

L'architetto e l'urbanistica*

Quando, negli agitati ozi dell'immediato dopoguerra, noi architetti ci industriavamo di allenarci per la cosiddetta «ripresa» ripensando, dopo l'oblio, alle disgrazie dell'architettura moderna, e ci si affannava per trovare il modo di inserire la nostra problematica particolare in quella generale della collettività, sentivamo i nostri affetti culturali stranamente orientati verso la risoluzione dei problemi d'ampio respiro, e cercavamo la risposta alle domande che la situazione, così come noi la vedevamo, via via ci poneva.

Ad alcuni quesiti la risposta, sia pure parziale, sia pure non esatta, e per questo forse più attendibile, è stata data da quanto è scritto, detto, pensato o semplicemente intuito nella attività degli ultimi cinque anni. Per esempio l'interesse per l'urbanistica, per l'attività che questa brutta parola vorrebbe esprimere, ci aveva condotto naturalmente a porci l'interrogativo se si trattasse veramente, com'era scritto nei manuali, di qualche cosa che fosse al tempo stesso e scienza ed arte, o se non si trattasse invece d'una tecnica soltanto; formulando la domanda in altre parole, ci si chiedeva quali fossero le affinità fra l'urbanistica e l'architettura, ed oggi ci sembra si possa dire, con sufficiente fiducia d'essere nel vero, che se l'urbanistica può venir considerata, al tempo stesso, e architettura e pianificazione, usando questa parola al modo degli economisti, è certo tuttavia che non è né l'una cosa né l'altra, ma una terza cosa da quelle distinta seppure vicina.

Ma, accettata che sia un'urbanistica distinta, nella sostanza, dall'architettura, sgomberato il terreno da questa prima domanda, un'altra ne verrà subito spontanea: ci si domanderà, come in effetti ci si domanda, perché mai debbano essere proprio gli architetti ad occuparsene, posto che, se è vero che questi vengono a trovarsi nel gradino a quella immediatamente inferiore sulla scala delle programmazioni relative all'organizzazione dello spazio per la vita dell'uomo, è anche vero che qualcun altro dovrà essere altrettanto vicino, nel gradino, a quella immediatamente superiore, qualcun altro che si troverà ad avere, al riguardo, i loro stessi diritti e doveri.

In mancanza d'altri argomenti, si risponde di solito dicendo che gli architetti dovranno con-

servare il diritto e il dovere d'interessarsi della pianificazione fino a che qualcun altro, più di loro qualificato, non si sia deciso a prender il loro posto. E sebbene questo sia un soggetto attraente, ritengo opportuno lasciarlo a qualcun altro, interessandomi, oggi, di esporre qui, alla buona, quali sono state, secondo me, le ragioni per le quali l'architetto s'è trovato a interessarsi di pianificazione, per vedere come da questo fatto possa essergli venuta la speranza di risolvere i grossi problemi nei quali da tempo oramai si sta dibattendo.

Potrà essere azzardato, potrà sembrare di cattivo gusto, ma per me la crisi dell'architettura moderna risale molto indietro nel tempo: e precisamente alla *rivoluzione* umanistica. E, tanto per cominciare, sarà necessario esporre qual è la mia valutazione personale di questo periodo cosiddetto «aureo». Nella tradizione culturale italiana, il Rinascimento è considerato l'improvviso esplodere dell'intelligenza della nostra stirpe, che finalmente riesce ad aver ragione dell'oscurantismo del nordico Medio Evo: l'arte del Quattrocento italiano rappresenta, nei libri di testo «ad uso delle scuole medie e delle persone colte», la liberazione della personalità dell'individuo da un anonimato artistico che aveva potuto, tutt'al più, darci delle opere «di colore» per i turisti in viaggio di nozze. Quei valori dell'arte romanica e gotica che non potevano disconoscere, nei periodi di maggiore esaltazione classicistica, nemmeno i fanatici delle aquile dell'Italia umbertina o dell'Impero fascista, si finiva per considerarli residuo, duro a morire, della tradizione classica dell'antica Roma. Noi, in Italia, e non soltanto nel ventennio, non abbiamo saputo prendere in considerazione, nell'insegnamento della nostra storia, che i periodi di splendore, non abbiamo saputo che consolarci delle meschinità e delle sventure del momento, inebriandoci dei fasti del passato, veri o falsi che fossero. È logico quindi che si sia attribuita alla genialità dei nostri connazionali di cinque secoli fa ogni innovazione, ogni cosa che potesse servire a diminuire il nostro complesso d'inferiorità, il nostro complesso di colpa.

Se cerchiamo di esaminare un po' più seriamente le cose arriveremo alla conclusione che la fine del Medio Evo significa, per tutti in Europa, un completo mutamento di civiltà. Anche per noi in Italia non è un periodo di splendore, non è un periodo di rinascita quello che si prepara nel Quattrocento, ma una decadenza sostanziale, anche nello spirito artistico. Non cre-

* Conferenza tenuta al Gabinetto Vieusseux di Firenze il giorno 8 febbraio 1954; pubblicata con lo stesso titolo nel volume collettivo *L'architettura d'oggi*, Vallecchi, 1955; parzialmente tradotta sulla rivista «Baukunst und Werkform», n. 9, 1956.

do di dire una cosa nuova, affermando che la poesia di Dante, l'architettura di Brunelleschi e gli affreschi di Giotto siano da attribuire alla civiltà del Medio Evo, di quel Medio Evo disprezzato, e che pure ci aveva dato l'armonia civile dei comuni, il commercio delle Repubbliche Marinare, accanto alle cattedrali della Lombardia, dell'Emilia, dell'Umbria e della Toscana. Rinascimento significa, anche nei testi canonici di storia, l'inizio di un nuovo periodo, il periodo moderno. E su questo non c'è nulla da dire: una civiltà arrivata alla completa maturazione doveva necessariamente lasciare il posto alla formazione di qualche cosa di nuovo, anche se, prima che questo desse i suoi reali frutti, doveva trascorrere un lungo periodo, un periodo di secoli. Ma, ripeto, è mia convinzione che l'ingresso in questa fase di transizione significa, anche per l'Italia, l'inizio d'una decadenza, anche nelle arti. Decadenza profonda, ché in superficie s'è seguito a vivere di rendita per parecchio tempo, e tanto bene da dare quella tale impressione di splendore e di civiltà: giacché l'arte italiana del Quattrocento è stata in effetti un fatto così importante per il nostro paese, che ha finito per attirare l'attenzione e la curiosità di tutti gli altri popoli, creando il mito, ancora accettato, della «civiltà italiana». Si tratta di un caso di provincialismo da parte di gente nuova, che in tutt'altre faccende affaccendata, faccende solide però, primitive, ma tali da consentir buone basi per la futura vita della loro nazione e quindi della popolazione, si sentiva «cafóna» in presenza della nostra artistica estroversione, e non si accorgeva di quanto poco profondi, nel senso spirituale e costruttivo, fossero quei quadri, quelle statue e quelle architetture.

Mentre infatti gli altri paesi avevano dovuto abbandonare la loro produzione artistica, avevano dovuto rinunciare alle cattedrali, che pure avevano saputo far belle quanto le nostre, per potersi dedicare interamente ad un lavoro del tutto nuovo, per poter sostituire, al momento opportuno, ai vantaggi dell'epoca passata quelli dell'epoca avvenire, in Italia ci si contentava di essere stimati nel mondo per quei quadri, quelle statue e quelle architetture. Era l'Italia che non era nemmeno riuscita, con tutta la sua millenaria esperienza, a trarre i frutti che era possibile trarre dal feudalesimo; l'Italia che perdeva la libertà comunale senza sostituirla con lo «stato» moderno; l'Italia che ha venduto la bandiera di San Giorgio alla flotta inglese, che ha perduto gli scambi, di danaro, di merci e di cultura, che le avevano permesso le repubbliche marinare proprio quando gli altri iniziavano su vasta scala

la politica coloniale; l'Italia da cui partiva Colombo alla scoperta dell'America solo perché quattro secoli più tardi vi potesse trovare un posticino il ghetto italiano di Brooklyn. Lo splendore del Rinascimento ha significato per noi la Controriforma, la perdita dei contatti col mondo, e la chiusura negli stretti confini del «Mare Nostrum», a vivere nel Mediterraneo quando oramai questa parola non era più il nome di una civiltà. Ci si beava di aver riesumato i classici greci e latini, ci si gloriava di scrivere e parlare ancora la lingua di Virgilio, mentre la lingua nostra perdeva terreno e si riduceva, come s'è ridotta, una delle ultime del mondo.

Ma quel che è peggio è che si è perduto interesse nella vita, intesa come lo scopo, la ragione stessa dell'esistenza del mondo, e non soltanto come una noiosa cosa che si doveva dimenticare divertendosi: smarriti i principi e dimenticato il fine, l'attività degli uomini era ridotta a giocare coi mezzi, oramai fini a se stessi.

Del resto per certe cose almeno, per le cose che non erano immediatamente legate al tornaconto, che non erano sistemazione organica e non erano interesse materiale, s'andava male un po' dappertutto, non soltanto da noi. L'armonia, l'equilibrio dei tempi passati erano perduti in tutta l'Europa; e l'architettura, che solo avrebbe potuto vivere per l'equilibrio delle forze materiali e spirituali in una civiltà socialmente formata, doveva limitarsi alla fredda e falsa retorica degli edifici di rappresentanza. La necessità dell'organizzazione razionale del lavoro, la fiducia nelle possibilità umane d'arrivare a sapere tutto, a conoscere tutto, intimamente, profondamente, oltre quei confini che fino allora erano quasi segnati dal timor di Dio, avevano portato avanti fino all'inverosimile la distribuzione dei compiti, la specializzazione, la ricerca a compartimenti stagni. La cultura ha perduto la sua unità. L'individuo non vive più nella collettività e per la collettività, non agisce con la collettività, ma appartiene solo a se stesso, o tutt'al più ad un gruppo, con lui impegnato in un certo settore, in un solo settore, senza contatto con gli altri.

È facile immaginare come in circostanze simili si vada presto perdendo, nell'isolamento, il significato sociale del proprio lavoro. Si lavora per il lavoro, e per quel che il lavoro rende, in danaro ed in fama, passivamente sicuri che ci sarà qualcuno, perché ci dovrebbe essere, che penserà poi a rendere i frutti di questo lavoro utili alla società. Privato del contatto con la società e dell'interesse nel lavoro per la società, smalzato, nel tempo stesso, complicato nell'intellettualità, l'artista finisce naturalmente col lavorare soltanto

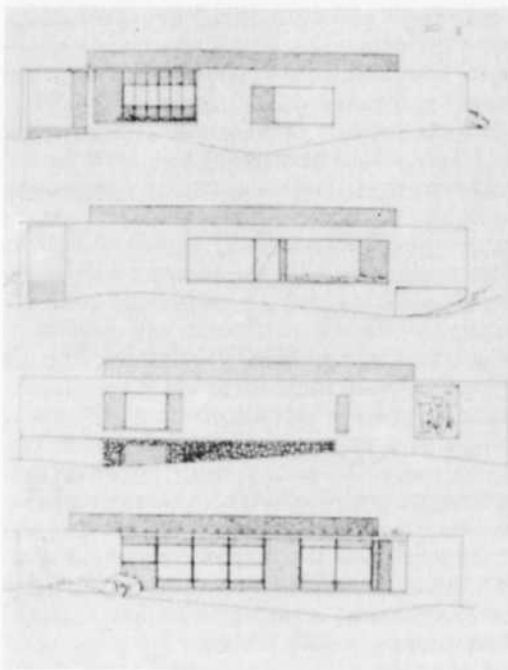
per «coloro che lo capiscono», e senza accorgersene si inaridisce progressivamente, si impoverisce dei suoi valori spirituali, per finire schiavo proprio di coloro «che lo capiscono».

È brutto vivere privati della sensazione di essere veramente utili a qualcuno. Tuttavia c'è la convinzione di possedere la libertà di essere completamente se stessi, di poter esprimere il mondo ch'è dentro di noi. Illusione: ché non siamo nulla presi per noi stessi, e possiamo essere qualche cosa soltanto quando c'è, dentro di noi, una vita di rapporto, quando gli altri, la collettività, la società, ci raggiungono, vivono dentro di noi, per noi; e noi per loro. Altrimenti la morte, il vuoto, l'inutilità: tutta l'arte degli ultimi secoli è il dramma di coloro che sentivano che qualche cosa non era a posto, pur senza riuscire a comprendere qual'era l'origine chiudendosi nella torre d'avorio, creandosi un «mondo» per il quale lavorare, il mondo della élite, degli intenditori, gli unici per i quali valeva la pena far qualche cosa: è il mondo di «quelli che capiscono», e che in realtà capiscono tutte le cose, meno la più importante: la ragione delle cose. I meno intelligenti, e spesso i più umani, cercavano invano un contatto con la «massa», disprezzando in questa parola la vita della comunità.

Mentre la pittura, quindi, doveva abbandonare le mura delle chiese sulle quali aveva illustrato le storie dei Santi per coloro che non sapevano leggere, e si concentrava, staccata dalla parete, entro la cornice sull'altare, per cercare poi un ambiente meno impegnativo nelle abitazioni civili, i pittori tentavano ancora di «rievocare», come dicevano, scene inutili su inutilissime grandi tele, per la gloria dei salons e delle prime riviste illustrate, o concentravano la loro malizia e le loro doti su pochi decimetri quadrati, per fare il nuovo ad ogni costo, un nuovo che scandalizzasse il pubblico dei salons e delle riviste illustrate. Tra l'abbruttimento della cafoneria, o quello della degenerazione, c'era solo una via di mezzo: quella delle persone cosiddette serie, delle persone intelligenti, per quanto potessero, allora, queste due qualità. Indubbiamente non possiamo parlare troppo male di coloro che apprezzavano e apprezzano una sonata di Mozart, come non possiamo disprezzare chi sa gustare un romanzo di Dostojewski. Ma possiamo dire che l'uno e l'altro, sia pure per motivi diversi, troppo spesso si sono accontentati di vivere di quel Mozart e di quel Dostojewski, limitandosi ad una sterile polemica intorno ai caratteri di quelle arti, insultandosi di «classico» e «romantico», o d'altre cose simili, dimenticando completamente i valori umani che quelle opere potevano suscitare, i va-

lori umani dai quali quelle opere provenivano, e per i quali, bene o male, erano state composte. Attualmente non c'è una gran differenza fra cultura del contadino e quella del gentiluomo borghese: la differenza è soltanto in questa possibilità d'apprezzare Mozart e Dostojewski, di ammirare Rembrandt e Moore, di sapere di Catullo e Montale; per il resto saranno tutt'e due sensibili al fascino di un misticismo magico e superstizioso, basando contemporaneamente la vita pratica sui residui d'un positivismo da quattro soldi, senza che questi due estremi siano uniti da una vera cultura, che sia vita, che sia ragione, che parta da un principio per arrivare ad un fine. La poesia ermetica e i monumenti ai caduti della grande guerra hanno una diversa nobiltà di sangue, ma sono ugualmente inutili, per risolvere la grossa crisi di questa nostra civiltà. La letteratura ha cercato un contatto con la vita nel romanzo; la musica ha tentato col melodramma; tutto inutile o quasi. Sono solo sintomi, sono le prime crisi evidenti: oggi i quadri non li vogliono più nemmeno le signore, ed è vano cercare di risolvere il problema chiamando arte concreta quella che fino a ieri s'era chiamata astratta. È evidente ora a chiunque la crisi aperta, oggi che finalmente anche la musica ha dichiarato fallimento, dividendosi in «seria» e «leggera», in sinfonica e balabile, quasi che questi, anziché testimonianze di una frattura, fossero dei «generi», oggi che pittori e scultori invocano dagli architetti la collaborazione. La musica, in questi cinque secoli, è stata la regina; e l'architettura s'è vista spogliata, giorno per giorno, d'ogni sua sostanza, fino a ridursi tanto male da mascherarsi, da truccarsi e imbellettarsi come una Madama Pace qualsiasi. Ma proprio la musica, mi sembra, è stata quella che maggiormente s'è allontanata dal dovere: cessati i cori nelle chiese, ridotta la sua appartenenza alla vita di tutti i giorni, ha dovuto attendere questo nostro secolo perché potesse riconquistare diritto di vita, accanto alla sinfonia e al quartetto, quella musica di canzoni e di ballo che fa parte della giornata di tutti.

Oggi, dopo la seconda guerra mondiale, possiamo fare un po' di conti; il progresso tecnico della riproduzione, stampa, fotografia, cinematografia, radio, grammofono, televisione, rilievo e colori, sta portando a termine la sua rivoluzione nel campo delle arti, e sta accelerando il passaggio al socialismo. L'interesse per la documentazione, che una volta era soddisfatto dalle artfigurative, si scioglie, *ad abundantiam*, nelle riviste a rotocalco, nella fotografia e nel documentario. Il bisogno che l'uomo ha della forma è sod-



12/Studio per una villa in Brianza, 1941-46.

disfatto, in gran parte, dalla pubblicità, dalla impaginazione, dalle carrozzerie delle automobili e delle altre macchine; le necessità umane che più direttamente può soddisfare l'arte, anche del passato, sono soddisfatte dai libri a poco prezzo, dalle riproduzioni a colori, dai dischi e dalle radioaudizioni. Ma è nella cinematografia che l'arte ha trovato oggi il mezzo di risolvere veramente il suo problema: qui letteratura, figurazione e musica si completano a vicenda in un fatto artistico che supera, nell'azione, suoni, parole e inquadrature, e riesce finalmente a interessarci tutti, al di sopra delle polemiche tra forma e contenuto, a qualunque classe culturale, economica e sociale si appartenga.

È la crisi che matura, nel passaggio dal feudalesimo al socialismo; giacché questi cinque secoli sono stati una lenta preparazione per la storia di domani, di un domani che sarà certamente socialista, qualunque sia il Paese, Russia, America o che so io, che ne dirigerà la politica. Tendenzialmente socialista è stato dal Medio Evo in poi, il percorso di quello che si chiama «progresso», tendenzialmente socialista è, nei paesi civili, la politica dei partiti seri.

È l'architettura? L'architettura è, fra le arti, quella che più ha risentito di questo stato di cose. Legata com'è al fatto sociale della pianifica-

zione, della costruzione dell'ambiente fisico per la vita degli uomini, non poteva che inaridire, in quella Babele culturale, tentando inutilmente di portare avanti, separatamente, le sue componenti: l'arte, tutta tesa a sviluppare il sistema delle forme pure per i raffinati consumatori idealisti, e la tecnica, diretta alla risoluzione dei problemi d'ingegneria, per i meno raffinati consumatori positivisti. L'uno e l'altro incivili, nella sostanza, per chi sappia guardarle bene oggi, e così distanti dal livello che andavano raggiungendo le attività che potevano, con meno danno, godere della autonomia, quali le matematiche, la fisica, l'economia, le scienze in genere.

L'architettura fiorentina del Quattrocento, esportata a Roma, perde quella vitalità di disegno, quel gusto d'invenzione, quel sapore secco e costruito, che le derivava appunto dal gotico, dallo spirito vivo di quella città, e si fa borsa nell'adattarsi ad un clima, ad un costume diverso, si fa goffa nel tentativo dei Papi di servirsene come forma visibile della mentalità che nasceva dal Concilio di Trento. La ribellione suicida del Borromini riesce solo a consolidare l'arido classicismo dei Fontana, che d'ora in poi fornirà il modello per le architetture ufficiali delle varie dinastie europee, dal Louvre al Vittoriano.

Era logico, quindi, che si arrivasse alle illusioni del vecchio Ruskin, che nel tentativo di percorrere quasi, colla sua vita, la vita drammatica di tutta l'architettura moderna, passava dalla semplice contemplazione della natura per un acquarello, alle considerazioni sulle forme ed i colori di quello, e da qui all'architettura, considerata il paesaggio costruito dall'uomo per la sua città sociale; con il conseguente interesse per l'economia sociale di questa città, ed infine per la lotta politica come unico mezzo per la risoluzione dei problemi dell'architettura. Era logico che si arrivasse alle delusioni di un'architettura generata da questi entusiasmi e da quelle ingenuità, di un'architettura che sperava di poter rinnovare lo spirito copiando le forme, che sperava di saperle, di poterle copiare. Era logico, che dopo un secolo e mezzo di sciocche prove nel tentativo di esprimere, con mezzi da bambino, la maturità critica dell'Ottocento, si arrivasse alla fine a convincersi che era necessario ricominciare tutto daccapo: che era necessario chiarire i fini, costruire i mezzi, ritrovare i principi.

Ma non era facile, dopo tanto tempo, riprendere in mano la matassa senza cadere nell'errore, tanto comune, di considerare ancora fine un semplice mezzo; e tanto meno facile era separare realmente, nel cerchio che deve chiudersi, il

principio ed il fine. Era abbastanza chiaro, allora, che sincerità ed unità, per esempio, sono doti necessarie ad ogni opera d'arte, ad ogni attività che miri a raggiungere il capolavoro, ma si pensava, nell'ottimismo dell'«arte per l'arte», che fossero fini anziché principi. E fu in questo modo che gli sviluppi della battaglia per l'arte moderna portarono l'architettura, seguendo certe correnti del pensiero idealista, a formulare come fine quello che era ancora, a mio avviso, soltanto un principio, il principio funzionale, che possiamo ridurre a questo: la forma deve essere l'espressione della funzione, deve nascere, quasi, dalla funzione. L'istanza sociale veniva soddisfatta, intellettualmente, usando la parola «funzione», parlando di «rapporto» tra funzione e forma: ciechi di soddisfazione, ci si contentava di questo, e non ci si poneva affatto la logica, successiva domanda relativa appunto al concetto di funzione. Le Corbusier individuava le funzioni umane con ingenuità tanto grande da affascinare, quasi, e da far pensare che potesse addirittura aver ragione, non si sa per quale misteriosa virtù. Tutta la vita dell'uomo era ridotta, schematizzata in tre voci: abitare, lavorare, coltivare il corpo e lo spirito, quasi che fosse possibile, nell'unità dell'esistenza, una specie di divisione, nello spazio e nel tempo, per quell'uomo-macchina che viveva, doveva vivere, come gli architetti volevano, nella casa-macchina. Non riesco ancora a capire, dopo tanti anni, se quegli architetti pensassero possibile concedere anche all'uomo la loro libertà di baciare una ragazza o di sfogliare una margherita, e a quale delle tre categorie nel caso, fosse ridicibile questa funzione marginale: «*habiter, travailler, cultiver le corps et l'esprit*».

La funzione d'un edificio, d'un quartiere, d'una città si esprimevano in metri quadrati di terreno per persona, in ore di sonno d'aria per persona, in numero d'alberi per persona, in ore di sonno per persona. Ma le forme, di questi edifici, di questi quartieri, di queste città, non era altrettanto facile trarle così dal nulla. Nell'ansia di realizzare e di evitare qualsiasi contatto, considerato giustamente pericoloso, con un passato che non era, e non poteva essere, una tradizione, ci si arrangiò prendendole in prestito dall'estetica delle macchine, dell'«industrial design», e dalla geometria pura dell'arte astratta. Anche stavolta si trovano vicini, in uno stretto compromesso, il positivismo macchinista, orgoglioso dell'igiene e dell'aspirapolvere, e l'idealismo crociano, orgoglioso dell'arte fine a se stessa e delle forme pure: purezza sterile, nell'uno e nell'altro caso. Nel dubbio che le cose non fossero perfettamente a

posto, ci si rifaceva con l'entusiasmo per la tecnica moderna; e, poco chiaro il fine, si è pensato che quella potesse essere non uno qualunque dei mezzi, ma il mezzo per eccellenza. La tipizzazione, l'unificazione, la produzione in serie, la prefabbricazione, l'industrializzazione, erano le nuove muse, e si sognava, come si sogna ancora in Italia, una casa costruita tutta da una sola officina come le automobili, proprio quando la produzione industriale delle automobili passava dall'accentramento al decentramento, all'articolazione in una serie continua di fabbriche minori, secondarie, o addirittura artigianali. Si parla ancora oggi, in Italia, della convenienza della prefabbricazione, quando da anni l'America, l'Inghilterra, la Svezia e tutti gli altri paesi altamente industrializzati, ne hanno riconosciuto il fallimento, a tutti gli effetti. Nuovo vuol dire moderno, quasi che potessero essere sinonimi i due aggettivi; e si è tentato, e si tenta ancora, di legittimare nel vocabolario italiano la parola greca TECNE, che voleva appunto significare, nel tempo stesso, tecnica ed arte.

Purtroppo era tanto facile una critica, allora, che le persone più sensibili ed intelligenti, giustificati gli errori, almeno in parte, dalla validità degli scopi della lotta, si guardavano dall'infierire, e lasciavano così libero il terreno per le frecce e gli sputi degli incolti, della plebe, degli imbecilli, col risultato che questi, forti di argomentazioni convincentissime perché sacrosante, voltavano le sorti del conflitto in loro favore. E tutto si riduceva, così, ad una lotta di partito, soddisfatte le parti, tutte e due, d'aver un modo valido d'insultare gli altri, e d'aver ognuna un campo privato di speculazione, variando solo, nei due casi, il significato reale di questa parola.

Del resto, anche nella polemica per l'architettura moderna, le cose sono andate come vanno sempre dappertutto: l'ottimismo delle celebrazioni ufficiali fa di tutti un eroe. È difficile poter dire cosa sarebbe successo oggi di quelli che, come Antonio Sant'Elia, lasciarono la vita sul campo ed una ventina di prospettive futuriste in una cartella, a studio. È difficile pensare come celebriamo adesso coloro che avevano, allora, una ventina di prospettive simili, a studio, ma che poi, non essendo morti sul campo, si sono ridotti oggi ad una routine professionale simile, nella banalità e nell'ambiguità, a quella di tutti gli altri distinti professionisti.

Ma c'è, in questa battaglia apparentemente soltanto superficiale, un fondo reale di tragedia. Se la politica di Mussolini e di Hitler hanno avuto la loro non piccola parte nella crisi archi-

ettonica del '35, e se la colpa di questa politica è da attribuire non solo a quelle persone, ma anche all'ignoranza e all'immoralità della classe dirigente, sia essa rappresentata, per le nostre cose, dai politici, dai funzionari, dai capitalisti o dai committenti, è certo, è matematicamente certo, che quella crisi è anche, e soprattutto, una crisi interna della cultura architettonica. Ne sono tragica testimonianza, accanto ad altre minori, le figure di Edoardo Persico, di Giuseppe Terragni e di Giuseppe Pagano, sul dramma dei quali vorremmo che i critici scrivessero una storia autentica dell'architettura italiana.

La realtà, improvvisa ai loro occhi, era molto triste: dopo tanta speranza, dopo tanta fiducia, l'architettura italiana si trova ancora fuori dell'umanità, fuori della cultura.

S'era cercato un linguaggio, s'era sperato uno stile, e invece s'era imposto soltanto un gusto, lo «stile novecento», nel senso limitativo e volgare che possono avere queste parole, seguendo più di quanto ci si potesse rendere conto le direttive d'una industria e d'un artigianato che facevano i loro affari. S'era cercato di servire la società, e si servivano invece le società, adattandosi, supini, alla filosofia antisociale d'una classe o d'un'altra. S'era cercato l'inserimento nella vita intera della nazione, fiduciosi nello spirito rinnovatore e attivo del partito fascista, e ci si era trovati a combattere le colonne e gli archi, le uniche forme logiche per quel regime, con forme altrettanto rettoriche e vuote, sia pure prive di colonne e d'archi. Non c'è differenza sostanziale fra i vari progetti presentati ai concorsi per il palazzo del Littorio, e gli uffici postali disegnati dagli architetti cosiddetti moderni sono altrettanto «moderni» quanto lo sono gli obelischi di via della Conciliazione. Non soltanto in Italia si prende per «nuova architettura» quello che è l'ultimo residuo dell'architettura dell'umanesimo: Le Corbusier come Wright sono gli ultimi esemplari di quella generazione di architetti che ebbe a capostipite, forse, Brunelleschi. Possiamo levarci il cappello dinanzi a loro, possiamo anche inginocchiarci di fronte al loro genio, se volete, ma non possiamo dimenticare, accanto ai loro meriti, il disturbo che hanno recato al libero sviluppo della architettura d'oggi, che si è andata lentamente maturando solo per il lavoro umile, tenace e continuo di generazioni di architetti minori, sulle orme di Walter Gropius e degli altri che hanno saputo rinunciare ad una fama da giornale a rotocalco, quell'architettura che ha potuto sviluppare, accanto alla poesia, anche una vera prosa, solida di formazione e di contenuto, solo in quei paesi minori che se non sempre hanno potuto

scampare alle guerre nazionaliste, sono però riusciti a subirle soltanto, lasciando libero lo spirito per la costruzione della pace.

Per gli altri, per quelli come noi che, volenti o nolenti, si son trovati in mezzo, spirito e corpo, ad un dramma così penoso, materialmente e moralmente, così vissuto da tutti, la guerra è stata il necessario periodo di meditazione sulle rovine. Cinque, sette anni di distacco dalla polemica hanno chiarito molte cose: prima di tutto che nella fretta d'applicare il principio dell'architettura funzionale, sempre valido, lo si era tradito; che non riuscendo a possedere bene il concetto di funzione, s'era, alla fine, fatto solo questione di forma: come un secolo prima, né più né meno.

E allora eccoci a studiare la funzione, questa volta con l'intenzione di non lasciarci distrarre da nessuno, con l'intenzione di applicare, nella risoluzione di questo problema dell'arte, tutta la metodologia che avevamo potuto orecchiare dalle scienze, tutta la cautela che ci proveniva dal pensiero critico. Le funzioni di un edificio si moltiplicano, si complicano mano mano che noi cerchiamo di capire più a fondo i come e i perché, mano mano che dalla funzione fondamentale, ufficiale diciamo così, quasi sempre astratta e banale, si passa alle funzioni concrete, alla vita che vivono le persone, allo spirito di quelle persone. Studiando un edificio ci si accorge come attraverso quella vita e quello spirito l'edificio è legato agli altri, la scuola alla casa, ai negozi, alla chiesa, all'ospedale; ci si accorge come lo spazio di un'aula scolastica non è soltanto in rapporto con la natura intorno o con quello che è, o dovrebbe essere, l'insegnamento della maestra e la necessità d'apprendere da parte dei bambini, ma anche, e soprattutto, in rapporto con lo spazio nel quale i bambini mangiano dormono e giocano; ci si accorge che c'è, finalmente, una vita per l'architettura, nella quale trova ragione biologica una stanza, una casa, un quartiere, una città, e che quest'ultima non è ancora l'unità capitale, definibile e definita in se stessa, ma che anch'essa, come le altre d'ordine inferiore, è subordinata ad un'altra realtà territoriale ed umana, d'ordine superiore, che s'integra in una serie continua d'altre realtà fino ad abbracciare tutta la terra.

E questa funzione non è determinabile positivamente coi soli metri quadri e metri cubi, coi lumen e coi decibel, ma è al tempo stesso un fatto fisico, spaziale, psicologico, morale. Né è possibile limitare lo studio, volta per volta, allo scolaro, all'operaio, al padre di famiglia; ché l'uomo, nella sua interezza, è l'una cosa e l'altra; e non

ha scopo studiare la realtà dell'uomo in se stesso, non considerandolo parte di una realtà superiore, sia questa la famiglia, il gruppo, la comunità, la società, la collettività.

È stato così che sul tavolo dell'architetto sono venuti a posarsi i problemi più generali del quartiere e della città, e i problemi della pianificazione territoriale, infine. È così che l'architetto è venuto in contatto con l'urbanistica. È così che questo nome, una volta legato solo alla ripudiata rettorica dei «grandi assi» e delle «grandi composizioni», ha acquistato nuova vita come modo di definire, per il tecnico e per l'artista, i limiti, i caratteri, le funzioni d'un opera che serva a rendere possibili, a sviluppare nello spazio e nel tempo, i rapporti fra l'individuo e la collettività, per la società nuova. L'architetto trovava così il modo di agire accanto agli altri, per gli altri. Con gli altri sta cercando di collaborare, per poter mettere a frutto la sensibilità, la formazione, la cultura, la metodologia specifiche dei sociologi, degli economisti, degli statistici, degli studiosi del diritto e della pedagogia, degli altri tecnici tutti, nel tentativo di fondare quel lavoro di gruppo, quel lavoro di équipe che son necessari per questa azione politica di pianificazione socialista, al di fuori, al di sopra dei partiti. Arrivato per ultimo, più ignorante di tutti, l'architetto sta operando intorno a lui, quasi senza volerlo, la ricostruzione di quell'unità della cultura che era andata perduta nei magici splendori della Rinascenza, ed è riuscito, così, a inserirsi di nuovo nella vita culturale, ad operare di nuovo per la società, a ritrovare il fine della sua azione.

La pianificazione urbanistica cui ha dato vita,

sarà tra poco fuori delle sue mani, del suo controllo, come è giusto che sia. In essa egli avrà la sua parte, il suo ruolo, che sarà quello di fare l'architetto, l'architetto delle case, dei quartieri, delle città. Ma avrà imparato, intanto, molte cose: malgrado tutte le affermazioni contrarie, si sarà convinto della «socialità» dell'arte, dell'architettura come un fatto, una funzione sociale, compreso, vissuto, sentito ed espresso dall'architetto nella sua opera; avrà capito che l'arte è utile, per usare il termine più brutale, perché serve a soddisfare quel bisogno di bellezza, quel bisogno di calore ambientale, di contatto con le persone che hanno vissuto prima, costruito prima nella sua città; avrà riconosciuto nella città la possibilità e l'esistenza di un fatto estetico collettivo, fino al punto di poterla considerare come un'opera d'arte, un'opera d'arte vivente alla quale egli può recare il proprio apporto, il proprio contributo di costruzione e di difesa; avrà sentito che non è possibile fare a meno di un sistema morale, perché non esiste un'attività di architetto separata e separabile dalle altre attività di uomo e di cittadino, che non è più possibile, per lui, nessuna particolare specializzazione, nessuna qualificazione della funzione professionale perché l'architettura è una e una sola, uguale, nella sostanza, a quella di dieci o di venti secoli fa, e che parlare d'architettura moderna, aggiungere cioè al sostantivo quest'aggettivo, è ormai una anacronismo; e mentre si sarà persuaso, infine, dell'impossibilità d'una architettura perfetta in una società non perfetta, si sarà convinto del contributo che la sua architettura può, e deve, recare al miglioramento della sua società.