Ottagono

Rivista trimestrale
di architettura arredamento
industrial design

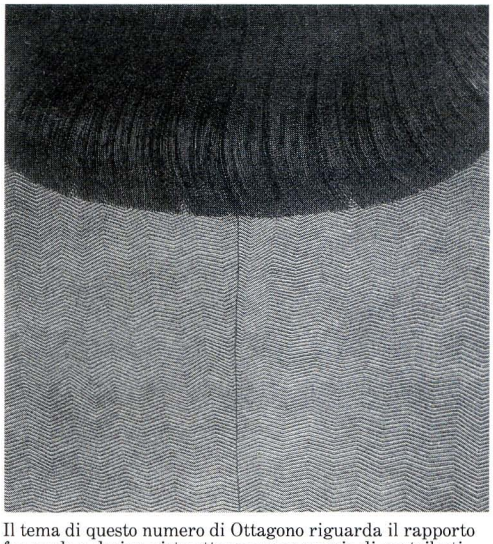
CO.P.IN.A.
Via Melzi d'Eril 26, Milano
Spedizione in abbonamento postale
gruppo IV / anno 20 / settembre 1985
Lire 6.500

78

Settembre 1985

Ottagono

Rivista trimestrale
di architettura arredamento
industrial design



Il tema di questo numero di Ottagono riguarda il rapporto fra moda e design visto attraverso una serie di contributi che si occupano dell'argomento da diversi punti di vista. Anche la nostra copertina si riferisce al tema, e riprende un'opera di Domenico Gnoli: *Red hair on blue dress* del 1969. (Collezione Spaak, Parigi. Dal catalogo della Mostra di Verona, 1982, Electa Editrice).

Sommario

	18	Moda e design
Daniele Baroni	20	Per un lessico dell'abbigliamento
Arturo Carlo Quintavalle	38	Davanti e dietro l'obiettivo della moda
Giovanni Baule e Wando Pagliardini	46	Comunicare la moda
Myriam De Cesco	54	Abito e psicologia di massa
Luigi Bearzotti	58	Il telaio
Antonio D'Auria	66	La moda e i «maestri» del design
Doretta Cecchi e Patrizia Scarzella	74	L'architetto fa la moda
	76	Miscellanea
G. K. K.	84	La tana del lonfo
Renato De Fusco	88	La vendita
Giuseppe Chigiotti	92	In campagna a Firenze
Marco e Matteo Lavarello	98	Albergo in riviera
Domenico Catrambone e Paolo Ercole	104	Ufficio ad Asti
Studio di architettura Celli Tognon	106	Sede di una società sportiva
Jean Barré	110	Sala consiliare
	112	Cucine in U.S.A.
Charles R. Mackintosh	118	Hill House set
Marco Piva con Helen Rainey	120	Pantheon
Richard Sapper	122	Sistema 25
Vignelli Associates	125	A Dallas

The english translations of the texts are given at the back of the review

Direzione: Sergio Mazza
Redazione: Giuliana Gramigna
Grafica: Salvatore Gregorietti (Unimark)

Gli articoli che comprendono il tema Moda e design sono stati coordinati da Daniele Baroni.

Editrice CO.P.IN.A. s.r.l.
Sede sociale, amministrazione, pubblicità:
20154 Milano, via Melzi d'Eril 26, telefono 315508
Direzione, redazione:
20145 Milano, via Ippolito Nievo 10.
Distribuzione in edicola:
Dipress srl, Viale Lombardia 42, S. Giuliano (Milano)
Distribuzione esclusiva per l'estero:
Messaggerie Internazionali, Via Calabria 23
Fizzonasco di Pieve Emanuele (Milano)
Esclusività, distribuzione e abbonamenti per il Giappone:
Yohan, 170 Nishi Okubo, 4 chome, Shinjuku-Ku-Tokyo 160.
Esclusività, distribuzione e abbonamenti per il Brasile:
Livraria Leonardo da Vinci Ltda,
Rua Sete de Abril, 127, 2 andar, Sao Paulo.
Carta: Gardapat brillante 115 gr. prodotta dalle Cartiere del Garda.
Fotocomposizione: Compfoto, Milano.
Fotolito: Black & Color, Milano.
Stampa: Crosignani Arti Grafiche, Pero (Milano).

Direttore Responsabile: Sergio Mazza
Autorizzazione Tribunale di Milano n. 55/1966 del 22.2.66
Un numero lire 6.500
Pubblicità inferiore al 70 per cento.
Printed in Italy

Abbonamento annuo
Lire 24.000 (Italia) e Lire 48.000 (Estero)
da inviare con assegno o usando il C.C.P. 00296277 intestato a CO.P.IN.A. via Melzi d'Eril 26 Milano.
Un numero arretrato Lire 8.000

Annual subscription abroad
Lire 48.000 to be paid into postal current account 00296277 in the name of CO.P.IN.A. via Melzi d'Eril 26 Milano by international money order.
One back issue Lire 12.000

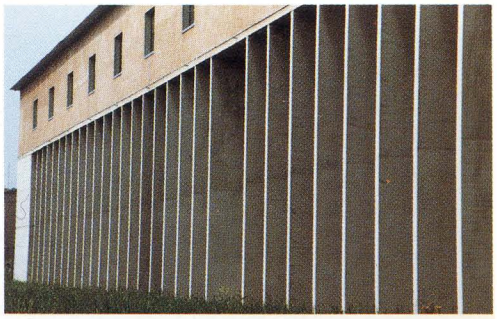
ISSN: 0391-7487

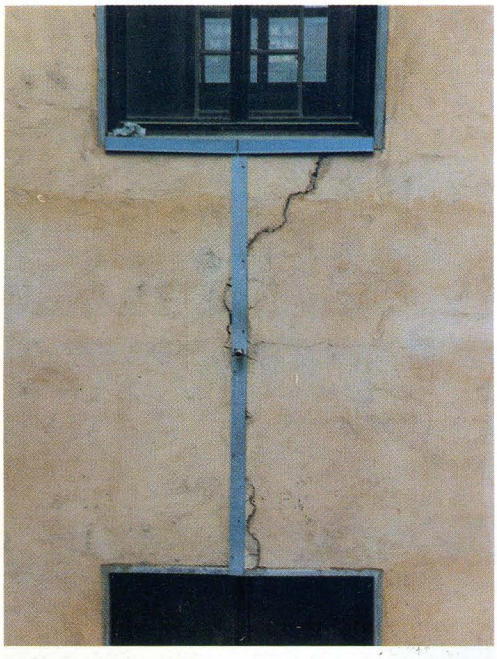
LA TANA DEL LONFO

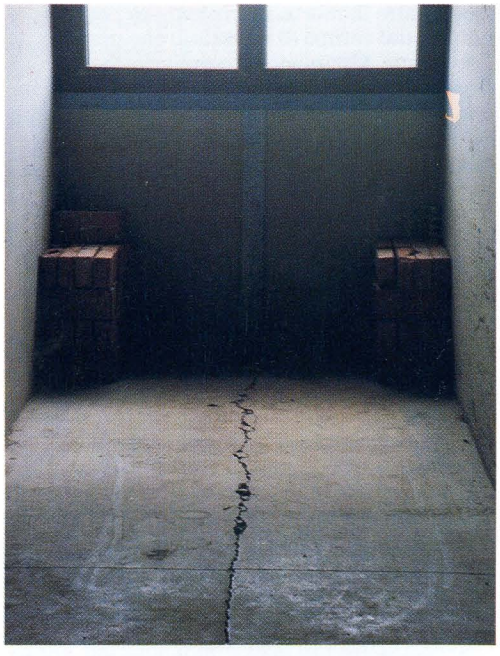
Attenti al dettaglio, che lo scarto è breve fra ruggito e raglio.

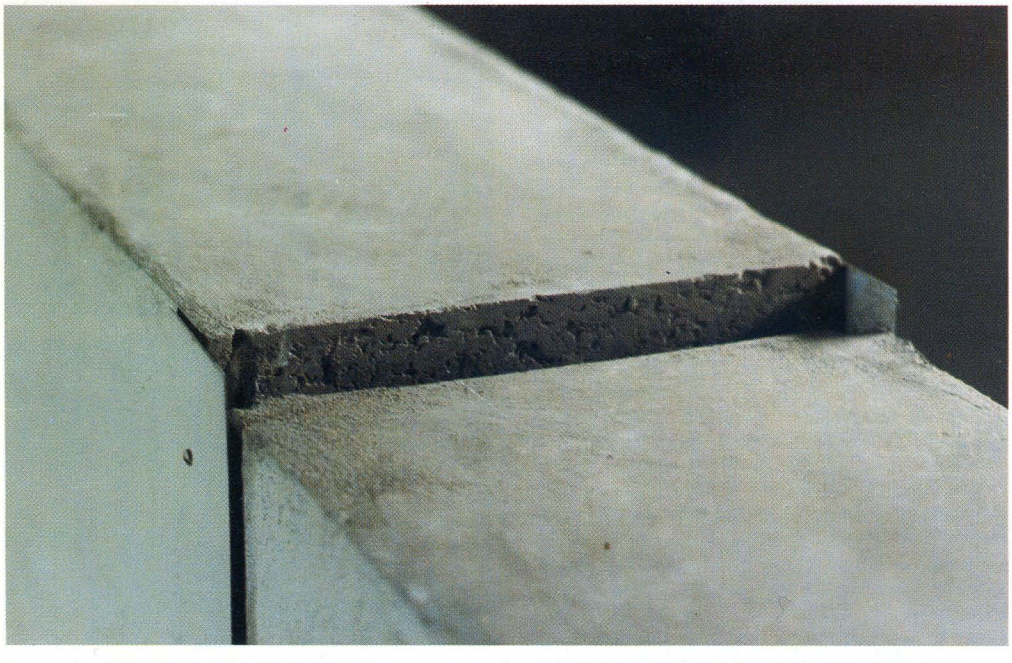
Il viandante che si soffermasse a guardare il Duomo di Modena non cesserebbe di ammirarlo, anche se non saprebbe bene dove appuntare la sua attenzione, se sulla bellezza delle forme o sulle perfette proporzioni degli spazi, se sull'uso sapiente dei materiali oppure sulla ricchezza dei dettagli; non uno dei quali risulta errato. Si capisce che uno storico dell'arte come Roberto Salvini abbia speso la vita dietro il suo grande amore modenese; e ancora non gli è venuto a noia.
Ma se poi il peregrino si avventurasse a nord-est della città ducale, fermandosi di fronte all'addizione rossiana del cimitero neo-classico, lungi dal trovare un Addizione Erculea come quella ferrarese s'imbatterebbe in qualcosa che causerebbe in lui non solo un'atroce delusione; proverebbe anche un tale orrore da correre subito ad iscriversi alla Società di Cremazione della propria città, onde prevenire il pericolo di essere sepolto in qualcosa di simile, paragonabile solo al più squallido magazzino ricambi di una filiale Fiat.
Ricordando il grande Ettore Petrolini, che rispose al solitario spettatore che fischiava dal loggione il suo *Nerone*, offeso dal vilipendio della romanità: «non ce l'ho con te, fregnone, ma col tuo vicino che non te butta de sotto», viene da pensare alla commissione che giudicò Rossi vincitore del concorso modenese che gli aperse la strada della gloria architettonica (cartacea). Per carità di patria, non ne nominiamo i componenti; ma non possiamo non ricordare la lunga e circostanziata relazione di minoranza fatta dal giudice architetto Glauco Gresleri, unico preveggente fra tanti orbi. Un titolo di nobiltà intellettuale pari al discorso alla Camera che costò la vita a Giacomo Matteotti, e che basterebbe da solo a dichiararlo meritevole di coprire una cattedra di progettazione architettonica.
Ma, ahimè!, la sorte ha eletto giudici del concorso oggi in atto una maggioranza di rossiani di ferro, più intransigenti del loro Duce; e se qualche uomo intellettualmente onesto e indipendente come Sergio Lenci non corre al suo soccorso, il povero Gresleri sarà messo alla gogna e bollato come se avesse detto male di Garibaldi. Mentre gli epigoni della Tendenza rossiana dilagheranno nelle nostre facoltà in modo irrimediabile, rendendo i nostri Dipartimenti di progettazione tanti cimiteri dell'architettura, più squallidi ancora di quello di Modena.
Ma ciò che supera le mie capacità di comprensione è l'aver letto che alcuni grandi Maestri della architettura mondiale come Philip Johnson, nonché i più quotati critici nostrani come Vittorio Gregotti e Paolo Portoghesi, alla domanda su chi fosse il più grande architetto italiano di quest'ultimo quarto del XX° secolo, abbiano risposto, senza manifestare il minimo dubbio: «Aldo Rossi!». Delle due l'una: o non hanno mai visto dal vero questo cimitero — fatto assai probabile — oppure sono stati ottenebrati da qualcosa che ha leso le loro facoltà critiche. Se un tenore ha cantato *Di quella pira* con tali stecche da offendere le orecchie, come sostenere che sia il miglior cantante italiano?
Unico fra tutti i plauditori, il prudente Manfredo Tafuri ha aggiunto al concorde giudizio una postilla che giustifica il detto *In cauda venenum:* «purché Rossi non costruisca mai nulla», misurando correttamente la distanza che corre fra il dire e il fare, la quale — come si sa — è grande come il mare. Il che è come dire che un tenore è, si, il migliore del mondo, ma a patto che non canti mai in nessun teatro.
Messo così, il giudizio tafuriano è ineccepibile: se si ammette una comunicazione del pensiero architettonico in assenza degli oggetti del contendere ridotti ad un'idea pura, al "cosa si potrebbe fare", ovverosia ad una storia dell'architettura tutta concettuale ed inverata al massimo nel disegno, la presenza di Rossi sulla scena internazionale, come regista capace di far recitare a suo modo persino Stirling ed Ungers, e non solo i ragazzi della sua bottega, è un fatto indiscutibile, che ha posseduto una sua forza dirompente. Anche la Marcia su Roma fu un evento dirompente — assurdo negarlo — ma il giudizio di valore su di essa, dopo un ventennio, fece presto a cambiar di segno.
Su questo piano potremmo discutere all'infinito, oggi, poiché nessuno possiede il senno di poi. Ma non sono una Bestia futurologa, e vorrei semplicemente documentare, tramite le allegate immagini, qualcosa di assai meno concettuale: la cronaca di una visita fatta in una afosa mattina di maggio, con l'animo del cronista che vuole riferire di uno spettacolo che non l'ha convinto per nulla; e la cui locandina prometteva molto, ma molto di più.
Andiamo a incominciare. Un cimitero, come una stazione, è un'architettura di percorso, cioè un luogo dove fra tante stradine o binarii eguali, nonché tanta gente che si muove, dobbiamo scegliere quello che ci serve. La chiarezza distributiva e la gerarchia degli spazi significanti sono indispensabili nell'aiutarci alla decodificazione dei segni del nostro percorso. Altrimenti all'angoscia di un luogo già in sé poco allegro come un cimitero si somma la nostra personale preoccupazione di sperdersi in un apparente labirinto.
Quando una tormentata e drammatica volumetria come la chiesa sull'Autostrada, che al primo impatto sembra un magma inespugnabile, una volta trovato il filo d'Arianna si rivela poi di una chiarezza esemplare — un percorso che non si può sbagliare, perché tutte le strade portano

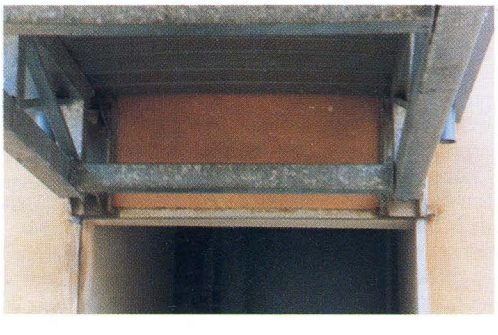
all'altar maggiore — il nostro giudizio critico è già favorevolmente orientato. Come avviene nei più complessi drammi di Shakespeare, quando sono ben diretti e meglio recitati, anche nell'architettura ci sentiamo portati per mano nei più impervi sentieri dell'espressione spaziale (pensiamo alla Biblioteca di Scharoun a Berlino).
E la prova, qual'è? Semplice: desideriamo fare subito una seconda lettura dell'opera, o un secondo giro nell'architettura, onde ripetere ed arricchire la nostra felice esperienza. Non vogliamo che nulla ci sfugga: chi ha visto due volte *Amadeus* di Forman, lo ha apprezzato più la seconda volta della prima, come il fiammeggiante *Don Carlos* all'ultimo Maggio musicale fiorentino.
Ebbene, nel cimitero di Rossi avviene esattamente il contrario. Di primo acchito l'opera appare elementare, presentando il massimo di riduttività, come nelle architetture di Mies. Ma qui il meno non è il più, e resta solo il meno, purtroppo. Entrati sotto il gigantesco portico restiamo sbigottiti dalle sue proporzioni disumane, ma senza riuscire a capire dove andare, visto che il portico conduce da una strada a un campo incolto senza denunciare altro che se stesso, essendoci impedite le visioni laterali dalle fitte e larghe lame che nella grammatica rossiana sostituiscono le colonne.
Cerchiamo invano un dettaglio dove soffermare la nostra attenzione, una panchina dove sederci, un oggetto qualsiasi: nulla di nulla, e tantomeno qualcosa che ci ricordi di essere in un camposanto. Non potendone più, infilandosi fra lama e lama ci portiamo sul prato che congiunge i due corpi paralleli e volumetricamente identici (ma il secondo scende fino a terra, senza più il portico). Lo spettacolo diventa ancora più agghiacciante: le passerelle metalliche di comunicazione fra le due lunghe stecche, la serie ininterrotta di finestrelle tutte eguali, ma soprattutto il ritmo ossessivo del tutto ci ricorda senza ombra di dubbio la sterminatezza del mondo dei defunti, e l'ineluttabilità della morte, che tutti livella in egual misura.
Se Rossi voleva significare quanto triste sia la morte — *pulvis esse*, con quel che segue — bisogna dire che ci è riuscito in pieno; ma è proprio per sminuire la contrapposizione fra vita e morte che sono nati i cimiteri.
Altrimenti, invece di provare pietà per i defunti, se ne prova orrore, così come di fronte alle macchine di sterminio come Dachau e Auschwitz. E qui, purtroppo, come nella progettata *Casa dello studente* di Chieti, al ricordo dei campi di sterminio concorrono una serie di segni concomitanti, quali la sommarietà dell'architettura, i ritmi alterati ed ossessivi, gli spazi interni compressi, la sensazione dell'uomo ridotto a numero.
Poiché, purtroppo, il nocciolo del tema è lo stesso — la morte — tutto andava fatto per distinguere la morte, sterminatrice per sua natura, dal campo di sterminio che generò l'olocausto. Altrimenti, il corollario che ne deriva, ossia tanto vale morir di cancro che in una camera a gas — dove forse si soffre meno — coincide di fatto con l'opposto di quel che certamente pensa Rossi, cioè con la legittimazione degli orrori nazisti, alla cui base stava il totale disprezzo per la vita dell'uomo, sia ebreo che affiliato al nazismo (per capirlo bene, niente di meglio che leggere l'ultimo libro, uscito postumo, di Albert Speer).
Si comprende facilmente che la reazione alla falsa allegria dei cimiteri hollywoodiani — *Il caro estinto* ne fece una critica indimenticabile — abbia spinto Rossi al suo paradosso modenese, come un frate che mormori il suo ostinato *memento mori* (ne possiede anche il fisico); ma non è questa la giusta via per renderci «il sonno men duro». Fra carnevale e quaresima vi è un terzo modo di vivere e colloquiare coi defunti: gli ampliamenti dei cimiteri che Massimo Carmassi ha progettato e realizzato per la città di Pisa sono esemplari sotto ogni punto di vista, ma specialmente per l'equilibrio del loro significato.
Alle prese con le difficoltà di percorso ed ancora non entrati all'interno, nonché tormentati dalle tristi associazioni mentali che si è detto, non badiamo più agli spazi e alle forme.
E qui andiamo di male in peggio, perché ci accorgiamo di errori costruttivi incredibili, commessi da chi vuole andare contro la natura dei materiali, portandoli a morte precoce con una perfidia che non può essere attribuita a sciattezza, come avviene tavolta in troppo disinvolti professionisti. Aldo Rossi può essere accusato di tutto, ma non di questo.
La prima cosa che balza all'occhio è la gronda del tetto, in lamiera verniciata di azzurro, in parte slabbrata e talvolta addirittura spezzata, così come tante volte si vide in guerra dopo i bombardamenti aerei. Cosa mai è successo? La sezione della gronda, ripiegata all'indietro per seguire la pendenza del tetto, non ha retto all'impatto della neve gelata, che dal tetto in lamiera a 45° è slittata in blocco come una valanga divellendo la sottile lamiera della gronda non sufficientemente ancorata al disopra.
Disgrazie del genere avvengono ovunque.
Ma se si affida la forza dell'immagine ad una composizione fortemente riduttiva e ossessivamente ritmica, i guasti balzano con spietata evidenza. Come se, durante una parata di soldati al passo dell'oca, uno di essi marciasse invece col passo strascicato degli alpini: un vero pugno nell'occhio.
Dalla gronda in brandelli passiamo alla facciata, ritmata da una triplice serie ossessiva di finestrelle quadrate. Data la lunghezza del corpo di fabbrica in c.a. occorrevano molti giunti di dilatazione: un'ottima occasione per segnare le discontinuità costruttive con











altrettanti giunti in vista, al pari dei segni delle battute di una partitura sul pentagramma musicale. Ma Rossi non li ha voluti, e la sua soluzione è quasi inimmaginabile: i giunti rossiani passano esattamente nella mezzeria di alcune finestre. Per nascondere il giunto è stato imbullettato dalle due parti un lamierino verniciato, che ha fatto la fine che si meritava, torcendosi e slabbrandosi. Talvolta invece il lamierino è rimasto intatto per il semplice motivo che il giunto si è formato da sé non sotto di lui, ma nelle vicinanze, irregolarmente, facendogli fare la figura del cretino disutile. Oppure, se vogliamo fare un paragone migliore, la figura del tralcio di vite messo a nascondere le pudenda, che però sono fuoriuscite dal pàmpino andando per conto loro, come si vede in certi audaci quadri mitologici porno-kitsch di Franz Von Stuck.

La visione esterna del giunto, con la povera finestra tirata dalle due parti a cavalcioni del dramma strutturale, richiedeva un immediato controllo interno — cosa diavolo sarà successo dentro? — e perciò, assunte le informazioni verbali su come penetrare nel labirinto, la prima cosa che si è osservato è il giunto all'interno. Ogni commento sarebbe inutile, perché le fotografie parlano da sole. Gli spacchi nel pavimento sono tali che si guarda tranquillamente nel piano sottostante; ma che siano giunti naturali e non pericolose lesioni lo si sa seguendo il ragionamento e non l'istinto. Talvolta, al giunto si accompagna anche uno sfalsamento in verticale delle due parti, una delle quali ha avuto un cedimento maggiore dell'altra. L'effetto é maggiormente avvertibile nel muro di cemento che ripara la scala interna, e dove il dislivello supera i due centimetri. E qui il rimedio adottato è peggiore del male — *el tacon pegio del buso* — perché i due soliti lamierini verniciati messi a nascondere il giunto fuoriescono dal bordo superiore della trave che serve da corrimano. Per cui, chi vi appoggia distrattamente la mano si imbatte in queste lame di rasoio arrugginite, si ferisce ed è subitamente costretto a farsi la puntura antitetanica. Se un delittuoso particolare del genere fosse stato eseguito in un capannone industriale, l'ENPI avrebbe già condannato il padrone e l'architetto per lesioni volontarie; ma non è questo il solo particolare vitando, perché anche i corrimano delle scale sono congiunti in modo egualmente bestiale e pericoloso per le dita delle mani. Non vi sono scuse per chi ha disegnato tali nefandezze.

Ma non siamo ancora al massimo del periglio. Il particolare più crudele deve ancora venire. Fra i due corpi di fabbrica paralleli corrono delle passerelle metalliche coperte, prefabbricate a piè d'opera. Il loro disegno non è male, ma si è dimenticato che quando si appoggia una struttura metallica ad una in cemento armato nasce sempre il problema

della loro giunzione. E siamo alle solite.
Se vogliamo che il piano della passerella sia a filo con l'interno bisogna che dal muro, sotto il piano, fuoriescano due mensole di appoggio delle travi, così come gli antichi facevano con le passerelle di legno e i ponti levatoi. Rossi ha invece infilato la passerella nel vano della porta, col risultato che lo spessore dell'impalcato ha costituito automaticamente un gradino di dieci centimetri.
Niente di male in sé — un peccato veniale — sennonché, quando piove sulla passerella, l'acqua entrerebbe a fiumi all'interno. Come fermarla? Semplice: creando un dente, una soglia rialzata di tre centimetri, quasi invisibile perché dello stesso cemento del piano, ma sufficiente per inciamparvi e cascare bocconi all'avanti in orizzontale, come i defunti all'intorno. Come "invito" ad entrare, non vi sono dubbi sulla sua perentorietà; sulla sua urbanità, invece, vi sarebbe certo da discutere.
Anche sulla copertura delle passerelle vi è qualcosa da dire. Essendo larghe esattamente quanto il sotto, quando piove non riparano che sommariamente; e se poi tira vento, il passaggio è impraticabile. L'insufficiente larghezza della copertura ci porta ad osservare l'attacco al muro: sarà forse un punto strutturalmente strategico e così obbligato da costringere gli utenti a questo sacrifizio?
Guardiamo istintivamente questo dettaglio e trasecoliamo: le travi si incontrano proprio al limite dell'apertura, cioè nel punto costruttivamente peggiore, dove è massimo lo sforzo di taglio. Se le travi fossero state distanziate dieci centimetri in più per parte non solo avrebbero coperto meglio il transito, ma avrebbero trovato un appoggio naturale nel muro, come Dio comanda.
E allora viene legittimo il sospetto che tutti questi arrosti siano stati combinati non per imperizia costruttiva (è o non è, Rossi, il primo architetto d'Italia?), ma perché l'autore è fermamente convinto che tutto ciò che è bello nel disegno — una forma pura, non contaminata dalla realtà dei materiali — tale debba restare anche dopo quel puro accidente che è la costruzione. Come se le architetture non respirassero, non si sforzassero a portar pesi nelle loro membrature, non soffrissero anche di reumatismi articolari, non piangessero e pisciassero come gli esseri umani. Come se fossero invece cadaveri imbalsamati, indifferenti a tutto ciò che li circonda: una concezione cadaverica che l'architettura brunelleschiana — e da lei tutto il Rinascimento — non ha mai avuto, ereditando dall'arte gotica tutta la sapienza delle articolazioni (le costole della Cupola, per esempio). Mi sembra che chi definisce Rossi un cultore dell'architettura classica e neoclassica non sa quel che dice, o non sa leggere l'architettura.
Potremmo continuare ad elencare dettagli sbagliati per altre dieci pagine, ma abuseremmo della pazienza del povero lettore. Ci limitiamo a segnalare un'ultima perla: quei miserrimi piscioli che sgrondano l'acqua dell'interno (quella dei vasi da fiori, quando si cambia l'acqua; ma resta sempre il sospetto che le bare trasudino...) esattamente sopra la mezzeria delle finestre e persino sulla porta d'ingresso. La minaccia di essere investiti all'improvviso da un fiotto di acqua marcia è un altro di quei crudeli deterrenti, ossia fa parte del *percorso a ostacoli* di cui quest'architettura è piena.
Non resta che concludere. Se Rossi fosse davvero il migliore architetto italiano tutti gli altri dovrebbero correre a suicidarsi, dato che mi sembra impossibile poter creare un'opera egualmente piena di così tanti errori di grammatica e di sintassi. Non si tratta quindi di retrocederlo nella classifica, preferendogli tanti altri architetti della sua generazione; certamente non basterebbe.
Credo che la soluzione più convincente sia l'assegnare definitivamente ad Aldo Rossi, con questo suo terzo capodopera negativo, come unico *tricampione*, il Trofeo Muggia, destinato al più recidivo architetto italiano del XX° secolo.
E quindi non parlarne più, convinti come siamo di non riuscire a trovare oggi nessun altro architetto, ingegnere, geometra o perito industriale capace di insidiare da vicino il suo indiscutibile primato nazionale.

G.K.K.

Postilla

Il vostro Lonfo ha telefonato a Manfredo Tafuri per essere sicuro che la sua citazione del giudizio tafuriano su Rossi, fatta a memoria, fosse esatta (fra parentesi, anche quella che concludeva l'articolo sul premio Muggia e che sembrava una ennesima balla, era invece una citazione letterale).
Mangiafuoco, con la sua voce tonante che rimbombava nella cornetta dalla sua tana lagunare fino a quella del Lonfo, ha detto: «Al tempo! Quello era il mio pensiero; oggi ho cambiato idea». Ed ha così proseguito: «Aggiungi anche questo, o scriba: purché non solo non costruisca, ma anche non insegni niente a nessuno!».
Secondo il nostro maggiore storico dell'architettura, che dice di non volersi più occupare di architettura contemporanea, ma la cui coabitazione con Rossi nella facoltà veneziana l'obbliga a preoccuparsi dell'insegnamento dell'architettura (contemporanea per definizione), i guasti prodotti da Rossi, ora che dirige anche la sezione architettonica della Biennale, sono peggiori ancora delle sue opere.
Ambasciator non porta pena; ma non posso fare a meno di osservare che se a un Maestro, oltre alle sue opere, gli si toglie anche il magistero, vorrei proprio sapere cosa diavolo gli resta da fare. Che la fine del ventennio postmoderno sia davvero prossima?

(G.K.K.)