

noi più vicina: quella, per intenderci, dei Mafai, dei Guttuso, ma anche dei Vedova, dei Morlotti, dei Manzù... Nel solco, dunque, di una continuità, sia pure relativa e misurata su accesi contrasti, nel senso che si è detto. Il «Novecento» non fu, nel suo insieme, un movimento negatore delle esperienze dell'arte contemporanea, non fu tradizionalista, in senso totalmente ostile alle correnti di rinnovamento della cultura figurativa. Esso cercò, al contrario, un filo di collegamento e una originale possibile risposta agli interrogativi sulla crisi dell'arte moderna: quale raccordo tra sviluppi formali e «verità» essenziali? Come ridurre la distanza tra soluzione estetica e gusto delle grandi masse? Come rispondere ai nuovi tempi, parlando un linguaggio adeguato? Come mantenere, di fronte ai mutamenti della civiltà industriale, la «permanenza» dei lavori? Erano e sono ancor oggi domande cruciali, con poche risposte. Ed è anche alla luce dei successivi fallimenti storici (c'è stato il «realismo», c'è stato l'«astrattismo», ci sono state le «neoavanguardie», e c'è stata pure la «transavanguardia...») che non è generoso né esatto giudicare l'esperienza novecentista in modo totalmente negativo, esagerando, come per esempio ha scritto Giulio Carlo Argan nella sua *Storia dell'arte italiana*: «...il Novecento è un fenomeno diffuso di mediocrità culturale e di opportunismo politico». Questa è una valutazione squilibrata, che finisce coll'annebbiare il pregio di tanta buona pittura e tanta buona «poesia per immagini» che, all'ombra del «Novecento», si è sviluppata. Più interessante e adeguato ci pare invece il giudizio che, di questo «figlio reazionario delle avanguardie», ha dato più di recente Rossana Bossaglia, ricordando come in quell'ambito sono nati alcuni capolavori della pittura italiana contemporanea... rappresentando la nostra parte nell'ampio dispiegarsi per tutta Europa dell'arte naturalistico-purista durante il terzo decennio del secolo». Resta invece aperto il capitolo sull'«opportunismo politico» che si potrebbe imputare al movimento e ai suoi aderenti: ma è una critica che, francamente, ci sembra attualmente priva di mordente, perché è utile casomai a spiegare, in sede di revisione storiografica, le linee fascistiche di politica culturale e i modi, e i passaggi, di un intervento sul ceto intellettuale che per anni operò con indubbia efficacia. Il «totalitarismo imperfetto» ricevette la non ostilità della cultura, nella misura in cui si dimostrò in grado di non opporre una politica ostile: e le cose, come si sa, mutarono col tempo, quando il «ras» Farinacci, contrapposto a Bottai, venne battagliando a favore di un'arte autenticamente «fascista» e di «regime»... Ma questa è un'altra storia.

In memoria degli albori del «Novecento», anzi dei suoi iniziatori, i sette pittori milanesi attorno alla Sarfatti e al gallerista Pesaro, si è aperta in queste settimane a Roma una mostra curata dallo storico dell'arte Fabio Benzi e dalla gallerista Lucia Stefanelli Torossi. Vi sono esposti quadri e disegni che, rivisti assieme, producono effetti di singolare congiunzione di «clima culturale» più che di «stile»: e l'impressione è sicuramente più di omogeneità programmatica (le «idee» della Margherita Sarfatti) che di effettiva contiguità stilistica. Funi è forse per certi aspetti vicino a Malerba, ma assai lontano dal linearista Oppi o dall'«olandese» Sironi, poi, cammina per conto suo collimando, talvolta, per via di certe squadrature, di certe fissità tra l'arcaico, il ricercato e il monumentale... per non dire poi del Marussig, questo colorista spaurito, circolante per quello che un tempo era l'impero austro-ungarico (da Trento a Trieste) alla ricerca di una misura, di un ordine, una certezza. Come si vede, erano tante personalità, psicologie, tonalità d'arte differenti: e pure mirabilmente cucite dalla proposta «novecentista», così ben messa a punto per incarnare l'istanza di autonomia e al tempo stesso di «conservazione» che all'epoca esprimeva gran parte della giovane intellettualità italiana. E, come si è detto, parecchi vi aderirono. Era, a buon diritto, l'epoca del «primo grande riflusso» italiano, culminato con la dittatura fascista, laddove altre risposte di trasformazione, né le classi dirigenti liberali, né il movimento cattolico o il movimento operaio, seppero dare. E dovunque si crea un vuoto, prima o poi, è sicuramente dato che qualcuno lo ricolmi.



Palazzo della civiltà all'Eur. Nelle strisce, in alto e in basso, Pierluigi Erolti, i «Telari del Progetto Roma»

di Franco Purini

■ Si è appena chiusa nel prestigioso Museo di Architettura di Francoforte una mostra di architetti romani selezionati da Heinrich Klotz e Vincenzo Pavan, accompagnata dal catalogo «Rom nevan bauen» («La nuova scuola di Roma»), Arsenal editrice, Venezia 1987). Confesso che mi sarei aspettato dai due testi di Giorgio Muratore e di Francesco Moschini, ai quali era demandata una interpretazione complessiva della vicenda romana, che alcuni antichi nodi venissero finalmente al pettine. E invece no. L'adesione dei due critici alla linea dello storicismo è così pronunciata che risulta molto difficile elencare le personalità omesse e le alternative trascurate. Pur apprezzando la loro tendenziosità credo che sia di qualche interesse affiancare alla loro ricostruzione una diversa prospettiva di lettura. Proverò allora ad ampliare alcune considerazioni da me avanzate nel testo scritto per lo stesso catalogo come presentazione della sezione romana alla recente Triennale di Milano. Aggiungerò per una maggiore completezza informativa che il volume raccoglie anche interventi di Pavan e di Klotz, quest'ultimo di grande interesse anche se lievemente impreciso in alcuni punti. Contiene inoltre un intervento di Norberg Schultz nel quale l'autore mette a punto definitivamente una sua suggestiva interpretazione del genius loci romano. Un'intervista non del tutto centrata di Mario Pisani a Paolo Portoghesi chiude la serie dei contributi.

Per tornare ai due testi di Muratore e Moschini viene ad esempio aggirato di nuovo il problema rappresentato dall'opera di Saverio Muratori, ancora oggi potenzialmente capace di dar luogo ad una più consapevole pianificazione del territorio e della città. Il ricorso al metodo critico dei «medaglioni» finisce con il polverizzare il loro stesso quadro interpretativo senza per questo restituire alle «biografie» la loro complessità. Neppure una parola è spesa contro quel preoccupante fenomeno per il quale oggi a Roma le scelte urbanistiche ed architettoniche sono diventate di fatto di competenza delle sovrintendenze. Nulla è detto a proposito di quelle strategie pianificatorie messe in atto dall'amministrazione capitolina attraverso le quali si tenta, come nell'operazione delle Zone O, una «norma-

Una mostra a Berlino mette in luce falsi miti e mezze verità sulla cultura architettonica nella capitale dal dopoguerra a oggi. I limiti di una interpretazione storicistica che fa velo alle caratteristiche della migliore cultura del razionalismo

COME NACQUE E COME MORÌ LA «SCUOLA ROMANA»



lizzazione» della periferia della quale ancora oggi sono poco chiare motivazioni e finalità. Mentre si tace su questi temi, il contributo di un gruppo di architetti alla questione del Sistema Direzionale Orientale viene sostanzialmente neutralizzato da Moschini attraverso una sua forse inconsapevole subordinazione alle risposte professionali su quel tema. Accantonato il giudizio sulla qualità della proposta urbana, le sue riflessioni si frammentano in singole e incidentali valutazioni.

La saldatura tra lo storicismo e le tematiche del professionismo spinge inoltre Muratore e Moschini a teorizzare una specificità romana che rischia di risolversi nell'apologia di una nuova e indefinibile «romania». Invece di promuovere gli elementi comuni a quelli di altri contesti si accentuano infatti i più evidenti caratteri della cultura romana all'interno di una visione estremistica e separatrice del genius loci. La metafora della «scuola romana» si colora di autoufficienza. Roma ne ricava così un maggiore isolamento.

Ma per orientarsi correttamente nella cultura architettonica romana occorre prima di tutto fare il classico passo indietro. Con la fine solo apparente dell'emergenza residenziale comincia ad essere emarginata a Roma, dalla metà degli anni settanta, la componente più marcatamente propulsiva della cultura razionalista. Quello spirito modellistico ed innovatore che aveva ispirato opere memorabili a Muratori, Quaroni, Ridolfi, Libera, Aymonino, Sacripanti, Samonà ed aveva prodotto l'inquietante paradosso del Corviale di Mario Fiorentino è soggetto ad una progressiva anche se non inesorabile cancellazione. Mentre l'Agro Romano si riempie di borgate abusive, l'iniziativa pubblica si esaurisce nelle burocratiche architetture di Tor Bella Monaca. Cresce nel frattempo il comodo mito della ingovernabilità urbanistica di Roma che neanche la giunta di sinistra riuscirà efficacemente a contrastare.

La questione dei grandi progetti, tra i quali quello del Sistema Direzionale Orientale, diventa appannaggio di quel ceto professionale che trova nella zeviana Inarch il suo centro. Ma priva di convincenti motivazioni la promozione di Palazzo Taverna si rivela inefficace arrestandosi in sostanza all'autoproposizione di risorse disciplinari eterogenee che si intende coagulare all'interno di iniziative che sfiorano a volte un corporativismo che, seppure illuminato, non perde per questo i suoi limiti. Preoccu-

pata che qualcosa comunque si faccia, l'Inarch rinuncia a mettere costantemente alla prova le proprie ipotesi. Il suo dialogo con le forze produttive è fondato su un malinteso consistente nel ritenere che esista una domanda oggettivamente posta alla quale si può con altrettanta oggettività rispondere. Sfugge all'Inarch che è soprattutto la domanda l'oggetto della posta in gioco. Esempiare in questo senso la scarsa capacità di convincimento del progetto di Passarelli per il Sistema Direzionale Orientale, largamente rappresentativo della strategia dell'Inarch. Intermedia tra la derivazione da un modello tardo funzionalista basato su grandi moduli ripetuti e l'aspirazione all'edificio monumento la sua proposta non riesce a trovare un'autentica relazione con la città esistente alla quale si contrappongono con notevole estraneità. Sono purtroppo molto lontani i tempi della «grande macchina» di Zevi, Quaroni e dello stesso Passarelli. Proprio perché «totalitaria» quella soluzione conteneva una dimensione eroica che si è del tutto perduta in un realismo che se ricerca la normalità rischia al contrario di banalizzarsi.

A fronte delle ricerche strutturali che si sviluppano nella città europea dalla fine degli anni settanta ad oggi e che riguardano sostanzialmente il problema dell'interpretazione del tracciato come principio della città, gran parte della cultura architettonica romana abbraccia la strada di un autocompaciato storicismo figurativo. I suoi limiti e cioè la sua difficoltà a produrre soluzioni capaci di essere generalizzate, la sua tendenza alla formulazione di risposte in fondo indifferenti al contesto perché riferite ad un codice stilistico più forte del senso del luogo, la sua estraneità al programma funzionale, la sua attitudine a risolversi in formalizzazioni eccessivamente chiuse, ma soprattutto il suo fondarsi su una immagine della città scelta fra quella del passato e ritenuta portatrice di valori attuali risultano per ovvie ragioni esaltati dalla stessa natura di Roma. Ne fanno le spese le ultime architetture del Grau, intrise di eccessiva romanità da «grand tour»; ne risentono i disegni di molti architetti legati a Moschini, sospesi in una atmosfera anni trenta tra Casella e Piacentini; ne portano il segno le opere più recenti di Paolo Portoghesi, che da qualche tempo sembra voler mettere tra parentesi quel sottile equilibrio tra modernità e storicismo, tra innovazione e memoria, tra invenzione e

ripetizione differente che ha caratterizzato le sue migliori prove. Ma c'è di più. Lo storicismo ci propone in definitiva «opere terminali» e cioè sintesi conclusive, forse perfette ma certo non più perfezionabili, di tematiche esplorate in ogni loro potenzialità. A questo carattere ultimativo, che si autocompatta tra moraviane «indifferenze e conformità» la cultura razionalista romana ha da sempre opposto altre categorie tra le quali la possibilità di generalizzare le soluzioni, la considerazione della storia come storia di temi e non di stili, il riduzionismo linguistico come asintotica approssimazione alle forme «senza qualità», una costituzionale e necessaria incompiutezza del comporre come effetto della piena assunzione di un'idea relativistica della disciplina. A queste categorie va aggiunto il carattere innovativo delle proposte architettoniche, tratto distintivo di questa cultura il quale dipende non certo da una preconcetta e astratta scelta programmatica quanto dalla necessità poetica di riformulare ogni volta la «scena nativa» dell'architettura. Il linguaggio che rinasce rigenerandosi ogni volta da se stesso è il dono al mondo della cultura della razionalità.

Il tentativo che molti architetti europei stanno facendo da qualche tempo è quello di ricondurre tramite un intelligente contestualismo ai valori del luogo. Questa ricerca si colloca all'interno di una difficile dialettica tra internazionalismo e «regionalismo», tra razionalità e storicismo, tra i tempi imprevedibili della ricerca e le scadenze obbligate della professione. A Roma invece la Galleria Aam di Francesco Moschini e la Clear di Giorgio Muratore tendono a proporre un recupero non del tutto comprensibile del mondo professionale degli anni trenta, quaranta e cinquanta. L'Aam e la Clear non si limitano a rivisitare infatti alcuni episodi importanti della recente storia dell'architettura romana ma pretendono di contrapporre una microstoria locale ad una vicenda ormai definitivamente scritta fino al paradosso di un Sabbatini contro un Le Corbusier. Questo recupero della professione romana che ha riproposto ad esempio la curiosa anche se sterile lezione di un Brasini mentre ha riscoperto come modelli gli intensivi degli anni trenta assieme ad un Eur rivisitato senza alcuna incertezza come esempio superato di «città nuova» ha assunto una duplice valenza. Proposta da Muratore sot-

to il segno di una «cultura materiale» colorata di domesticità edilizia attraversata da soprassalti metafisici questa dimensione professionale si risolve in definitiva nell'accettazione delle logiche urbane più forti con l'esclusione quindi di alternative interne così come delle più radicali «controprogettualità». La avversione di Muratore per lo sperimentalismo e per l'internazionalismo della cultura architettonica costituisce il pendant della sua mitizzazione della città. Mitizzazione che a Roma acquista tratti particolarmente evidenti generando quella retorica fatta di tipologismi dottrinari e di archeologismi nei quali si consuma e in fondo si riduce a maniera l'eredità quaroniana. Per Francesco Moschini la riscoperta del professionismo si realizza invece per il tramite della trasformazione dell'opera di architettura nel prodotto di una sorta di «prosa d'arte». Tutto ciò che non è premeditato poeticità è professionismo; la prima quindi definisce il secondo tramite il suo contrario. Sembra che Moschini stia piegando il suo progetto critico all'istituzione di un vuoto disciplinare costruito sulla trasformazione dell'architettura in una forma secondaria di arte figurativa. Se così fosse si perderebbe nel suo lavoro il senso autentico della specificità architettonica.

Ma se è vero che il neoprofessionismo teorizzato da Muratore e da Moschini si affianca a quello di marca opposta promosso dall'Inarch costituendo un fronte riconoscibile, è anche vero che questo è insanabilmente diviso proprio dallo storicismo. Mentre l'Inarch si muove ancora sulla base di una zeviana «critica operativa» ormai del tutto demotivata, il neoprofessionismo di Moschini e Muratore identifica nello storicismo di Portoghesi il suo centro. Protagonista di una delle più motivate ricerche di una via di uscita dalle incertezze succedute alla crisi della modernità Portoghesi viene riconosciuto come l'erede di quella linea professionale di ispirazione borghese che in continuità con le figure di Giovanni e Piacentini si propone di consolidare un'immagine di Roma che istituisce nella configurazione che la città assume nell'età barocca la sua forma assoluta. Linea ritenuta vincente. Linea, questa, che si contrapponde ad altri possibili itinerari quali quelli che si costruiscono attraverso le contrapposte personalità di Libera e di Muratori, itinerari entrambi coinvolgenti da quei nodi cruciali rappresentati dall'opera di Quaroni, di Samonà, del Terragni «ro-

mano» e che suggeriscono direzioni di ricerca meno proiettate sugli orizzonti troppo pragmatici della professione e soprattutto meno soggette a quelle mitologie della memoria che sono spesso nemiche subdole dell'autocontrollo.

Al lirismo teorematologico suggerito da Libera si affianca il severo tirocinio tipologico di Muratori, tutti e due forme di una razionalità storica che non ha bisogno dello storicismo. L'«ermetismo» di Terragni segnala i limiti della comunicazione architettonica; Samonà introduce la forza generatrice del mito; Quaroni innesta sull'autoconsapevolezza della città la corrosività del dubbio. La consapevolezza della fine dei «grandi sistemi» e un conseguente relativismo teorico e pratico; una motivata e ormai radicata preoccupazione per la conservazione dell'esistente inteso come testo stratificato che accetta solo sottolineature e interstiziali complementi; una sensibilità per i valori ambientali che si risolve in un accorto contestualismo; un'attenzione per i linguaggi costruiti nel tempo da una cultura edilizia; la scelta della «piccola scala» come luogo concettuale privilegiato e dimensione conforme di qualsiasi trasformazione: sono questi alcuni dei caratteri salienti del progetto contemporaneo, comuni sia allo storicismo che alla cultura di matrice razionalista. Ma mentre all'interno del primo questi finiscono per subire una nuova totalizzazione, una eccessiva particolarizzazione derivante da quel carattere terminale sul quale mi sono già soffermato masoprattutto una definitiva chiusura come effetto di un troppo esplicito «stilismo» in quella razionalista acquistano una dimensione in più derivante dalla carica modellistica che ne costituisce il tratto essenziale e da quella premeditata neutralità dei segni che è una delle condizioni della forma architettonica razionale. Cultura razionalista, tra l'altro, che ha superato da tempo le intolleranze propagandistiche e le velleità sociologiche per rivolgersi ad un proprio «ascolto» delle voci dell'abitare.

Roma ha particolarmente bisogno di quella specifica progettualità che è tipica della tradizione razionalista e che può essere identificata nella attitudine a pensare la forma architettonica solo come forma organica di un programma nel quale l'innovazione figurativa traduce una parallela tensione civile. Ovviamente si tratta di una razionalità che non ha nulla di professionistico, che non si confronta con le normati-

ve astratte ma che tende a rivenerle nel corpo vivo della città e che considera questo un sistema in evoluzione e non un discorso ormai chiuso. Una razionalità che si distingue dallo storicismo soprattutto perché presuppone un metodo, una procedura trasmissibile, un linguaggio comprensibile della progettualità. Roma ha particolarmente bisogno della razionalità anche perché il potere politico proprio a proposito di Roma è riluttante a indicare strategie architettoniche e urbane. Consapevole che queste assumerebbero un valore esemplare generalizzabile a tutto il paese condanna la capitale ad un vuoto di iniziative. Ne fanno fede le traversie dello Sdo, l'abbandono in cui versa l'Eur, le indecisioni circa il Centro Congressi e la nuova Fiera di Roma e il limbo pianificatorio delle periferie. Ne è testimone soprattutto l'iniziativa del concorso ad inviti per l'Auditorium con la quale la giunta Signorello dimostra la sua scarsa conoscenza dell'architettura italiana prima ancora di quella romana rinunciando alla seria formula della competizione aperta per una soluzione a metà strada tra la kermesse culturale e la disinvoltata scappatoia.

Per affrontare questi nodi lo storicismo non è sufficiente. Molti problemi esigono soluzioni che non sono già anticipate dalla città storica ma che richiedono uno sforzo innovativo capace di dare luogo a inedite soluzioni. Poiché nello storicismo può esserci una risposta a tutto in fondo non c'è in esso un'autentica risposta. Neanche il professionismo è sufficiente, con le sue soggezioni al potere politico ed economico e con i suoi tempi troppo ravvicinati per accordarsi con quelli più imprevedibili della ricerca.

Non credo sia inutile invitare Muratore e Moschini a riconsiderare il ruolo e il peso non solo della tradizione razionalista romana che ha avuto modo di rappresentarsi nella città ma anche di quella rimasta nelle pieghe della storia. C'è da capire che cosa è successo a metà degli anni settanta a Roma a questa cultura. Occorre individuare il modo attraverso il quale è possibile ribattere quel processo di isolamento che l'ha coinvolta alla fine presunta dell'emergenza residenziale. C'è bisogno di riconoscere che questa emergenza è parte integrante dell'identità urbana e che richiede un sapere architettonico capace di darsi quei tempi lunghi che lo storicismo crede di possedere naturalmente come una propria interiorizzata dimensione. Ritengo inoltre di non esagerare suggerendo per il futuro a Muratore e Moschini un'adesione meno piena a formule del tipo «la nuova scuola di Roma». Spiace che di troppe personalità non ci sia neanche una traccia nei loro testi. Sorprende il loro aggirare le questioni strutturali. È inspiegabile la loro rinuncia a delineare un progetto critico non confinato nei territori separati di un disciplinarismo autonomistico. «Vacanze romane» della critica?