





*Collana internazionale di studi e progetti Utopici*  
*direttore Marcello Sèstito*

© 2022 **Timía edizioni**  
© 2022 **Marcello Sèstito**  
© 2022 **Franco Purini**

Via San Francesco di Sales, 88  
00165 - Roma - tel/fax 06/6875230  
[www.timiaedizioni.it](http://www.timiaedizioni.it) - [direzione@timiaedizioni.it](mailto:direzione@timiaedizioni.it)

Nessuna parte di questa pubblicazione può essere  
memorizzata, fotocopiata o comunque riprodotta  
senza le dovute autorizzazioni.

ISBN 979-12-81108-08-0

Layout: *Silvia Massotti, Marcello Sèstito*  
Realizzazione: ©*Adriano Presta*  
In copertina: ©F. Purini, *Città compatta*, 1966  
Editing, impaginazione e supervisione: *Silvia Massotti*

TIMÍA

## **Comitato Scientifico**

Enrico Baleri  
Bruno Barla  
Eugenia Battisti  
Alessandro Castagnaro  
Domenico Dara  
Richard England  
Alberto Fiz  
Antonella Greco  
Pedro Antonio Janeiro  
Ugo La Pietra  
Giovanni Marucci  
Piero Meogrossi  
Maurizio Oddo  
Paolo Portoghesi  
Claudio Presta  
Luigi Prestinenza Puglisi  
Franco Purini  
Delfin Rodríguez Ruiz  
Antonino Saggio  
Mauro Sàito  
Denis Santachiara  
Laura Thermes  
Kim Veltman

## **Ideazione**

Marcello Sèstito

## **Coordinamento redazionale**

Marcello Sèstito, Silvia Massotti, Antonella Pavia

## **Designer**

Adriano Presta

## **La collana**

*“Parlo da utopista, lo so. Ma o essere utopisti o sparire”*, con queste parole di Pier Paolo Pasolini, quasi un grido di allarme, che il poeta ha pronunciato ne ‘Il caos’, inauguriamo questa collana di studi e progetti sulle Utopie che ha per titolo ÈUtopia.

Se Utopia nel noto racconto di Thomas More voleva essere il luogo che non c’è, il luogo inesistente, e se Eutopia al contrario prefigurava il bel luogo, come l’assolata città campanelliana, il luogo desiderato, ÈUtopia conferma la sua necessità. Una necessità avvertita come urgente al caotico dell’intorno ove, sovente, si avverte una cacofonia di fondo, sorda ad ogni cambiamento.

La Collana si propone di presentare ad un pubblico più vasto quei progetti o elaborazioni teoriche che spingono il pensiero oltre gli angusti ambiti del quotidiano proiettandoli in un futuro a venire.

Pertanto verranno ospitate tra le sue pagine, opere, soluzioni, disegni, prefigurazioni, teorie che spesso sono il frutto di elaborazioni introverse e personalistiche ma che hanno il privilegio di offrire al lettore materie inconsuete dell’operare, come se tali intendimenti auspicassero, come è lecito aspettarsi, ad una loro realizzazione, o spesso, solo a far sì che il mondo possa migliorarsi.

La collana è dedicata a Giuseppa Saccaro Del Buffa, Francesco ed Eugenio Battisti che negli anni passati così sosteneva: “L’Utopia è una grande partita a scacchi con il destino, che va sempre giocata da capo; potrebbe essere definita come il progetto dei progetti, la grande ricerca di novità e di concretezza, il motore che obbliga la società a trovare le soluzioni giuste, attraverso il ripudio della tradizione ed il coraggio della sperimentazione”.

*Marcello Sèstito, Milano 8.8.2019*

Franco Purini

**Alcune forme  
dell'Utopia**

ΤΙΜΙΑ

## **INDICE**

### **Retropia e Transutopia**

Marcello Sèstito

10

### **Intervista a Franco Purini**

Marcello Sèstito

14

Franco Purini

### **La città dei desideri Sogni e disegni di architettura**

42

## Retropia e Transtopia

Marcello Sèstito

Quando decidemmo di realizzare il volume che qui presentiamo avvalendoci di un'intervista a Franco Purini che conosco e frequento da circa quarant'anni, a partire dalla sua presenza nell'allora IUSARC nella Facoltà di architettura di Reggio Calabria, dove svolse il suo insegnamento, sapevamo già che le acute introspezioni nel territorio dell'architettura avrebbero contribuito ad alimentare il complesso panorama delle utopie con l'innesto di nuovi termini da lui conati come Transtopia, Retropia... Insomma avevamo abbastanza chiaro che non si sarebbe limitato al pur vasto panorama che la critica ufficiale ci offre nella descrizione di un fenomeno complesso che non nasce, come acutamente avverte, con il libro di Tommaso Moro, ma le cui origini forse appartengono da sempre alla cultura dei popoli.

Appare fin dalle prime battute come la visione dell'architettura del nostro si propone come atto creativo in grado di trascinare a sé tutti gli elementi che contribuiscono a definirla come cosa umana per eccellenza, forma d'arte che implica sostanzialmente una visione unitaria che dal processo compositivo avviato dal disegno si inverte in proposte in grado di dare di conto della sua interezza, come un corpo, egli dice, dove essendo pur presenti i diversi organi, questo si erge con la sua indivisibilità e la sua fisicità.

Un corpo martoriato, vilipeso, smembrato in corpuscoli disciplinari, ognuno con la sua pretesa unitaria e che si tenta disperatamente di garantire nella sua complessa interezza.

Malgrado il suo essere reticente a scoprire il lato intimo e personale del suo percorso esistenziale, in una forma di voluto anonimato,

Franco Purini si lascia trascinare in ricordi dell'infanzia, della sua giovinezza, e persino della sua nascita a Isola del Liri in una casa che, per forza di cose, doveva avere le suggestioni di una capanna laugeriana.

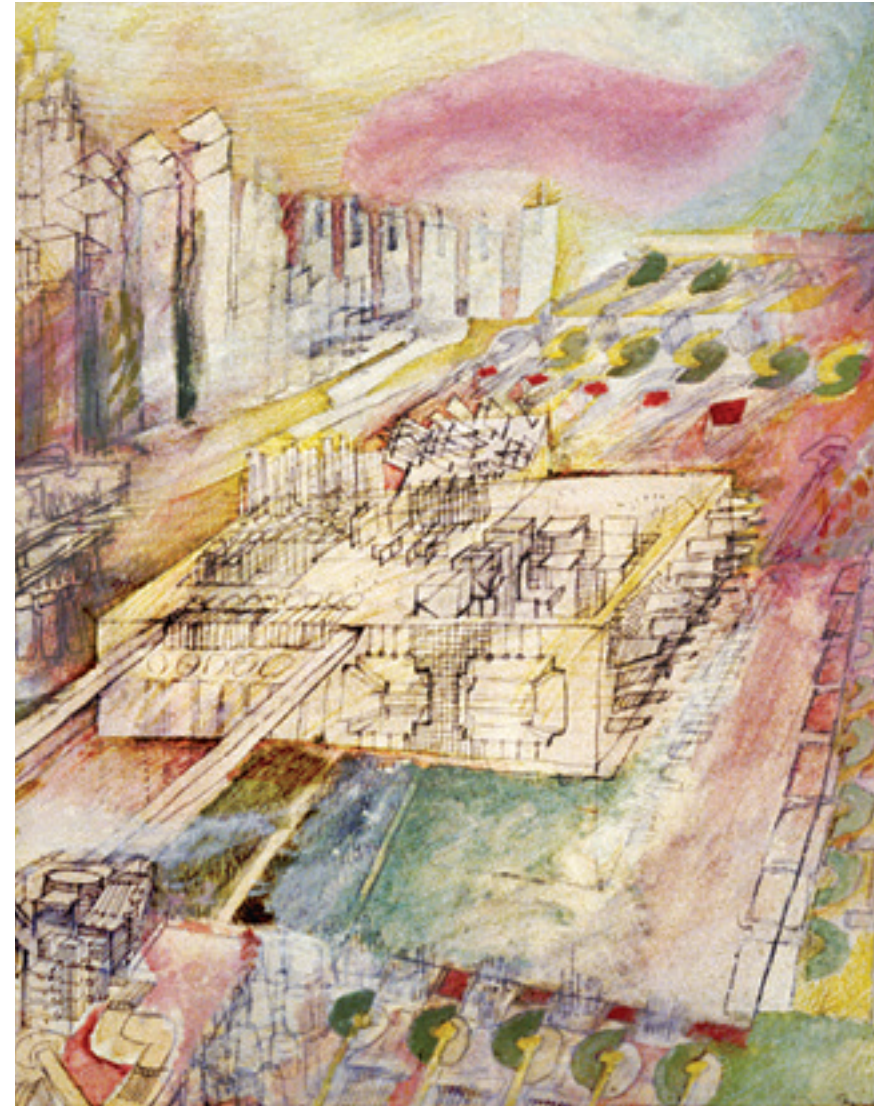
Quella capanna più volte sottoposta a introspezioni tematiche e che si erge come sfondo ideale per le sue architetture. Ma se queste sono state più volte indagate negli anni dagli storici e dai critici nel vasto panorama nazionale e non solo, meno noto ci sembra il suo lavoro attorno all'Utopia e le sue diverse declinazioni.

La Retropia, o alla Bauman la Retrotopia, rimanda ad un passato ove le pratiche utopiche hanno trovato sede ma senza quella nostalgia o rimpianto che accompagna qualsiasi operazione di preveggenza. La Transtopia trascende gli attuali ambiti di ricerca per porsi, tra disillusioni e forzature tematiche, in quel territorio caro al nostro ove ai conflitti si affiancano proposizioni, dove all'apparente caoticità dell'intorno fa da contrappunto un pensare logico e pure fortemente investito da visionarietà, quella che nel corso degli anni ha contraddistinto il lavoro di Franco Purini, teso a dar di conto del difficile proporre l'architettura nelle sue tensioni emotive e nel suo indissolubile rapporto con l'arte di cui essa fa parte. Non poche sorprese, almeno per chi scrive, scoprire dell'autore questa sua ricerca di un Creatore che lo spinge in un alveo misticheggiante dove riecheggiano possibili dialoghi sperati con l'assoluto o il trascendente. Forse che la buona architettura si dà solo attraverso una tensione verso l'aldilà proprio perché pratica consueta per l'aldiquà?

A intervista ultimata mi sono accorto che quell'albero di utopia che abbiamo chiesto di disegnare a Purini, e senza pretesa di primati, lo avevo già disegnato come responsabile del progetto grafico in quarta di copertina nella rivista OZ pensata con gli indimenticabili Francesco e Peppa Battisti e Kim Veltman, ma Purini ci regala un sorprendente testo grafico della rocambolesca avventura utopica di cui la collana ÈUtopia vuole continuare a dare testimonianza rinnovandone la sua necessità.



Ritratto di Franco Purini, ©M. Sèstito, 2006



Città in costruzione, 1966

## Intervista a Franco Purini

Marcello Sèstito

**M. S.:** Caro Franco, vorrei iniziare questa conversazione proprio come si dice dall'Inizio, parola che credo ti piaccia. Che differenza c'è secondo te tra origine e inizio?

In architettura è il luogo dove tutto appare e tu sul concetto di apparizione hai scritto abbastanza. Carmelo Bene diceva *sono apparso alla Madonna*. Possiamo noi apparire all'architettura?

**F. P.:** L'origine è il luogo e insieme il momento in cui un'idea nasce. L'inizio, dal latino *inire* è il mettersi in cammino in un processo elaborativo che parte dall'idea modificandola, ciò che può renderla meno chiara, prova della sua nativa iconicità. Per quanto riguarda la seconda domanda, sono convinto che ogni vero architetto dovrebbe prima o poi apparire all'architettura almeno per sapere se lei lo accoglierebbe volentieri. Quando avevo sette anni, l'età della ragione, guardavo con molto interesse le case che stavano vicino alla nostra, situata al Quadraro in Via Cincinnato 1, a pochi metri di distanza dal Monte del Grano, un monumento circolare sovrastato da un cono di terra ricoperto di alberi. Oggi, purtroppo, questo monumento, il terzo per grandezza a Roma dopo quelli di Augusto e di Adriano, è diventato pressoché invisibile perché circondato da un parco non proprio ben disegnato. Non tutti i ragazzini miei coetanei, con i quali passavo i pomeriggi, guardavano con attenzione le costruzioni che avevamo davanti e attorno a noi. A me piaceva osservare il labirinto di piccoli spazi, di stretti ingressi, di scale ripide, di balconi e di terrazze che costituiva il retro di edifici di due piani affacciati sulla strada che oggi, credo, fosse un tratto della Via Tuscolana originaria, sostituito poi da quello nuovo che scavalca la ferrovia davanti a Porta Furba. Quel paesaggio di muri, di finestre, di gradini, del tutto casuale, di tetti piani o rivestiti di tegole mi sembrava misterioso, come se nascondesse storie che volevo conoscere, ma anche ac-

cogliente, bello da contemplare e da cercare di decifrare nel suo disordine incantato. In breve l'architettura, che ancora non sapevo come fosse, mi aveva conquistato. Nel 1950, a nove anni, mi trovavo con i miei compagni in un'area piuttosto lontana dalla nostra casa, costellata di cave di tufo con grotte dove alcuni pastori ricoveravano il loro gregge. In quella parte della Campagna Romana, che tranne Cinecittà, il Centro Sperimentale di Cinematografia e l'Istituto Luce, era ancora quella di Goethe, assistetti un pomeriggio all'arrivo di molti camion, di grandi macchine, di tanti operai edili. Era l'inizio dei lavori del Quartiere Tuscolano di Mario De Renzi e Saverio Muratori. Per un paio d'anni ho seguito le operazioni di livellamento del terreno, lo scavo per le fondazioni, la costruzione delle case. In una solare domenica di maggio, nel 1953 se non ricordo male, ho partecipato alla festa per l'inaugurazione del Quartiere. Davanti a me, nella mia mente, c'è ancora la consegna degli alloggi con le madri che si chiamano da un piano all'altro per invitarci a vedere le loro case mentre noi saliamo e scendiamo le scale delle torri che delimitavano il quartiere e della lunga spina dorsale - una casa in linea, dall'andamento sinuoso - che lo attraversava. I colori degli edifici erano decisi e brillanti. Era uno spettacolo per me magnifico. Compresi quel giorno che produrre con l'architettura, gioia e condivisione era un mestiere straordinario. Posso quindi affermare che l'architettura nei primi anni in cui si pensa, mi ha cercato e che io, quando sono cresciuto, ho poi dovuto riconoscerla, riformularla, farla pienamente mia.

**M. S.:** Sei nato a Isola del Liri. Come credi che questa condizione particolare ti abbia influenzato; normalmente un'isola è introversa e per sua costituzione tende a far sì che i suoi abitanti rispecchino tale condizione. Ti ci ritrovi?

**F. P.:** Sono nato a Isola del Liri, non nella città, ma a tre chilometri di distanza dove due direzioni si intersecano. Una, proveniente dalla periferia ovest del centro urbano, va verso *la Selva*, una fitta e ampia foresta su un ripido pendio; l'altra che collega la Selva alla vicina Fontana Liri, conduce a Sora. Questo incrocio è chiamato *le Quattro Strade* o *La croce*, dove sorgeva la casa in cui la mia famiglia abitava nel 1941. Ho saputo anni dopo

che questa casa sorgeva da un basamento di pietra che sosteneva una struttura in legno ricoperta da un intonaco bianco, una vera e propria *capanna rustica*, come quella del trattato di Marc Antoine Laugier, nascosta dal suo involucro.

**M. S.:** E c'è ancora?

**F. P.:** Negli Anni Ottanta, tornando da Napoli con Laura e Francesco Moschini dopo un sopralluogo nel nostro cantiere di Marianella, proposi di fare una deviazione per visitare quel luogo nativo e la costruzione nella quale avevo visto la luce. Arrivammo a *La Croce* ma la casa non c'era più. Entrai in una pizzeria e chiesi qualche informazione su questa scomparsa. "Era al posto di questo locale", mi disse una ragazza molto gentile. Ho provato allora un dispiacere che non ho più rimosso. Quella casa, di cui ricordo ancora il cognome del suo proprietario, Scala, è un ancoraggio attivo per tutta la vita, un *porto ideale* dove ci si rifugia mentalmente quando qualcosa ci preoccupa, produce in noi turbamenti o ci disorienta. Penso quindi che il luogo nativo sia di fondamentale importanza per l'essere umano, forse più dei genitori, essendo un'impronta incancellabile che continua a raccontarci qualcosa di necessario e misterioso, rigenerandoci. Non riesco a comprendere perché ciò avvenga, ma sono sicuro che tale luogo sia simbolico, sempre più attraente e indecifrabile, ambito di immaginario dal quale attingere ma anche qualcosa che ci incute un timore ancestrale, come se ci vedessimo, da grandi, nascere soli e indifesi.

**M. S.:** Tu parli poco di te e domandi ai tuoi lavori la possibilità di comprenderti come se il tuo stesso lavoro si esplicasse attraverso un transfert. Come dire ti interessa poco la tua biografia, mentre io penso un po' alla Valéry che da essa non si può prescindere, che lo vogliamo o meno

**F. P.:** Non c'è nulla nel mio lavoro che parli intenzionalmente della mia vita. La concezione della mia presenza nell'intorno che ho frequentato, quello degli amici e dell'architettura è agli antipodi della "*autobiografia scientifica*" di Aldo Rossi di moda tra molti nostri colleghi. Ciò che ho vissuto può darsi che trovi una qualche rappresentazione indiretta nel mio lavoro, ma se ciò accade non dipende consapevolmente da me. Penso da sempre

a esprimermi attraverso una *forma-pensiero teoremativa*, una tendenziale oggettività nella quale cerco di inquadrare la mia ricerca, conferendo ad essa un'identità non personalizzata né generica ma generale. Allo stesso modo non ho mai esibito negli abiti e nei comportamenti il mio essere architetto, come molti colleghi, specialmente i francesi e gli americani, amano fare. Se sono in treno non mi piacerebbe che il passeggero che è davanti a me mi riconoscesse come architetto perché vesto secondo la divisa corporativa. Amo l'anonimato, per quanto è possibile.

**M. S.:** Però devo dire che c'era anche la stessa divisa negli anni '60 con i loden

**F. P.:** Gli architetti hanno vissuto senz'altro periodi nei quali si pensava che occorresse indossare un costume appropriato. Il papillon ha ornato il volto di molti architetti, da Le Corbusier a Giò Ponti, da Ernesto Rogers a Bruno Zevi. Molti architetti amavano lavorare nei loro studi con il leggendario camice. Oggi gli architetti più noti preferiscono abiti di solito neri con maglioni dello stesso colore. Il tutto mi fa pensare a come vestono i sacerdoti. Ripeto che per me quello che conta non dipende da abiti che rivelino che mestiere facciamo ma solo dal lavoro che esso richiede.

**M. S.:** Infatti, come dico, hai fatto dell'anonimato una tua condizione lavorativa, credi sia possibile mantenere un anonimato quando i tuoi lavori e disegni parlano comunque di te. Puoi spiegare meglio questo concetto?

**F. P.:** I miei progetti, le mie architetture, che per inciso non sono molte, gli scritti e i disegni raccontano la mia architettura ma non la mia vita. Non farei mai un'incisione come quella di Aldo Rossi dal titolo che ricordo, credo approssimativamente, "*Ora tutto questo è perduto*". Si tratta di un'opera nella quale l'architetto milanese trasmette un suo dolore esistenziale dovuto probabilmente a qualcosa che nella sua esistenza, lo ha profondamente ferito. Anche Carlo Aymonino si è ritratto trafitto da un coltello dicendo, se non sbaglio, che "*l'architettura è difficile*". Non trasmetterei mai agli altri i miei dubbi, le cose positive o negative che sono accadute o possono ancora accadermi, gli eventuali fallimenti o qualche successo. Se tutto ciò è *tradotto* nel mio lavoro, quindi nelle forme proprie dell'architettura, per me va bene.

Non mi sono mai permesso, e né mai lo farò, di trasmetterlo tramite una mia autobiografia, che è un genere letterario che finisce con il modificare sempre la realtà che si è vissuta.

**M. S.:** Parliamo un po' del tuo ruolo di docente o da Maestro se preferisci. Di cui anche io sono stato allievo. Credo tu abbia avuto molti allievi, personalmente sono convinto che molti, più che imparare a *fare i compiti*, come direbbe il buon Battisti, hanno imparato a copiarli. Ma la tua forma discorsiva e persuasiva ha influenzato molti. Che mi dici su come svolgere l'architettura didattica che è anche il titolo di un tuo noto libro?

**F. P.:** Sono stato allievo di Maurizio Sacripanti, nel cui studio ho lavorato dal 1964 al 1968 e poi dal 1970 al 1972. Egli è stato il mio primo e più influente maestro. Il secondo è Ludovico Quaroni, con il quale ho avuto un rapporto conflittuale ma anche denso di momenti concordi. Un rapporto per me fondativo, specialmente per quanto riguarda il rapporto tra architettura e città. Altri miei maestri sono Bruno Zevi, Paolo Portoghesi, Manfredo Tafuri. Dall'insegnamento dei primi due maestri ho compreso che un docente non deve imporre agli studenti la sua visione del mondo e dell'architettura. È suo dovere, all'inizio dei corsi, illustrare tale visione e mostrare qualche sua architettura ma egli non può insegnare cercando di imprimere nella mente degli allievi le proprie convinzioni. In breve deve dichiarare in che cosa crede e che cosa fa nell'architettura, ma ciò non deve comportare alcuna imposizione di una teoria e di un metodo. Tutto deve essere argomentato e discusso, ma non proposto come un credo assoluto. Il compito di un docente, consapevole del suo difficile ma straordinario ruolo, è quello di far sì che lo studente trovi la sua strada, individui quali sono le sue potenzialità, come utilizzarle, rendersi conto se possiede un talento - ricordando una bella lezione che Colin Rowe tenne a Roma nel 1988 su mio invito - se abbia idee. Se ha un talento deve dare ad esso una *finalità*, se ha idee deve sapere come strutturarle in una sua visione completa e coerente del costruire. In breve lo studente ha il dovere di creare un suo linguaggio il quale, in una vitale contraddizione, è però obbligato a farsi comprendere dai più. In altre parole lo studente che ha talento lo deve de-

costruire e poi rimettere assieme sulla base di idee che deve attentamente selezionare, mentre chi ha idee deve ordinarle nella direzione di un compito nutrito dalla creatività che senz'altro egli possiede. Nel mio insegnamento ho sempre sostenuto che un architetto deve scegliere un *tema* che dovrebbe sostenere la sua ricerca per tutta la vita, ovviamente all'interno delle varie situazioni che nel tempo si vivono. In effetti senza un tema ciò che si fa non ha la possibilità di esprimersi coerentemente, e soprattutto non ha la capacità, che la vera architettura ha, di essere *sempre contemporanea* in ogni stagione che attraverserà. Non è difficile trovare questo tema. Si tratta di un'operazione possibile solo dai venti ai ventisei anni o al massimo ventotto anni. Dopo non è più possibile, come ci insegnano le *scritture* nelle quali la creatività è centrale, come l'arte figurativa, la letteratura, dalle poesie ai romanzi e ai saggi, il cinema, il teatro, la fotografia, la danza. Trovare il proprio tema non è difficile, ripeto ma lo è comprendere che tale operazione è assolutamente necessaria. Prima di tutto occorre scegliere quale è il messaggio sulla nostra concezione del vivere, che ciascuno di noi vuole trasmettere agli altri. Subito dopo ci si deve chiedere come esprimerlo con l'architettura. *L'architettura didattica* è quella che l'architetto produce quando riesce a dare vita a una sintesi operante tra teoria e pratica, tra ragione ed emozione, tra chiarezza e mistero. In breve quando fa sì che un'architettura superi se stessa.

**M. S.:** Uno dei tuoi più famosi disegni del '68 *Classificazioni per sezioni di situazioni spaziali* mette in evidenza il tuo interesse per la grammatologia di derivazione chomskyana. Dal riferimento discendono morfemi, grafemi, diagrammi e schemi, che non ti hanno mai abbandonato così come è costante in te una forma di elencazione che applichi alle tue serie di disegni che sondano volta per volta nuovi territori. Perché questa ossessione classificatoria che peraltro e per ragioni forse diverse mi avvicina al tuo lavoro?

**F. P.:** Il disegno che tu ricordi è la conclusione di un ciclo di tavole teoriche nelle quali ho espresso il mio linguaggio, elaborato dal 1966 al 1968. All'inizio di questa ricerca c'è un *manifesto a colori*, dal titolo *Città in costruzione*. Dopo aver fatto questa tavola iniziale, il mio primo manifesto, ho

cominciato a elaborare una serie di elenchi grafici di elementi, volumi, lastre e linee, realizzando la tassonomia chiamata *Classificazione, per sezioni, di situazioni spaziali*, forse il disegno più noto e più presente nelle pubblicazioni sul mio lavoro. Tutto ciò dopo l'esperienza de *La Città Compatta*, del 1966, ideata con Laura Thermes, seguita per qualche mese dalle *Ricerche di Transizione*, presenti nel mio primo libro, *Luogo e progetto*, del 1976 edito da Magma in una collana diretta da Francesco Moschini. Le idee di quel lontano periodo continuano ad alimentare il mio immaginario.

**M. S.:** Quindi *Le strutturazioni tissurali* di La Pietra sono del '65, sono prima

**F. P.:** Il lavoro di Ugo La Pietra è anteriore al mio, anche se di poco, ma è molto diverso dalla ricerca che ho svolto e ho continuato a svolgere da allora fino a oggi. Egli definiva in quegli anni un complesso *codice interpretativo* della città in un clima *situazionista*. Inizialmente vicino all'area radicale, negli anni successivi ha affermato una visione dell'architettura nella quale a una tradizione popolare si affianca una consistente e concettuale creatività. Io mi ero invece orientato da tempo su questioni linguistiche, come ho già detto, dopo l'esperienza utopica de *La Città Compatta*. Sono un compositivo nato, portato più a una visione teorica del comporre che alla sua verifica costruttiva, che invece interessa molto a Laura il cardine su cui ruota tutta la mia esistenza. Nonostante questa differenza, che è notevole, ho grande stima dell'opera di Ugo La Pietra, che seguo con interesse da sempre.

**M. S.:** Certo, certo

**F. P.:** La necessità di sostituire al talento, che senza esagerazioni sentivo di avere, un ordinamento logico, classificatorio, evocativo in particolare di *sequenze musicali* mi ha portato a pensare alle varianti come modalità espressive dei pochi *principi primi* dell'architettura. In poche parole la dialettica tra varianti e invarianti, vale a dire tra le diverse espressioni di operazioni primarie mi è sempre sembrato un campo misterioso di ricerca che occorreva comunque esplorare, nonostante la sua enigmaticità. Comprendere, componendo, questo mondo dal punto di vista di una coincidenza ideale tra grammatica e sintassi è ciò che ha dato un senso alla mia architettura.

Ugo la Pietra ha invece preferito l'*azione ambientale*, un ispirato lavoro sulla realtà lontano dal mio ma che ho da sempre apprezzato in tutte le sue espressioni.

**M. S.:** Ma dopo le varianti scegli?

**M. S.:** Malgrado io abbia amato molto questo disegno del '68 osservavo, allora ventenne, che non compariva mai una curva, forse qualche diagonale. E mentre io credevo che l'architetto agisse adoperando le due partizioni simboliche come vorrebbe Argan, tu hai sempre insistito sulla dimensione cartesiana, persino i tuoi quaderni ormai leggendari hanno i fogli quadrettati. Appellavano Joseph Hoffman con il nome di *Quadrato* per via delle sue quadrettature, perché non ti sei mai lasciato andare ad una linea fluente, al massimo adoperi cerchi o ellissi come se la natura ti si presentasse già matematizzata geometricamente, o forse la griglia spaziale è per te più rassicurante? Perché l'ortogonalità è preventiva?

**F. P.:** L'*organizzazione reticolare* del mondo, di matrice cartesiana, è per me, potrei dire, congenita. A mio avviso ne identifico l'origine nella figura umana, che sta in piedi sul suolo descrivendo fisicamente l'ortogonalità. Non ho però un'opinione negativa o uno scarso interesse per la curva. In una composizione la presenza dell'ortogonalità e della curva sanno creare una dualità suggestiva nella quale l'una richiama l'altra. La discendenza del mio linguaggio dalle opere di Giuseppe Terragni, Adalberto Libera, Gino Pollini e Luigi Figini, mi ha insegnato che il *magnetismo* dell'ortogonalità ha spesso bisogno del *dinamismo* delle curve per esprimere tutta la sua geometrica energia, così come è vero il contrario.

Secondo me l'ortogonalità ha un altro senso oltre a quello che ho già ricordato. Essa è una delle più attive possibilità umane di superare l'infinita e per più versi spaventosa consistenza formale del cosmo, dal suo essere vorticoso, illimitato, privo di un'evidenza formale unitaria. Una consistenza che non può essere misurata secondo i parametri interpretativi che la nostra vita ci ha consentito di individuare. Conseguentemente credo che non ci sia qualcosa di più concreto di un reticolo modulare per dare libertà a chi progetta. Il quadrato e il suo sviluppo tridimensionale, il cubo, sono due

entità che mi consentono di immaginare un mondo a scala umana denso di tensioni spirituali. Anche il cerchio o i molti poligoni possiedono una loro sacralità, ma credo che il quadrato e il cubo, che nella simbologia rappresenta la solidità, posseggano una forza con la quale è molto bello misurarsi. Per me il reticolo modulare è un vero e proprio analogo del pentagramma. Esso misura e rende vivente e *musicale* la scrittura architettonica.

**M. S.:** È il *tuo* pentagramma, come ha ben insegnato Gillo Dorfles vi sono più e diversi pentagrammi

**F. P.:** Il pentagramma o, in architettura, il reticolo modulare piano o tridimensionale in quanto luogo nativo di un comporre logico permette di muovermi nello spazio in modo non schematico ma libero, a volte imprevedibile. Amo lo *spazio assoluto*, lo *spazio fenomenico*, la *relazione rigorosa degli elementi* il loro accumulo, pensando a Giovanni Battista Piranesi. La guida sapiente dell'ortogonalità mi consente quindi di dare vita a esiti formali nei quali la complessità e la semplicità convivono. Inoltre la possibilità di dare un significato geometrico all'insieme di alcuni elementi compositivi consente alla ragione di esprimersi fino in fondo confrontandosi con il suo contrario. Ciò fa sì che la razionalità si presenti nella sua espressione più chiara e operante.

**M. S.:** Però potrebbe valere per tutte e due le cose, o le due partizioni simboliche come accennavamo

**F. P.:** Credo che per noi la ragione e l'irrazionale non siano categorie che hanno lo stesso ruolo. Il nostro centro ideale è la ragione, ma crediamo che essa debba essere sempre accompagnata da un contrasto, quello con l'irrazionale, che la rende ancora più presente. Anche nella pittura alcuni colori si rivelano nella loro pienezza accanto ai loro opposti, come nella pittura di Michelangelo o del Pontormo. L'edificio Kubo, di Ravenna, è un'architettura basata sul quadrato, dalla conseguente regolarità la cui unità volumetrica è però non *contraddetta*, ma *insidiata* da un taglio inclinato che produce un evidente contrasto compositivo. Una *complessità* che non passa inosservata ma introduce nell'insieme una *nota dissonante*, come l'avrebbe definita Bruno Zevi. Una dissonanza che non fa che mettere mag-

giormente in evidenza l'energia propria del cubo, come ho già ricordato l'emblema più forte e decisivo della stabilità, oltre che della necessaria coerenza costitutiva delle cose umane.

**M. S.:** Cosa ti affascina veramente nel lavoro di altri architetti, avendo scritto su molti, cioè non essendoti limitato a descrivere la tua poetica, ma avendo svolto anche un ruolo da teorico, il più importante secondo Eisenman. Dove trovi il nucleo inventivo nelle proposte di altri progettisti?

**F. P.:** Tranne ciò che ho appreso da Maurizio Sacripanti, non tanto il senso della sua architettura ma il modo con il quale egli viveva il suo mestiere, alcune suggestioni provenienti dall'opera di Louis Khan - che per inciso ho incontrato due volte, restando colpito dal suo parlare profetico e immaginifico - e l'aver ascoltato Ludovico Quaroni e discusso più volte con lui, non sono mai stato veramente influenzato dagli architetti che ritenevo interessanti. Ho sempre distinto il mio lavoro o meglio la nostra ricerca, mia e di Laura, da architetti che ho seguito nel corso del tempo. Vittorio Gregotti, con il quale ho lavorato per qualche anno, dal 1968 al 1974; Gino Pollini che ho conosciuto a Palermo nel 1971 diventandone amico; Peter Eisenman, che nel 1976, durante un soggiorno romano, volle conoscermi dopo aver letto il mio primo libro, *Luogo e progetto*; Alvaro Siza; Paolo Portoghesi, da sempre uno dei miei più costanti interlocutori, diretti o indiretti. Giancarlo De Carlo, Oswald Mathias Ungers, Aldo Rossi, Giorgio Grassi, Costantino Dardi, sono personalità presenti nelle mie frequenti ricognizioni sull'architettura ma non nel senso di confrontare il mio linguaggio con quello di ciascuno di loro. In termini più chiari l'interesse per questi protagonisti dell'architettura del mio tempo rende più consapevole la mia concezione dell'architettura proprio attraverso la diversità che esiste tra le loro concezioni del linguaggio, e più in generale del ruolo del costruire, e la mia. Termine attivo di paragone, il lavoro di architetti che stimo - ce ne sono molti altri, tra cui più di qualche mio coetaneo - è per me un territorio da esplorare per rendere oggettivamente più chiaro ciò che penso, progetto e, a volte, riesco a realizzare.

**M. S.:** La chiesa Gino Pollini l'ha fatta quando c'eri tu a Milano?

**F. P.:** La chiesa della *Madonna dei poveri* era precedente, commissionata a Luigi Figini e Gino Pollini dall'Arcivescovo di Milano Giovanni Battista Martini, che sarà poi Papa Paolo VI, un pontefice che aveva un sincero e costante interesse per l'architettura. La conoscenza dei due architetti, e in particolare il rapporto con Gino Pollini, è stato per me molto importante. Mi ha raccontato cosa era il Razionalismo Italiano degli Anni Trenta, la sua amicizia con Giuseppe Terragni e con Adalberto Libera. Tornando alla risposta precedente voglio aggiungere che sono stato in realtà un *allievo di me stesso*, come è avvenuto a molti architetti, i più interessati a dare un contributo personale e quindi fortemente individuale e non solo semplicemente professionale dell'architettura. A me stesso come mio maestro si è aggiunta molto presto Laura, che mi ha aiutato a sapere chi ero e chi sono oggi. Senza di essa sono convinto che non avrei potuto vivere in modo conseguente ciò in cui credevo.

**M. S.:** Cos'è l'utopia per te? Nei tuoi progetti prevedi anche uno sconvolgimento sociale oppure no? Secondo la tesi di Luigi Firpo (anni '80) "... nessun utopista radicale rinuncia a delineare anche il progetto della città, e ogni progetto globale di città implica un mutamento della società, oppure lo presume o lo prepara... un'utopia, per potersi definire tale per poter rientrare in questo 'genere', debba essere globale, radicale e prematura"

**F. P.:** Prima di rispondere alla tua domanda voglio chiarire che per me l'utopia è qualcosa che nasce da un presente, visto come un tempo arretrato, disordinato, ingiusto, che deve subire al più presto un'accelerazione sempre più forte, nonché mutamenti sconvolgenti che creino un duraturo progresso sociale e individuale. In poche parole l'utopia è un *presente dall'evoluzione rapidissima*. Prima di continuare questa sintetica analisi occorre distinguere tra visionarietà e utopia, due termini che spesso sono accostati o sovrapposti come sinonimi. La visionarietà è l'immaginazione di un *mondo alternativo* che non tiene conto del fatto che le cose sono interdipendenti, difficili da modificare, oggetto di un sogno individuale o di tanti sogni collettivi. La visionarietà non sembra quindi esigere una finalità sociale, ma solo una grande capacità di immaginare, di confidare in straor-

dinarie fantasie. *Le carceri di invenzione* di Giovanni Battista Piranesi non parlano di socialità, la escludono e la condannano. L'utopia è però non solo quella che viene considerata come tale ma anche implicita, se non nascosta, nella realtà, in alcuni spazi che la realtà stessa lascia liberi. "L'utopia della realtà" di Ernesto Rogers è un ambito praticabile del presente, qualcosa che materializza energie esistenti ma ancora prive di un obiettivo da realizzare. Va anche detto che il pensiero utopico richiede una costante ossessione che deve essere controllata dalla ragione.

**M. S.:** Poi negli anni arriva Foucault con le sue Eterotopie e sembra che la storia si avvii su altri presupposti teorici

**F. P.:** L'utopia, che è senza luoghi, ha prodotto però molti concetti, da lei derivati come l'eterotopia di Michel Foucault, la *distopia*, termine che, non so per quale ragione, non mi piace, forse perché è inflazionato.

**M. S.:** Poi c'è la Retrotopia di Bauman, poi c'è l'Utopia Nera di Marc Augé: una forma di retrocessione nella non cultura planetaria

**F. P.:** Recentemente ho inventato alcune parole, ma non so se qualcuno le ha già proposte. Una è la *Transtopia*, che vuole indicare che ci sono prospettive che superano l'*utopia*, che diventa sé stessa al quadrato. C'è poi la *Retropia*, come ritorno al passato, probabilmente analoga alla *Retrotopia* di Zigmunt Baumann. Infine credo che esista l'*Iperropia*, una moltiplicazione inarrestabile e di fatto indescrivibile di un futuro sperato, accelerato, multiforme.

**M. S.:** Carlo Severati parlava di Disutopie...

**F. P.:** Ogni altro termine è bene accetto, compreso quello di Carlo Severati. L'Utopia è un albero che aumenta i suoi rami, divenuti sempre più numerosi.

**M. S.:** Disegnalo per il libro questo albero

**F. P.:** Si può fare. Mi occorrerà un po' di tempo per pensare a un'immagine parlante ma forse, con la necessaria e controllata ossessione, penso di riuscirci.

**M. S.:** Abbiamo discusso spesso sull'architettura come arte, perché secondo te è avvenuto questo scollamento nel contemporaneo tanto da indurre

molti di noi a ritessere ciò che era naturale? Le Università o le Accademie hanno avuto il merito/demerito di distogliere lo sguardo unitario?

**F. P.:** Le Università e le Accademie hanno senz'altro le loro responsabilità nella costante dequalificazione del nostro mestiere, assalito da più parti, spesso non si comprende perché. Le ragioni di questa negativa e costante deriva sono molte. Le Facoltà di Architettura hanno negato prima di tutto l'unità dell'architettura, frammentandola in saperi che si sono definiti autonomi quando erano aspetti di una stessa entità organica. Anche il corpo umano ha diversi organi - il cuore non è il polmone, il braccio non è lo stomaco, il cervello non è la milza - ma ciò che vive nel nostro corpo, le sue parti, formano un'interessa vivente. L'esito di questa frammentazione è, ma sarebbe necessario approfondire di più queste considerazioni, il primato del *Funzionalismo*, della *Tecnologia*, che prima, e in modo più significativo, è la *Tecnica*. La *Venustas* dell'Architettura, la sua bellezza, non è più considerata perché fraintesa, come è oggi, con l'ingenua e mediatica imitazione della scultura o con le inutili divagazioni grafico-pittoriche sul *rivestimento*. Ma c'è di più. È il nostro Stato che ha relegato l'architettura ad attività, quando va bene, secondaria. Perché nel Ventennio Piero Maria Bardi aveva definito l'architettura *Arte di Stato*, dal 1945 in poi si è deciso che il Paese non dovesse più orientare l'architettura verso una rappresentazione adeguata e avanzata di sé. Una rappresentazione che celebrasse il senso e il valore della comunità. Obiettivo che la Francia, la Spagna, l'Inghilterra, gli Stati Uniti e tante altre nazioni hanno sempre perseguito e raggiunto.

**M. S.:** Ti ritrovi nella solitudine dell'artista melanconico e saturnino oppure in te agisce altro? Pensi mai al cosmo e alle tre domande essenziali: da dove veniamo, dove andiamo, chi siamo? Il passato il presente e il futuro, l'architettura o il progettista li pensa contemporaneamente?

**F. P.:** È da tempo che in Italia l'architettura non è più considerata un'opera di ingegno, ma una prestazione di servizio. Senza parlare di come la rivoluzione digitale ha cambiato l'architettura imponendo un codice progettuale rigido e omologante che trova il suo culmine nel BIM (Building Information

Modeling), un sistema avanzato di notazione grafica che è in realtà un vero e proprio *linguaggio* che sta omologando in tutto il mondo la progettazione, consistente in un processo conoscitivo e creativo il quale, come ogni analogica ricerca, non può essere condizionato in modo rigidamente concepito, oltre che impositivo, convenzionale, espresso da protocolli operativi obbligatori. Io non sono contrario al disegno digitale. Da molti anni nel nostro studio, come in ogni altro studio, se ne fa uso, ma prima di ricorrere ad esso c'è una fase, a volte piuttosto lunga e impegnativa, in cui si cerca, specialmente attraverso il disegno manuale, espresso in schizzi ed elaborati più complessi, di definire ciò che poi sarà tradotto in disegno digitale, evitando comunque il realismo ingannevole dei rendering. Per quanto riguarda la solitudine melanconica o l'essere *nati sotto Saturno*, si tratta di condizioni che non mi hanno mai coinvolto. L'architettura richiede concentrazione, riflessione, ma anche tensione energica nonché una speranza che vuole attuarsi. Ho della vita e del mio mestiere una visione positiva, a volte contrastata da circostanze difficili o dai numerosi problemi che l'architettura attuale non fa che rendere sempre più insolubili. Non ho cupezze romantiche, dubbi sistematici, sensibilità eccessive. Anche la necessaria ossessione che è sempre presente in ogni attività creativa la considero un aspetto normale della mia esistenza. Sono al di fuori di tutto ciò anche per tradizione familiare. La mia era una famiglia di operai, abituata a una severità dei costumi, a una condizione economica che non consentiva di avere più del necessario, a una *dignità di classe* che oggi, in tutti gli strati sociali, non mi sembra sia diffusa come dovrebbe essere. Tale origine ha contribuito a rendermi paziente, a non cedere alle difficoltà ma a reagirvi con tranquillità e fiducia, a vivere il tempo con realismo e rispetto, senza disperderlo in più direzioni o semplicemente dissiparlo.

**M. S.:** Hai anche una formazione marxista

**F. P.:** La mia formazione è iniziata negli Anni Cinquanta leggendo molti romanzi, tra i quali, per me fondamentale, *Il rosso e il nero* del grande Stendhal. Come molti miei coetanei ho avuto periodi dedicati esclusivamente alla letteratura vissuta per generi, quella francese, inglese, poi americana,

tedesca, austriaca, russa. Si passava progressivamente dall'una all'altra, per cicli interi, come se fossimo ogni volta colti da una malattia, che però plasmava la nostra mente. Carlo Marx viene dopo, quando mi sono posto il problema di comprendere la società in tutto ciò che essa comporta, come la necessità di una visione politica della propria vita. Come è noto la lettura italiana di Carlo Marx era immersa in un clima ancora crociano, con le conseguenti ibridazioni e con più di un equivoco. Per di più *Il capitale* esigeva conoscenze filosofiche, relative a questioni di economia e a considerazioni geopolitiche che richiedevano, a noi giovani, saperi che non avevamo ancora acquisito. Nonostante tutto ciò qualcosa del marxismo lo avevo acquisito e mi è rimasto. Assieme, però, a ciò che avevo allora appreso e condiviso della religione. Il mistero di Dio, la sua necessità per noi è ancora vivo in me. Vorrei essere credente oggi come lo ero nella prima età, ma la ricerca di un Creatore non mi ha mai abbandonato. In un certo senso attendo ancora una *rivelazione*, che cerco anche e soprattutto nel mio lavoro e nella natura. Per quanto riguarda le mie idee politiche sono da sempre di sinistra, anche se mi riesce difficile, come penso lo sia anche per molti altri, comprendere in che modo lo sia il PD, che però non posso evitare di votare. Iscritto alla FGCI dal 1959, ho avuto la tessera del Partito Comunista Italiano fino a quando è esistito, passando poi a Rifondazione Comunista. Molte cose del mondo attuale non le condivido e altre non le comprendo. La condizione critica della città attuale mi preoccupa da anni e gran parte di ciò che scrivo è un'interpretazione assidua su cambiamenti che è difficile considerare positivi.

Credo ad esempio nella rivoluzione digitale - personalmente non ho mai usato un computer, che so però come i miei collaboratori devono impiegare per le attività di studio - ma mi sembra che il suo procedere sia eccessivamente veloce e soprattutto considerato oggi come la *religione del nostro tempo*. Non sono nostalgico della città che ho vissuto da giovane fino all'inizio della globalizzazione, quando essa è divenuta più reale nella virtualità che nella sua fisicità. La vita virtuale è oggi, si pensi al *metaverso*, o al *multiverso*, considerata, specialmente dai giovani, la vita vera.

**M. S.:** Persino la guerra si sta trattando in questo modo, anche se si muore veramente

**F. P.:** Sono d'accordo con te. La città reale, la *città concreta* è oggi una derivata seconda, o terza, della *città virtuale*, un suo simulacro espropriato radicalmente della sua essenza.

**M. S.:** Hai insegnato nelle varie università italiane da Reggio a Roma, a Milano e Venezia, forse ne dimentico qualcuna. Aggiungo la Facoltà di Architettura di Ascoli Piceno, la Facoltà di Ingegneria di Perugia e la Facoltà di Lettere di Siena. Sei divenuto un fine conoscitore del paesaggio italiano e un tuo memorabile testo su come il paesaggio abbia influito sulla pratica dell'architettura rimane ancora oggi di assoluta lucidità. Cos'è cambiato dallo scritto di allora apparso su Casabella? Non so se conosci questo testo di Rilke sul paesaggio

**F. P.:** Se dovessi riscrivere quel testo, comparso su un numero di Casabella del 1991 lo riproporrei così com'è. Non mi sembra che gli architetti paesaggisti italiani, a partire da Franco Zagari, siano andati avanti nella loro interpretazione di cosa sia il paesaggio. Tra l'altro la stessa definizione di *Architettura del Paesaggio* la considero errata. Il paesaggio non si progetta, essendo qualcosa che emerge *a posteriori* dal lavoro umano, al di là di un *disegno* che lo trasformi. Basterebbe guardare i numerosi quadri di Paul Cézanne sul profilo e il volume della montagna Saint Victoire per constatare come il paesaggio sia sempre la trasposizione di una parte riconoscibile e conclusa di un territorio in una *narrazione idealizzata*. Per quanto riguarda Rainer Maria Rilke conosco bene le *Elegie duinesi*, e gli scritti sul paesaggio adriatico della costa triestina. Immagino cosa gli avrà suggerito il suo soggiorno romano nella Villa Ströhl-Fern, accanto a Villa Borghese. Ciò che invece condivido sono le tesi che Bruno Zevi ha proposto nel 1997 nel Convegno di Modena nel suo profetico testo *Paesaggio grado zero dell'architettura*.

**M. S.:** Vorrei sapere a questo punto quale è la tua idea attuale dell'insegnamento

**F. P.:** I settori disciplinari sono diventati nel tempo elementi divisivi, distruttivi

dell'unità dell'architettura in quanto *forma fisica* dell'abitare umano - comprendente il paesaggio-territorio, le infrastrutture, il verde, la città, gli edifici. I docenti dei singoli settori hanno considerato il loro appartenere a un ambito dell'abitare come occasione per affermare la natura specialistica della loro materia, dimenticando che essa è solo una parte di un'unità da essa indivisibile.

**M. S.:** Solo che ognuno vorrebbe tirare verso la propria interezza

**F. P.:** Non c'è dubbio che le cosiddette *discipline specialistiche* siano divenuti altrettanti ambiti corporativi che lottano l'uno contro l'altro per conseguire un primato. Credo che non sarà possibile, per parecchi anni, ritrovare l'unità dell'architettura. Ciò che si può fare è ripartire dagli specialismi per iniziare un lungo percorso di riconversione dell'insegnamento e della ricerca a una visione organica del costruire. Una visione alla quale gli stessi specialismi dovrebbero partecipare riscoprendo, anche se gradualmente, i loro *rapporti storici* con gli altri aspetti dell'architettura. Per avviare un itinerario per il ricongiungimento dei vari settori nell'unità del nostro mestiere basterebbe istituire nella Facoltà un corso facoltativo di *Storia, Teoria e Critica dell'insegnamento dell'Architettura* per iniziare un cammino che sarà senz'altro lungo e pieno di ostacoli, per ricostruire l'unità perduta.

**M. S.:** Sì, io ho lavorato esattamente in questa direzione

**F. P.:** So che su questi problemi le nostre idee sono concordi. Ho sempre apprezzato la presenza nella tua opera di una molteplicità di temi e un'idea centrale del loro essere elementi di una costellazione conoscitiva unitaria. L'urbanistica non è qualcosa di esterno all'Architettura, come non lo sono la Tecnologia, il Restauro, il Disegno, gli Interni, il Paesaggio, ma è semplicemente l'unione di questi aspetti del costruire inteso in un sapere esteso e profondo.

**M. S.:** Sei stato l'artefice dell'architettura disegnata in Italia, almeno così l'hanno descritta i critici, non credi che la definizione sia riduttiva? E che in parte forse ti ha nuociuto?

**F. P.:** L'*architettura disegnata* è una definizione abbastanza discutibile del *disegno teorico*, ovvero di un disegno che si confronta con le problematiche

complesse che precedono il comporre. Comunque tale definizione è divenuta storica, e non posso che usarla. Essa non include solo i disegni teorici, ma anche elaborati progettuali come piante, sezioni, prospettive, che ne ampliano la funzione ma che non possono evitare di diminuirne l'importanza. Nella sua formulazione più autentica e valida l'architettura disegnata è sempre *l'anticipazione di un'architettura futura*, un vero e proprio laboratorio nel quale si sperimentano nuove questioni e soluzioni. Se noi scrivessimo una storia dell'architettura basata solo sul disegno potremmo disporre di un volume ampio come quello dedicato ai progetti realizzati. Da questo punto di vista Bruno Zevi, il quale affermava che l'architettura è solo quella costruita, negando così una realtà tematica e operativa al disegno, ha commesso secondo me un errore non proprio piccolo, anche se comprensibile all'interno della sua concezione eminentemente *realizzativa* del nostro mestiere. Per quanto mi riguarda l'essermi dedicato dal 1966 a una intensa e continua ricerca attraverso il disegno non solo non mi è stata di ostacolo, ma mi ha sempre aperto nuovi orizzonti creativi.

**M. S.:** C'era Le Corbusier che diceva una cosa molto bella: *"La verità di un'opera risiede nella sua esecuzione concreta solo per gli sciocchi o gli impotenti. Quanto a noi, attendiamo il Sì di un'autorità che voglia e che vegli"*

**F. P.:** Le Corbusier ha senz'altro ragione. Pensiamo a Paolo Soleri, il quale, nonostante la sua grande utopia, espressa in magnifici disegni, ha potuto costruire solo una parte della sua città ideale, Arcosanti. Secondo Bruno Zevi l'architetto piemontese, e che si era trasferito negli Stati Uniti, avrebbe costruito nella sua vita soltanto un brano della sua città mentre il valore innovativo delle sue idee era, per il grande storico romano, di scarso interesse. Basta vedere i suoi disegni di ponti meravigliosi, dalla fiabesca modellazione plastica, che a mio avviso hanno ispirato quelli di Santiago Calatrava e di Zaha Hadid e di molti altri architetti. Anche Giovanni Battista Piranesi ha costruito una sola opera progettandone un'altra che non è riuscito a realizzare. Nonostante ciò egli è un architetto indimenticabile che ha anch'egli creato un mondo più volte rievocato in tante architetture e in una grande quantità di scenografie teatrali e cinematografiche.

**M. S.:** I ponti che Paolo Soleri mi regalò ad Arcosanti in diapositive che conservo gelosamente, li ho inseriti a proposito della visione del Ponte sullo Stretto di Messina, una sorta di contraltare per capire come l'immaginario sul tema fosse, in quel periodo, ben più promettente

**M. S.:** Ti hanno dato il premio Piranesi?

**F. P.:** Assieme a Paolo Portoghesi mi è stato conferito ad aprile con una bella cerimonia nella quale Paolo Portoghesi ha parlato di me e io di lui. Ringrazio ancora una volta l'Accademia Adrianea, e Pier Federico Caliarì per questo importante riconoscimento. È sempre molto bello ricevere un premio, tanto più quando esso è importante, ma occorre anche, a partire dal giorno dopo, non certo dimenticarlo, ma ritenerlo non tanto un omaggio quanto un invito a continuare nella propria ricerca.

**M. S.:** Il rosso e il nero di Stendhal, come ricordavi, è un romanzo a te molto caro e che ha segnato il tuo percorso formativo, credi che il bianco e il nero che configurano le tue elaborazioni, i tuoi disegni e persino i tuoi scritti così divisivi, possano in parte derivare dalla lettura del romanzo?

**F. P.:** Prima di risponderti voglio dedicare un pensiero a mio padre, cresciuto senza genitori, che mi ha introdotto alla letteratura nonostante non avesse avuto una formazione scolastica appropriata. Da piccolo mi ha accompagnato in tutti i musei di Roma. Penso che questa *formazione culturale* mi abbia molto influenzato.

Tornando alla tua domanda ho già ricordato *Il rosso e il nero* come un romanzo che più di ogni altro ha formato gran parte delle mie idee. Quando rileggo con una certa continuità l'inizio della vita di Henry Brulord, il nome con il quale Stendhal sigla la sua biografia, quando guarda da San Pietro in Montorio Roma e le montagne che le fanno da sfondo, mi commuovo sempre. Un altro luogo che è stato per me determinante è il Quadraro prepaoliniano dove ho vissuto fino ai tredici anni. Il mausoleo di Monte del Grano, davanti alla nostra casa, gli acquedotti romani, Porta Furba, l'Acquedotto Felice con le sue baracche tra un pilastro e l'altro, la vastità dell'Agro Romano, allora non ancora costruito, lo stesso paesaggio che appare nel ritratto di Wolfgang Goethe dipinto da Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, sono

parte primaria del mio immaginario. Le mie prime esperienze mi hanno insegnato che ciascuno di noi vive due vite, una nella realtà, che si pensa di poter modificare, e a volte riusciamo a cambiare; l'altra idealizzata, che trasforma in mitologico ciò che nella nostra infanzia e poi nell'adolescenza abbiamo osservato. È qualcosa che rimane per sempre nella mente e nel cuore.

**M. S.:** Fino a dare senso praticamente

**F. P.:** *Dare senso praticamente*, come tu dici, è senza dubbio essenziale ma lo è anche introdurre in ciò che facciamo qualcosa che è superiore alla dimensione della concretezza. Goethe, Stendhal, John Dos Passos nelle sue pagine su Villa Adriana nel libro *1919*, ma prima di tutto i sonetti del grande Joachim du Bellay, sono stati per me alcuni testi fondamentali che hanno orientato, assieme a un celebre passo di Sigmund Freud da *Il disagio della civiltà*, la mia visione di Roma e della Campagna Romana. Altri mi hanno disorientato, come *Memorie di Adriano*, di Margherite Yourcenar, un testo dai molteplici contenuti che è quasi impossibile secondo me decifrare.

**M. S.:** Quella è un'invenzione poetica vera

**F. P.:** Il libro di Margherite Yourcenar è senza dubbio un grande romanzo ma penso che sia difficile - per me lo è stato, e lo è ancora oggi, dopo alcune riletture - individuarne il *centro di gravità*. Denso di intuizioni, di osservazioni e di ipotesi interpretative, mi sembra faccia di Adriano un ritratto composito, un labirinto caratteriale, un sistema di sogni e di desideri che sono sempre sul punto di disfarsi. Credo che oltre a essere uno dei maggiori imperatori romani egli sia stato prima di tutto un grande architetto.

**M. S.:** Sì ma Apollodoro diceva di no!

**F. P.:** Apollodoro aveva realizzato durante l'Impero di Traiano il famoso Foro con un'architettura allora di grande novità e di una dimensione urbana mai vista prima, per grandezza, funzionalità, strutture e bellezza. Credo che Adriano l'abbia fatto uccidere non tanto per come aveva giudicato le idee adrianee per il Tempio di Venere a Roma, ma perché probabilmente egli contrastava costantemente le sue scelte, non considerando che esse erano concepite da un imperatore che da tempo aveva imparato e messo in atto una sua visione dell'architettura accompagnata da un proprio lin-

guaggio architettonico, come si può comprendere pensando al Pantheon che sostituì quello di Marco Vipsanio Agrippa.

**M. S.:** Parli spesso della tua formazione e dei maestri che ti sono stati vicini, Zevi, Portoghesi, Quaroni, Sacripanti più di tutti. Da ognuno di loro, sintetizzando in una breve frase, e per sommi capi cosa hai appreso?

**F. P.:** Voglio essere sincero fino in fondo. Alla mia età bisogna fare i conti con tutto ciò che si è vissuto. Ho già risposto a una domanda precedente sui miei maestri. Il rapporto con essi è complesso, sostanzialmente su due piani. Il primo è il dialogo, con il quale due concezioni si incrociano, si incontrano i rispettivi caratteri, si assimilano concetti lontani tra di loro, paralleli, analoghi o coincidenti, in un confronto aperto e approfondito. Il secondo è uno scambio di idee sul linguaggio, che per un architetto la cui formazione è stata corretta è già definito, come ho già detto in una delle pagine iniziali, tra i venti e i ventotto anni. Il termine più decisivo del confronto riguarda per me la distanza tra grammatica e sintassi, che credo debba essere la minima possibile. Parlando con Maurizio Sacripanti, e poi con Ludovico Quaroni, questa distanza doveva dilatarsi a favore della presenza nel loro linguaggio della *storicizzazione* del percorso compositivo-progettuale. Una storicizzazione che ho sempre evitato perché ero e sono convinto che l'architetto dovrebbe rappresentare il *monumento nativo* dell'idea all'interno di quella dialettica tra origine e inizio di cui ho già parlato. Attraverso questo dialogo sui due piani descritti i maestri fanno di ciascuno di noi il proprio maestro. Voglio aggiungere che i miei altri maestri sono stati, oltre a Laura, gli amici della mia gioventù, con i quali ho condiviso gli studi di architettura. Anche se alcuni di loro non li ho frequentati da decenni essi continuano a essere i miei interlocutori ideali. Mario Seccia, Paolo Martellotti, Pia Pascalino, Antonio Pedone, Duccio Staderini, Lucia Latour, Lauretta Vinciarelli, Paola Iacucci, Paola D'Ercole, Lorenzo Taiuti, Dario Passi, Luisa Gentile, Giangiacomo D'Ardia, e poi Renato Nicolini, Gianni Accasto, sono per me presenze costanti, anche se alcuni di loro non sono più tra noi. Tornando a Maurizio Sacripanti egli mi aveva allontanato dall'aula durante l'esame di Composizione Architettonica del secondo anno

perché non avevo ancora sostenuto quello del primo. La sera stessa, però, mi telefonò e mi propose di lavorare nel suo studio. Il giorno dopo ero nella soffitta *bohémienne* dove egli lavorava e cominciai il disegno per il Teatro di Cagliari. È stato il mio primo, personale contributo alla sua futuristica visione dei luoghi dello spettacolo. Tutto ciò nello stesso periodo in cui a Londra Cedric Price, membro del Gruppo Archigram, ideava il *Fun Palace*, che egli non conosceva, anche se è un progetto che ha più di un'assonanza con quello sacripantiano. Probabilmente in quel periodo il tema di una nuova forma del teatro era emergente riproponendo, con altre soluzioni, il precedente del Total Theater di Walter Gropius.

Io non ho imparato a disegnare da Maurizio Sacripanti, ma ho cercato di interpretare, al massimo delle mie possibilità, il contenuto dei suoi progetti. Ciò non solo nell'interpretazione delle sue straordinarie proposte, ma nell'intenzione di rendere evidente il senso più profondo e duraturo di quelle nuove e originali invenzioni.

Per questo motivo non ho cercato di fare solo prospettive esaurienti, descrittive, capaci di durare nel tempo, ma di dare vita a sintetici *trattati compositivi*, nei quali le scelte teoriche potevano apparire nella loro maggiore evidenza.

**M. S.:** Un po' come faccio io con te

**F. P.:** Un esempio di questa intenzione è il disegno del Padiglione di Osaka, del 1968. Mi fa piacere che anche tu hai un rapporto attento e complesso ma libero con ciò che scrivo, progetto, insegno e disegno.

**M. S.:** Però tu mi dicesti che lo aveva stemperato

**F. P.:** Maurizio Sacripanti ha detto in un'intervista di aver stemperato con l'acqua il mio disegno, non quello del teatro di Cagliari, ma del Padiglione di Osaka. Se l'ha fatto come credo, lo ha distrutto perché l'acqua disperde l'inchiostro di china annullando tutto ciò che è tracciato sulla carta.

**M. S.:** Perché era perentorio

**F. P.:** La prospettiva per il Padiglione di Osaka, e non lo dico per vantarmi, aveva una forte carica iconica. Mi dispiace non esista più. Quello che al Maxxi è stato esposto qualche anno fa era l'ingrandimento su radex, di

una foto che per fortuna era stata fatta al disegno, appena ultimato, credo dal grande fotografo di architettura Oscar Savio, da sempre il ritrattista dei suoi modelli e degli elaborati prodotti dallo studio.

**M. S.:** Non hanno l'originale?

**F. P.:** Come ho già detto quell'originale è scomparso, peraltro come molti altri disegni. Il pavimento dello studio di Maurizio Sacripanti era spesso ricoperto da strati di disegni, di studi, di mozziconi di sigaretta. Era un luogo, come ho già detto, piuttosto bohémienne. Quando fu consegnato nel 1965 il progetto di concorso per il Teatro di Cagliari vidi che il mio nome compariva tra quelli degli autori. Dissi a lui che gli ero molto grato di questo inaspettato riconoscimento, che mi aveva positivamente sorpreso, ma gli comunicai che da allora in poi non era necessario inserirmi tra i progettisti. Ciò per due motivi. Ero allora troppo giovane per ritenermi di avere un ruolo di autore, ma nello stesso tempo, e contraddittoriamente, volevo evitare di essere considerato come una persona che faceva parte stabilmente della cerchia dei suoi collaboratori. Era mia intenzione dare il meglio di me lavorando con lui, ma non volevo identificarmi con la sua architettura, che peraltro mi interessava contribuendo a definire la mia. Dopo qualche anno, dopo aver vissuto a Milano lavorando con Vittorio Gregotti nella *Direzione Generale Immagine Aziendale*, guidata da Tomàs Maldonado, sono tornato a Roma dove ho ripreso a lavorare con Maurizio Sacripanti, per un paio di anni, al progetto per la Chiesa di Partanna, nel Belice, in Sicilia, e al Monumento ai caduti di Cassino di Umberto Mastroianni. Anche quando Vittorio Gregotti, dopo aver vinto il Concorso per l'Università della Calabria, al quale avevo lavorato con lui, fondò la Gregotti Associati, mi chiese di farne parte. Io declinai l'invito perché non volevo scomparire in un vasto gruppo anonimo di progettisti. Volevo affrontare avventure architettoniche col mio nome e soprattutto con Laura.

**M. S.:** In questo ti capisco molto, io ho fatto tre o quattro progetti con te, però non me li sento mai, appunto, come anche miei, sono contento di aver partecipato, ma non riesco a metterli neanche nel curriculum, perché so che ti appartengono

**F. P.:** Non voglio contraddirmi, ma spero che questi tre o quattro progetti li senti come tuoi perché la tua partecipazione ad essi è stata l'occasione di un dialogo che ha lasciato nel lavoro comune tracce notevoli e necessarie. Continuando nel racconto su alcune mie esperienze fondative, Vittorio Gregotti mi chiese di andare a lavorare con lui alla Rinascente dopo aver visto, un giorno in cui ero in Facoltà, alcuni miei disegni nello studio di Maurizio Sacripanti. Accettai per più di un motivo. Decidemmo Laura e io di sposarci e il giorno dopo il nostro matrimonio ero già nella grande sala della Rinascente, dove avevo iniziato da qualche mese il mio periodo milanese con Hiromichi Matsui, un architetto giapponese dalle notevoli capacità progettuali, Pier Luigi Cerri, Peppo Brivio, un architetto svizzero del Cantone Ticino protagonista iniziale di una grande stagione dell'architettura del suo Paese accompagnato da Angelo Audina, un suo allievo svizzero italiano anche lui. Vittorio Gregotti stava esaurendo un ciclo della sua vita che lo aveva visto lavorare in uno studio a Novara, poi trasferito a Milano, con Giotto Stoppino e Ludovico Meneghetti. Negli anni precedenti egli aveva sperimentato varie direzioni progettuali, dal neoliberty a evocazioni khaniane, dall'attenzione per l'architettura inglese a suggestioni rogersiane. Egli cercava un linguaggio meno eclettico, che avesse una sua riconoscibilità e una sua coerenza strutturale e formale. Proprio nel 1968 io avevo terminato di elaborare il mio linguaggio, che ha costituito il contributo che portavo al nostro rapporto. Un contributo che Vittorio Gregotti accettò criticamente, interpretandolo, come era necessario, dal suo punto di vista ma in sostanza dando ad esso una dimensione operativa piuttosto efficace, successivamente organizzata in una metodologia messa a punto attraverso numerose occasioni progettuali.

**M. S.:** Oscar Wilde ci ricorda che *"Un atlante che non includa Utopia non merita neppure uno sguardo, poiché lascia fuori l'unico paese che l'umanità ha sempre avuto quale suo approdo, e quando l'umanità vi approda, spinge oltre lo sguardo..."* Ho sempre pensato che manca nelle università un corso specifico sulle Utopie, almeno quanto nella scuola dell'obbligo un corso sulle storie delle religioni. Che ne pensi?

**F. P.:** L'utopia non nasce con Tommaso Moro. Un pensiero utopico è sempre esistito, anche se non espresso con la chiarezza con la quale il libro del grande scrittore inglese aveva espresso i propri argomenti. Pensare l'utopia dovrebbe essere un esercizio da fare nella scuola primaria, così come dovrebbe essere studiata fin dai primi anni l'architettura in quanto *costruzione dell'abitare*. Ciò a partire dalla *sacralità* della casa come rappresentazione essenziale del luogo natio, delle *radici fisiche* e degli altri luoghi in cui si vivrà, di ogni comunità. Conoscendo le immense periferie urbane e il loro progressivo degradarsi non è difficile comprendere come l'esclusione dell'architettura dalla formazione culturale degli individui produca problemi sempre più gravi e insolubili.

**M. S.:** Una guerra quasi non dichiarata che sbriciola dall'interno, anziché i mattoni, i concetti

**F. P.:** Le periferie sono luogo di conflitti senza fine, soprattutto per quanto riguarda gli edifici costruiti dagli Enti Pubblici. Chi ottiene una casa, il cui affitto è modesto, finisce con il disprezzarla perché ritiene di essere stato umiliato da un dono che per un verso non lo appaga, un regalo sgradito che lede la propria dignità rendendo pubblica una condizione difficile. Un dono che quindi deve essere maltrattato e stravolto. Per l'altro si vuole invece contrastare l'anonimato, che oggi è maggiore nei ceti meno abbienti, dimostrando la propria identità attraverso manipolazioni indebite o abusi inutili, maldestri tentativi di *personalizzare* una casa che non vorrebbero. Si tratta di una contraddizione che è impossibile superare. Parlo di esperienze personali come autore, assieme a Vittorio Gregotti, Franco Amoroso, Salvatore Bisogni, Hiromichi Matsui, dello Zen di Palermo, letteralmente devastato dai suoi abitanti, molti dei quali non regolarmente assegnatari degli alloggi, occupati illegalmente, e con Laura Thermes di un complesso abitativo a Marianella, nella periferia di Napoli, che ha subito la stessa sorte.

**M. S.:** Una forma di autodeterminazione

**F. P.:** Particolarmente presente nel Centro e nel Sud della Penisola questa duplicità negativa sembra essere ignorata dallo Stato, e dai Comuni, ma forse è da loro semplicemente tollerata. Per non parlare dello scomposto

dilagare nelle periferie della Street Art, purtroppo una forma molteplice - dai graffiti agli affreschi su architetture che quasi sempre vengono deturpate - anch'essa piuttosto molto apprezzata nell'esprimere il proprio disagio esistenziale in un modo aggressivo che aumenta oltre ogni limite il disordine urbano dramatizzando al contempo la comunità. Essendomi formato in periferia è grande il mio sconcerto quando vivo questo inarrestabile degrado, che ad esempio, al Quadraro e poi a San Lorenzo, fino a trent'anni addietro, non esisteva. Sono molto pochi gli interventi di Street Art che hanno un autentico valore artistico. Il resto è una forma impropria, invasiva e di fatto, distruttiva dell'ambiente urbano, di comunicazione.

**M. S.:** Tempo fa avevo scritto su DARS un capitolo sull'Individualesimo, come dire il contraltare dell'Umanesimo

**F. P.:** Hai senz'altro individuato il centro della questione.

**M. S.:** Vema è una città utopica, derivata da una utopia di Ernesto Nathan Rogers, almeno nelle intenzioni, che ti ha visto impegnato alla Biennale di Venezia con un progetto collettivo. Una città concepita come un rettangolo aureo che ridisegna la pianura padana evitando il cosiddetto *sprawl*. La rampante proliferazione indifferenziata delle case, cosa ci dici ancora di questa esperienza?

**F. P.:** Recentemente ho ripreso in mano il catalogo dopo molti anni rileggendolo tutto, compreso il dizionario tematico, e un elenco di architetti allora tra i più interessanti, te, ovviamente, compreso. Ripensando all'esperienza del 2006 ho l'impressione che l'idea di Vema, una nuova città all'incrocio dei due corridoi europei, Berlino-Palermo e Lisbona-Kiev, sia ancora valida. Quell'iniziativa, con la quale iniziò la sua attività il Padiglione Italiano, oggi Padiglione Italia, è fino a oggi quella che ha riscosso più attenzione rispetto alle mostre successive sia a livello nazionale sia internazionale. Ho curato, un paio di anni dopo l'esperienza veneziana, una piccola pubblicazione, che non so se la Biennale di Venezia abbia nel suo archivio, nella quale ho elencato tutti gli articoli che riguardano Vema, le mostre a Padova, Ferrara, Mantova, nella Casa del Mantegna, Agrigento e nella sede romana della Cornell University, che abbiamo organizzato.

Abbiamo anche vinto il Premio della Biennale Internazionale di Architettura di Buenos Aires dove Vema è stata presentata in una mostra molto visitata. In particolare ricordo un bel saggio di François Burkhardt, su un volume di aggiornamento dell'Enciclopedia Italiana. Questa risposta è anche l'occasione di ricordare e ringraziare i miei collaboratori in quella difficile impresa, Nicola Marzot, Margherita Petranzan, Franco Puccetti, Livio Sacchi, Walter Tronchin.

**M. S.:** In quella mostra tu avevi pensato alcune città, secondo me una mancava, quella di Marcello D'Olivo a Lignano Sabbiadoro

**F. P.:** La selezione di architetture urbane non poteva essere capillare. Molte di esse, che potevano rientrare nella scelta, sono state escluse per rendere la serie di immagini più sintetica, anche se in quella rassegna la verità morfologica dei progetti urbani era rappresentata abbastanza bene. A distanza di tanti anni non so se mancasse il progetto per Mestre di Ludovico Quaroni.

**M. S.:** No quello c'era, e anche quello di Muratori e altri

**F. P.:** Mi fa piacere sapere che il progetto di un mio maestro fosse presente. Voglio anche ricordare che la selezione di idee sulla città dialogava con il contenuto di un filmato di Giorgio De Finis e di Marta Francocci, con un mio testo, che raccontava l'architettura italiana del Novecento. Il suo titolo è *Modernitalia*. Se non l'hai mai visto penso che si trovi in rete.

**M. S.:** Ultimiamo questa intervista con una domanda che forse andava fatta all'inizio, cosa ha rappresentato l'Architettura per te? Non mi aspetto una descrizione disciplinare, né artistica, ma in che modo ha coinvolto il tuo pensiero, il tuo essere? E quando pensi l'architettura viene prima la forma o il sentimento verso l'altro, l'inquilino, l'abitante?

**F. P.:** Secondo me l'architettura è un luogo misterioso che si può conoscere solo in minima parte. Un luogo metamorfico, quindi continuamente mutevole che nasconde, però, un vitale nucleo invariante. Tutta la mia vita è stata un tentativo di comprendere cosa sia l'architettura, un magico scrigno che non è possibile aprire del tutto ma lascia scorgere qualcosa di prezioso al suo interno, lo scintillare di un'idea, il frammento magnifico di un edificio, l'apparizione per un istante di una bellezza sorprendente. L'architettura deve

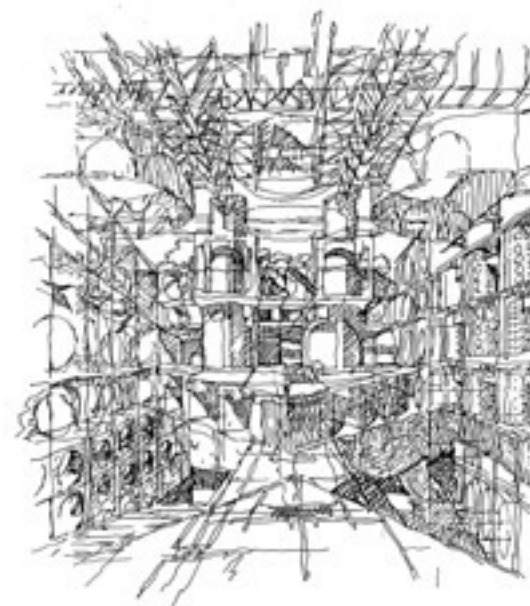
dirmi ancora molte cose. Mentre alcune cose vorrei avere il tempo di dirle io a lei.

**M. S.:** Sposti il paletto sempre in avanti

**F. P.:** Non sono io che guardo sempre più avanti ma è l'architettura che mi invita a cercare l'altro, anch'esso distante e imprevedibile, con la quale essa si confronta da sempre.

**M. S.:** Bene, grazie Franco per questa conversazione

**F. P.:** Grazie a te. È bello rispondere alle tue domande, che nel loro insieme delineano un ampio orizzonte tematico senz'altro da realizzare, comprendere e discutere. Un ulteriore ringraziamento per l'ampiezza delle questioni che hai proposto dopo averle adattate alle mie vicende architettoniche, che conosci bene. Parlare con un amico come te, che ha condiviso decenni di attiva sperimentazione, è un'esperienza di vita unica, che rimarrà nella mia memoria.



Studio per la città compatta, 1966