

Architecture ensevelie e Gelassenheit.
Tafari commenta Albini

Federico Bucci



Il primo incontro è stato molto impegnativo

Siamo nel 1963 e sul numero 6 di *Superfici*, rivista di “architettura e tecnologie edili”, Manfredo Tafuri (1935-1994), neolaureato in architettura all’Università di Roma La Sapienza, conclude la sua appassionata riflessione sulla “vicenda architettonica romana” con l’articolo intitolato *Riesame di un edificio: la Rinascente di Albini*, dedicato al nuovo edificio commerciale realizzato nella capitale dall’architetto “milanese” Franco Albini (1905-1977), celebrato autore di capolavori della museografia italiana¹.

In quello stesso anno, Tafuri è invitato a collaborare al corso di *Storia dell’arte* tenuto alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano da Ernesto Nathan Rogers (1909-1969), fondatore nel 1932 dello studio BBPR – con Gian Luigi Banfi (1910-1945), Ludovico Barbiano di Belgiojoso (1909-2004) e Enrico Peressutti (1908-1976) – e dal 1953 direttore della rivista “Casabella-Continuità”.

La voce più autorevole della cultura architettonica italiana, nonché palestra di nuovi talenti, ha già ospitato due interventi del giovane architetto romano. E poco prima, sul numero di novembre del 1961, ha presentato il “palazzo della Rinascente a Roma di Albini ed Helg” con queste parole, firmate dal direttore: “La prima preoccupazione che hanno avuto i progettisti è stata di tentare un accordo tra la loro opera e le preesistenze ambientali e, in senso più vasto, con i valori non effimeri della tradizione (perfino con quella più valida della storia dei Grandi Magazzini)”. A cui si aggiunge la seguente osservazione: “Qua e là l’impostazione del lavoro ha perduto di rigore oggettivo per trasformarsi da logica in psicologia, a spese, forse, della limpidezza concettuale ma acquistando maggior ricchezza di vibrazioni”².

Il misurato elogio di Rogers, a partire dal motivo a lui caro delle “preesistenze ambientali”, non intimidisce Tafuri. Il testo pubblicato su *Superfici* attacca subito le precedenti letture critiche dell’opera, che hanno “parlato di ‘continuità’ delle ricerche albiniane, di recupero della tradizione, di concezione figurativa al passo con le più o meno aggiornate esperienze estetiche; mentre altri si fermavano a constatare l’errore urbanistico, la subordinazione del programma agli interessi

del monopolio distributivo o l'anacronismo, rispetto alle nuove organizzazioni di vendita, di quello stesso programma". Secondo Tafuri, in sintesi, i giudizi che hanno separato la forma dal programma non hanno colto "l'ambivalenza" del "linguaggio scelto dall'architetto", ovvero, "l'espressione figurativa della situazione drammatica [...] nella quale è immerso il 'designer' contemporaneo", resa evidente nel progetto di Albini da un "equilibrio formale non lontano da un palese omaggio alla tradizione eclettica propria dell'ambiente cittadino in cui è inserita", nel quale tuttavia sono chiaramente visibili "una serie di fratture, di frammenti irrisolti, di lacerazioni improvvise".

Perciò, Tafuri ci invita ad osservare la "tormentata volumetria" dell'edificio, prodotta dall'evidente contrasto tra "l'involucro parietale" e "il sistema delle travature orizzontali", aperta a "una stupefacente poliedricità di motivi, di risultati espressivi, di intenti, organizzata in una sintesi forzata, eppure viva in quanto, appunto, problematica e senza dubbio stimolante".

E in queste contraddizioni risiede, nel commento di Tafuri, la risposta di Albini al "mito della tecnocrazia illuminata, mediatrice di conflitti che si svolgerebbero indipendentemente da essa, interprete di trasformazioni la cui guida si ritiene possibile solo nella catarsi qualitativa di una 'forma' risoltrice, elaborata al di fuori o al di sopra di quei conflitti o di quelle trasformazioni".

In altre parole, nel progetto della Rinascente, Albini sottolinea il "dramma dell'architetto" consapevole della crisi del proprio operare, perché non può ignorare "il valore strumentale" dell'edificio a cui ha dato forma, né "mitizzare l'integrazione fra la società che userà quella struttura distributiva e la forma di monopolio che si impone a quella stessa società".

L'inedito punto di vista di Tafuri si conclude così: all'interno del "sistema esistente" Albini lavora "per indicare ad un tempo i limiti del costruttivismo, ma anche il margine di costruttività che deve presiedere ad una critica in atto nell'operare estetico".

Alle prese con la "nuova dimensione" territoriale, che trasforma in tutta Europa le relazioni tra architettura e città, il raffinato maestro degli allestimenti interni tiene alta la bandiera della tradizione costruttiva nazionale e, contemporaneamente, sottolinea le inquietudini degli architetti verso la rinnovata alleanza tra tecnologia e sviluppo del capitalismo.

Mentre il giovane storico dell'architettura, interprete del pensiero marxista, indica agli architetti una strada possibile per continuare a praticare "l'ideologia del progetto", che di lì a poco sarà egli stesso a chiudere, nella convinzione che non possa fondarsi "una estetica, un'arte, un'architettura di classe, ma solo una critica di classe all'estetica, all'arte, alla architettura, alla città"³.

Il secondo incontro si tiene in Francia

Nel 1975 la rivista "L'Architecture d'Aujourd'hui", diretta da Bernard Huet, pubblica un numero monografico dedicato allo stato dell'architettura in Italia. Il fascicolo, curato da Georges Teyssot e "l'Institut d'Histoire de la Faculté d'Architecture de Venise", contiene articoli di Manfredo Tafuri, Francesco Dal Co e Mario Manieri Elia, Vittorio De Feo, Carlo Aymonino, Giorgio Ciucci e altri.

Il saggio di Tafuri, intitolato *Les "Muses inquiétantes" ou le destin d'une génération de "Maîtres"*, compone un mosaico dell'architettura nazionale con le tessere che raffigurano l'ultima fase di attività dei suoi "baroni rampanti": Ludovico Quaroni (1911-1987), Mario Ridolfi (1904-1984), Giuseppe Samonà (1898-1983), Franco Albini, BPR (Tafuri non usa mai la sigla BBPR⁴), Carlo Scarpa (1906-1978) e Ignazio Gardella (1905-1999), "chacun juché sur son arbre"⁵.

Nel paragrafo *Albini ou la joie du nouveau fatalisme*, Tafuri marca subito la distanza tra l'Albini degli allestimenti museografici, "l'Albini du Trésor de S. Lorenzo à Gênes, et de l'exposition Palladio à Vicence (1971-73), et l'Albini architecte".

Se lo stabilimento termale Luigi Zoja a Salsomaggiore (1963-70) è considerato da Tafuri la miglior opera recente dell'architetto, ma anche "la plus maniériste (ou maniérée)", il palazzo per uffici della Snam a San Donato Milanese (1970-72), la villa Corini a Parma (1967-70), le case in via Argelati a Milano (1958-1972) mostrano, nonostante la preziosità di alcuni dettagli isolati, una "médiocrité" che trasfigura la poetica "discretion d'Albini" in una molto più prosaica "aphasie linguistique".

Si salva solo "le premier project pour la Rinascente de Rome", quello con la scala esterna e il parcheggio sul tetto⁶, in cui "le surréel pénétrait et déformait le langage de la technique".

Ne consegue che il miglior Albini sia da ricercare nei musei genovesi di Palazzo Bianco (1949-1951), Palazzo Rosso (1952-1962) e del Te-

soro di San Lorenzo (1952-1956), laddove i reperti della storia sono sospesi, con un procedimento vicino a quello praticato dall'avanguardia surrealista, negli spazi di una "architecture eseevelie".

La nota del traduttore (posta al piede della pagina precedente), precisa che il termine è usato in lingua francese anche nel testo originale italiano, ma non fornisce altre indicazioni.

La citazione, facile da trovare, è contenuta nel trattato *Architecture. Essai sur l'art*, di Étienne-Louis Boullée (1728-1799), manoscritto all'interno del quale, per spiegare i suoi progetti di monumenti funerari o cenotafi, l'architetto francese dichiara d'aver avuto l'idea d'offrire "le tableau de l'architecture ensevelie"⁷, ovvero, di una "architettura sepolta" come il termine è tradotto nell'edizione italiana, pubblicata nel 1967 a cura di Aldo Rossi (1931-1997).

Ma dove è "sepolta" l'architettura nelle opere di Albini? Nell'*interieur*, precisa Tafuri citando Walter Benjamin⁸, cioè negli spazi interni dei musei e degli arredamenti che posseggono un proprio autonomo linguaggio, rivelato nell'arte del porgere al visitatore-abitante gli oggetti dati, sospesi nell'aria, affinché si possa interpretarne la storia e la tradizione e aprire le vie della creazione del nuovo.

Perché "sol l'interieur protege du monde, rend abstrait le dialogue de la technologie avec la volonte de forme, permet d'exalter la dimension ireelee des objects".

In questo modo, conclude Tafuri, il lavoro di Albini esprime la "joie du nouveau fatalisme [...] basée sur la pensée que *toutes les choses ne sont que qu'elles sont*", di cui parla Henry van de Velde (1863-1957). Anche in questo caso, pur in assenza del riferimento bibliografico preciso, non è difficile giungere alla fonte. Si tratta, infatti, di una frase tratta dal testo *Prinzipielle Erklärungen*, che il maestro belga inserisce nel volume *Kunstgewerbliche Laienpredigten* del 1902 e che così ritroviamo nell'antologia di scritti curata da Hans Curjel nel 1955: "Diese Atmosphäre wird uns mit einem neuen Fatalismus beglücken, mit einer dogmatischen Ruhe erfüllen, die in dem Gedanken liegt, daß alle Dinge des materiellen und moralischen Lebens *so sind, wie sie sind*, weil sie nicht anders sein können, aber daß sie in der Tat durch unsere gemeinsamen Bestrebungen zum Guten *das sind, was sie sein sollen*"⁹.

Nella citazione del "neuen Fatalismus" di Van de Velde, non può sfuggire il richiamo al "freudigem und vertrauendem Fatalismus"

(“fatalismo gioioso e fiducioso”)¹⁰ che Friedrich Nietzsche, nel libro *Götzen-Dämmerung*, utilizza per parlare della fede nella vita di Goethe: un concetto che anticipa le riflessioni di Martin Heidegger sul tema dell’Essere.

Arriviamo così al terzo incontro, quello più denso

Nel 1982, nel settimo volume della *Storia dell’arte* italiana della casa editrice Einaudi, Tafuri pubblica il saggio *Architettura italiana 1944-1981*, che con aggiunte e correzioni nel 1986 diventa il libro *Storia dell’architettura italiana 1944-1985*.

Per quanto riguarda i giudizi su Albini, tra le due edizioni non ci sono molte differenze¹¹.

Sulla produzione più recente dello studio Albini-Helg, Tafuri conferma quanto affermato nell’articolo francese, che nel testo compare citato in nota.

Il valore dell’opera del maestro, è quindi da ricercare nella “correttezza formale” dell’edificio per l’INA a Parma (1950-1954), “fatta di precisione tecnologica e di gusto irrealista”.

Mentre nell’edificio della Rinascente, superate le critiche giovanili (che l’autore non inserisce nella bibliografia sull’argomento), “nel passaggio dal primo progetto (1957-59) all’esecuzione, la ‘macchina’ albiniana subisce un sensibile calo di tensione”.

Più generose sono, invece, le frasi dedicate allo “stile museale di Albini”, nelle quali per Tafuri, la “poetica albiniana” si esprime in “una vena surreale tanto più sottile quanto più risolta in etimi tecnologicamente inappuntabili”. E in questa sede ritorna “l’*architecture ensevelie* di Albini”, fondata sulla “astrazione come immagine sospesa” che “gioca come reagente a contatto di oggetti magicamente spaesati all’interno di invasi effimeri”.

Ma è qualcos’altro a sorprenderci, laddove Tafuri, nel confrontare il “mormorio sommerso” dei musei genovesi di Albini con le “invenzioni museografiche di Carlo Scarpa [...] troppo parlanti”, così scrive: “Da un lato, dunque, il ‘lasciar essere’ di Albini, dall’altro la magistrale narratività di Scarpa: l’alternativa non dà ancora scandalo”.

Cosa vuol dire “lasciar essere”?

In un precoce lettore di Heidegger, qual era Tafuri¹², anche l’uso di questo termine non può esser casuale. Lo troviamo tra le pagine di *Sein und Zeit*, del 1927, libro seminale del filosofo tedesco, nel terzo

capitolo intitolato *Die Weltlichkeit der Welt*, in cui “sein lassen” sta per “lasciar essere”, che “non significa fare o produrre un essere, ma scoprire, nella sua utilizzabilità, qualcosa di ‘essente’ già da sempre, e lasciare così incontrare l’ente che ha un tale essere”¹³.

Da “sein lassen” a “Gelassenheit” il passo è breve e qui entriamo in un concetto fondamentale del pensiero heideggeriano, ripreso dalla tradizione mistica cristiana, a partire da Meister Eckhart, e il cui ampio significato non è di semplice traduzione in lingua italiana.

Gelassenheit è il titolo di un discorso tenuto da Heidegger il 30 ottobre 1955, poi pubblicato nel 1959, da cui possiamo citare un passaggio che così chiarifica definitivamente il concetto: “Possiamo dir di sì all’uso inevitabile dei prodotti della tecnica e nello stesso tempo possiamo dire loro di no, impedire che prendano il sopravvento su di noi, che deformino, confondano, devastino il nostro essere. [...] Vorrei chiamare questo contegno che dice al tempo stesso sì e no al mondo della tecnica con un’antica parola: l’abbandono di fronte alle cose”¹⁴. “Die Gelassenheit zu den Dingen” dice Heidegger, dunque “l’abbandono di fronte alle cose” e “l’apertura al mistero” (*die Offenheit für das Geheimnis*), è un modo che “conduce ad un nuovo fondamento, ad un nuovo terreno”.

Tornando a Tafuri, quindi, il “lasciar essere” di Albini, evoluzione della “gioia del nuovo fatalismo”, significa che nelle sue migliori opere, nel porgere i reperti della storia sospesi nell’*interieur* dei musei di Palazzo Bianco, Palazzo Rosso e del Tesoro di San Lorenzo, ma anche – aggiungiamo noi ricordando l’articolo di *Superfici* – nell’ambivalente “sì e no al mondo della tecnica” che caratterizza l’edificio della Rinascente, l’architetto milanese ha espresso il suo abbandono di fronte alle cose e l’apertura al mistero, “e su questo terreno la creazione di opere durature potrebbe gettare nuove radici”¹⁵.

1. M. Tafuri, *Albini: riesame di un edificio. La Rinascente di Roma*, in “Superfici”, n. 6, settembre 1963, pp. 60-63. Il progetto del palazzo della Rinascente (1957-1961), in piazza Fiume a Roma, è firmato da Albini con Franca Helg (1920-1989), sua collaboratrice dal 1952.

2. Il corsivo senza titolo, firmato E. N. Rogers, presenta il servizio *Franco Albini e Franca Helg. Un grande magazzino a Roma*, in “Casabella-continuità”, n. 257, novembre 1961, pp. 2-13.

3. M. Tafuri, *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, Laterza, Roma-Bari 1973, p. 168.

4. Cfr. M. Tafuri, voce *Banfi*, *Gian Luigi*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. V, 1963, ora anche in [http://www.treccani.it/enciclopedia/gian-luigi-banfi_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/gian-luigi-banfi_(Dizionario-Biografico)).

5. M. Tafuri, *Les muses inquiétantes ou le destin d'une génération de "Maîtres"*, in “L'Architecture d'Aujourd'hui”, n. 181, settembre-ottobre 1975, pp. 14-33. Il primo paragrafo, *Les barons perchés*, allude evidentemente al romanzo di Italo Calvino intitolato *Il barone rampante*, ma anche all'articolo *I baroni rampanti del movimento moderno*, firmato da M. Bellini, R. Orefice, L. Zanon Dal Bo e pubblicato in “Superfici”, n. 0, maggio 1960.

6. *Edificio per un grande magazzino di vendita a Roma*, in *Tre opere recenti di Franco Albini*, in “Casabella-continuità”, n. 223, gennaio 1959, pp. 27-33.

7. E. L. Boullée, *Architecture. Essai sur l'art. Textes réunis et présentés par Jean-Marie Pérouse de Montclos*, Hermann, Paris 1968, p. 133. Nell'introduzione alla traduzione italiana (*Architettura. Saggio sull'arte*, Marsilio, Venezia 1967) Aldo Rossi scrive: “Se il carattere è l'architettura del soggetto anche l'architettura di un cenotafio sprofonda nella terra e B. afferma di avere un'idea tanto nuova quanto ardita ‘ce fut d'offrir le tableau de l'architecture ensevelie’”. Nell'esposizione dei cenotafi, come in altre opere, B. ci offre l'autobiografia dell'opera che è in fondo la testimonianza più preziosa che ci lascia un artista”. Sono parole che svelano il senso della citazione di Tafuri in relazione al suo tempo.

8. W. Benjamin, *Das Passagenwerk*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1982.

9. “Quest'atmosfera ci darà la gioia di un nuovo fatalismo, ci colmerà di una pace dogmatica, consistente nel pensiero che tutte le cose della vita materiale e morale *sono così come sono*, perché non possono essere altrimenti, ma in realtà, grazie ai nostri sforzi per il Bene, *sono così come devono essere*”. H. Van de Velde, *Zum Neuen Stil. Aus seinen Schriften ausgewählt und eingeleitet von Hans Curjel*, R. Piper & Co. Verlag, München 1955, p. 133; trad. it di H. Curjel, *Per il nuovo stile*, Il Saggiatore, Milano 1966, p. 137.

10. F. Nietzsche, *Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer phi-*

losophirt (1889), trad. it. di F. Masini, *Crepuscolo degli idoli, ovvero come si filosofa col martello*, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, edizione italiana condotta sul testo critico stabilito da G. Colli, M. Montinari, Adelphi, Milano 1964, p. 151.

11. M. Tafuri, *Architettura italiana 1944-1981*, in *Storia dell'arte italiana*, II. *Dal Medioevo al Novecento*, vol. VII., *Il Novecento*, a cura di F. Zeri, Einaudi, Torino 1982, poi M. Tafuri, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino 1986.

12. “A corso Trieste, be’ insomma, c’era una piccolissima libreria, dove io vidi che era uscito il volumone, tradotto da Chiodi se non mi sbaglio, da Pietro Chiodi, *Essere e tempo* di Heidegger. ‘Cinquantatre. Io comprai questo libro. Ecco, l’estate del ’53 cominciai a leggere Heidegger. Cosa potevo capire? Capivo l’atmosfera. Capivo qualche cosa, ma principalmente capivo l’atmosfera, che mi colpiva in una maniera violenta. **Proprio violenta. Ricordo**, andavo sotto gli alberi, e invece di leggere le *Egloghe* o le *Bucoliche* leggevo questo libro”. M. Tafuri, *La storia come progetto (History as project)*, intervista di Luisa Passerini, Art History Oral Documentation Project (completed under the auspices of the Oral History Program University of California Los Angeles and the Getty Center for the History of Art and the Humanities), The Regents of the University of California and The J. P. Getty Trust, 1993.

13. M. Heidegger, *Sein und Zeit*, Niemeyer, Halle an der Saale 1927, trad. it. di P. Chiodi, *Essere e tempo*, Fratelli Bocca, Vicenza 1953 e Longanesi, Mi-

lano 1976, p. 114.

14. M. Heidegger, *Gelassenheit*, Verlag Günther Neske, Pfullingen 1959, trad. it. di A. Fabris, *L’abbandono*, Il Melangolo, Genova 1983, p. 38.

15. Ivi, p. 40.