

PROGETTO/DETTAGLIO
A CURA DI FRANCESCO MOSCHINI

LUCA SCACCHETTI

FORME, OGGETTI, ARCHITETTURE 1975-1985

Introduzione di Francesco Moschini



A.A.M./COOP
ARCHITETTURA ARTE MODERNA ROMA

EDIZIONI KAPPA

a Madelaine, mia madre

Le fotografie numero:

I, XVIII, XXIII, XXX, XXXI; 1, 11, 13, 14, 15, 16, 20, 21, 22, 23, 24, 30, 39, 49, 50, 51, 53, 55, 56, 57, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 102, 106, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133 (B/N); 35, 36, 235, 243, 244, 312, 313, 314, 317, 320, 333, 359, (disegni) sono di Studio Azzurro.

Le fotografie numero:

XXVII; 2, 3, 6, 7, 8, 9, 10, 17, 18, 19, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 66; (B/N)

13, 16, 17, (disegni) sono di M. Borella e M. Fehr.

Le fotografie numero:

XXIV; 12, 25, 26, 27, 28, 29, 41, 42, 43, 44, 45, 47, 48, 52, 54; 246, (disegni) sono di T. Pellegrini.

Le fotografie numero:

58, 59, 60, 61, 62, 107; (B/N) sono di A. Tognoli.

La fotografia numero:

104; (B/N) è di L. Soave.

La fotografia numero:

105; (B/N) è di P. Colla.

La fotografia numero:

81; (B/N) è di Studio Ballo.

Le fotografie numero:

13, 16, 19; (disegni) sono di M. Tedeschi.

Le fotografie numero:

XVIII-XXVII-XXXII; 21, 22, 23, 24, 30, 80, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 102, 106, 108, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133; (B/N) sono per gentile concessione di Casa Vogue.

La fotografia numero:

104; (B/N) è per gentile concessione di Brava Casa.

Le fotografie numero:

1, 11, 13, 14, 15, 16; (B/N) sono state pubblicate da Gran Bazaar.

LE POSSIBILITÀ DEL MESTIERE

FRANCESCO MOSCHINI

Come per Leopardi il pensiero è nemico dell'azione così, L. Scacchetti considera, in qualche modo, il «disegnare» nemico del costruire. Solo quest'ultimo infatti sembra consentire quell'andare oltre che è negato al disegno. Per cui ciò che gli interessa dell'oggetto pensato, sia esso il piccolo oggetto d'arredo o il grande manufatto urbano, è il suo giungere ad una forma finita, il suo trasformarsi in lavoro. Quando egli afferma di essere «orgoglioso di fare l'architetto con atteggiamento da idraulico» rivela proprio l'amore per quel fare artigiano attento al dettaglio ed al particolare, fino a trovare, in una presa di posizione provocatoria evidente in quel suo dichiarare «odio gli architetti... gente che sta lì a pensare», una sua originale e sostanzialmente armonica collocazione all'interno di un dibattito che fino ad ora si era presentato con la perentorietà di un aut-aut: o l'autonomia, ideologica, politica, ecc., e quindi il disegno come luogo della libertà, oppure il costruire, e quindi la dipendenza, l'asservimento e il compromesso con la classe dominante. L. Scacchetti ha espresso molto chiaramente questo disagio, questa irrequietezza, oggi comune a gran parte della disciplina, insofferente per la propria condizione quasi di emarginazione, stanca di essere schiava della propria astratta libertà, mentre propone le possibili alternative nell'ipotesi di costruzione di un armonico rapporto tra produzione, committenza e disciplina. Quindi innanzitutto la consapevolezza che oltre il produrre non c'è nulla: il disegno è un momento che, come il pensiero, non può essere fine a se stesso, ma deve invece muovere all'azione. Nel presentare una mostra di progetti di Franco Purini, in un articolo apparso nel numero 7 di *Arte-Contro*, del 1977, egli scriveva: «Ci si concentra sul foglio da disegno nel momento in cui viene a mancare un rapporto con le strutture economico-produttive del settore edile, e nel momento in cui, rifiutando un ruolo asservito alla classe dominante, non si è ancora nelle condizioni di un nuovo ruolo operativo: la rappresentazione estremamente curata supplisce l'impossibilità di costruire».

Il lavoro dell'architetto si riduce così al solo disegno: è, tuttavia, evidente il pericolo che tale riduzione di compiti può generare, dimenticando l'obiettivo finale: la costruzione fisica di manufatti architettonici. Un obiettivo che non può più essere a lungo omesso, almeno come dichiarata volontà, come ricerca delle strade atte ad un suo raggiungimento, e come arricchimento stesso dei risultati a cui la nuova architettura è giunta con il disegno e con lo studio».

È quindi solo nel produrre l'unica possibilità di incidere nel reale, è solo nel costruito che le ipotesi teoriche avanzate nella pratica del disegno trovano la loro verifica. Certo, attraverso questo atteggiamento si propone la figura di un tecnico ad alto livello che, mentre elegantemente ignora manichee divisioni del mondo, praticamente, con il proprio lavoro, mette in discussione un apparentemente consolidato universo linguistico.

La raffinatezza, l'eleganza e la preziosità delle sue elaborazioni formali rendono L. Scacchetti sottile e smalzato interprete della classe emergente e della borghesia che vuole riconoscersi nella propria idea di «solidità», ma proprio queste

sue peculiarità sono quelle che rivelano l'arbitrarietà e l'inconsistenza di qualsiasi sistema di riferimento formale. Come le donne di K. Kraus coprono con il trucco il proprio vuoto, così gli interni borghesi di L. Scacchetti nascondono l'assenza di valori attraverso il loro rappresentarsi.

Alla silenziosa nudità dell'esterno, la cui stessa frammentarietà denuncia l'impossibilità di un linguaggio totale, corrispondono i ricchi interni ottenuti «con elementi assolutamente convenzionali». «Il Barocco che mi entusiasma non è quello di Borromini, ma il più consueto, quello che lascia intatta la struttura della casa e agisce con sovrapposizioni, decorazioni». Divenuto abitante, entrato nell'edificio, l'uomo nasconde la nudità del proprio abitare, il niente della casa con Forme, ma forme che sono anch'esse nulla, solo Forma, assoluta, libera da qualsiasi necessità. Ma è proprio in questa estrema inutilità, nel gioco, nell'artificio, che si mostra ciò che è terribilmente precario. La casa stessa non è più pensata come tale, ma come «una piccola città» solo apparentemente più controllabile e rassicurante. La Forma, sublime inutilità, sembra prendere le distanze dal quotidiano, ma solo per avvicinarlo maggiormente. Così l'artificio si dà come gioco, frivolezza, allusione ad una dimensione ludica mentre costruisce un'immagine che indichi prestigio, intimità, sicurezza. Nulla sfugge, nulla è lasciato al caso in questo abile tatuaggio che si estende ad ogni luogo del nostro abitare: ogni luogo della nostra ormai persa intimità diviene scenario per continue rappresentazioni del quotidiano, proprio di ciò che sembrava dover essere esorcizzato, lasciato nelle strade, nei vicoli bui. Anzi è proprio la brutale estraneità tra forma e quotidiano a sottolineare il paradosso della situazione cui concorrono anche i materiali con il loro ambiguo velare/svelare: le pareti di stucco veneziano, il finto marmo, i pavimenti in marmo o a intarsio di legni diversi, le prospettive dipinte e le false prospettive costruite.

E se la pratica dell'artificio si accompagna alla completa assenza di elementi naturali, della natura si conserva memoria solo nei materiali, ma talmente elaborati da una sapiente pratica artigiana da renderli assolutamente privi di pathos. L'artificio soprattutto è un'operazione che si compie tutta internamente al linguaggio mostrando quanto di contraddittorio e di negativo esso contenga. Forse barocca in L. Scacchetti è proprio questa forma autoironica del linguaggio che egli oggi applica al Movimento Moderno da cui prende le mosse con lucida e coerente continuità linguistica. Oltre la decorazione, oltre il raffinato trattamento del particolare noi ritroviamo allora la Milano che va da G. Muzio giù sino agli inquietanti interni di A. Cantafora.

E poiché l'artificio non genera pathos, la colonna spezzata o l'acquedotto interrotto, elementi che potrebbero esprimere un contenuto profondamente drammatico, proprio nella lontananza dalla storia in cui si collocano diventano segni senza referente, frivoli: espressioni di una storia che come la natura siamo ormai incapaci a vivere. In questi luoghi tutti «predisposti» come in un film di L. Visconti, si cela l'essenza del nostro abitare borghese, la cui impossibilità è vissuta senza più nostalgia ma con smalzata e sorridente consapevolezza.

Il linguaggio può ora solo mostrare questi frammenti del moderno, non comporne le ormai insanabili lacerazioni. Se nostalgia c'è, questa è solo per un committente ideale, per un principe illuminato con cui scoprire, quasi con arte maieutica, le forme del mondo, tutte già presenti, già date. E questa è poesia: ritrovare nel banale quotidiano quell'elemento contenutovi, che solo una ristretta élite può scoprire ed apprezzare.

Esiste una chiara linea di continuità culturale e professionale tra Luca Scacchetti e la migliore tradizione milanese dell'abitare. Le forme, i materiali, gli stessi reperti storici, ruderi progettati e riproposti quasi come ready made, lo stesso uso di elementi eclettici, sono costretti all'interno di un'immagine ordinata nella quale trovano una loro precisa collocazione, tale da far emergere una nuova visione di quello stesso luogo. Ma ciò che si propone come rievocazione è in realtà invenzione, percezione differente e originale di quello stesso spazio, in cui la sensazione che si tratti di spazio evocato e non progettato è costruita essa stessa attraverso l'eliminazione di materiali e forme effimere e la proposizione di elementi atti a suscitare l'idea del perdurare nel tempo propria dell'essenza materiale dell'architettura. Ma particolare importanza assume in L. Scacchetti l'attenzione per l'aspetto tecnico del fare, privato tuttavia di ostentazione, cosicché i suoi interni non ci comunicano mai il senso della fatica o dell'azzardo: sembrano invece proporsi quasi come la forma naturale di un determinato materiale in un determinato luogo. Certi studi di interni, poi, come alcune pavimentazioni o certi accorgimenti di sapore scenografico rinviano espressamente ad alcune particolari elaborazioni di G. Muzio. Certo entrambi discendono da quella stessa tradizione culturale milanese che è andata, nel tempo, affinando la propria ricerca formale, e che con sorprendente continuità pare dispiegarsi dall'ottocento, attraverso il miglior novecento, sino alle «malate» rievocazioni di interni di A. Cantafora. A volte sono proprio i nudi interni di Arduino Cantafora quelli nei quali sembra intervenire L. Scacchetti, attraverso un procedimento compositivo di tipo additivo: quelli stessi che con false prospettive o effetti di trompe-l'oeil egli sembra congelare in una immutabile condizione temporale, proprio attraverso i suoi «mobili dagli effetti meravigliosi della prospettiva e delle finte ombre». Il disegno, quando non diviene esso stesso elemento di decoro, è esplicitamente strumentale, sia il particolare tecnico che la prospettiva, in quanto prefigurazione di un costruito, concorrono ad un unico obiettivo: l'opera. La sironiana metafisica degli interni di Cantafora si appresta ad essere abitata, acquista quegli elementi di necessità, propri dell'abitare. Ma ora il valore d'uso sembra quasi divenire pretesto per l'elaborazione formale: pretestuosità evidenziata dalla riscoperta di elementi mobili ormai desueti e da lui riscoperti e riproposti a svolgere nuove funzioni, ma soprattutto per il loro valore scenografico, come il trumeau, il leggio, la mensola, la consolle, ecc. Al contrario gli edifici progettati o restaurati sembrano, nella loro ordinata scansione, nel loro costituirsi attraverso la classica sovrapposizione di basamento, corpo e tetto, nella stessa brutalità con cui viene ostentato il materiale, partecipare della volontà di rendere la laconicità e la elementarità dell'edificio.

Ed elementari e laconici sono sia l'edificio in corso Garibaldi a Milano che la casa a Baiedo, opere emblematiche per sottolineare le riflessioni sul tema della palazzina urbana e della casa di campagna. Entrambe si collocano in continuità con la tradizione del costruire che ha caratterizzato l'evolversi dei rispettivi modelli tipologici.

Nella progettazione degli edifici e indipendentemente dal contesto, L. Scacchetti sembra abbandonare quell'atteggiamento da esploratore del linguaggio che caratterizza i suoi progetti di interni, per una più attenta analisi del tipo e per un più ovvio sviluppo formale, in cui il materiale stesso rivela il proprio appartenere ad una tradizione. Si vedano il tetto in ardesia e la tamponatura in mattoni «paramano» della casa di Baiedo, ma anche il basamento del portico e la rifinitura a intonaco dell'edificio di Corso Garibaldi. L'artificio che sembrava costituire una costante della sua ricerca è, in questi pro-

getti, totalmente assente, quasi che la serietà del tema non consentisse troppo frivole operazioni di linguaggio. Le forme esteriori dell'abitare sembrano date da sempre, elementi definitivamente codificati, ma la peculiarità del progetto sembra invece consistere nel loro sottolineato montaggio. Così il porticato della casa di Baiedo sembra quasi elemento aggiunto a posteriori intorno ad un nocciolo centrale costituito dal vero e proprio edificio in mattoni, come successiva è l'aggiunta del tetto in ardesia. E i materiali sembrano sottolineare ed evidenziare proprio la successione delle fasi di montaggio, così come da parti autonome sembra essere composto l'edificio di Corso Garibaldi. Ma la tecnica operativa è ulteriormente enfatizzata nella realizzazione dei portici di collegamento tra due uffici parrocchiali a Introbio.

Se analogia c'è tra l'elemento d'arredo e il manufatto edilizio, questa sembra consistere nell'apparente fuoriscalda del primo e nella trasposizione di elementi urbani a connotare ambienti domestici, «confondendo» le due situazioni fino alla progettazione di vere e proprie architetture miniaturizzate. Anche gli interni partecipano di una analoga operazione additiva. Mentre del manufatto edilizio si indica il suo essere formato per parti, la frammentazione del luogo dell'abitare nella casa è evidenziata dalla autonomia formale che caratterizza i singoli ambiti funzionali, ognuno dei quali sembra costituire una sorta di progetto concluso, di spazio definito. La casa è quindi uno spazio discontinuo formato dall'accostamento fisico di luoghi eterogenei, estranei e indifferenti gli uni agli altri: quasi piccoli mondi a sé stanti.

Ma l'idea di un'architettura fatta di «pezzi» e «parti» separate, ricondotta poi ad un'unitarietà complessiva attraverso una pura operazione di montaggio dei vari elementi diversificati tra loro, era la puntuale ricostruzione che Ezio Bonfanti, aveva riconosciuto, in un memorabile articolo pubblicato in «Controspazio», del carattere fondativo dell'architettura aldorossiana.

All'interno dunque di queste due polarità emergenti del dibattito architettonico che dalla metà degli anni '60 hanno avuto un ruolo propositivo e propulsivo, non soltanto per l'area milanese ma per l'intero dibattito architettonico internazionale, sembra doversi individuare la formazione prima e la paziente costruzione della propria poetica, poi, di Luca Scacchetti. E se nel caso di Aldo Rossi il rapporto che Scacchetti tenderà a costruire sarà quello reverenziale di una riconosciuta poeticità che può essere al massimo rievocata come memoria lontana, attraverso affettuosi omaggi sempre tenuti però sul piano di una voluta distanza, sottolineata dal cambiamento di segno degli elementi assunti, nel caso di Ezio Bonfanti, il rapporto, più circoscritto per la prematura scomparsa dello stesso, si era andato configurando come vera e propria partecipazione e condivisione non solo delle istanze culturali di cui E. Bonfanti è stato magistralmente portatore ma anche delle ragioni stesse dell'architettura, della sua costruzione nella storia e nel tempo, nella convinzione ossessiva che l'architettura, anche se non mostrata, si qualificasse proprio e soltanto come «possibilità di una costruzione». Tutto ciò in una condizione storica che si andava configurando nell'ambito milanese dei primi anni '70 con una particolare vischiosità e durezza, non solo per motivi politici ed ideologici, ma per le ragioni contingenti di un difficile itinerario che l'architettura italiana allora stava percorrendo, dopo le euforie espansionistiche e totalizzanti degli anni '60, dopo le elaborazioni teoriche di grande impegno, andate tuttavia mano logorandosi, alla prova dei fatti, per il loro scontrarsi con la realtà regressiva di quel periodo. Non si potevano più avere «speranze progettuali» perché tutto sembrava doversi ricondurre nella miseria del riconoscimento del ruolo parziale cui ormai sembrava ridotta la classe culturale degli architetti, e non c'era nemmeno più spazio per operazioni che non si radicassero e non si scontrassero con la realtà ed il basso livello del quotidiano. Se a Venezia il «Gruppo Architettura» vedeva perdere di incisività il proprio portato teorico, non solo per la diaspora di coloro che al gruppo avevano dato vita, ma anche per la difficoltà oggettiva di coniugare analisi della città e formulazione in termini progettuali di una

architettura che si configurasse proprio a partire dai dati di lettura morfologica della città, a Milano, dove questi studi sembravano dover trovare una loro «continuità» grazie alle innovazioni introdotte dalla gestione portoghese della Facoltà di Architettura, il contributo teorico che allora sembrava si andasse configurando in termini di analisi e di progetto, veniva violentemente troncato dalle famigerate prese di posizione ministeriali nei confronti della sperimentazione all'interno delle Facoltà. Crollava così non tanto un'utopia per la quale non c'erano certo gli spazi storici, politici e culturali adatti, ma l'unica possibilità concreta di rifondare l'architettura su basi meno empiriche in nome di un nuovo percorso della ragione che sembrava stare alla base delle migliori elaborazioni teoriche di quegli anni. E sarà stato forse anche grazie a questa sorta di nuovo oscurantismo culturale, imposto dall'alto, che la ricerca sia stata allora costretta a ritirarsi per individuare una propria linea progressista, inattaccabile nella propria formulazione, in una sorta di rimeditazione del tutto privata se non proprio intimista delle proprie ragioni costitutive. Duplice allora si presentava la possibilità di sopravvivenza per il dibattito architettonico: da una parte quella di marciare per conto proprio, fuori dai canali istituzionali che per anni l'avevano promosso e forse viziato, dall'altra di ristrutturarsi in una nuova scuola «ideale», ridotta alla pura presenza delle poche persone che potessero condividere il piacere di trovare percorsi diversi all'interno della confusione dilagante, del professionismo che andava rialzando la bandiera della propria ingombrante presenza. La prima via così sembrava potersi qualificare più esplicitamente nel ridisegno di una nuova figura professionale, paga anche della scarsità delle proprie occasioni di lavoro, ma fiera di fare di queste occasioni dei momenti di alto contributo teorico, pur scontrandosi con le difficoltà oggettive legate alla costruzione, ai rapporti con la committenza e con quelli di un mestiere che si andava scoprendo nella sua bellezza e nella sua sofferta realtà. L'altra via invece pareva trovare un punto di forza proprio nel rifiuto, forse altezzoso, della contaminazione con il costruito, nella convinzione che la ricerca di una «parziale verità» o, meglio, solo di una parte della verità, potesse garantire all'architettura di configurarsi come «rappresentazione parallela» che rimandasse ad altri mondi, anche lontani dallo specifico disciplinare, ma che ne sottolineasse al contempo il suo compenetrarsi con il problema dell'essere nel mondo con il problema della sua storicità e della sua capacità di farsi occasione di cambiamento del mondo. C'era certo ancora molta fiducia e molta velleità in questo sogno di trasformazione, ma non si potevano certo pretendere autocensure anche sul piano esistenziale visto che quello politico e didattico era già messo in forse dagli avvenimenti stessi. Ciò tuttavia che riscattava il tutto da ogni forma di ottimismo incontrollato era il continuo radicarsi e confrontarsi dei livelli teorici, pratici, quando era possibile, ma umani soprattutto. Perché di questo anche si è trattato, di una forma cioè di sodalizio, non tanto teso a costruire una sorta di intelligenza elitaria quanto di confronti, seppur tenuti a distanza, con la certezza però di andare tutti verso una meta comune, quale era quella della costruzione di un'architettura della ragione contrapposta ad un'architettura dell'improvvisazione. E che la prima via sopraindicata contenesse pure delle apparenti cadute nel «sentimento», significava soltanto che, nonostante tutto, c'era ancora posto per una riflessione che si basasse su quanto era stato perduto nel tempo, senza nostalgie regressive, ma solo per riallacciare fili interrotti. Il sentimento allora si doveva configurare come individuazione della presenza di valori storici, culturali e naturali da cogliere nella loro reale portata, nella loro capacità di farsi elementi di fondazione nella ricostruzione di un universo ormai del tutto compromesso.

Da una parte allora Aldo Rossi, proprio in quegli anni, dopo l'esperienza dell'edificio nel quartiere gallaratese, con il clamore internazionale che ne era seguito, non potrà che rifugiarsi in operazioni progettuali da sperimentazione in vitro, nell'individuazione di quell'«architettura del silenzio», fatta di scarse parole caricate però di una universalità che può nascere solo dalla lucida coscienza di dover radicare i propri ge-

sti ad una propria geografia particolare sia culturale che fisica. Ci sarà invece chi come Giorgio Grassi radicalizzerà il proprio rapporto giungendo ad una sorta di grado zero dell'architettura, ridotta ormai ai soli elementi essenziali, ripetuti ossessivamente come concetti da ribadire, in nome di una ricercata chiarezza del discorso, disarmante nella sua lucidità e spietata nella sua perentorietà priva di aggettivazioni. Ci sarà infine chi come Ezio Bonfanti si concentrerà nel contributo teorico pensandolo però come continuazione di quello progettuale, se non addirittura come operazione parallela che porta in sé la stessa aspirazione all'immagine e la stessa vocazione costruttiva. Ed è proprio su questo versante che Ezio Bonfanti tenderà ad esasperare la propria voglia di architettura quasi a configurare un mondo fatto di architetture «descritte» che Luca Scacchetti si incaricherà successivamente di rendere tangibile proprio per aver costruito in maniera interstiziale il proprio rapporto con E. Bonfanti, trapassando in continuazione dal piano culturale a quello umano. Oltre dunque al merito di essere stato colui che ha dato sistemazione complessiva al contributo teorico di E. Bonfanti, dopo la sua scomparsa, Luca Scacchetti sembra aver colto più di altri la reale portata del suo contributo al dibattito architettonico, sino a costruire egli stesso un'architettura parallela a quelle formulazioni teoriche.

Salvaguardando sempre la propria identità, nonostante l'adesione culturale ed umana ad una elaborazione così serrata come quella di E. Bonfanti, Luca Scacchetti ha cercato di costruirsi una propria fisionomia culturale e progettuale proprio esasperando la lezione che gli derivava da una lettura puntuale dell'opera teorica di E. Bonfanti con particolare riguardo al suo tante volte indagato processo di filiazione, quel suo «partorir eredi» al quale era connesso il problema della trasmissione, della diffusione, della continuità delle idee e delle forme. Proprio E. Bonfanti aveva individuato nei momenti di allontanamento e di differenziazione, a sua volta, dal proprio maestro, le qualità di quella «scuola» di architettura formata con E.N. Rogers, sino a rivendicarne la sua straordinaria rilevanza, proprio fuori dalla propria persona e dalla propria opera, per rintracciarla invece nei propri allievi.

Allo stesso modo, Luca Scacchetti, esasperando le parziali differenze dal suo maestro riconosciuto, riesce a costruirsi in un altrove appena dichiarato la propria personalità. Sarà utile allora rintracciare in alcuni momenti fondamentali che hanno accomunato l'elaborazione teorica di E. Bonfanti e la ricerca progettuale di Luca Scacchetti i possibili parallelismi e individuarne gli spostamenti progressivi. Certo il tema fondamentale nell'ambito della ricerca di entrambi è rappresentato dal riconoscimento dei fattori di continuità e di permanenza nell'evoluzione disciplinare e nella stessa tradizione architettonica, ma quanto vi era di rintracciabile ancora come risultato di una caduta idealistica in quella che sembrerebbe configurarsi come una concezione sovrastorica di E. Bonfanti, viene da Luca Scacchetti definitivamente rimosso nella sua applicazione continua ed esclusiva alle «cose verificate», accogliendo in questo, l'invito al realismo di «ciò che conta» di eredità bonfantiana. E se è vero che i fattori di continuità in E. Bonfanti non esaurivano l'essenza stessa dell'arte e dell'architettura, certo l'esasperazione verso il simbolico poteva inficiare l'impalcatura teorica sin quasi a farla configurare come unico e privilegiato campo di elaborazione teorica proprio per la sua esasperazione. E bene ha fatto allora L. Scacchetti ad accentuare, nel proprio universo architettonico, il carattere di continuità proprio sul versante della resistenza delle forme al tempo, ai significati ed alle funzioni, tralasciando, volutamente, quella ricerca di una «geometria per amor di geometria» che avrebbe potuto far perdere di vista le finalità dell'architettura intesa come momento conoscitivo certo, ma fondativo poi, di una ragione che la riportasse alla sua funzione primaria: quella dell'abitare «poeticamente» nel mondo.

Rintracciare allora solo quei momenti di costruzione sovrastrutturale avrebbe potuto far perdere quella «centralità» riconosciuta ormai alla «forma», al portato formale dell'architettura. E se E. Bonfanti ha sempre sottolineato il grado di au-

tonomia delle forme dalle loro stesse determinazioni storiche, sociali, religiose e culturali certo era necessario riconoscere alla forma la propria indipendenza al di là di quanto gli potesse essere attribuito. Su questo versante Luca Scacchetti, proprio con il suo ossessivo ritorno agli stessi elementi architettonici, pare ricondurre sempre più «all'interno» la propria vocazione progettuale quasi preoccupato di svelare le più intime realtà del contenuto formale. Allentando allora gli eccessi scientifico-matematici dello stesso E. Bonfanti, Luca Scacchetti pare privilegiare quella che era stata riconosciuta precedentemente come vocazione analitica russiana verso un mondo di pure forme distinte, legate tra loro da semplici operazioni di montaggio. Riprendere allora in continuazione lo stesso tema, coniugarlo senza particolari cambiamenti d'ordine ma, semmai, con pure operazioni di esasperazione dimensionale, vuol dir cogliere al meglio quell'individuazione di corrispondenze, anche se a volte forzate. L. Scacchetti giunge così a realizzare una manualistica compositiva che se in E. Bonfanti restava a livello di pronunciamento teorico, in lui troverà concreta realizzazione e serrata critica del suo stesso modo di costituirsi, proprio attraverso le operazioni di montaggio e rimontaggio degli elementi semplici, colti nella loro specificità, nella loro unitarietà e nella loro complessità determinata dalla loro stessa metodologia di declinazione.

Se sul piano teorico il risultato complessivo di quella riconosciuta aspirazione alla forma era l'individuazione se non la costruzione di un vero e proprio catalogo, di un repertorio di pezzi ed elementi, affiancati persino dalle possibili «istruzioni per l'uso», il risultato poi di una simile concezione, trasferito sul piano dell'operazione architettonica, non potrà essere che quello di una continua reinvenzione. E sarà l'unica forma di ridondanza rispetto alla fissità degli elementi che si arricchiranno così di quelle «bellezze imprevedute» che possono essere determinate solo dalla distanza tra ciò che si è pensato e ciò che si è realizzato, dal come si è realizzato e da quanto poi sarà trasformato dall'imprevisto che accompagna ogni concreta realizzazione. L'operazione progettuale non potrà mai essere rivendicata nel proprio isolamento e nella propria fissità teorica: dovrà semmai contribuire complessivamente a costituirsi come momento di continua reinvenzione che se non sarà proprio quella reinvenzione della storia di bonfantiana memoria è certo un modo per far progredire, non solo disciplinarmente, la logica dell'architettura come costruzione nel suo tentativo di mantenersi entro alcune fissità segnate, precostituite, e la sua naturale aspirazione a trasbordare oltre ogni limite imposto. Ma questa era anche la logica che sosteneva tutta l'elaborazione storico-critica di Bonfanti, quella cioè di accontentarsi di spostare un po' più avanti il discorso, aggiungendo semmai qualcosa nel tentativo di andare appena oltre l'immobilità del discorso. E proprio sul piano di alcune riletture storiche nelle quali L. Scacchetti ha dato prova di una sapiente ricostruzione storico-disciplinare, come ad esempio in alcuni saggi che vanno dalla «Casa frantumata» a «Tipi e tecniche dell'espansione abitativa» a «L'edilizia privata e la città tra le due guerre» questi progressivi spostamenti in avanti sembrano essere intenzionalmente costruiti, proprio per il loro configurarsi, come postilla continua ad un unico grande tema quale è quello dell'abitare.

Sul piano progettuale invece, l'andare oltre di L. Scacchetti troverà piena formulazione in una sorta di rovesciamento continuo dei dati di partenza, come se ogni volta si trattasse di ripartire da zero. Proprio in nome di quel parlar solo di cose verificate, il versante progettuale è mantenuto da Luca Scacchetti sul piano di una continua dialettica che nasce dall'aver instaurato anche forzatamente un rapporto serrato con la tradizione per poi farla reagire con il rovesciamento della stessa, pur mantenendo ogni elaborazione in una costante linearità come se nulla dovesse accadere e nulla dovesse mutare. Si chiarisce allora come quelli che abbiamo definito spostamenti progressivi non siano che tentativi di rovesciare ogni proposta progettuale in una sorta di altro da sé, di differente configurazione che possa, mantenendo inalterati i dati di partenza, qualificarsi come ripetizione differente. Ma questo sottin-

tende anche la lucida constatazione ed il riconoscimento di una disperata condizione del fare architettura come coazione alla ripetizione. Nulla però è più lontano dallo stesso assunto, caro alle neo avanguardie storiche, dell'idea di architettura come pratica continua propria di Luca Scacchetti. Ciò che nelle avanguardie alludeva ad un azzeramento della prassi, sostenuto con la frenetica costrizione al cambiamento, in L. Scacchetti si tramuta in disincantata constatazione che nella ostinazione del fare possa ritrovarsi l'unica occasione di una conclusiva salvazione per sé e per gli altri.

Egli potrà allora circoscrivere le proprie architetture in un raggelante rigor mortis, ma riuscirà sempre a trasferire in quelle l'idea della vita e dell'esistenza come contraddizione, come terreno privilegiato dei conflitti. Ecco allora perché il recente progetto per un padiglione espositivo a Zurigo, pur con la sua solare trasparenza coniugata contemporaneamente con la sua formulazione entro un volume ideale pare alludere ad uno spiazzamento da architettura senza tempo e senza luogo. Qualificandosi come vera e propria «ara pacis» a testimonianza di una esistenza che non potrà più essere vissuta nei termini di una ricercata contemporaneità ma solo nella sua rievocazione bloccata ed immutabile, al tempo stesso, sembra alludere ad una possibile totalità fatta di vitalistiche presenze, di trasformazioni connaturali, di risistemazioni occasionali, davvero contrastanti con la sua presupposta atemporalità. Ed è proprio su questo conflitto, su questa contrapposizione dialettica che gli ha fatto sempre confrontare opposte polarità che Luca Scacchetti pare trovare la propria migliore formulazione teorica e progettuale. Le compresenze allora dello sperpero contrapposte ad un rigore ascetico, di una elementarità confrontata con la più esasperata complessità, la ricchezza esibita dei materiali contrapposta all'umiltà delle tecniche impiegate, non fanno che rivelare quella sua tensione come aspirazione all'«altrove» proprio di chi vorrebbe uscire dalla condizione di stallo in cui da più parti si vuole per forza costringere il dibattito architettonico attuale.