

3.2 La scuola romana

Non sei tenuto a venerare la tua famiglia, non sei tenuto a venerare il tuo paese, non sei tenuto a venerare il posto dove vivi, ma devi sapere che li hai, devi sapere che sei parte di loro.

Philip Roth, *Pastorale americana*

«Scuola romana» è una definizione labile ed evanescente, il cui perimetro andrebbe ogni volta ridefinito in funzione del punto d'osservazione. È dunque difficile scriverne senza il timore di commettere omissioni importanti e connessioni velleitarie; cercheremo dunque di inquadrare la questione partendo dal centro, dal nucleo pulsante e indiscusso che questa “Scuola”, dal secondo dopoguerra, ha espresso nelle persone di Ludovico Quaroni e Mario Ridolfi. È indubbio che andrebbe analizzato anche quel retroterra culturale cresciuto all'ombra del regime che covava «precoci attitudini neorealiste²⁸», secondo il parere di Giorgio Muratore già citato nel capitolo precedente. Molti autori infatti, come De Renzi o addirittura Piacentini, sebbene abbiano avuto un trascorso architettonico, durante gli anni trenta, in aperto contrasto con molti dei rappresentanti della “Scuola romana”, hanno però profuso nelle loro opere alcune caratteristiche, come l'attitudine artigianale, che avranno modo di esprimersi (dopo la guerra) insieme ad

una depurazione del linguaggio e un abbandono del monumentalismo, che porteranno ad una apertura alla cultura realista.

Anche per Quaroni e Ridolfi l'adolescenza razionalista degli anni trenta, che hanno vissuto senza molto crederci, è stata un'esperienza preziosa, ma ben presto rielaborata in relazione soprattutto agli accadimenti sociali: la fine della Seconda guerra mondiale e la “ricostruzione”.

Il primo settennio di attività dell'Ina casa è fortemente segnato [...] da una irripetuta atmosfera di tensione realizzativa e da una grande volontà di uniformità, tale da far pensare alla nascita di una nuova cultura architettonica in qualche modo capace di oltrepassare le pulsioni volte all'affermazione di linguaggi personali per farsi strumento, per quanto più possibile oggettivo, della costruzione della città²⁹.

In effetti, osservando le immagini e le piante degli edifici per l'INA-Casa, si avverte chiaramente, da parte degli architetti, la vocazione all'assenza, alla perdita dell'«aura» artistica, e un forte interesse verso i problemi della “costruzione” che - sebbene gli esiti formali siano lontanissimi - non è fuori luogo riconnettere al clima culturale del Movimento Moderno (Gropius) e dell'architettura scandinava. Le pareti intonacate, la struttura sovente esibita, l'esito formale come conseguenza di precise scelte funzionali, faranno di queste architetture, durante la “ricostruzione”, dei modelli internazionali.

Villaggio La Martella, Matera (1951-54), L. Quaroni,
M. Agati, F. Gorio, P.M. Lugli, M. Valori



Se il dopoguerra milanese mantiene quasi immutate le posizioni, con una scuola razionalista radicata che scopre le «preesistenze ambientali»; a Roma l'APAO di Zevi, le esitazioni che i progettisti avevano nell'abbandonarsi al razionalismo - che era bollato come “reazionario” e “fascista” - e il tumulto delle idee contrastanti, ne faranno un groviglio di esperienze spesso discordi. Il tema della residenza diventa centrale, anche e soprattutto a causa dei progetti per l'INA-Casa.

Per Ludovico Quaroni l'architetto è «colui che mette insieme cose distanti fra loro», ed è quello che nella sua lunga carriera progettuale e accademica ha fatto. Si laurea nel 1934, l'anno dopo apre uno studio con Fariello e Muratori; realizzeranno numerosi concorsi, poi il sodalizio si scioglierà nel '38, e non poteva essere altrimenti dato le strade divergenti che Quaroni e Muratori presero in seguito. L'interesse per la città, per la struttura urbana, però, li accomunava; entrambi avranno il merito di portare nella facoltà di Roma questa sensibilità che allarga l'interesse progettuale dal singolo manufatto al contesto nel quale si inserisce.

Col progetto del *Villaggio La Martella* a Matera (1951-54) il gruppo guidato da Quaroni mostra questa sensibilità urbana, addirittura territoriale. Il borgo è distribuito su un'ampia superficie, con la dislocazione

degli edifici progettati in modo da evitare l'angosciosa monotonia razionalista e «riprodurre in qualche modo quella libertà di movimento che caratterizzava i Sassi³⁰». I varchi tra un edificio e l'altro sono studiati in modo da generare piccole corti e tutto il progetto - i disegni di Quaroni sono esemplari - è studiato per “piegare” le più sviluppate tecniche urbanistiche alle esigenze concrete di una realtà contadina e arretrata. «In questo tentativo di costruire un'architettura iscritta in un'urbanistica evoluta, al centro di un processo che coinvolge specialisti e intellettuali, consiste la modernità della progettazione integrata di Matera³¹».

Il progetto è completato dalla chiesa, collocata nel cuore del villaggio e progettata dal solo Quaroni, che, con la spinta verticalità del corpo che si innalza sopra l'altare, e che alloggia le campane, diventa l'elemento più alto dell'intero villaggio, visibile dalle campagne circostanti. La sperimentazione linguistica de *La Martella* raggiunge il suo apice proprio in questa chiesa, con il dispositivo barocco dell'aula in penombra e il presbiterio inondato di luce raccolta in alto dal corpo a torre; ma soprattutto dal sapiente dosaggio della finitura a intonaco bianco e dei blocchi di tufo, e con suggestive articolazioni, tra neoplasticismo e vernacolo, nella soluzione d'ingresso.

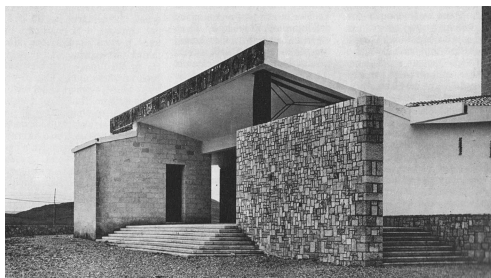
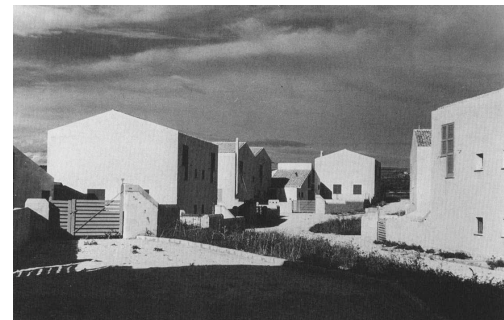
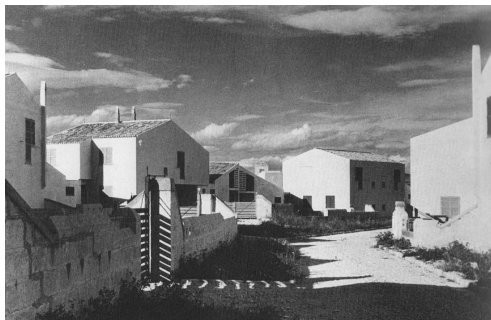
A differenza del progetto per il quartiere Tiburtino, di

cui Quaroni aveva confessato le “debolezze” nel noto articolo “Il paese dei barocchi”³², con La Martella avviene un superamento; d'altronde tutta la carriera di Quaroni è caratterizzata da “superamenti”, da svolte sorprendenti del suo linguaggio, dalla capacità di “mettere insieme cose distanti fra loro”.

Solo qualche anno dopo, nel 1955, con la *Scuola elementare a Ivrea* (1955) il linguaggio si fa più internazionale, con sottili allusioni in pianta a Mies e forse alle coeve sperimentazioni di Marcel Breuer: i muri sono setti che sbordano oltre il perimetro della copertura e il tetto pare un corpo semplicemente poggiato. Ma è già nel 1959, con il *Progetto per il concorso alle Barene di San Giuliano* a Venezia, che Quaroni mostra tutta la sua versatilità redigendo un progetto dal linguaggio se non utopico per lo meno futuristico. Al progetto parteciperà (e vincerà) Muratori; a vent'anni di distanza dai loro comuni esordi progettuali sono evidenti le divergenze delle loro strade: entrambi rifiutano l'urbanistica canonica del Movimento Moderno, ma Muratori si rifugia nell'antico, mentre Quaroni sperimenta anche linguisticamente. La sua sperimentazione, però, non è mai fine a se stessa ma cerca sempre connessioni - nuove e originali - con il luogo: «forse perché da sempre senza compiacimento si situa in attitudine militante, verso il raccordo tra etica ed estetica

Villaggio La Martella, Matera (1951-54),
L. Quaroni, M. Agati, F. Gorio, P.M. Lugli,
M. Valori

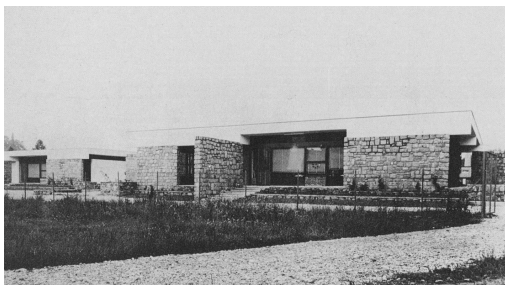
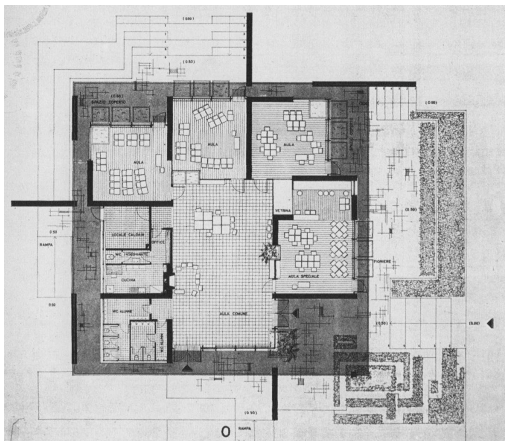
Chiesa nel Villaggio La Martella,
Matera (1951-54), L. Quaroni



Chiesa nel Villaggio La Martella, Matera (1951-54),
L. Quaroni

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

Scuola Elementare, Ivrea (1955), L. Quaroni



dell'architettura, l'architettura per Quaroni non è mai un assoluto. Essa nasce dalla realtà ed alla realtà deve ricondursi³³».

La realtà Quaroni la indaga tramite gli studi urbanistici, che compie con grande approfondimento giungendo a originali conclusioni. Il testo più rappresentativo in tal senso è *La torre di Babele*³⁴, pubblicato su suggerimento di Aldo Rossi solo nel 1967, e che raccoglie vari scritti. Il fatto che Rossi abbia contribuito alla pubblicazione, redigendo anche la prefazione, è significativo della vicinanza dei due e dell'influenza delle teorie quaroniane che Rossi ha subito per il suo *L'architettura della città*.

Ne *La Torre di Babele* Quaroni esalta il mito della città dell'antichità come opera d'arte collettiva:

La progettazione di un edificio come di una città non soltanto teneva conto degli aspetti funzionali, tecnologici ed estetici delle singole parti e dell'insieme, ma componeva tali aspetti in modo da realizzare un immediato, diretto, pregnante rapporto fra loro, sì che uno aiutasse l'altro, derivasse dall'altro, e comunque non fosse possibile separarlo dall'altro se non attraverso la forzatura d'una artificiosa analisi a posteriori. Forma, mezzi e contenuti non erano cose lontane l'una dall'altra, quasi nemiche; erano, insieme, l'invenzione architettonica e lo "specifico" architettonico³⁵.

La città è un organismo, complesso e articolato, dove ogni parte è in stretta relazione con l'altra e in queste relazioni trovano significato. Il Movimento Moderno cerca

un'interpretazione delle città tramite il rigore funzionalista, dove la forma pare sia solo il risultato di operazioni razionali, «l'urbanistica quindi era una fuga dalla creazione della forma. Quaroni propone l'allargamento disciplinare non come fuga dal disegno, ma come presa di coscienza del contesto, individuazione del quadro generale all'interno del quale risolvere il vero problema dell'architettura, cioè proprio il disegno dello spazio urbano³⁶». Anche nel progetto per le Barenne di San Giuliano il meccanismo è simile, nei grandi edifici circolari non sono stabiliti i dettagli figurativi, che sarebbero stati poi progettati da diversi architetti.

Lo studio delle città rende Quaroni un personaggio speculare a Muratori, simile ma per molti versi opposto:

Laddove l'uno [Muratori] persegue, nell'analisi storico-teorica della città, una nozione del progettare-costruire dotata di fondamenti oggettivabili e riproducibili entro un processo ed un meccanismo di conoscenza, l'altro [Quaroni] è attento a cogliere come illuminazioni il regime dialettico-conflittuale della regola e dell'eccezione alla regola, della invariante e delle variabili, dei rapporti di coerenza ma anche di sorpresa che si installano sul ponte tra architettura e società, oppure tra architettura e città. Laddove l'uno ha come orizzonte un fare edilizio dotato di canoni garanti della continuità e della ripetibilità, l'altro non vede soluzioni ai problemi se non in una sintesi progettuale che è irriducibile e irripetibile. Laddove l'uno al cospetto dello stravolgimento che la modernizzazione porta alla disciplina tradizionale paga i prezzi di un arroccamento a petto della “crisi della civiltà”, l'altro attraversa

problematicamente la modernità rimettendo in gioco se stesso e la disciplina, scommettendo sulla possibilità che il pensiero progettante riesca a venire a capo del nuovo seguendolo criticamente piuttosto che rifiutandolo in blocco, e supponendo che le codificazioni teoriche e linguistiche sempre seguano e mai precedano le esperienze della realtà³⁷.

Alle astrattezze teoriche del Movimento Moderno, al rigore funzionalista *in vitro*, Saverio Muratori, oppone un'altrettanto rigorosa teoria sviluppata tramite un'anastilosi al contrario: lo studio tipologico. Il tipo di Muratori, però, non è un astratto modello di classificazione come per Quatremère de Quincy, l'analisi tipologica consente di comprendere il «processo autentico dello sviluppo organico reale» degli edifici.

Nella sua intenzione di lettura e interpretazione della città, gli studi di Muratori si sono rilevati una pietra miliare, anche per l'influenza esercitata nella Scuola romana. Non dobbiamo neanche dimenticare che l'utilizzo che di questo strumento ne faranno Aldo Rossi, Giorgio Grassi o Antonio Monestiroli, è debitore proprio degli studi di Muratori.

Ma la divergenza con Quaroni e gli architetti milanesi citati sta probabilmente tutta nell'utilizzo che Muratori fa di questo strumento e della storia in genere. L'edificio più noto da lui progettato, la *Sede della Democrazia Cristiana* a Roma (1955-58) ne è forse l'esempio migliore. L'edificio

Progetto per il concorso alle Barenne di San Giuliano, Venezia (1959), L. Quaroni



Sede della Democrazia Cristiana, Roma (1955-58),
Saverio Muratori



sorge in un'area che ai tempi della sua costruzione era quasi completamente isolata, per tale ragione non cerca nessun legame con l'intorno ma stabilisce un privilegiato rapporto col suolo. «Lo stilobate radica il manufatto a terra, da questo nascono i pilastri dai quali spicca la parete poggiante su archi ribassati in cemento: la parete si inflette alla sommità determinando lo sporto del cornicione³⁸». Il prospetto principale ci consegna l'immagine “classica” del palazzo rinascimentale, ma senza una specifica connotazione storica, è un palazzo che presenta il piano nobile, il cornicione e la regolarità del prospetto. Ma, secondo l'acuta analisi di Franco Purini:

Pur nell'apparente diversità di quest'opera da quelle coeve rimangono in essa forti riferimenti alla tradizione moderna di cui io credo essa faccia parte integrante. E qui occorre elencare alcune soluzioni contraddittorie. Il basamento scavato, ridotto a due portici rigiranti e contenenti due piani contraddice la natura fortemente chiusa della massa plastica sovrastante. Ma questo basamento svuotato non è forse simile, nelle intenzioni, al basamento ciclopico dell'*Unité* lecorbusieriana? Le finestre del piano nobile, se non fossero ricondotte all'ordine dalle grandi archeggiature darebbero luogo a ad una sequenza labile, scorrente, ad un nastro; e questo effetto non si rafforza forse nelle bucature dei piani superiori, il cui aspetto, da lontano, è proprio quello di un'incisione orizzontale appena segnata dalle intermittenze verticali dei pilastri?³⁹

Nonostante le finezze progettuali che ha notato Purini l'architettura di Muratori trova parecchi oppositori, ma

unanime consenso per i suoi studi storici e per quel seme che getterà all'interno della scuola romana: la sensibilità al contesto.

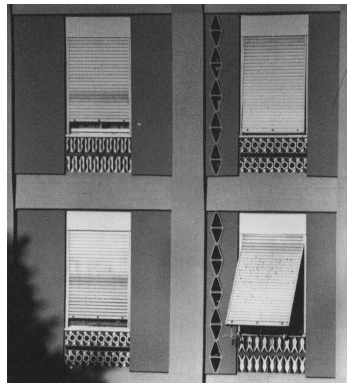
Un altro maestro della scuola romana è il tormentato Mario Ridolfi, innovatore della cultura architettonica italiana che con la sua opera progettuale e accademica influenzerà questa scuola al pari di Ludovico Quaroni. Di Ridolfi sono note soprattutto le opere realizzate nel dopoguerra: il *Quartiere Tiburtino*, manifesto del neorealismo architettonico, e le *Casa a Torre in viale Etiopia* a Roma, progettate con Wolfgang Frankl; ma il suo nome è saldamente legato alla cultura architettonica italiana anche per il *Manuale dell'architetto*. In effetti, a ben guardare, la normalizzazione di scelte dovute al buon senso e tramandate dalla tradizione (*Manuale dell'architetto*) e la volontà di rappresentare la cultura popolare, sono i due poli entro cui possiamo inscrivere la sua architettura. Manuela Morresi, in un articolo pubblicato su «Casabella»⁴⁰ evidenzia proprio queste due tendenze: quella artigianale, che lo porta ad una certa “mediocrità” dell'architettura, a rinunciare all'espressione personale a favore della finalità collettiva, ed un certo decorativismo a volte gratuito. Ma le decorazioni che analizza, i sottofinestra di alcuni edifici, sono in realtà il tentativo di personalizzare le abitazioni («ogni uomo ritrovi senza

fatica la sua casa, col sentire riflessa in essa la propria personalità⁴¹»), una personalizzazione in nome della cultura popolare, realizzata con maioliche dipinte.

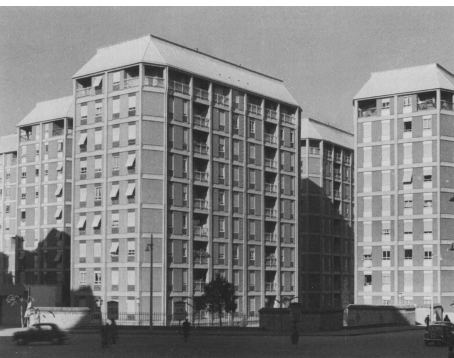
Nell'*Asilo di Poggibonsi* (1955-61) Ridolfi e Frankl progettano i davanzali delle finestre più bassi di quanto comunemente si faccia, e gli infissi con una parte inferiore fissa per potersi sporgere poggiando i gomiti alla altezza comunemente prescritta, ma avere più luce e soprattutto poter far vedere fuori anche ai bambini. «I bambini non arrivano ad un'altezza notevole, però anche alla loro altezza limitata, anche quando camminano a quattro zampe, braccia e gambe, hanno bisogno di vedere fuori⁴²», e ancora, sempre Ridolfi: «ma si rammenta lei, si rammenta di quando era a scuola, e di come i davanzali delle finestre le arrivavano alla bocca? E sembrava di essere in carcere invece che a scuola, perché questi davanzali erano enormi, queste aule erano altissime, tutte le dimensioni erano sbagliate!⁴³». Queste poche notazioni rendono chiara quell'attenzione artigianale tanto (giustamente) esaltata nell'opera di Ridolfi, questo amore per il lavoro ben fatto che tanto ricorda la cultura italiana coeva. Anche nel cinema di quegli anni, il neorealismo e poi la commedia all'italiana, il termine *artigianale* torna con insistenza; gli stessi protagonisti rivendicano un ruolo più da mestieranti che da artisti, da

Case a Torre in viale Etiopia, Roma
(1948-54), M. Ridolfi e W. Frankl

Casa Chitarrini, Terni (1950-51),
M. Ridolfi e W. Frankl



Case a Torre in viale Etiopia, Roma (1948-54),
M. Ridolfi e W. Frankl



«cinematografari» che da registi: «maestro io? Ma quale maestro. Sono soltanto un artigiano, come l'orafo o il vetraio⁴⁴», ha ripetuto tutta la vita Mario Monicelli.

Con le *Case a Torre in viale Etiopia* (1948-54) Ridolfi adopera in facciata il rilievo del reticolo strutturale. Il reticolo è un modello formale presente nell'architettura italiana (in particolare lombarda) dai tempi delle installazioni di Persico e Nizzoli a Milano. Lo adopererà Terragni, sarà presente nei progetti più marcatamente razionalisti dei BBPR; lo adopererà anche Gardella nel *Progetto per la Torre Littoria* in piazza del Duomo a Milano. Ma già in quell'anno (il 1934) Gardella lo sottrarrà alla astrattezza dell'uso comune differenziando gli elementi verticali, i pilastri, da quelli orizzontali, le travi. Una analoga lettura costruttiva ne farà Ridolfi nelle torri di viale Etiopia, facendo coincidere quello che potrebbe apparire come una semplice decorazione della facciata con la struttura. Scrive Tafuri:

[...] la continuità della struttura cementizia esibita, la perentorietà volumetrica delle torri ad angoli smussati, la violenza chiaroscurale si traducono in epica popolare, ostentano la propria drammaticità come commento dolorosamente partecipe di una condizione umana non riscattabile con «certezze» architettoniche. [...]. L'uso del colore, del ferro lavorato, della maiolica smaltata non introduce notazioni ironiche, bensì una «piccola scala» - quella alla quale ha ancora possibilità di esprimersi il fare artigiano - che sottolinea, per scarti, la

grande scala del complesso. [...] la sensibilizzazione delle intelaiature cementizie e delle coperture rispondono, con tonalità grave, alle «sfacciate» variazioni delle soluzioni di dettaglio - segnano, per Ridolfi, il passaggio dal neorealismo al realismo⁴⁵.

Il «metodo Ridolfi», secondo la definizione dello storico romano, verrà successivamente adoperato pedissequamente e si passerà «da *Roma città aperta* [...] a *Pane, amore e fantasia*⁴⁶».

Sullo stesso solco tracciato da Ridolfi si muove anche Mario Fiorentino, che aveva collaborato, tra le altre cose, anche al Quartiere Tiburtino. Il suo nome è però indissolubilmente legato a due progetti molto distanti nel tempo: lo straordinario *Monumento ai martiri delle fosse Ardeatine* a Roma (1944-51) e l'*Unità residenziale al Corviale*, sempre a Roma (1973-81). Con quest'ultimo pare definitivamente chiudersi la stagione romana della sperimentazione sulla residenza, con echi alla mega-struttura tecnologica e al realismo ridolfiano resi tramite l'uso del calcestruzzo a vista.

Un personaggio che arricchisce e completa, aggiornandole, le ricerche partorite dalla scuola romana è Carlo Aymonino. È un architetto un po' anomalo, Aymonino, rispetto la tradizione «romana» che pure ha vissuto in pieno. Imparentato con Marcello Piacentini, dopo una gioventù che lo porta a contatto con numerosi artisti

(Guttuso e Scialoja, tra gli altri), fa parte del gruppo di progettazione del quartiere Tiburtino: «I maestri diretti, Ridolfi e Quaroni, credo che mi abbiano trasmesso soprattutto lezioni fondamentali di metodo, non tanto di tipo professionale, quanto culturale ed esistenziale⁴⁷». Dopo aver capeggiato il gruppo di progettazione per il *Quartiere Spine Bianche* a Matera (1954-57), che è chiaramente debitore dell'esperienza neorealista romana, Aymonino va ad insegnare prima a Palermo e poi a Venezia, facoltà che Samonà aveva riorganizzato e che, oltre al maestro Carlo Scarpa, aveva chiamato a sé molti importanti giovani: Leonardo Benevolo, Guido Canella, Aldo Rossi e Manfredo Tafuri. L'esperienza veneziana sarà importante e Aymonino avrà modo di tessere un proficuo rapporto con Aldo Rossi, che gli faceva da assistente alla cattedra di *Caratteri distributivi degli edifici*. Anche Aymonino era interessato alla città e alla ricerca tipologica - in questo senso andrebbe approfondito il suo rapporto con Rossi - ma senza mai cedere a storicismi:

[...] gli studi sulle strutture urbane possono influenzare la prassi architettonica liberandola dalle strettoie degli standard quantitativi e degli schemi genericamente funzionali e costituire anzi la matrice culturale di una tendenza dell'architettura contemporanea, senza tuttavia identificarsi necessariamente con questa.

L'analisi urbana non fornisce quindi gli strumenti per l'intervento architettonico: è errato infatti supporre un rapporto di casualità

diretta, che porterebbe a una imbalsamazione accademica dell'architettura, come dimostrano ampiamente i progetti di Muratori e della sua scuola. L'analisi urbana può invece fornire gli strumenti per intendere anche l'architettura [...] come un processo di individuazione e di formalizzazione che è caratterizzato dai rapporti che ogni nuovo intervento viene a stabilire entro un «insieme» urbano⁴⁸.

È in questi anni che Aymonino progetta il suo capolavoro, il *Complesso Monte Amiata* (1967-73) nel quartiere Gallarate a Milano; e che consente a Rossi la realizzazione della sua celebre *Unità residenziale* (1967-74) nello stesso luogo.

Nel *Liceo scientifico di Pesaro* (1971-77), di qualche anno successivo, si assiste ad una leggera depurazione del linguaggio, ma la poetica rimane la stessa. L'architetto romano ha l'opportunità di progettare l'intero campus, cosa che entra in risonanza coi suoi studi urbani, ma è proprio la sua poetica del frammento che gli farà progettare questo edificio «in forma di città⁴⁹». Se gli esiti formali dei suoi progetti - la pulizia delle composizioni - rendono Aymonino apparentemente più “milanese” che “romano”, la discontinuità delle sue architetture, il suo progettare quasi per brandelli ricomposti, lo riavvicinano al convulso ambiente romano.

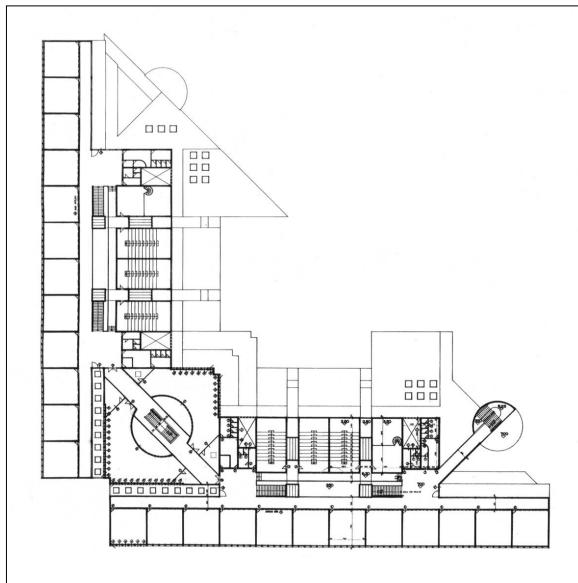
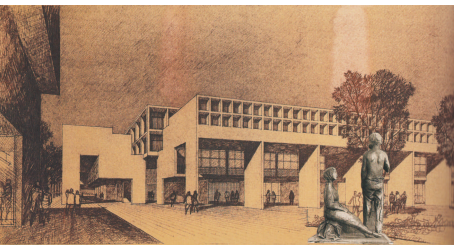
Nel 1979 Aymonino ritorna ad insegnare nella capitale, dopo aver anche diretto lo IUAV, e tra il 1981 e il 1985 sarà anche Assessore del centro storico di Roma proponendo

Unità residenziale al Corviale, Roma
(1973-81), M. Fiorentino

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



Liceo scientifico, Pesaro (1971-77), C. Aymonino



originali interventi.

Col passare degli anni si spegne - non solo a Roma - il fervore teorico-ideologico, e l'architettura della Scuola romana vira sovente in utopismi e formalismi. Dopo i progetti e le riflessioni teoriche di Quaroni, Muratori, Aymonino e Tafuri, sempre finalizzate al progetto, alla comprensione della realtà, alcuni discendenti diretti della scuola romana prendono strade che condurranno ad un tradimento dell'ideale di fondo: la realtà. Coi progetti di Franco Purini e Laura Thermes, in particolare, si assiste ad un intellettualismo - a volte inutilmente cervellotico - che conduce a composizioni astratte e autobiografiche. Scrive Rafael Moneo, parlando di Peter Eisenman: «ciò che interessa, più dell'opera stessa d'architettura, è la “biografia” del progetto e, da qui, nascono gli sforzi per serbare viva la testimonianza di ciò che è stato il suo processo di gestazione⁵⁰»; è un commento che mi sembra aderisca anche all'architettura di Purini e Thermes. È lo stesso Franco Purini a scrivere:

In quanto l'architettura è un aspetto della realtà, essa partecipa di tutte le sue forme, di tutti i suoi materiali ma li trasforma in qualcosa di autonomo, in qualcosa che istituisce in se stesso le proprie categorie di verifica interna. Lo sviluppo della ricerca sulla autonomia dell'architettura, [...] ha prodotto tra l'altro quel fenomeno impropriamente definito “architettura disegnata”, che ha contrassegnato gran parte del lavoro della mia generazione⁵¹.

Si potrebbe proseguire citando i mille rivoli nei quali la “piena” della Scuola romana si è successivamente dispersa, da Anselmi a Cellini, da De Feo a Grau, passando per gli sperimentalismi - a volte estremi - di Sacripanti, solo per citarne alcuni.

Edificio per abitazioni “Kubo”, Ravenna
(1997-2005), F. Purini e L. Thermes



Una casa tradizionale di Ibiza, foto di Raoul Hausmann

«A.C. - Actividad Contemporánea», n°1, 1931, pagg. 24-25



3.3 La escuela de Barcelona

Progettare è in un certo senso conoscere il processo in cui sta immerso lo sviluppo del nostro mondo, e le teorie formulate nel corso della storia non sono altro che approssimazioni per capirlo.

Rafael Moneo, programma per il corso di *Elementos de Composicion* al ETSAB

È solo al principio degli anni trenta, con la seconda (e breve) Repubblica, che in Spagna si diffonde massicciamente il razionalismo internazionale. È durante questi euforici anni che verrà fondato il G.A.T.E.P.A.C. (Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el progreso de la Arquitectura Contemporánea) e che José Lluís Sert fonda con altri il G.A.T.C.P.A.C., versione catalana - la «E» di «Españoles» viene sostituita dalla «C» di «Catalans» - del gruppo nazionale.

Nonostante l'importante azione di promozione svolta dal GATEPAC e dalla rivista del gruppo, «A.C. Actividad Contemporánea», l'architettura moderna spagnola fin da subito si mostrerà lontana dal razionalismo estremo di matrice tedesca - soprattutto quella catalana - e cercherà una sintonia con la tradizione culturale autoctona. Probabilmente l'essere giunti tardi al razionalismo, non aver cioè vissuto pienamente la fase “purista” dell'architettura moderna, ha aiutato la Spagna ad accettare, e proporre, una «modernità moderata», come l'ha definita

Valentina Acierno⁵², depurata dagli eccessi nordeuropei che «hanno voluto portare le prove funzionaliste fino all'assurdo⁵³». Intorno agli anni trenta cominciavano a diffondersi le prime, timide, proposte d'un razionalismo “mediterraneo” - molte si dovevano all'Italia - che la Spagna, ancora prevalentemente preindustriale, accolse con entusiasmo, nell'intento di trovare una ragione in più della validità dell'architettura moderna: l'affinità con la cultura edilizia popolare.

L'isola di Ibiza, durante questi anni - ancora molto lontana dal turismo massificato di oggi - era un luogo particolarmente arretrato, privo in gran parte di quelle che oggi si definirebbero opere di urbanizzazione primaria (strade, fognatura, acqua corrente) e per tale ragione molto amato dagli intellettuali più sofisticati in fuga dalle metropoli. Pare, infatti, che anche Walter Benjamin, Albert Camus, Man Ray o Tristan Tzara vi soggiornassero. La rivista del GATEPAC, «A.C.», dedicò all'isola un intero numero, il sesto, ma già dal primo, nel 1931⁵⁴, i redattori affiancarono immagini di case d'edilizia umile del piccolo centro di San Pol de Mar con una della facciate di una stecca residenziale del Weissenhof di Stoccarda di Oud. La somiglianza - fin qui solo formale - rende palese l'intento dei redattori, quello di evidenziare una logica comune che sottintende la progettazione di entrambe le



opere: volumi semplici, puri, nati da scelte razionali ed eseguite con la logica del risparmio.

Nel 1935, nel numero 18 della stessa rivista, l'editoriale dal titolo "La arquitectura popular mediterránea" ritorna sugli stessi temi della convergenza fra architettura moderna e popolare, a testimonianza del fatto che questa non era una esclusiva ricerca di Giuseppe Pagano che, è bene ricordarlo, allestirà la sua mostra sull'edilizia rurale nel 1936. È anche bene ricordare, però, che il ruolo internazionale giocato dalla Triennale di Milano e dalla rivista «Casabella» era allora molto più influente delle pubblicazioni e della diffusione della cultura architettonica spagnola. Non è questa la sede per tentare un'indagine approfondita sull'origine di questa ricerca; certo è che le condizioni socio-politiche spagnole di questi anni erano simili a quelle italiane. La Spagna aveva vissuto la dittatura di Primo de Rivera e la successiva seconda Repubblica durerà appena cinque anni, lasciando nel 1936 il governo a un'altra, lunga dittatura. Anche il regime di Franco, come quello mussoliniano, aveva tra i suoi maggiori sostenitori i contadini e anche la propaganda del dittatore spagnolo sarà caratterizzata dall'esaltazione del mondo rurale. Scoprire un'origine "mediterranea" negli austeri volumi puristi, quindi, era anche un modo per ottenere un maggiore consenso

popolare.

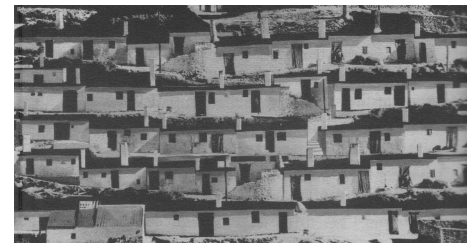
Anche Coderch si è interessato all'edilizia anonima, ed essendo un appassionato di fotografia aveva realizzato un fotomontaggio, che amava mostrare agli amici del Team 10, di bianche e severe architetture rurali.

Il maggior architetto spagnolo degli anni trenta e quaranta, José Lluís Sert, nel 1934 per la rivista «D'Ací i d'Allà» scrive l'articolo "Arquitectura sense "estil" y sense arquitecte", oltre a curarne l'intero volume. In un efficace brano scrive:

Questa architettura popolare ha eliminato ogni elemento ornamentale e deriva tutto il suo interesse dalla combinazione di forme semplici e nette, da una composizione stupenda molto libera e d'enorme varietà, da una proporzione umana corretta e da una mancanza assoluta di pregiudizi d'ostentazione e di concetti falsi nati al calore delle accademie e delle scuole d'architettura⁵⁵.

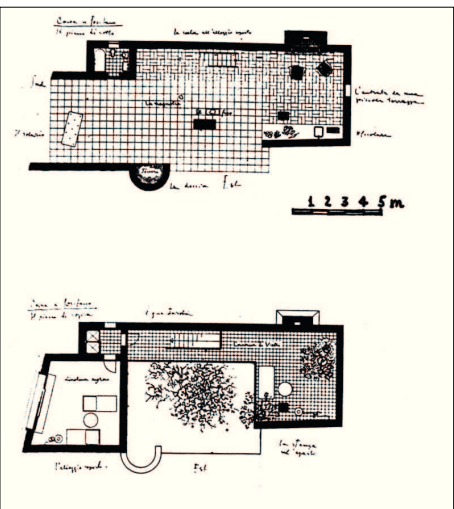
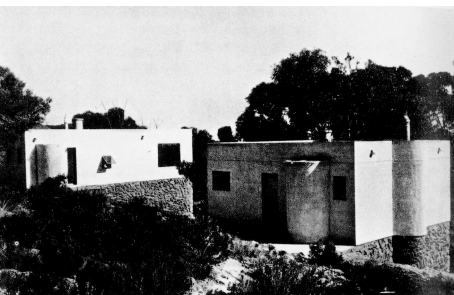
Le Case a *El Garraf*, che completerà l'anno dopo con Torres Clavé, testimoniano di questa ricerca non solo formale. L'intento dei progettisti è di reinterpretare lo spirito costruttivo dell'abitazione popolare, le pareti sono infatti in muratura continua e il soffitto è costituito da volte alla catalana. I diversi tipi di disposizione planimetrica che progettano dimostrano l'attenzione all'orientamento e alle viste del paesaggio. Sono inoltre presenti, per risolvere i frequenti dislivelli, rudi basamenti di pietra

José Antonio Coderch, fotomontaggio di
architetture popolari

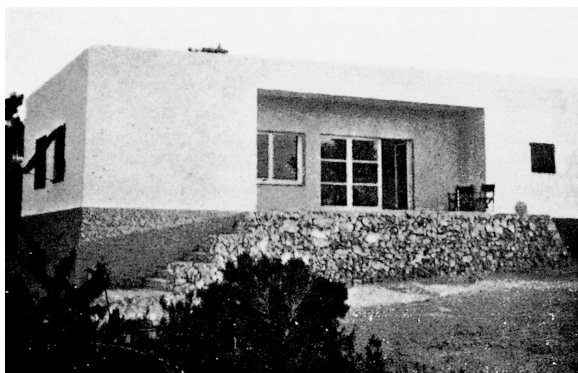


Casa a El Garraf, Barcellona (1935),
J. L. Sert e T. Clavé

Progetto per una villa, Positano (1937),
L. Cosenza e B. Rudofsky



Casa San Antonio, Ibiza, G. Rodríguez Arias



e volumi emergenti curvilinei addossati alle facciate - doccia e camino - come era uso in alcune abitazioni di Ibiza⁵⁶. Ancora una volta le immagini di queste architetture ci ricordano le coeve sperimentazioni italiane, in particolare Luigi Cosenza. Anche l'ingegnere napoletano progettava volumi puri poggiati su rugosi basamenti di pietra e volumi emergenti curvi, come quello della doccia per una villa a Positano, progettata qualche anno dopo le Case a El Garraf.

L'intento dei due architetti barcellonesi non era quello di realizzare un isolato rifugio per intellettuali in cerca di una Spagna da cartolina, ma proporre queste abitazioni alla gente comune: «poca gente può permettersi una casa estiva e il bisogno di vacanza dalla caotica città contemporanea e a contatto con la natura è di tutti. La casa per tanto deve essere semplice, costare quanto un'automobile, perché deve poter essere affittata con facilità⁵⁷».

Anche un altro importante architetto barcellonese, coetaneo di Sert, progetterà a Ibiza case di villeggiatura ispirate alla tradizione locale: Germán Rodríguez Arias. Pareti bianche, piccole finestre (a parte le grandi aperture sul soggiorno, che servono a stabilire un rapporto con la natura) e spigoli arrotondati secondo la tradizione locale caratterizzano la *Casa di San Antonio*. Arias a Barcellona realizza numerosi edifici, tra i quali ricordiamo quello

nella Via Augusta, razionale, astratto ma che, come gli esempi dell'architettura milanese che ai quali rimanda - in particolar modo Asnago e Vender e Ponti - si legge la netta volontà d'integrazione nel tessuto delle *manzanas* barcelonesi. Il basamento è evidenziato dall'uso di un materiale più scuro e la chiusura superiore si svuota tripartendo così l'edificio in basamento, elevazione e coronamento. Sorprendente è però constatare come l'anno di realizzazione di questo edificio sia il 1931, cioè qualche anno prima che Asnago e Vender consolidassero la loro raffinata “maniera” progettuale.

L'interesse che gli architetti catalani rivolgevano alla società è testimoniato, oltre che dalle loro architetture, anche dalla pronta mobilitazione del GATCPAC⁵⁸ alla urgente penuria di istituti scolastici, che vedeva la Spagna ferma all'impressionante tasso di analfabetismo del 52%. La Seconda Repubblica affrontò il problema e l'interesse del gruppo - testimoniato pure dallo spazio dedicato alla progettazione di edifici scolastici dalla rivista «A.C.» - venne apprezzato dall'amministrazione che affidò al gruppo un certo numero di progetti. Anche questo aiutò la diffusione dell'architettura moderna in Catalogna, e in particolare a Barcellona, ma, come ha notato la Acierno, «Si tratterà di *modernizzazione dell'architettura* più che di architettura moderna così come si

discuterà di *funzionalismo* - inteso come strumento attraverso il quale affrontare i mutamenti della struttura produttiva - più che di *razionalismo* come corrente linguistica⁵⁹».

La breve parentesi repubblicana, com'è noto, sarà cancellata dalla guerra civile che porterà all'instaurazione del regime di Francisco Franco.

Alla fine della guerra civile spagnola, quando il Paese era devastato e completamente da ricostruire, lo Stato propose alla comunità degli architetti quello che venne definito il “Patto Sociale”, un accordo non scritto ma, in realtà, molto semplice: gli architetti avrebbero realizzato ogni edificio, perfino la casa più piccola, ed avrebbero avuto la responsabilità di tutto; in cambio, sarebbero stati pagati la metà di quello che al tempo guadagnavano i loro colleghi europei.

Come conseguenza del “Patto Sociale” il lavoro aumentò, ma il fatto di essere personalmente responsabili di ogni aspetto del progetto comportò, per gli architetti, la necessità di possedere competenze professionali le più complete possibili. Per questo motivo, lo studio di discipline quali ingegneria strutturale, impianti termotecnici o scienza delle costruzioni è considerato ancora oggi molto importante⁶⁰.

Luis Moreno Mansilla motiva così, almeno in parte, una delle caratteristiche più riconoscibili dell'architettura spagnola - e barcelonese in particolare - questo stretto legame che i suoi protagonisti hanno con il “mestiere”, con la componente più “artigianale” della professione. «questo modo di pensare più per immagini che per idee, questo modo di pensare più con gli occhi e con le mani

Edificio d'abitazioni in via Augusta, Barcellona (1931), G. Rodríguez Arias



che con la testa, fa sì che quest'architettura, per tradizione, vada vista: per la qualità del colore, per le texture dei materiali, per i dettagli costruttivi⁶¹».

Nel 1951 con la nascita ufficiale del *Grupo R* - già da qualche anno in attività - si giunge a una tappa decisiva per il consolidamento della "Scuola di Barcellona". Il gruppo, formato tra gli altri da: Oriol Bohigas, José Antonio Coderch, Antoni De Moragas, Josep Martorell, Josep Sostres e Manuel Valls, nasce per opporsi alla politica architettonica franchista, decisamente restia ad abbandonare gli stilemi di quell'architettura nerboruta e classicheggiante che, agli occhi del regime, rappresentava meglio il governo franchista. Sembra di rivivere, con qualche decennio di differenza, alcune delle vicende italiane; anche in Spagna l'isolamento culturale del regime rischiava di ottundere lo sviluppo dell'architettura. «La R era l'iniziale del prefisso 're', che si riferiva a reintegrazione, a restaurazione, a rincontro, come a rivoluzione, a rifiuto, a riconsiderazione⁶²».

Il Gruppo R era molto interessato alla divulgazione dell'architettura, pertanto si organizzavano frequenti mostre e conferenze, come quelle, decisive, che portarono a Barcellona - città allora culturalmente molto viva ma un po' isolata dal resto d'Europa - Alberto Sartoris, Bruno Zevi (due volte), Gio Ponti e Alvar Aalto.

Ecco individuati due poli fondamentali per la cultura barcellonese di quegli anni: l'Italia e i paesi nordici, il razionalismo "addomesticato" dalla sensibilità delle «preesistenze ambientali» e l'organicismo di Aalto.

Bohigas ricorda: «le due conferenze di Zevi - un anno dopo quella di Sartoris, che fu in realtà la prima boccata d'aria fresca a Barcellona - ebbero per la gente della nostra generazione conseguenze non solo rispetto all'idea di architettura, quanto alle strategie che bisognava adottare per la cancellazione del classicismo franchista e per propiziare la nuova architettura moderna⁶³».

Antoni De Moragas Gallissà sarà l'architetto che, assieme a Coderch e Sostres, influenzerà maggiormente l'architettura spagnola di questi anni. Nei suoi progetti cercherà di coniugare l'organicismo nord europeo col realismo italiano raggiungendo i risultati più personali forse con la *Casa de Calle Gomis* (1953) e la *Parrocchia di S. Jaume* (1957). Celebre è il suo *Hôtel Park* (1950-54) che Antonio Piza⁶⁴ ipotizza modificato, rispetto ai disegni delle proposte iniziali, proprio dopo la prima visita di Bruno Zevi nel capoluogo catalano.

Il maggiore architetto barcellonese degli anni cinquanta e sessanta è stato senza dubbio José Antonio Coderch, molto apprezzato da Gio Ponti che, ai tempi della sua

direzione di «Domus», ospitava frequentemente immagini dei suoi progetti. Ponti lo invitò più volte anche alle Triennali di Milano e comparve per la prima volta, e in italiano, proprio su «Domus» il suo scritto più noto, “No son genios lo que necesitamos ahora⁶⁵”:

No, non credo che sia di geni che abbiamo bisogno oggi. Credo che i geni siano accadimenti, non mete o fini. E neppure credo che abbiamo bisogno di pontefici dell'architettura, o di grandi dottrinari. Qualcosa di una tradizione viva è ancora nelle nostre mani, e valgono ancora molte vecchie dottrine morali a reggere il nostro mestiere di architetti e noi stessi. Credo che abbiamo bisogno, soprattutto, di buone scuole e di buoni maestri. Abbiamo bisogno di utilizzare la scarsa tradizione costruttiva, e soprattutto la tradizione morale in questa epoca, nella quale le parole più belle hanno perduto il loro vero significato.

Abbiamo bisogno che migliaia di architetti pensino meno all'Architettura, al denaro, o alle Città del Duemila, e più invece al loro lavoro di architetti; e che lavorino con una corda al piede, per non allontanarsi troppo dalla terra in cui hanno radici, né dagli uomini che conoscono meglio; fidando sempre su una ferma base di dedizione, buona volontà e senso dell'onore⁶⁶.

Procedendo in questo scritto Coderch si lamenta di una “lettura” dell'architettura troppo superficiale, dei maestri «si ammirano le loro opere, o, a dire il vero, le forme delle loro opere, e niente più, senza studiarle a fondo, senza cercare ciò che esse hanno dentro, che è la cosa più importante, quella che può servirci⁶⁷». La sua è dunque una lotta contro il formalismo, nella speranza che si

diffondano sempre più ottimi professionisti che sapiano, con umiltà e rigore, risolvere i problemi concreti più che sognare di diventare grandi artisti, insomma: «No son genios lo que necesitamos ahora».

«Affrontava il mestiere con grande moralità [...]». Considerava l'architettura un impegno serio e denso di responsabilità. Pensava che ogni dettaglio dovesse essere studiato fino in fondo. Era uno di quegli architetti che, come Franco Albini o Ignazio Gardella, disegnava un'opera ogni tre anni, lavorandoci sopra a lungo⁶⁸. Queste considerazioni di Giancarlo De Carlo sono rivolte a Coderch, ma potrebbero, senza molte difficoltà, essere rivolte a tutti i maggiori protagonisti dell'architettura barcellonese di questi anni.

I giovani Oriol Bohigas e Josep Martorell (che avevano costituito lo studio associato MB nel '51 e che divennero nel '63 MBM, con l'aggiunta di David Mackay) si distinguono fin dalle prime prove. Negli *Appartamenti operai in Carrer de Pallars* (1958-59) già nella relazione di progetto denunciano apertamente «un'attitudine critica verso i principi dell'ortodossia del Movimento Moderno, nell'epoca del neo-realismo in Italia e del *new-brutalism* in Inghilterra⁶⁹». Vengono adoperati materiali e tecniche locali e una grande attenzione alla distribuzione per

Appartamenti operai in Carrer de Pallars, Barcellona (1958-59), MB (O. Bohigas e J. Martorell)



Viviendas Meridiana, Barcellona (1959-65),
MB (O. Bohigas e J. Martorell)



l'ottimizzazione degli spazi. Grande attenzione - una costante di quasi tutta l'architettura barcellonese - è riservata anche al tema della facciata e delle finestre. Nelle *Viviendas Meridiana* (1959-65) i due spagnoli compongono un prospetto ad alveare che pare (contrariamente a quanto fatto con l'edificio in Carrer de Pallars) giungere alla denuncia sociale.

Col passare del tempo, la crescita professionale dello studio MBM e la carriera universitaria che porterà Oriol Bohigas fino alla direzione dell'ETSAB, l'architetto barcellonese diventa una specie di teorico del gruppo. Nel 1962 scriverà l'articolo "Cap a una arquitectura realista"⁷⁰ (Verso una architettura realista), dove elogia il ruolo di riviste come «Casabella» e «L'Architettura» e di architetti come i BBPR, Magistretti, Albini o Louis Kahn, capaci di proporre strade nuove per l'architettura moderna. Nel 1968 con "Una posible Escuela de Barcelona"⁷¹ Bohigas pare di fatto "istituzionalizzare" il gruppo barcellonese.

Un ruolo importante nell'architettura del capoluogo catalano è da assegnarsi anche a Rafael Moneo. Nativo del nord della Spagna e laureatosi a Madrid, Moneo ha soggiornato nel 1963 a Roma, tramite una borsa dell'Accademia di Spagna e ha lavorato, successivamente, nello studio di Jørn Utzon. Nella sua formazione, quindi, sono

presenti i due poli attrattivi principali dell'architettura barcellonese anni cinquanta: l'organicismo scandinavo e la ricerca italiana. Nel 1970 Moneo vinse il concorso per la cattedra di *Elementos de Composición* all'ETSAB e divenne, nel giro di pochi anni, una delle personalità guida della Scuola di Barcellona. Josep Quetglas ricorda: «le parole che sappiamo usare noi, che siamo passati per la Scuola di Architettura di Barcellona durante gli anni sessanta e settanta, hanno origine da Rafael Moneo. Lui le ha fabbricate, da lui viene la nostra capacità di parlare - cioè di guardare e immaginare⁷²».

Moneo ricorda che la cultura architettonica degli anni settanta

[...] fu animata dagli incontri regolari degli architetti di Madrid e Barcellona, i cosiddetti "piccoli congressi" capitanati da Carlos de Miguel e Oriol Bohigas, che permisero ai professionisti spagnoli di essere informati su quanto accadeva in quelli che all'epoca erano i due centri di maggior interesse per l'architettura, l'Italia e gli Stati Uniti. Anzi, è giusto dire che la cultura architettonica spagnola divenne il punto di collegamento tra i due centri⁷³.

L'ultimo architetto che ricordiamo - ma ce ne sarebbero molti altri - è Josep Llinás Carmona, «il Siza catalano⁷⁴». Llinás lavora da studente per due anni presso lo studio di Coderch, si laurea nel 1969 a Barcellona e diviene assistente della cattedra di insegnamento di Moneo. Nei primi anni novanta realizza un sobrio intervento nel

quartiere del Raval che rilegge con originalità le normative del Plan Cerdá. Un articolato volume bianco nel quale è possibile leggere, con un semplice oggetto dello strato d'intonaco, le linee marcapiano e un sistema di finestre a persiane verdi (che riprendono la tradizione) accoppiate a chiudere le logge dei balconi come nelle tradizionali *galerias*.

Secondo Orsina Simona Pierini⁷⁵, per individuare alcune delle caratteristiche dell'architettura barcellonese è utile risalire addirittura al Plan Cerdá. L'ingegnere spagnolo, nei suoi studi per l'elaborazione del piano, aveva schedato gli elementi caratteristici dei prospetti della città - sia i fronti strada che quelli interni, sui cortili - comprese le *galerias*, cioè le verande chiuse da serramenti lignei. Questi elementi faranno parte di un repertorio che gli architetti avrebbero dovuto considerare nelle proposte progettuali. Queste "limitazioni", e la "dittatura" degli isolati disposti da Cerdá, ha consentito lo sviluppo di un'architettura con un occhio rivolto al passato (e al rispetto delle tradizioni imposte dal piano), ed un altro rivolto al presente, alla volontà di esercitare la propria poetica, a svincolarsi dai limiti. Questo ha aiutato l'architettura barcellonese a pensare al progetto come «mutazione nell'ordine di una tradizione», secondo la celebre definizione di Ernesto Nathan Rogers.

Edificio per appartamenti, Barcellona
(1989-94), J. Llinás Carmona



Edificio nella Barceloneta (1951-54), Coderch e Valls

Edificio in calle Bach (1958), Coderch e Valls

Fabbrica Mones (1959), Ballestreros, Cardenal, De La Guardia



Edificio per abitazioni in calle Bach (1962), Bofill

Edificio per abitazioni e uffici (2000-02), OAB (Ferrater)

Edificio per abitazioni in plaza Lesseps (2004-07), OAB (Ferrater)



«In questo senso possiamo riconoscere come alcuni degli edifici costruiti nella città degli ultimi centocinquanta anni restituiscano la capacità dei singoli architetti di cogliere gli elementi di continuità che la città - il Plan Cerdá potremmo dire - offriva loro, e di reinterpretarli a partire dal proprio mondo poetico, dettato di volta in volta da passioni, attitudini e dall'adesione ai temi di una ricerca artistica contaminata dallo spirito del tempo⁷⁶».

La finestra a persiana e la *galeria* sono diventati, col tempo, due degli elementi di maggiore sperimentazione progettuale da parte degli architetti della Scuola di Barcellona. Si pensi al lavoro costante e ossessivo che ne farà Coderch fino agli anni sessanta, ma anche alla *Fabbrica Mones* (1959) di Ballestreros, Cardenal e De la Guardia o all'*Edificio in Calle Bach* (1962) di Ricardo Bofill, fino alle recenti sperimentazioni di Carlos Ferrater.