

### 3 Il retaggio culturale dell'esperienza realista italiana

#### 3.1 La scuola di Milano

Quello che l'anima fa per il suo corpo l'artista lo fa per il suo popolo.

Gabriela Mistral

Prendete la *Casa alle Zattere* e l'*Edificio di abitazioni Borsalino*, di Ignazio Gardella; prendete l'*Albergo-rifugio* a Cervinia e l'edificio de *La Rinascente*, di Franco Albini; prendete il *Quartiere ZEN* di Vittorio Gregotti e la *Biblioteca universitaria* di Valencia, di Giorgio Grassi. Gli autori di questi progetti rientrerebbero a pieno titolo nella cosiddetta Scuola di Milano, eppure, a giudicare da queste opere, poco sembrerebbe accomunare i loro progettisti, - spesso gli autori stessi, in diverse opere sembrano essere in felice contraddizione con se stessi.

La generazione dei maestri della Scuola di Milano (Albini, Asnago e Vender, i BBPR, Bottoni, Figini e Pollini, Gardella) si sono laureati e hanno realizzato i loro primi lavori tra la fine degli anni venti e i primi anni trenta. Anni di battaglie contro la retorica monumentale del Regime per la modernizzazione del paese, una modernizzazione che passava per l'architettura ma che voleva investire l'intera società. Non andò così, o comunque non completamente. In Italia l'industrializzazione faticava ad espan-

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

Edificio di abitazioni Borsalino, Alessandria (1948-52), I. Gardella

Albergo-rifugio, Cervinia (1950), F. Albini e L. Colombini

Edificio de La Rinascente, Roma (1957-61), F. Albini e F. Helg



Quartiere Z.E.N., Palermo (1969-73), V. Gregotti,  
S. Bisogni, F. Purini

Biblioteca universitaria, Valencia (1990-98),  
G. Grassi



dersi e la crisi del '29 «provocò la drastica riduzione delle occasioni di lavoro e soprattutto delle tematiche d'impegno per gli architetti, così che [...] la loro attività finì per riversarsi sull'arredamento, sull'allestimento e sulla grafica pubblicitaria<sup>1</sup>». Dunque il Razionalismo milanese, secondo Canella, «mancando generalmente [...] una convinta immedesimazione riformista, [...] finisce per prodursi prevalentemente sul piano dello stile<sup>2</sup>».

È con il secondo dopoguerra e la caduta del Fascismo che l'architettura milanese, come quella della restante penisola d'altronde, scopre l'ideologia, scopre l'opportunità d'incidere sul quotidiano. Con le *Case per contadini a Valera Fratta* (1944), del gruppo Bottoni, Mucchi e Pucci, il vocabolario linguistico del razionalismo milanese si arricchisce di tetti a spiovente coperti da tegole e una composizione delle bucaure della facciata così asciutta e anonima da ricordare il nascente neorealismo romano. D'altronde, il successo planetario del cinema neorealista e della nuova ondata di scrittori che, variamente intimiditi dal regime avevano poco fatto sentire la propria voce, mentre adesso scoprono il successo internazionale, sortiva il loro effetto.

Nel 1945 è la volta di Ignazio Gardella - che circa dieci anni prima aveva trovato, secondo Canella, «un linguag-

gio autenticamente originale e compiuto, superando limiti tipologici e contraddizioni figurative all'epoca ancora presenti in altre opere di scuola milanese<sup>3</sup>» - Gardella aggiorna il suo linguaggio con la *Casa del viticoltura a Castana*. «Insomma - conclude Canella - d'ora in poi l'architettura non dovrà più essere dichiarazione ideologica o propagandistica di modernità, ma dovrà assorbire in sé e riesprimere criticamente l'interpretazione del paesaggio della città in cui si inserisce<sup>4</sup>». Gardella in questo è un riconosciuto maestro, le sue opere, fuori da qualsiasi preconetto formale, nascono a partire dal sito e nel sito trovano la giustificazione delle proprie scelte. In una delle sue opere più note, *l'Edificio di abitazioni Borsalino* (1948-52), Gardella decide di «rompere» la staticità monolitica che l'imponenza di questo edificio avrebbe avuto se lo avesse concepito come un prisma puro. Le pieghe che imprime alle facciate, però, non sono arbitrarie ma coincidono con la dimensione di una abitazione, in modo da denunciare all'esterno l'organizzazione dell'edificio: quattro prismi serviti da due corpi scala, anch'essi denunciati dall'arretramento in facciata. Anche la scelta di disporre i balconi sul retro, in una dimensione più intima, trova le sue ragioni nel sito<sup>5</sup>. I precetti del Movimento Moderno vengono assorbiti ma non la rigidità del suo linguaggio, che lo stesso Gardella

aveva frequentato.

Gardella è certamente uno degli architetti più dotati ed eclettici, ma quel che ci preme sottolineare è che dal dopoguerra in poi, quando l'influenza teorica di Rogers si fa molto forte, ad una compattazione di intenti corrisponde un'esplosione di linguaggi e sperimentazioni, tanto da far dire a Monestiroli che «vi sono opere, di questo gruppo di architetti milanesi, che potrebbero essere di chiunque di loro<sup>5</sup>». La *Torre Velasca* assurge a simbolo non solo del pensiero architettonico dei suoi autori, i BBPR, ma «rappresenta il punto di vista sull'architettura di un'intera generazione di architetti milanesi<sup>7</sup>».

Ma quali sono le caratteristiche della Scuola di Milano? Per Monestiroli due sono indubbiamente la riflessione sul tema, e la ricerca tipologica. La prima è una riflessione sul senso dell'opera che si dovrà progettare, in linea con quella cultura filosofica lombarda di stampo illuminista che pare influenzare anche gli architetti più giovani. Per ricerca tipologica

[...] s'intende la ricerca dei caratteri di un edificio che corrispondono in modo evidente e stabile alla definizione della sua identità. Per *tipologia* [...] non s'intende dunque un repertorio di forme desunte dalla storia, una sorta di catalogo in cui scegliere le forme del nostro progetto, [...] al contrario significa la volontà di dare una forma stabile al carattere di un edificio. La volontà di definirne una *forma esemplare*<sup>8</sup>.

Casa del Viticoltore, Castana, Pavia (1947), I. Gardella

Edificio di abitazioni Borsalino, Alessandria (1948-52), I. Gardella





Montaner precisa: «Così come succedeva con la critica illuminista - che mirava a far coincidere riflessione ed operazione - la critica tipologica costituisce un momento tanto teorico quanto progettuale; è ciò che accedeva con la proposta di Jean-Nicolas-Louis Durand: per Durand il tipo era tanto una struttura interna quanto un processo metodologico, ma era carente di storicità e di relazione con il contesto<sup>9</sup>». Il recupero del concetto di tipo era stato sostenuto anche dallo scritto *Sul concetto di tipologia architettonica*<sup>10</sup> di Giulio Carlo Argan, e in Italia veniva portato avanti anche dalla Scuola romana. Ma sono i milanesi a fornire le prove più convincenti, e allo stesso tempo estreme, della sua applicazione: il *Progetto per il quartiere San Rocco a Monza* (1966) di Aldo Rossi e Giorgio Grassi, l'unità residenziale del *Complesso Monte Amiata* (1967-74) di Aldo Rossi o la *Casa dello studente di Chieti* (1976-79) di Grassi e Monestiroli, sono esempi evidenti. La tipologia interpretata secondo questa declinazione, che deve molto anche alla lettura che ne dà Rossi nel fondamentale *L'architettura della città* (1966), consente anche, e soprattutto, di istituire un raffinato dialogo col passato, con le sue «permanenze». Un dialogo che Grassi ha costantemente cercato con le sue opere e teorizzato nei suoi scritti.

L'architettura, secondo Grassi, deve innanzitutto mani-

festare la propria ragione. Adoperando la definizione di Lukàcs sostiene che l'architettura deve realizzare spazi *adeguati* e manifestare visivamente questa *adeguatezza*. Può essere ambigua, può volontariamente ignorare il contesto, il formalismo delle mode, ma non può negare se stessa, non può essere “negativa”, non può essere veramente di denuncia sociale come la letteratura o il cinema. *Al contrario* l'architettura non può che essere affermativa, positiva, a meno di diventare qualcos'altro - in questo Grassi pare accettare la “funzione” di Rogers, che poneva l'esistenza dell'architettura all'interno dei due estremi Utilità e Bellezza. Per quel che attiene alla funzione, il fondamento di tanta teoria del Movimento Moderno, Grassi sostiene che «tutto sommato la necessità abbia ormai fissato le sue forme<sup>11</sup>», per questo ritiene che il problema della funzione sia, in fondo, un falso problema. Le sperimentazioni sulla distribuzione, ad esempio, sono spesso fine a se stesse, all'originalità dell'esercizio progettuale. Rimane dunque, rispetto alla definizione di Lukàcs, il problema della rappresentazione. Non accettando il «funzionalismo ingenuo», che riduce il significato dell'architettura alla sua funzione, Grassi - e con lui Rogers, Gardella, Rossi, Monestiroli, ecc. - ritiene lo si debba superare; ogni architettura, oltre le sue funzioni “primarie”, è sempre «rappresentazione di

una collettività<sup>12</sup>».

Ma a questo punto è necessario parlare del ruolo della storia. Come ha ampiamente teorizzato Rogers il presente è il risultato dell'evoluzione storica, è sempre in una prospettiva storica che dovremmo giudicare (e progettare) l'architettura. Nella storia troviamo le «forme tipiche», «quelle forme che più di altre sembrano porsi come soluzioni definitive a questioni determinate<sup>13</sup>». Siccome la finalità è la collettività e la sua rappresentazione, «il linguaggio dell'architettura è (o dovrebbe essere) un linguaggio immediato<sup>14</sup>»; siccome la prospettiva è quella storica, l'interesse sarà rivolto ai grandi eventi (storico)architettonici e non alle mode passeggiere, come nei formalismi contemporanei. Ma, ovviamente, come sottolineano nei loro scritti tutti gli architetti ascrivibili entro il confuso perimetro di questa “scuola”, rappresentare la collettività non significa accettare acriticamente il reale, significa invece «superare nella rappresentazione le contraddizioni della realtà, che è la condizione della sua stessa esistenza<sup>15</sup>». Il realismo, in una realtà come quella che viviamo oggi, non potrà che produrre architettura per pochi, «l'opera parla in nome proprio di ciò che non è in alcun modo presente o è presente per parti frammentarie e comunque in una minoranza nella società, parla delle ragioni della sua

assenza, della sua speranza e della sua necessità<sup>16</sup>». Quindi, il compito di quest'architettura delle minoranze, secondo Gregotti, «non è quello di indagare e rappresentare le tendenze in atto, ma quello, dopo averle conosciute ed esaminate, di proporre alternative adatte<sup>17</sup>». Ancora Gregotti: «il problema di un'architettura realista resta [...] quello della proposta come misura di una distanza critica che ci unisce alla realtà e ci separa nello stesso tempo da essa, non quello della sua rappresentazione o del suo rispecchiamento<sup>18</sup>». Questo proprio per evitare le derive funzionaliste perché il realismo necessita d'immaginazione, poiché non è un atto meccanico di “rispecchiamento” della realtà.

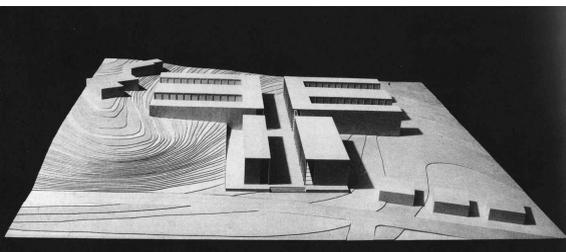
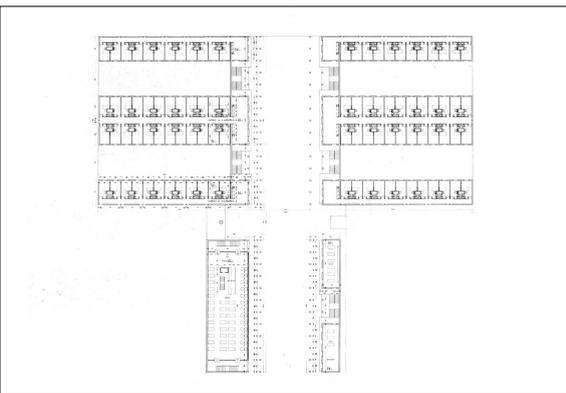
Il problema è che, come ha scritto Tafuri, «la “costruzione logica dell'architettura” di Giorgio Grassi si costringe alla pura reiterazione<sup>19</sup>», le sue opere «interrogano moduli tipologici ed elementi primi quali la corte, il portico, la simmetria, la costanza ritmica: l'aspirazione sembra essere quella alla pagina bianca; la polemica contro quello che Grassi chiama lo “sconnesso paradosmo” si risolve in una ostentazione di rigoristiche certezze<sup>20</sup>».

Entro questi estremi: la logica, la razionalità e l'organizzazione (di matrice illuminista) da una parte; la memoria e l'istinto dall'altra, si articolano le opere di

Unità residenziale nel Complesso Monte  
Amiata, Milano (1967-74), A. Rossi



Casa dello studente, Chieti (1976-79), Giorgio Grassi e Antonio Monestirol



questi architetti. Se i progetti di Grassi e Monestirol mostrano una maggiore propensione per il primo di dei due poli, quelli di Rossi, soprattutto nell'ultima parte della sua carriera, sono più vicini al secondo.

Prendendo ancora una volta i due estremi di validità dell'architettura, Utilità e Bellezza, secondo la lezione di Rogers, possiamo farli coincidere coi due estremi tanto cari a Rossi: oggettività e soggettività. Rossi cerca di inserire nel rigore logico di stampo classico e illuminista la soggettività autobiografica, senza però soggettivizzarne il linguaggio, senza cadere nella trappola dell'originalità delle forme. Insomma, Rossi è anonimo nelle forme (come Grassi) ma autobiografico, per questo Eduardo Souto de Moura, suo estimatore, sostiene che: «i rossiani, perlopiù, seguivano la autobiografia di Rossi anziché la propria, per questo tradivano il suo sistema, e quando riempivano i progetti di bandierine, tetti, finestre quadrate e tutto il resto, ne facevano una caricatura<sup>21</sup>».

L'architettura di Rossi consente l'apporto soggettivo senza dimenticare le esigenze delle «presistenze ambientali» che, per l'architetto milanese, non sono una questione esclusivamente formale:

L'architettura di Rossi si fa così, di volta in volta, “padana” [...], “milanese”, “berlinese”, “americana”, pur rimanendo sempre, evidentemente, riconoscibilmente rossiana, fatto non compatibile con

la rifondazione di un sistema di forme di struttura classica. La riconoscibilità di Rossi è ben diversa dalla costante riproposizione dei propri stili tipica dell'individualismo architettonico del Novecento. E' invece il frutto di una disponibilità mimetica, di un farsi strumento di descrizione del luogo, senza affermare nulla di proprio o di nuovo ma rendendosi riconoscibile per il tono della narrazione nella convinzione, come si è detto, che narrando un luogo, descrivendolo, lo si rivela e lo si trasfigura; se ne mostra, appunto, il vero carattere<sup>22</sup>.

Boullée in *Architettura. Saggio sull'arte*, il noto libro prefato da Aldo Rossi, scrive:

La concezione dell'opera ne precede l'esecuzione. I nostri antichi padri costruirono le loro capanne dopo averne creata l'immagine. È questa produzione dello spirito, questa creazione che costituisce l'architettura che noi di conseguenza possiamo definire come arte di produrre e di portare fino alla perfezione qualsiasi Edificio. L'arte del costruire è quindi qualcosa di secondario che a noi sembra corretto indicare come la parte scientifica dell'architettura<sup>23</sup>.

Il teorico neoclassicista propone una concezione idealista dell'architettura che Rossi accetta pienamente: «il maggiore interesse che proviamo per Boullée teorico [...] è in questo rifiuto della posizione funzionalista dell'architettura e nel conseguente rifiuto di identificare il pensiero della architettura con l'opera costruita<sup>24</sup>». È qui, probabilmente, che possiamo leggere questa scissione fra teoria e progetto, certo favorita dalla marginalizzazione che il ruolo dell'architetto in Italia ha poi avuto a

partire dagli anni settanta e che porterà molti architetti “disoccupati” a orientare nel disegno le loro aspirazioni progettuali. Nello stesso Rossi, la sua attenzione per i segni permanenti nella città lo spingerà ad un certa lettura storica formale, vista con la deformazione del ricordo infantile; soprattutto i suoi disegni e le prime scuole lombarde cercano questo infantilismo vagamente felliniano.

Forse, e questo vale certamente anche per quell'altro coacervo inquieto che è il gruppo romano, la condanna dell'architettura italiana è stata quella di avere *troppi maestri*, e di conseguenza pochi allievi - allievi che si limitano a questo ruolo. A differenza della Scuola di Barcellona o della Scuola di Oporto, dove l'operosità priva di quella ricercata personalizzazione critica ha spinto tanti ottimi architetti (e intellettuali) a concentrare le loro energie quasi esclusivamente a proseguire - personalizzando, certamente - strade già tracciate, a tradurre architettonicamente quelle teorie, in Italia pare che ognuno abbia autonomamente ricercato una propria strada. Rogers, Samonà, Quaroni, bastano questi tre nomi per aprire un ampio orizzonte teorico, ma alcuni dei loro allievi, come Rossi, Gregotti, Grassi, Monestiroli, se pensiamo solo alla Scuola di Milano, non si sono limitati a seguire le indicazioni del maestro - filtrate, certamente,

Edificio nell'area ABB-Roland Ernst, Berlino (1993-2001), G. Grassi

Biblioteca pubblica, Groningen (1989-92), G. Grassi



Ampliamento del cimitero di San Cataldo,  
Modena (1971-84), A. Rossi e G. Braghieri

Scuola media, Broni, Pavia (1979-83), A. Rossi



elaborate ed arricchite, ovviamente, - hanno invece prodotto testi teorici anche importanti. Sia chiaro che è una fortuna avere così tante intelligenze - che forse non ha trovato pari in altre nazioni - capaci di non rimanere schiacciate dall'ingombrante eredità culturale di questi maestri, ma forse la loro ansia rifondativa non ha permesso lo sviluppo "formale" che queste teorie avrebbero meritato.

Da quanto detto fin qui emerge una cultura architettonica beneficamente tormentata nella ricerca di un senso, di una teoria, di un orientamento, ostinatamente contraria ad accettare i formalismi contemporanei degli edifici, come ha scritto Monestiroli, «privi della capacità di rendersi veramente necessari<sup>25</sup>». La finalità dell'opera non è mai solo la sua funzione in senso stretto ma, considerando il complesso sistema di relazione esistente tra gli oggetti - influenzato dal "relazionismo" di Paci - il lavoro dell'architetto è «si, rivolto a una committenza, ma a una *committenza allargata all'intero corpo dei cittadini*<sup>26</sup>». Lo studio tipologico, la ricerca delle «permanenze» della città, sono strumenti - inefficaci, in realtà, ci dice Rossi - per inserirsi nel processo storico, per cercare un senso, una possibile lettura, nel «pensiero debole» della post modernità: «dar forma evidente ad una architettura che sia espressione di civiltà. Questa in fondo

è la volontà comune a tutti coloro che fanno parte della Scuola di Milano<sup>27</sup>».