

parte seconda

LA CULTURA ARCHITETTONICA 'REALISTA'

1 La cultura architettonica 'realista' durante il “ventennio”

Tengo a precisare in modo inequivocabile che io sono per l'architettura moderna, per quella del nostro tempo.

Benito Mussolini, comunicato “Stefani” del 10 giugno 1934

I palazzi di marmo [del fascismo] non erano altro che la *brioche* che Maria Antonietta consigliava ai parigini senza pane: un'atroce, ma non del tutto «impolitica» ironia.

Giulio Carlo Argan, “Valore di una polemica”

Il drammatico bilancio alla fine del massacro della Grande guerra ebbe notevoli conseguenze politico-sociali in quasi tutti gli Stati che vi parteciparono. Anche l'arte, dalla letteratura all'architettura, parve ridestarsi dalle euforie delle più smodate avanguardie. Nel 1920, in Germania, ad esempio, vi fu la così detta «svolta oggettiva»; moltissimi artisti si avvicinarono al realismo. Lo stesso *Novembergruppe* - di cui fece parte Mies van der Rohe - che raccoglieva artisti anche molto diversi fra loro, si trovò concorde nell'idea di «una stretta compenetrazione di popolo e arte¹». Ma quello stesso anno, nella pur democratica Repubblica di Weimar, il ministero competente minacciò di non assegnare al Gruppo di Novembre la sezione a loro dedicata alla Grosse Berliner Kunstausstellung se avessero, come l'anno precedente, esposto lavori che non collimavano col punto di vista

sull'arte delle autorità. Non era dunque solo una prerogativa dei regimi totalitari esigere un serrato controllo anche sulla produzione artistica. Questo perché, più o meno fino all'avvento della televisione, l'arte ha ricoperto un ruolo importante per la società, che non poteva non suscitare gli interessi del potere. Il «ritorno all'ordine» sarà una latente aspirazione morale, oltre che una flessibile etichetta entro cui si inscriveranno svariate tendenze artistiche, accomunate dal desiderio del ritorno ad una certa classicità d'impostazione, contro lo sfrenato “formalismo” del Cubismo e del Futurismo. È questo il clima sociale che il Fascismo abilmente sfruttò per arrivare al potere; era questo anche il clima artistico entro cui si muovevano i maggiori artisti italiani dell'epoca.

Anche il Novecento, il movimento pittorico vigorosamente sponsorizzato da Margherita Sarfatti, riuniva artisti diversi fra loro per provenienza, formazione ed esiti formali, ma riuniti nell'aspirazione di una pittura più classica, che permanga entro il solco di una tradizione italiana.

Il rapporto con la tradizione e con l'“italianità” è uno dei concetti cardini del periodo, basta poco per travisarne il significato e fare di quell'artista ora un antifascista da tenere d'occhio, ora un «passatista», chiuso alle novità europee per compiacere il regime.

Edificio per abitazioni, Milano (1930),
A. Alpago Novello, O. Cabiati, G.
Ferrazza, A. Minali

“Casa della Meridiana”, Milano
(1924-25), G. De Finetti



Il corrispettivo architettonico del Novecento pittorico fu animato, a Milano, da architetti come: Alpago Novello, Cabiati, De Finetti, Ferrazza, Fiocchi, Lancia, Muzio e Ponti. Questo gruppo si riunì, nei primi anni Venti, sotto il nome di *Club degli Architetti-Urbanisti in Milano*. Giovanni Muzio, allora il più noto del gruppo, autore della celebre e controversa Ca' Bürta, ha scritto: «All'exasperato ed arbitrario individualismo, che nella singolarità delle trovate faceva consistere l'abilità e la fama di un progettista, parve necessario sostituire una regola: soltanto da una disciplina e da una comunanza di sentire si sarebbe formata, a poco a poco, una nuova architettura²». È evidente, dunque, che anche in un autore distante dal razionalismo “estremo” del Gruppo 7 o dalle posizioni di Pagano e Persico, c'era questa sensibilità verso una comunanza d'intenti. Significativa è anche la scelta di affiancare a quello di “architetti” il nome di “urbanisti”, di interessarsi - come effettivamente fecero con il Piano Regolatore Albertini - attivamente allo sviluppo della città. Alberto Alpago Novello scrive, nel 1931, «come l'architettura, pure richiedendo nozioni tecniche, è un'arte, così l'urbanistica è una estensione ragionata e nobilissima di questa arte medesima³». Come ha notato Argan, col Razionalismo e le trasformazioni sociali legate all'industria l'architettura tende, sempre

più, a diventare urbanistica; questo pare essere colto non solo dagli europeisti più convinti ma anche dagli architetti di Novecento, i tradizionalisti più maltrattati dalla critica avanguardista. Vista sotto quest'ottica, la divergenza con le più avanzate posizioni del Gruppo 7 appare, sostanzialmente, una divergenza stilistica. Ma sarà lo stesso Argan che scriverà: «il Novecento è il primo tentativo di dar vita, fuori del Futurismo, a un'arte di regime (fascista)⁴». Non sono sicuro che Novecento meriti questo severo giudizio, certo è che il patrocinio della Sarfatti - amante del Duce - non depone a loro favore. Il regime, dal canto suo, provò da subito a mettere le mani sulla produzione artistica nazionale.

La prima scuola universitaria di architettura italiana è quella di Roma - prima la formazione culturale di un architetto era appannaggio delle Accademie di Belle Arti - istituitasi ufficialmente nel 1919. In realtà c'era già stato un precedente (di un solo anno) tra il 1914 e il '15, ma lo scoppio della guerra aveva cessato le attività di un'esperienza infelice, nata, d'altronde, da una legge truffa. La personalità più rappresentativa era senza dubbio quella di Gustavo Giovannoni, decisamente reticente verso l'architettura razionale ch'egli bollava come moda; ed è sul suo modello “reazionario” che verrà rinnovata la facoltà di architettura, da lui diretta, durante

il Fascismo. L'interesse di Giovannoni era quello di istituire un nuovo stile che *rappresentasse l'Italia*; ma l'interesse del governo era quello di un nuovo stile che *rappresentasse l'Italia fascista*. Molti dei giovani architetti razionalisti, avvertendo l'appoggio delle istituzioni che mostravano questo interesse per l'architettura, erano lusingati e, in un primo momento, felici di poter parlare di "architettura fascista".

Solo nel 1935 Giovannoni lasciò la direzione della scuola di architettura romana, e a sostituirlo arrivò Marcello Piacentini. Bersaglio di critiche feroci, qualcuna forse anche ingiusta, Piacentini è stato il simbolo dell'accademismo fascista. Nonostante guardasse anche all'esperienze tedesche e anglosassoni la sua architettura, tra gli anni venti e i primi anni trenta, rientra tra quella che verrà chiamata "barocchetto romano". Tra archi, colonne, modanature, timpani spezzati e composizioni simmetriche, la Roma capitale dell'Impero per tutti gli anni venti rientra a pieno titolo in un Novecento decisamente meno castigato di quello milanese e settentrionale in generale. Forse anche "penalizzati" dall'immenso patrimonio architettonico della capitale, gli architetti romani erano comunque, anche loro, col recupero di frantumi del linguaggio classico, interessati a quel «ritorno all'ordine» e a quella ricerca di uno stile

rappresentativo della nazione che caratterizzerà gli anni venti non solo italiani. A parte le questioni "stilistiche", però, l'architettura di questi anni è quella di solidi e onesti professionisti:

Applicarsi a un dettaglio, a una modanatura, a una decorazione; porre attenzione alla piccola scala, alla qualità dell'esecuzione, ai significati e all'espressività di una finestra, di un portone, di un decoro, di un vano scala, di un piccolo androne, era pratica diffusa e ricercata all'interno di una professione e di una disciplina artistica che si andarono poi progressivamente allontanando dai luoghi e dai materiali di un mestiere fatto, anche e soprattutto, di queste piccole cose.⁵

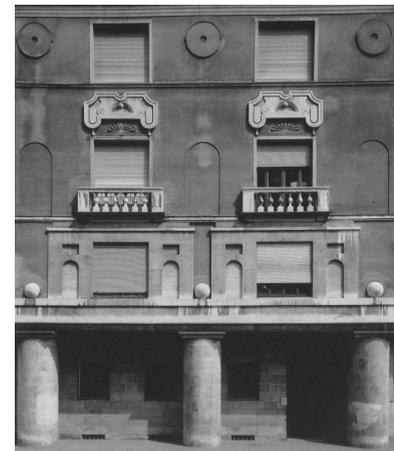
Giorgio Muratore, nel proseguo del testo citato giunge a sostenere l'esistenza di «precoci attitudini neorealiste⁶».

Nonostante l'industrializzazione cominciasse a diventare una realtà anche nel nostro paese, una marcata attitudine artigianale, al lavoro di bottega, alla "serietà" professionale, una sorta di "moralità" dell'architettura, era un'attitudine condivisa dalla maggior parte degli architetti. Scrive Marco Mulazzani:

Il fatto che, sin quasi alla fine degli anni venti, i "prodotti" di queste ricerche si caratterizzino in senso prevalentemente artigianale, è anche conseguenza di una condizione specificamente italiana, illuminata solo dai riverberi di quanto in Europa si andava studiando e sperimentando da lungo tempo. L'aspirazione alla modernità, che si manifesta nelle molteplici occasioni in cui viene sostenuta la necessità di riformare gli spazi domestici, riflette infatti le propensioni di una classe borghese attenta alle "novità" ma diffidente nei confronti

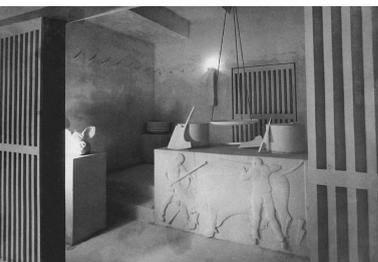
Edificio per appartamenti detto Ca' Brùta, Milano (1919-22), G. Muzio

Palazzina in via Brofferio, Roma (1928), E. Del Debbio



Farmacia, III Biennale di Monza (1927), G. Chessa

Macelleria, III Biennale di Monza (1927), F. Casorati e A. Sartoris



dell'industrializzazione, disposta a beneficiare dei frutti della "macchina" ma non ancora a condividerne lo "stile".⁷

È proprio in tal senso che vanno interpretate le esortazioni che Raffaello Giolli, già nel 1923, in occasione della Biennale delle arti decorative a Monza, faceva dalle colonne di «La Sera»: «uno stile moderno italiano non esiste, [...] perché ancora non esiste una vita moderna italiana⁸», e ancora: «lo stile di un mobile non sta nelle sue decorazioni, ma nella organica essenzialità della sua forma. Evidentemente sinché i mobili nuovi devono andare a finire in case antiche, non saranno mai dei mobili moderni⁸». Giolli mostra, così, d'aver compreso prematuramente - rispetto anche a molta critica europea - che il Razionalismo non era solo un formalismo passeggero, non era una mera questione di "stile".

Un'arte davvero vitale è quella che nasce esprimendo le forme nuove della vita, le più aderenti e sensibili. Una teiera, un portacenere, un lampadario, un tavolino scorrevole sul feltro del salotto possono raccogliere con vivezza la passione di uno spirito, a volte anche più di certi ideali che sono scaduti a convenzione.

[...]

[...] se gli italiani continuassero a ripetere le forme dell'ieri, senza più celarle o contaminarle, l'Italia sarebbe un paese di morti e di parassiti.⁸

Straordinaria è la capacità di Giolli - un critico, per altro, poco ascoltato allora e poco noto ancora oggi -

d'aver percepito il nodo della questione: l'intimo, e affatto nuovo, legame fra arte, produzione industriale e vita.

Abbiamo lasciato Milano aperta alle intenzioni sociali dei giovani novecentisti, ma chiusa nel repertorio di forme d'un linguaggio ancora classicheggiante. Eppure, l'insegnamento al Politecnico della capitale lombarda si distingueva, rispetto a Roma, per una maggiore distanza critica dall'antico, si cercava di indagare le *ragioni* delle opere del passato meno infatuati delle loro *forme*. E sarà per questo, e forse anche per la presenza della cosiddetta «Scuola di Milano», il noto gruppo di filosofi attivi in quegli anni in città, che si forma il Gruppo 7 (Castagnola, Frette, Figini, Larco, Libera, Pollini, Terragni). Anche questi giovani (neolaureati o laureandi) cercano una profonda innovazione formale dell'architettura, ma senza dimenticare la tradizione: «tra il passato nostro e il nostro presente non esiste incompatibilità. Noi non vogliamo rompere con la tradizione: è la tradizione che si trasforma, assume aspetti nuovi, sotto i quali pochi la riconoscono⁹».

Il valore della tradizione, la ricerca di un'architettura dei tempi, dunque, sono latenze avvertite dalle ricerche più disparate. L'avanzare dell'industria, che contribuirà in maniera determinante alla mutazione della struttura

sociale di tutto l'Occidente e l'orrore della Grande guerra, instilleranno un'empatia verso questioni sociali e germi dell'esistenzialismo occidentale.

Giuseppe Pagano

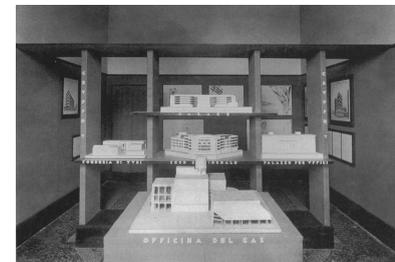
Com'era consolante e rassicurante essere un umile, sconosciuto operaio, un artigiano e non un genio! uno tra migliaia, che partecipava alla creazione di ciò che apparteneva a tutti. Non essere stato nulla di più di un portatore d'acqua... questo per me significava molto più che non diventare un Picasso, un Rodin, un Michelangelo o un Leonardo. Contemplando il panorama dell'arte europea, è il nome dell'artista che spunta sempre fuori, come un dito dolente. [...] Per noi dell'Occidente, la parola genio ha in sé qualcosa di mostruoso. Genio, o colui che non si adatta; genio, colui che viene schiaffeggiato; genio, colui che è perseguitato o tormentato; genio, colui che muore per la strada, in esilio o sul patibolo.

Henry Miller, *Nexus*

Giuseppe Pogatsching ha un'adolescenza irredentista; nasce in Istria ma di lingua, famiglia e vocazione, ostinatamente italiani. Quando, nel 1914, deflagra il primo conflitto mondiale fugge a Padova, dove completa gli studi liceali e si arruola, volontario, nell'esercito italiano, lui che italiano non era, essendo austriaco di nascita. Ma si sa quant'è complessa e dibattuta la vicenda istriana e non stupirà poi tanto la sua caparbia irredentista: il 24 maggio del 1915 entra in guerra servendo l'Italia con il nome di Giuseppe Pagano. Sapendolo partecipa dell'impresa di Fiume guidata da D'Annunzio sarà più facile comprendere la sua adesione appassionata ai primi vagiti del Fascismo. Nella sua città natale, Parenzo, fonderà con amici la sede locale del

Sala del Gruppo 7, III Biennale di
Monza (1927), Gruppo 7

Sala dei Modelli, IV Triennale di
Monza (1930), G. Terragni



Palazzo per gli uffici Gualino, Torino
(1928), G. Pagano e G. Levi Montalcini



Fascio, spinto da quel patriottismo ostentato dal regime che egli sinceramente avvertiva.

Gli studi universitari Pagano li compì al Politecnico di Torino, in una città molto viva culturalmente, ove avrà modo di conoscere, frequentare, o anche solo lontanamente avvertire il carisma, di Lionello Venturi, Edoardo Persico, il gruppo dei Sei, Mario Soldati, Felice Casorati.

In pochi anni Pagano si procura importanti commissioni, come il *Palazzo per gli uffici Gualino* (realizzato con Gino Levi Montalcini); le sue opere in questo periodo oscillano, caute, tra un razionalismo moderatamente internazionale e un monumentalismo trattenuto.

Nel 1932 Pagano si trasferisce a Milano ove dirigerà «La Casa bella». Sotto la sua direzione la rivista cambierà nome, intenti e spirito. Da «La Casa bella» diverrà prima «Casabella», poi «Casabella-Costruzioni», infine «Costruzioni-Casabella»; da rivista d'arredamento per il borghese diventerà il punto di riferimento per l'architetto o lo studioso d'arte più aperto alle novità internazionali; rappresenterà il più coraggioso e battagliero raggruppamento italiano di architetti moderni.

I forti interessi della politica nei confronti della produzione artistica, architettonica in particolar modo, potrebbero molto sorprendere pensando a quanto oggi,

invece, vengano ignorati. Come già accennato, la pittura, l'architettura e la letteratura, avevano un “peso” maggiore nella società, ed era naturale che un governo totalitario, che si reggeva sulla propaganda, si occupasse di questioni che coinvolgevano anche il popolo. Il processo di “atomizzazione” delle arti non era ancora giunto allo stato attuale, ed è per questo che non sorprenderà che la «Casabella» di Pagano ospitasse testi di artisti come Carlo Carrà, Aldo Palazzeschi, Enrico Paulucci o di scrittori come Carlo Levi, Elio Vittorini o Massimo Bontempelli. Quest'ultimo, con Pietro Maria Bardi, fonderà e dirigerà «Quadrante», che con la «Domus» di Ponti e, ovviamente, «Casabella», saranno le tre riviste più importanti per la diffusione dell'architettura contemporanea in Italia durante il “ventennio”; la rivista diretta da Pagano, però, come il suo direttore, era la più intransigente. L'architetto istriano era un fascista, certo, ma era soprattutto un uomo onesto e appassionato; è per questo che dalle colonne della sua rivista non mancherà di attaccare, quando lo riterrà necessario, qualunque gerarca che ostacolerà la sua “battaglia” per l'architettura (e la cultura) moderna.

Dal 1935 Edoardo Persico lo affiancherà alla direzione della rivista. Il critico napoletano è stata una meteora dell'architettura: appassionato di arte - è stato il critico

che ha lanciato il Gruppo dei Sei di Torino - si è poi dedicato prevalentemente all'architettura, anche con importanti progetti di allestimenti e piccoli negozi. Egli era, a differenza di Pagano, un'antifascista convinto - a queste sue idee deve aver contribuito Piero Gobetti, col quale aveva un'amicizia "epistolare" - e un fervente cattolico. Sono note le divergenze con l'architetto istriano, Persico, più europeista, che voleva «condurre la guerra delle idee fino alle estreme conseguenze, fino a confonderla con la posizione dell'utopia¹⁰», Pagano, che non avrebbe mai abbandonato il suo estremo realismo, la concretezza delle sue posizioni. Alcuni dei testi più estremi, infatti, Persico li pubblicò presso altre riviste, come "Punto e a capo per l'architettura", che Ponti volle su «Domus», o "Gli architetti italiani", che pubblicò su «La Fiera letteraria».

Come ha scritto Maria Mazzucchelli, amica e collaboratrice di Pagano, nel numero speciale che «Costruzioni-Casabella», nel 1946, ha realizzato per ricordarlo¹¹, Pagano aveva una posizione per certi versi singolare all'interno del panorama culturale dell'epoca. Era molto attratto dalla storia ma non a tal punto da finirne invischiato come fecero i novecentisti, o accettare la «romanità di cartapesta¹²» del regime. Non avrebbe però mai interpretato, all'opposto, il ruolo dell'artista

chiuso nella *turrus eburnea*: le case operaie su cui spesso scriverà non erano solo un'affascinante esercizio progettuale, erano il tentativo, per quanto possibile "concreto", di rispondere alle esigenze di una classe di poveri crescente e volontariamente dimenticata dalla propaganda del regime. Come ha scritto Rogers, era «Un idealista, non un utopista¹³». Nell'articolo "Civiltà industriale¹⁴" addirittura Pagano incita tutti gli artisti (poeti, scrittori, pittori, architetti) ad aprirsi alla vita collettiva, a collaborare attivamente ad una società che proprio in quel momento, con l'avvento dell'industrializzazione, aveva bisogno di guide.

Pagano dunque avvertiva, dell'architettura Moderna, non solo l'effetto: l'esito formale, ma anche la causa: la nuova società industriale. Aveva però compreso i rischi del capitalismo massiccio, per questo le sue riflessioni abbracciavano spesso la società e la morale; quella nuova società e moralità che aveva ingenuamente (come molti altri) creduto di trovare nel Fascismo. Durante una conferenza al Centro per le Arti di Milano, nel dicembre 1940, dirà:

La bilancia del giudizio sulle cose dell'arte poggia ormai tutta su un fulcro morale, su di un sostegno che regge soltanto se reggerà il fondamento morale e filosofico della nostra società. Parole grosse? Ma chi vuol negare all'architettura di essere la più formidabile espressione sociale: documento assoluto della grandezza e della miseria dei

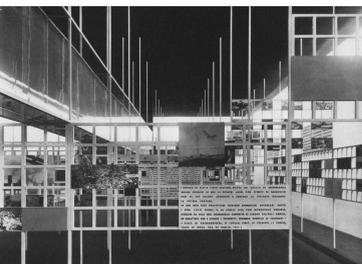
Copertina di «Casabella» n°25,
Gennaio 1930, G. Pagano e
G. Levi Montalcini

Copertina di «Casabella» n°86,
Febbraio 1935, E. Persico



Salone d'Onore alla VI Triennale, Milano (1936), E. Persico, M. Nizzoli, G. Palanti

Sala delle medaglie d'oro al Palazzo dell'arte, Milano (1934), E. Persico e M. Nizzoli



popoli?¹⁵.

In un altro brano della stessa conferenza Pagano prosegue a evidenziare questo legame tra arte e vita:

[...] noi andiamo ripetendo che l'architettura ha da assumere un linguaggio comprensibile ed intonato sulla gamma di tutte le altre normali espressioni della vita contemporanea - dal ferro da stiro alla macchina da scrivere, dal fornello a gas all'elettrotreno, dal telefono alla chiusura lampo, dalla bicicletta al microscopio, dall'aeroplano al tritacarne¹⁶.

Queste erano idee circolanti in certi ambienti culturali, basti pensare che Giolli disse cose molto simili quasi vent'anni prima (nel passo citato nel paragrafo precedente) e Persico nel 1930 aveva scritto: «Abbiamo così cercato un intimo accordo fra una sedia e la pagina di un libro, fra una camera e una statua, fra una stoffa e un vetro¹⁷».

In un testo per la sua rivista del 1937 si evidenzia come per Pagano la disciplina architettonica non abbia confini certi e inequivocabili, ogni scelta effettuata implica una fitta rete di relazioni e interconnessioni che sconfinano, che fanno dell'architetto non un semplice tecnico, ma neanche uno sterile intellettuale.

Se vogliamo che l'architettura italiana proceda entro una strada capace di sviluppi morali ed estetici e se vogliamo esprimere il nostro mondo, è necessario agire e pensare e poetare non con sensibilità

aristocratica, eccentrica, o superbamente innamorata della speculazione raziocinante, ma desiderare di essere anonimi, di essere puri da atteggiamenti rettorici, di non volerci noi stessi imprigionare in un'accademia di forme e di parole. Aria più pura, occorre, e dare la nostra opera al servizio della nostra società, non pretendere che la società serva alla nostra opera. Cadranno allora tutti quegli eccessi di lusso, quelle preziosità costose e tutte le visioni miopi che per voler raggiungere l'eccezione, fanno dimenticare le più elementari norme tecniche. Si dovrà vedere l'opera architettonica come un organismo unitario, come una cosa umana, vivente, e si concepirà per sintesi e non per analisi. Su questo piano morale vorrei che agissero gli architetti per ritrovare nell'orgoglio della modestia, quell'orgoglio dei grandi e anonimi eroismi.

Se l'architettura ha da essere arte sociale, questa deve essere la strada che darà al popolo una aggiornata coscienza architettonica. E se riuscissimo a diffondere questa coscienza, sarebbero molto più difficili quel tradizionalismo e quell'estetismo che io oggi denuncio. In caso contrario, se noi accettassimo questa tendenza alla rettorica delle forme irrequiete, dovremmo rassegnarci a veder chiuso il ciclo della buona architettura e prepararci a un secentismo del funzionale, senza aver potuto far conoscere completamente la purezza morale della nuova architettura.¹⁸

Anche Persico lo aveva notato, si trattava di «un problema [...] non solo estetico, ma morale¹⁹».

In quegli anni un'altra straordinaria penna s'aggirava per riviste e ambienti culturali, quella sensibilissima di Elio Vittorini. Lo scrittore siciliano in un articolo su «L'Ambrosiano», nel 1934, mostra di avere le idee chiarissime sulla spinosa questione dello “stile” e sulla

modernità. In accordo con quanto andava scrivendo in quegli anni Giuseppe Pagano - ma anche Persico, di cui scriverà un ricordo in occasione della sua prematura scomparsa - Vittorini denuncia l'utilizzo "stilistico" che il borghese dell'epoca fa dell'architettura Novecento, riducendola «alla stessa funzione convenzionale per la quale il "rinascimento" può dargli zampe di leone, e il "rococò" ribolli e dorature: cioè alla funzione del "liscio" e del "fondo unito" in quanto pura impellicciatura di forme²⁰». L'atteggiamento del borghese verso l'arte è ancora, denuncia Vittorini, un atteggiamento romantico: «Si costringe l'artista ad essere romantico, anche malgrado se stesso. Si pretende che egli dia fuori forme suscitatrici di atmosfera, simboli di bellezza, non bellezza. Perciò bisogna che egli commetta il falso, e che lasci la propria arte tramutarsi in "stile"²¹».

Come si vede citare Vittorini, Carlo Levi, la politica, la società, l'industria, è essenziale per capire la concezione architettonica di Pagano, per comprendere il suo realismo.

Nel 1941 Piero Bottoni pubblica su «Stile» (rivista diretta e fondata da Ponti) un articolo²² ove auspica un'architettura sempre meno elitaria e sempre più sociale, cioè per tutti. Pagano ripubblica su «Domus» (la rivista che dirigerà per pochi mesi quell'anno) il suo

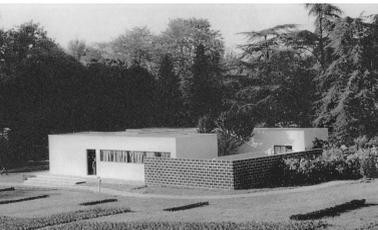
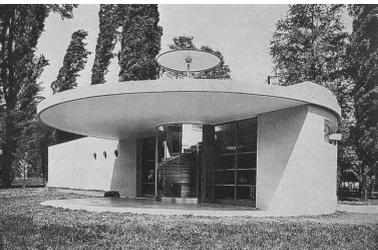
scritto commentando di essere perfettamente d'accordo con quanto affermato da Bottoni, ma non con quanto affermava Ponti nei suoi articoli sulla stessa rivista; in particolare quando Ponti sostiene che l'architettura della casa è l'architettura sociale. Pagano, ancor più radicale, sostiene che *tutta l'architettura è architettura sociale*.

La polemica di Pagano è dunque una polemica "politica", nel senso più aulico del termine, nel senso di *polis*, cioè di società. L'asfissiante morsa del regime sulla produzione artistica e la sua volontà di imprigionare l'arte - libera per definizione - ad arte fascista, non poteva andargli bene. Successivamente, infatti, e non solo per questioni meramente "architettoniche", l'architetto istriano, con la sua consueta generosità e onestà, aderirà spregiudicatamente alla Resistenza fino a pagare con la vita l'ostinazione delle sue idee, interrotte nel Campo di concentramento di Mauthausen-Gusen. Non è questa la sede per ricordare i tratti più eroici della sua incredibile biografia, che lo videro protagonista di prigionie, evasioni, rifiuti coraggiosissimi, torture dalla Banda Koch e quant'altro testimonierà l'integrità morale che, in accordo con quanto predicava in architettura, è stata alla base delle scelte, umane o artistiche.

Il già citato Raffaello Giolli criticherà l'atteggiamento della Germania nazista nei confronti della produzione

“Casa del Sabato per gli sposi”, V Triennale, Milano (1933), BBPR e P. Portaluppi

Casa-studio per un artista, V Triennale, Milano (1935), L. Figini e G. Pollini



artistica, «che ha creduto di poter porre all'arte il dilemma d'esser nazista [...] o d'essere esiliata: e, tenendo duro nel controllo ha finito col conservare il nazismo e perdere l'arte²³». È un testo coraggioso, considerando soprattutto il probabile intento critico nei confronti del regime italiano.

La V Triennale di Milano, quella del 1933 diretta da Ponti, è nota soprattutto per la Mostra sull'Abitazione. BBPR (con Portaluppi), Terragni, Figini e Pollini, ma anche architetti meno aperti al razionalismo internazionale, mostrano i loro progetti di abitazioni. Giuseppe Pagano è presente con la sua *Casa a struttura d'acciaio* progettata con Albin, Camus, Mazzoleni, Minoletti e Palanti. Pagano e i suoi collaboratori mettono appunto un edificio sperimentale costituito da una struttura d'acciaio saldata e caratterizzata da una facile e rapida personalizzazione dell'interno. Persico, su «La Fiera letteraria», pubblicherà un commento a questa Triennale ove criticherà il Razionalismo italiano perché ancora confuso e legato alla polemica sulla «contemporaneità» e «moralità» dell'architettura, ma «senza nessuna aderenza a problemi reali, e senza nessun vero contenuto²⁴». Tra tutti salva proprio Pagano, del quale però dice, con grande acume:

[...]lo stile di Pagano si è schematizzato in una volontà chiusa a ogni intenzione che sia fuori di una rigorosa “razionalità”. Sono, tuttavia, questa assenza di liberazione fantastica e questa aderenza quasi pessimistica al problema, a segnare i limiti della sua ispirazione: l'interesse polemico gli diminuisce le possibilità di un temperamento romantico, richiamandolo di continuo a problemi aridi di impostazione²⁵.

È quanto la critica successiva ha puntualmente riscontrato nell'architettura dell'istriano, trovando i suoi progetti - a differenza di tutta l'altra sua attività di critico e divulgatore d'architettura, e forse degli allestimenti - un po' troppo “meccanici” se paragonati, ad esempio, al coevo genio di Terragni.

Ancora Elio Vittorini, su «L'Ambrosiano», nel 1934, nell'articolo dal titolo “Case popolari e case per tutti²⁶” mostra una straordinaria sensibilità architettonica. L'architettura moderna, per lo scrittore «trova il suo canto di forme nell'esprimere la vita al suo momento originario, come vita di tutti i giorni: canto, cioè, del puro bisogno di vivere²⁷», i bisogni più terreni, prima dell'architettura moderna non erano mai stati direttamente materia lirica per il progetto d'architettura, l'architettura del passato era profondamente retorica, legata alla rappresentazione. Vittorini comprende, come altri avranno modo di notare, il passaggio da un'arte la cui fine era essenzialmente la contemplazione, ad una la cui fine è

essenzialmente la funzione. Ma aggiunge, sulla casa popolare e su Pagano:

[...] l'idea di «casa popolare» è arrivata già vecchia, già passata per varie esperienze, alla nuova architettura e quindi con una sua speciale fisionomia strutturale che, alla stessa stregua della fisionomia di una chiesa quale è stata tramandata dalla tradizione, non può mancare di sottoporre anche la mente più libera a un preconcetto apparentemente costruttivo ma, sostanzialmente, estetistico. Che cos'è, difatti, se non un'infatuazione estetistica, la misteriosa ragione per cui l'idea di casa popolare riesce indissolubile ad ogni architetto dall'idea di arnia umana? Voglio dire che è difficile (sebbene la *Casa d'acciaio* dell'architetto Pagano-Pogatschnig, alla Triennale, ci abbia dimostrato che a qualcuno è possibile) battere la grande strada della casa popolare senza lasciarsi affascinare dalla speranza di una «monumentalità» la quale, ove per caso venisse riconosciuta come «espressione del nostro tempo», porterebbe tutta l'architettura a un nuovo rigurgito di compiacenze retoriche che, per essere di tipo «popolare», non sarebbero meno retoriche di quelle di tipo borghese-liberty. D'altra parte, l'esplicito tentativo di alcuni di far passare la casa popolare da «casa per tutti» suona come un invito a farla franca e a desistere dal lambiccarsi il cervello in quella ricerca di forme che devono far trovare all'architettura moderna il suo assoluto; la casa veramente abitabile tanto dall'operaio come dall'industriale o dall'uomo di studio, la casa veramente per tutti²⁸.

Vittorini sottolinea dunque il rischio di cadere nella «retorica popolare»; l'architettura razionale, secondo lo scrittore, deve guardare oltre: «ad evitare questo rischio non occorre altro che porsi il tema dell'essenzialità come

tema non già determinato da speciali condizioni economiche, ma reso necessario per tutti dalle condizioni stesse della vita moderna²⁹».

Nel 1936, mentre alla Casa di Cultura di Parigi intellettuali ed artisti si riuniscono per discutere la *querelle du réalisme*, e tutti gli interventi sono concordi nell'idea di un'arte più vicina alla gente e alla vita, un'arte che non debba necessariamente rappresentare il reale così com'è, ma nemmeno rifugiarsi nel formalismo eccessivo di certe avanguardie, Pagano dirige la VI Triennale di Milano. All'interno di questa manifestazione, con Guarniero Daniel l'architetto istriano allestisce la mostra *Funzionalità della casa rurale*. Pagano aveva girato l'Italia con la sua Rolleiflex - una passione, quella per la fotografia, che condivideva con il giovane amico Luigi Comencini, a quel tempo studente di architettura a Milano - fotografando gli esempi di quell'architettura minore e rurale che trova «strani e commoventi precedenti³⁰» dell'architettura moderna che andava teorizzando. È bene chiarire la posizione di Pagano nei confronti dell'architettura cosiddetta «minore»; lo facciamo citando ancora le sue parole pronunciate in occasione della conferenza tenuta nel 1941 al Centro per le Arti di Milano:

Architettura moderna significa anzitutto architettura fatta per

«Casa a struttura d'acciaio», V Triennale, Milano (1933), G. Pagano, F. Albini, R. Camus, G. Mazzoleni, G. Minoletto, G. Palanti



uomini appartenenti alla civiltà contemporanea; significa architettura moralmente, socialmente, economicamente, spiritualmente legata alle condizioni del nostro paese; significa costruire per rappresentare la civiltà di un popolo, per soddisfarne i bisogni, per “servire” nel vero senso della parola. È necessario mettersi bene nella testa che tutte le opere di architettura devono sottoporsi a questa schiavitù utilitaria. Quelle opere, poi, che, oltre a rappresentare un “servizio” di carattere collettivo rappresentano anche un'opera d'arte nel senso eccezionale della parola, sono la minoranza e non dovrebbero mai, per evidenti ragioni morali ed estetiche, rinnegare la loro appartenenza al gusto, alla tecnica, alla civiltà di oggi per cedere alla retorica di falsi cerimoniali. La fisionomia civile di un paese, di una nazione non è data dalle opere di eccezione ma da quelle altre tantissime che la critica storica classifica come “architettura minore”, cioè arte non aulica, meno vincolata da intenti rappresentativi, maggiormente sottoposta alle limitazioni economiche ed alla modestia di chi non vuole né deve eccedere in vanità³¹.

In questo testo torna ancora una volta un'espressione che Pagano doveva amare molto e che ha ripetuto spesso: «orgoglio della modestia». Frase che probabilmente aveva per la prima volta sentito dire da Lionello Venturi, ma che l'architetto istriano ha fatto sua. Ancora nei suoi appunti privati, rinvenuti dopo la sua morte, si ritrova questa espressione insieme con altre come: «valutazione del mondo contemporaneo», «massima espressione col minimo dei mezzi», «coraggio della semplicità e modestia³²».

Come acutamente ha notato Argan, nelle forme

primitive delle case rurali che Pagano ha fotografato per l'Italia

[...]si cercherebbe inutilmente un qualsiasi affetto naturalistico, un tardivo primitivismo o “fauvismo” architettonico. Quelle forme non erano, per lui, iniziali o primarie: erano il prodotto di una selezione secolare, la somma dell'esperienza d'innanzi generazioni. Ritrovava nel tempo, nei sedimenti successivi delle culture, il senso della collettività³³.

Pagano cercava, nelle case rurali, quelle “permanenze” che faranno di questo studio quasi una ricerca sul tipo. Le forme dell'abitazione rurale sono la conseguenza di un lento *processo progettuale collettivo* che integra la funzione, le condizioni climatiche del luogo, le abitudini della popolazione, ecc. Pagano riesce così a dare un fondamento teorico più profondo alla sua visione architettonica, sebbene il lavoro sulla casa rurale non andò mai molto oltre questa mostra, il catalogo e alcuni articoli.

Il suo essere Razionalista, ma senza gli eccessi di un'applicazione acritica, ed il suo interesse per la storia - «l'architettura è il notaio della storia³⁴» - lo pongono, come già detto, in una posizione “di mezzo”, ove parrebbe facile vedere una sua volontà di non aderire a nessuno degli eccessi per timore di una posizione netta. È la coerenza della sua opera (teorica e progettuale) a testimoniare a

vantaggio del nostro; sono le sue prese di posizione - gli attacchi a Ugo Ojetti («sua eccellenza archi e colonne³⁵») a Piacentini, al critico di regime Sommi Picenardi (col quale nel '36 nacque quasi una vertenza cavalleresca) - a testimoniare la sua sincera passione non vincolata da interessi.

Con lo studio sull'abitazione rurale Pagano scopre che la modernità non è solo una questione di materiali, di processi di lavorazione, di forme; la modernità è sempre esistita, come d'altronde suggerisce l'origine della parola stessa da *mòdo* e *èrnus*, cioè *modo odierno*, del nostro tempo. Come ha detto Ignazio Gardella, che non è inopportuno citare fra queste pagine, «anche gli antichi erano moderni³⁶». Pagano intende quindi la modernità, alla maniera di quanto Gropius andava teorizzando, come *metodo* e non come linguaggio o stile. L'adozione di diversi materiali, nella costruzione delle case rurali, non è un capriccio estetico fine a se stesso ma è una scelta dovuta alla reperibilità e lavorazione degli stessi, che è a sua volta legata alle tradizioni del luogo.

Ha scritto Adolf Loos:

Portare materiali da lontano è più una questione di soldi che di architettura. Sui monti ricchi di legno si costruirà col legno, sulle glabre montagne di pietra si costruirà in pietra; in alcuni luoghi sarà più economico il mattone, in altri il cemento.

Moderno è sempre il materiale più economico. Oggi c'è un errore

assai diffuso tra coloro che credono feticisticamente che solo il cemento e il ferro siano dei materiali moderni.

L'interesse verso la realtà bucolica è originariamente pilotato dal regime, che sponsorizzando sagre, esposizioni e pubblicizzando una realtà inevitabilmente edulcorata, spinse alcuni intellettuali ad interessarsi. Pagano riteneva di poter collaborare con la politica del governo «per affrontare con conoscenza più approfondita il problema pratico delle nuove costruzioni rurali che il Governo fascista sta progettando in tutta Italia³⁷». La sua operazione risulterà, così, in anticipo sui tempi, se si pensa all'esplosione dell'interesse verso le realtà più arretrate del meridione d'Italia nel dopoguerra. Il suo operare «dall'interno» del regime lo mise nella condizione di potere esprimere questa realtà senza problemi, mentre se pensiamo al romanzo *Cristo si è fermato a Eboli* del suo amico Carlo Levi, l'esperienza narrata è stata vissuta dall'autore nel 1935, ma il libro è uscito solo dieci anni dopo. Il Fascismo aveva interesse verso il mondo rurale perché questo rappresentava il suo maggiore sostegno elettorale. La capacità di Pagano è stata anche quella di leggere quest'architettura al di fuori di una retorica provinciale di Italia da cartolina, al contrario egli voleva penetrare «dentro» le *ragioni* di quell'architettura per scoprirvi le *stesse ragioni* dell'architettura moderna, cioè

Mostra *Funzionalità della casa rurale*, VI Triennale, Milano (1936), G. Pagano e G. Daniel



dell'architettura di tutti i tempi. Persico, nei suoi scritti, aveva più volte criticato il velleitario tentativo di certa architettura Razionale (vedi il Gruppo 7) di legare la loro ricerca alla casa mediterranea: «in pochi anni [...] gli inviti e le seduzioni dell'“arte sociale” condurranno architetti e polemisti alla “mediterraneità” degli ultimi bandi, costringendoli ad accomunarsi teoricamente con gli avversari più paradossali dello spirito nuovo³⁸». Pagano riesce ad evitare il rischio del folklore:

L'analisi di questo grande serbatoio di energie edilizie [...] può riserbarci la gioia di scoprire motivi di onestà, di chiarezza, di logica, di salute edilizia là dove una volta si vedeva solo arcadia e folklore. È come fare una cura di cibi semplici per chi s'è guastato con la pasticceria delle cariatidi, e constatare quanta distanza vi sia tra le frasi fatte e la realtà³⁹.

Naturalmente questo è un percorso teorico che non è detto Pagano sia riuscito a mettere in pratica; ad esempio nella *Villa nel Canavese* - che per la verità è del '29, cioè sette anni prima della mostra sull'architettura rurale - nonostante il progetto sia impeccabile sotto il profilo dell'ispirazione - le costruzioni montane - e non ne copi l'estetica ma cerchi di operare sulle funzioni, è un progetto che non ci convince: troppo “meccanica” l'applicazione d'un principio che rimane sacrosanto ma che non sembra ancora risolto progettualmente.

L'interesse per le costruzioni umili avrà un seguito soprattutto nel dopoguerra; nel 1951, infatti, durante la IX Triennale di Milano verrà allestita da Ezio Cerruti, Giancarlo De Carlo e Giuseppe Samonà, la *Mostra sull'architettura spontanea* e nel 1964 la più nota *Architecture without architects*, al MoMA di New York da Bernard Rudofsky. Il singolare architetto, scrittore e collezionista d'arte statunitense aveva lavorato in Italia da Luigi Cosenza, l'ingegnere napoletano che, influenzato da Pagano, che conosceva personalmente, aveva scritto i *17 punti sull'architettura rurale*.

Nel numero 42 della rivista «Stile», nel giugno 1944, Gio Ponti pubblicherà l'articolo dal significativo titolo “Fine della profezia dell'architettura”, citando, ovviamente, il celebre scritto “Profezia dell'architettura” dell'amico Persico. La guerra è persa, l'Italia ha subito delle pesantissime distruzioni, ed è ormai chiaro a tutti che le cose devono cambiare: «Come ripetiamo sempre si tratterà di COSTRUIRE, non di RICOSTRUIRE. Non più le idee, le tendenze, gli estetismi sono ora in gioco. Entra in gioco la storia⁴⁰».



- ¹ Comitato di lavoro della Novembergroupe, Lettera circolare del 13 dicembre 1918; cit. in: A. Negri, *Il Realismo. Da Courbet agli anni Venti*, Laterza, Roma-Bari, 1989, pag. 104
- ² Giovanni Muzio, "Alcuni architetti d'oggi in Lombardia", in: «Dedalo», anno XI, fascicolo XV, agosto 1931, pag. 1086; cit. in: G. Ciucci e G. Muratore (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il primo novecento*, Electa, Milano, 2004, pag. 129
- ³ Alberto Alpago Novello, "Novità edilizie a Milano", in: «Dedalo», anno XI, fascicolo XII, maggio 1931, pag. 846; cit. in: G. Ciucci e G. Muratore (a cura di), ivi, pag. 129
- ⁴ Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna. Dall'Illuminismo ai movimenti contemporanei*, Sansoni, Firenze, 1988, pag. 342
- ⁵ Giorgio Muratore, "Edilizia e architetti a Roma negli anni venti", in: G. Ciucci e G. Muratore (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il primo novecento*, op. cit. pagg. 86-87
- ⁶ Giorgio Muratore, "Edilizia e architetti a Roma negli anni venti", in: G. Ciucci e G. Muratore (a cura di), ivi, pag. 95
- ⁷ Marco Mulazzani, "Il dibattito sulle arti applicate e l'architettura", in: G. Ciucci e G. Muratore (a cura di), ivi, pag. 102
- ⁸ Raffaello Giolli, "Alla Biennale d'arte decorativa problemi di stile o di gusto?", in: «La Sera» del 31 maggio 1923; cit. in: C. De Seta, *Il destino dell'architettura. Persico, Giolli, Pagano*, Laterza, Roma-Bari, 1985, pag. 115
- ⁹ Gruppo 7, "Note", in: «Rassegna Italiana», dicembre 1926; cit. in: K. Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna, 1993, pag. 237
- ¹⁰ Edoardo Persico, "Gli architetti italiani", in: «La Fiera Letteraria», ora in: M. Del Campo (a cura di), *Edoardo Persico. Scritti di architettura*, Universale di Architettura n°148, Testo & Immagine, Torino, 2004, pag. 28
- ¹¹ Maria Mazzucchelli, "Pagano architetto", in: «Costruzioni Casabella» 195/198, dicembre 1946, pagg. 30-31, riproduzione in facsimile allegata a «Casabella» 763, febbraio 2008
- ¹² Maria Mazzucchelli, ivi, pag. 30
- ¹³ Ernesto Nathan Rogers, "Catarsi", in: «Costruzioni Casabella» 195/198, op. cit. pag. 40
- ¹⁴ Giuseppe Pagano, "Civiltà industriale", in «Costruzioni Casabella» 175, luglio 1942, ripubblicato in «Costruzioni Casabella» 195/198, op. cit. pagg. 86-88
- ¹⁵ Giuseppe Pagano, "Sconfitte e vittorie dell'architettura moderna", conferenza al Centro per le Arti di Milano, dicembre 1940, pubblicato in «Costruzioni Casabella» 195/198, op. cit. pag. 18
- ¹⁶ Giuseppe Pagano, ivi, pag. 20
- ¹⁷ Edoardo Persico, "Il nostro lavoro nel 1930", ora in: M. Del Campo (a cura di), *Edoardo Persico. Scritti di architettura*, op. cit. pagg. 7-8
- ¹⁸ Giuseppe Pagano, "Tre anni di architettura in Italia", in «Casabella» 110, febbraio 1937, ripubblicato in «Costruzioni Casabella» 195/198, op. cit. pag. 73
- ¹⁹ Edoardo Persico, "Il nostro lavoro nel 1930", ora in: M. Del Campo (a cura di), *Edoardo Persico. Scritti di architettura*, op. cit. pag. 7
- ²⁰ Elio Vittorini, "Lo «stile» Novecento", in «L'Ambrosiano», 2 maggio 1934, pag.3, ora in: G. Biondillo (a cura di), *Carlo Levi e Elio Vittorini. Scritti di architettura*, Universale di Architettura n°28, Testo & Immagine, Torino, 1997, pag. 72
- ²¹ Elio Vittorini, ivi, pag. 73
- ²² Piero Bottoni, "Introduzione ad una rubrica sull'architettura sociale cioè l'architettura", in «Stile» 3, marzo 1941, pagg. 20-22, cit. in: G. Ciucci e G. Muratore (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il primo novecento*, op. cit. pag. 490
- ²³ Raffaello Giolli, cit. in: C. De Seta, *Il destino dell'architettura. Persico, Giolli, Pagano*, op. cit. pag. 141
- ²⁴ Edoardo Persico, "Gli architetti italiani", in «La Fiera letteraria», ora in: M. Del Campo (a cura di), *Edoardo Persico. Scritti di architettura*, op. cit. pag. 25
- ²⁵ Edoardo Persico, ivi, pag. 26
- ²⁶ Elio Vittorini, "Case popolari e case per tutti", in «L'Ambrosiano», 7 marzo 1934, pag. 3, ora in: G. Biondillo (a cura di), *Carlo Levi e Elio Vittorini. Scritti di architettura*, op. cit. pagg. 68-71
- ²⁷ Elio Vittorini, ivi, pag. 68
- ²⁸ Elio Vittorini, ivi, pagg. 69-70
- ²⁹ Elio Vittorini, ivi, pag. 70
- ³⁰ Giuseppe Pagano, "Architettura moderna di venti secoli", in «La Casa Bella» n°47, novembre 1931, cit. in: C. De Seta, *Il destino dell'architettura. Persico, Giolli, Pagano*, op. cit. pag. 176. La frase è in realtà riferita all'architettura pompeiana.
- ³¹ Giuseppe Pagano, "Sconfitte e vittorie dell'architettura moderna", conferenza al Centro per le Arti di Milano, dicembre 1940, pubblicato in «Costruzioni Casabella» 195/198, op. cit. pag. 20
- ³² Tutte queste frasi appartengono ad appunti privati di Giuseppe Pagano pubblicati postumi da «Costruzioni Casabella» 195/198, op. cit. pagg. 26-27
- ³³ Giulio Carlo Argan, "Valore di una polemica (Giuseppe Pagano)", in: *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano, 1965, pag. 235. Questo testo è una versione parzialmente modificata di quello pubblicato per la prima volta in «Costruzioni Casabella» 195/198, op. cit. pagg. 28-29
- ³⁴ Estratta dagli appunti privati di Giuseppe Pagano pubblicati postumi da «Costruzioni Casabella» 195/198, op. cit. pagg. 26-27
- ³⁵ Pagano era solito soprannominare lo scrittore Ugo Ojetti «S.E. archi e colonne» nei suoi articoli sulle riviste e agli interventi pubblici.
- ³⁶ Antonio Monestiroli, *L'architettura secondo Gardella*, Laterza, Roma-Bari, 1997, cit. in: A. Monestiroli, *La ragione degli edifici. La Scuola di Milano e oltre*, Christian Marinotti edizioni, Milano, 2010, pag. 12

³⁷ Giuseppe Pagano e Guarniero Daniel, *Architettura rurale italiana*, Hoepli, Milano 1936, pagg. 21-23, cit. in: G. Musto, *Un architetto dietro l'obiettivo: l'archivio fotografico di Giuseppe Pagano*, tesi di dottorato inedita, discussa all'Università degli Studi di Napoli Federico II, presso il dipartimento di Storia dell'Architettura e Restauro, tutor Cesare de Seta, nel 2007, pag. 21

³⁸ Edoardo Persico, "Punto e a capo per l'architettura", ora in: M. Del Campo (a cura di), *Edoardo Persico. Scritti di architettura*, op. cit. pag. 83

³⁹ Giuseppe Pagano e Guarniero Daniel, *Architettura rurale italiana*, op. cit. pag. 15, cit. in: G. Musto, *Un architetto dietro l'obiettivo: l'archivio fotografico di Giuseppe Pagano*, op. cit., pag. 18

⁴⁰ Gio Ponti, "Fine della profezia dell'architettura", in «Stile» 42, giugno 1944, pag. 15, cit. in: G. Ciucci e G. Muratore (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il primo novecento*, op. cit. pag. 498

2 La cultura architettonica italiana nel secondo dopoguerra

Il bagno nel realismo produce [...] il sonno della ragione. I mostri non si faranno attendere.

Manfredo Tafuri, *Storia dell'architettura italiana, 1944-1985*

Anche il secondo dopoguerra, col suo carico di macerie, morti e ideologie estremiste che aveva ereditato, si apre all'insegna di un altro «ritorno all'ordine», un recupero di quella “moralità” dell'architettura reiteratamente sostenuta da Pagano e Persico durante il regime. Si fa strada - quasi un imperativo - l'incontro con la politica attiva, «attraverso un susseguirsi di ideologie [...] gli architetti italiani procedono in un'affannosa ricerca di identità, appoggiata di continuo a tematiche extradisciplinari¹». La cultura, dopo la caduta del Fascismo, è passata tutta in mano alla sinistra nella quale si identificano, in toto, tutti gli antifascisti - della prima e dell'ultima ora.

La capitale è inizialmente il centro delle ideologie della ricostruzione, ma il razionalismo è visto come lo stile del Fascismo, la purezza astratta alla Terragni come un vuoto esercizio stilistico avulso dalla concretezza del “dramma” umano, del dramma di una nazione corrotta moralmente e distrutta fisicamente. Da una parte gli accademici conservatori, dall'altra i progressisti che

abbracciarono subito il neorealismo letteral-cinematografico e in mezzo l'APAO (Associazione Per l'architettura Organica) di Bruno Zevi, che proponeva un'idea di architettura in fin dei conti in consonanza con le istanze morali dei neorealisti, cioè un'architettura democratica e per l'uomo².

Nella sua *Storia dell'architettura italiana*, Manfredo Tafuri indica due significative opere che “aprono”, e in qualche modo guidano, il dopoguerra italiano: il *Monumento ai martiri delle fosse Ardeatine* a Roma e il *Monumento in ricordo dei caduti nei campi di concentramento in Germania* a Milano. Il primo, dovuto a un gruppo di progettazione capeggiato da Mario Fiorentino, deve indubbiamente al razionalismo estremo del nord Europa l'idea compositiva, così astratta ed elementare, ma la sensibilità verso l'intorno, verso le suggestioni spaziali del percorso, la fanno vicina alle esperienze organiche. La materia scabra che riveste il parallelepipedo, il rapporto con la luce e la tragica evocazione del monumento ne fanno un raffinatissimo esempio di architettura realista; fuori dalle diatribe strettamente stilistiche, fuori da formalismi, porta il visitatore “dentro” il dramma. La seconda, il *Monumento in ricordo dei caduti nei campi di concentramento in Germania* è opera dei BBPR - sarebbe più corretto dire BPR, dato che Banfi, assieme a Pagano,

Monumento ai martiri delle fosse Ardeatine,
Roma (1944-51), Fiorentino, Calcaprina,
Cardelli, Perugini



Giolli e Labò, è morto proprio in uno di quei campi evocati dal monumento. «Un omaggio lirico ai miti illuministi degli anni trenta - scrive Tafuri - espresso con esplicite allusioni al traliccio di Persico e Nizzoli nella Galleria di Milano e agli “oggetti prigionieri” di Duchamp, Giacometti e Melotti. Si è parlato, e a ragione, [...] di “commemorazione di un ideale”³». La differenza fra queste due opere mette in luce la differenza fra l'architettura del nord industrializzato, in continuità con il Movimento Moderno internazionale, e quella romana (e più in generale meridionale) imperniata di un certo «populismo»⁴ ridolfiano.

È proprio Mario Ridolfi, col suo *Manuale dell'architetto*, pubblicato nel 1946, oltre che con le sue architetture, ad esaltare l'ideale dell'architetto-artigiano. Il paziente lavoro di disegno e organizzazione dei dettagli costruttivi che caratterizza il suo manuale «si riallaccia alla celebrazione del regionalismo»⁵. Ma quell'attenzione al dettaglio ben eseguito non cela un'ossessione formalista, come sarà per Carlo Scarpa, ma il desiderio, semmai, di recuperare nella tradizione del mestiere quell'etica che anche la nazione andava cercando nella democrazia. Molte sono le pubblicazioni del periodo, come quelle di Ponti, di Diotallevi e Marescotti, che dall'architettura si “aprono” alla sociologia.

Nel 1949, con l'entrata in vigore del cosiddetto Piano Fanfani, nasce l'INA-Casa e quella straordinaria operazione edilizia che vedrà coinvolti i maggiori progettisti italiani dell'epoca nella realizzazione di quartieri popolari. La costruzione di questi quartieri avviene fuori dai centri urbani (ove i terreni costavano di meno), nasce dunque l'esigenza progettuale di caratterizzare i quartieri onde evitare l'immagine che sarà poi la triste caratteristica delle periferie italiane: quella di immensi dormitori privi di servizi e tutti uguali. Dunque il carattere dei quartieri popolari, l'economia degli interventi, la rapidità dei lavori; sono ingredienti che favoriranno le aspirazioni neorealiste di progetti che andrebbero valutati più in pianta e in sezione che in fotografia.

Una delle opere più rappresentative è senza dubbio il *Quartiere Tiburtino*, progettato da Quaroni e Ridolfi con l'ausilio di numerosi collaboratori tra i quali Carlo Aymonino e Mario Fiorentino. Manfredo Tafuri lo considera il manifesto del neorealismo architettonico⁶, e certamente quest'opera, come il neorealismo cinematografico, s'immerge nella realtà disagiata come avevano saputo fare De Sica, Rossellini e il primo Visconti. Quest'attenzione, quasi ossessiva, per il dramma della povera gente induce Cesare Zavattini, scrittore e sceneg-

giatore dei film di De Sica, a sostenere la teoria del "pedinamento" dei personaggi; induce Rossellini, e poi tutti i neorealisti, al cosiddetto «montaggio proibito⁷» o al reclutamento di attori dalla strada. Tutti espedienti, questi, che sembrano trovare un parallelo nella composizione del *Quartiere Tiburtino* (e poi di altri, successivamente) nella intenzione di elaborare un «linguaggio capace di farsi intendere dalle classi più umili⁸», nel recupero di una dimensione domestica e artigianale del mestiere, nel «cercare di evitare il salotto e fermarsi in cucina⁹». Ma forse, nelle opere più "estreme" come questa, se si può citare il neorealismo di derivazione cinematografica, è forse più difficile parlare pienamente di realismo. Dalle teorie precedentemente analizzate di Courbet, Lukàcs e Brecht, emerge chiaramente l'imperativo dell'espressione dell'artista che deve magari *dedurre* l'opera, ma non fermarsi ad una acritica trasmissione di fatti: l'architetto non deve diventare un tecnico comunale. Forse il limite di certe opere, come questa, sta proprio, in quell'oscillazione fra soggettivismo e oggettivismo che avevamo indicato nella prima parte di questa ricerca, nel collocarsi esclusivamente nel secondo fra i due poli. Ma Tafuri ribalta la questione:

[...] è proprio qui che, involontariamente, la polemica antiavan-

Monumento in ricordo dei caduti nei campi di concentramento in Germania, Milano (1946), BBPR



Quartiere Tiburtino, Roma (1950-55), L. Quaroni,
M. Ridolfi, M. Fiorentino, F. Gorio, P.M. Lugli



guardista del neorealismo si morde la coda. [...] La comunicazione, ricercata con tanta accuratezza, avviene grazie alla *deformazione* di quel materiale linguistico, grazie alla sua *distorsione*: il procedimento è esattamente quello preconizzato dal formalismo e dalle avanguardie tecnologiche. Il che contiene un ulteriore risvolto. L'ansia conoscitiva del neorealismo si rivela infatti, sulla base di tali considerazioni, per quello che è: ansia di un gruppo intellettuale di conoscere se stesso; nei casi peggiori attraverso l'immersione nei tepori dell'eterna pace contadina, in quelli migliori come espressione di rancore e di traboccante volontà di comunicazione¹⁰.

Il neorealismo architettonico è, per lo storico romano, descrizione *emotiva* di fronte alla realtà, quasi un'auto-biografia e, per tale ragione, non immune da formalismo: «di tale contaminazione fra il soggetto, la collettività, la parte e il tutto vive la stagione neorealista¹¹».

Alcune delle opere realizzate in questi anni, come le *Casa a Torre in viale Etiopia* a Roma di Ridolfi e Frankl o la *Casa alle Zattere* di Gardella o, soprattutto, la *Bottega d'Erasmus* di Gabetti e Isola, esalteranno o sconcerteranno la critica internazionale. Celebre è stata la *querelle* aperta da Reyner Banham dalle pagine di «The Architectural Review» con l'articolo dal titolo «Neoliberty. The Italian Retreat from Modern Architecture». Il critico inglese definiva una «infantile regressione» quella parte dell'architettura italiana che, a suo avviso, aveva fatto marcia in dietro nei confronti del Movimento Moderno e si era ritirata nel Neoliberty. A quest'articolo risponderà

Ernesto Nathan Rogers da «Casabella-Continuità» nel giugno del 1959¹², ma la polemica non si placherà e raggiungerà perfino la prima riunione del Team 10, a Otterlo nello stesso anno. Tra le varie «difese» italiane (Gabetti e Isola, Aldo Rossi) si distingue la voce, sempre polemica, di Bruno Zevi¹³ che appoggia le critiche di Banham sostenendo che la mancanza, in Italia, delle esperienze preindustriali come quelle dell'Arts and Craft, dell'Art Nouveau o della stagione delle grandi opere ingegneristiche, abbia profondamente contribuito ad un approccio più formalistico degli architetti nostrani al Movimento Moderno. Zevi giunge perfino a scrivere di «spontaneo fasullo¹⁴», riferendosi molto probabilmente ad opere come il *Quartiere Tiburtino* o il *Villaggio La Martella* a Matera, e conclude: «La competenza professionale funge troppo spesso da alibi per deprimere la fantasia¹⁵».

È lo stesso Manfredo Tafuri a leggere tra le righe delle vicende italiane di questo periodo un clima culturale che le avvicina alle riflessioni di György Lukács:

Nessuno dei protagonisti di quella stagione ci risulta aver meditato sulla *Teoria del romanzo* o sull'*Anima e le forme* di Lukács, del resto editi in italiano più tardi. Eppure, tutti loro sembrano partecipi della medesima nostalgia del filosofo ungherese per il tempo mitico in cui fra «essere» e «forma» esisteva identità: il tempo della grande epica classica. E, ancora come Lukács, tutti loro sembrano anche sapere che

la scissione fra io e mondo, fra «interno» ed «esterno», fra anima e azione, provocata dall'intervento corrosivo della riflessione, se non è sanabile è almeno rappresentabile artisticamente. Totalità come nostalgia e frammentismo come descrizione di una situazione: ciò può essere riconosciuto nelle forme allusive dei Bpr, di Ridolfi, dei giovani milanesi, e costituirà un'eredità di cui l'architettura degli anni sessanta e settanta terrà ampiamente conto. Senza tali premesse, risulterebbe incomprensibile il formarsi delle poetiche di Canella, di Gabetti e Isola, di Aldo Rossi, di Gregotti¹⁶.

Per il progetto del *Quartiere Matteotti* a Terni (1969-75) Giancarlo De Carlo coinvolge direttamente gli operai delle acciaierie, futuri abitanti. Dopo una mostra sull'edilizia residenziale, sulla griglia elementare da lui progettata sono gli operai stessi a scegliere le tipologie e le posizioni e a determinare, così, il disegno complessivo del quartiere. Come si vede, fuori dagli anni del *boom* economico ancora persiste l'intenzione di un'architettura *per il popolo*.

Negli stessi anni del progetto di De Carlo, Aymonino a Milano, nel quartiere Gallaratese, progetta il *Complesso Monte Amiata* (1967-73). Come ha ottimamente commentato Tafuri, è

[...] fatto di materiali deformati che alludono a ordini diversi che si sanno irraggiungibili, il quartiere, onnicomprensivo come un film felliniano, è realmente l'erede dell'ideologia più profonda della «scuola romana». Non a caso, la sua sicurezza si stempera nelle soluzioni

angolari, svuotate, distorte, convulse. Sono esse a rendere palese che la lacerazione è il soggetto di tale irripetibile coacervo di ipotesi, di parole accatastate, di immagini polivalenti¹⁷.

È proprio la poetica del frammento che caratterizza le scelte formali di questo complesso che farà scuola per quelli progettati negli anni seguenti non solo in Italia. Con una sorta di evoluzione della poetica ridolfiana Aymonino recupera il carattere popolare senza rinunciare al linguaggio razionalista.

Irresistibile la tentazione di attribuire a questi eventi, che magistralmente s'intrecciano con le vicende e i costumi nostrani - che si fanno storia - valori metaforici: Il *Villaggio La Martella* e la drammatica situazione dei Sassi di Matera denunciati da Carlo Levi; la *Chiesa di San Giovanni Battista* di Michelucci, proprio lì, su quel "miracolo" che è stata l'autostrada del Sole.

In pochi anni i quartieri dell'INA-Casa, che sorgevano distanti dal centro delle città, vengono circondati dalla nuova edilizia speculativa, paradossalmente favorita dalle opere di urbanizzazione primaria di quegli stessi quartieri. Amaramente commenta Tafuri: «il realismo si mostra per quel che era, il frutto di un compromesso inutile¹⁸». Se «il benessere ha corrotto l'umanità», come ha scritto Gesualdo Bufalino, certamente ha corrotto l'Italia, che nel giro di pochi decisivi anni perde del tutto la

Casa Cicogna alle Zattere, Venezia
(1954-58), I. Gardella

Villaggio La Martella, Matera (1951-54),
Quaroni, Agati, Gorio, Lugli, Valori



Quartiere Matteotti, Terni (1969-75), G.
De Carlo

Complesso residenziale Monte Amiata,
Milano (1967-74), C. Aymonino



cosiddetta «ingenuità contadina», ove forse il realismo popolare di Ridolfi trovava consonanze “spirituali”. «Il bagno nel realismo produce così il sonno della ragione. I mostri non si faranno attendere. Si tratterà del rovescio dello stato d'animo che aveva generato le mitologie dell'immediato dopoguerra: al realismo come ideologia si sostituirà ben presto il recupero dell'utopia¹⁹».

Ernesto Nathan Rogers

Finché l'arte sarà il salone di bellezza della civiltà, né l'arte né la civiltà saranno al sicuro.

John Dewey, *Arte come esperienza*

Ma quando di un lontano passato non rimane più nulla, dopo la morte delle creature, dopo la distruzione delle cose, soli e più fragili ma più vivaci, più immateriali, più persistenti, più fedeli, l'odore e il sapore permangono ancora a lungo, come anime, a ricordare, ad attendere, a sperare, sulla rovina di tutto, a sorreggere senza tremare - loro, goccioline quasi impalpabili - l'immenso edificio del ricordo.

Marcel Proust, *Dalla parte di Swann, (Alla ricerca del tempo perduto)*

«Quando *natura* e *società* vivranno nell'aula scolastica, quando le forme e gli strumenti didattici saranno subordinati alla sostanza dell'*esperienza*, allora sarà possibile operare questa identificazione, e la cultura diventerà la parola d'ordine della *democrazia*²⁰». Natura, società, esperienza, democrazia. In questa frase del pedagogista statunitense John Dewey (che Ernesto Nathan Rogers avrà modo di leggere e apprezzare) c'è molto - quasi tutto - di quel che ha mosso gli interessi della teoria dell'architetto triestino. Rogers, come tutti i grandi personaggi dell'architettura, incarna un ruolo difficilmente classificabile all'interno delle correnti culturali della sua epoca: il rigore linguistico del razionalismo (che pure ha sostenuto, soprattutto nei

difficili anni del Fascismo), la ricerca organica o le vicende del Team 10, coi quali condivideva molto del suo pensiero ma si scontrerà durante la polemica sul «Neoliberty».

Se nel *New brutalism* inglese di Alison e Peter Smithson è possibile leggere convergenze col pessimismo dell'esistenzialismo francese, e nel cosiddetto *New empiricism*²¹ scandinavo quell'amore per il dettaglio risolto e quell'attenzione al mestiere di ridolfiana memoria, l'opera (teorica e pratica) di Ernesto Nathan Rogers è certamente debitrice anche di queste coeve esperienze, ma non si può non leggerla nell'ottica delle vicende culturali e politiche dell'Italia. Le sue riflessioni sono inevitabilmente legate alle condizioni sociali della nazione e alle trasformazioni che la produzione industriale - che in Italia avverrà in maniera massiccia solo dopo la seconda guerra mondiale - aveva generato.

Uno dei riferimenti culturali più importanti per Rogers è rappresentato dagli scritti del coetaneo Giulio Carlo Argan. Nel 1965 Argan pubblica *Progetto e destino*²², un libro fondamentale per la cultura architettonica di quegli anni, che indica la rotta da seguire a molte delle ricerche coeve. È il presente, secondo il critico torinese, uno dei nodi cruciali della contemporaneità, il presente come nucleo di relazione col passato e col futuro. Il rifiuto del presente induce alla fuga nella «protesta» o nell'«utopia»;

il futuro e il passato attraggono perché sono lontani dalle responsabilità del presente.

In passato la produzione (artistica o artigianale) era strettamente legata alla teoria. I trattati non erano dotti volumi da mostrare orgogliosamente, ma erano “strumenti” utili alla pratica - com'era nelle intenzioni il *Manuale dell'architetto* di Ridolfi. «Allora, in principio era l'idea; oggi, in principio è l'azione. Dal Seicento in poi, la storia della cultura è la storia del progressivo prevalere della prassi sulla teoria, dell'esperienza sull'idea [...]. Non sono più le idee che producono la tecnica né le decisioni umane che determinano gli atti: abbiamo già macchine, atti meccanici che producono idee e prendono decisioni²³». Certamente la teoria disponibile oggi è infinitamente maggiore di quella prodotta e disponibile, ad esempio, nel Cinquecento; ma il ruolo esclusivamente accademico che nella maggior parte dei casi caratterizza la prima la rende quasi sempre “sganciata” dalla prassi, un trastullo intellettuale.

L'uomo produce oggetti che rispondono a precise esigenze, lo studio di questi oggetti, quindi, ci racconta la sua storia, i suoi bisogni, l'evoluzione della tecnica che gli ha consentito di produrli. Ogni oggetto, secondo Argan, presuppone una prospettiva temporale e spaziale. Temporale perché il progetto è la risposta a dei bisogni

che partono dall'esperienza (nel passato) e terminano nel progetto, che pre-dispone l'oggetto che verrà adoperato nel futuro. Ogni oggetto è, a sua volta, un'evoluzione di un altro che precedentemente era stato prodotto per rispondere a quelle o a simili esigenze. Ma gli oggetti prodotti sono anche delle mediazioni, «la capanna media il rapporto tra la persona e la radura o il bosco; il mantello tra la temperatura del corpo e quella dell'ambiente, la coppa tra la bocca e la sorgente [...]»²⁴, gli oggetti si relazionano, dunque, anche spazialmente. Con una concezione decisamente marxista Argan vede l'oggetto - ma potrebbe essere anche l'architettura - come il prodotto di relazioni, di esperienze; la progettazione come atto conoscitivo.

Questa lettura è immediatamente riscontrabile nel sistema pre-industriale ove l'arte (ma soprattutto l'artigianato) secondo una concezione idealista, era concepita mediante un sistema di valori profondamente religioso. Abbiamo già avuto modo di affrontare questo argomento parlando della filosofia di Lukàcs. La fine della produzione artigianale coincide con la fine della concezione teologica e la conseguente detronizzazione del ruolo della natura.

L'artigianato, nel momento del suo maggior splendore, poneva al più alto livello di valore il pezzo unico e irripetibile (l'opera d'arte),

facendo coincidere il massimo di qualità con il minimo di quantità. L'industria, al contrario, mette al sommo livello di valore la serie: l'oggetto può essere ripetuto in migliaia di esemplari senza perdere nulla della sua qualità, anzi il suo valore consisterà proprio nell'essere infinitamente ripetibile e ripetuto. Questo mutamento dei valori nell'ordine della produzione corrisponde a un mutamento dei valori nell'ordine sociale: il valore passa dall'individuo alla serie di individui e non, dunque, alla società come sistema di attività umane differenziate, ma alla massa che cancella l'individuo o lo considera soltanto come unità nella serie. La quantità prende, nella gerarchia dei valori, il posto della qualità²⁵.

Mentre l'artigianato porta con sé il riverbero di tradizioni antiche e la produzione costa fatica e impegno, il prodotto industriale costa poco ed è il risultato di un processo facilmente replicabile; l'oggetto, quindi, perde di valore. Le qualità di un oggetto prodotto artigianalmente risiedono prevalentemente nel progetto (quindi nel progettista) e nella realizzazione (quindi nell'artigiano); ma nell'industria si spezza questa relazione biunivoca e, perdendo il valore della realizzazione, che passa di fatto "in mano" alle macchine, è il solo progetto, orfano, che perde la sua utilità di strumento e diviene sterile intellettualismo; come ha scritto Argan: «L'oggetto si è scomposto in cosa e *immagine*²⁶».

Contro il tramonto del senso delle cose, contro l'atomizzazione prodotta dalla società industriale, contro il formalismo e contro l'intellettualismo sterile si è

sempre mosso il pensiero di Ernesto Nathan Rogers. In anni come quelli che l'Italia stava attraversando, "stritolata" da un benessere che arricchiva le tasche dei cittadini ma allo stesso tempo li impoveriva moralmente, Rogers è stato una guida "spirituale" per quanti, nell'ambito architettonico, hanno seguito il suo percorso culturale.

Il razionalismo, con gli studi degli architetti tedeschi sull'*existenzminimum*, i vantaggi delle strutture d'acciaio o l'economicità dei sistemi prefabbricati, si trovavano in perfetta sintonia con le esigenze della ricostruzione: razionalità delle scelte, economia, rapidità di esecuzione erano strade obbligate. Il linguaggio razionalista, però, pareva avere esaurito le sue formule ed il Brutalismo, il *New empiricism*, la ricerca Neorealista italiana e le sperimentazioni formali che la cosiddetta «terza generazione²⁷» compiva negli Stati Uniti indicavano nuove rotte; il Movimento Moderno non sembrava più l'unica strada percorribile. Nel numero 215 di «Casabella», cui Rogers, da quando ne rilevò la direzione che fu di Pagano aggiunse il termine «Continuità», pubblicò un celebre articolo dal titolo "Continuità o crisi?²⁸". Quel che si chiedeva l'architetto triestino era se il creativo fermento che agitava l'architettura del secondo dopoguerra potesse essere letta come continuità o crisi del

Movimento Moderno. Rogers non ritiene possa parlarsi apertamente di crisi, poiché il Movimento Moderno non è - a differenza di come è stato spesso erroneamente interpretato - uno *stile*; ancor meno è lo stile della contemporaneità, il razionalismo dell'architettura moderna è un *metodo*. Il Movimento Moderno «ha tentato di stabilire nuove e più chiare relazioni tra i contenuti e le forme, entro la fenomenologia di un processo storico-pragmatico, sempre aperto, che, come esclude ogni apriorismo nella determinazione di quelle relazioni, così non può essere giudicato per schemi²⁹». Come si vede, Rogers allarga sempre gli orizzonti dell'argomento trattato, così, nel brano citato, tira in ballo il rapporto tra forma e contenuto, il processo storico, le relazioni tra le cose. Un'architettura, come nelle riflessioni precedenti di Argan, è sintesi di una complessità di relazioni; ancora una volta - la terza - sarebbe il caso di citare quella frase di Wright che dice: «tutto fa parte di un tutto». Affinché questo accada in una prospettiva storica è necessario una interpretazione *metodologica* dell'architettura moderna, perché: «fuori da un'impostazione metodologica, rimane la strada del dogmatismo che stabilisce le forme a priori e dissociate da ogni problema di relazione con le altre componenti architettoniche; oppure, rimane una specie di estetica edonistica che rompe, sì, gli argini dei dogmi,

ma frantuma, anch'essa, l'unità dei problemi per considerare i fenomeni dall'arbitrario punto di vista del gusto³⁰». La metodologia, lo notava Argan, è anche la strada che consente di assorbire la tecnologia contemporanea senza venirne schiacciati. Con Argan Rogers anela ad un ritorno alla qualità, schiacciata dall'avvento della società industriale: «Riportare i problemi della quantità alla inderogabile sanzione della qualità e contribuire a che la qualità diventi progressivamente quantità, ecco il contenuto etico della nostra estetica, il cui modo è di ricondurre il mestiere e l'arte alla sintesi originale: alla "tékne"³¹». Perché il lavoro dell'architetto rimanga sintesi di «arte» e «mestiere» è necessario guardare al Movimento Moderno non come uno stile "fomalizzato" ma come un metodo che consenta l'apporto personale in una più ampia prospettiva di evoluzione della stessa. Rispetto al dilemma iniziale (continuità o crisi?), Rogers ritiene sia più giusto parlare di continuità, ma intesa, questa, come «mutazione nell'ordine di una tradizione³²». Più che di razionalismo, dunque, nel caso di Rogers sarebbe bene parlare di architettura razionale. L'architetto triestino, precisa Monestiroli, «addirittura non accetta la divisione e la contrapposizione tra architettura razionale e architettura organica, considerando l'architettura organica parte dell'architettura razionale in quanto impegnata ad

interpretare le forme della nostra vita e quindi non separabile da una ricerca razionale delle forme dell'architettura³³». Nell'articolo "Pretesti per una critica non formalistica"³⁴ Rogers giunge perfino a leggere nell'architettura di Oscar Niemeyer profonde consonanze con la gente del suo paese e, sebbene le sue architetture siano spesso cadute nella trappola del formalismo, nelle opere migliori - sebbene vistose, eccentriche, forse anche eccessive - non si può non ritrovare i ritmi musicali del Brasile, l'esuberanza delle sue donne, il paesaggio, i suoi contrasti sociali. È per tale ragione che non stupisce l'interesse di Rogers verso autori anche diversi fra loro: Loos, Mies van der Rohe, Le Corbusier, ma anche Wright, Perret o Van de Velde, che considerava, al pari degli altri, un maestro. Lo scriverà pure Argan che l'architettura organica non è opposta a quella razionale³⁵, entrambe nascono dal desiderio di opporsi alla crisi della società, l'una proponendo il modello della natura, l'altra quello della logica e razionalità. Se il Razionalismo è nato in Europa, l'Organicismo è nato negli Stati Uniti d'America. Il Razionalismo nasce in un contesto povero e ingiusto, antidemocratico e irrazionale quale quello della Germania del tempo (prima retta da governi autoritari e reazionari poi dal Nazismo), e quindi come reazione, come desiderio di una nuova organizzazione logica.

Wright, invece, spinge con l'Organicismo all'irrazionalità, proprio in una società democratica e ben organizzata come quella statunitense, ma dove questo meccanismo stritolava la creatività, dove era evidente il capitalismo, come in quegli anni evidenziava Henry Miller nei suoi romanzi. Lo stesso Bruno Zevi scriverà, in *Verso un'architettura organica*, «Organico è un attributo che ha alla base un'idea sociale e non figurativa: in altre parole che va riferito a un'architettura che vuole essere prima che umanistica, umana³⁶».

Il testo più importante di Rogers è una raccolta di scritti riuniti sotto il titolo *Esperienza dell'architettura*. A parte le implicazioni con la filosofia di Antonio Banfi ed Enzo Paci, che questo termine suggerisce, è riscontrabile nella visione dell'architettura di Rogers sempre un dualismo: il metodo razionale - logico, consequenziale, oggettivo - e l'esperienza personale - emotiva, soggettiva - una lettura proustiana dell'architettura che Aldo Rossi, allievo di Rogers, avrà modo di sviluppare nelle sue opere ma anche in *L'architettura della città*. È la contrapposizione tra ragione e sentimento, oggettivismo e soggettività - ancora una volta puntualmente notata da Manfredo Tafuri - una caratteristica dell'arte italiana degli anni cinquanta. Si pensi ancora al cinema, che in quegli anni, con un'efficacia che non possedeva nessun'altra arte,

Casa Niemeyer, Rio de Janeiro (1953),
Oscar Niemeyer



registrava il *genius* italiano, dal rigore neorealista di Rossellini e De Sica a Fellini e Antonioni: «se nella *Strada* o nell'*Avventura* le vicende vengono sospese in spazi astorici, nella *Dolce vita* o nella *Notte* l'alienazione del soggetto incontra l'alienazione metropolitana³⁷».

È proprio questo contrasto fra i bisogni pratici e le aspirazioni spirituali che costituiscono, per Rogers, il «dramma dell'architetto³⁸». Le aspirazioni spirituali non sono capricci del progettista, «l'architetto deve rendersi consapevole della propria relazione con la società e bisogna che nella totalità degli elementi dell'architettura egli conosca la società stessa e la incorpori nel processo creativo³⁹». Perché la società «è il materiale grezzo ch'egli trasforma conferendogli un aspetto, un'espressione, e la coscienza di quegli ideali che senza di lui rimarrebbero impliciti⁴⁰». Elio Vittorini, che in quegli anni con la rivista che aveva fondato, «Il Politecnico», (sulla quale anche Rogers scriverà) svolgeva il ruolo di catalizzatore culturale delle maggiori energie progressiste del paese, scrive: «Il Partenone non ci dà un corrispettivo artistico d'una certa filosofia greca, ma qualcosa che, mancando il Partenone, non si sarebbe mai conosciuto⁴¹». Ecco che, ancora una volta, ritorniamo all'architettura come conoscenza, come custode di svariate chiavi di lettura, come fatto culturale *tout court* che è in grado di contribuire alla

comprensione dei meccanismi di un'epoca.

Esprimere la società, «rappresentare la collettività⁴²», come più tardi scriverà Antonio Monestiroli, non può che scontrarsi con la tendenza soggettiva dell'artista:

Nell'azione architettonica come in quella politica e sociale l'individualismo egocentrico non può che condurre all'alienazione e pertanto è necessario che le forze personali più che chiudersi in se stesse, come autoesaltazione o esibizionismo, tendano alla personalità dell'opera. Importa di più che si dica che un'opera architettonica esprime completamente la propria essenza e cioè che ha una forte espressività, che non riconoscere dalle cifre figurative la personalità dell'autore⁴³.

In tempi nei quali l'individuo diventa individualismo, il popolo diventa massa, il rapporto con la società si fa più complicato: «mai come nel tempo presente v'è stato maggior sviluppo, da un lato, dell'individuo e, dall'altro, della massa e, per conseguenza, maggior contrasto tra individuo e massa: mai come ora la specializzazione ha rischiato di atomizzare l'armonico concerto degli uomini, né mai come ora la massa ha minacciato di più le qualità individuali⁴⁴».

Radunare diverse sensibilità nell'unità dell'opera è quanto l'architetto deve fare, e non solo nelle opere rappresentative ma soprattutto nell'architettura comune, che più della retorica dei monumenti e dei palazzi di rappresentanza esprimono lo spirito di un luogo e di un

epoca: «architettura è fissare il tempo-epoca nello spazio». L'arte, a differenza della scienza esprime valori eterni, «il Partenone è vivo anche se Minerva è morta, anche se è morto il culto per quella dea e con esso tutte le attività pratiche che vi si connetevano. Ma se Ictino non avesse fondato le radici del suo operare poetico nella realtà storica, e non solo nelle credenze ma nelle nozioni scientifiche e nei mezzi tecnici dei suoi tempi, astratta sarebbe stata la sua opera e non duratura⁴⁵».

A dispetto di quanto si potrebbe pensare Rogers, vista anche la sua “adolescenza” razionalista condivisa con Banfi, Belgioioso e Peressutti, se poteva ritenere “delittuoso” l'ornamento, non la pensava allo stesso modo per la decorazione: «il decoro è un modo di esaltare la realtà delle cose⁴⁶»; di più: «la decorazione è congenita all'architettura e non si può immaginare architettura senza decorazione⁴⁷». Si ritiene comunemente che l'architettura moderna non abbia decorazione, ma, spiega Rogers, è la decorazione che è diversamente intesa, «La funzionalità pratica e la funzionalità spirituale concorrono alla sintesi dell'architettura costantemente, ma il potenziale dell'una e dell'altra è sempre diverso: il diverso rapporto che le lega in ogni opera caratterizza lo stile di ciascuna di esse⁴⁸».

Nel settembre del 1948 Rogers tiene una conferenza a Buenos Aires sull'*Arte Concreta*, il movimento artistico fondato a Milano lo stesso anno da Bruno Munari, Gillo Dorfles (suo amico di gioventù) ed altri. Partendo dall'esempio di una comunissima ampolla in ceramica, come in tutte le epoche e in tutti i paesi se ne son fabbricate, l'architetto friulano mostra come la sua forma, «più stretta in alto, più ampia e panciuta in basso, dà subito l'impressione che il liquido si adatti bene alle sue leggi⁴⁹», la forma, si potrebbe dire, segue la funzione. Ma c'è un dettaglio, apparentemente trascurabile, due grosse righe nere tracciate nel mezzo del vaso; è indubbiamente un atto gratuito, ornamentale. Ma «L'inutile, per così dire, non altera il necessario⁵⁰», perché ancora «si sviluppa sul suo legittimo campo d'azione⁵⁰», quando invece l'ornamento diventa preminente, come nel caso che cita, una bottiglia di rosolio a forma di cappello napoleonico, l'ornamento è delitto. «Perché un cucchiaino sia un cucchiaino, e una casa sia una casa non c'è altra alternativa che dominare l'ornato. Pertanto, l'unica soluzione è quella di concedere a questo elemento l'indipendenza più piena, liberandolo dai vincoli che lo legano all'arte applicata (all'architettura) in cui esso non potrà che essere servo o tiranno⁵¹». L'indipendenza assoluta della decorazione era stata sostenuta anche da

Vaso a becco, Sialk presso Kashan, Persia (3000 a.c.)



Adolf Loos, che ha inserito in alcuni dei suoi edifici “citazioni” estranee alla logica progettuale del fabbricato.

In altri testi Rogers spiega l'origine di certi ornamenti che non erano stati inizialmente pensati come elementi solo epidermici: «un giorno, mentre il principe di Galles - l'*arbiter elegantiarum* - [...] stava assistendo al derby, un acquazzone scrosciò improvviso. Il principe, con prontezza di spirito e disinvoltura, si rimboccò i calzoni.

Da questo gesto, che ha un'origine razionale (non bagnare l'orlo dei calzoni) nacque una forma: il risvolto dei calzoni, quale ancor oggi è abbastanza in voga⁵²». Molti motivi decorativi nascono da ragioni pratiche, come il processo di 'littizzazione' dei templi greci dimostra. Le forme si evolvono lentamente, come la lingua o gli uomini, e queste evoluzioni possono condurre allo storpiamento del significato originario: il timpano delle finestre o le *guttae* del tempio greco, se questi elementi possedevano originariamente ragioni funzionali le successive evoluzioni, basate su criteri esclusivamente estetici, spezzano i loro legami con la funzione⁵³.

Non ci risulta che Rogers conoscesse il filosofo cingalese Ananda Coomaraswamy, peraltro poco noto in Italia anche a quel tempo, ma le sue riflessioni sembrano trovare un sostegno negli scritti sull'ornamento dello studioso. Coomaraswamy sostiene che «la separazione

dell'utilità dal significato [...] sarebbe stata inconcepibile per l'uomo arcaico e in qualsiasi cultura tradizionale⁵⁴»; gli ornamenti delle culture primitive potevano essere intesi come elementi “aggiunti”, ma mai come elementi inutili o esclusivamente superficiali. La corona di un Re non ha certamente una funzione pratica, ma non è un capriccio, è il simbolo del potere, che può portare solo chi questo potere detiene. Molti disegni eseguiti su scudi o corazze, ad esempio, avevano funzioni apotropaiche legate a credenze mistico-religiose; è la lettura che ne facciamo noi oggi che, depurata da quelle credenze alle quali non prestiamo importanza, separa il significato da quelle forme dandone una lettura esclusivamente formale.

In un testo di Argan del 1955⁵⁵ (tratto sempre dalla raccolta *Progetto e destino*) sul disegno industriale, il critico torinese, per spiegare la differenza fra la cosiddetta *arte pura* e *arte applicata*, prende come esempio un busto di bronzo ed un elmo da battaglia. Chi ha realizzato il busto aveva come ideale quello della natura, da imitare, e in un certo qual senso esaltare, tramite la copia. Chi ha realizzato l'elmo aveva come ideale la testa dell'uomo (anche lui), ma da un punto di vista della funzione; egli deve realizzare una corazza che protegga la testa dalle battaglie e che sia il più possibile

leggera e il più possibile resistente. La bellezza del busto sta tutta nelle proporzioni e nella verosimiglianza, quella dell'elmo nella capacità d'aver realizzato una forma che sia funzionale allo scopo. Se mettiamo a confronto il busto, l'elmo ed un berretto di oggi noteremo che il berretto è considerato in un certo senso inferiore, anche dal punto di vista estetico. Ma la sua inferiorità dipende principalmente dalla funzione: l'elmo nell'antichità era considerato nobile perché nobile era la guerra, «Se ne conclude che, se l'arte cosiddetta pura tramanda un'immagine del mondo, l'arte cosiddetta applicata tramanda un'immagine della società e dei suoi interni gradi e valori, e soprattutto delle sue funzioni⁵⁶». I ponti, i viadotti e i grandi magazzini realizzati durante la seconda industrializzazione sono delle opere da “leggere” e valutare con i criteri dell'arte applicata, «la loro “bellezza” dipende dalla loro perfezione tecnica e dalla loro aderenza ad una funzione pratica; e poiché la tecnica e la pratica implicano un fare, l'idea del bello si connette al fare e non più al contemplare⁵⁷». Per questo oggi «la funzione dell'ideatore di forme consiste piuttosto nel dedurre che nell'inventare⁵⁸», il processo industriale tende «a compendiare in uno solo le funzioni di più oggetti, in un'unica forma più esigenze distinte⁵⁹». Il concetto di decoro non può non subire le conseguenze

della società industriale.

Essendo l'architettura, per Rogers, strettamente legata, quasi desunta, dall'intricato complesso di relazioni che caratterizzano la società o quanto meno la collettività nella quale nasce, il formalismo è un errore imperdonabile: «formalistiche sono quelle opere che usano di forme svuotate della sostanza pregnante: la forma per la forma o la forma storpiata; come quegli scritti zeppi di frasi fatte o di vocaboli a sproposito.

Tali manifestazioni sono alienate dalla società degli uomini; né essi possono specchiarsi o trovarvi nuova forza di vita⁶⁰». In una lettera privata a Belgiosioso e Peressutti abbiamo modo di notare quanto intimamente sentisse questi argomenti: «lo credo sempre più nel Funzionalismo e cioè in un rapporto concreto tra forma e contenuto, scevro da qualsiasi schema decorativo (morale cattolica ecc.). Ciò di cui soffro è non adeguare la mia vita o la altrui a questo principio⁶¹».

L'insegnamento è stata un'attività che Rogers amava particolarmente ma che in Italia ha praticato molto tardi. Le sue letture “onnivore” lo portavano in territori come la letteratura, la filosofia o la pedagogia, dai quali traeva insegnamenti che riversava anche in architettura e che riproponeva agli studenti, sorpresi da tale trasversalità⁶².

Proprio dalla pedagogia di John Dewey, non meno che dalla maieutica socratica, traeva quel suo metodo di insegnamento basato sul coinvolgimento degli studenti, sulla loro *esperienza*. In *Gli elementi del fenomeno architettonico*, testo che a differenza degli altri Rogers scrisse espressamente come testo accademico, nella bibliografia figura proprio Dewey con il saggio dal significativo titolo *Arte come esperienza*. «Non sono un filosofo, non sono un letterato, sono un architetto che legge i testi (ed i poeti), scrive ma essenzialmente progetta e si verifica nel cantiere. Le esperienze, tutte quante, ho tentato di tradurre in architettura, come la parte intrinseca della mia esistenza⁶³».

Tra le pagine de *Il pentagramma di Rogers*⁶⁴, trascrizione di alcune delle lezioni universitarie tenute al Politecnico di Milano tra il '52 e il '65, scopriamo parte della sua attività accademica e della sua capacità di sintetizzare in pochi efficaci concetti la complessità dell'architettura. È probabilmente partendo dalla Triade vitruviana che Rogers ha elaborato la sua teoria dell'architettura come funzione di Utilità e Bellezza. La celebre tripartizione dei requisiti dell'architettura (*firmitas, utilitas, venustas*), viene "corretta" accoppiando *firmitas* e *utilitas* sotto la qualifica di Utilità. Sia la *firmitas* che la *utilitas*, infatti, sono requisiti che possono essere considerati apparte-

nenti all'insieme più grande dell'Utilità (che sia relativa alla distribuzione funzionale o alla solidità strutturale). È nel concetto di 'utilità' che l'architettura si differenzia dalle altre arti; una statua o una pittura *servono*, certo, ma non come *serve* un'architettura. La *venustas* rimane Bellezza, secondo la traduzione italiana. L'architettura diventa così funzione di sole due variabili indipendenti che Rogers scrive anche matematicamente: $A = f(U, B)$, cioè l'Architettura è funzione di Utilità e Bellezza. Proseguendo col linguaggio matematico l'architetto triestino determina i limiti entro i quali la funzione è valida, cioè: $U \neq 0$; $U \neq \infty$ e $B \neq 0$; $B \neq \infty$, Utilità e Bellezza devono essere diversi da zero o da infinito. Se in un'architettura $U = 0$, cioè poniamo l'esempio paradossale che non esista nessuna utilità, non siamo nel campo di validità della funzione, cioè l'architettura non esiste, perché non esiste architettura senza utilità, altrimenti si tratterebbe di scultura: un oggetto magari bellissimo ma inutile praticamente. Se poniamo invece l'esempio opposto di $B = 0$, anche in questo caso, fuori dal campo di validità della funzione ($U = \infty$), non esiste architettura ma avremo, semmai, un'opera di pura ingegneria, una macchina. Ecco dunque che Utilità e Bellezza sono i due poli entro i quali esiste l'architettura; questo non significa che A debba essere necessariamente nel punto di mezzo

fra U e B, perché se così fosse annulleremmo l'indipendenza creativa dell'architetto. Se l'ago della bilancia pende tutto verso la Bellezza avremmo il trionfo del formalismo, all'opposto avremmo un'opera meccanicamente elaborata attraverso passaggi esclusivamente oggettivi, la reificazione del progetto, la sola edilizia. «Chi crede che gli oggetti dell'architettura siano pure macchine è altrettanto lontano dall'intenderne il significato, quanto chi creda che siano dei puri fenomeni plastici.

L'architettura ha sempre aspirato alla sintesi dialettica tra Utilità e Bellezza; ciò è stato così dall'epoca delle caverne al secolo XX⁶⁵». Così come Lukács sosteneva che la concezione del realismo che enunciava non era una invenzione marxista ma era sempre esistita, Rogers sostiene che questa «sintesi dialettica tra Utilità e Bellezza» è sempre stata così.

Una concezione di Bellezza come quella espressa da Rogers, cioè non solo come studio proporzionale delle parti ma intesa anche come benessere dell'individuo, e una forte attenzione alla funzionalità, espressa dalla Utilità, consente di recuperare l'abusato concetto di etica. «Agire logicamente significa [...] agire moralmente: ed ecco che l'estetica combacia con l'etica⁶⁶», dice Rogers riferendosi a Walter Gropius, il suo maggiore maestro per l'attività accademica.

L'architettura come Utilità e Bellezza
partendo dalla "triade" di Vitruvio

Schizzo di Ernesto Nathan Rogers



la formula magica!

$$A \begin{matrix} \neq \infty \\ \neq \infty \end{matrix} = \varphi(B, U)$$

Fuori N. Rogers.
con angeli in molte intenzioni.

Rogers amava leggere lo scrittore francese Marcel Proust, ce lo dicono le citazioni nei suoi scritti, ce lo dice Monestiroli in *La ragione degli edifici*, ce lo confermano le lezioni universitarie raccolte ne *Il pentagramma di Rogers*. Ne *Il tempo ritrovato* dice lo scrittore francese: «in realtà, ogni lettore, quando legge, è lettore di se stesso. L'opera è solo una sorta di strumento ottico che lo scrittore offre al lettore per consentirgli di scoprire ciò che, senza il libro, non avrebbe visto in se stesso⁶⁷». Questo legame tra opera e fruitore, che rende viva ed utile l'esperienza della lettura è simile alla visione affatto pragmatica che Rogers ha della storia dell'architettura. Un'opera è limitata nello spazio e nel tempo ma può sempre essere una testimonianza vitale che rimanda ad altro, che aiuta a «scoprire» una porzione di mondo. Un'opera architettonica può anche nascere nell'intimità creativa del suo architetto ma si confronta col mondo: l'opera d'arte «è particolare, locale e individuale e, insieme, è una testimonianza universale⁶⁸», o come ha scritto il poeta messicano Octavio Paz, «ogni lettore è un altro poeta; ogni testo poetico un altro testo⁶⁹».

L'attenta lettura della realtà, il rispetto delle preesistenze ambientali, non conducono l'autore ad una consequenziale trasposizione architettonica partendo dai dati ambientali e dalle richieste funzionali. Non si

tratta, dunque, del postulato di Giorgio Grassi: «il progetto è in realtà un tipo particolare di analisi⁷⁰», perché la realtà che ci circonda può essere letta in modo molteplice, perché «ogni lettore è un altro poeta», e soprattutto perché tutta l'impalcatura teorica di Rogers non vuole addurre a uno *stile* ma soltanto indicare un *metodo*, e i suoi allievi sono lì a dimostrarcelo, con le loro opere, quanto diversi - e a volte anche discutibili - possano essere gli esiti formali di questo pensiero.

Il filosofo francese Henri Bergson era cugino acquisito di Proust; durante gli anni dell'Università lo scrittore seguì i corsi del filosofo, anche se negò sempre una diretta influenza, peraltro ribadita da tutta la critica. Uno dei principali argomenti sui quali Bergson ha concentrato i suoi studi è il tempo. Il filosofo francese insiste sulla differenza fra il tempo “esteriore” (della scienza) e quello “interiore” (quello percepito) fra, cioè, «tempo spazializzato» e «durata reale» - alcune tra le pagine più belle de *La ricerca del tempo perduto* di Proust sono proprio quelle relative a questa dissociazione temporale. Bergson sostiene che il tempo per l'uomo sia irreversibile e continuo perché tale lo percepisce; il tempo descritto dalla scienza è come una collana di perle: ogni momento è uguale all'altro e concluso in se stesso: una successione di solitudini. Il tempo nella percezione umana, invece, è

come un gomito: cresce su se stesso e ogni istante non può essere separato dall'altro, noi siamo anche quello che siamo stati. L'osservazione di un'architettura da parte di uno studente di primo anno susciterà in lui delle emozioni e dei giudizi che saranno (probabilmente) assai diversi da quelli dello stesso studente all'ultimo anno; il tempo che è passato ha agito in modo da rendere la seconda osservazione più matura perché arricchita dall'esperienza sedimentata negli anni di studio e di crescita culturale. In ogni istante io osservo il mondo in relazione a quello che ho vissuto precedentemente, pertanto, la mia lettura del presente è, a differenza di quel che direbbe la scienza, sempre contagiata dal passato. Nel saggio *Materia e memoria* Bergson immagina il rapporto fra passato e presente come un cono rovesciato, ove la base rappresenta la memoria e il vertice il presente; percorrendo dal vertice (il presente) alla base si procede verso il passato e viceversa. Il vertice è anche il punto di contatto con la realtà, cioè la percezione del presente. Secondo questo schema passato e presente, memoria e percezione della realtà, ovvero spirito e materia, non si differenziano: sono un'unica cosa. Le scelte che compirò oggi sono dovute anche alle esperienze pregresse, cioè al mio passato, che non posso rivivere ma solo ricordare.

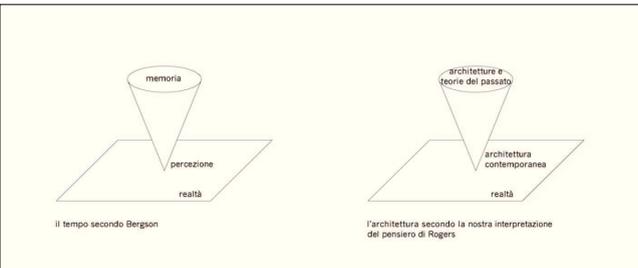
Potremmo "rileggere" la metafora del cono rovesciato,

che Bergson utilizza per spiegare la sua concezione del tempo, in chiave architettonica, trovando una perfetta aderenza al pensiero di Ernesto Nathan Rogers. L'architettura prodotta nel presente entra a contatto con il piano della realtà, ma il punto di contatto è il vertice di un cono - di un solido tridimensionale e non un punto isolato nello spazio - nella cui base risiede la memoria di ciò che è stato (progetti, teorie, edifici) prima di lui. Il progetto segna la realtà presente ma non può fare a meno del passato: «la memoria conferisce alle cose dello spazio la misura del tempo: di tutto quel tempo che è prima di noi⁷¹». Il concetto delle preesistenze ambientali tradisce questa concezione bergsoniana del tempo: «non è concepibile una realtà che non si ponga come fenomeno di sviluppo storico, e questo perde ogni significato se isola il passato dalla vita che nei suoi termini concreti, culturali ed economici, dà linfa all'insieme delle antiche strutture; senza di che appassirebbero⁷²»; il presente ha bisogno del passato e il passato necessita del presente. In un altro scritto è ancora più esplicito:

Considerare l'ambiente significa considerare la storia: essendo la maggior penetrazione del significato di questa 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

Il tempo secondo la concezione filosofica di Bergson e l'adattamento all'interpretazione architettonica di Rogers

Torre Velasca, Milano (1950-59), BBPR



nozioni che, pur sembrando contraddittorie a prima vista, sono perfettamente concatenate.

La prima è che gli avvenimenti del passato sono giustificati 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 antefatti⁷³.

L'irreversibilità del tempo, insieme alle profonde ricadute filosofiche del *principio di indeterminazione* di Heisenber, conducono il filosofo italiano Enzo Paci a leggere la realtà come un continuo divenire, una forma mai definita. La mutazione è essenziale, niente può rimanere per sempre, ma tutto cambia e si genera (o rigenera) in relazione a ciò che è stato. La realtà non è oggettivabile, perché ciascuno la filtra coi propri occhi, col proprio (pre)giudizio; dunque il ruolo dell'osservatore è fondamentale (ancora Heisenberg) e la realtà non sarà mai conoscibile in assoluto. Questa visione avvicina Paci al coevo Esistenzialismo, ma come lo definì Nicola Abbagnano potremmo parlare di «esistenzialismo positivo». A differenza di Sarte, infatti, il filosofo italiano è sempre andato, testardamente, alla ricerca del senso delle cose. Si autodefiniva «relazionista», poiché è tramite la relazione che le cose acquistano senso, un senso che altrimenti non avrebbero. *Esperienza e relazione* sono due

parole chiave per comprendere il pensiero del filosofo marchigiano per il quale è comune, leggendo scritti sulla sua filosofia, ritrovare definizioni come «relazionalità dell'esperienza» o «esistenzialismo relazionistico». Il concetto architettonico rogersiano delle preesistenze ambientali non si esplica forse con la relazione? E il testo più noto dell'architetto triestino non è quell'*Esperienza dell'architettura* ove nel termine «esperienza» Antonio Monestiroli legge «la questione più importante, più fertile, più carica di innovazione per Rogers [...]. Non solo la sua conoscenza [...] ma proprio lo stretto legame fra le forme e la vita che si stabilisce nell'esperienza⁷⁴»? Il valore di un'architettura sta proprio nelle relazioni che innesca: con la storia, con il sito, con le problematiche strutturali e funzionali.

In *Gli elementi del fenomeno architettonico* - si noti, ancora una volta, la meticolosità dei termini adottati che rimanda a precisi riferimenti culturali, in questo caso il termine «fenomeno» che da Kant ed Hegel giunge fino ad Husserl (pilastro del pensiero di Paci) e la sua fenomenologia. In questo testo, dicevamo, Rogers scrive: «sia che si muovano nel tempo, sia che si muovano nello spazio, gli artisti si trovano al centro di un sistema di influenze: il tempo passato si colora secondo la gamma dello spirito dell'artista e il presente non può non sentirne l'effetto⁷⁵».

La storia, la storia dell'architettura, non è una successione di solitudini, non è una collana di perle, è un gomitolo, dove il presente non potrebbe esserci senza il passato. Nello stesso testo Rogers cita un brano tratto da *Tradizione e talento individuale* di Thomas Eliot: «nessun poeta, nessun artista di qualsivoglia arte, ha il suo completo significato in sé. Il suo significato, l'apprezzamento che si ha di lui è l'apprezzamento delle sue relazioni con i poeti e gli artisti morti. Voi non potete valutarlo da solo; dovete collocarlo per contrasto e per confronto con i morti⁷⁶». La progettazione architettonica presuppone «una necessaria integrazione della realtà contemporanea, complessa e varia, con l'immenso patrimonio dell'esperienza ereditata⁷⁷».

Già nel 1932, il ventitreenne Rogers, assieme ai coetanei Banfi, Belgioioso e Peressutti scriveva, in occasione della presentazione dei progetti di laurea: «architettura è sublimazione delle necessità della vita: è l'arte che definisce, nello spazio, il tempo⁷⁸».

Dunque, provando a mettere un po' d'ordine: Rogers leggeva Proust; lo scrittore francese era stato influenzato dalla concezione del tempo di Bergson, del quale aveva assistito le lezioni all'Università. Antonio Banfi aveva subito l'influenza del pensiero di Bergson ed è stato insegnante di filosofia al Liceo di Rogers. Enzo Paci,

infine, è stato allievo diretto di Banfi nonché intimo amico dell'architetto triestino.

Nel passo forse più noto di tutta *La ricerca del tempo perduto*, Proust ritrova il suo passato, l'infanzia a Combray, dal ricordo scaturitogli dal sapore di una *madeleine* intinta in una tazza di tè⁷⁹. Potremmo spingerci fino all'azzardo di interpretare la Torre Velasca come la *madeleine* di Milano? Un oggetto capace di restituire «l'atmosfera della città di Milano; l'ineffabile eppure percepibile caratteristica⁸⁰»? Eppure, se non con quest'enfasi, ci pare che sia questa la strada per capire gli oggetti architettonici come significanti, come portatori di significati, quale emergono dalla teoria di Rogers.

Dalla frequentazione con Enzo Paci (che scriverà pure su «Casabella-Continuità») Rogers trarrà una idea di architettura come *relazione*, come sintesi di una complessità di *input*. «La ricerca della sintesi è il salvacondotto che permette a Rogers di tracciare inconsueti itinerari: come testimoniato nelle pagine e nella redazione di “Casabella-Continuità”, essi attraversano il cinema, la critica letteraria, la filosofia teoretica per arrivare infine al progetto di architettura⁸¹». L'architettura «è un capitolo della storia intellettuale⁸¹», per questo Rogers saccheggia senza remore dagli altri “capitoli” della comune storia intellettuale umana.

Viene in mente la frase di uno storico e critico d'arte statunitense, Robert Pincus-Witten: «I metodi necessari all'artista d'oggi sono la storia dell'arte e la filosofia: la storia dell'arte per sapere da dove cominciare, la filosofia per sapere cosa fare». Rogers tramite la filosofia, e le altre arti, ha cercato di capire meglio il mondo, per potere meglio capire il ruolo dell'architettura.

Anche nell'insegnamento, secondo Rogers, si dovrebbe sempre tener presente (e farlo comprendere agli studenti) che i diversi insegnamenti hanno senso solo se “sintetizzati” nella progettazione: «l'architetto è per eccellenza l'integratore, che crea la sintesi tra il mondo sociale, morale, tecnico, fisico e i diversi mondi che fanno parte della sua esperienza: l'architetto deve saper integrare questi diversi mondi, queste diverse discipline e farne una sola⁸²».

L'idea dell'architetto-intellettuale era abbastanza diffusa durante gli anni cinquanta e sessanta, così come la trasversalità dei loro interessi. A differenza della specializzazione tipica dei nostri anni, gli architetti allora passavano con disinvoltura (e spesso con grande successo) dal progetto di architettura all'*industrial design* - si pensi a Ponti o Albini - fino alla progettazione di Piani Regolatori, insomma, «dal cucchiaino alla città». La trasversalità delle esperienze compiute induce l'architetto a

percepire, lontano da una visione atomistica, la complessità delle relazioni che un edificio (o un oggetto, o un quartiere) allaccia col reale. L'azione teorica e progettuale di Rogers e dei BBPR è consistita, potremmo dire usando parole grosse, nell'introduzione della quarta dimensione. Al Razionalismo nordeuropeo, a-storico, a-temporale e a-spaziale - si pensi all'architettura di Mies van der Rohe che trova le ragioni delle sue scelte tutte interne al progetto - Rogers (e più timidamente prima di lui Pagano) ha tentato di aggiungere la consapevolezza del tempo. La storia non è passata ma rivive, il concetto di preesistenze ambientali serve proprio a questo: a includere nel flusso continuo della storia l'architettura contemporanea. Zevi sosteneva che l'architettura razionale doveva rimanere se stessa e che fosse più lecito, in centro storico, costruire per contrasto, che ignorando l'antico lo si rispettasse di più⁸³. Sono argomenti molto delicati e per intendersi sarebbe il caso di precisare l'esatto significato di ogni termine adottato. Quel che ci interessa in questa sede è che Rogers adopera la storia per rendere più efficace il suo relazionismo, e lo stesso fa con la società.

Rogers risolve sovente i suoi ragionamenti sull'architettura come dualismi: dualismo tra Utilità e Bellezza, dualismo tra affermazione della soggettività dell'artista e

necessità di rappresentare la propria realtà spazio-temporale. Questo perché due poli rendono le scelte sempre mutevoli, oscillanti, l'autore sarà, per sua formazione e sensibilità, attratto ora più verso uno o l'altro polo. È un modo per fissare dei limiti ma senza ingabbiarne la fantasia, l'apporto personale e così garantire la continua evoluzione dell'architettura.

¹ Manfredo Tafuri, *Storia dell'architettura italiana, 1944-1985*, Einaudi, Torino, 1986, pag. 6

² Nella dichiarazione dei principi dell'APAO, al punto 2 si dice: «creare l'ambiente per una nuova civiltà democratica», pubblicata su «Metron» n°2, 1945, pagg. 75-76, cit. in: F. Dal Co (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il secondo novecento*, Electa, Milano, 1997, pag. 193

³ Manfredo Tafuri, *Storia dell'architettura italiana, 1944-1985*, op. cit., pag. 7

⁴ Manfredo Tafuri, *ivi*, pag. 21

⁵ Manfredo Tafuri, *ivi*, pag. 18

⁶ Manfredo Tafuri, *ivi*, pag. 23

⁷ Montaggio proibito è anche il titolo di un saggio del critico cinematografico francese André Bazin che studiò le opere del neorealismo italiano. Cfr. Roberto Provenzano, *Il linguaggio del cinema. Significazione e retorica*, Lupetti, Milano, 1999, pag. 164

⁸ Claudia Conforti, "Roma, Napoli, la Sicilia", in: F. Dal Co (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il secondo novecento*, op. cit. pag. 194

⁹ La frase è del pittore inglese Walter Sickert, componente del gruppo di Camden Town, ed è citata da A. Negri in *Il Realismo. Da Courbet agli anni Venti*, Laterza, Roma-Bari, 1989, pag. 70

¹⁰ Manfredo Tafuri, *Storia dell'architettura italiana, 1944-1985*, op. cit., pagg. 24-25

¹¹ Manfredo Tafuri, *ivi*, pag. 15

¹² Ernesto Nathan Rogers, "L'evoluzione dell'architettura: risposta al custode dei frigidaires", in: «Casabella-Continuità» n° 228, giugno 1959

¹³ Bruno Zevi, "L'andropausa degli architetti moderni italiani", in: «L'architettura cronache e storia» n° 46, agosto 1959, ora in: *Editoriali di architettura*, Einaudi, Torino, 1979, pagg. 253-257

¹⁴ Bruno Zevi, "L'andropausa degli architetti moderni italiani", in *Editoriali di architettura*, op. cit. pag. 254

¹⁵ Bruno Zevi, *ivi*, pag. 255

¹⁶ Manfredo Tafuri, *Storia dell'architettura italiana, 1944-1985*, op. cit., pag. 74

¹⁷ Manfredo Tafuri, *ivi*, pag. 152

¹⁸ Manfredo Tafuri, *ivi*, pag. 46

¹⁹ Manfredo Tafuri, *ivi*, pag. 63

²⁰ John Dewey, *Scuola e società*, La Nuova Scuola Editrice, Firenze, 1969, pag. 40. Corsivi miei.

²¹ La definizione si deve ad un articolo pubblicato su «The Architectural Review», firmato dalla redazione, nel giugno del 1947

²² Giulio Carlo Argan, *Progetto e destino*, il Saggiatore, Milano, 1965

²³ Giulio Carlo Argan, *ivi*, pagg. 13-14

²⁴ Giulio Carlo Argan, *ivi*, pag. 20

²⁵ Giulio Carlo Argan, *ivi*, pag. 25

²⁶ Giulio Carlo Argan, *ivi*, pag. 58

²⁷ Vedi a tal proposito Josep Maria Montaner, *Dopo il movimento moderno. L'architettura della seconda metà del Novecento*, Laterza, Roma-Bari, 2008, pagg. 30-31

²⁸ Ernesto Nathan Rogers, "Continuità o crisi?", in «Casabella-Continuità» n°215, aprile-maggio 1957, ora in: *Esperienza dell'architettura*, (a cura di L. Molinari), Skira, Milano, 1997, pagg. 154-159

²⁹ Ernesto Nathan Rogers, "Continuità o crisi?", in «Casabella-Continuità» n°215, op. cit., ora in: E. N. Rogers, *ivi*, pag. 155

³⁰ Ernesto Nathan Rogers, "Prefazione. Il mestiere dell'architetto", in: *Esperienza dell'architettura*, op. cit., pag. 22

³¹ Ernesto Nathan Rogers, "Continuità", in «Casabella-Continuità» n°199, dicembre 1953-gennaio 1954, ora in: E. N. Rogers, *ivi*, pag. 94

³² Ernesto Nathan Rogers, "Continuità o crisi?", in «Casabella-Continuità» n°215, aprile-maggio 1957, ora in: E. N. Rogers, *ivi*, pag. 154

³³ Antonio Monestiroli, *La ragione degli edifici. La Scuola di Milano e oltre*, Christian Marinotti edizioni, Milano, 2010, pag. 63

³⁴ Ernesto Nathan Rogers, "Pretesti per una critica non formalistica" in «Casabella-Continuità» n°200, febbraio-marzo 1954, ora pubblicato col titolo "Tradizione e talento individuale" in: *Esperienza dell'architettura*, op. cit., pagg. 260-266

³⁵ Giulio Carlo Argan, "L'architettura moderna", in: *Progetto e destino*, op. cit., pagg. 183-197

³⁶ Bruno Zevi, *Verso un'architettura organica*, Einaudi, Torino, 1945, pag. 149; cit. in: F. Dal Co (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il secondo novecento*, op. cit., pag. 186

³⁷ Manfredo Tafuri, *Storia dell'architettura italiana, 1944-1985*, op. cit., pag. 76

³⁸ Ernesto Nathan Rogers, "Il dramma dell'architetto", testo tratto dalla lezione "El drama del arquitecto" tenuta presso la facoltà di Lettere e Filosofia della Universidad Mayor de San Marcos a Lima nel 1948, ora in: *Esperienza dell'architettura*, op. cit., pagg. 165-171

³⁹ Ernesto Nathan Rogers, *Gli elementi del fenomeno architettonico*, (a cura di Cesare de Seta), Christian Marinotti Edizioni, Milano, 2006, pag. 49

⁴⁰ Ernesto Nathan Rogers, "Il dramma dell'architetto", in: *Esperienza dell'architettura*, op. cit., pagg. 168-169

⁴¹ Elio Vittorini, "Si può tradurre il Partenone?", tratto da *Rencontres Internationales de Genève*, 1948, ora in: G. Biondillo (a cura di), *Carlo Levi e Elio Vittorini. Scritti di architettura*, Universale di Architettura n°28, Testo & Immagine, Torino, 1997, pag. 84

⁴² Antonio Monestiroli, *L'architettura della realtà*, Allemandi, Torino, 2004

⁴³ Ernesto Nathan Rogers, *Gli elementi del fenomeno architettonico*, op. cit. pag. 54

⁴⁴ Ernesto Nathan Rogers, *ivi*, pag. 79

⁴⁵ Ernesto Nathan Rogers, *Il pentagramma di Rogers. Lezioni universitarie di Ernesto N. Rogers*, (a cura di Serena Maffioletti), Il Poligrafo, Padova, 2009, pag. 60

- ⁴⁶ La frase è citata da Antonio Monestiroli in *La ragione degli edifici. La Scuola di Milano e oltre*, op. cit., a pag. 67 ed è tratta dalla prima versione de *Gli elementi del fenomeno architettonico*, quella Einaudi del 1958
- ⁴⁷ Ernesto Nathan Rogers, *Il pentagramma di Rogers. Lezioni universitarie di Ernesto N. Rogers*, op. cit., pag. 82
- ⁴⁸ Ernesto Nathan Rogers, ivi, pag. 83
- ⁴⁹ Ernesto Nathan Rogers, "Situazione dell'arte concreta", testo tratto dalla conferenza tenuta presso il Centro Estudiantes de Arquitectura de Buenos Aires il 25 settembre 1948, ora in: *Esperienza dell'architettura*, op. cit., pag. 105
- ⁵⁰ Ernesto Nathan Rogers, ivi, pag. 108
- ⁵¹ Ibidem
- ⁵² Ernesto Nathan Rogers, "Il modo della decorazione", in: *Esperienza dell'architettura*, op. cit., pag. 212
- ⁵³ Questi concetti sono espressi nel paragrafo "Morfologia" all'interno di: *Il pentagramma di Rogers. Lezioni universitarie di Ernesto N. Rogers*, op. cit., pagg. 75-81
- ⁵⁴ Ananda Coomaraswamy, "L'ornamento", in: «Casabella» n°632, marzo 1996, pag. 62, tratto da: *Il grande brivido. Saggi di simbolica e arte*, (a cura di R. Donatoni e R. Lipsey), Adelphi, Milano, 1987
- ⁵⁵ Giulio Carlo Argan, "Il disegno industriale", in: *Progetto e destino*, op. cit., pagg. 130-140
- ⁵⁶ Giulio Carlo Argan, ivi, pag. 132
- ⁵⁷ Giulio Carlo Argan, ivi, pag. 133
- ⁵⁸ Giulio Carlo Argan, ivi, pag. 138
- ⁵⁹ Giulio Carlo Argan, ivi, pag. 139
- ⁶⁰ Ernesto Nathan Rogers, "Prefazione. Il mestiere dell'architetto", in: *Esperienza dell'architettura*, op. cit., pag. 29
- ⁶¹ Lettera di Rogers a Belgiojoso e Peressutti, 31 dicembre 1948, archivio BBPR. Citata nella nota 16 in: *Esperienza dell'architettura*, op. cit., pag. 323
- ⁶² Confronta a tal proposito i ricordi delle lezioni di Rogers al Politecnico di Milano di Antonio Monestiroli nel capitolo "Ernesto Nathan Rogers. L'architettura come esperienza", in: *La ragione degli edifici. La Scuola di Milano e oltre*, op. cit., pagg. 57-76
- ⁶³ Ernesto Nathan Rogers, "Introduzione alla prima edizione", in: *Esperienza dell'architettura*, op. cit., pag. 8, cit. in: S. Maffioletti (a cura di), *BBPR*, Zanichelli, Bologna, 1994, pag.8
- ⁶⁴ Ernesto Nathan Rogers, *Il pentagramma di Rogers. Lezioni universitarie di Ernesto N. Rogers*, op. cit.
- ⁶⁵ Ernesto Nathan Rogers, "Struttura della composizione architettonica", in: *Esperienza dell'architettura*, op. cit., pagg. 182
- ⁶⁶ Ernesto Nathan Rogers, *Il pentagramma di Rogers. Lezioni universitarie di Ernesto N. Rogers*, op. cit., pag. 149
- ⁶⁷ Marcel Proust, *Alla ricerca del tempo perduto. Il tempo ritrovato*, Mondadori, Milano, 2000, pag. 268.
- ⁶⁸ Henri Focillon, *Vita delle forme seguito da Elogio della mano*, Einaudi, Torino, 2006, pag. 3
- ⁶⁹ Octavio Paz, *Vento cardinale e altre poesie*, Mondadori, Milano, 2000, pag. 332
- ⁷⁰ Giorgio Grassi, "Sei risposte a 2C-Construccion de la Ciudad (1977)", in: *Scritti scelti, 1965-1999*, Milano, Franco Angeli, 2000, pag. 172, vedi nota 22
- ⁷¹ Ernesto Nathan Rogers, *Gli elementi del fenomeno architettonico*, op. cit., pag. 73
- ⁷² Ernesto Nathan Rogers, "Il problema del costruire nelle preesistenze ambientali", in: E. N. Rogers, ivi, pag. 287
- ⁷³ Ernesto Nathan Rogers, "Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei", in: *Esperienza dell'architettura*, op. cit., pag. 284
- ⁷⁴ Antonio Monestiroli, *La ragione degli edifici. La Scuola di Milano e oltre*, op. cit., pagg. 58-59
- ⁷⁵ Ernesto Nathan Rogers, *Gli elementi del fenomeno architettonico*, op. cit., pag. 72
- ⁷⁶ Thomas S. Eliot, *Tradizione e talento individuale*, citato in: E. N. Rogers, *Gli elementi del fenomeno architettonico*, op. cit., pag. 83
- ⁷⁷ Ernesto Nathan Rogers, "Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei", in: *Esperienza dell'architettura*, op. cit., pag. 282
- ⁷⁸ Ernesto Nathan Rogers, "Presentazione ai progetti di laurea di BBPR, luglio 1932", in: *Esperienza dell'architettura*, op. cit., pag. 37
- ⁷⁹ Marcel Proust, *Alla ricerca del tempo perduto. Dalla parte di Swann*, Mondadori, Milano, 2000, pagg. 55-59
- ⁸⁰ Ernesto Nathan Rogers, "Il problema del costruire nelle preesistenze ambientali", didascalia a commento di una immagine della Torre Velasca, in: *Esperienza dell'architettura*, op. cit., pag. 289
- ⁸¹ Guido Zucconi, "La professione dell'architetto. Tra specialismo e generalismo", in: F. Dal Co (a cura di), *Storia dell'architettura italiana. Il secondo novecento*, op. cit., pag. 306
- ⁸² Ernesto Nathan Rogers, *Il pentagramma di Rogers. Lezioni universitarie di Ernesto N. Rogers*, op. cit., pag. 195
- ⁸³ Bruno Zevi, "Contro ogni teoria dell'ambientamento", in «L'architettura cronache e storia» n° 118, giugno 1965, ora, con il titolo "No all'ambientamento", in: *Editoriali di architettura*, op. cit., pagg. 327-330

