è, come per gli altri due assi napoletani (lui, è quello di picche) il fatto più importante. Nè mai vi tendette la pargoletta mano, nemmeno in tenera età; che per gli architetti significa: dai trenta ai quarant'anni.

Il primo segnale di riconoscimento.

In ogni progetto di M.P.C. che non sia una casa o un complesso di abitazioni si ritrova un indubbio amore per l' *high-tech*. Ma anche con questa definizione occorre andarci piano: *high-tech*, oggi, con i suoi tre moschettieri Rogers, Forster e Piano (e Peter Rice nella parte di D'Artagnan) significa il predominio assoluto della immagine tecnologica.

Il che potrebbe anche andare bene (a parte i costi di costruzione e di manutenzione: è veramente pane per i nostri denti?), se purtroppo ciò non avvenisse spesso a danno della qualità degli spazi interni, che, come elementi significanti, stanno decisamente in subordine. Tant'è che poi si chiama un'altro architetto, come la Gae Aulenti al Beaubourg, a disegnare gli interni; ma sono guai (per tutti e due).

Vi è un secondo aspetto negativo nell' *high-tech*: un edificio siffatto va benissimo al centro del grande parco della Villette, ma quando lo si inserisce in un contesto più serrato, o diventa una torre d'avorio (Hong Kong), o fa a pugni col resto (Londra) o la sua forza vitale è capace di stravolgere tutto il contorno (Parigi). Invece, l'*high-tech* di M.P.C. - e

basta pensare ai suoi due progetti per il Centro Direzionale di Napoli, ambedue vincolati da schemi planivolumetrici rigorosi - non rinuncia mai né a creare spazi emergenti, né a dialogare col contesto. E' solo un mezzo per esprimersi, quando si presentano grandi problemi tecnici e strutturali, come nella unità polifunzionale di Arcacavata. Il suo fine resta la qualità degli spazi, che le grandi strutture permettono di realizzare con più tranquillità.

In breve, potremmo dire che, se Pagliara si riconosce meglio da un prospetto e Aldo Loris Rossi da una pianta, M.P.C. lo si riconosce più facilmente da una sezione; che non a caso accompagna sempre, anche nelle pubblicazioni più riassuntive, l'immagine di una sua architettura.

Infatti, la concatenazione degli spazi, spesso in cascata fra loro con volumi che si affacciano l'uno sull'altro (e in questo la organicità di M.P.C. non è inferiore a quella di A.L. Rossi), non può chiaramente apparire dalle piante, che sono un'astrazione convenzionale. E nemmeno dalle fotografie, che possono mostrare solo parzialmente le sue lunghe catene, chorematiche (termine semiotico, che sta per: "insieme continuo di unità spaziali significanti"). Il Dipartimento di Farmacia di Messina, definito dall'autore come "frammento di un sistema universitario", è la prova di quanto complessa possa essere la sezione di un edificio di M.P.C.; al punto da costituire la sua inimitabile firma.

Tutto ciò non nasce dal nulla. Questo amore per il disegno accurato delle sezioni, che contengono il nocciolo dell'idea progettuale, ha accomunato negli anni Cinquanta la scuola napoletana dei giovani De Luca e Cocchia (con Capobianco bravissimo assistente) a quella fiorentina, di Michelucci e dei suoi allievi. A Firenze, con la morte di Savioli e l'allontanamento di Ricci, questa tendenza è pressoché esaurita, mentre a Napoli M.P.C. dimostra l'esatto contrario: la complessità dei rapporti fra i suoi spazi interni, se non nuova, è perlomeno assai superiore a quella messa in atto dalle due generazioni di architetti che lo hanno preceduto.

Ancora oggi c'è qualcuno che mi chiede, stupito: "Ma perché vuoi vedere le sezioni? Tanto, non dicono nulla!". Non dicono nulla a Leon Krier e alla maggioranza dei post-modernisti, in primo luogo agli epigoni della *Tendenza rossiana* (che tristezza, le sue sezioni!). Ma a chi crede che lo spazio sia l'essenza significativa dell'architettura - e non vedo in nome di cosa debba rinunciarvi - la sezione di un edificio fornisce tantissime informazioni, sia nel bene che nel male. E nel caso di M.P.C. tutte nel bene.

Il secondo segnale di riconoscimento.

Ci si potrebbe fermare qui, perché credo che il segnale di riconoscimento di M.P.C. sia già sufficientemente chiaro. Ma non basta, perché il dire che egli progetta in sezione spazi complessi sarebbe limitativo; e talvolta persino fuorviante, dato che questa operazione spazial-compositiva è quasi sempre preceduta da un'altra più complessa.

Le radici dei suoi progetti, che sono talvolta difficili da comprendere, affondano nel contesto; che può essere il paesaggio naturale delle colline di Arcacavata o di Messina, oppure un confuso frammento di città, come è avvenuto nel progetto di Vicenza e in quello di Piazzale Tecchio a Napoli.

Nel caso del paesaggio pressochè vergine, l' "effetto città" viene direttamente ricavato dal gioco complesso fra spazi interni ed esterni, visibile nelle piante e nelle sezioni.

E vi sarebbe ben poco da aggiungere, perché alla lettura del progetto tutto è subito chiaro, salvo il fatto che l'abilità di un vero compositore si vede *anche* da questo inserimento (Le Corbusier alla Tourette e a Ronchamp). Anzi, più abile è l'architetto e meno ci si accorge dell'inserimento, sul quale viene spontaneo da osservare: "Sembra che ci sia sempre stato!".

E qui si aprirebbe un lungo discorso sull'impatto ambientale, che non è affatto, come pensano molti, una funzione del rispetto dell' esistente: anche Palladio violentò, eccome, la collina vicentina per la sua villa Capra (che Cederna non gli avrebbe lasciata fare, ne sono sicuro). L'impatto ambientale è invece una complessa misura fra i valori primitivi e quelli derivanti dall'inserimento. Il paesaggio toscano, nel suo perfetto equilibrio fra natura *naturalis* e natura *artificialis*, è un capolavoro che ha assunto nei secoli quelle forme. Il guaio è che non siamo quasi più capaci di modificarlo con apporti di eguale valore; e non che non si possa a priori modificare.

Ma non addentriamoci nella polemica fuori luogo: basti dire che M.P.C. ha dimostrato di essere abile-compositore anche in rapporto all'impatto ambientale. Ad Arcacavata, per esempio, bravo come Zacchioli (che ha scelto la via più facile del mimetismo) e più abile della Gregotti Associati.

Veniamo ai casi più complessi d'inserimento nei contesti urbani. E poiché non valgono criteri generali, soffermiamoci su due progetti: in primo luogo quello per Vicenza: Si trattava di un concorso di idee per il riassetto del piazzale Matteotti e l'utilizzo dell'aera dell'ex mattatoio: tema quanto mai difficile per la presenza del palazzo Chiericati - capolavoro assoluto del Palladio - attualmente affacciato su uno

spazio più insulso che degradato, e isolato da un'altra presenza fondamentale per Vicenza: il fiume Bacchiglione.

M.P.C. ha presentato due ipotesi alternative, che seguono un'idea chiave. Solo la seconda ipotesi prevede la sostanziale conservazione degli edifici dell'ex mattatoio, mentre la prima considera prevalente il recupero della parte basamentale del palazzo Piovene.

In questi due progetti, M.P.C. non corre nell'errore di far concorrenza al Palladio, e quindi il suo intervento è essenzialmente concentrato sul rimodellamento degli spazi urbani, non solo nell'intento di restituire a Palladio il maltolto, ma esaltandone il valore. E poiché dire "Palladio" significa pensare al rapporto con l'acqua, come per nessun altro architetto (Michelangelo, per esempio, ne era indifferente) l'area degli ex macelli viene riqualificata con uno specchio d'acqua che poi si tramuta in una fontana sul Bacchiglione. A questo "controcanto su temi palladiani" segue un ponte pedonale che porta alla piazza che diventa un anfiteatro a quarto di cerchio (ovviamente, pedonalizzato), in leggera pendenza, che dà al palazzo Chiericati quel dignitoso respiro che attualmente non ha. Anche in questo anfiteatro M.P.C. crea dei giochi d'acqua minimali (e non si può negare l'influenza del grandissimo Scarpa), che legano questo *antico rinnovato* al nuovo (memore dell'antico) che sta dall'altra parte del Bacchiglione.

Il discorso globale è così convincente, nel perfetto rapporto fra antico e nuovo (al solito: "come? Non è sempre stato così?") da non riuscire a vedere miglior "omaggio ad Andrea" di questo. E se qualcuno ci chiedesse dove diavolo è andato a finire il nostro Giamburrasca napoletano, abituati ai suoi interventi fortemente architettonici, bisogna dire che nel rifare il *lifting* a quella parte degradata di Vicenza ha saputo agire col garbo di un grande chirurgo estetico. Si dovrebbe parlare, quindi, a proposito di questo progetto, di una sua evoluzione stilistica; e più ancora si potrebbe dire per l'ultimo suo progetto: Piazzale Tecchio a Napoli.

Piazzale Tecchio; ovvero quell'informe area dove da mezzo secolo si sono accumulati senza alcun rapporto significativo importanti poli architettonici napoletani, dalla Mostra d'Oltremare di Canino allo Stadio di Cocchia, dal Politecnico di Cosenza ai recenti laboratori del CNR, che rappresentano l'opera più *high-tech* del nostro architetto.

La stazione ferroviaria di Campi Flegrei sarà presto riqualificata, nel generale piano delle ferrovie di sostituzione, per i rapidi in transito, di, queste stazioni passanti a

quelle di testa. Ovviamente, tutti i servizi pubblici cittadini, dalla metropolitana sotterranea a quella di superficie, dovranno farvi capo; cosicché, alla fine dei conti, Campi Flegrei diventerà la porta ovest della città di Napoli. Un polo che, in concomitanza con quello opposto - il nuovo Centro Direzionale - dovrà servire a liberare la città dalla attuale morsa del traffico privato. Tutto ciò presuppone la riqualificazione dell'area Italsider di Bagnoli, e infatti il progetto di M.P.C. si inserisce in questo più ampio contesto.

Il progetto è così complesso che anche la sola descrizione sommaria prenderebbe molte pagine. Per questo motivo l'autore ha preparato un *videotape* che è il mezzo migliore per dare in breve tante informazioni. Ciò che si memorizza più facilmente sono i percorsi pedonali meccanizzati (*tapis-roulants*) e i grandi parcheggi sotterranei che si incuneano fin sotto le gradinate dello stadio. La circolazione pedonale (come a dire: una piazza a scala umana nel grande piazzale) si articola secondo un triangolo, che segna i percorsi preferenziali fra i poli.

M.P.C. concentra il suo intervento architettonico su tre edifici alti a base triangolare - "obelischi": così li ha definiti - di cui esiste già il prototipo: il capo d'opera di I.M. Pei a Dallas, interamente prefabbricato in acciaio e marmo di Carrara, eretto in un solo mese (un record assoluto; ma ci sono voluti quattro anni per preparare i pezzi - in Italia - più un altro anno per il progetto). Questi segnali urbani, che non sono solamente dei monumenti (ma che, attenzione, lo sono *anche*), diversi fra loro, sono fondamentali per riqualificare lo spazio del piazzale, e dimostrano come l'autore, pur in quest'opera di paziente ricucitura del tessuto urbano, non abbia dimenticato di essere un architetto. Come le "macchine da festa" punteggiavano le piazze del centro antico di Napoli, le sue tre torri - quella dell'informazione, la *out-look tower* e quella "*del tempo e dei fluidi*" sono anche *oggetti a reazione poetica*, per usare la bella definizione corbusiana.

Un sogno? Forse; ma non bisogna dimenticare che la città dal cuore più antico del mondo, e la più disastata, è anche la città dalle incredibili risorse, che ha visto sorgere il primo centro direzionale europeo di grandi dimensioni in cui la circolazione meccanizzata è sparita sottoterra per dedicare al pedone, ritornato protagonista degli spazi urbani, l'intero piano di campagna.

Chi se lo sarebbe mai aspettato? Nessuno; e chi storce la bocca di fronte al piano di Tange e i successivi interventi decisivi di Spadolini, che è riuscito a fare arrivare luce e aria a dieci metri sottoterra, dimostra di non avere alcun senso della realtà napoletana.

Certamente,avendo fatto al Centro Direzionale tabula rasa di tutte le preesistenze, era più facile , progettare lì che a Piazzale Tecchio, vera e propria *summa* di grandissime rogne da grattare. Ma i grandi architetti si riconoscono dagli altri proprio dalla spinta che trovano negli ostacoli che per altri sembrano insormontabili,

Il "recetto" della Biblioteca Laurenziana non sarebbe quella stupefacente architettura che è se Michelangelo non avesse trovato una ineliminabile differenza di quota fra l'ingresso e la biblioteca vera e propria,che stava sopra le volte di un convento. Carlo Scarpa confessava di non saper addirittura progettare, quando non aveva vincoli di sorta; e mi sembra proprio che Massimo Pica Ciamarra appartenga a questa così sguarnita categoria di architetti.

OSSERVANDO UNA MOSTRA

Giancarlo De Carlo

La prima sensazione che mi viene dalla mostra del lavoro di Massimo Pica Ciamarra, Luciana de Rosa, Antimo Rovereto e Claudio De Martino è quella della sua vastità. Ed è una sensazione allegra, e positiva perché mi dice da un lato che hanno avuto successo e dall'altro che a Napoli non si fa così poco come spesso si dice o piuttosto si fanno molate cose, esattamente come al Nord, quando esiste la volontà di farlo, circostanze favorevoli e combinazioni di intenti positivi.

Sulla produzione di questi architetti vorrei fare alcune considerazioni il cui contenuto critico - l'unico possibile - vuole e avere anche valore di incoraggiamento a proseguire con lo stesso impegno dimostrato finora.

La prima considerazione riguarda le ascendenze, che non possono essere rintracciate che nel Movimento Moderno tenendo conto però di alcuni fatti di una certa importanza che mi proverò a ricordare. E' passato del tempo dal periodo eroico del Movimento Moderno, quindi la situazione è cambiata (non solo nell'architettura) per cui riproporre atteggiamenti e comportamenti sarebbe urta smorfia stilistica equivalente qualsiasi altra quindi inutile.

In secondo luogo, all'interno di quel grande insieme chiamato il Movimento Moderno c'è sempre stata una pluralità di tendenze alcune delle quali in opposizione. Occorre scegliere quelle che sono state così proiettate in avanti, da poter essere ancora considerate fertili oggi per una ripresa. Ci sono alcune figure come per esempio quella di Hilberseimer, indubbiamente sterili che, se vengono o riportate sulla scena con la prosopopea della celebrazione, e per spingere avanti altre figure - come Albert Speer - che nel Movimento Moderno ufficialmente non c'erano ma dall'esterno contribuivano a innestare i germi di quella che sarebbe stata la sua patologia.

Di contro a queste figure esterne-interne, ce ne sono altre tutte interne e anche tutte gloriose. F. L. Wright, Dudok mi viene da dire ora, e naturalmente Le Corbusier. Da loro si possono ricevere insegnamenti ancora attuali ma non stili. E' finito il razionalismo, il Movimento Moderno, il periodo eroico se ci si vuole riallacciare al buono che ce ne è venuto non si può copiare ma solo reinventare.

Nel Movimento Moderno i Pica Ciamarra Associati hanno ascendenze e forse la loro Figura preferita è il team X. Però si tratta di una ascendenza assai sfumata perché il Team X per fortuna sua non è stato una tendenza, ma una nuova forma di

essere architetto o di pensare architettura, in modo libero, appassionato, diretto e laico.

Tuttavia le ascendenze che io leggo, nella parte del lavoro che preferisco sono ascendenze napoletane. Ho visto alcune immagini - i laboratori del C.N.R. a Napoli - che mi piacciono perché rappresentano un avvicinamento all'architettura che mi interessa. Inoltre nelle case a Posillipo e a Massalubrense, ho trovato riferimenti forse inconsci a quel particolare momento dell'interpretazione napoletana del razionalismo che si incentrava su Cosenza, De Luca e Cocchia: c'è quella ricchezza quella morbidezza, quella generosità che erano state introdotte in Italia dall'architettura napoletana, più che da quella milanese o romana.

La seconda considerazione che vorrei fare riguarda quanto è già stato detto del rapporto fra progetto e trasformazione. Credo che il progetto sia sempre trasformazione, o perlomeno trasformazione presunta: non si progetta se non si vuole trasformare. Ma qual è l'oggetto della trasformazione, quale l'obiettivo, quale il livello di efficienza?

Credo che l'oggetto della trasformazione sia multiplo: certamente il paesaggio, al quale prima si sottrae e poi si aggiunge qualcosa; certamente lo spazio fisico; anche il comportamento dell'utente portato a confrontarsi da un lato con la tradizione dall'altro con l'innovazione; il committente, col quale si stabilisce un dialogo che inevitabilmente cambia la prospettiva iniziale; gli stessi progettisti che non passano attraverso l'esperienza immuni; infine i critici, anche, se ultimi a partecipare della trasformazione.

Credo che l'obiettivo della trasformazione e soprattutto la capacità di trasformazione del progetto vari secondo i periodi che il periodo attuale sia caratterizzato da una situazione conflittuale che spesso spinge ad abdicare alla volontà di utilizzare il progetto come strumento di trasformazione. Eppure questa volontà è stata presente e si è espressa con forme: complesse in quei periodi nei quali esistevano visioni complessive del mondo. L'architettura le esprimeva: il Gotico nordico, il Rinascimento, il Neo Gotico nordico (non quello eclettico meridionale), il Movimento Moderno; il quale è stato un periodo in cui la trasformazione era una meta precisa, chiara, orientata, perché si riferiva ad una varietà di opinioni che si confrontavano con libertà e disinteresse.

C'era nel Movimento Moderno la spinta della trasformazione complessiva e oggi questa spinta non c'è più.

Perché l'architettura tende a essere acquiescente a quello che accade; e così perde il suo ruolo e diventa sostegno e decorazione di trasformazioni che procedono per conto loro, per percorsi instabili che, nessuno ha più voglia di controllare.

La mia terza considerazione è un invito a liberarsi dal tipologismo, una vecchia malattia che risale all'Illuminismo e della quale il Movimento Moderno non è stato immune per disgrazia sua e per disgrazia di tutti noi che siamo venuti dopo e che ora lo vediamo trionfare come componente importante di quella idiozia che è la specializzazione. Ogni attività ha il suo tipo e ogni tipo ha la sua impronta morfologica. Su questa impronta l'architetto si può sbizzarrire; ed è così che siamo tornati all'architetto che fa le facciate. Liberarsi dal tipologismo significa cercare di affrontare in modo franco, aperto, accettandone tutti rischi, la vera essenza della questione architettonica, che è l'organizzazione e la forma dello spazio fisico.

Quanto alla produzione dei Pica Ciamarra Associati - lo dico perché credo che la critica franca possa essere utile allo sviluppo di una attività ancora in evoluzione - il tipologismo non lo hanno ancora del tutto abbandonato ed è per questo che le loro forme qualche volta appaiono "slegate". La mancanza di legamenti li porta qualche volta a accogliere stilemi, col risultato di sembrare dalla parte di quell'architettura senza scopi che correttamente dichiarano di avversare.

Questo mi porta all'ultima osservazione che vorrei fare sulla questione del rinnovare il progetto; che significa, quale portata si riesce ad attribuire al linguaggio che il progetto assume nel costruire gli strumenti e i messaggi che compiono la trasformazione.

Viviamo in una società pluralistica, in cui i conflitti sono permanenti (e perciò - non se ne può fare a mano - da considerare positivi); in rapporto al pluralismo l'obiettivo è un linguaggio appropriato alla situazione attuale. Questo richiede un profondo lavoro sulla morfologia per arrivare a stratificarla in modo tale che ciascuno possa in ogni momento stabilire un rapporto di identificazione, qualunque sia il suo livello culturale, la sua esperienza, la sua capacità percettiva.

Credo d'altra parte che solo per questa via sia possibile la partecipazione di molti individui e gruppi sociali al processo di formazione dell'architettura; e probabilmente anche possibile di ricondurre l'architettura non ad un ruolo politico che non può avere, ma alla capacità di produrre cause materiali che finiscono con l'influire con le trasformazioni politiche.

Sto parlando - immagino sia piuttosto chiaro - del contrario dell'eclettismo, perché il linguaggio molteplice di cui parlo si fonda sull'abolizione definitiva dello stile, di codificazioni fisse, date una volta per tutte. Parlo di un linguaggio che sia capace di rinnovarsi da ogni circostanza che affronta, perché mette radici nella realtà nella quale opera; per ciò è diverso secondo dove sboccia; e del luogo dove sboccia, assume sostanza, odore e colore: che si tratti del Sud, di Napoli o di Milano o della Norvegia, degli Stati Uniti, della Cina o del Brasile.

Questo credo sia il rinnovamento verso il quale il progetto dovrebbe dirigersi e penso che per raggiungerlo un grande sforzo debba essere compiuto ma ne vale la pena perché finché non sarà raggiunto l'architettura continuerà a svagare.

Possiamo rallegrarci quanto vogliamo quando il Time scrive che il, post-moderno è morto di vacuità e di noia. Ma se il post-moderno sarà sostituito da un'altra tendenza che ricicla un altro stile o un'altra collusione di diversi stili, come di fatto già accade, non credo sì, possa dire di aver progredito. Penso che il progresso vero si avrà quando l'architettura conquisterà una sua identità contemporanea che le consentirà di ritrovare un ruolo nella trasformazione della società.

I M.P.C. Associati, da....a....

Bruno Zevi

Nell'estate del 1988, quando improvvisamente esplose il caso della "Deconstructivist Architecture, l'universo architettonico italico subì traumatiche scosse telluriche.

I post-moderni precipitarono nel fango, cui del resto appartenevano sin dalla loro nascita-aborto di dieci anni prima. I cosiddetti "equilibrati", quelli che avevano continuato a adottare il linguaggio moderno ma "arricchendolo" o "umanizzandolo" con qualche archetto balordo e insensato, si guardarono allo specchio inorridendo per la vergogna. A quale scopo tali compromessi? A qual fine tanta meschina viltà? Bisognava scegliere: da un lato, lo squallore disarmante dei Riccardo Bofill, Michael Graves, Aldo Rossi, Paolo portoghesi e simili sciagurati; dall'altro, lo splendore di Ralph Erskine, Reima Pietilä, Günther Domenig, Norman Foster, Richard Rogers, Güntar Behnisch, nonché degli innumeri seguaci di Frank Lloyd Wright e Bruce Goff negli Stati Uniti.

Come al solito, si tentò di soffocare lo scandalo col silenzio; pochissimi parlarono della mostra del Museum of Modern Art. Ma la congiura resiste solo per qualche settimana. La figura di Philip Johnson era troppo squillante per essere offuscata: discepolo classicista di Mies van der Rohe, poi classicista eclettico, poi ancora classicista post-moderno, di colpo disertava il campo della restaurazione, passava alla sponda opposta, sbeffeggiava colleghi e committenti.

Diceva: "Emerge una nuova sensibilità". Le idee tradizionali sulla natura dell'oggetto architettonico vengono spiazzate in modo radicale. Tradizionalmente, l'architetto ha cercato di produrre forme pure, basate sull'inviolabile integrità di moduli geometrici semplici. Ha protetto questi moduli da ogni perturbazione onde sostenere alcuni valori culturali centrali: stabilità, armonia, sicurezza, comfort, ordine e unità. Ma ora la forma pura viene contaminata, e ciò trasforma l'architettura in un veicolo di instabilità, disarmonia, insicurezza, sconforto, disordine e conflitto". Si afferma che questa è un'architettura di "disruption and dislocation", di "displacement and distortion". Si usa anche il termine "fracturing".

Quali sono le condizioni per recepire il messaggio dell'architettura decostruttivista? Anzitutto, non aver mai commerciato col classicismo pre- o post-moderno. Secondo, aver parlato il linguaggio razionalista ma sentendolo, anziché codice definito e definitivo, strumento duttile, problematico, tuttora in parte misterioso, da personalizzare e reinventare ogni giorno; il che equivale ad un riallaccio critico al Ciam, filtrato dal Team X.

Terzo, nutrire un interesse profondo per la corrente organica, per Haring e Aalto, e per quella espressionista, da Mendelsohn a Scharoun.

Non credo che esistano professionisti italiani abilitati a vantare questi "stati di libertà" e quindi in grado di assimilare il decostruttivismo. Neppure i Pica Ciamarra Associati sono pronti per tale operazione: la disarmonia programmata, l'insicurezza, l'instabilità, lo sconforto, il disordine rimangono, anche per loro, nozioni estranee, da soppesare con sospetto. Ma essi sanno, coi cervello e con lo stomaco, che la dissonanza, da Schönberg a Freud, è la carta d'identità dell'arte moderna, ed implica travolgenti situazioni conflittuali. In chiave psicologica: sotto il profilo linguistico, il loro sforzo è interamente volto a decostruire, ma nel processo manca un momento di dolore impregnato di poesia.

Scruto nell'oggi il destino dei M.P.C. Associati. Possiamo fidarci? Come esserne certi dopo la marea di tradimenti che ha sommerso l'architettura moderna? Nella tarda e media età hanno tradito Auguste Perret, J.J.P. Oud, Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe, Alvar Aalto, James Stirling, Jørn Utzon, Oswald Mathias Ungers, tutti classicizzandosi. Cosa può garantire che i Pica Ciamarra non si stanchino ed abdicino, non si "superino" al modo dei gamberi, non vagheggino di "ambientarsi" oscillando tra l'enfatico e il vernacolare? Che non ribadiscano la scatolarità volumetrica magari per contestarla, smussarla o corroderla, invece di farne a meno?

Quale che sia il verdetto che si potrà emettere tra cinquant'anni, sono qui a testimoniare perché possono vincere. Per una qualità straordinaria e, contro ogni apparenza, rarissima: non sono pigri, l'inquietudine del loro iter non si placa, sono sempre inclini a ricominciare daccapo. L'ho constatato nella progettazione dell'edificio polifunzionale dell'Università della Calabria ad Arcavacata. Vidi la prima soluzione, professionalmente ineccepibile, frutto di una lunga elaborazione. Espresi netto dissenso rispetto all'impianto chiuso, ad un virtuosismo tutto a servizio della prudenza. Pica Ciamarra ascoltò perplesso le mie perorazioni e invettive, non disse nulla; ma, in pochi giorni, forgiò un'ipotesi alternativa, anzi antitetica, splendida, generosamente aperta, "decostruita", quella che è stata realizzata.

Ho frequentato molti architetti, celebri e mediocri, vecchi e giovani. Non ho mai trovato la stessa disponibilità, la stessa testardaggine nel mutamento, una pari valenza utopica nel disperato graffio dentro il contesto. È la lezione del Team X? Certo, ma anche quella che deriva dal clima eretico partenopeo, soprattutto dalle pulsioni di Luigi Cosenza, intransigentemente ostili al riflusso, alla restaurazione, agli escapes, agli alibi dello

spaesamento e dell'incomunicabilità', alle mille deviazioni atte a sottrarsi alla lotta per i diritti smarriti dell'urbanistica e dell'architettura.

Controprova: la fortuna universitaria. Benché sia coinvolto nell'insegnamento e quindi nella nefasta industria culturale di un ateneo, i nemici di M.P.C. sono riusciti finora ad escluderlo dalla classe baronale. In tal modo, egli ha potuto godere di un'insicurezza, quindi di una libertà, negata alla maggioranza, anzi alla quasi totalità degli architetti rincitrulliti nelle cattedre.

LA DIALETTICA DEGLI INTRECCI

Manfredi Nicoletti

Ricca e multiforme, la produzione dello studio Pica Ciamarra Associati si offre a una pluralità di letture e di spunti critici alla cui base, tuttavia, esistono dei comuni denominatori, anzi una sola idea dominante che potremo definire: la dialettica degli intrecci.

Da qui il connotarsi di ciascuna opera come una molecola di un disegno continuo che assume nei diversi specifici, specificità sue proprie e irripetibili ma riassumendo in sé e dando riconoscibilità a questa matrice unitaria.

Proprio per questa coerenza, l'analisi di una di queste molecole può consentirci di risalire a una testimonianza di valore complessivo. Mi riferisco in particolare al Centro C.N.R. in Piazzale Tecchio, a Napoli. E' una delle più recenti realizzazioni dello studio, certamente tra le più significative e mature, per la severità dei vincoli imposti cui fa riscontro un risultato complesso, immaginativo, e soprattutto aperto all'ambiente e alla trasmissione delle idee.

La costruzione è il risultato di un appalto-concorso basato su di un progetto pilota fornito dall'Ente. Un concorso vinto attraverso una strategia esemplare: il coraggioso stravolgimento del programma iniziale, e l'offerta di servizi utilitari e simbolici non previsti dalla committenza ma altamente desiderabili. E ciò nelle maglie implacabili di una gara con offerta "chiusa", a "forfait", il cui successo era dunque legato non soltanto all'economia del manufatto ma anche alla precisione rigorosa nella valutazione dei costi di ogni singolo dettaglio, per ottenere la qualità che oggi constatiamo.

E' questo il primo intreccio, fondamentale per un'architettura decisa a verificarsi nel concreto: una seria, professionalità che si coniuga alla capacità d'intervenire sui contenuti e al potere di convincere che il rimescolamento delle tecniche e dei diagrammi prefissati risulterà in un manufatto capace di soddisfare le esigenze dell'immediato e di superarle in una utilità più vasta cui attinge la continuità simbolica dell'architettura.

Per raggiungere questo obiettivo il metodo dello studio Pica Ciamarra Associati consiste nell'iniziare ogni progetto raccogliendo e stratificando ogni possibile informazione, operando come un "cervello connettivo" di una realtà che è da scoprire nel suo profondo, "captando compresenze" continue e pervenire così alla radice dei problemi. In altri termini l'intelligenza progettuale elide, con sforzo, ogni facile preconetto e cerca di colloquiare

direttamente con le contingenze per svelarne le ragioni effettive, spesso nascoste dalla prassi abitudinaria.

Sin qui il metodo perseguito si attiene ai concetti limpidi, ma tradizionali, del funzionalismo razionalista: se il processo si arrestasse su questa soglia il corollario sarebbe una forma che segue meccanicamente le funzioni materiali con risultati corretti, ma certamente afoni. L'aspetto innovativo è invece nella fase successiva, quella che senza timori estende l'indagine alla globalità del contesto intellettuale e ambientale.

La "captazione delle compresenze" opera un salto di scala, e, dall'ambito localistico, invade il mondo visibile del territorio e quello invisibile del più ampio circuito d'idee di cui il programma specifico è un frammento singolare. Da qui deriva la forza di convincimento del primo intreccio già esaminato, quello che domina tecniche e contenuti, per riformulare, in ogni diversa occasione, le concretezze necessarie a forme significanti. Il rischio professionale è evidente e ben noto a tutti gli architetti che fanno di queste avventure la loro ragione esistenziale: l'accusa di superfluità, del l'andare fuori-tema, il timore del nuovo, quel "misoneismo" che Lombroso indicava come "il carattere normale dell'uomo normale".

Nel concorso per il Centro C.N.R. di Napoli le speranze non andarono deluse e l'edificio lo testimonia con le sue morfologie inquietanti. Il fuori-tema che ebbe successo fu quello del risparmio energetico, soggetto preminente e attualissimo della ricerca scientifica in tutto il mondo. Lo schema semplice simmetrico e apparentemente banale dell'impianto volumetrico, dalla pelle verde-oliva, poté così animarsi di presenze misteriose. Immediatamente percepibili, brutalmente sovrapposte ai foschi contorni dell'edificio, è la serie delle torri in alluminio collegate alla sommità da un tubo enorme, scintillante, che vi penetra rastremandosi ad ugello.

Anche senza conoscerne la funzione, nella vitalità non casuale di tali elementi è riconoscibile una macro-apparecchiatura tecnologica. E' infatti il sistema per convogliare l'acqua piovana raccolta dalle coperture in cisterne verticali per alimentare la climatizzazione degli ambienti, la cura del verde e il gioco nebulizzante di una fontana destinata alla produzione del freddo. Poi, scendendo lo sguardo, ci accorgiamo che il basamento è nascosto da contrafforti inclinati verso l'esterno, coperti da tappeti d'erba e occasionalmente spaccati da fenditure diagonali. Questi volumi racchiudono la sala conferenze e i parcheggi e, con la loro obliquità, tendono a deflettere il violento rumore del traffico proveniente dal piazzale, a creare un microambiente, proteggendo la quiete degli uffici e quindi l'"energia mentale" dei ricercatori.

La migliore reazione energetica nei confronti dell'ambiente è poi estesa a una somma di altri particolari, come l'orientamento rigorosamente a sud del volume, gli infissi con assetto variabile, assorbente/riflettente, a seconda delle stagioni. Queste invenzioni, immesse come un'offerta aggiuntiva nella gara, per il loro impatto accattivante di funzione e d'immagine, contribuirono certamente al successo. Ma il vero gioco degli intrecci, quello più caro e più intimo all'animo dei progettisti, inizia al di là di queste invenzioni intelligenti e colte ma ancora di stretta osservanza funzionale. Il vero discorso architettonico ne ingloba tutti i morfemi ma come dettagli di una complessità più larga.

La dialettica degli intrecci sperimentata nell'intera produzione del gruppo di Pica Ciamarra, si articola infatti su almeno quattro livelli tra loro interconnessi: *ambiente, materie, spazi, utilità*. Analizziamoli succintamente. Il valore-ambiente ha preminenza assoluta e costituisce il catalizzatore aggettivante della progettualità integrata. L'ambiente è inteso nella sua accezione più vasta e di esso ogni singola realizzazione si declina come un frammento: un frammento nell'universo della cultura e dei luoghi entrambi in continuo divenire.

Gli edifici, dice Pica Ciamarra, non possono essere giudicati per sé, come oggetti isolati, ma come ingredienti di continuum contestuale. Non sono episodi ma eventi individuali, che tuttavia esistono come specifici solo nel loro colloquio reattivo con le pluralità dell'ambiente. La reazione all'ambiente in senso fisico-energetico, già esaminata, pur penetrando nelle idee della scienza e nella concretezza dei meccanismi funzionali è solo un aspetto di un problema più generale. La reazione prosegue e include il luogo immediato dell'intervento e i tessuti dell'intera della città, le sue presenze e soprattutto le sue mancanze, i vuoti stridenti delle attese e delle potenzialità inesprese.

La struttura organizzativa del Centro C.N.R. di Napoli, riassume limpidamente questo concetto. Concepito come un segmento di un processo di accrescimento, l'edificio è inserito tra due diaframmi laterali, destinati a servizi, che si prolungheranno all'interno dell'area per includere una successione seriale di laboratori realizzabili in fasi successive. Il risultato sarà un'unità edilizia e funzionale in sé finita. Nel contempo la simmetria dell'impianto è rotta, nella zona basamentale, da un intreccio di obliquità geometriche che orientano percorrenze e visuali verso l'alienante vacuità del Piazzale Tecchio. L'intento iniziale era quello di risucchiare gli spazi amorfi entro la spazialità controllata dell'edificio. Successivamente lo studio Pica Ciamarra ebbe l'incarico di progettare i parcheggi sotterranei alla piazza e sistemarne le superfici esterne. Gli assi obliqui del Centro C.N.R. assunsero così una direzionalità estroflessa per confluire in un altro luogo enigmatico, nel triangolo individuato

delle tre torri dette "dei fluidi, della comunicazione e della memoria" che diverranno il fulcro visuale del grande vaso urbano, la cerniera di un orientamento organizzante. Attraverso un gioco specchiato di rimandi, questa traiettoria ideale ha la potenzialità di esplodere negli anfratti del territorio della città, come segno di un ordine conflittuale in continuo divenire.

Come si verifica anche nei progetti per Melun Sénart e l'unità di Arcacavata, la geometria diviene in tal modo uno strumento di progetto, il tracciato spaziale degli intrecci.

A Napoli, l'asse territoriale obliquo si arricchisce di una verticale all'interno del Centro C.N.R., determinando un perno su cui l'intrecciarsi tra spazi e materie tende, dal basso all'alto, alla loro progressiva rarefazione. Sempre aggettivate da un'alta tecnologia, le materie che alla base dell'edificio, si pronunciano nella pesantezza per auto-identificarsi con la naturalità del suolo, si fanno sempre più fragili, artificiali, trasparenti e leggere verso la sommità. La pietra, i cementi a vista, i massicci contrafforti e le colorazioni scure, cedono il passo a membrature d'acciaio dipinte in bianco, all'alluminio, a griglie, a tinteggiature diafane. E mentre la materia si smaterializza, gli spazi si aprono dilatandosi verso la luce.

Nel dialogo spazio/materia ciascun elemento si denuncia per differenze e interazioni: pannelli di alluminio verde/oliva conclusi da gusci di calcestruzzo nero; il cemento dei solai poggiato direttamente su l'acciaio delle travi, lo schiudersi delle membrature in fessure che permettono viste diagonali trapassando l'intero volume interno. Le complicazioni morfologiche di questa complessità, assai ardue da dominare con i mezzi della geometria e della statica, vogliono sollecitare l'intera esperienza percettiva attraverso le simultanee compresenze di sensazioni visuali, tattili, d'orientamento e cinestetiche, mediante spazialità, ruvidezze, durezza, luminosità, sofficietà, percorsi mai interamente svelati e le ambigue interferenze nell'insieme organico di questi fattori.

L'ultimo livello degli intrecci, quello dell'utilità, dà senso a tutti gli altri e si chiude circolarmente con quello ambientale. Il gruppo Pica Ciamarra cerca connotazioni simboliche, ma non utilizza elementi privi di una funzione utilitaria, cioè che siano gratuiti, decorativi. E ciò fornisce una risposta, a mio giudizio convincente, al dibattito sui significati di simbolo, archetipo e genius loci. A questi valori si sono erroneamente annesse delle forme specifiche, antecedenti il progetto, quale risultato del lento stratificarsi storico della cultura.

Questo pregiudizio si sta ora traducendo in nuovo "international style" di marca storicista, mediato dall'interpretazione dei prodotti della storia secondo modelli tipologici astratti, e dunque inesistenti nel passato e tanto più nel presente. Gli archetipi e il genius loci non rappresentano (né mai rappresentarono) i simboli e i caratteri del luogo preesistenti al progetto e che questo deve interpretare; sono bensì il progetto stesso, esprimibile in forme diverse e specifiche in circostanze e luoghi specifici e diversi. Non esiste un progetto estraibile da morfologie astratte, ma sono gli uomini che confrontano le loro aspirazioni concrete, per realizzarle, nella concretezza del qui e ora. Non esiste dunque un sedimentarsi della cultura del luogo al di fuori della scelta operata entro un progetto individuale, per un costruire tangibile. L'alternativa è il "non luogo" dell'utopia.

La materialità del luogo e la forma archetipica sono di per se muti e acquistano voce solo se investiti dalla concreta utilità del presente, da un completo progetto d'esistenza. I grandi simboli che l'architettura del passato ci ha tramandati erano tali anche in quanto portatori di una utilità. La simbolicità di torri, archi, mura o piazze derivò dal loro coinvolgimento fattuale nella vita, dalla partecipazione ai bisogni quotidiani, dalla dimensione pratica della nostra mente, e poi dal superamento di tali contingenze per esistere nell'immaginario.

Lo studio Pica Ciamarra Associati si avvale di un vocabolario di tecnologie e materie che l'attuale prassi costruttiva ha divulgato ovunque, ma che, attraverso l'unicità del progetto acquistano e conferiscono unicità alle attività umane e ai luoghi svelandone le vocazioni implicite, quali frammenti singolari di un'intreccio continuo di esistenze,. E' questo il terreno di cui si nutre il potere simbolico dell'architettura, quale condizione per trasmettere un'idea di futuro.

Verso "l'astrazione" Per una prassi teorica del progetto

Pino Scaglione

Questo testo sarà stampato su un catalogo che documenta l'attività progettuale e le opere dello studio Pica Ciamarra Associati. Di questo gruppo ho curato qualche anno fa la monografia "Architettura per i luoghi / Pica Ciamarra Associati", nella collana Architettura Costruita delle edizioni Kappa, monografia che di fatto ha costituito il primo completo lavoro di divulgazione della intensa attività di Claudio De Martino, Luciana De Rosa, Massimo Pica Ciamarra, ed Antimo Rocereto, che animano questo importante studio napoletano.

Devo dire che non conosco approfonditamente la recente produzione del gruppo, per esempio ho visto velocemente l'edificio del C.N.R. a Napoli, che nel mio volume era ancora progetto, e alcuni progetti di concorso redatti nel frattempo. Non ho abbandonato la frequentazione dello studio Pica Ciamarra per "pentimento", anzi sono ancora convinto della validità del lavoro di scavo teorico, svolto in occasione della redazione del volume.

Ho lavorato in quella occasione intorno ad una tesi elementare, che spero di essere riuscito a dimostrare in qualche modo, e che consisteva essenzialmente nella ricerca dei legami tra l'architettura ed i luoghi in cui essa si insedia. Inoltre c'era un secondo tema, meno legato alla questione dell'architettura, più polemico e di denuncia nei confronti della cecità e del settarismo di alcuni settori della critica d'architettura, che sorvolano, ancora oggi, sui fenomeni solo apparentemente "sotterranei", per occuparsi principalmente di quelli "di superficie". Dunque, non voglio occuparmi dei recenti lavori, forse non mi compete neanche, certo altri lo avranno fatto meglio di me.

Mi interessa invece contribuire, ed è una cosa che faccio molto volentieri, all'ulteriore arricchimento del lavoro progettuale dello studio Pica Ciamarra verso alcuni principi in via generale definibili "teorici", alcuni dei quali già ampiamente trattati nel volume citato, ed al quale perciò rimando per una più esauriente comprensione. In questa occasione credo di poter riesaminare alcuni giudizi formulati, alcune intuizioni e definizioni, ripercorrendo attraverso alcune opere, gli anni di avvio della attività, che restano, a mio avviso, quelli ancora più significativi e determinanti, oltre che più ricchi di consistenti spunti teorici. E siccome insisto su questo problema della teoria è bene che su questo mi soffermi, come mi sono riproposto all'inizio, e non vada oltre. Spero.

La casa di Posillipo, (casa-studio, 1967) mi sembra senza dubbio l'opera migliore degli anni della formazione, quella con più tensioni, più ricerca, e senza dubbio più

fascino, per i suoi spazi ed il suo intenso dialogo con il luogo, "il grande luogo", il Golfo di Napoli, il mare, l'orizzonte. Mi riferisco a questa casa in particolare perché la ritengo sintomatica di un atteggiamento nei confronti del progetto. Intanto c'è un presupposto di partenza nel rapporto tra il rudere di una antica casa colonica e la nuova costruzione, ossia il confronto tra l'esistente e la modificazione di esso, tema ben risolto nel progetto e poi nella realizzazione. Inoltre esiste, ed è ben visibile, un serrato confronto tra i temi della tradizione e quelli del Moderno, poi tra il luogo e l'ambiente, e poi tra storia e manufatto, tra forma e gusto e forma e funzione. In effetti c'è alla base di questo progetto un denso bagaglio teorico, una "tesi" da dimostrare in ogni sua più nascosta definizione, un obiettivo da raggiungere con la realizzazione: dimostrare che l'architettura si può fare, bene, contro le regole del disordine urbano, facendo ricorso alla "astrazione" nel progetto come momento di mediazione tra la realtà e l'invenzione, come assenza di vincoli precostituiti, ma essenzialmente come richiamo tra la tradizione e la contemporaneità, l'ordine geometrico e le sue regole, contro lo sciovinismo naturalista, lo psicologismo e l'emotività del più banale espressionismo.

Dunque con il ricorso al "Classico", inteso nella accezione più moderna: il bianco, la linea, il candore ed il rigore, l'essenza e la matrice del costruire.

"Pare nu' Tempio" diceva, non a caso, dell'edificio di Posillipo, un vecchio muratore che assisteva ai lavori, in quegli anni. E "Tempio" è rimasto, nell'assolato silenzio di un'oasi, tra il caos della collina di Posillipo, pur tra le numerose contaminazioni che in questi anni si sono stratificate sulla "pelle" dell'edificio e sul suo "scheletro". Tempio invece non è mai stato il Polifunzionale dell'Università di Calabria, piuttosto Moschea, Torre di Babele, "Labirinto cinese" nella accezione migliore di questi edifici.

Ma prima dell'edificio di Calabria, al quale pure sono molto legato per averlo a lungo seguito sin dalla sua originale-"nascita", voglio fare alcuni passi ancora più indietro. Le Officine Angus a Casavatore (1961/67): questo inquietante oggetto architettonico, posato nella informe periferia industriale napoletana, che agita le sue "mostruose" braccia metalliche e le protende verso il cielo, nel disperato tentativo di disegnarsi una sua forma e appropriarsi di uno spazio indefinito, è un episodio che testimonia la volontà di affermare, attraverso l'architettura l'incertezza del mestiere, l'incertezza del progetto, la certezza dell'assunto teorico da dimostrare. A prescindere da quali che siano le sue motivazioni linguistiche. E fino a qui si avverte una grande tensione, un conflitto che emerge per intero prima nel progetto e poi nella sua costruzione.

Di seguito, nella Scuola Svizzera (1963) nel Concorso per una Scuola a Bologna (1964), e la scuola elementare nel Quartiere Chiaia a Napoli (1964/0), si stempera la tensione verso una ricerca più filologica, più "costruttiva", fino alla Borsa Merci (1964/70) dove riaffiorano i conflitti e si fa strada la "prassi teorica", nel vorticoso intreccio interno (che ho visto, rievocato, nel CNR), nel composito e frantumato esterno che accenna ad un serrato dialogo strada-città-edificio.

Dalla Borsa a Messina (Facoltà di Farmacia, 1971/73), che prelude alla esperienza calabrese, edificio di grande suggestione questo di massima frutto di un lavoro corale, in cui si colgono le contaminazioni e gli apporti delle varie anime del neonato sodalizio Pica Ciamarra Associati.

Ed è proprio il sodalizio un primo punto di arrivo in cui si arricchiscono gli apporti, ma si stemperano le "tensioni" il che contribuisce a sostituire il forte assunto teorico con gli ambiti tematici. Fatto più che inevitabile di fronte alla presenza di contributi e formazioni diverse, non tanto per linguaggio, ma quanto per riferimenti e metodi tra loro differenti.

E da qui inizia un diverso percorso progettuale, meno teso ad indagare sui "testi" dell'architettura, più proteso verso la sua parte emergente: il costruito. Ed è forse giusto che si sia giunti a questa determinazione, in fondo il "semplice" dell'architettura, il suo scopo, passa per la costruzione. Ciò che forse è meno giusto è che si sia fraintesa e sostituita la "prassi teorica" con le "regole".

E qui torniamo, prima di avviarci verso la conclusione, all'Università di Calabria. L'edificio, bello, perché ricco di "colpi di scena", di invenzioni e di spazi, risente dell'approssimazione con cui si è costruita la sua forma "teorica". Ad esempio, esso non è radicato al suolo, come sembrerebbe, è posato, adagiato nel tentativo di definirsi autonomamente rispetto al luogo, inoltre il suo polemico atteggiamento verso i caratteri dell'ambiente, stemperato dal dialogo con il forte paesaggio, denota la volontà di imporre all'edificio un carattere permanente che esso non può avere in virtù di una "eternità" che non gli appartiene e non potrà mai appartenergli.

E così, dimenticando la lezione della storia, forzando il "testo", aggrappandosi agli "ismi", il rischio di scivolare, sull'autocitazione, (vedi Messina, Firenze, Lattakya) è più alto che non affidandosi ad un robusto, ma dialettico, assunto teorico, all'astrazione e alle sue "strutture" e "costruzioni" (visibili sensibili) "necessarie all'arte- ed all'architettura-quanto il piede al corpo umano",

Ma così intese questa breve serie di considerazioni possono sembrare riduttive, o peggio apparire come una critica priva di senso, e perciò inutile e dannosa.

Questa ultima parte, mi preme dedicarla al tentativo di suggerire una definizione più coerente della "prassi teorica", in relazione al lavoro di cui si occupa questo volume.

Ho maturato in questi anni (circa cinque) trascorsi dalla conclusione del lavoro di ricerca sul gruppo in questione, con la pubblicazione del volume, una serie di idee, che pur non contraddicendo e rinnegando quanto scritto in precedenza, fanno il punto su un aspetto che mi era in quegli anni ed in quel momento, per vari motivi, sfuggito. Nel testo di presentazione di Renato De Fusco, al citato volume, ad un certo punto egli afferma: "... il rapporto con le altre tendenze rappresenta il nodo più problematico della produzione di cui ci stiamo accupando ...tutta la crisi dell'architettura nata dopo il razionalismo, da Khan in poi tutta la questione del rapporto con la storia, di una nuova semanticità, di un costruire che non sia solo confermativo ma anche rappresentativo di una rinnovata iconografia, ecc. non sembra echeggiare nella produzione in esame".

Con questa affermazione De Fusco sosteneva allora l'apparente disinteresse del gruppo verso i temi dell'attualità del dibattito sull'architettura, cosa a mio avviso non rispondente pienamente alla realtà per il fatto che molti dei temi del grande dibattito (se pure attutiti, "personalizzati", resi più docili) sono sì presenti nei lavori dello studio Pica Ciamarra Associati. Ciò che sfuggiva a De Fusco, mi consenta la precisazione, è proprio quanto sostengo in questa occasione, ossia la distanza fra questi elementi, ripeto presenti nei progetti, e la ricerca teorica come procedura abituale e non occasionale. Ricerca teorica che non va affatto confusa con la analisi di progetto o la specialistica attenzione ai fenomeni di superficie dell'architettura contemporanea, alle tendenze, ai metodi od agli "slogans".

Mi sembra che passato, presente e futuro debbano agire nella mente come un continuum. Se ciò non avviene, la nostra produzione sarà priva di profondità temporale o di prospettiva associativa..." ha scritto Van Eyck che rappresenta, insieme ad altri contemporanei di cui forse per l'aspetto teorico è senz'altro uno dei più importanti esponenti proprio quella parte dell'architettura contemporanea che ha cercato di definire "una teoria critica del costruire" necessaria ed indispensabile alla professione perché non inaridisca precocemente.

La prassi teorica, dunque come ricorso ad una riflessione costante sul lavoro progettuale, come strumento di costruzione del progetto sin dalla sua prima ipotesi, come guida sicura per non cedere alle tentazioni del solo "semplice", come scudo nei confronti del formalismo assoluto, e perciò il solo elemento in grado di garantire continuità e carenza al lavoro progettuale. In questo senso io credo e con questo

termino il mio breve e spero utile contributo, che un grosso sforzo vada fatto dai nostri amici in questione, perché tornino ad una dimensione più concretamente speculativa del loro lavoro progettuale, ricordando le tensioni dell'inizio, l'impazienza, l'incertezza, abbandonando la coerenza assoluta per quella "astrazione" di cui ho accennato più volte, meditando sulla lezione del passato (quello vero) riflettendo sulla essenzialità del presente, ma non sulla sua assoluta priorità. "Contro l'ispirazione suggerita dai suoi risultati, l'attuale tendenza delle costruzioni moderne ad essere prive di contenuto, a ridursi, per così dire, al modo in cui sono costruite, ci rimanda alla rivendicazione di Heidegger che costruire, abitare, coltivare ed essere, erano un tempo indivisibile" (K. Frampton).

NOTES SUR L'OUVRE DE L'EQUIPE PICA CIAMARRA ASSOCIATI *A. Shimmerling*

Le devenir des centres historiques de nos agglomérations est aujourd'hui au coeur du débat sur l'architecture contemporaine. Face à la détérioration de l'environnement urbain sous forme de cités dortoirs ou banlieues pavillonnaires, les noyaux de culture urbaine que représentent ces centres deviennent des "Modèles" pour un développement futur. Et ceci, tout particulièrement en Europe où "l'urbanité" plonge ses racines dans un passé plusieurs fois millénaire.

Nous sommes en présence d'un désir de transposer certaines valeurs historiques dans un langage contemporain: le caractère varié des espaces urbains, favorisant la sociabilité, la variété des activités qui s'entremêlent au lieu d'être groupées dans "zones", l'art savant des échelles du bâti...

Au-delà des aspects formels du problème, celui-ci recèle un côté fondamental: la participation des habitants à la création de leur environnement, telle qu'elle était pratiquée naguère; l'intégration de l'individuel dans le tissu social sans qu'il perde son originalité.

L'architecture "ouverte" que réclame l'équipe Pica Ciamarra est conçue en vue de cette finalité.

Le système institutionnel pratiqué trop souvent en matière d'habitat est basé "sur des prémisses douteuses, des analyses en raccourci, des finalités acceptées sans discussion. Il aboutit à la conception d'un objet unique inaltérable, après achèvement. Sa valeur "utilisation" est évaluée uniquement en termes financiers. Sa valeur esthétique empêche souvent toute évaluation" (1).

Une architecture de participation dans le cadre d'un contexte urbain renouvelé constitue le "défi" auquel il nous faut répondre dès aujourd'hui.

Dans le cadre de "le carré bleu" nous avons suivi avec intérêt les travaux de l'équipe Pica Ciamarra, qui nous apparaissent très proches des positions que nous défendons sur le plan de la continuité dans l'évolution du mouvement moderne

a. élargissement des bases du fonctionnalisme, l'accent étant plus sur l'interrelation des fonctions que sur leur séparation dans le contexte urbain, et

b. application d'une approche "ouverte" dans l'élaboration de la forme architecturale susceptible de répondre aux exigences du contexte géographique et humain.

Nous avons également apprécié dans leurs travaux le souci d'englober la dimension régionale dans leur projet d'implantation des bâtiments sur la base d'un réseau

ayant comme directrice un parcours piétonnier. Par leur utilisation de matériaux et de techniques diversifiées on arrive à concevoir des espaces urbains variés qui reflètent la complexité des activités, le tout sur une base évolutive et flexible qui confère une homogénéité "organique" à l'ensemble. Ce faisant, l'équipe Pica Ciamarra évite le piège du "monumental", caractéristique de nombre de réalisations contemporaines.

L'approche se situe dans un courant de pensée amorcée par un groupe des C.I.A.M. - le "team X", dont les membres (tels J.B.Bakema, l'équipe Candilis, Josic, Woods, les Smithson) ont continué à développer des idées nouvelles après la dissolution des Congrès Internationaux d'Architecture Moderne en 1959. C'est ainsi que le fonctionnalisme orthodoxe a été battu en brèche par une vision plus synthétique de la ville. Entre autres l'attention s'est concentrée sur le rôle du piéton dans la ville ainsi que sur celui de la "rue" lieu d'activité et de rencontres.

L'équipe Pica Ciamarra a mis en pratique cette nouvelle philosophie dans un certain nombre de projets d'ensembles universitaires en Italie qui prennent le contre-pied des campus traditionnels en s'insérant dans un contexte urbain qu'ils contribuent à régénérer (2).

« Au cours de ses travaux, TeamX est amené à formuler une série de concepts opérationnels nouveaux en matière d'aménagement urbain et plus particulièrement dans celui des "grands ensembles": le concept d'évolution et de changement qui caractérise la vie de toute agglomération et celui de mobilité propre aux concentrations urbaines de l'âge industriel.

Les réseaux piétonniers et routiers sont indispensables à la vie sociale. En localisant les principaux équipements ("les prolongements du logis" de Le Corbusier) de part et d'autre d'un "cheminement" principal, l'urbaniste prédétermine en quelque sorte des points d'intensité qui confèrent à cet espace un caractère d'axe de développement. On est en présence d'un espace urbain, cadre d'événements qui ne pourront néanmoins être prévus avec certitude, ce qui nécessite un cadre urbain non contraignant que les adeptes de cette théorie qualifient d'ouvert et dont découlent des formes architecturales différentes.

Sur la structure ainsi définie se greffent les contenants résidentiels que certains conçoivent sous la forme d'immeubles reliés entre eux par des rues en hauteur, prolongements du réseau piétonnier.

Les projets et réalisations des membres de Team X témoignent en outre d'une préoccupation de créer des "lieux" qui favorisent l'identification de l'habitant à son milieu. On insiste également sur la prise en considération de l'habitant "concret" et non plus de l'individu anonyme, motif qui trouve son prolongement dans l'émergence de l'"Advocacy planning" des années 60 aux Etats-Unis puis des associations d'habitants en Europe. L'ensemble de cette approche se manifeste d'une façon particulièrement nette dans les projets d'Alison et Peter Smithson pour un quartier résidentiel à Londres, de Bakema et Van den Broek à Amsterdam, de l'équipe Candilis, Josic, Woods pour Toulouse-Le Mirail, en collaboration avec Manfred Schiedhelm, pour l'Université de Berlin, de Giancarlo de Carlo pour le Collège universitaire d'Urbino, de Ralph Erskine pour l'ensemble "Byker" à Newcastle-on-Tyne (Angleterre), de Aldo Van Eyck, de l'équipe de Pica Ciamarra pour l'implantation de l'Université de Calabre."

L'Université, bastion traditionnel de la culture, est en voie de mutation. Apanage de quelques privilégiés dans le passé, elle est appelée aujourd'hui à s'ouvrir au grand nombre. Cette mutation lui ôte peut-être un prestige apparent, mais elle lui confère une contre-partie des tâches nouvelles: devenir un pôle de l'éducation vivante où pédagogie et recherche sont subordonnées au besoin d'apporter des solutions aux problèmes tangibles de leur environnement physique et social.

Cette orientation; encore indécise à l'heure actuelle, peut être perçue dans le domaine de l'architecture nouvelle des universités aptes à servir de cadre à une nouvelle conception d'enseignement. Sans parler de l'abandon de formes monumentales dans ce domaine, nous assistons à l'éclosion de ce qu'on peut appeler "la forme ouverte en architecture": un système où "l'objet" architectural cède la place à un schéma d'organisation spatiale apte à tenir compte de la flexibilité et du changement des activités dans le temps. La distinction classique entre infrastructures et bâtiments proprement dits disparaît au profit d'une fusion des deux éléments. C'est ainsi que dans la "proposition pour l'insertion de l'université dans une trame urbaine" (3) par le team Pica Ciamarra, un parcours piétonnier forme "l'axe" de la composition, axe autour duquel se groupent les divers bâtiments universitaires. Cet axe n'est pas uniquement un lieu de parcours mais également un espace englobant une série de lieux de réunion, etc.

Une deuxième caractéristique, particulièrement frappante dans le projet, est le contact avec l'environnement urbain adjacent. Le plan a été conçu pour prolonger en quelque sorte les activités internes de l'université en direction des centres de vie "externes"

- usines, gare, jardins publics, centres de quartier d'une région urbaine donnée. Cette ouverture dénote une volonté d'abandon de l'institution travaillant en vas clos, un dépassement des campus, une possibilité de renouvellement fondamental.

Dans la journée d'études du Carré bleu à la Fondation Le Corbusier, 19 janvier 1980, le groupe "Architettura et Società" (Duplay - Fouquey - Pica Ciamarra) a considéré que "les conditions politiques, économiques et sociales de l'activité architecturale actuelle n'incitent pas à l'optimisme moderniste que manifestaient les CIAM à leur époque. Mais elles contribuent à rendre les architectes moins idéalistes et généralisants, plus conscientes de leur insertion dans un contexte géographique, dans une continuité historique, moins démiurges et plus pédagogues.

Plutôt que partir, comme l'avaient fait les CIAM d'idées très générales sur l'homme et le progrès et de généraliser leur conclusions pour les étendre au monde entier, les doutes que le désenchantement quant à l'évolution politique des sociétés, la crise économique, la stagnation démographique ont fait naître dans leur esprit, les ont amené à faire les plus grandes réserves sur l'idée de modernité et de progrès comme objectifs plus "techniques", mieux limités à un domaine spécifiquement architectural et urbain, maîtrisables par des techniciens éclairés.

Le groupe a tenté d'énumérer quelques points d'une "théorie concrète" de l'architecture de demain:

- La méthode de conception est universelle, mais la forme est locale (contre le style international, pour l'insertion écologique).

- On ne raisonne pas sur un édifice isolé, mais sur un fragment de tissu urbain plus ou moins lâche. Chaque projet est un élément dans une structure, un fragment dans une réalité plus ample. En conséquence, le vide entre les bâtiments est plus important que les bâtiments eux-mêmes.

- La prise en compte de l'architecture dans la société étant étroitement dépendante du besoin de qualité architecturale de l'ensemble de la population, le rôle de pédagogue de l'architecte est primordial, le dialogue avec les usagers à rechercher chaque fois qu'il est possible." (4)

(1) Une architecture de participation, par Giancarlo de Carlo n°3-72 du carré bleu

(2) Intégration de l'Université dans une trame urbaine, le carré bleu n°1/1976

(3) cfr. "le carré bleu" n°1/1976

(4) Journées d'études du Carré bleu, n°1/80 du carré bleu, pag.16

ARCHITETTURA DELLE COMPRESENZE

Massimo Locci

Parafrasando la celebre definizione di S. Giedion, il gruppo di architetti costituente lo studio Pica Ciamarra Associati appartiene alla "quarta generazione" o quarta fase del Movimento Moderno, cioè quella che, dopo i pionieri e i maestri, fa subito seguito a quella di Kahn, Venturi, Rudolph, Smithson, Bakema, Van Eyck, Stirling, De Carlo e che ha mostrato "vivo interesse per i problemi dell'identità e della caratterizzazione spaziale" (C. Norberg-Schulz).

M. Pica Ciamarra inizia l'attività negli anni sessanta, cioè nell'arco di tempo contraddistinto, secondo Gregotti, dalla "aspirazione alla realtà", periodo in cui la ricerca ha esplorato le direzioni che risultavano "dalla nuova dimensione urbanistica proposta all'architettura" dalla spinta verso un rinnovamento tecnologico, dal ribaltamento tra ideologia e linguaggio, espresso in forme che legittimavano sempre più la soggettività di nuove scelte progettuali in una generale rivalutazione della "forma".

"La forma segue la funzione, a condizione che si riconosca la funzione della forma", affermava Bakema mentre, Aldo van Eyck guidava, insieme con gli Smithson, "l'attacco contro le posizioni razionaliste del Ciam, denunciando la tirannia di un meccanismo funzionalista capace di costruire i sogni di ieri, ma non di rappresentare le reali esigenze ambientali" (B. Zevi).

In un clima di aperto contrasto con l'International Style e di temperie manierista i giovani architetti di quegli anni tendevano a seguire due linee principali: quella della interrogazione storicistica sul linguaggio, vaticinata da Kahn e quella della reintegrazione formale e funzionale della corrente brutalista e in particolare modo dei gruppi afferenti al "team 10".

Per formulare i caratteri della tendenza brutalista Alison e Peter Smithson scrivevano: "La nuova estetica rinasce con la vita e l'amore per i materiali, cerca di stabilire, in maniera naturale, un'unità tra la forma costruita e gli uomini che la usano".

"Dobbiamo creare un'architettura e un'urbanistica che rendano eloquente la trasformazione, la crescita, la vitalità comunitaria...

Una disciplina pragmatica e non cartesiana, capace di prefigurare una città che si espanda non per grandi linee parallele ma da un polo all'altro, seguendo il tracciato delle comunicazioni...

Ci interessa il "flusso" più che la "misura". L'idea che soddisfa tali requisiti è il "cluster", il grappolo, un'aggregazione intrecciata, complicata, spesso mobile, ma con una struttura ben determinata" (A. e P. Smithson).

Per altri versi l'affermarsi di una diversa coscienza esistenziale legata al "principio filosofico della indeterminazione degli eventi si è tradotta, nelle varie discipline, in nuovi orientamenti, che tendevano a riconnettere il momento razionalizzante e quello emotivo. Alla teoria della relatività fa seguito la musica Aleatoria, l'informale, il tratto casuale. In architettura nasceva un nuovo regionalismo, di matrice empirica, che poneva al centro degli interessi la "scala umana" e i suoi processi di integrazione con il contesto. Al nuovo razionalismo che proponeva regole precostituite, univoche e inderogabili, a suo tempo veicolate dai maestri del M.M., si opponeva la linea della appropriazione semantica (team 10, le Carré Bleu) tramite il processo morfologico che unisce organicamente funzione e forme. In tal senso Zevi rilevava: "Le esigenze emotive richiedono immagini memorabili, opposte alla bellezza classica, in certo senso "antiartistiche", volte a far sì che la fabbrica costituisca un'entità visuale immediatamente percepibile, aderente alle funzioni e confermata dall'esperienza degli utenti".

Questo metodo pragmatico, caratterizzato da un processo additivo e reintegrativo delle funzioni nel continuum urbano e metropolitano, definisce il principio ordinatore dei progetti dello studio Pica Ciamarra, fin dagli anni della formazione.

In Italia, in questo stesso periodo, gli apporti più originali vengono forniti tra gli altri da Samonà, Scarpa, Albini, BPPR, Quaroni, Ridolfi, Sacripanti, Figini e Pollini, Gabetti e Isola, De Carlo, Cosenza, mentre nello stretto ambito napoletano, oltre a quelli di quest'ultimo, i contributi più interessanti vengono da Cocchia, Vittoria, De Felice e soprattutto da De Luca e Capobianco.

Questo quadro sinottico più che un sistema di riferimenti e/o di legami diretti tende a definire il clima della formazione, e deve essere indagato per individuare la specifica collocazione e l'ampiezza di ricerca nello spettro delle esperienze sviluppatesi in quegli anni.

Si possono individuare tre direzioni disciplinari praticate dallo studio Pica Ciamarra Associati e precisamente:

l'attività teorica e didattica, la quale tenta positivamente il superamento della crisi, ormai generale che , investe gli ultimi esiti del Movimento Moderno negando le risposte accademiche e proponendo una "rifondazione" dell'architettura attraverso una meditazione sul tema e sui processi di integrazione edificio-contesto.

l'attività sperimentale, che si esprime in concorsi o altri tipi di progettazioni spesso consistenti in manipolazioni e variazioni dei "modelli", sia storici, tratti dall'opera dei "maestri", sia formali, desunti dall'analisi del luogo e assunti all'interno di una rivalutazione della nozione di "composizione" contrapposta a quella, più implicata nella realtà, di "progettazione";

attività professionale, ancora ispirata al modello dell' "atelier", e riguardante precisamente attrezzature pubbliche, sistemazioni urbane, restauri. Attività che in questi anni ha riscosso largo seguito in ambito culturale, sia in mostre, sia nelle riviste specialistiche.

La terza direzione è in qualche modo emarginata rispetto a una egemonizzazione del dibattito da parte delle prime due. Come se la qualità poetica della realtà, lo sforzo quotidiano di consapevolezza e rigore, che pure è presente nella ricerca professionale, non avesse valore e stentasse a trovare spazio nell'orizzonte culturale.

I principi di identificazione della architettura del gruppo fa riferimento a precisi costrutti teorici, in parte già descritti nell'inquadramento, cui fanno riscontro precise invarianti e orchestrazioni plastiche.

Innanzitutto è necessario evidenziare due grandi categorie di approccio riguardanti il principio di *organismo* e quello di *gerarchia*. Il primo definisce il sistema delle attenzioni progettuali verso l'oggetto architettonico, a partire dalla reintegrazione morfologica di funzione e forma; il secondo stabilisce la coerenza delle relazioni mediante subordinazione o esaltazione delle stesse, sia riguardo i contesti esterni, sia rispetto allo sviluppo del manufatto stesso. Entrambe queste categorie principali definiscono un quadro di azione, un continuum di sequenze per contrappunti.

"Nelle opere del gruppo Pica Ciamarra Associati esistono delle macroscopiche invarianti... e si direbbe che una volta trovata una chiave compositiva e/o una forte caratterizzazione morfologica, la riutilizzano più volte preoccupandosi di non renderla riconoscibile. In altre parole, quanto altri metterebbero in risalto come nota di individualità e di stile, Pica Ciamarra e De Rosa accantonano come una cifra formalistica e quindi la occultano" (R. De Fusco).

Concetto che, con espressioni ricorrenti, viene definito dagli architetti "ambiguità della forma", cioè il processo cui il linguaggio è sottoposto ad una sistematica scomposizione e quindi ricondotto ad una nuova sintesi unitaria attraverso una estenuante indagine di possibili diverse soluzioni. La varietà delle combinazioni e delle variazioni non è, quindi, frutto di una fantasia incontrollata, ma scaturisce da quell'irriducibile libertà d'invenzione di cui l'architetto rimane sempre giudice unico e severissimo.

Il primo principio informatore della poetica del gruppo è legato alla condizione di rifondazione perenne, semantica e morfologica.

Già B. Zevi nel '74 presentando il polifunzionale, di Arcavàcata, aveva individuato questa componente "pionieristica" sia riferita al metodo di costruzione dell'immagine "in progress", sia riferita allo spirito eroico di scegliere un ambito ed eleggerlo a luogo deputato per lo svolgimento della azione poetica.

Da questa impostazione derivano i sottosistemi di indagine e relazione con il contesto naturale ed urbano: la ricerca della scala di intervento, la antimonumentalità anche nella grande dimensione, la condizione della diversità nella integrazione.

il secondo principio fa sì che l'architettura, essendo espressione di scelte politiche e sociali della collettività, debba porsi quale strumento della e per la comunicazione; ovvero che debba inverare il passaggio dal complicato al complesso attraverso la chiarificazione, elencazione e riconnessione dei sistemi di relazione specialistica tra le parti. Ne deriva un scompaginamento totale dell'impianto compositivo tradizionale a favore di una quantità diffusa di elementi edilizi semplici, modulari, autosufficienti, dislocati liberamente lungo le tre coordinate cartesiane e sottesi da una fitta trama di percorsi pedonali ed automobilistici; condizione che automaticamente li connota come fatti urbani per eccellenza. L'accentuazione del ruolo dei percorsi ha conseguentemente dissolto le antiche componenti della strutturalità dell'immagine, ed ha cancellato l'originaria definizione dei rapporti tra architettura e urbanistica a favore di un pattern continuo destinato ad investire la città ed il territorio.

Se la condizione urbana è caratterizzata dalla sovrapposizione di più sistemi, ciascuno legato ad una propria dimensione tecnologica, ad un suo peculiare ritmo linguistico deve corrispondere una localizzazione nello spazio fisico territoriale; alla risoluzione formale deve contribuire tanto la rispondenza ai requisiti funzionali quanto a quelli poetici. Peraltro è anche storicamente provato che si ottiene l'effetto città soltanto quando si realizza, giocando sulle sovrapposizioni, un sistema di sistemi, vale a dire un'organica ed interrelata area di compresenze.

Si definisce così una metodologia che ammette incidenze, prelievi e sollecitazioni dalla storia dell'arte e della città, dalla tecnologia. Nelle tecniche compositive due temi intrecciati costituiscono gli attributi formali della ricerca:

- qualità stereometriche di maglie urbane che sottendono organismi architettonici in disposizioni polidirezionate;

- repertorio di figure desunte dalla geometria, semplice e superiore, combinate con procedimenti compositivi non riduttivi.

Sono questi due elementi di un'architettura che sottolinea la propria complessità e si presta ad essere decifrata nelle sue componenti essenziali con un procedimento analogico.

La stessa problematica delle compresenze spiega il sistema di organismi interni, involucri come microstrutture architettoniche all'interno dei manufatti e forniti quali materiali dati, prelevati e riorganizzati, o sistemi ordinatori alla piccola scala che ammettono molte tecniche di integrazione, intersezione o interazione del generale.

Facendo riferimento alla produzione architettonica di R. Venturi, Kenneth Frampton l'ha definita priva di "densità" facendo riferimento, forse, al senso di rarefazione che la connota.

Il contrasto tra densità e rarefazione è sempre presente nelle opere dello studio Pica Ciamarra Associati condizione che da taluni viene identificata nella definizione vaga di "napoletanità" della loro poetica, alludendo con ciò alle perenni condizioni duali di questa cultura al senso di ridondanza e opulenza espressiva in contrasto con la leggerezza strutturale all'horror vacui che sembra pervadere i loro complessi edilizi.

Tale principio contiene più di un tributo alla possibile eversione dell' "eccesso" alla capacità di gioire e soffrire di architetture vitalmente "parlanti". Un'irresistibile tendenza allo sproporzionato, all'illecito, che rende perciò l'avventura complessa e rischiosa.

Facendo un salto nella teoria si può dire che l'architettura densa è quella capace di "opporsi allo sgretolamento del discorso e che si fa forza con l'uso di procedure di controllo e di delimitazione. La densità dell'architettura può essere garantita soltanto dalla adesione ad una sfera di discorso protetta da principi di classificazione, ordinamento, distribuzione, come si trattasse di padroneggiare un'altra dimensione del discorso: quello dell'evento e del caso" (F. Foucault).

Restituendo all'architettura il suo carattere di evento si produce un effetto di rarefazione. Da una parte il linguaggio si fa forza di specificità contingenti e abbandona il riferimento alle grandi narrazioni, dall'altra parte è spinto verso l'esterno "il discorso non va verso il suo aculeo interno e nascosto, verso il cuore di un pensiero o di un significato che si manifesterebbe in esso, ma a partire dal discorso stesso, dalla sua opposizione e dalla sua regolarità va verso le sue condizioni esterne di possibilità..." (M. Foucault).

Un ultimo aspetto che ritengo debba essere indagato nelle opere dello studio Pica Ciamarra Associati è quello dell'aver individuato la quarta dimensione quale fondamento della morfologia architettonica attraverso il concatenamento labirintico delle parti, cioè il tempo come qualità dello spazio.

Il processo di concatenamento tra geometria e materia nell'iter progettuale muove dal "grado zero" del legame e coincide con l'accettazione della essenza originaria, ne indaga, poi, i fondamenti⁵ attraverso una esplorazione delle possibilità combinatorie in funzione spaziale,' infine ne definisce la relazione con l'entità tempo in quanto struttura teorica di interpretazione di entrambi gli elementi, sia nella fase di costruzione dello spazio che in quella di vita e scoperta dello stesso.

Alla filologia formale subentra, quindi, l'approccio critico, personalizzato, con la storia: dal mondo antico si apprende il senso delle cose e delle relazioni rifuggendo dalla acquisizione automatica di stilemmi formali.

L'architettura rinvia l'attenzione sui soggetti marginali, scomponendo in più tempi il racconto di uno spazio unitario. Alla dimensione compatta si contrappone la visione dilatata e le soluzioni a invito per percorrenze multiple tangenziali, diagonali, centripete e centrifughe, quasi mai assiali.

Questi percorsi in accumulazione rappresentano due volte una chiave di letture temporalizzata sia in quanto definiscono le fasce di connettivo fruitivo sia in quanto scandiscono le fasi della percezione, con calcolate espansioni e improvvise contrazioni di visuale.