

holmen, il campanile barocco della Storkyrkan — contrastanti e avventurosi. Sono architetture sorte naturalmente, con forza spontanea, come accadeva ai vecchi tempi e come il nostro tempo non è più capace, per mancanza di energia, di fare.

*Noi affermiamo che possediamo gli stessi diritti e doveri dei vecchi tempi, e che nella nostra architettura mostriamo la fisionomia del nostro tempo esprimendo il nostro ambiente di vita.*

In una società il rispetto ha una funzione importante. Un edificio deve rispettare i propri vicini, che possono avere vita più lunga di quanto ci si attendesse. Il rispetto non sta tuttavia nell'imitazione dello stile. Rispettare l'ambiente significa individuare opportunamente la scala architettonica, le misure, le volumetrie, i colori.

---

## ALVAR AALTO IL RAZIONALISMO E L'UOMO

---

*Rationalismen och människan*, conferenza tenuta il 9.5.1935 alla riunione annuale della Società Svedese dell'Artigianato; poi (in ted.) in «Form», 7, 1935, e (in ingl.) in «The Architectural Forum», set. 1935. Ora (in finland.) in A. AALTO, *Luonnoksia*, a cura di G. Schildt, Otava, Helsinki 1972, pp. 36-40. Trad. it. (dal finland.) di M. Merckling e C. Mishail Tonelli in A. AALTO, *Idee di architettura. Scritti scelti 1921-1968*, Zanichelli, Bologna 1987, pp. 39-45.

---

In questi anni la situazione delle arti applicate non è semplice, e meno che mai dovremmo parlarne usando i concetti antitetici di «tradizionale» e «moderno».

Meglio si presta l'impostazione suggerita dalla «Kritisk Revu»: una gara a tre, fra tradizionalismo, modernismo e realismo. I primi due concetti rappresentano direzioni operative di lavoro, caratterizzate da limitazioni formali ed emotive, il terzo lo si potrebbe anche chiamare razionalismo.

Stiamo vivendo l'ebbrezza del modernismo, la bellicosità dei tradizionalisti si è spenta e, in un certo senso, le due posizioni si sono avvicinate, formando il grande esercito del formalismo, in posizione di guardia contro una visione razionale della vita e delle arti. Questo fronte antirazionale lo si potrebbe caratterizzare nel modo seguente: «La forma di un oggetto indipendente dalle sue

caratteristiche e la logica delle sue forme includono valori umani universali, di grande significato. Il procedimento razionale ha buona ragione di esistere nelle fasi preparatorie. Tuttavia, basando le arti applicate unicamente sul razionalismo, con funzione di propulsore culturale, si arriva a risultati inumani».

Consideriamo la veridicità di questa asserzione. È una tesi che in fondo possiamo condividere. Un confronto con la grande massa di *neue Sachlichkeit* prodotta in questi ultimi tempi induce l'osservatore a una posizione di scetticismo e di attenta valutazione delle possibili forme di critica contro tale movimento. È fuori dubbio che il razionalismo autentico, creato negli ultimi dieci anni, abbia molti punti discutibili, specialmente in rapporto al concetto di «umano», ma il problema sta nel sapere se la «forma libera», il formalismo, sia l'angelo salvatore della situazione. Il moderno *industrial design* ci dà una risposta abbastanza convincente. Il modernismo infatti si è aperto la strada sorretto dal prestigio razionalistico piuttosto che con i propri mezzi. Il modernismo ha scorrazzato in quel mondo di forme generate dai nuovi materiali, dai nuovi procedimenti, da nuove analisi sociologiche, facendoci fare una doccia scozzese di tubi cromati, di lastre di vetro, di forme cubistiche e di stravaganti accostamenti di colore.

Si ha l'impressione che per dare all'architettura un volto più sorridente e umano tutto il possibile sia stato fatto, e tuttavia si resta con la bocca amara come se alla fine sia mancato un contributo veramente umano. La ragione per cui questo atteggiamento delle arti applicate oggi alla ribalta — il formalismo — riesca così poco a entusiasmare è dovuto, in parte, alla scarsa importanza degli obiettivi scelti come forza orientatrice. In ogni caso la produttività di questo «funzionalismo delle forme» è stata ingente, e abbastanza ampia da dimostrare che non si ottengono oggetti migliori e più umani separando tra loro forma e funzione mentre è in corso una riprogettazione generale dell'intero ambiente.

Abbiamo detto, e siamo sempre dello stesso avviso, che oggetti, giustamenti definibili razionali, soffrono spesso di notevole mancanza di umanità. Se per un momento non consideriamo la possibilità che ciò che manca per rendere più umano quell'oggetto si

possa compensare con perfezionamenti formali e approfondiamo invece l'essenza del problema stesso, ci convinceremo che l'elemento razionale si limita a una parte, senza coinvolgere la totalità. Originariamente il concetto di razionale era legato al metodo di fabbricazione. Non è detto che il primo impulso alla architettura razionale sia venuto dalle tecniche di produzione, ma in ogni caso si tratta di un fattore di primaria importanza.

Prendiamo la sedia in tubolare metallico, di Marcel Breuer: si vede subito che l'idea è venuta dal desiderio di creare un oggetto più leggero, più igienico, comodo quanto le sedie tradizionalmente realizzate, ma con una particolare attenzione rivolta al procedimento di produzione. In questo caso, dunque, l'oggetto finito ha raggiunto la sua immagine attraverso la tecnica di fabbricazione. La combinazione di tubi metallici piegati e strisce di crine per ottenere una sedia molleggiata, è, dal punto di vista tecnico-produttivo, una soluzione geniale. In questa ottica l'oggetto merita senz'altro la qualifica di «razionale». E la si può chiamare razionale anche sotto altri aspetti, ad esempio quello costruttivo. Eppure una sedia è il prodotto di infinite componenti che vanno tutte risolte per raggiungere il prodotto perfetto e solo quando è stata trovata per tutte la giusta soluzione, solo allora si può dire di aver creato un oggetto razionale. L'idea di razionale si può interpretare in modi diversi, ma è da intendersi innanzitutto nell'ottica di una risposta coerente e omogenea alle esigenze della ragione.

Se elenchiamo le esigenze connesse al tipo di sedia sopra citata, potremmo notare che un oggetto destinato all'ambiente quotidiano non dovrebbe avere superfici con riflessi troppo abbaglianti, né trasmettere troppo il «senso del suolo» durante l'uso e inoltre l'oggetto, che funziona in contatto preciso con l'uomo, non dovrebbe essere costruito con materiali a forte conducibilità termica.

Ho citato solo tre esigenze che la sedia metallica non soddisfa. Potrei continuare con un elenco di difetti che ci condurrebbero a valutazioni negative dell'oggetto. Una delle critiche ricorrenti alla sedia metallica è quella di non essere «gradevole». Giudizio che può essere esatto, ma, dato che con l'attributo «gradevole» intendiamo qualcosa di vagamente *menschlich*, ci muoveremmo nella direzione sbagliata se pensassimo che il for-

malismo tradizionale sia in grado di produrre da solo la sensazione di «gradevole». Le caratteristiche dell'oggetto (riflessi luminosi e acustici troppo spiccati, e la sua conducibilità termica) implicano la soluzione di problemi scientifici che, nel loro insieme, determinano in senso positivo o negativo, il fattore «gradevolezza».

Bisogna dire che anche i migliori risultati conseguiti dalla nuova architettura razionale non sono perfetti, specialmente considerando delle esigenze citate quelle più vicine all'uomo, espresse da quei bisogni che abbiamo qualificato con denominazioni emotive. Possiamo dire che per affrancarsi dalla situazione presente e concepire un ambiente progettato in senso umano, occorre allentare il concetto di razionalismo. Dobbiamo infatti tener conto di un maggior numero di caratteristiche di quanto abbiamo fatto finora. [...] il vero significato del razionalismo sta nel trattare tutte le varie questioni con un atteggiamento che sia appunto «razionale», propenso cioè a risolvere non le esigenze spesso indefinite legate a questioni di gusto, ma tutti quei problemi di natura percettiva e «psicologica». La strada giusta sarà trovata certamente ampliando il campo del razionalismo.

[...] L'oggetto standardizzato non deve essere un prodotto finito: al contrario, deve essere prodotto in modo che l'uomo, con le sue valenze individuali, sia in grado di completarlo. Solo gli oggetti che presentano momenti «non finiti» permettono di alleviare l'effetto limitativo della standardizzazione, attivandone i lati culturalmente più positivi.

C'è una cultura di vecchia tradizione che, anche durante l'artigianato, ha dimostrato al riguardo una grande sensibilità e comprensione per le componenti individualistiche. Penso ad alcuni aspetti della cultura giapponese, che con limitata quantità di materiali e di forme è riuscita a infondere nella gente un tale virtuosismo creativo da consentire a ogni istante variazioni e nuove combinazioni. Il grande amore che la cultura giapponese ha per i fiori, le piante e in genere per il mondo naturale è unico nel suo genere. Il contatto con la natura e con la sua costante variabilità è un modo di essere che difficilmente riesce a essere compromesso da atteggiamenti formalistici.

La psicologia che interviene nell'arte ap-

plicata di oggi o nella sfera razionale del suo campo è ancora all'età del bronzo. Manca l'educazione puramente sociale delle masse, e quindi fiorisce il commercio del formalismo sorretto dalla pubblicità. La gente ha così a disposizione oggetti standardizzati, con quel tanto di decorativo a buon mercato che impedisce all'individuo di crearsi un ambiente vivo, capace di costante rinnovamento, come in natura.

Siamo tornati al problema della «forma per la forma». Un ambiente in costante trasformazione implica, dopo tutto, l'esistenza di forme indipendenti dalla logica della produzione. Abbiamo visto cosa intendo per importanza della variabilità. La natura e la biologia hanno ricchezza formale. La struttura, i tessuti e i principi costruttivi racchiusi nelle cellule sono in grado di produrre miliardi di combinazioni, ciascuna di alto valore formale. La vita umana ha la stessa radice.

Gli oggetti che circondano l'uomo non devono essere feticci o mistiche allegorie. Saranno piuttosto cellule e tessuti, parti costruttive della struttura umana. Non possiamo non considerarli che come unità biologiche, altrimenti non potrebbero essere integrate nel nostro sistema e diverrebbero inutili.

---

### ALVAR AALTO PER UN'ARCHITETTURA PIÙ UMANA

---

*The Humanizing of Architecture*, in «The Technology Review», nov. 1940, pp. 14-16, e in «The Architectural Forum», dic. 1940, pp. 505-506 (stralci). Testo finland., col tit. *Arkkitehtuurin lähentäminen ihmiseen*, in AALTO, *Luonnoksia* cit., pp. 49-52; trad. it. (dal finland.) di M. Merckling e C. Mishail Tonelli in AALTO, *Idee di architettura* cit., pp. 56-61.

---

[...]

L'architettura è un fenomeno sintetico che abbraccia tutti i campi dell'attività umana. Un oggetto, nel contesto architettonico, può essere funzionale da un punto di vista e non funzionale da un altro. Nell'ultimo decennio, l'architettura è stata funzionale sul piano tecnico ma soprattutto per quanto riguarda il lato economico della costruzione. Tale particolare è certamente importante poiché la

costruzione di una casa per l'uomo è un'operazione costosa se paragonata alla soddisfazione di altri bisogni. Se compito dell'architettura è valorizzare le qualità umane, il primo passo da compiere è di bene organizzare l'aspetto economico della questione. Ma dato che l'architettura coinvolge tutti gli aspetti della vita umana, un'architettura veramente funzionale deve essere funzionale dal punto di vista umano. Se osserviamo con più attenzione il processo della vita, ci accorgiamo che la tecnica è solo un elemento ausiliario, non un fenomeno definito e indipendente. Un funzionalismo solo tecnico non può creare un'architettura definita. Se fosse possibile sviluppare un'architettura passo per passo, cominciando dall'aspetto economico e tecnico, coinvolgendo gradualmente, in un secondo tempo, le funzioni più complesse, potremmo anche accettare un funzionalismo puramente tecnico. Ma tale possibilità non esiste. Non solo l'architettura abbraccia tutti i campi dell'attività umana, ma si deve sviluppare sincronicamente in tutti i suoi vari settori. Altrimenti si ottengono solo risultati parziali e superficiali.

Il concetto di «razionalismo» affiora, nel contesto dell'architettura moderna, con la stessa frequenza del termine «funzionalismo». L'architettura moderna è stata razionalizzata dal punto di vista tecnico, col crescere dell'importanza delle funzioni tecniche. Ora anche se il primo periodo razionale dell'architettura moderna ha dato vita a costruzioni in cui la tecnica razionalizzata è stata assai enfatizzata a scapito dell'aspetto umano, non è una ragione per opporsi alla razionalizzazione architettonica.

Nella fase eroica dell'architettura moderna il razionalismo in quanto tale non era sbaigliato. Si tratta di un periodo ormai trascorso. L'errore consiste, a mio giudizio, nel fatto che il razionalismo non è andato sufficientemente in profondità. Anziché opporsi all'atteggiamento razionalista, la corrente più recente dell'architettura moderna si sforza di elaborare soluzioni razionali, che partono dalla tecnica, certamente, ma che considerano contemporaneamente le componenti umane e psicologiche.

[...]

Negli ultimi decenni l'architettura è stata spesso paragonata alla scienza e ci si è impegnati a un lavoro più scientifico, tentando

addirittura di farne una scienza vera e propria. Ma l'architettura non è una scienza. L'architettura è, e resta, un meraviglioso processo di sintesi in cui sono coinvolte migliaia di componenti umane: essa rimane pur sempre «architettura». La sua missione è ancora di armonizzare il mondo materiale con la vita. Rendere l'architettura più umana significa fare architettura migliore, e significa anche allargare il concetto di funzionalismo oltre il limite della tecnica. Questa meta può essere raggiunta solo con mezzi architettonici, creando e combinando le tecniche, così che si possa offrire all'uomo l'esistenza più armoniosa possibile.

I metodi architettonici somigliano a volte ai processi scientifici; le metodologie della ricerca, così come per la scienza, possono essere adottate per l'architettura. La ricerca stessa potrà farsi progressivamente più analitica, ma la sostanza non potrà mai essere solo analitica. Nella ricerca architettonica intuizione e arte avranno sempre il sopravvento. [...]

---

**ALVAR AALTO**  
**LA RICOSTRUZIONE DELL'EUROPA:**  
**CAPITALE PROBLEMA DI**  
**ATTUALITÀ NEL CAMPO EDILIZIO**

---

*Der Wiederaufbau Europas wird zum zentralen Problem der Architektur unserer Zeit, conferenza tenuta il 29.4.1941 al Politecnico di Zurigo; poi col tit. *European jälleenrakentaminen tuo pinnalle aikamme rakennustaitteen keskeisimmän probleemien*, in «Arkitekten-Arkkitehti», 5 (1941), pp. 75-80. Trad. it. (dal ted.) in «Costruzioni-Casabella», 183 (mar. 1943), pp. 2-9.*

---

[...] il processo di distruzione nell'attuale guerra totalitaria è, per qualità, sproporzionatamente più forte che non nella guerra precedente e [...] ne sono colpite maggiormente le case e simili. [...] Ne consegue che l'attuale scarsità di abitazioni non potrà essere superata con i mezzi adoperati in precedenza. È quindi ovvio che sorgeranno nuovi problemi nell'architettura e che gli architetti non potranno sottrarsi alle nuove esigenze imposte dalle necessità edilizie del domani. [...]

È necessario perciò trovare un [...] metodo veramente aderente all'odierno stato di cose e che non sia il compendio di procedimenti

abituati o precedenti o tradizionali, adottati irrazionalmente nelle attuali condizioni di emergenza. Constatato, difatti, il lato debole tanto del metodo di erigere costruzioni provvisorie, quanto del sistema di costruire baracche, sistemi che provocano l'alternanza del demolire e del ricostruire con relativo disordine sociale per la scarsità di abitazioni e per la vita disagiata in siffatte condizioni, oc-



[L'immagine scelta dalla redazione di «Casabella» in apertura dell'articolo di Aalto.]

corrono metodi di rapida costruzione cui manchi il concetto della provvisorietà, esenti dal bisogno di demolizioni e di ricostruzioni alternantisi, concepiti in modo da creare così uno standard di abitazione più elevato e realizzando un migliore sistema di costruzione.

[...]

La soluzione [...] non sta soltanto nel campo quantitativo, poiché noi desideriamo includervi una collaborazione critica condotta soprattutto dal punto di vista umano. E per passare a quest'analisi qualitativa, sarà opportuno esaminare con occhio nuovo e più attento l'abitazione dell'uomo [...]. Se teniamo difatti come valide le ragioni umane e psicologiche dei rapporti funzionali tra la casa e l'uomo, la produzione in serie della casa, per essere conforme alla ragione e al sentimento,

nali commerci di idee e di cultura. Il gioco è vecchio: l'accusa di più o meno latenti simpatie extraterritoriali è sufficiente per eccitare il discredito. Ma per combattere con successo contro gli aristocratici dell'arte e del pensiero, rei soltanto di desiderare un continuo e reale superamento del passato, veri creatori nazionali, nazionalissimi, di vive ed attive tradizioni, occorre avere una piattaforma ben solida, popolare, indiscutibilmente condivisa dalla maggioranza: si ricorre al vecchio magazzino dei luoghi comuni, delle opinioni banali delle idee «inconcusse». Il mondo ufficiale assume allora le solite arie conservatrici e si tirano in ballo sempre le stesse ricette, sempre le stesse rappresentazioni, sempre gli stessi indirizzi. Qualcuno dice che tutto ciò è «tradizione», per ragioni di propaganda. Ma si tratta soltanto di vecchie formule abbastanza sicure per far colpo e per far digerire la reazione come un elemento di ordine e per poter sostituire la sincerità con la rettorica, l'intelligenza con l'istrionismo, la fede con l'adulazione, l'aridità intellettuale ed artistica con la meccanica applicazione di formule vecchie e stonate, senza che il grosso pubblico si accorga del gioco di prestigio. Il risultato è uno solo, nel campo dell'architettura: il paravento contro ogni velleità di respiro più vivo è rappresentato dalla vecchia pantomima del classicismo. Una sola è la formula: mille le sue applicazioni. «Sembra strano — diceva un campione barbuto di questa accademica razza reazionaria — sembra strano che si voglia pensare a tante ripugnanti stravaganze quando con l'uso sapiente ed accorto degli accordi classici, si può lodevolmente risolvere qualsiasi architettura!» Sissignori, anche così si può risolvere l'architettura. La grande, insopprimibile, potentissima Internazionale dei pompieri crede di risolvere così i problemi dell'arte: coi travestimenti più infantili. E nessuno si accorge che i risultati sono identici in tutti i paesi. Che per effetto proprio di questa propaganda contro la vita nuova e contro i diritti progressivi dell'intelligenza si ottiene uno stesso risultato fiacco e rettorico, uniformemente distribuito in tutto il mondo ufficiale ed in strana contraddizione col militare frastuono. Una delle tante prove messe a nostra disposizione per testimoniare l'incrollabile potenza della grande vera Internazionale: quella dei pompieri!

## GIUSEPPE PAGANO LA NOSTRA POSIZIONE

In «Costruzioni-Casabella», 188 (ago. 1943), pp. n. numerate; ora p. es. in PAGANO, *Architettura e città* cit., pp. 177-182.

La facile profezia che chiudeva quel mio programma di politica edilizia stampato nel fascicolo di giugno e distribuito, in estratti, già nel mese di marzo, sognava «una necessaria reazione di vita» ed esigeva una «prova decisiva» che ci riscattasse «anche nel campo dell'edilizia e dell'architettura, da questa burocrazia di gente indecisa, sterile, vanitosa e compromessa, che soffoca le libere ed eterne leggi del progredire»\*.

Oggi, in certo modo, è stato soddisfatto questo bisogno, e l'Italia è stata improvvisamente esonerata dalla ulteriore sopportazione di una assurda e incoerente dittatura politica. La degenerazione del sistema e degli uomini aveva trascinato a poco a poco il nostro paese al livello di una caserma di papagalli comandati da gente impreparata, incontrollata e superficiale, piena di ampollosa sufficienza, servita dai più duttili cortigiani, difesa dai più ridicoli opportunisti. In questi vent'anni, a poco a poco, tutti coloro che avevano creduto nell'ipotesi corporativa, nella urgenza di un sostanziale rinnovamento morale dell'Italia, nella necessità di una disciplina nazionale, nel bisogno di una vasta rieducazione del nostro popolo, nella gravità dei problemi sociali che pesavano e che pesano sulla comunità proletaria, nella sincerità di un effettivo e disinteressato amore di patria, nella bellezza morale del «vivere pericolosamente», nella capacità intellettuale e organizzativa dei capi e del sistema, nella opportunità di risolvere i problemi sociali delle masse con un sistema socialista a carattere collettivo, si sono trovati, prima o poi, di fronte a disillusioni sempre più gravi, ad amarezze sempre più odiose, a crolli sempre più terribili. E gli incontri tra noi (tecnici ed artisti gelosi soprattutto della nostra individuale fisionomia di uomini) e quegli imperiali commissari che stabilivano la circolazione

\* G. PAGANO, *Presupposti per un programma di politica edilizia*, in «Costruzioni-Casabella», 186 (giu. 1943), p. 7. [N.d.R.]

delle opinioni e del gusto, si fecero sempre più rari. I numi tutelari del sistema, nel campo delle arti e dell'architettura in particolare, si trasformarono in guardiani politici, in reazionari pieni di goffo patriottismo, in uomini d'ordine puntigliosi che sfruttarono onori e galloni per difendere un loro piccolo mondo di maestri elementari, in dementi istrioni che facevano pesare la minaccia dell'ostracismo a chi difendesse un Gropius, un Le Corbusier o un Wright. I guardiani e i servitori del sistema, nel campo delle arti, si divertirono a parlare con grossi rimbombi: tutta gente abile nell'adulare, maestra nel servire, docile agli ordini di scuderia e sempre disposta a reclutare tra la zavorra del nostro giornalismo le stilografiche pronte agli osanna o al compromesso.

Lo spettacolo di insufficienza morale, civile e politica offerto dai padroni di ieri e dallo stuolo dei loro servitori, è stato così nauseante da sentirne ancora il disgusto.

E difatti è così acceso ancora in noi tale senso di «basso impero», che non desideriamo neppure vantarci di quella posizione di sinistra, sempre mantenuta da questa rivista nei lunghi anni di dura e ingrata polemica, tra gli amici che si sbandieravano futuristi per ingenua ricerca di protezione e i ministri dell'educazione nazionale che ci aiutavano con la mano sinistra in gran mistero di inconcludenti promesse.

Il nostro dissidio apparente verteva specialmente nel campo dell'architettura e delle arti figurative, ma la nostra offensiva contro l'accademismo, contro la retorica convenzionale, contro la servile immoralità dell'architettura di lusso, andò gradualmente ingrossando e straripando in sfere sempre più vaste: nel campo morale, da prima, e nel campo politico, in fine.

Ci dissero intransigenti e settari e inconciliabili: eravamo anzitutto disgustati con noi stessi, e sentivamo l'impossibilità di collaborare lealmente con gente debilitata da una prudente vita cortigiana; gente che ci voleva piegare al piccolo affare, alla lucrosa promessa di una retorica «romanità», al beato piccolo mercato dell'eterno compromesso.

Fermi nella convinzione di una necessaria autonomia delle arti, decisi a difendere con tutte le forze un lembo di cultura europea contro tutte le meschinità di una settaria demagogia patriottarda e di una cattivella sac-

centeria provinciale; ridotti a domandare per l'architettura italiana una libertà di respiro che ne garantisse almeno la tranquillità di una coerenza tecnica, economica e funzionale; costretti ad usare tutte le armi della polemica per difendere, in qualche modo, la dignità di una professione che minacciava di degradare nella più servile rinuncia ad ogni rispetto dell'uomo, del tecnico e dell'artista; minacciati di ostracismi politici e costretti ad una meschina diplomazia dalla baldanza di quei servitori del regime che si drappeggiavano nella più ostentata retorica pur di arraffare una feluca o un baston di comando in un sindacato o in una corporazione, abbiamo dovuto conoscere anche noi la rabbia di non poter urlare «basta!», la sopportazione di compromessi odiosissimi, la mescolanza con persone, cose e atteggiamenti non certo esemplari, pur di difendere qualche brandello delle nostre speranze e salvare, in qualche modo, la nostra libertà di artisti e riuscire a tradurre in realtà almeno qualche frammento dei nostri sogni.

Queste miserie sono, per ora, allontanate. Pare che qualcosa di nuovo stia davvero per sorgere, con molta fatica. Se ne intravedono appena i contorni in questi giorni di opaca dittatura militare. Ma si sente già fremere, tra le rovine di un mondo che non aveva né fedeli né partigiani, una volontà nuova, e pulsare nelle vene degli italiani più vivi il sangue caldo di chi adora la libertà e non soltanto l'indipendenza, di chi si sente pronto a tutti i sacrifici pur di conquistare quella dignità morale e sociale e politica che il nostro paese ha così ingenuamente sacrificato per correr dietro alle illusioni di un nazionalismo di maniera e a quelle rettoriche imperiali che sempre minacciarono il cervello degli italiani con letteraria albagia da nobiltà decaduta e incapace ancora di una onesta riabilitazione.

Ma con questo crollo fallimentare sarà finita davvero la commedia delle chiacchiere, degli *ukase*, delle concioni, delle presunzioni, dei pullulanti dittatori?

Non è facile dare ancora una risposta a questa domanda. Oggi noi ci troviamo veramente ad una svolta della nostra storia che sta maturandosi e che ci ha preso quasi in agguato con la sua improvvisa realtà. Tutti sentiamo la responsabilità del momento e una grande angoscia per il domani che ci attende. Si è maturato in questi giorni il primo atto di

un dramma che è tuttora in corso e che potrà avere diversi sviluppi e decidere del nostro futuro.

Di questo stato di estrema e delicata fluidità, noi, come artisti e come tecnici e soprattutto come uomini, dobbiamo tenere conto e frenare ogni facile impulsività, ogni vendetta prematura, ogni azione inutilmente provocatoria. Non abbiamo alcuna voglia, per ora, né di cantar vittoria né di ricorrere alle proscrizioni.

La polemica, per noi, è sospesa ed attendiamo dai nostri antagonisti di ieri, da coloro che dall'alto della loro autorità gerarchica ci schiacciavano col peso della loro potenza, un comprensibile riserbo, un eloquente *mea culpa*, una giusta quaresima, una necessaria e spontanea rinuncia. Quello che noi domandavamo, da anni, agli accademici protetti e immeritevoli, ai critici improvvisati, ai gerarchi capricciosi ed incolti, agli scrittori troppo servili o superficiali, era che di arte si discutesse con argomenti di critica artistica e non con apprezzamenti personali o politici o settari né con valutazioni arbitrarie né con codici di polizia. Il processo ai responsabili di quella architettura di Stato che volle dirsi impropriamente italiana o moderna o fascista, e che illustrò magnificamente, con la retorica delle sue forme convenzionali, quella vuotezza morale che si manifestò tutta, in questi giorni, nello sfacelo della scenografia politica del tramontato regime, lo abbiamo già fatto in tutti questi anni di turbolenta polemica. Il processo all'architettura «monumentale» e «imperiale» di piacentiniana romanità è già concluso, per noi, ed è concluso anche il melanconico carnevale della Esposizione Universale di Roma. Ora seppelliamo l'aberrazione di quelle rettoriche e teniamo sospesi nel limbo del dimenticatoio i nomi dei responsabili.

Oggi nuovi compiti ci attendono. Compiti più veri, più umani, più profondi: non banchetti di retorica ma serietà di collaborazione professionale; non giochi di prestigio per adulare le folle o i principi ma onesta colleganza di cittadini liberi, operanti in libere associazioni; non sorde lotte diplomatiche per conquistare monopoli accademici, ma libera discussione tra gente del mestiere che non tollera odiose argomentazioni o assurde prepotenze; non gesti di superbia, ma preparazione di tutta la nostra coscienza professio-

nale e artistica al saper operare e giudicare ed educare su un piano moralmente ben definito da quella antichissima *bona fides* tanto insultata; non presunzioni settarie ma, se è ancora possibile, una ricerca della verità che venga mossa e sollecitata da ragioni pratiche confessabili, da evidenti cause morali, da giustificati motivi sociali. Solo procedendo con estrema vigoria di volontà e di fede e di controllo di noi stessi, potremo essere degni di quella libertà che in questi giorni ci è stata promessa.

Non è facile preparare, per gli uomini di domani che reggeranno le sorti del nostro paese, una classe di tecnici onesti e competenti che possa veramente operare in un clima di libertà parlamentare. Parecchi di noi ricordano i pericoli dell'antico quieto vivere, liberale, coltivato nelle pigre tradizioni di un parlamentarismo non certo esente da gravi debolezze. Né possiamo immaginarci un semplice ritorno a uomini, cose, idee che sono più o meno definitivamente tramontate. Il nostro bisogno di eliminare ogni convenzione rettorica, di cancellare ogni ridicola preziosità ampollosa o antiumana, di superare in «orgogliosa modestia» le prove di una cultura veramente aderente a quella politica sociale che tutti invocano, non può né deve risolversi in una pericolosa e generica reazione. Sarebbe grave errore se, attraverso il semplicità di una nuova retorica, volessimo tornare indietro senza tener conto di tutte le recenti esperienze italiane ed europee, annullando, per noi, quel diritto di una autonomia di giudizio che ci è indispensabile.

Oggi l'Italia si trova ad un bivio decisivo che può contar molto per la nostra vita di uomini e di artisti. Da una parte: l'occasione di una libera democrazia parlamentare con tutto il difficile esercizio di una civiltà maturante all'ombra delle classiche garanzie costituzionali, qual è quella, per esempio, offertaci dalla Svizzera, dalla Svezia o dalla Finlandia (paesi architettonicamente tra i più progrediti). Dall'altra: l'ardore sociale e la mistica, proletaria ed intellettuale ad un tempo, di un sistema collettivista che tutto risolva in quell'ordine amato e temuto di comunistica aspettazione. Quale delle due soluzioni avrà la prevalenza? Una pratica modellazione di quella filosofica affermazione del «supremo ideale di libertà» e del «Deus in nobis» di crociana enunciazione o quella aspettazione co-

munistica che lo stesso Gentile abilmente presentava come volontà inconscia di un corporativismo impaziente?

Su questo bivio si fermano oggi le nostre parole e i nostri pensieri. Noi non abbiamo alcuna veste politica, né possiamo influire sugli eventi, se non con una azione diluita nella personale volontà di ognuno di noi e nella maturità di una attiva fede politica che proceda da riflessioni ben determinate, a seconda delle convinzioni personali di tutti coloro che non sono stati compromessi dalla vergogna di passate gerarchie o che si sentono moralmente immuni da peccati di orgoglio.

A questa chiarificazione politica delle nostre coscienze di artisti e di uomini io invito i colleghi e gli amici, per essere pronti alla vita di domani e a quell'azione pratica e personale che si svolgerà in circostanze certamente eccezionali e che richiederà ad ognuno di noi un impegno morale elevatissimo, un'obbedienza assoluta alla voce della coscienza, una coerenza rigorosa con la missione che ognuno di noi si è prescelta, impegnando tutta la nostra vita e tutta la nostra arte a quel bel modo di «pagar di persona» che i nostri uomini del Risorgimento, da Cattaneo a Pisacane, ci hanno opportunamente insegnato.

## 15.5 Persico

Fra l'inizio degli anni Trenta e il 1936, anno della sua morte, Edoardo Persico ha rappresentato una delle figure più significative, ma anche un'irriducibile anomalia nel quadro dell'architettura italiana del tempo. Quell'intreccio di ruoli e di voci, di schieramenti e di polemiche, certo contraddittorio e confuso ma nelle sue stesse ambiguità regolato da principi e moventi non particolarmente complessi, Persico lo ha attraversato per così dire diagonalmente, opponendo ai sommari, a volte semplicistici enunciati di amici e avversari una trama sottile di affermazioni, e più ancora di reticenze, di contraddizioni interne e di dinieghi che parevano spesso, in quel contesto, giocati quasi sul filo del paradosso. Questo suo ruolo anomalo del resto si rifletteva nella singolare distanza — quasi una sorta di estraneità — che separava i suoi scritti dalle tendenze e dalle parole d'ordine dominanti: una distanza che può sembrare legata almeno in parte a fatti biografici, ma che soprattutto nasceva, ciò che più conta, dai fondamenti del suo pensiero.

All'interesse per l'architettura Persico, è vero, era giunto soltanto tardi, e per motivi in qualche misura contingenti. Già collaboratore della «Rivoluzione Liberale» di Gobetti, poi critico d'arte a Torino, alla fine del 1929 egli entrava nella redazione di «La Casa Bella», che contribuiva ad aprire all'arte e all'architettura contemporanea. Nell'ambito della rivista, di cui sarebbe divenuto condirettore nel gennaio del '35, egli avrebbe svolto in seguito gran parte della sua attività: un impegno che si traduceva in una fitta serie di scritti, firmati o redazionali, nonché nell'impaginazione della rivista, da lui sistematicamente curata in applicazione del suo interesse per la grafica; ma che solo secondariamente si manifestava nella linea di fondo di «Casabella», che riceveva invece da Pagano la sua impronta più forte. Molti fra i testi principali di Persico, estranei o incompatibili con la posizione di Pagano, trovavano ospitalità altrove: venivano pubblicati su «L'Italia Letteraria», per esempio, gli articoli dedicati nel 1933 alla V Triennale<sup>1</sup>, contenenti una netta sentenza negativa sugli ar-

1. Cfr. E. PERSICO, *Errori stranieri, Il gusto italiano, L'architettura mondiale, Gli architetti italiani*, in «L'Italia Letteraria» rispettivamente del 28.5, 4.6, 2.7 e 6.8.1933; ora in *id.*, *Tutte le opere (1923-1936)*, a cura di G. Veronesi, Comunità, Milano 1964, vol. II, pp. 130-150. Qui, pp. 762-764, si riporta l'ultimo articolo della serie, *Gli architetti italiani*.

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

FORMALISMO

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 gravide 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 piú 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 piú 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 piú 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 piú 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.

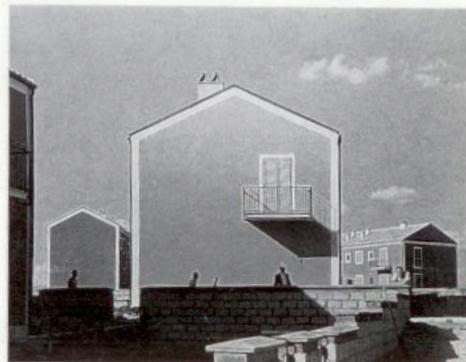
Senza eliminare, nonostante le apparenze, tutte le conquiste del funzionalismo (l'orientamento, per l'andamento quasi costante dei fabbricati

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