

L'architettura urbana in Italia *

Francesco Tentori

La trattazione che segue, una testimonianza e un bilancio personale, si divide in due parti.

Nella prima, cercherò di sintetizzare due punti: 1. Quali sono state, in Italia, — nel bene e nel male — le esperienze architettoniche più interessanti ed influenti del trentennio 1950-1980 *alla scala della progettazione urbana* (ossia: non nel campo degli edifici singoli, ma alla dimensione di parti organiche di città: ben inteso, della città «compatta» tradizionale, non del suburbio). 2. Come sia cambiata, in questi trent'anni, l'estetica architettonica o l'idea di forma dell'architettura urbana.

Nella seconda parte accennerò qualcosa in merito al problema dell'analisi urbana e dei nuovi interventi nei centri storici. Parlerò, dunque, di quello che mi sembra il più importante contributo teorico prodotto in Italia da architetti militanti, ed offerto alla cultura architettonica delle altre nazioni europee in questo trentennio. Alludo alla progressiva maturazione degli studi di analisi urbana e territoriale i quali, purtroppo, non hanno inciso affatto nella concreta trasformazione dell'ambiente, fino ad oggi; tuttavia, a mio avviso, rappresentano la cultura più viva, e un potenziale positivo per controllare le trasformazioni future con un metodo che potrebbe spazzare via i formalismi, gli economicismi, i sociologismi della pseudo-cultura architettonica (che, finora, hanno avuto la maggioranza).

Prima parte

1. Premessa

Recentemente, Vittorio Gregotti ha trovato la parola più efficace per esprimere il significato profondo del cambiamento a suo avviso intercorso nel trentennio 1950-1980. «Siamo passati — egli scrive sul numero di gennaio, 1984, di *Casabella* — dalla cultura, e dalla ideologia, del NUOVO, alla cultura della MODIFICAZIONE».

Dal discorso di Gregotti, sembrerebbe che l'affermazione sia valida per tutta la cultura architettonica italiana.

Ma per chi conservi memoria diretta di quegli anni, risulta chiaro che l'affermazione non poteva essere fatta altro che da un architetto formatosi, come Gregotti, subito dopo la guerra, a Milano ed a contatto con quegli architetti che formavano la maggioranza della sezione italiana dei C.I.A.M. e che avevano, proprio in quegli anni, dato viata al Movimento Studi per l'Architettura (MSA): una associazione vissuta, o sopravvissuta, fino ai primi anni '60, la quale — almeno ai suoi esordi — pretendeva di essere l'aristocrazia degli architetti moderni ed antifascisti e — sempre nei primi anni (prima dei «distinguo» di Ernesto Rogers e, per altro verso, di Giancarlo De Carlo) era certamente caratterizzata da una fedeltà ortodossa (per non dire dogmatica) ai principi del razionalismo europeo e, soprattutto, alle posizioni di Le Corbusier.

L'affermazione di Gregotti non avrebbe potuto valere, invece, per Roma: dove, già prima del 1950, si erano avute le prime avvisaglie di

* Questo saggio nasce da parziale revisione redazionale di una lezione tenuta al Politecnico di Cracovia il 12 ottobre 1982 con il titolo «1950-1980: Trent'anni di architettura italiana e il contributo critico dell'analisi urbana e territoriale (veri e falsi modelli)».

una cultura non fanatica del nuovo «a tutti i costi» e pensosa, invece, del retaggio tradizionale e della sua «modificazione» attuale.

Ritornando a Milano, bisogna invece dare piena ragione a Gregotti: tutti i documenti progettuali dell'immediato dopoguerra milanese, dal Piano A.R. per Milano al progetto presentato dai membri italiani dei C.I.A.M. al concorso per il centro direzionale milanese, parlano un linguaggio «corbusiano».

Com'è universalmente risaputo, negli anni '20-'30, Le Corbusier, forse soprattutto *pour épater les bourgeois* e per attirare su di sé e sulle sue proposte architettoniche l'attenzione dell'opinione pubblica internazionale, e dell'«Autorità», cioè del pubblico potere (indifferentemente democratico o totalitario), Le Corbusier, dunque, aveva sostenuto la tesi che la civiltà macchinista – sovvertitrice totale dei modi di vita precedenti – doveva anche fare *tabula rasa* dei vecchi centri (i quali sono, per lo più, in Europa, di origine medioevale) e, conservando soltanto i monumenti architettonici più eccezionali del passato, doveva sostituire tutto il resto con le nuove costruzioni e parchi immensi.

Gruppi di giovani architetti, in tutti i paesi, avevano «preso per buone», e considerato Vangelo, quelle *boutades* di Le Corbusier, e così in Italia, nel 1938, un gruppo di architetti milanesi che comprendeva l'allora direttore di Casabella, Pagano, due miei professori veneziani, Albini e Gardella e altri (Minoletti, Palanti, Predeal, Romano) avevano presentato il loro *plan Voisin*, intitolato «Milano Verde», piano di ricostruzione della zona Garibaldi e della zona Sempione-Fiera, previa totale demolizione della città preesistente (solo, si trattava di un *plan Voisin* più limitato: la maggiore delle due zone prendeva un'area di m. 1.850 × 1.350).

È anche risaputo che, nelle sue conferenze dei primi anni trenta, Le Corbusier – con la frivolezza di chi non ha vissuto nessuna guerra – era solito portare, a favore delle sue tesi macchiniste-demolitorie, un argomento particolare: in caso di guerra e di bombardamenti aerei – egli diceva – la *ville radiense* che io propongo presenta (con una occupazione del suolo del 10%) ridottissime probabilità di essere direttamente colpita dalle bombe, mentre le sue grandi superfici verdi ed i *pilotis* continui consentirebbero di disperdere i gas asfissianti molto più celermente delle anguste stradine e degli isolati costruiti al 100% dei vecchi centri urbani.

Più tardi, di fronte alla guerra fascista di Spagna, Le Corbusier era rinsavito: il libro

che, nel 1938, raccoglieva i progetti e le tesi illustrate all'esposizione internazionale dell'anno precedente nel padiglione dei Tempi Nuovi e nel quinto congresso dei C.I.A.M. si intitolava – significativamente – *Des Canons? Des Munitions? Des Logis... S.V.P.*

Sta di fatto, però, che proprio i micidiali bombardamenti aerei e – per l'Europa orientale – la guerra in tutta la sua inaudita ferocia; la guerra ancora «convenzionale», ma con potenziali distruttivi che riuscirono più volte a raggiungere e superare la soglia delle prime distruzioni «atomiche» (i morti e l'annientamento di Hiroshima non possono farci dimenticare il martirio di Leningrado, di Varsavia, di Dresda), proprio la guerra – ripeto – doveva, purtroppo, determinare nelle città europee le condizioni di *tabula rasa* che erano state considerate «teoricamente» ottimali dagli architetti razionalisti per la costruzione della città nuova.

E non tutti i paesi europei, pure feriti nel profondo, nelle loro cose più sacre dalle distruzioni belliche, non tutti ebbero – come la nazione Polacca –, da subito, la precisa coscienza che le città distrutte dalla follia bellica dovevano risorgere, al pari di Varsavia e di Danziaca, nelle loro forme tradizionali. A Firenze – la città italiana che più vivacemente ed in forme di partecipazione popolare dibattè circa i modi della propria ricostruzione – per il solo ponte a S. Trinità (che fu ricostruito «come era e dove era»), si vide, invece, Lungarni e Por Santa Maria risorgere con fedeltà alla tradizione, ma in modo approssimativo e dozzinale: vero e proprio *post modern* avanti lettera.

E in questo stesso modo operarono le pubbliche amministrazioni di altre città italiane, tedesche, francesi, inglesi. Un solo caso – la ricostruzione di Le Havre di Auguste Perret – è passato alla storia della buona architettura di questo secolo.

Per quanto riguarda il sottoscritto, studente di architettura a Venezia dal 1949 al 1956, il problema della tradizione, della città «pre-esistente», cominciai a pormelo al momento della laurea, con Giuseppe Samonà, su un tema progettuale veneziano ma, soprattutto, negli anni successivi leggendo gli editoriali di Ernesto Rogers sul problema del «costruire il nuovo nelle preesistenze ambientali». In precedenza, ero stato, ma inutilmente per il momento, allievo di Saverio Muratori, l'iniziatore, proprio durante il suo insegnamento a Venezia, di quella metodologia di ricerca pre-progettuale che ha assunto la definizione di «analisi urbana e territoriale».

Non voglio fare dell'autobiografismo a tutti

i costi. Mi pare che non solo per me, ma per la maggior parte degli architetti italiani, intorno al 1955, il tema dell'ambiente preesistente fosse secondario – per esempio – rispetto alla contesa tra corrente razionalista e corrente organica. Quanto ai primi casi di progettazione influenzata dalle preesistenze ambientali, devo dire che, in alcuni esempi, anche i migliori architetti fecero la figura degli apprendistastretoni: per tutti, ricorderò l'ignobile pasticcio del padiglione italiano all'Expo internazionale di Bruxelles, estate 1958, che coinvolse «razionalisti» milanesi e «organici» romani (BBPR, Gardella, Quaroni, Rogers e altri).

2. La querelle organicismo-razionalismo

Razionalisti e organici: schematizzando, ma non molto, con i primi si intende il Movimento Studi Architettura di Milano che – come ho già detto – accoglieva gli architetti moderni milanesi più importanti (purché antifascisti: era – ad esempio – fuori Giò Ponti) ma che, con gesto coloniale, aveva invitato nelle sue schiere anche architetti di Genova, e forse, di altri posti della Padania. Un indirizzo – tutto sommato – aristocratico e di *élite*, con la pretesa che la sigla M.S.A., poco alla volta, valesse quanto A.I.A. e R.I.B.A. (per qualche tempo, vi fu la moda di firmare gli articoli col proprio nome seguito dalla sigla MSA).

Con gli organici, si intende la Associazione per l'Architettura Organica (A.P.A.O.) nata a Roma e promotrice, dal 1945, della rivista *Metron*, la quale tentò di fondare colonie in varie regioni italiane. Un indirizzo – quello romano – popolare o forse populista, talvolta pasticcione, proclive al compromesso «ministeriale», come si addice alla città capitale d'Italia: di uno stato – cioè – dove, secondo Luigi Russo, la «camicia nera», simbolo dei Fascisti, si era solo allungata nella sottana dei preti, simbolo della Democrazia Cristiana. Uno stato che – per ordine degli americani – aveva rotto nel 1948 il governo di unità nazionale che aveva scritto la nuova carta costituzionale democratica. Uno stato accentrato, che ritenne prudente rinviare l'attuazione del decentramento regionale – previsto dalla nuova costituzione – per oltre vent'anni. Pertanto, Roma era meta obbligata di tutti gli architetti italiani: per avere incarichi, concessioni, permessi di costruzione. Niente di strano, dunque, che le élites romane volessero continuare – anche dal punto di vista culturale – quella egemonia nazionale che già

avevano esercitato tra le due guerre mondiali. Niente di strano – neanche – che l'atmosfera della capitale spingesse architetti di tendenze diverse all'empirismo, al compromesso, quanto, invece, il clima milanese aspirasse allo studio teorico e, magari utopisticamente, ad un clima europeo.

Fatto sta che a Roma si costruiscono, quasi subito, due opere «di gruppo» che rappresentano il meglio dell'architettura romana: il monumento per i civili fucilati dai tedeschi alle Fosse Ardeatine e il nuovo fabbricato passeggeri della stazione ferroviaria di Roma Termini. A queste realizzazioni romane, Milano sembra voler contrapporre solo dei progetti teorici.

Iniziando a lavorare già nel 1944, sotto l'occupazione nazista, un gruppo di architetti antifascisti milanesi, tra cui i già citati Albini e Gardella, ma comprendente – in buona sostanza – la maggior parte dei membri italiani dei C.I.A.M. (Belgioioso, Peressutti, Rogers – membri superstiti, morto Banfi a Mathausen, del gruppo BBPR – Bottoni e altri), vuol far marcare i tempi nuovi varando non più un progetto di architettura urbana come «Milano Verde», ma un piano regolatore urbanistico dell'intera area metropolitana, che si chiama Piano A.R.: in esso, però, residuo figurativo che tradisce la cultura dei suoi estensori, il traffico automobilistico ha due «spine dorsali» ortogonali (cardo e decumano) come in tanti piani utopistici di Le Corbusier: dalla Ville Radieuse al piano per Saõ Paulo.

Bisogna dire che, dalle strette dell'«ortogonalismo» *a priori*, cioè non meditato, sofferto, inventato, ma piuttosto subito come una Regola inderogabile per le composizioni progettuali; da questo atteggiamento di ossequio servile, al tempo stesso, verso le *centuriationes* romane e verso i piani urbanistici del primo Le Corbusier (io lo chiamo «romanite acuta» e lo considero una malattia infantile tipica della categoria cui appartengo) i progettisti italiani non dimostrano di essere bene emancipati neanche oggi giorno, e dopo aver attraversato le paludi dei formalismi più impensati.

A proposito di Milano e di Roma – del clima rigoristico e quasi utopistico degli architetti moderni milanesi, del clima più pacioso e proclive al compromesso degli architetti romani – va ricordato – del resto – che le condizioni del secondo dopoguerra non facevano altro che continuare il clima professionale-culturale anteguerra, nelle due città.

Radicale, era stata l'*opposizione* dei giovani architetti milanesi agli «accademici locali» (puri, come Giovanni Muzio e spurì, come Piero

Portaluppi), come ai professori parrucconi che avevano portato alla laurea queste nuove leve.

A Roma, invece, la cultura nuova, le novità internazionali di architettura e di urbanistica erano state digerite per prime proprio dagli accademici, in special modo da Marcello Piacentini, che è uno dei fondatori – all'indomani della legge che sanciva prerogative e competenze diverse degli «ingegneri» e degli «architetti» – della prima facoltà di architettura italiana: che poteva cioè, conferire lauree, e non più semplici diplomi come facevano, invece, tutte le Accademie di Belle Arti funzionanti fino allora.

Pertanto, sui banchi della scuola, erano nate a Roma non opposizioni e polemiche tra vecchio e nuovo, ma forme di collaborazione (per es.: sotto forma di collaborazione alla rivista *Architettura e Arti Decorative*, la rivista di Piacentini, da parte di giovani appena laureati come Luigi Piccinato, Gaetano Minnucci, etc.) o, per lo meno, *forme di benevola tolleranza verso il nuovo*, anche nei progetti scolastici e nei premi per il Pensionato Artistico Nazionale: conferiti con equanimità a continuatori del «classico» (come Gaetano Rapisardi) ma anche a *fans* del «nuovo» come Adalberto Libera e Mario Ridolfi, nonché ad abili trasformisti come Giuseppe Vaccaro e tanti altri.

La vitalità culturale della facoltà di architettura di Roma è confermata da molte prove: prima delle quali la chiamata a Roma, nel 1932, di Enrico Calandra, una personalità culturale che tutti i testimoni «oculari» (egli non ha lasciato, praticamente, niente di scritto), senza distinzioni di parte, dicono eccezionale, per conoscenza e penetrazione sia dell'architettura classica che del movimento moderno e delle condizioni della grande città industriale. Egli comincia a insegnare a Roma una materia nuova «Caratteri degli edifici» che, ventanni più tardi, attraverso un allievo di Calandra, genererà quell'«Analisi urbana» di cui intendo occuparmi più avanti (per altri dettagli si veda la mia commemorazione di Samonà a Palermo, su: *Bollettino dell'Ist. Gramsci Siciliano*, luglio 1984).

Per questo clima di compromesso, mentre a Milano alcuni architetti sono «moderni irriducibili» (fin dal loro progetto di laurea) o hanno subito una «conversione irreversibile» dal novecento, o dal barocchetto, «verso» il moderno (è il caso sia dei BBPR che di Franco Albini), è frequente invece a Roma, tra i giovani degli anni '20 e '30, originari da varie provincie italiane, ma formati quasi tutti nella nuova scuola romana di architettura (forse l'unica ec-

cezione è rappresentata da Giuseppe Samonà, formatosi a Palermo con Ernesto Basile, poi a Messina con Enrico Calandra), è frequente – ripeto – vedere questi giovani adottare «trasformisticamente» lo stile classico e lo stile moderno, a seconda delle circostanze e delle opportunità, ma senza che mai si produca un fenomeno di «conversione irreversibile».

Anche il «moderno irriducibile», Libera, che ci ha lasciato – con la casa di Curzio Malaparte a Capri – l'opera più lirica e felice del razionalismo italiano, riesce a «incorporare» con disinvoltura colonne classiche – se non archi – nel suo auditorium del Foro Italico, mentre una «eccezione» di «tipo milanese» è rappresentata a Roma dal solo Mario Ridolfi: e, in modo analogo ad alcuni milanesi, come i BBPR e Gardella che nella loro maturità, scopriranno il valore dell'ambiente e la complessità del linguaggio architettonico, così Ridolfi nella sua maturità – vale a dire: dopo la realizzazione del quartiere Tiburtino 3° a Roma – non sarà mai più «modernista» in tutta la sua vita.

Tra i giovani romani, ad adottare la formula del gruppo (come i milanesi BBPR) sono tre architetti il cui nome non si può omettere: Francesco Fariello, Saverio Muratori, Ludovico Quaroni. Però, a differenza dei milanesi – il cui gruppo permarrà, fino alla morte dei singoli membri – la guerra e le differenti convinzioni politiche ed ideali separeranno i tre romani.

3. Primo periodo 1950-60

È stata una lunga, ma forse non omissibile premessa al mio discorso. Veniamo, dunque, al tema «architettura urbana» del dopoguerra.

A Milano, il clima della «continuità» con la cultura dei C.I.A.M. sarà spezzato solo dalle riflessioni di Rogers, nei tardi anni '50. Per il momento, il quartiere di via Harrar (primi anni '50 progettisti del piano urbanistico Luigi Figini e Gino Pollini) o il QT8 (ossia il quartiere «sperimentale» – sulla scia, anteguerra, del Werkbund – della Ottava Triennale d'Arte di Milano), progettista del piano urbanistico Piero Bottoni, espongono invece chiaramente la «fedeltà» dei milanesi al razionalismo europeo di Gropius, Mies e Le Corbusier.

Il clima di «compromesso» romano, sempre negli anni '50, è ben rappresentato da tre quartieri: due quartieri INA-Casa (ossia nati dal grande piano di «occupazione operaia e di costruzione di case per i lavoratori» varato dal ministro demo-cristiano Fanfani nel 1949) e uno di libera iniziativa imprenditoriale, ossia,

rispettivamente, i quartieri noti come Tuscolano, Tiburtino 3° e Don Giovanni Bosco.

Un unico «carrozzone» di progettisti – nelle intenzioni di Arnaldo Foschini, il grande «boss» della facoltà di architettura romana, anteguerra, e dell'INA-Casa, nel dopoguerra – doveva progettare, assieme, il quartiere Tuscolano. Gli architetti «di sinistra» (ossia, politicamente, comunisti e socialisti) erano però riusciti ad ottenere di progettare un altro quartiere, molto più piccolo del precedente – il Tiburtino per l'appunto – ma senza compromessi.

Si erano così formate due diverse équipes: la prima capeggiata da Saverio Muratori e Mario de Renzi; la seconda, da Ludovico Quaroni e Mario Ridolfi; aquila solitaria – progetto urbanistico e progetti architettonici – del quartiere Don Bosco era, invece, Gaetano Rapisardi, allievo di Marcello Piacentini (classe 1893, tutt'oggi vivente a Roma) e realizzatore, con questo quartiere, dell'unico «pezzo» di periferia romana che ci faccia capire, in concreto, l'idea di città che aveva nutrito Piacentini quando aveva varato il piano urbanistico della Capitale nel 1934.

Malgrado la mia appartenenza allo schieramento modernista, confesso apertamente che, a distanza di tempo, se gli stilemi accademici continuano a sembrarmi non eccelsi, se il «tipo edilizio» della piazza, della strada, dei portici, mi sembra più ripetere il discorso iniziato a Parigi da Haussmann che non «aprire» un nuovo discorso, ciò non ostante, il quartiere di Rapisardi – come «parte di città» – oggi mi persuade molto di più: sia del quartiere Tuscolano che del quartiere Tiburtino. Tra questi ultimi due, sembra evidente che il Tuscolano marcava una certa «continuità» col periodo razionalista, sia pure mitigata dalle «rotture» delle stecche edilizie principali – di sapore neoeempirista «scandinavo» – e dalla ricerca di tipi nuovi (torre a quattro lobi di Muratori). Ma hanno anche ragione, Caniggia e Maffei (in *Composizione architettonica e tipologia edilizia 2*, pag. 24) a sostenere che «quello che appare espressionisticamente forzato nel quartiere Tiburtino... è presente... in quasi tutte le esperienze del primo decennio del dopoguerra in Italia». Il gusto della «contorsione» e dello «strapaese» è presente anche nel Tuscolano. È presente, infine, nel milanese quartiere di Cesate (sempre dei C.I.A.M.).

Altrettanto evidente, è la «presa delle distanze» dei progettisti del Tiburtino sia dal razionalismo che dalla moda empirista.

Quaroni e Ridolfi (con Mario Fiorentino, Carlo Aymonino e tanti altri) vogliono conte-

stare violentemente qualsiasi cultura soltanto «tecnica» e «specialistica», ma anche qualsiasi esotismo. Come, negli stessi anni, registi come Rossellini, De Sica e Visconti fanno dei film parlati in dialetto (siciliano, come «La terra trema», o romanesco, o veneto, o milanese, e con attori «presi dalla strada»), così i progettisti del Tiburtino, velleitariamente aspirano ad un «ambientamento» con la tradizione italiana, con gli umori culturali della regione Lazio; un ambientamento che non conosca minimamente le regole logiche della «analisi urbana» ma nasca da una violenza polemica e passionale, da una *einführung* ancora tardo-romantica.

Ad ogni modo, mentre la periferia milanese, salvo poche eccezioni che ricorderò, è tutta – tediosamente, monotonamente – anonima, nasce in quegli anni, a Roma, una consuetudine pericolosa: quando un architetto può progettare – indifferentemente – un intero quartiere, un'isolato o anche un solo edificio, egli mira – prima di tutto – a realizzare «ciò che non si è mai visto prima».

Non si sente – cioè – chiamato a realizzare una «parte» di quell'insieme complesso – ma coeso – che dovrebbe essere la città, ma sente – piuttosto – di dover sfruttare l'occasione di far conoscere le sue idee programmatiche ed estemporanee al mondo, nel modo più radicale e più violento possibile (come, del resto, fanno gli artisti figurativi – pittori e scultori, grandi e meno grandi – chiamati nelle grosse esposizioni periodiche).

Tuttavia – per trovare un'«emblema» del decennio 1950-1960 – io non farei ricorso né all'architettura del Tuscolano, né a quella del Tiburtino; non all'architettura dei quartieri già nominati e neppure a quella dei quartieri che tentano di distinguersi, dalla «moda Tiburtino» e che restano da ricordare: il quartiere S. Giuliano a Venezia-Mestre, che una équipe capeggiata da Luigi Piccinato e Giuseppe Samonà (vicepresidente e presidente dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia), realizza a «campielli» di sapore lagunare, alternati a torri moderne; il quartiere Falchera, del gruppo Astengo-Rizzotti che un altro grande architetto torinese, Carlo Mollino, disse – più tardi – che «sembrava un convoglio ferroviario deragliato».

Ricordo, invece, quel decennio – l'intero decennio 1950-60 – per l'ultima opera schiettamente «moderna» di Mario Ridolfi che, significativamente, apparve sul primo numero (dicembre 1952) di *Casabella-continuità* diretta da Ernesto N. Rogers.

Si tratta di un piccolo pezzetto – meno di duecento metri il lato più lungo – di uno dei

quartieri più intensivi della Capitale d'Italia, il quartier «africano». Un'isolato tra viale Etiopia e via Tripolitania, progettato da Ridolfi non per l'INA-Casa ma per conto dell'Istituto Nazionale delle Assicurazioni e cioè a fine di lucro, auspice l'ingegner Gino Cipriani il quale – rispettando le regole «superintensive» del quartiere africano – si prefiggeva di realizzare degli appartamenti da affitto al più possibile economici, ma anche moderni: sconfiggendo, ad esempio, l'isolato chiuso intorno a un cortile, e realizzando «blocchi aperti».

In poco più di un ettaro – 11 mila metri quadri – Ridolfi riesce ad alloggiare, comodamente, oltre 1500 persone, con la densità fondiaria (oggi giorno assolutamente strabiliante) di 1.408 abitanti per ha.

Naturalmente, non ricordo questa realizzazione di Ridolfi come modello positivo degli anni '50 soltanto per la sua alta densità.

L'opera di Ridolfi, malgrado i guasti del tempo (che oggi ha quasi cancellato uno dei valori figurativi originari più consistenti: il diverso colore dei singoli edifici), mi appare architettonicamente molto bella, per le proporzioni generali e per quelle del traliccio strutturale a vista (fitti e consistenti pilastri che incrociano marcapiano ancora più massicci), per la «ripresa» dall'*unité d'habitation* di Marsiglia del piano arretrato (un forte chiaroscuro che spezza in due l'altezza dell'edificio), per i dettagli e le finiture mirabili. L'opera di Ridolfi – soprattutto – è suscettibile di essere ripetuta in altri isolati, alla scala di «parte di città».

Ma, al contrario, si può ricordare, come *caratteristica negativa comune* ai più diversi quartieri residenziali italiani di iniziativa pubblica, man mano che ci avviciniamo ai nostri giorni, una densità assurdamente bassa: che è un pregiudizio per poter conseguire, anche nei quartieri residenziali, un certo effetto città.

Con molta sincerità, nel 1963, mentre si conferiva a Le Corbusier la laurea honoris causa della facoltà di architettura di Firenze, Samonà ricordava – con accenti autocritici – di aver «fatto la fronda» contro Le Corbusier e il razionalismo al congresso di Bergamo dei C.I.A.M. del 1949: «la grande massa dei convenuti faceva la fronda – secondo Samonà – perché era suggestionata dalle predicazioni mumfordiane».

«Vedevamo, in quel tempo, la necessità di sfaldare l'unità tentacolare della grossa metropoli... cercavamo di proporre un ordine che oggi – con parola ironica – potremmo dire parrocchiale».

Ma la predicazione mumfordiana contro

l'urbanismo non si afferma solo tra gli «organici» romani, bensì anche tra i «razionalisti» lombardi; e, più in generale, la predicazione di Bruno Zevi a favore dell'architettura organica americana e del cosiddetto neo-empirismo scandinavo, finiva per intrigare anche i razionalisti lombardi: esemplare – ripeto – il quartiere di Cesate (Milano), dove ritroviamo insieme i BBPR, Albini e Gardella in un quartiere a bassissima densità e ad altissimo tasso di formalismo. Nella scuola dei BBPR – una specie di aragosta – le aule sono pentagonali (anziché rettangolari) perché il pentagono è «più funzionale» del quadrato. Commentava uno stalinista ungherese: il funzionalismo è sempre il bottone cui si aggancia il mantello del formalismo.

4. Secondo periodo 1960-70

Anche se si tratta di una forzatura cronologica, io colloco nel decennio 1960-70, e considero il *modello formalistico negativo* di questo decennio, il progetto di concorso del gruppo capeggiato da Ludovico Quaroni per il quartiere C.E.P. che avrebbe dovuto sorgere sulle barene di S. Giuliano, a Venezia-Mestre.

Forzatura cronologica – ho detto – perché il concorso fu giudicato nel 1959. Ne risultò vincitore – anziché Quaroni – il gruppo diretto da Saverio Muratori (ma dei tre progetti di Muratori parlerò più avanti) e, alla fine, non se ne fece niente: tutto rimase sulla carta.

Un quartiere non realizzato, nemmeno vincitore della competizione nazionale – quello di Quaroni – ma di grossa carica figurativa, e sapientemente reclamizzato attraverso un bel plastico e, soprattutto, attraverso disegni e prospettive molto sofisticate. Esso – ripeto – diviene un «modello da copiare» in infinite varianti (realizzate soprattutto nel Lazio, nell'ultimo decennio), mentre il progetto quaroniano resta anche l'antesignano di quel fenomeno recente, noto come «architettura disegnata»: la quale, cioè, nemmeno si prefigge la «realizzabilità», meno che mai la «economic feasibility», di un manufatto, ma sfrutta la stessa «autonomia» di cui godono le arti figurative.

Al centro della composizione quaroniana, è un gruppo di «circus» di varia dimensione (370, 270, 170 metri di diametro interno): può aver influito sulla composizione il gusto picassiano-corbusiano per l'*object trouvé*. Quaroni sostiene che il disegno gli fu ispirato dai meccanismi interni di un vecchio orologio a molle, ma è anche vero che l'insieme dei cerchi ricorda anche la pianta di un trullo pugliese: «rici-

clato», con gusto surrealistico, a centro comunitario di un quartiere moderno.

Fuori dal surrealismo, ricordiamoci che il cerchio – e forme derivate – in architettura, almeno prima della nostra epoca, non è mai stato usato a caso. Scrive Sergio Bettini nella introduzione (1953) a «*Industria artistica tardo-romana*» di Alois Riegl: «Gli elementi fondamentali della glorificazione, in arte, sono – com'è noto – elementi curvilinei: arco, volta cupola, abside, aureola, ecc.: i quali simboleggiano, da tempo immemorabile, l'infinito e l'eterno.

«La curva, il cerchio che non ha principio né fine, e le sue parti, sono sempre stati l'*immagine del sacro*: in tutte le civiltà, in tutte le religioni, ch'io sappia». Con l'eccezione dell'arco di ridotte proporzioni che, usato in modo seriale, ha perso da secoli ogni «sacralità» (si pensi alle Procuratie Vecchie, alle finestre delle case popolari storiche veneziane, ecc.), l'affermazione di Bettini resta valida fino al Royal Crescent e al Royal Circus di Bath.

Poi la forma perde qualsiasi significato, si banalizza: con ben poche eccezioni, tra le quali pongo – senz'altro – il ferro di Cavallo a Berlino-Britz di Bruno Taut, una forma moderna carica però della memoria del *rundling*, il medioevale villaggio di colonizzazione che appare in tutte le regioni intorno all'Elba.

I crescent quaroniani e quelli dei molti epigoni laziali degli anni '70 e '80, come quelli che, a josa, compaiono nelle architetture di Marcello D'Olivo, sono il trionfo della banalità. Ma l'architettura può essere semplice, non deve, però, essere banale.

Tornando al progetto quaroniano per il C.E.P., intorno al gruppo di «circus», principalmente dai due maggiori, si irradiano delle strade «tipo Carlsruhe» che arrivano fino alla strada di circonvallazione del quartiere. Ma l'edilizia non sottolinea queste direttrici radiali: si tratta di un *campionario di tipi diversi* che satura il terreno a disposizione senza, peraltro, arrivare neanche in questo caso ad una medio-crescente densità territoriale.

Il problema principale, tuttavia, è il seguente: perché un quartiere residenziale periferico di Venezia deve avere caratteri architettonici così eccezionali, così enfatici, così monumentali da sembrare un centro città? La policentricità per le funzioni di base – indubitabile – della città contemporanea, anche in agglomerati di medie dimensioni come Venezia-Mestre, giustifica questa «falsa centralità», questa centralità fittizia che non farà *mai* affluire nei circus di S. Giuliano la popolazione dell'intero comune

che, invece – sia pure in ricorrenze particolari – affluisce, tutta, a S. Marco?

Su un eccesso di carica figurativa, di valori monumentali e simbolici non richiesti, di plasticismo eccessivamente ridondante alla scala minuta (monotono alla scala urbana), purtroppo si avvia – senza perplessità – il «manierismo quaroniano» che ancora oggi imperversa.

Qualche anno più tardi, Quaroni è chiamato dal Comune di Roma a progettare il piano plani-volumetrico di un altro quartiere CEP, nel suburbio Casilino, da cui prende il nome. In questa occasione, Quaroni sembra molto incerto: progetta piani tra loro diversissimi, ma ognuno dei quali – in ultima analisi – sviluppa, isolatamente, uno dei «motiv» che al CEP di Venezia erano mescolati assieme. Alla fine, il progettista sceglie una composizione «a radiale», ma in questo caso non sono tanto le strade ad irraggiarsi, ma stecche residenziali: che hanno la caratteristica altimetrica, anomala, di essere alte due piani in prossimità del centro (dove le stecche sono più accostate) e di andare progressivamente aumentando fino a 10 e più piani, man mano che le stecche si allontanano tra loro. Così – anche in questo caso – la regola o il bottone funzionalista (quello che legava tra loro altezza di fabbrica e distacco tra edifici), opera di nuovo, ma – soprattutto – per produrre un effetto formale. Un effetto formale – però – che si può ben cogliere soltanto nel plastico del quartiere, oppure sorvolandolo con l'aereo, nei giri di avvicinamento a Fiumicino. Ma nella realtà, in parte per la mediocrità dei progetti esecutivi (che non sono di Quaroni), ma in buona parte anche per questi errori «percettivi» del piano urbanistico, il «bello formalistico» diviene solo *una cosa* senza capo né coda: che contesta l'ordine orizzontale in alzato e quello ortogonale in pianta, ma senza raggiungere un ordine diverso.

Un numero speciale di *L'architettura c.e.s.* (n. 4-5, 1975) dedicato agli studi e progetti sull'Asse Attrezzato di Roma, documenta le libere invenzioni che i progettisti dello «Studio Asse» improvvisano, in un plastico, attorno al Casilino di Quaroni e lo stesso numero, in un articolo di Mario Fiorentino, il quale parla di invenzione di un «nuovo centro storico», presenta i giochi plastici, sempre intorno al progetto quaroniano, di Aymonino, Dardi e Panella (esibiti anche alla Triennale di Milano del 1973).

Quaroni ha sperimentato ogni genere di tipi edilizi: con il quartiere S. Giusto a Prato si è cimentato anche con la casa a corte chiusa, isolata oppure creante una «texture» continua:

e corti chiuse, circus, stecche radiali sono modelli formali che ritornano più volte, nell'esperienza italiana contemporanea.

Viceversa, è quasi completamente assente un'altra famiglia tipologica: quella dei «redants» di corbusiana memoria. Io ne conosco un solo esempio, un grande esempio progettuale: quello del quartiere di via Feltre, vicino al parco Lambro di Milano, su progetto urbanistico di Ignazio Gardella. A suo tempo, nel 1958 o 1959, facendo un periodo di apprendistato nello studio Gardella mi capitò di disegnarne più varianti. Sottolineo che il mio ruolo fu esclusivamente di disegnatore, ma proprio per questo conosco molto bene la vicenda progettuale, con i disegni iniziali di Gardella (purtroppo perduti) nei quali lo sviluppo dei «redants» era più continuo (a mio avviso anche più coerente) che nella realizzazione, la quale è dei primi anni '60 (il quartiere era abitato nel 1964).

Via Feltre si basa principalmente su una idea-guida: aumentare il numero di piani abitabili e ricavare tra le case non dei «distacchi» ma dei veri e propri *spazi per la vita comunitaria*. In quegli anni, in Italia, le case a blocco in linea, generalmente senza ascensore, avevano al massimo 4-5 piani. Gardella introduce degli ascensori veloci e raddoppia il numero degli appartamenti serviti. Riesce ad imporre a tutti i progettisti un materiale di rivestimento unico: il mattone faccia a vista; un'unica profondità del corpo di fabbrica; un'unica linea di cornice; un basamento (contenente i magazzini dei vari appartamenti) leggermente più sporgente dei nove piani abitabili («è lo zoccolo degli edifici tradizionali – diceva Gardella – adeguato alla maggior altezza di fabbrica»). L'altezza degli edifici, dunque, è circa 30 metri al cornicione; la distanza varia da 310 metri a 220, a 190, a 60 in direzione est-ovest; arriva a 425 metri in direzione nord-sud.

Non ho alcun dubbio che il quartiere di Gardella sia la più positiva realizzazione italiana degli anni '60: anche secondo questo modello, potrebbe crescere una parte intera di città, eppure, via Feltre non ha avuto la minima conseguenza. Invece – come ho già detto – è divenuto un modello – un falso modello – il progetto per il CEP di Venezia di Quaroni, con centinaia di imitatori o falsificatori.

Noto, tra parentesi, che fino a qualche decennio addietro, gli architetti contemporanei italiani solevano dichiarare di non avere responsabilità alcuna nella crescita delle città, dato che il loro contributo a tale crescita rappresentava una percentuale irrisoria. Questo può valere ancora per centri come Mestre; vale

già un po' meno per Milano; non vale più affatto per la periferia romana dove gli interventi «d'autore», sono ormai, altrettanto frequenti dei quartieri abusivi, e si tratta di un «museo formalistico» di illustre lignaggio, ma di dubbia «civiltà».

5. Terzo periodo 1970-80

Siamo all'ultimo decennio 1970-1980. Ricorderò di questi anni, anzitutto, due realizzazioni: entrambe di professori dell'I.U.A.V.:

– l'unità Monte Amiata nel quartiere Gallarate di Milano di Carlo Aymonino e Aldo Rossi (progetto del 1969, realizzazione del 1972-73);

– il quartiere ZEN di Palermo del gruppo Gregotti, vincitore del primo premio nel concorso nazionale del 1970. Realizzazione, in questo caso, differita agli ultimi anni, ed ancora in corso.

Mi sembra evidente che, dal progetto di Aymonino per il Gallarate, risulti confermata l'influenza preminente – nel panorama italiano – della lezione formalistica (o «figurativa») quaroniana.

Anche se in questo caso le radiali sono soltanto tre, è evidente – come un a priori, come un archetipo di questo quartiere – la contestazione dell'ordine ortogonale, qui coniugata con una volontà plastica e scultorea – più che architettonica – di conformazione: sono dati che risalgono ad altre opere di Aymonino, come il progetto per il palazzo di Giustizia di Lecce, ma – prima ancora – al veneziano CEP di Quaroni. Magari con un'orgia di varianti tipologiche nelle piante degli appartamenti e con un'orgia cromatica nelle finiture esterne, per cui questo progetto a me sembra un simbolo del tramonto dell'architettura moderna intesa «come stile». Aymonino profonde nella sua composizione – in modo, ripeto, orgiastico, o anarchico – stilemi futuristi e modernisti; ingigantisce le rampe della maison Savoye e ostenta sulla facciata gli appartamenti con soggiorno a doppia altezza di Le Corbusier, ma anche i gradoni rientranti (tipo Sauvage, più che tipo Loos), ed anche i colori forti e contrastanti di Bruno Taut. È un classico esempio di monumentalismo volumetrico, essendo il monumentalismo – secondo Enrico Guidoni – un processo di trasformazione dei centri urbani («ai danni della residenza», ossia del tessuto residenziale omogeneo ed abbastanza anonimo, ma capace di contenere al suo interno numerosi monumenti-spazio, fenomeno «che procede –

dice Guidoni – senza soluzioni di continuità dalle fine del medioevo» (nella prefazione al n. 5 di «Storia dell'Urbanistica», numero monografico su Marcello Piacentini, Edizioni Kappa, Roma, 1983).

Ovviamente, nell'unità Monte Amiata al Gallaratese, si eccettua profondamente dal resto la «stecca» bianca progettata da Aldo Rossi: purissima, essenziale, di proporzioni perfette, senza alcun dubbio uno dei più belli edifici italiani dalla casa del Fascio di Giuseppe Terragni a Como. Ma a cosa serve il suo portico a doppia altezza, quasi «sacrale» di una «religione» ignota? Sacerdoti e vestali, o soltanto ragazzini e habitatores, sono destinati a questi spazi (e li usano veramente?)

Si tratta, purtroppo, comunque, soltanto di un solo edificio, per il quale è più difficile divenire indicazione valida (come l'unità al quartiere africano di Ridolfi) per un intorno urbano più vasto; un episodio isolato e ininfluenza, comunque, almeno per ora.

Mi sembra – invece – che il richiamo alla tradizione moderna sia più razionale e coerente nello ZEN di Palermo (di Gregotti e di un folto gruppo di buoni progettisti tra i quali, negli ultimi anni, è emerso come personalità più forte ed originale Franco Purini).

Si tratta, ancora una volta, di tipi a corte semichiusa, ma non disseminati un po' a caso (come in tanti altri esempi: via Cavedone a Bologna, di Gorio e Vittorini, 1957-60, Valmelaina a Roma), bensì inflessibilmente accostate a formare altrettante strade, per le quali avviene l'accesso automobilistico, mentre le corti sono il luogo del soggiorno pedonale all'aperto, il luogo dei servizi collettivi alla residenza. Diciotto «insulae», disposte in tre file, alloggiavano 15 mila abitanti. Se si eccettua dalle due appendici estremali del quartiere, ma si comprende, invece, la fascia del centro di quartiere, si arriva alla densità di 655 abitanti per ettaro: disposti in case di tre piani o quattro (solo le case alle opposte estremità di ogni corte raggiungono i sei piani).

Si tratta, a mio avviso, della migliore realizzazione residenziale italiana degli anni '70: e, di nuovo, come per le case di Ridolfi a viale Etiopia, come per il quartiere di via Feltre, mi accorgo di aver scelto una immagine, una architettura, che non si preoccupa – prima di tutto – di «fare chiasso», quel chiasso, quel «tumulto dei particolari» che contraddicono la buona regola urbanistica dell'abate Laugier e di Le Corbusier: «l'urbanistica esige uniformità nei particolari e dinamismo nell'insieme». Una perfetta esemplificazione, lo ZEN, di quella

che io chiamo la «poetica del lay-out», di una composizione che ricorda la disposizione delle pagine dei giornali.

Non si tratta, proprio, dell'ideale nel quale personalmente credo, però di una interessante «tappa intermedia» sulla strada per arrivare, nuovamente, ad un tessuto residenziale omogeneo non monumentale e non più medioevale ma moderno. Io cerco di stimolare i miei studenti verso la creazione di monumenti-spazio: nei quali, cioè, l'armonia nasce dal vuoto contenuto tra edifici, anche anonimi (io talvolta li chiamo «mattoni urbanistici»): monumenti-spazio che non necessariamente devono essere eccezionali ed unici al mondo (come la piazza del campo di Siena o la piazza del mercato di Cracovia), che – anzi – si producevano, e magari più volte, nel tessuto edilizio di parecchie città e villaggi europei, prima dell'epoca degli architetti.

Sono arrivato alla conclusione della prima parte. In trent'anni, siamo arrivati a capire che *non* il nuovo a tutti i costi, *non* l'angolo retto (sul quale Le Corbusier scriveva un poema), *non* qualsiasi altra regola generale sono la garanzia per progettare bene. Proprio per questo, a me sembra incredibile che oggi, nelle facoltà di architettura italiane, ma anche tra le pubbliche amministrazioni, si arrivi all'estremismo opposto: al «vecchio a tutti i costi».

Piaccia o non piaccia ai conservatori, il «beau mond des mesures, des mines et des champs» (Eluard) è in continua, incessante modificazione. L'analisi urbana (o areale) non è altro che una ricostruzione, al più possibile rigorosa (per rispetto delle fonti e della logica di vita) di una città o area: potremmo dire, è una Teoria Generale della Modificazione, al cui interno scopriamo – ancora una volta – che non esistono regole generali, ma soltanto casi particolari da conoscere sempre meglio. Mi chiederà qualcuno se ha senso prevedere una analisi territoriale anche quanto dalla condizione agricola si passa – improvvisamente – alla condizione urbana. In questo caso, si tratta – evidentemente – di una modificazione talmente profonda per cui le precedenti «costruzioni» umane (le modifiche introdotte per la cultura agricola) si cancellano – nel più dei casi – e rimangono solo i segni della natura, principalmente l'orografia. Questo, può valere per un territorio senza centri minori (come la Puglia). Ma la cosa non è vera, quando il territorio è disseminato di centri minori (come il Friuli). In questa condizione, credo che, quando si deve costruire il nuovo, necessita l'analisi, anche se credo che la città possa crescere in

molti modi diversi. A mio avviso l'insegnamento della composizione deve accettare questi modi diversi e cercare di portare ognuno verso l'esito più corretto.

Seconda Parte

6. Aberrazioni dell'architettura attuale

In Italia, nel trentennio 1950-1980, hanno perso vigore due fenomeni: l'incremento generale della popolazione e l'incremento (prevalentemente dovuto all'immigrazione) delle grandi aree metropolitane, ma anche dei medi centri urbani.

Sbaglierebbe, però, grossolanamente chi pensasse che l'attenuazione dell'incremento demografico ha comportato una diminuzione del ritmo di crescita delle nuove costruzioni. In Italia – dice un articolo di «La Repubblica» (2 ottobre 1984) – ci sono 80 milioni di stanze per 56 milioni di abitanti, ma almeno 12 milioni di stanze sono in seconde e terze case, utilizzate pochissimo; altri 10 milioni, in paesi rimasti abbandonati; un numero imprecisato di milioni di vani urbani viene tenuto sfitto. Mentre centinaia di migliaia di famiglie non hanno casa, sono in aumento le costruzioni residenziali (collettive e isolate) con uso assolutamente sporadico o del tutto inutilizzate (usate, cioè come beni-rifugio, investimenti non soggetti all'inflazione).

Il modello americano del *suburbio*, di una certa densità così bassa da impedire qualsiasi modello di pubblico trasporto e da obbligare tutti i cittadini all'automobilità; questo modello americano – come ho già detto – impera, quasi contrastato, dal 1945. Ma, all'interno di questo periodo in Italia, possiamo distinguere due fasi: prima e dopo il 1970 (dal punto di vista legislativo: prima e dopo la legge urbanistica «Mancini» 6 agosto 1967 n. 765; soprattutto, prima e dopo i due decreti di applicazione di tale legge, usciti l'1 e 2 aprile 1968), in definitiva, prima e dopo quell'unico punto di svolta politico del dopoguerra italiano che è stato l'avvento di una conduzione «detta» di centro-sinistra: ossia, non più ad egemonia democristiana incontrastata, ma a «lottizzazione» del potere tra vari partiti di cui i principali sono la democrazia cristiana ed il partito socialista.

Prima del 1970, direi che la differenza più rilevante, in Italia, si poteva tracciare in una linea di discriminazione tra due campi: quello dell'edilizia pubblica, nel quale (come ho detto sopra) i singoli progettisti hanno avuto modo

di sbizzarrirsi negli esperimenti più diversi; e quello dell'edilizia privata o speculativa con caratteristiche differenziali a seconda delle «fette» di mercato (dall'intensivo urbano alle lottizzazioni di lusso sulle coste).

Verso il 1970, cominciano – viceversa – ad operare i due decreti della legge «Mancini» che hanno una sorte diversa: il primo, che stabilisce una gerarchia tra le strade (e limiti di non costruzione sui due lati, diversi secondo il tipo di strada), rimane inoperante o quasi. Il secondo, che stabilisce le caratteristiche delle varie «zone territoriali omogenee», introduce degli standards-per-abitante talmente alti, talmente simili a quelli americani o scandinavi che, fatalmente, l'Italia si divide in due secondo una nuova linea di confine: da una parte il paese che può rispettare queste assurde leggi; dall'altra il paese abusivo: ed è la parte più consistente.

La cosa più stupida di questi standards è la pretesa di essere minimi inderogabili *unici* per un paese che presenta diversificazioni regionali e costruttive profondissime. Con essi – purtroppo – lo sperimentalismo pasticciona e la presunzione dei tecnici, inconvenienti fino al 1970 limitati (come ho detto) a circostanziati episodi, diventano – invece – legge dello stato italiano. Purtroppo, la responsabilità di questa legge ricade su un ministro socialista, e su questa strada – di riforme non compatibili con l'economia e la società italiana – si è continuati a procedere fino all'ultima stagione politica: nella quale anche i socialisti si sono convertiti ad un rigorismo a senso unico, che vuol far pagare ai lavoratori dipendenti l'insipienza e gli errori del malgoverno.

Frutto non secondario del «decreto sugli standards» è stato di «zavorrare», la costruzione di una vano abitabile, di tanti costi di urbanizzazione da far, praticamente, scendere l'edilizia pubblica e sovvenzionata a una percentuale pressoché irrisoria dell'intera cubatura residenziale che si costruisce. In queste «isole», sempre più rare, sempre meno incidenti sul totale della crescita metropolitana ed urbana, i progettisti hanno continuato e continuano la loro sperimentazione anarchica.

L'unica regola che gli architetti sono obbligati a rispettare è quella di standards assurdi. Se nel 1950, nei quartieri di edilizia sovvenzionata si ponevano, in molti casi, limiti come il raggiungimento di 500 abitanti per ettaro di densità territoriale, ora la densità fondiaria di certi quartieri di edilizia sovvenzionata romani è scesa sotto i 150 abitanti per ettaro. Si tratta di una densità che consentirebbe di realizzare

una città-giardino a case individuali, o a schiera, nel verde. Ma gli architetti amano continuare la sfida costruttiva ottocentesca, per cui dieci piani sembrano il minimo inderogabile. Come conciliare le costruzioni alte con la bassissima densità prescritta? Gli architetti a questo punto hanno due scelte: destinare a parco urbano – perfettamente inutile, dato che non vi sono abitanti per fruirne – tutta la superficie non coperta da case e parcheggi; oppure disseminare, su tutta quella superficie inutile, contenitori che hanno – sulla carta – le destinazioni d'uso più viete: centro sociale, centro di *performing arts*, supermercato e così via; contenitori che – in realtà – rimangono del tutto inutilizzati e in preda al vandalismo, che è decisamente in aumento.

Ma gli architetti sostenitori degli standards fremono per riuscire a introdurre il limite di 150 abitanti per ettaro anche sulla totalità delle zone urbane; il tutto è condito dall'ultimo mito arrivato dagli Stati Uniti: quello dei personal computers, e mentre tutti schiacciano tasti, o sognano di poterli schiacciare, diventa sempre più difficile vedere un marciapiede urbano ben eseguito, una porta che chiuda bene, un segno di intelligenza umana nel lavoro più umile.

7. L'analisi urbana

Mentre il territorio intero è soggetto a questo degrado, sempre isolata, sempre poco – o nulla – incidente sul processo reale, è andata avanti la scienza che studia gli insiemi urbani e gli assetti territoriali, dal punto di vista – progettivo – degli architetti.

Ho già ricordato, in apertura, i meriti della scuola di architettura di Roma e il nome di Enrico Calandra: egli fu maestro a Messina di Giuseppe Samonà e, passato a Roma nel 1932, di Saverio Muratori, di Quaroni, etc..

E sono i nomi di questi due maestri veneziani – Samonà e Muratori – i nomi che, a mio parere, contano di più per l'elaborazione teorica compiuta in Italia, nel campo della progettazione architettonica.

Più portato a immergersi nella specificità del singolo caso urbano o territoriale è Giuseppe Samonà e, quindi, meno riassumibile il suo contenuto specifico; più incline a ritrovare, nei vari casi, la generalizzazione di una legge è Saverio Muratori.

Egli vince nel 1953 la cattedra di Caratteri distributivi degli Edifici a Venezia, ed al contatto con questa città singolare, impregnata di esotismi e di eclettismi, stratificata – malgrado

ciò – con leggi «epocali» di straordinaria evidenza, Muratori costruisce lentamente «Studi per una operante storia urbana di Venezia», la cui prima parte appare sulla rivista Palladio nel 1959. È la prima parte di uno studio che ha una appendice ne «Il problema critico della età gotica» (sempre a Venezia), saggio di Muratori pubblicato come prefazione a «L'edilizia gotica veneziana» dell'allievo Paolo Maretto (1960).

Nel frattempo Muratori è passato a insegnare Composizione Architettonica a Roma, e la città «eterna» e l'agro romano sono l'oggetto del nuovo poderoso studio «per una operante storia urbana di Roma» (1963). In quello stesso anno, appare la riflessione più generale e teorica di «Architettura e civiltà in crisi» e, nel 1967, ultima pubblicazione curata direttamente dall'Autore, «Civiltà e territorio»: nel quale si stabilisce il paradigma che il territorio – più di qualsiasi altra opera umana – è lo specchio della situazione civile di chi ci abita. Ma la ricerca e l'insegnamento di Muratori proseguono fino alla morte, nel 1973, e sono raccolti – per ora – in due pubblicazioni curate dallo allievo Guido Marinucci: *Autocoscienza e realtà nella storia delle ecumeni civili* (lezioni 1971-72) e *Metodologia del sistema realtà-autocoscienza* (lezioni 1972-73).

Tra i molti allievi, merita una citazione particolare Gianfranco Caniggia che, dopo altri lavori teorici di notevole impegno, ha avviato nel 1980 un'opera dal titolo generale *Composizione architettonica e tipologia edilizia* (con Gian Luigi Maffei), arrivato per ora al secondo volume, intitolato «Il progetto nell'edilizia di base».

Come architetto Muratori è partito – collaborando con Fariello e Quaroni – da alcuni progetti urbanistici – per nuove città nell'agro pontino e in Sardegna – che sono notevoli esempi di manierismo razionalista, e da una serie di progetti di cui si è convertito in realizzazione solo un intervento all'EUR.

Nel dopoguerra, come ho già detto parlando del quartiere Tuscolano, Muratori sembra aderire al neo-empirismo scandinavo ma, dopo la ricerca veneziana, è singolare la sua risposta al concorso nazionale per il CEP di Venezia-Mestre: sono tre progetti, in cui egli propone di far crescere sulle barene del bordo lagunare, una Venezia bizantina, oppure una Venezia gotica, oppure una Venezia seicentesca.

Si tratta di una applicazione talmente «meccanica» dei principi insediativi studiati nelle epoche storiche per la città isola, che fa capire come anche nella analisi urbana, tra il dire e il fare, certe volte la distanza è notevolissima.

I suoi allievi oggi affermano che non è vero

che Muratori volesse prospettare tre soluzioni egualmente valide: le prime due – essi dicono – sono dimostrazioni «per assurdo» che solo un piano ispirato alla Venezia rinascimentale e barocca poteva essere valido al giorno d'oggi. Ma – anche se così fosse – rimarrebbe opinabile che per progettare, oggi, una trama insediativa valida, bisogna dimenticarsi tutto quanto è stato fatto negli ultimi due secoli e risalire almeno al '700.

I più recenti progetti urbanistici di Muratori, per la periferia romana, sono anch'essi enigmatici: anticipano – a mio avviso – progetti quaroniani, quasi come se, verso la fine della sua vita, Muratori si fosse riavvicinato (come sentire urbanistico) al suo antico socio di studio.

Molto diversi e – a mio avviso – più interessanti sono i progetti urbanistici che Muratori fa eseguire ai suoi allievi, verso la metà degli anni '60: come i progetti intorno all'area Centocelle-Casilino, intelligente alternativa al formalismo quaroniano.

Ma per lo meno una cosa ci dicono, questi ultimi progetti urbanistici di Muratori: che il fondatore dell'analisi urbana aveva abbandonato il criterio della «trasposizione», nel territorio non costruito, dei principi insediativi della città storica: a meno di non voler vedere, nella Magliana, la trasposizione del «tridente» di piazza del Popolo. Oltre a ciò che Muratori non credeva al suburbio superestensivo, ma ad una espansione della città di densità piuttosto elevata.

L'analisi urbana e territoriale è solo un *metodo di conoscenza scientifica del territorio*, angolata – ovviamente – secondo i nostri interessi disciplinari, che non sono quelli del geografo o del sociologo, dell'ingegnere o dell'economista.

L'analisi insediativa non fornisce alcuna certezza, alcun principio-guida per la progettazione, bensì una quantità di impulsi, di memorie, di elementi di riferimento alla cultura della comunità insediata che possono «riaffiorare» nel nostro progetto e – in tal caso – sono riferimenti meno labili di quelli del folklore, del colore locale, etc..

Sembra ovvio, che, quando uno deve progettare nel contesto del tessuto urbano storico, sentirà maggiori vincoli intorno a sé: ma io continuo a credere che – anche nel contesto storico – non sia *obbligatorio* il riferimento «per opposizione».

A maggior ragione, quando operiamo sul territorio non costruito, scegliere il principio insediativo, ortogonale o non, i tipi edilizi, l'altezza di costruzione, la densità, le facciate, i materiali, etc., sono altrettanti *atti di intelligen-*

za, particolari, circostanziati; altrettanti momenti nei quali dobbiamo scegliere se premere sul pedale della mimesi (della ripetizione di qualcosa che già esiste) oppure se premere sul pedale dell'invenzione.

A mio avviso l'architettura italiana più recente ha voluto, troppo spesso, far ricorso all'invenzione, all'inaudito, al mirabolante, cadendo in una sorta di «marinismo», di accademismo seicentesca e finendo quindi screditata.

Ma i più screditati sono, certo, tutti coloro che hanno – semplicemente – capovolto lo slogan «nuovo a tutti i costi» degli anni '50 nell'opposto: «vecchio a tutti i costi», lo slogan degli anni '80.

«Conservare e costruire il nuovo sono – entrambi – atti creativi, atti progettuali» diceva Ernesto N. Rogers. Va ricordato questo principio ai dogmatici della conservazione.

È vero – ripeto – che rispetto alla realtà italiana attuale, l'analisi insediativa è solo un fiume sotterraneo che non ha potuto ancora dare (salvo larvati segnali nei progetti scolastici) nessun segno modificativo tangibile in concreto: ma farsi prendere dal pessimismo – anche in questo caso – non serve; come non serve raccogliere gli altri, innumeri, indizi di mancanza di intelligenza, nell'umanità che vive in un mondo, oggettivamente, ogni giorno più complesso. Finora il genere umano è andato avanti e, quasi per miracolo, ha superato i passaggi più pericolosi. Ragione, dunque, di continuare a sperare, con Saverio Muratori, che «civiltà» e «territorio» possano ritornare a coincidere.

Appendice

Il testo precedente – ovviamente ultimato per l'occasione polacca di ottobre – è stato corretto e brevemente integrato in alcuni punti.

Dato il ruolo centrale che, per le mie tesi, ha assunto in esso la figura di Quaroni, ovviamente non poteva mancarmi una viva curiosità per la mostra-convegno sui cinquant'anni di architettura del Maestro (laureatosi a Roma nel 1934), annunciati per il 19 gennaio 1985 ad Ancona e, soprattutto, curiosità per conoscere il giudizio di Manfredo Tafuri (storiografo di Quaroni nel 1963) chiamato ad aprire il convegno con un discorso sull'opera quaroniana.

Dirò soltanto che Tafuri continua «a considerare il capolavoro quaroniano il progetto del 1959 per il quartiere sulle Barene di San Giuliano», e che egli considera – viceversa – «infe-

lici» i recenti progetti per la Curia palermitana a via Maqueda e per l'ampliamento del teatro dell'Opera di Roma: infelici, o forse – dice ancora Tafuri – una paradossale dichiarazione ironica contro il post-modern: «per far cadere nel ridicolo le mode di sartoria, per farle finire – ha detto Tafuri – occorre indossarne davanti allo specchio i modelli».

Io credo che gli ultimi progetti di Quaroni siano mera ironia. Essi sono effettivamente accompagnati nella mostra da una nutrita serie di «omaggi a...», dei quali alcuni sembrano soprattutto ironici (omaggi alla Wiener Secession, all'Art Deco, all'Art Nouveau, allo Jugendstil, al Razionalismo, a Viollet le Duc, a Sagra, a San Miniato, al Padrone delle Ferriere, alla Castità, alla Voce Guelfa, 2 a Perrault, 2 al Poggi, al Sanmicheli, a Belisario, ad Apollodoro: quest'ultimo nella stessa cornice che contiene anche un omaggio del Maestro a Ludovico Quaroni), ma la tormentata eppure paziente ricerca di un «partito» architettonico di ambientamento per l'edificio sulla Via Maqueda non mi sembra affatto una boutade ironica, e quanto alle colonne giganti del nuovo teatro dell'Opera – mi sbaglierò – ma a me sembrano un ritorno a quella concezione, giustamente monumentale, correttamente rappresentativa, in cui fu concepito il progetto per la famosa galleria di testa per la stazione Termini al concorso nazionale del 1947: nel quale il gruppo capeggiato da Quaroni e Ridolfi (ma un Ridolfi ancora privo dell'apporto di Wolfango Frankl) fu soltanto il «vincitore morale» unanimemente riconosciuto dall'opinione dell'epoca.

A proposito del progetto «quaroniano» per Termini (dico quaroniano perché l'uomo mi sembra, dell'intero gruppo di progettisti, l'unico che possedesse un forte «spessore culturale», vale a dire una solida preparazione nella storia dell'architettura: senza la quale non ci si potrebbe spiegare la genesi matematico-organica dei famosi pilastri e della volta), va ricordata l'opinione – espressa al convegno di Ancona da Carlo Melograni – che se, per caso, quel primo grande concorso del dopoguerra italiano avesse visto effettivi vincitori quelli del gruppo Quaroni-Ridolfi – in altri termini: se l'aspirazione ad una architettura monumentale-rappresentativa avesse trovato temi giusti nei quali inverarsi – forse, l'intero corso dell'architettura posteriore sarebbe risultato diverso, e non si sarebbe dovuto assistere, in particolare, al recupero improprio della tematica monumentale nella residenza, dell'architettura seriale, nei punti più disparati (e meno rappresentativi) del territorio.

Va detto che il sottoscritto – intervenendo nel dibattito di Ancona a proposito del CEP alle barene di S. Giuliano di Quaroni – è stato l'unico a manifestare vive perplessità: non tanto sulla «bellezza» del progetto, quanto sulla appropriatezza di tutta quell'enfasi, quella gestualità, quel simbolismo degno della piazza Ducale di Venezia, più che dell'estrema periferia di un sistema urbano.

Mi sembra evidente che – in quegli anni in cui Le Corbusier progettava Chandigarh e Lucio Costa progettava Brasilia – Quaroni ha voluto misurarsi anche lui col tema della capitale: progettando non tanto un quartiere per gli operai di Marghera, quanto la Capitale dell'Architettura Moderna.

Ho aggiunto ad Ancona le mie fiere perplessità per il Casilino: va bene, dall'aereo assomiglia ai resti di un immane anfiteatro romano e spicca, in modo suggestivo, tra gli altri quartieri; ma da terra risulta solo incomprensibile. Per questo e per gli altri grandi quartieri dell'Agro Romano siglati dalle grandi firme, si potrebbe, con similitudine a quanto hanno fatto a Berlino (dove è stato battezzato Gropiusstadt un grande quartiere progettato, almeno per procura, da Walter Gropius) e in una città come Roma che già conosce le estrosità del «quartiere Coppedè», si potrebbe – ripeto – ribattezzare questi «insiemi» città Quaroni, città Fiorentino, città Aymonino... Sarebbe questo il solo modo per attribuire una connotazione precisa a forme urbane altrimenti incomunicanti.

Ma anche questa mia proposta ha incontrato poco entusiasmo tra i colleghi: e molti altri, dopo Tafuri, hanno tenuto a ribadire la loro dichiarazione di fede nel progetto «Pleiadi» per le barene di S. Giuliano.

Ho notato, anche, che l'idea quaroniana di suddividere la mostra di Ancona in una prima sezione che contiene solo i progetti personali (dalle prove scolastiche alle prime opere di current architecture e fino al Teatro dell'Opera) e i lavori progettati con Fariello e Muratori, nonché il concorso per la stazione di Roma Termini, distribuendo invece tutti gli altri progetti e lavori in collaborazione (fino all'ultimo, premiato al recente concorso bolognese) in altre sezioni, ordinate «per scala dimensionale» (piani regolatori urbani e territoriali, urban design, architettura, current architecture), non è affatto piaciuta ad architetti ridotti ad allestitori di mostre, inventori di congegni figurativi, in caccia di una pubblicità che continua a preferire – invece – qualsiasi politico o uomo di spettacolo ad un discendente di Piranesi.

Unanime – invece – il riconoscimento per il lungo scritto autobiografico di Quaroni, intitolato *Il mio modo di essere e di essere architetto*, introduzione al catalogo di Ancona. È uno scritto questo, con il quale bisognerà fare i conti in futuro, e non soltanto quando si parla di Quaroni.

Quaroni e Samonà – ha detto Nino Dardi al convegno – sono i due padri dell'architettura moderna italiana. Accettiamo l'affermazione unendo, da parte nostra, anche Rogers e Muratori. Sono altrettante testimonianze di unità architettura-urbanistica; sono anche testimonianze di formidabile talento eclettico, di contaminazione tra temi plastici e spaziali dell'architettura storica e nuove invenzioni. Questo eclettismo, in generale, è un modo di cercare, comunicazione: talora con l'ambiente circostante; talaltra con il mondo intero (in questo senso, il progetto «Pleiadi» per S. Giuliano mi sembra il teatro di Sciacca di Samonà).

Ad ogni modo, devo dire che questo atteggiamento dei «padri» mi sembra, in generale, molto più consono di quel maniacale scrupolo di coerenza autobiografica che distingue, invece, in grande prevalenza la generazione degli architetti susseguiti ai Samonà e ai Quaroni, la generazione che potremmo chiamare dei «padrini».