

senza giustificazioni.

Stabiliti i limiti dell'argomento trattato c'è da dire che forse sarebbe stato più esatto intitolare questo libretto "verso un'edilizia organica" anziché ("verso un'architettura organica", stabilendo così dall'inizio che, invece di fare una storia dell'arte, ci si accingeva al compito più modesto di trovare un indirizzo comune nel lavoro contemporaneo. Ma di tale illazione mi devo scusare solo con i critici che distinguono tra momento poetico, ragioni sociali e interesse tecnico. Dato però che il punto di prospettiva dell'autore è quello di un architetto e non di un critico nel senso professionale della parola, e dato che l'argomento trattato riguarda il presente, mi pare che l'uso della voce architettura sia giustificato. Il grande merito delle due generazioni che hanno dato nascita e vita all'architettura moderna è quello di aver ristabilito, nel lavoro degli architetti contemporanei, l'indissolubile unità dei compiti sociali, tecnici e artistici.

[B. Zevi, *Verso un'architettura organica*, Torino 1945, pp. 11-13].

Apaò, dichiarazione dei principi

1. La genesi dell'architettura contemporanea si trova essenzialmente nel funzionalismo. Qualunque sia oggi l'evoluzione dell'architettura funzionale nell'architettura organica, siamo convinti che nel funzionalismo è la radice dell'architettura moderna, e non nelle correnti di stilizzazione neoclassica, non nel provincialismo degli stili minori.

2. L'architettura organica è un'attività sociale, tecnica e artistica allo stesso tempo, diretta a creare l'ambiente per una nuova civiltà democratica. Architettura organica significa architettura per l'uomo, modellata secondo la scala umana, secondo le necessità spirituali, psicologiche e materiali dell'uomo associato. L'architettura organica è perciò l'antitesi dell'architettura monumentale che serve miti statali. Si oppone all'asse maggiore e all'asse minore del neoclassicismo contemporaneo, al neoclassicismo volgare degli archi e delle colonne e a quello falso che si nasconde dietro le forme pseudo-moderne dell'architettura monumentale contemporanea.

3. Crediamo nella pianificazione urbanistica e nella libertà architettonica. Malgrado il preciso

indirizzo architettonico che ognuno di noi intende seguire, rifiuteremo sempre di usare mezzi antidemocratici affinché esso prevalga. Crediamo infatti nel diritto alla libertà architettonica, nei limiti di una pianificazione urbanistica.

Inseparabile dalla fede architettonica è la fede in alcuni principi generali di ordine politico e sociale. I seguenti principi costituiscono per noi le premesse ideali dell'architettura organica:

1. La libertà politica e la giustizia sociale sono elementi inscindibili per la costruzione di una società democratica. Tutti i fascismi e tutte le istituzioni che li hanno favoriti e che potrebbero farli rinascere sono perciò da condannarsi.

2. È necessaria una costituzione che garantisca ai cittadini la libertà di parola, di stampa, di associazione, di culto; l'eguaglianza giuridica di razza, di religione e di sesso; il pieno esercizio della sovranità politica attraverso istituti fondati sul suffragio universale. Per nessuna ragione è giustificata l'oppressione delle libertà democratiche.

3. Accanto alle libertà democratico-individuali, la costituzione deve garantire al complesso dei cittadini le libertà sociali. Crediamo perciò nella socializzazione di quei complessi industriali, bancari e agrari, i cui monopoli sono contrari agli interessi della collettività. Crediamo nella liberazione delle forze del lavoro e nella fine dello sfruttamento del lavoro per fini egoistici. Dobbiamo tendere ad una cooperazione internazionale dei popoli opponendoci a tutte quelle forme di miti e di risentimenti nazionalistici e autarchici che sono state cause e caratteristiche del fascismo. Chiedere libertà e giustizia per la propria patria è giustificato nei limiti in cui questa libertà e questa giustizia si identificano con la libertà e la giustizia per tutte le patrie. ["Metron", 1945, 2, pp. 75-76].

Per gli studi e la sperimentazione nell'edilizia Pier Luigi Nervi

L'edilizia Italiana ha una assoluta ed urgente necessità di rivedere e perfezionare i procedimenti teorici e tecnici che sono alla base della progettazione e della realizzazione costruttiva. La più rigida e totalitaria economia di materiali e di mano d'opera è infatti l'ultima possibilità che ci rimane per ridurre la paurosa e paralizzante sproporzione tra le scarse risorse nazionali e la illimitata mole dei bisogni ricostruttivi,

Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei

Due, almeno, sono i passi avanti che l'architettura contemporanea può fare in coerenza con le proprie premesse teoriche; l'uno riguarda l'affermazione più precisa dei suoi strumenti pratici nell'ordine di un perfezionamento delle tecniche atte a fissare nella realtà fisica il suo linguaggio figurativo. L'altro riguarda il maggior approfondimento di questo linguaggio nel senso che esso sia sempre più comprensivo dei valori culturali nei quali le nuove forme s'inseriscono storicamente.

Nell'articolo *Pretesti per una critica non formalistica* («Casabella», n. 200) ho cercato di delineare alcuni presupposti che mi pare siano necessari affinché il giudizio, intorno a una determinata opera architettonica, non sia schematicamente astratto, ma s'immedesima nelle condizioni ambientali (e cioè anche storiche) nelle quali essa si manifesta.

Ad esempio, si potrà tacciare di formalismo una critica che, nell'apprezzare a posteriori il significato di una costruzione brasiliana, non tenga nel dovuto conto il fatto che essa sorge proprio in Brasile; reciprocamente si dovrà accusare di formalismo quell'architetto che non assorba a priori nella sua opera i particolari e caratteristici contenuti suggeritigli dall'ambiente.

Sorge qui immediato un problema più generale i cui termini possono essere posti nel seguente ragionamento: poiché ogni architettura è, per definizione, un'opera d'arte e ogni opera d'arte è, per definizione, un atto originale, qual è il limite che un artista non deve superare affinché la sua creazione non esca - per così dire - dai margini reali e s'inserisca organicamente nella situazione spazio-temporale data? La lotta tra conservatori e innovatori è sempre attorno

FORNALLORO

alla valutazione pratica di questo dilemma teorico. La confusione delle discussioni è dovuta, oltre che alle congeniali attitudini di ciascuno a essere più o meno creativo, al fatto che gli uni e gli altri non intendono assai spesso il vero significato dei termini della controversia.

Molti che si credono innovatori hanno in comune con i cosiddetti conservatori il torto che entrambi partono da pregiudizi formali ritenendo che il nuovo e il vecchio si oppongano invece che rappresentare la dialettica continuità del processo storico; gli uni e gli altri si limitano, appunto, all'idolatria per certi stili congelati in alcune apparenze e non sono capaci di penetrarne le essenze gravidie di inesauribili energie. Pretendere di costruire in uno «stile moderno» aprioristico è altrettanto assurdo che imporre il rispetto verso il tabù degli stili passati.

Chi affronta, oggi, un problema creativo deve inserire il proprio pensiero nella realtà oggettiva che, di volta in volta, si presenta alla sua interpretazione, perciò non disegnerà una costruzione a Milano uguale a quella che avrebbe studiato per il Brasile, e, anzi, in ogni via di Milano, cercherà di costruire un edificio appropriato ai motivi circostanziati.

Proprio perché il metodo per impostare i problemi è lo stesso, consegue che la soluzione è diversa per ogni tema.

E il tema non comporta soltanto che si esaminino i dati pertinenti a esso da un punto di vista del suo pratico funzionamento, ma altresì che si localizzino con esattezza e responsabilità gli altri dati che lo specificano.

Una costruzione a Milano sarà diversa se debba servire per uffici piuttosto che per abitazione - è naturale - ma anche se sarà in un terreno o in un altro, vicino a certe costruzioni preesistenti o ad altre. La caratterizzazione sintetica dei diversi elementi tecnici esprime inconfondibilmente lo stile di un artista, né questi può prescindere dall'accogliere nel proprio atto creativo tutte quelle forze che sono in gioco nel campo delle sue azioni.

L'ambiente è il luogo di queste preesistenze e sarebbe vago e indeterminato ognuno che non ne sentisse l'influenza.

Le prime manifestazioni architettoniche del Movimento Moderno, impegnate polemicamente nell'invenzione di un linguaggio figurativo da opporre agli stili tradizionali,

si limitavano a isolare i fenomeni e si mirò a un'oggettività dell'espressione che rappresentasse ciascun prodotto artistico in se stesso, nei limiti autonomi della sua individuale esistenza. Perfino F. L. Wright e Le Corbusier, pur sensibili alle suggestioni dell'«ambiente naturale» (il primo cercando di confondersi in esso, secondo il gusto romantico; l'altro opponendovisi, secondo una concezione classica) non ebbero né occasione, né desiderio, né, pertanto, coscienza, dei legami possibili con un «ambiente culturale».

Gli stessi disegni urbanistici, pur estendendo la misura spaziale delle zone d'influenza, risultarono come visioni autototone per rispetto alla realtà storica precedente, indifferenti o, addirittura, drasticamente avversi a questa.

Parlando per rapidi accenni schematici - come stiamo facendo - si può dire che il problema della continuità storica (e cioè della consapevole storicizzazione dei fenomeni moderni per rispetto a quelli manifestatisi nel passato e tuttavia permanenti nella nostra vita) è un'acquisizione abbastanza recente del pensiero architettonico: sintomatiche per l'evoluzione dei due maestri citati, sono, ad esempio, la Casa Masieri in Venezia del primo e l'insieme architettonico nel Punjab del secondo, dove entrambi hanno tentato di adeguarsi alla tradizione culturale specifica ai diversi campi delle loro nuove operazioni artistiche. Chi si appella, oggi, alla cultura nazionale - quando non sia un nazionalista reazionario o un demagogo, sollecitato dai richiami del folklore o, comunque, degli stili scolastici - intende che l'architettura debba radicarsi negli strati profondi della tradizione per succhiarne l'alimento e qualificarsi; è una necessaria integrazione della realtà contemporanea, complessa e varia, con l'immenso patrimonio dell'esperienza ereditata.

Se si ammette, con sufficiente modestia, che operiamo tuttavia nell'orbita del processo metodologico avviato da Gropius, si può facilmente riconoscere che una vasta evoluzione è possibile nel proseguire lungo il cammino intrapreso, non solo senza cadere in alcuna contraddizione con le impostazioni originarie, ma viepiù, portando quegli stessi principî alle loro ulteriori conseguenze; lo slogan di

Ventura
Gropius «si deve dire anche e non invece» ci serve ad allargare empiricamente gli orizzonti delle ricerche e a includervi i coerenti risultati. Il rapporto funzionale tra utilità e bellezza, che è alla base delle nostre postulazioni estetiche, mentre prima si limitava a esprimere il mondo circoscritto all'interna - e quasi tautologica - entità di un determinato organismo architettonico, ora irradia e si espande influenzando più vaste zone, dove lo scambio culturale si fa più intenso, più sensibile, più drammatico: sostanzialmente più umano. x x x

La nozione della «maison de l'homme» si evolve oltre allo schema astratto e indiscriminato dell'uomo ideale: si approfondisce acquistando il senso della storia umana nelle sue drammatiche vicende del passato, e si allarga per riconoscere le distinte individualità della società moderna (e, quindi, anche delle classi popolari) che solo ora trovano la forza di riaffiorare: la «maison de l'homme» che al principio della sua formulazione si accontentava di essere la casa di tutti, sta per diventare la casa di ciascuno. L'inserimento di questi nuovi contenuti non può restare senza effetto sulle apparenze, giacché le forme si modellano, immediate, su di essi, nella fisica rappresentazione. x x

Si può lamentare - come abbiamo fatto più volte - che alcuni artisti dal fiato corto siano rimasti impacciati nel raffigurare i sentimenti che si proponevano di esprimere e hanno preso a prestito il linguaggio da vecchi discorsi (dell'architettura spontanea o della colta) ma è anche innegabile che i migliori hanno tentato i modi adatti per comunicare, con originalità, le intenzioni poetiche.

Una casistica particolare dei problemi e delle soluzioni prospettate è altrettanto difficile, quanto, all'opposto, confinare i ragionamenti in una generalizzazione anodina: converrà soffermarsi soltanto alla breve disamina di qualche questione di metodo per tentare di inquadrare il nostro quesito iniziale sul rapporto tra invenzione e ambientamento.

Si può obiettare che ogni invenzione contiene già implicitamente in sé la sua particolare interpretazione dell'ambiente (negativa o positiva), ma non si vorrà negare che si possano distinguere diversi momenti, diversi accenti, nel processo creativo; così si possono sottolineare diverse atti-

tudini dovute all'approfondimento della coscienza del problema specifico.

> Considerare l'ambiente significa considerare la storia; la maggior penetrazione del significato di questa essendo uno degli argomenti più caratteristici del pensiero filosofico odierno, il pensiero architettonico, seppure lentamente, non poteva non restarne influenzato: dal considerare il passato e il presente nella interna motivazione dei contenuti qualificanti si affermano e si rinsaldano sempre di più due nozioni che, pur sembrando contraddittorie a prima vista, sono perfettamente concatenate.

La prima è che gli avvenimenti del passato sono giustificati in se stessi, nella coerente consistenza degli atti originali che li hanno determinati; la seconda è che il presente è, a sua volta, una creazione originale; ciò invece che disintegrare la storia la unifica in un sentimento di continuità dove il passato si proietta negli accadimenti attuali e questi si ricollegano radicandosi negli antefatti.

> Essere moderni significa semplicemente sentire la storia contemporanea nell'ordine di tutta la storia e cioè sentire la responsabilità dei propri atti non nella chiusa barricata di una manifestazione egotistica, ma come una collaborazione che, con il nostro contributo spirituale, aumenta e arricchisce la perenne attualità delle possibili combinazioni formali di relazione universale.

XX Costruire un edificio in un ambiente già caratterizzato dalle opere di altri artisti impone l'obbligo di rispettare queste presenze nel senso di portare la propria energia come nuovo alimento al perpetuarsi della loro vitalità.

Ciò non può realizzarsi che con un atto creativo. Ma questo atto non può essere gratuito e mentre i primi maestri del Movimento Moderno, tutti presi, com'erano, dalla polemica (non ricusavano essi persino di mettere un mobile antico fra le loro pareti?) si consideravano ciascuno quasi un Adamo senza peccato originale, noi sappiamo ora di scontare lunghe genealogie di precursori e il passo che facciamo, sentiamo che è come quello di un alpinista in cordata. Se costruiamo in un paesaggio naturale cercheremo di interpretarne il carattere e le esigenze pratiche; in un paesaggio urbano saremo ispirati dallo stesso principio, co-

sicché, in ogni caso, il nostro atto intuitivo non troverà intero compimento se non sarà la personale interpretazione dei dati oggettivi; la ricopiatura delle forme tradizionali sarà ovviamente impossibile ma anche il disegno di una architettura, solo astrattamente soddisfacente al nostro gusto e alle condizioni della tecnica contemporanea, non sarà sufficiente a corrispondere ai nuovi sentimenti.

Le forme debbono documentare all'evidenza le più sottili pretese etiche dell'uomo collettivo e dell'individuale continuandone l'antico discorso.

E bisogna che il nostro linguaggio sia capace di rispondere agli interrogativi del tempo presente, senza reticenze, esplicitamente. Inserire i bisogni della vita nella cultura e - ciò che è reciprocamente simile - inserire la cultura nella vita quotidiana: questo è il compito dell'architetto: costituire una sola realtà nella sintesi riconoscendo altresì che l'osservanza ai requisiti tecnici è materia indispensabile alla sua attività.

L'influenza dei dati oggettivi sul processo della sintesi architettonica è così rilevante che, pur non potendosi isolare le componenti d'ordine pratico, riducendo l'osservazione a una mera constatazione di quei dati (il che ridurrebbe il fenomeno a una visione naturalistica quasi che fosse una semplice manifestazione biologica) si può compiere un'analisi dove quei fattori siano posti in luce. Qui è il secondo passo da compiere.

È innegabile che l'operare polemico dei primi maestri del Movimento Moderno, come non è stato sufficientemente cosciente delle influenze culturali storicamente immanenti nella loro dottrina, così ha usato più spesso la tecnica come simbolo che, veramente, come mezzo necessario alla chiarificazione (e alla materializzazione) del linguaggio espressivo. Tranne, forse, Auguste Perret, il quale si è posto come fine i problemi pratici del costruire correttamente, ben pochi hanno posto mente a questa fondamentale qualità; ne è risultata un'architettura che, pur fondando i motivi poetici su un piano razionale, non è stata capace di risolvere queste premesse nelle loro ultime istanze fisiche.

Per molti anni noi abbiamo avuto in antipatia le gronde, le cornici, e ci pareva che solo il tetto piano potesse sod-

disfare ai nostri disegni; e la finestra verticale ci pareva inadeguata per esprimerci; e non avevamo inventato i mezzi appropriati al fine che ci proponevamo. Tutto questo se era giustificato nei limiti di un coraggioso aggiornamento del linguaggio figurativo – altrettanto come si può giustificare l'idiosincrasia per i mobili antichi – finì per far cadere i più deboli in un estetismo formalistico.

Tali ragioni storiche, del nascimento polemico dell'architettura moderna, restano come un'inevitabile eredità sulle azioni degli architetti contemporanei, e neppure molti dei più giovani riescono a liberarsene interamente.

Le reazioni a queste condizioni culturali e pratiche delle opere dei predecessori avvengono in maniera eccessiva e unilaterale; alcuni, credendo di correggere le prime s'ispirano alle forme delle tradizioni nazionali, regionali e dialettali senza la dovuta revisione e cadono nell'imitazione pedissequa o nella caricatura; altri, preoccupati delle insufficienze tecniche, ragionano da tecnocrati, illudendosi di risolvere la sintesi dialettica del fenomeno architettonico col solo accentuare uno dei termini che ne determinano il dramma vitale.

Nondimeno la critica ha ragione di considerare con interesse gli uni e gli altri, se la Storia non è solo lo specchio delle azioni esemplari ed equilibratamente raggiunte, ma anche la cronaca degli onesti tentativi. S'intende che i due passi avanti che abbiamo indicati separatamente, per comodità di esame, non possono essere disgiunti nel giudizio del fenomeno architettonico il quale compie il suo completo processo solo quando, con essi, si conviene alla sintesi.

Che questa sintesi si compia e che in particolare l'ambiente storico sia valutato senza che debbano soffrirne le soluzioni pratiche dettate dalla novità dei temi è cosa tanto ardua da doversi considerare sublime e rarissimo miracolo. Ma solo quando questo si realizza, l'opera che lo manifesta può meritare il nome di architettura, che non è né scultura né macchina.

N. B.

Il palazzo per uffici della Olivetti a Milano si presta assai bene alle considerazioni che abbiamo fatto: dei due pas-

si necessari allo sviluppo del processo architettonico, quest'opera ne compie segnatamente uno solo.

Si tratta di un chiaro organismo accuratamente impostato nell'insieme per le sue funzioni pratiche suggerite dal tema specifico e condotto con sapienza tecnica nei particolari: i serramenti, i pannelli divisorii interni, le maniglie, sono splendidi, i materiali sono scelti con rigore, appropriati e accordati; la realizzazione costruttiva è tra le migliori che siano state date da ammirare in Italia.

Fin qui tutto bene ed è molto. Se lo si considerasse in se stesso, isolato dall'ambiente, vi sarebbe qualche appunto da muovere sull'unità stilistica, dacché alcune parti (la facciata verso il giardino e quella del corpo più piccolo a destra), sono alla maniera di Mies van der Rohe, con le ordinate intelaiature metalliche elegantemente scandite nelle due dimensioni, mentre la facciata verso la strada è alla maniera di Niemeyer. I *brise-soleil* sono giustificati parzialmente in sede tecnica dall'orientamento; l'unità è conferita all'insieme della composizione più che altro dal trattamento della materia e da una considerazione costruttiva che, distinguendo giustamente i diversi elementi, è equipollente e – direi – d'ugual peso. Ma i nomi dei due architetti che ho menzionato affiorano alla nostra memoria visiva senza che riusciamo a cancellarli, o a tradurli in una visione coerente.

Ed ecco che l'appunto maggiore va, tuttavia, all'intonazione ambientale.

Qualcuno ha avuto da ridire perché nella strada stretta, di sapore stendhaliano, si è voluto creare una piazzetta, necessaria oltre che al parcheggio delle automobili, alla legge dell'*altius non tollendi* che, essendo in ragione della distanza tra i frontisti, altrimenti non consentirebbe l'elevazione di un edificio di tali dimensioni: queste osservazioni mi sembrano improprie, perché l'alternativa è in molti casi – e probabilmente anche in questo – tra un conservatorismo passivo e una modifica sostanziale delle relazioni, la quale sola può consentire l'azione nella realtà economica.

L'ambientamento deve essere possibile malgrado queste condizioni imposte dalla vita moderna ed è qui proprio che le considerazioni tecniche debbono trovare il linguaggio ap-

una mancanza di idee. (1980)
[G. Michelucci, *La felicità dell'architetto*, 1948-1980, Pistoia 1981, pp. 30-31 e 37-43].

Il quartiere Tiburtino

Carlo Aymonino

Sin dall'inizio della progettazione del quartiere fu accettata l'idea di superare una composizione di tipo razionalistico, dettata dall'orientamento uniforme, da distacchi costanti, dalla ripetizione di pochi tipi edilizi (anche se nelle prime planimetrie se ne avverte la presenza in vari punti del quartiere) per ottenere una unità attraverso il sovrapporsi di prospettive sempre varianti, formata da una successione di spazi diversi, collegati da un ritrovato valore della strada. Si vollero, forse, utilizzare troppo i progetti dei concorsi, mentre da tali premesse sarebbe stato più utile rimettere tutto in discussione, per raggiungere un'edilizia più fluida, il cui unico valore fosse dato dal perfetto adeguarsi allo schema urbanistico. Solo l'elemento centrale sulla piazza a forma di doppio T corrisponde in pieno alle premesse, anche se notevoli difetti architettonici ne hanno limitato la validità una volta realizzato. Parte della scarsa compiutezza della planimetria fu dovuta al Piano Regolatore che, oltre l'allargamento della Tiburtina, impose la strada trasversale al centro del quartiere, senza principio e senza fine e il rispetto dell'acquedotto esistente, parallelo quasi alla via Tiburtina, all'altezza dell'attuale piazza. Nella zona a nord-est era previsto inoltre un generico futuro centro del quartiere di cui si ignorava l'entità e chi ne sarebbe stato il realizzatore. Il problema si riduceva così alla migliore disposizione delle case, tenuto conto dell'alta densità richiesta, di 500 abitanti per ettaro.

Nell'illustrare la planimetria finale, i cui elementi di contraddizione erano più evidenti nell'inserimento di tipi edilizi isolati – quali le cinque torri lungo la via Tiburtina e le cinque “pasticche” ad est – Quaroni tentava un primo bilancio, che servisse di base per il lavoro esecutivo: abbandonata ogni idea di ritmo planimetrico, di proporzioni astratte, si è cercato di raggiungere una realtà spaziale, che apparirà soltanto a progetto già costruito.

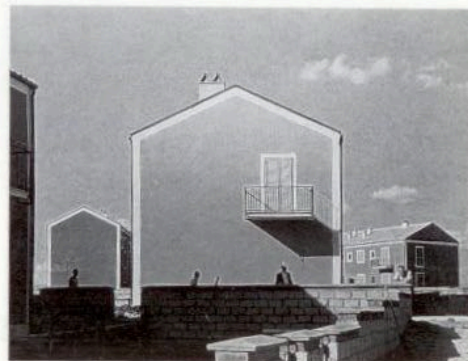
Senza eliminare, nonostante le apparenze, tutte le conquiste del funzionalismo (l'orientamento, per l'andamento quasi costante dei fabbricati

secondo le due direzioni N-S e E-O, è stato tenuto nella massima considerazione), si è tenuto conto anche degli apporti del post-funzionalismo. Naturalmente si è esagerato. Volendo portare fino in fondo la nuova esperienza (che sembra la cosa più vecchia del mondo) si è fatto un uso troppo scarso di edifici tipo e si sono modificati anche, per adattarli alle specifiche esigenze dello spazio nel quale venivano collocati di volta in volta, i progetti tipo che i concorsi Ina-Casa avevano fornito ai progettisti (più riconoscibile l'elemento a stella triangolare). Ai progettisti non è sfuggita la difficoltà che il sistema offre, per l'eccessivo tempo richiesto dalla progettazione, per la facilità di cadere nel “pittorico”, e soltanto il loro quasi perfetto affiatamento ha dato modo di superare i due pericoli maggiori: la pigrizia che porta all'anonimato, e l'orgoglio che cerca proprio di profittare dell'umiltà imposta agli altri [...].

Tali presupposti furono in parte abbandonati nella progettazione dei singoli lotti; il lavoro di gruppo si rallentò. [...] Si accentuò la ricerca del “pittorico”, con la studiata casualità di molte soluzioni di testata e di copertura, con l'uso dei balconi in funzione plastica, col portare la prima rampa di scale al di fuori del fabbricato, per accentuare il carattere di costruzioni avvenute spontaneamente in tempi successivi. Sotto la spinta di un rinnovato interesse per i materiali tradizionali, come elementi di linguaggio in condizioni di forte economia, e l'orgoglio della rinuncia per essere realistici (oggi considerando il periodo nel suo insieme potremmo scherzosamente dire “neorealistici”) si giunse all'assurdo di prendere spunti dalla Roma secentesca, di comporre le facciate seguendo un ritmo scenografico [...].

Certo si è evitato che ogni inquilino non riconosca la sua casa, ma l'intento psicologico è giunto al paradosso di “inventare” un racconto dialettale a tavolino, come surrogato di una impossibile invenzione diretta dei protagonisti di quelle abitazioni [...].

Al fondo vi fu senza dubbio la divergenza – apparsa a posteriori nelle realizzazioni, più che affermata nel lavoro di elaborazione – tra la concezione urbanistica di Quaroni e la volontà architettonica di Ridolfi. È innegabile che il quartiere, composto interamente di case anonime, amalgamate anche da un colore quasi unico, ba-



sato su due o tre terre romane, – come sono quelle del corpo centrale della piazza, unico elemento rimasto quasi identico nelle successive planimetrie – avrebbe acquistato in omogeneità, spostando l'accento sugli spazi, sulla vita che vi si sarebbe svolta, sulle strade, anche se il carattere generale sarebbe rimasto troppo distante e staccato da quello di una grande città in sviluppo.

174 L'insieme ha un sapore di paese, con un che di arcaico e di scanzonato che ben si contrappone, come qualcosa di più intimo, al caos della periferia della vicina metropoli notava Astengo; quasi un rinchiudersi per sperimentare alcuni elementari principi, la cui influenza inizia e termina nel perimetro stesso del quartiere. La presenza di Ridolfi, in un particolare periodo di revisione dei suoi già notevoli mezzi espressivi, con l'abbandono di una serie di ricerche precedenti sulla normalizzazione degli elementi costruttivi per ritrovare freschezza nell'invenzione continua, ha permesso a molti di noi di precisare il valore del particolare, il gusto della esattezza tecnologica, l'amore per l'uso appropriato dei materiali, fino all'importanza dell'intervento in cantiere, quando è corso in nostro aiuto abbattendo col palmo della mano muretti mal costruiti [...].

Esaminare tuttavia l'esperienza del Quartiere Tiburtino non avrebbe oggi senso se non servisse da spunto per estendere il discorso agli sviluppi successivi di quella che può essere definita la "scuola romana", elemento tra i più vivaci ed interessanti del panorama contemporaneo dell'architettura italiana [...]. È inutile quindi considerare i quartieri che gli stessi architetti ed altri hanno in seguito studiato e realizzato, per notare quanto si sia reagito a questi effetti deteriori, tentando di approfondire i due elementi – a mio avviso contraddittori – che coesistevano dialetticamente nel Tiburtino.

Uno è costituito dal tentativo di trovare una continuità nel tessuto edilizio, a carattere narrativo, che superasse la contrapposizione volumetrica dei singoli tipi edilizi, in modo da ritrovare alcuni elementi tradizionali – la strada ad esempio o la piazza – in rapporti nuovi tra loro, tali da costituire uno spazio, le cui parti concorrono in egual misura a dare l'idea dell'insieme [...]. Tale è il caso del borgo della Martella, con le strade convergenti verso il centro a indicare un

inizio e a suggerire una continuazione, tali i quartieri di S. Giovanni a Teduccio e di Pozzuoli, dove la continuità dei percorsi e delle prospettive elimina gli angoli morti di una intimità letteraria e facilita l'inserimento urbanistico con il tessuto circostante.

2 L'altro aspetto è rappresentato dal tentativo di creare spazi chiusi e semichiusi, che permettano – o per lo meno non impediscano – il rifiorire dei rapporti sociali embrionali, chiamati dai sociologi di "vicinato", che nel loro insieme dovrebbero costituire la "comunità", espressa dalla somma dei singoli nuclei, che sono l'elemento base della composizione.

Tale il caso di Falchera e di S. Basilio, ove i problemi drammatici della città, e della sua periferia, sono allontanati e dove l'interesse è soprattutto concentrato sull'ambiente raccolto, più che sullo sviluppo dell'insieme nello spazio, a suggerire una dimensione più vasta.

[C. Aymonino, *Storia e cronaca del quartiere Tiburtino*, "Casabella", 1957, 215].

Il villaggio La Martella

Federico Gorio

Volendo riferire la genesi del villaggio La Martella, bisogna anzitutto distinguere due capitoli che a rigor di logica dovrebbero essere indivisibili e che invece la pratica contingente ha separato: la pianificazione e cioè la preparazione territoriale, economica e sociale del nuovo villaggio e la progettazione e cioè lo studio specifico e la effettiva stesura urbanistica e architettonica del villaggio. Naturalmente la distinzione è per forza di cose schematica e come tale è da assumere con una certa cautela: difficile infatti è il dire, per esempio, se la preparazione sociale sia tutta devoluta alla pianificazione o se in gran parte, come di fatto è avvenuto, essa appartenga alla fase di studio per la progettazione. All'atto pratico, in azioni così complesse come è stata quella per la costruzione del villaggio La Martella, molte cose non si farebbero mai se ognuno osservasse con rigore burocratico i limiti del campo d'azione che gli sono assegnati. Una disciplina di questo tipo potrebbe essere efficace solo con la premessa di una preparazione estremamente ordinata, accurata e sottile; ma nel caso della Martella onestamente non si può asserire che questo ordine ci sia stato. Infatti, se oggi il villaggio La Martella, è inserito