

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN  
ARCHITETTURA

Ciclo XXV

**Settore Concorsuale di afferenza:** 08/D1 - Progettazione Architettonica

**Settore Scientifico disciplinare:** ICAR/14 – Composizione Architettonica e Urbana

ERNESTO NATHAN ROGERS E LE PREESISTENZE AMBIENTALI  
Itinerario teorico, 1948 - 1964

**Presentata da:** Dott. Valeria Lattante

**Coordinatore Dottorato**

Prof. Gianni Braghieri

**Relatori**

Prof. Maristella Casciato  
Prof. Valter Balducci

**Esame finale anno 2013**

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna  
Scuola di Dottorato in Ingegneria Civile e Architettura  
Dottorato di ricerca in Architettura  
Coordinatore del Dottorato: prof. Gianni Braghieri  
XXV ciclo

Ernesto Nathan Rogers e le preesistenze ambientali  
Itinerario teorico, 1948-1964

Dottoranda: Valeria Lattante  
Relatori: Prof.ssa Maristella Casciato, Prof. Valter Balducci

A.A. 2013

## INDICE

p. 3 *Introduzione*

### *Parte prima* Il concetto di preesistenze ambientali

25 Le preesistenze ambientali attraverso gli scritti di Rogers

25 Il ruolo dell'architetto come artista

26 Estensione del valore di monumento al tessuto urbano

27 Tradizione e senso storico

30 L'interesse per l'architettura spontanea

32 L'ambiente come dato culturale

42 Un metodo psicologico

45 Autonomia della conoscenza

51 Il dibattito su *Il Cuore della Città*

55 Delimitazione del "Cuore"

59 Rapporto col tessuto residenziale

63 Permanenza, modificazione e autonomia artistica

68 Memoria, monumento e rapporto con la città storica

75 Spontaneità, psicologia e simbolismo: forma e percezione

80 Autonomia ed eteronomia delle preesistenze ambientali

### *Parte seconda* "Andare e poi tornare". Uno sguardo da lontano

87 "*L'heure qui passé, ou l'équipement de la civilisation machiniste*": il ruolo di Rogers nei CIAM

90 Il razionalismo psicologico di Rogers

98 Una nuova simbolica monumentalità

104 La sintesi delle arti plastiche

111 Le Corbusier, Rogers e i CIAM a Buenos Aires: paradigma della *nuova monumentalità*

114 Il Plan Director

128 L'Estudio del Plan

130 Il Bajo Belgrano

139 L'esperienza di Ernesto N. Rogers

*Parte terza “Utopia della realtà” antinomie della storia  
attraverso le pagine di “Casabella continuità”*

153	Archetipo e architettura spontanea
153	Valori ancestrali e <i>genius loci</i>
155	Fenomenologia e archetipo
167	Riduzione della storia, significato e simbolicità dell'architettura
185	Dalla teoria alla prassi
197	Tradizione e ricerca di una teoria
197	Significato di tradizione in Rogers
201	Architettura e storia: un punto di vista che si precisa
206	Questioni di realismo
220	Attualità dell'architettura neoclassica illuminista e romantica ottocentesca
	CONCRETEZZA URBANA
	PRIMATO DELL'IDEA
233	Alla ricerca della struttura urbana dell'architettura
	FORMA
	CITTA' PER PARTI
	ESPRESSIONE, LIMITAZIONE PERSONALE, TRASMISSIBILITA'
277	Bibliografia

## Introduzione

La presente tesi indaga il significato del concetto di “preesistenze ambientali” nel pensiero dell’architetto milanese Ernesto Nathan Rogers esplorando il territorio teorico a esso corrispondente attraverso un itinerario scelto sulla base di alcuni capisaldi storici. La ricerca svolta offre una mappa per la comprensione di tale territorio e arricchisce di punti di riferimento la conoscenza di un concetto insufficientemente esplorato dalla critica architettonica.

Per chiarire il punto di vista adottato può essere utile descriverne l’analogia con quanto Franco Farinelli sostiene a proposito della logica cartografica. Essa sarebbe «*innanzitutto la logica dell’esclusione e della rinuncia alla totale espressione del sensibile*». In tal modo si intende dichiarare innanzitutto il limite del lavoro di ricerca perché coscienti che, come nella rappresentazione cartografica, esso «*sarebbe comunque irriducibile alla giustapposizione del complesso degli elementi di cui materialmente si compone il reale*». Ciò su cui si è preferito concentrare l’attenzione è piuttosto «*il rapporto che si stabilisce tra questo e le coordinate delle ideologie storiche e delle componenti metafisiche che presiedono alla sua interpretazione*»<sup>1</sup>.

Pertanto, nell’inevitabile parzialità dell’itinerario proposto rispetto all’intero territorio della cultura architettonica italiana del dopoguerra in cui il concetto di preesistenze ambientali si sviluppa, si è individuata la traccia più feconda, ma anche la più astratta e forse proprio in virtù di ciò la meno parziale rispetto alla totalità del problema indagato, nel principio rogersiano secondo cui l’attività creativa – artistica in generale e dell’architetto in particolare – si comporrebbe di due tensioni. La prima è il movimento circolare ed eterno del sapere tramandato e manualistico; la seconda il suo verticale storico radicarsi alle contingenze dell’ambiente.

Rogers iniziò a scrivere in merito al problema del «*costruire nelle preesistenze ambientali*»<sup>2</sup> nel 1948. Da questo momento in poi il suo pensiero teorico assunse

---

<sup>1</sup> F. Farinelli, *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*, La Nuova Italia, Scandicci 1992; ed. cons.: 2000, p. 20.

<sup>2</sup> Espressione citata da: E. N. Rogers, *Il problema del costruire nelle preesistenze ambientali*, in «L’Architettura Cronache e storia» n. 22, agosto 1957; poi in Id., *Esperienza dell’architettura*, Einaudi,

progressivamente il carattere originale che lo rese un riferimento fondamentale della cultura architettonica italiana del dopoguerra: il nome dell'architetto sarà per sempre associato all'idea di preesistenze ambientali e viceversa.

Si tratta di un concetto difficile da definire, poiché ha assunto nel tempo significati diversi da quello originariamente inteso. Oggi è spesso utilizzato in architettura per riferirsi a questioni legate all'ecologia, al rapporto tra costruzione ed energia, al paesaggio, o in generale allo spazio non costruito, confondendo gli aspetti storico-culturali che ne caratterizzano la radice teorica con quelli legati alla tradizione pittorica inglese, alle scienze naturali o alle discipline tecnologiche<sup>3</sup>. Se non è scorretto che la parola *ambiente* comprenda quest'ampio ventaglio di significati, che gli stessi siano attribuiti alle rogersiane preesistenze ambientali è tuttavia fuorviante.

È vero che le particolari accezioni di ambiente nelle scienze naturali e nel pensiero di Rogers presentano alcuni caratteri comuni. Innanzitutto l'impossibilità di isolare un organismo dal suo ambiente pena la sua morte e il conseguente rifiuto della pura astrazione che sola renderebbe possibile tale isolamento. In secondo luogo la reciprocità dei rapporti tra organismo e ambiente che, in ambito scientifico, impone all'organismo di modificare l'ambiente fisico che lo circonda così come le condizioni di vita delle altre specie. Una prospettiva analoga sembra infatti proporre l'architetto milanese, mutuando da Thomas Stearns Eliot l'idea che ogni nuova opera d'arte sia in grado di modificare, con il suo semplice avvento, l'ordine complessivo di tutte le opere d'arte del tempo e

---

Torino 1958, ed. cons.: Skira, Milano 1997, pp. 286-293 (dove appare come: Roma, marzo 1957) e in «Zodiac» n°3, 1990, pp.8-11.

<sup>3</sup> Significative in tal senso sono le definizioni rintracciabili nei dizionari e nelle enciclopedie specializzate. Ne riportiamo alcuni stralci a titolo di esempio. «Il tema del rapporto tra edificio e ambiente... muta nel corso del Novecento trasferendosi dalla relazione architettura/natura a quella tra edificio e contesto ambientale, più precisamente urbano. Venuta meno infatti "la libertà del pittoresco", in seguito alla crescita a dismisura delle città, il rapporto tra ambiente naturale e ambiente storicamente costruito (vedi Centri storici) si è imposto nella sua emergenza, fino a divenire, nelle tendenze attuali, oggetto della architettura bioecologica. Questa tende al miglior sfruttamento delle risorse naturali e all'utilizzo di materiali ecologici in una prospettiva di rispetto dell'ambiente e di risparmio energetico». N. Zanni, voce «Ambiente» in *L'arte*, Utet, Torino-Milano 2002, p. 102.

«Nel *De re edificatoria* L. B. Alberti (ante 1452) parla dell'A. come del luogo che circonda gli edifici; la parola latina è *regio*; e il luogo avvolge anche le persone e i loro costumi. In questo senso la parola assume significati complessi e insieme vaghi, per quanto concerne la figura dell'artista. L'A. che circonda l'artista, e l'uomo, può infatti identificarsi spazialmente con la natura, con il paesaggio, con la città e i personaggi di un determinato periodo storico. Allora l'A. comprende, nell'ordine temporale, estensivamente la società, la cultura, la dinamica vitale intorno all'artista: tutti motivi fondamentali per intendere la sua formazione, gli influssi su di lui di correnti figurative, di scuole, di maestri, di persone della classe intellettuale». L. Grassi, voce «Ambiente», in L. Grassi, M. Pepe, *Dizionario della critica d'arte*, Utet, Torino 1978, p. 20.

dello spazio<sup>4</sup>. Ecologia e architettura condividono infine i risultati della cosiddetta «*crisi dell'ambiente*»<sup>5</sup>, se si pensa che il rapporto di dominazione del centro industrializzato rispetto al territorio periferico sottosviluppato indotto da uno sfruttamento delle materie prime a basso costo ha condotto a fenomeni di squilibrio dal punto di vista della salute fisica degli organismi e dell'economia sociale, così come della qualità spaziale dell'urbanizzazione. Non a caso è possibile riconoscere all'interno dell'itinerario proposto nella presente dissertazione il leitmotiv della ricerca di una teoria architettonica capace di affrontare la questione del rapporto tra arte e produzione industriale, dall'Ottocento alla seconda metà del XX secolo.

Tuttavia, per quanto riguarda l'opera d'architettura viene a mancare la possibilità di giudicare l'evoluzione dell'organismo sulla base della sua capacità di adattamento alle modificazioni ambientali. Il problema specifico del periodo in cui si formò la coscienza di un'attenzione del progetto alle preesistenze ambientali era caratterizzato proprio dalla constatazione dell'incapacità della cultura architettonica di mettere in atto i cambiamenti che le modificazioni della città richiedevano. Le possibili analogie tra natura e architettura per quanto riguarda il rapporto con l'ambiente si fermano quindi alla possibilità di traslitterare alcune proprietà dell'oggetto di studio, ma non sono in grado di scambiarsi indicazioni sulla metodologia di controllo del rapporto individuo-ambiente. Per fare un esempio concreto basterà pensare a come lo studio delle conoscenze tecniche costituisca una fonte d'informazione sui fenomeni ecologici ai quali un gruppo si adatta e sulle forme di questo adattamento, mentre non fu possibile derivare dall'analisi dell'ambiente socioeconomico dell'Italia post-bellica un metodo adeguato alla soluzione dei problemi architettonici e urbani che ne emersero. È proprio sulla base di questa tesi che la ricerca riconosce l'importanza del contributo rogersiano in un'idea di tradizione come strumento di controllo della produzione architettonica sulla base di un confronto con gli esempi della storia e le teorie dei maestri.

Si può dire che la forma fisica dell'ambiente sia da sempre contenuto essenziale dell'architettura e se è possibile rintracciare l'uso della nozione di preesistenza fin dalla

---

<sup>4</sup> Si veda: B. Brun, P. Lemmonier, J-P Raison, M. Roncayolo, voce «Ambiente», in *Enciclopedia Einaudi*, vol. 1, Einaudi 1977, pp. 393-416 e T. S. Eliot, *Tradition and the individual talent*, in Id., *The sacred wood; essays on poetry and criticism*, Methuen, London 1920, tr. it.: *Tradizione e talento individuale*, in Id., *Il bosco sacro; saggi di poesia e critica*, Bompiani Milano 1967. Le relazioni tra il pensiero di Rogers e quello di Eliot in merito al concetto di tradizione sono state approfondite all'interno del primo e del sesto capitolo della presente tesi.

<sup>5</sup> B. Brun, P. Lemmonier, J-P Raison, M. Roncayolo, voce «Ambiente», cit.

settecentesca riscoperta del culto dell'antichità, con il sorgere degli studi archeologici, è precisamente a partire dal secondo dopoguerra che si intensifica la necessità di soffermare l'attenzione delle riflessioni teoriche sulle relazioni tra ambiente e progetto. Il problema fu inteso come la ricerca di un linguaggio adeguato all'era macchinista e di un ordine formale per lo sviluppo urbano recente da costruire in funzione del suo rapporto con la città consolidata.

Diverse furono, tuttavia, le declinazioni di tale interessamento: dal problema della ricostruzione dei brani urbani devastati dal conflitto bellico all'attenzione verso la conservazione dei centri storici e del paesaggio rurale, dall'esperienza della costruzione di nuovi insediamenti di edilizia sociale all'esperimento delle *new town* inglesi, dal problema della crescita della periferia alle riflessioni sul *townscape* in continuità con la tradizione inglese del pittoresco. Tutte sono state documentate negli articoli della rivista "Casabella continuità", di cui Rogers fu direttore dal 1953 al 1965.

In generale il discorso fu sempre legato a una riflessione sull'eredità del Movimento Moderno. Così, da un articolo divulgativo apparso su "Epoca" nel 1953, possiamo notare come il problema cui all'inizio fu più generalmente ricondotto il rapporto tra progetto e ambiente era: «*in quale stile è preferibile costruire un fabbricato in una piazza ove vi siano in maggior parte monumenti antichi?*»<sup>6</sup>.

La declinazione italiana del problema del rapporto tra vecchio e nuovo, nel secondo dopoguerra, si è costruita intorno a due punti di vista prevalenti. Il primo, proveniente dall'ambito del restauro e della conservazione architettonica e urbana, riguardava il problema della tutela del patrimonio storico architettonico e alimentò il dibattito che si concretizzò nello spostamento dell'attenzione dalla difesa del singolo manufatto monumentale alla salvaguardia complessiva dei centri storici e del paesaggio. Il secondo implicava più strettamente una riflessione sull'adeguatezza del linguaggio ereditato dal Movimento Moderno alla progettazione di edifici che tenessero conto del rapporto tra architettura moderna e tradizione.

L'idea di preesistenza ambientale si delineò inoltre come complementare e necessaria a quella di "continuità". Se da un lato – passando attraverso la definizione di tradizione per Thomas S. Eliot – Rogers affermava la necessità di una rinnovata visione della

---

<sup>6</sup> *Una domanda sempre attuale: come costruire una casa nuova in un ambiente monumentale antico*, Risposte di: Bruno Zevi, Franco Albini, Giò Ponti, Ernesto N. Rogers, Giulio Carlo Argan, Giorgio Rosi, Ludovico Quaroni, Piero Maria Lugli, in «Epoca», 13 dicembre 1953, pp. 10-13.

lezione del Movimento Moderno, che rilevasse una costanza di obiettivi disciplinari, dall'altro tradusse la stessa necessità nei termini di una più generale teoria dell'architettura, in cui continuità significava non solo confronto con i maestri, ma con tutta la storia e la tradizione dei luoghi e del costruire.

Riportando il concetto di preesistenze ambientali alla sua accezione originale, da un lato attraverso la ricostruzione delle relazioni intellettuali instaurate da Rogers con il Movimento Moderno e i CIAM, dall'altro mediante l'approfondimento del progetto editoriale costruito durante la direzione della rivista "Casabella continuità", la tesi intende conferire alla nozione il valore di un contributo importante alla teoria della progettazione architettonica urbana.

Rispetto alle consolidate trattazioni del concetto, l'impostazione data al tema di ricerca permette inoltre l'ampliamento delle prospettive interpretative del suo lascito. Indicativo a tale proposito è il confronto dei risultati raggiunti con la posizione di Ezio Bonfanti e Marco Porta<sup>7</sup>. Nell'importante contributo del 1973, i due architetti limitavano il discorso sulle preesistenze ambientali a un ragionamento imperniato sul progetto per la Torre Velasca, rinunciando a portare alle estreme conseguenze una preziosa intuizione sul ruolo urbano svolto dal progetto attraverso l'inserimento della questione all'interno di più precisi rapporti con la teoria architettonica moderna precedente e successiva. Ciò che in definitiva si può considerare il contributo più fecondo dell'esperienza rogersiana è infatti la dialettica contrapposizione, nel suo pensiero sul senso delle preesistenze ambientali, tra intuizione e trasmissione del sapere, contingenza e universalità. Si tratta, come vedremo, di una dialettica capace di animare, con ricche connessioni culturali, un discorso unitario che va dall'insegnamento del Movimento Moderno alle ricerche tipologiche e urbane della cultura italiana degli anni Sessanta.

---

<sup>7</sup> I due curarono la prima e più ampia raccolta di progetti dei BBPR con un considerevole apparato storico critico di testi da loro redatti. E. Bonfanti, M. Porta, *Città, museo e architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Hoepli, Milano 1973.

I limiti temporali della ricerca vanno dal 1948, data di inizio del soggiorno di Rogers in Sud America, al 1964, ovvero la fine della direzione della rivista “Casabella continuità”.

Fu infatti nel 1948, in occasione della conferenza *Il dramma dell'architetto* tenuta presso la Facoltà di Lettere e Filosofia della Universidad Mayor de San Marcos di Lima, che Rogers affrontò per la prima volta la questione delle preesistenze ambientali<sup>8</sup>. Questa fu descritta come il problema della traduzione di principi ideali in concretezza storica attraverso la messa in atto della conoscenza teorica nella contingenza degli interessi pratici.

Le relazioni con l'Argentina cominciarono durante il CIAM di Bridgewater del 1947. Lì Rogers fu avvicinato da Jorge Ferrari Hardoy e Jorge Vivanco – delegato argentino per lo sviluppo del Piano di Buenos Aires, il primo, e per la sede dell'Università di Tucumán il secondo. Questi invitarono il collega milanese a unirsi ai progetti da loro intrapresi in America Meridionale dando inizio così un procedimento per il quale, attraverso l'ufficio municipale Estudio del Plan de Buenos Aires, veniva offerta a tecnici stranieri l'occasione di partecipare a un'opera professionale a grande scala, mentre la docenza a Tucumán dava loro la possibilità di prendere parte a un avanzatissimo progetto educativo. Sigfried Giedion, allora segretario dei CIAM, rimarcò a Rogers «l'importanza dell'America Latina nella ricerca architettonica di quegli anni e nello sviluppo insieme locale e internazionale del CIAM», sancendo l'importanza che il viaggio di Rogers si svolgesse entro «una serie di rapporti improntati dalla comunanza nel CIAM e a favorirne l'ingresso nei Congressi di Architettura Moderna»<sup>9</sup>.

Grazie quindi all'attività svolta come membro del consiglio dei CIAM, Rogers soggiornò a Tucumán e a Buenos Aires, rispettivamente impegnato nell'insegnamento presso la Facoltà di Architettura e nella collaborazione al progetto per il piano regolatore presso l'Estudio del Plan. È in tale occasione che si ipotizza l'inizio delle riflessioni di Rogers sull'importanza delle preesistenze ambientali nel progetto d'architettura, mentre si

---

<sup>8</sup> S. Maffioletti, *La lingua parlata. Appunti su Ernesto N. Rogers*, in Id., a c. d., *Ernesto N. Rogers, Architettura, misura e grandezza dell'uomo, scritti 1930-1969*, Il Poligrafo, Padova 2012, p. 43. Il paragrafo 1948-1953 del testo ripercorre, per la prima volta in maniera estesa, le vicende che portarono Rogers in Argentina e Perù, grazie all'attività svolta nei CIAM. Notizie sull'esperienza sudamericana erano già state riportate da Molinari nel 1998, ma la chiave di lettura politica lì adottata lasciava inesplorata la più ampia prospettiva aperta dai rapporti culturali con i CIAM. L. Molinari, *Milano – Tucuman - Buenos Aires - New York – Milano, 1947-1949. Circolarità dei saperi e delle relazioni: il carteggio E.N. Rogers – BBPR*, in P. Bonifazio, S. Pace, M. Rosso e P. Scrivano, a. c. d., *Tra guerra e pace, società, cultura e architettura nel secondo dopoguerra*, Franco Angeli, Milano 1998, pp. 155-164.

<sup>9</sup> S. Maffioletti, Nota in Id., a c. d., *Ernesto N. Rogers, Architettura, misura e grandezza dell'uomo*, cit., p. 379.

riconosce nel periodo corrispondente all'attività redazionale per "Casabella continuità" (dicembre 1954 – gennaio 1965), svolta al ritorno a Milano, il momento di messa a punto di tali riflessioni in una teoria formalizzata.

Durante il periodo individuato, sollecitato dall'indifferenza nei confronti del territorio dello sviluppo produttivo post-bellico, maturò in Italia l'interesse verso i temi della costruzione architettonica nei centri storici e del rapporto tra vecchio e nuovo. Se non si può mostrare una derivazione diretta del tema delle preesistenze ambientali dai problemi della ricostruzione post-bellica – che infatti in altra maniera impegnarono Rogers sulle pagine di "Domus" – è sicuramente grazie alla possibilità che la ricostruzione offrì di applicare in maniera estensiva e spesso riduttiva le sperimentazioni del moderno, che nasce l'esigenza di affinare alcuni paradigmi teorici di quella che lo stesso Rogers chiamerà «generazione dei maestri»<sup>10</sup>.

Adrian Forty nel suo *Vocabolario per l'architettura moderna* colloca il discorso di Rogers sulle preesistenze ambientali in apertura alla sua definizione di "contesto" e ne stabilisce l'origine negli editoriali di "Casabella continuità" di metà anni Cinquanta<sup>11</sup>. Lo storico britannico, tuttavia, precisa immediatamente come il senso delle preesistenze ambientali differisca da quello dell'anglosassone "context" – da cui gli architetti italiani avrebbero derivato "contesto" negli anni Settanta – per via dell'importanza che in esso assume la continuità storica esibita dalla città e presente nella mente dei suoi abitanti. Anche Forty rileva l'importanza della critica alla prima generazione di architetti moderni per la formazione del pensiero dell'architetto milanese e mette in primo piano il ruolo svolto dalla storia, per la sua definizione di ambiente. Non possiamo tuttavia accettare la traduzione inglese "surrounding pre-existences" [preesistenze circostanti] proposta da Forty per via della sua totale elisione, in favore di un diretto riferimento al tessuto urbano, dell'importanza che le idee di archetipo e spontaneità e il confronto con le opere e i maestri del passato, indifferentemente al luogo, assunse in maniera progressivamente chiara nel progetto editoriale di "Casabella continuità".

---

<sup>10</sup> E. N. Rogers, *L'architettura moderna dopo la generazione dei Maestri* (University of California, Berkeley, maggio 1956), in Id., *Esperienza dell'architettura*, cit.

<sup>11</sup> A. Forty, *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*, Thames and Hudson, London 2000; tr. it.: *Parole e edifici: un vocabolario per l'architettura moderna*, Pendragon, Bologna 2005, pp. 132-135.

Il ruolo giocato dalla riflessione sulle preesistenze ambientali nella definizione di una nozione più ampia di ambiente emerge in maniera chiara nell'approfondimento condotto da Marina Lathouri. Un paragrafo della sua tesi di dottorato si concentra infatti sulla storica importanza del contributo rogersiano nella definizione di un nuovo modo di vedere il rapporto tra progetto e città, a partire da una riflessione sul valore dell'*immagine urbana* come luogo della sedimentazione delle memorie e della carica immaginifica legata a uno specifico luogo. Non a caso il riferimento principale della Lathouri è lo scritto *The Image: The Architect's Inalienable Vision*, una versione più estesa dell'editoriale *Necessità dell'immagine* nel quale Rogers contrappose la proposta di un'immagine unitaria della città, per come appare nella memoria grazie alla stratificazione delle sue storiche rappresentazioni, agli strumenti quantitativi dilaganti nelle contemporanee soluzioni di pianificazione<sup>12</sup>.

Secondo Vittorio Gregotti, la problematica delle rogersiane preesistenze ambientali nacque in occasione dell'VIII CIAM di Hoddesdon su *Il Cuore della città* al quale i due architetti ebbero occasione di partecipare insieme<sup>13</sup>. Gregotti sintetizzò il contenuto del congresso come una riflessione sui modi di agire nei centri storici europei e in relazione a quelli e ne rilevò l'importanza nell'evoluzione del pensiero moderno dell'architettura. Tuttavia non si trova altra bibliografia che approfondisca ulteriormente tale collegamento.

Nel 2010 Serena Maffioletti arricchisce la pubblicazione degli scritti di Rogers con un'introduzione e alcune schede di approfondimento che attraversano i legami intessuti dall'architetto con i CIAM. L'importante lavoro di raccolta antologica condotto le permette di indicare come occasione della comparsa del concetto di preesistenze ambientali in Rogers, la conferenza *Il dramma dell'architetto* tenutasi a Lima nel 1948<sup>14</sup>. È un dettaglio importante, grazie al quale la presente ricerca ha assunto le relazioni con i

---

<sup>12</sup> M. Lathouri, *Reconstructing the topographics of the modern city: the late CIAM debates*, tesi di Dottorato discussa nel 2006 presso la University of Pennsylvania. E. N. Rogers, *The Image: the Architect's Inalienable Vision*, in G. Kepes, a c. d., *Sign Image and Symbol*, Studio Vista, London 1966, pp. 242-251. E. N. Rogers, *Necessità dell'immagine*, in «Casabella Continuità», n. 282, dicembre 1963, pp. 2-3.

<sup>13</sup> J. Otero-Pailos, *The role of phenomenology in the formation of the Italian Neo-Avant Garde. Interview with Vittorio Gregotti*, in «Thresholds» n. 21, autumn 2000, pp. 40-46. Vittorio Gregotti lavorò nello studio BBPR prima ancora di laurearsi nel 1952. Fece parte della redazione di «Casabella continuità» fin dal primo numero della direzione Rogers e ne diventò capo dal 1957 alla metà del 1963, quando passò al comitato di redazione.

<sup>14</sup> S. Maffioletti, a c. d., *Ernesto N. Rogers. Architettura, Misura e grandezza dell'uomo*, cit. E. N. Rogers, *Il dramma dell'architetto*, in Id., *Esperienza dell'architettura*, cit.

CIAM – entro cui era maturato il viaggio in Sud America di quegli anni – come specifica direzione da indagare.

Di quest'ultimo, infatti, esistono poche notizie. Se ne fa nota nella curatissima biografia dell'architetto all'interno dell'opera di Bonfanti e Porta e viene approfondito solamente in un articolo di Luca Molinari del 1996<sup>15</sup>. Quest'ultimo si concentra su un'interpretazione delle ragioni politiche che avrebbero condotto Rogers ad allontanarsi dall'Italia senza tuttavia approfondire il contenuto dell'attività didattica e progettuale condotta in America meridionale dall'architetto milanese.

Obiettivo della ricerca è dimostrare che il concetto di preesistenze ambientali sia in grado di sintetizzare le diverse questioni teoriche maturate nel corso della carriera di Rogers per mostrarne il contributo nella comprensione della teoria architettonica moderna. Parlare di preesistenze ambientali significa parlare del problema del progetto urbano nel momento di esplosione della periferia, della proposta di un'ipotesi risolutiva a partire da un ripensamento della nozione di monumento e del suo costruirsi attraverso la precisazione del rapporto tra architettura e urbanistica e tra storia e progetto. La tesi costituisce, inoltre, un punto di vista privilegiato per indagare il contributo che le riflessioni dell'architetto portano al dibattito internazionale sull'eredità del Movimento Moderno e sulle modalità di rifondazione dell'architettura dopo la seconda guerra mondiale.

Ipotesi strumentale all'obiettivo proposto è il riconoscimento delle collaborazioni didattiche e professionali condotte da Rogers in Sud America come stimolo alle prime riflessioni sul problema di costruire nelle preesistenze ambientali, mentre il periodo della direzione di "Casabella continuità" corrisponde alla formalizzazione teorica della questione e alla sua divulgazione. Secondo la presente tesi, infatti, il lascito teorico di Rogers, più che nella costruzione fisica dei progetti, si esplicita negli scritti e trova il suo maturo compimento nel progetto editoriale per la rivista. All'interno di tale edificio teorico, la questione delle preesistenze ambientali rappresenta la possibilità di

---

<sup>15</sup> L. Molinari, *Milano – Tucuman - Buenos Aires - New York – Milano, 1947-1949*, cit.

riconoscere un nucleo problematico che, coerentemente alla maieutica rogersiana, appare portatore di fertili dubbi più che di certezze.

Rogers partecipò ai CIAM fin dal 1935 maturando parallelamente un'affinità intellettuale con Le Corbusier, Giedion e Gropius. Le posizioni di tale schieramento, in opposizione al gruppo tedesco più orientato verso un atteggiamento manualistico, erano caratterizzate dalla proposta di un'architettura evocativa di un passato archetipico, dalla ricerca di un'origine mitica dell'architettura e dall'attenzione al carattere emozionale della forma, come strumenti per restituire sintesi alla disgregazione della razionalità illuminista in crisi.

Rogers può essere inoltre incluso tra gli esponenti dell'architettura moderna che, nel dopoguerra, delusi dall'impovertimento dell'esperienza individuale conseguente al processo di industrializzazione, hanno profondamente segnato la loro attività con l'esigenza di rifondare il futuro dell'architettura moderna nel passato premoderno<sup>16</sup>. Egli costruì la sua teoria a partire da una riflessione sul valore della stratificazione storica e culturale della città esistente nel progetto del nuovo. Si è sostenuto che tale necessità sia concretizzata, in generale, nello spostamento del concetto guida del pensiero del Movimento Moderno dalle idee astratte di spazio e forma delle avanguardie a nuove, più concrete nozioni di storia e tradizione<sup>17</sup>. Tuttavia, lo studio del lascito teorico di Rogers consente di individuare la continua apertura verso entrambe le direzioni, messa in luce, in particolare, dal progetto editoriale di "Casabella continuità" e portata alle estreme conseguenze nel più noto e discusso risultato delle riflessioni sulle preesistenze ambientali: la Torre Velasca.

La ricerca delle radici del pensiero di Rogers nei CIAM, mette in luce alcuni concetti chiave attorno a cui egli costruì la propria posizione: il concetto di *nuova monumentalità*, il rapporto tra permanenza e modificazione nella città, le nozioni di storia, tradizione e memoria e l'attenzione psicologica alla spontaneità e al simbolismo delle forme. Il confronto del progetto editoriale di "Casabella continuità" con questi ultimi, permette di ipotizzare la chiave interpretativa della struttura della rivista, traslitterando i principi della sua teoria architettonica in scelte editoriali. Gli argomenti

---

<sup>16</sup> Si accoglie qui un'interpretazione dello storico spagnolo Jorge Otero-Pailos, in J. Otero-Pailos, *Architecture's historical turn: phenomenology and the rise of the postmodern*, University of Minnesota Press, Minneapolis - London 2010.

<sup>17</sup> Ivi.

trattati, i progetti presentati, il contenuto e la frequenza delle rubriche, traducono infatti un pensiero che, per quanto contraddistinto dalla maieutica apertura verso le diverse posizioni assunte dai redattori, instaura una continuità con alcune questioni della modernità postbellica.

Lo studio degli articoli della rivista, fa emergere un antinomico modo di concepire la relazione tra storia e progetto, definito dal tentativo di radicare l'architettura a un archetipo immediato e senza tempo, parallelamente all'introduzione, attraverso i concetti di tradizione e confronto con l'antico, di una temporalità stratificata.

I due atteggiamenti nei confronti della storia individuati dalla ricerca corrispondono alle tensioni che Rogers ritiene indispensabili all'opera d'arte per essere tale<sup>18</sup>. L'interpretazione della direzione di "Casabella continuità" attraverso tale chiave riconduce il ricco itinerario intellettuale ricostruito a un coerente rapporto con la struttura concettuale più essenziale del suo pensiero.

Da un lato, testimoniata dall'interesse verso l'architettura spontanea come matrice entro cui ricercare l'origine archetipica e istintiva dell'architettura, l'energia creativa che guida la sintesi intuitiva delle prime fasi del progetto. Al carattere spontaneo e istintivo di questo fattore dell'architettura è assimilabile il primo schizzo ideativo, come quello di Le Corbusier per Buenos Aires: [immagine] un'idea essenziale, dal punto di vista fenomenologico, in grado di conferire al progetto il necessario grado di adesione alla realtà concreta dei fenomeni, al di là di qualsiasi astrattismo di principi. Dall'altro le ricerche sulla storia urbana e sul rapporto architettura - città condotte nella rivista costruiscono il sapere ciclico della tradizione: la sedimentazione manualistica delle nozioni, costruibile a partire dal confronto di risposte diverse, nello spazio e nel tempo, a problemi analoghi. [immagini]

La struttura della tesi è divisa in tre momenti: la definizione del significato del concetto di preesistenze ambientali con l'individuazione delle questioni teoriche a essa sottese e del loro rapporto col dibattito in atto nei CIAM; la ricostruzione dell'influenza dei

---

<sup>18</sup> È un'interpretazione che emerge chiaramente dallo studio sui testi condotto nel primo capitolo della presente tesi.

CIAM nel pensiero di Rogers e, infine, l'approfondimento del periodo più maturo della sua teoria attraverso gli articoli di "Casabella continuità".

La prima parte della ricerca individua le questioni intorno alle quali si incardina il discorso di Rogers sulle preesistenze ambientali.

Il primo capitolo le rintraccia attraverso gli scritti dell'architetto e mostra come si fondino sulla riflessione in merito alle responsabilità dell'architetto come artista, sulla necessità di estendere l'accezione di monumento dal singolo edificio al tessuto urbano, sull'importanza della tradizione e dell'architettura spontanea, sull'interpretazione dell'ambiente come insieme di dati culturali e, infine, sull'importanza degli aspetti psicologici dell'architettura.

Il secondo capitolo ricostruisce le relazioni che tali questioni intrecciano con i contenuti dell'VIII CIAM intorno al *Cuore della città*<sup>19</sup>. Il congresso si svolse a Hoddesdon nel 1951 e Rogers fu tra i sostenitori del tema, nonché curatore della pubblicazione degli atti, insieme a José Lluís Sert e a Jacqueline Tyrwhitt. Giedion spiegò come la scelta del tema *Il Cuore della città* fosse il risultato dell'impressione che il precedente congresso di Bergamo, organizzato da Rogers e dal socio Peressutti, aveva suscitato nei membri dei CIAM.

---

<sup>19</sup> Rogers, insieme agli altri BBPR, è membro dei CIAM dal 1935 e intensifica i rapporti con gli ambienti e i membri dei Congressi in particolare dal 1937, anno in cui Alfred Roth pubblica il progetto per la colonia elioterapica a Legnano. Durante l'esilio svizzero, dal 1943 al 1945, Rogers ha occasione di rinsaldare i rapporti con Alfred Roth, Sigfried Giedion, Max Bill, Elène de Mandrot. Nel 1947 è eletto membro del Council (con incarichi di nomina dei delegati e dei membri CIAM, riconoscimento dei gruppi CIAM, indirizzo delle attività direttive e congressuali, rappresentanza pubblica dei principi CIAM) e ricopre la carica di vice-presidente della commissione internazionale permanente dei CIAM per la riforma dell'insegnamento dell'architettura di cui Walter Gropius è presidente.

Dal 1944 al 1959 principali preoccupazioni dei Congressi sono la pianificazione delle modalità di ricostruzione delle città colpite dalla guerra e la messa a punto dei principi della Carta d'Atene in esperienze concrete. E' in questi anni che alle quattro attività della città funzionalista, formulata prima della seconda guerra mondiale, comincia ad affiancarsi quella del centro civico. Tale concetto - formalizzato nel tema *Il Cuore della città* in occasione dell'VIII CIAM di Hoddesdon nel 1951 - ha le sue origini nel tentativo di fronteggiare i bisogni emersi dai risultati delle strategie urbanistiche del tempo. A partire dagli anni '50, infatti, l'atteggiamento disinvolto nei confronti della città consolidata in occasione dei progetti di ricostruzione e di espansione urbana, comincia a mostrare risultati concreti. Emerge pertanto in maniera urgente il problema di una moderna idea di monumentalità con cui rispondere, da un lato, alla necessità di conservare la memoria di una comunità sedimentata nelle pietre degli edifici che abita, dall'altro, a quella di celebrare la nascita di una nuova società democratica attraverso la progettazione dei centri civici dei nuovi insediamenti residenziali.

Il congresso si svolse, quindi, nel momento di massimo coinvolgimento di Rogers nell'associazione, dovuto anche alla fiducia che i colleghi riponevano nella capacità dell'architetto milanese di affrontare l'argomento trattato. L'importanza attribuita da Rogers alle relazioni tra edificio e tessuto urbano come strumento di giudizio del valore monumentale dell'architettura corrisponde alla messa a punto di una posizione originale rispetto alla discussione condotta in seno all'VIII CIAM. Qui si discusse ampiamente la possibilità di definizione del *Cuore della città* a partire dal valore monumentale dell'architettura e dal suo ruolo di tramite con la memoria storica della città. Il dibattito si costruì attraverso l'analisi del rapporto tra edificio collettivo e tessuto residenziale, fino a concepire il *Cuore* come piano urbano anziché semplice edificio. Durante il congresso emerse anche l'importanza di un atteggiamento psicologico che sosteneva l'importanza della simbolicità dell'architettura come strumento di introduzione della memoria e della spontaneità nel progetto.

Svelare le relazioni tra il discorso sul *Cuore della città* e quello sulle preesistenze ambientali ha permesso di tracciare la mappa concettuale necessaria a riconoscere, da un lato, l'influenza dell'attività svolta nei CIAM sul pensiero di Rogers, dall'altro, le relazioni che tale influenza mostra con la formalizzazione di una teoria matura nel progetto editoriale di "Casabella continuità".

La seconda parte della ricerca esplora i rapporti che intercorrono tra il pensiero di Rogers e i CIAM attraverso l'approfondimento delle questioni dibattute nei congressi da un lato, e la ricostruzione delle circostanze che hanno portato all'esperienza sudamericana dall'altro. Il discorso svolto nei due capitoli si conclude nel momento di inizio delle riflessioni dell'architetto in merito al problema delle preesistenze ambientali. "Uno sguardo da lontano" significa quindi una distanza temporale nel terzo capitolo e una distanza geografica nel quarto, ma il discorso mira invece a mettere in luce la prossimità concettuale delle due vicende con la teoria più matura dell'architetto.

Nel terzo capitolo si riconosce come contributo principale delle riflessioni condotte da Rogers nei CIAM il dibattito intorno all'esigenza di una "nuova monumentalità". Essa indicò il carattere che l'architettura moderna doveva recuperare a partire da un ripensamento del suo rapporto con la storia. Parallelamente i congressi valutarono la possibilità del riconoscimento di un'autonomia disciplinare dell'architettura

discutendone all'interno di una "Commissione per la sintesi delle arti pratiche" di cui Rogers fu vice-presidente .

Il quarto capitolo documenta la vicenda sudamericana e l'intensità dei rapporti culturali che Rogers mantenne con gli esponenti dei CIAM fin dalla sua elezione a membro del Council nel 1947, rintracciando le relazioni tra le esperienze di quegli anni e l'inizio dell'interesse per le preesistenze ambientali. La ricostruzione del progetto per il piano regolatore di Buenos Aires nelle sue diverse fasi – da quello di Le Corbusier del 1938 alla partecipazione di Rogers del 1949 – si presenta come un originale punto di vista attraverso cui leggere l'origine della teoria rogersiana. Da un lato, infatti, mostrando l'esemplarità del progetto lecorbuseriano per la *Ciudad de negocios* rispetto al concetto di "nuova monumentalità" se ne mette in luce il carattere anticipatore rispetto alla più matura attenzione nei confronti dell'archetipo e della tradizione che Rogers mostrerà in "Casabella continuità". Dall'altro lo studio delle questioni affrontate dall'Estudio del Plan in merito al problema della crescita disordinata della periferia urbana e, in particolare, il dibattito avvenuto tra i membri dei CIAM a tale proposito, anticipa i problemi riguardanti la teoria urbana e il rapporto tra architettura e città che caratterizzeranno il taglio editoriale della rivista al ritorno di Rogers in Italia.

La terza parte della ricerca prende in esame e descrive il progetto redazionale di "Casabella continuità" come la matura traduzione della teoria di Rogers in opera concreta. Lo studio del progetto redazionale, condotto attraverso gli articoli della rivista, mette in luce il costruirsi di tale teoria su un duplice modo di concepire il rapporto tra architettura e storia. Da un lato propone una storia fenomenologicamente ridotta nella ricerca di un'immediata relazione con l'origine archetipica ed essenziale dell'architettura. Dall'altro fa appello a una storia intesa come il diacronico deposito di tutte le esperienze che costruiscono il suo infinito succedersi, confrontabili proprio grazie alla loro storica e concreta declinazione formale di problemi architettonici analoghi a quelli ancora affrontati nell'Italia del dopoguerra, con cui ogni opera deve misurarsi per determinare il proprio grado di verità. Si tratta, pertanto, di due prospettive apparentemente antinomiche, come si indica nel titolo della terza parte: "*Utopia della realtà*" *antinomie della storia attraverso le pagine di "Casabella continuità"*.

Tuttavia, coerentemente alla natura del suo pensare, Rogers tenderà verso la fine del suo lavoro nella rivista – molto vicino alla fine della sua vita, spentasi nel 1969 dopo una lunga malattia neurodegenerativa – una *paradossale* sintesi tra i due punti di vista attraverso una certa apertura nei confronti dell'approccio tipologico all'architettura che stava prendendo piede nella giovane generazione di architetti italiani. Quest'ultimo momento è sintetizzato dall'editoriale *Metodo e tipologia* (1964) che chiude l'ultimo capitolo e giustifica la scelta del termine antinomia – per via della paradossale compresenza di due affermazioni contraddittorie – e della citazione "*Utopia della realtà*" – dove utopia allude all'atteggiamento descritto nel V capitolo e realtà a quello descritto nel VI<sup>20</sup>.

Il quinto capitolo si occupa così di mostrare l'interesse delle scelte editoriali per l'origine archetipica dell'architettura e la sua concezione fenomenologica e dimostrare la presenza di una contrazione del tempo nel concetto di storia attraverso cui si è costruito il progetto di Rogers. Esso prende forma grazie a ricerche sull'architettura spontanea e popolare e all'influenza degli articoli di Enzo Paci, esponente della filosofia fenomenologica italiana e ufficialmente membro del comitato editoriale della rivista dal 1957<sup>21</sup>. Si tratta di un filone del quale si può riconoscere la genealogia nelle argomentazioni dei CIAM più rivolte agli aspetti psicologici e sociologici dell'architettura, nonché l'eredità della carica utopica che caratterizzava il contributo dei membri più influenti. Attraverso riferimenti agli scritti di Norberg-Schulz, Husserl e Paci, si evidenzia come il valore di *genius loci* conferito da Rogers alle preesistenze ambientali coincida con un'impostazione fenomenologica della sua teoria. A tale influenza filosofica è ricondotto il ricorso all'archetipo come strumento di introduzione della storia nel progetto. L'archetipo, così come l'architettura spontanea, infatti, corrisponde a un concetto di storia che, assunta all'interno di una ricerca delle essenze a partire dai dati oggettivi della realtà, è costretta a sopprimere la memoria della genealogica sedimentazione di esperienze dall'origine all'oggi, in favore di una conoscenza intuitiva della verità. Così, all'interno dell'approccio fenomenologico

---

<sup>20</sup> E. N. Rogers, *Utopia della realtà*, in «Casabella Continuità» n. 259, gennaio 1962, p. 1.

<sup>21</sup> Per Casabella Continuità Enzo Paci ha scritto i seguenti articoli: *Il cuore della città*, n. 202, agosto-settembre 1954, pp. VII-X; *Problematica dell'architettura contemporanea*, n. 209, gennaio-febbraio 1956, pp. 41-46; *L'architettura e il mondo della vita*, n. 217, 1957, pp. 53-55; *Wright e lo "spazio vissuto"*, n. 227, maggio 1959, pp. 9-10; mentre dal n. 215 dell'aprile-maggio 1957 entra ufficialmente del Comitato di Redazione insieme a Carlo Giulio Argan, Roberto Guiducci, Pier Luigi Nervi, Ludovico Quaroni, Giuseppe Samonà, Filippo Sacchi e Marco Zanuso.

all'architettura è possibile ricomprendere le questioni relative all'origine istintiva dell'ispirazione del primo atto creativo, alla caratterizzazione particolare dell'opera in base all'ambiente in cui si opera (“nuovo regionalismo”) e in generale a quel movimento verticale del pensiero rogersiano che radica l'opera al luogo e al tempo.

L'idea si concretizzò in scelte linguistiche costruite a partire da un'impostazione semantica e percettiva dell'architettura in cui si riconosce il rischio di una perdita del controllo della forma a favore di giustificazioni eteronome della stessa. Il ragionamento è pertanto utile a ricondurre alla concezione fenomenologica ridotta della storia l'origine del carattere iconico della Torre Velasca così come la possibilità di una critica a quello che fu chiamato Neoliberty italiano.

Allo stesso tempo, nelle ricerche condotta in “Casabella continuità” attraverso la raccolta di documenti storici e analitici sulle città e sulle opere della tradizione, teoricamente descritta dal riferimento all'idea di tradizione mutuata da Eliot, prende forma il rogersiano movimento circolare della trasmissione del sapere. Il sesto capitolo si occupa, quindi, di chiarire la traduzione nel progetto editoriale di una concezione della storia corrispondente a una tradizione che si costruisce a partire dalla sedimentazione di esperienze analoghe e confrontabili. In tale accezione trovano posto gli articoli sulle eterogenee proposte di soluzione al problema del progetto urbano e dell'espansione della periferia che, raccolte sotto uno sguardo complessivo, si configurano come il tentativo di far emergere, attraverso il *confronto*, le linee guida di un'urbanistica intesa come disegno urbano.

Il primo capitolo è stato affrontato prevalentemente attraverso lo studio degli editoriali di “Casabella continuità”, corredati da alcuni ulteriori scritti resi solo recentemente accessibili<sup>22</sup>.

Il secondo, il terzo e il quarto capitolo sono stati costruiti sulla base di approfondimenti bibliografici e documenti provenienti dell'archivio CIAM dell'Institut für Geschichte und Theorie der Architektur (gta) di Zurigo e delle Special Collections CIAM, Josep Lluís Sert, Ferrari Hardoy e Le Corbusier presso la Loeb Library della Graduate School of Design (GSD) di Harvard.

---

<sup>22</sup> S. Maffioletti, a c. d., *Ernesto N. Rogers. Architettura, Misura e grandezza dell'uomo*, cit.

Le fonti del quinto e del sesto capitolo sono invece costituite prevalentemente dagli articoli di “Casabella continuità” e dalla bibliografia critica.

L’esplorazione dei documenti depositati a Parigi presso la Fondation Le Corbusier relativi alla corrispondenza fra i due architetti, infine, se non ha aperto nuove strade all’interno dell’itinerario ipotizzato, è stata utile a corroborare le relazioni teoriche tra il pensiero dei due architetti, delle quali la ricerca ha messo in luce il proficuo contributo al chiarimento del significato del concetto rogersiano di preesistenze ambientali.



*Parte prima*

Il concetto di preesistenze ambientali



L'indagine sul significato del concetto di preesistenze ambientali nel pensiero di Ernesto Nathan Rogers parte da un approfondimento condotto attraverso quegli scritti in cui l'architetto ha affrontato la questione più direttamente che altrove. Rogers parlò per la prima volta di preesistenze ambientali nel 1948, in occasione di un soggiorno in America meridionale. In seguito il concetto diventò fondamento dei ragionamenti svolti nel corso di Caratteri stilistici e costruttivi dei monumenti al Politecnico di Milano (1952-1962) e degli editoriali scritti per la rivista "Casabella continuità" (1954-1965).

Gli scritti analizzati permettono di individuare le questioni intorno alle quali si incardina il discorso teorico dell'architetto e di costruire, grazie ad esse, una mappa concettuale. Quest'ultima è necessaria ad attraversare il ricco territorio dell'esperienza culturale di Rogers percorrendo l'itinerario intellettuale che ricostruisce l'influenza della nozione di preesistenze ambientali nella sua successiva teoria dell'architettura.

Ciò permette di riconoscere alcune corrispondenze tra le questioni ricomprese nel discorso sulle preesistenze ambientali e quelle attorno a cui ruotò l'VIII CIAM, la cui organizzazione fu curata da Rogers e coincise con un periodo in cui il ruolo di Rogers in seno al consiglio del gruppo aveva assunto particolare importanza.

Approfondire quindi il dibattito che si svolse in tale occasione contribuisce a corroborare la mappa concettuale ipotizzata e a precisare le più ampie relazioni che il pensiero di Rogers instaura nel dibattito teorico a lui contemporaneo.

Così, il tentativo di stabilire i confini del *Cuore* a partire della relazione che gli edifici instaurano col resto della città si configura come il terreno fertile che consente a Rogers di maturare una personale posizione a riguardo e di introdurla, come estensione del valore di monumento al tessuto urbano, nella definizione del problema del «*costruire nelle preesistenze ambientali*»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> E. N. Rogers, *Il problema del costruire nelle preesistenze ambientali*, cit. (Introduzione, nota 1).

L'interesse per l'architettura spontanea rientra nell'ambito di un'impostazione teorica che conferisce particolare importanza agli aspetti psicologici e sociologici dell'architettura. Si tratta di aspetti molto discussi all'interno dei CIAM e che assunsero, nel congresso del 1951, il ruolo di contributi alla ricerca dell'identità degli insediamenti attraverso il rapporto del progetto con la storia. Anche in questo caso emergono importanti analogie con la teoria rogersiana, con le riflessioni sull'importanza della tradizione e della storia nel progetto e con la propensione per un metodo progettuale, mutuato da Gropius, la cui scientificità si basa su premesse di tipo psicologico.

## I Le preesistenze ambientali attraverso gli scritti di Rogers

«Due forze essenziali compongono la tradizione: una è il verticale, permanente radicarsi dei fenomeni ai luoghi, la loro ragione oggettiva di consistenza; la seconda è il circolare, dinamico connettersi di un fenomeno all'altro, tramite il mutevole scambio intellettuale fra gli uomini; la tradizione è il miele pregnante che le api elaborano cogliendo il succo dai diversi fiori, quando lo trasportano nella loro remota officina. Ogni artista e, anzi, ogni opera d'arte, sono all'incrocio di queste due forze che collaborano al processo storico e ne sono la vera essenza»<sup>1</sup>.

### *Il ruolo dell'architetto come artista (1)*

L'espressione preesistenze ambientali comparve per la prima volta negli scritti di Rogers in occasione della lezione *El drama del Arquitecto*<sup>2</sup> che egli tenne alla Facoltà di lettere e filosofia della Universidad Mayor de San Marcos di Lima nel 1948. L'intervento ruotava intorno a una sola, importante, questione: il ruolo dell'architetto come artista<sup>3</sup>. La risposta di Rogers passava attraverso l'analogia tra il compito che l'architetto ha di tentare la sintesi di utilità e bellezza e quello che ogni artista ha di fissare l'obiettivo del suo avanzamento – «*la scoperta dell'intima Verità*» - all'interno della contrapposizione dialettica tra «*le forze istintive*» – «*le forze che sono in noi fin dal primo respiro ...*

---

<sup>1</sup> E. N. Rogers, *Le responsabilità verso la tradizione*, in «Casabella Continuità», n. 202, agosto-settembre 1954, pp. 1-3; poi in E. N. Rogers, *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino 1958; ed. cons.: Skira, Milano 1997, p. 274-279.

<sup>2</sup> Poi come E. N. Rogers, *Il dramma dell'architetto*, in Id., *Esperienza dell'architettura*, cit. (Introduzione, nota 2), pp. 165-171.

<sup>3</sup> «“Che l'architettura sia un'arte” sta bene, ma chi può assicurarmi che io sia un architetto e cioè un artista? o, reciprocamente, che io sia un artista e cioè un architetto?», Ivi, p. 166.

*l'essenza della propria umanità» – e «quelle acquisite» – «la conoscenza, e cioè non solo ... [l']apprendere freddamente per mezzo dell'intelletto e...[il] mandare a memoria delle informazioni», ma il «porre ordine al proprio sistema interiore, alimentare i sentimenti e poterli tradurre in azioni». E' attraverso lo scontro della sensibilità artistica con gli interessi pratici che, secondo Rogers, si realizzerebbe la moralità dell'estetica, cioè la traduzione di un principio ideale in concretezza. «La questione fondamentale per l'architetto (e non solo per l'architetto, ma per ogni condizione umana) è di sapere quale sia il limite di accordo fra l'idealità e la possibilità storica» e ancora «dobbiamo aspirare all'universale dando valore alle energie latenti nella contingenza; dobbiamo mirare al presente come emanazione viva del passato e come viva scoperta del futuro». Attraverso tali parole prendeva forma un'idea di storicità intesa come lo strumento necessario a radicare i principi ideali alla materialità del costruire, perchè attraverso di essa l'essere umano raggiunge la consapevolezza dei limiti – del prima e del poi – entro cui dare forma all'infinita astrazione.*

*«Se un'intuizione architettonica è giusta, essa può subire, dalla fase di progetto alle successive fasi della sua realizzazione, quelle modifiche necessarie alla più precisa determinazione dei problemi che affiorano durante il processo di elaborazione: essa dovrà radicarsi sempre più profondamente nella realtà: nel tema specifico e nelle preesistenze ambientali in cui questo s'inserisce»<sup>4</sup>.*

Per Rogers, le preesistenze ambientali erano, quindi, innanzitutto un problema d'impostazione filosofica dell'opera, umana prima e artistica poi. Si potrebbe quindi dire che tale nozione sintetizzi la sua concezione estetica dell'architettura.

#### *Estensione del valore di monumento al tessuto urbano (1)*

Dalle parole di Rogers emerge un secondo aspetto del concetto di preesistenza ambientale cioè quello legato allo spazio costruito architettonico e urbano.

---

<sup>4</sup> Ibid., p. 170.

Nel 1952, in occasione della lezione introduttiva al corso di Caratteri stilistici e costruttivi dei monumenti<sup>5</sup>, l'architetto si soffermò sulla spiegazione del significato etimologico della parola "monumento". Per lui era importante acquisire consapevolezza in merito al cambiamento di prospettiva che la mutata struttura sociale imponeva alla struttura della cultura. Pertanto non era più possibile pensare il monumento come il singolo edificio – «*le opere d'eccezione delle classi dominanti*» – ma monumento, ovvero oggetto degno di memoria e considerazione estetica, diventava tutta l'opera dell'uomo «*dove sia raggiunta la sintesi tra l'utilità e la bellezza*». Ciò che dà senso alla singola opera era, infatti, l'orizzonte culturale e fisico in cui sorge<sup>6</sup>. È in tale orizzonte, infatti, che si costruisce il «*gioco di rapporti*» che il singolo edificio instaura con gli altri e che gli conferisce valore, al di là della sua propria qualità, in quanto elemento della composizione architettonica della città<sup>7</sup>.

#### *Tradizione e senso storico*

In *Pretesti per una critica non formalistica* - poi riedito all'interno di *Esperienza dell'architettura* col titolo *Tradizione e talento individuale*<sup>8</sup> - Rogers ricorreva a T. S. Eliot per spiegare che, per apprezzare l'opera di un architetto facilmente tacciabile di formalismo come Oscar Niemeyer, era necessario un senso storico che permettesse di «*collocare i fatti nella giusta posizione rispetto alle coordinate dello spazio e del tempo*». Qui, per la prima volta, egli suggerì l'analogia tra la sua idea di tradizione e quella del

---

<sup>5</sup> Poi pubblicata come *Carattere e stile* in E. N. Rogers, *Esperienza*, cit., p. 163-165.

<sup>6</sup> «E ogni altro oggetto bisogna considerarlo nel suo inserimento ambientale (culturalmente e fisicamente). | Più vasto diventa subito il nostro orizzonte, più vivo, più ricco, più palpitante, più umano. | Bisogna saldare la tradizione colta con quella popolare in una sola tradizione. All'estensione dello spazio architettonico corrisponde, per analogia, l'estensione nelle coordinate del tempo». Ibid., p. 164.

<sup>7</sup> È così che il «grande concerto» di Venezia è capace di ricomprendere il progetto di Wright per la Casa Masieri senza che il giudizio sulla qualità architettonica dell'edificio influisca sul carattere della città. E. N. Rogers, *Polemica per una polemica*, in «Casabella continuità» n. 201, maggio-giugno 1954, poi in Id., *Esperienza*, cit., pp. 115-120.

<sup>8</sup> E.N. Rogers, *Pretesti per una critica non formalistica*, in «Casabella continuità» n. 200, febbraio-marzo 1954; in forma ridotta come *Report on Brazil*, in «The Architectural Review» n. 694, 1954; poi come *Tradizione e talento individuale* in Id., *Esperienza*, cit., pp. 260-267 e in Maffioletti, a c.d., *Ernesto N. Rogers, Architettura, misura e grandezza dell'uomo*, cit., pp. 505-510.

poeta e critico letterario inglese. Lo stesso titolo dello scritto ricalcava, in *Esperienza dell'architettura*, quello del saggio in cui Eliot chiariva il significato attribuito al concetto di senso storico e la sua importanza nella creazione dell'opera d'arte<sup>9</sup>. Se interpretiamo il riferimento di Rogers al saggio *Tradizione e talento individuale* di Eliot come l'adesione dell'architetto all'idea di tradizione espressa dal critico, sarà utile riportare alcune parti del testo nel tentativo di approfondire il punto di vista di Rogers in merito.

Lungi dal ridursi alla mera adesione ai risultati raggiunti dalla generazione precedente, la tradizione è un patrimonio di cui ci si impossessa con la conquista. Perché ciò sia possibile occorre avere «senso storico»:

«Avere senso storico significa essere consapevole non solo che il passato è il passato, ma che è anche presente; il senso storico costringe a scrivere non solo con la sensazione fisica, nel sangue, di appartenere alla propria generazione, ma anche con la coscienza che tutta la letteratura europea da Omero in avanti, e all'interno di essa tutta la letteratura del proprio paese, ha una sua esistenza simultanea e si struttura in un suo ordine simultaneo. Il possesso del senso storico, che è senso dell'a-temporale come del temporale, e dell'a-temporale e del temporale insieme: ecco quello che rende tradizionale uno scrittore. Ed è nello stesso tempo ciò che lo rende più acutamente consapevole del suo posto nel tempo, della sua contemporaneità.

Nessun poeta, nessun artista di nessun'arte, preso per sé solo, ha un significato compiuto. La sua importanza, il giudizio che si dà di lui, è il giudizio di lui in rapporto ai poeti e agli artisti del passato. Non è possibile valutarlo dal solo; bisogna collocarlo, per procedere a confronti e contrapposizioni, tra i poeti del passato. Questo è per me un principio di critica estetica, e non di semplice critica storica. La necessità che si inserisca in modo coerente, che si adatti al passato, non riguarda soltanto lui, poeta del presente; quel che avviene quando si crea una nuova opera d'arte, avviene contemporaneamente a tutte le opere d'arte precedenti. I monumenti esistenti compongono un ordine ideale che si modifica quando vi sia introdotta una nuova (veramente nuova) opera d'arte. L'ordine esistente è in sé concluso prima che arrivi l'opera nuova; ma dopo che l'opera nuova è comparsa, se l'ordine deve continuare a sussistere, deve tutto essere modificato, magari di pochissimo; contemporaneamente tutti i rapporti, le proposizioni, i valori di ogni opera d'arte trovano un nuovo equilibrio; e questa è la coerenza tra l'antico e il nuovo. Chiunque approvi questa idea di un ordine, di una forma che è propria della letteratura europea, della letteratura inglese, non troverà assurda l'idea che il passato sia modificato dal presente, come non lo è che il presente trovi la propria guida nel passato. Il

---

<sup>9</sup> T. S. Eliot, *Tradition and the individual talent*, cit. (Introduzione, nota 4), pp. 67-80.

poeta che sia consapevole di questo, sarà anche consapevole delle grandi difficoltà e responsabilità che lo attendono»<sup>10</sup>.

«Il poeta dev'essere consapevole dell'ovvia verità che l'arte non migliora mai, anche se il materiale dell'arte non è mai completamente lo stesso. [...] Tale movimento, chiamiamolo forse processo verso una maggiore raffinatezza, o comunque certamente chiamiamolo processo verso una maggiore complessità, dal punto di vista dell'artista non è vero progresso; e progresso forse non è neppure dal punto di vista dello psicologo o almeno non nella misura che ci immaginiamo; forse, tutto considerato, esso consiste solo in una maggiore complessità di implicazioni pratiche e di strumenti usati. Ma la differenza tra il presente e il passato sta in questo: che il presente, quando sia consapevolezza, è consapevolezza del passato in un senso e in una misura mai raggiunta, come consapevolezza di sé, dal passato»<sup>11</sup>.

Parafasando Eliot, continuità significava allora il conseguimento, da parte dei maestri del Movimento Moderno, di un grado di maggiore consapevolezza rispetto alle conquiste dell'Art Nouveau così come, per Rogers e i suoi contemporanei, il perseguimento di una maggiore consapevolezza rispetto ai principi del Movimento Moderno.

«Ciò facendo, il poeta procede a una continua rinuncia al proprio essere presente, in cambio di qualcosa di più prezioso. La carriera di un artista è un continuo autosacrificio, una continua estinzione della personalità.

[...] In questo processo di spersonalizzazione si può dire che l'arte si avvicini alla condizione della scienza»<sup>12</sup>.

La costruzione dell'architettura era, quindi, un'opera d'arte collettiva grazie alla quale assumono valore le caratteristiche dell'opera di un architetto in cui egli assomiglia ad altri architetti e così dimostra «*con maggiore vigore...l'immortale vitalità dei suoi antenati*»<sup>13</sup>.

---

<sup>10</sup> Ibid., pp. 69-70.

<sup>11</sup> Ibid., pp. 71-72.

<sup>12</sup> Ibid., p. 73.

<sup>13</sup> Ibid., p. 68.

### *L'interesse per l'architettura spontanea*

Nell'editoriale *Le responsabilità verso la tradizione*<sup>14</sup> Rogers approfondì la declinazione della sua moralità estetica in composizione architettonica. Egli partiva dalla constatazione positiva del nuovo interesse della cultura architettonica verso l'arte e l'architettura spontanee<sup>15</sup>. L'inclusione della cultura popolare nell'attenzione rivolta alla tradizione sarebbe stata, infatti, non solo il segno della maturazione di una coscienza politica sociale, ma della disposizione ad ampliare le possibilità di comunicazione a un pubblico più vasto. Arginare le scelte linguistiche nel folklore era però altrettanto rischioso che aderire all'anodino manuale del formalismo antico o moderno. L'opera d'arte si collocava, pertanto, all'incrocio delle due esigenze: da un lato quella di sperimentare l'eterno sapere della tradizione architettonica, dall'altro quello di precisarlo attraverso le esigenze contingenti del luogo in cui lo si applica.

Prende così chiaramente forma la struttura attorno alla quale si giocano i rapporti che governano la sintesi tra utilità e bellezza: lungo un orizzonte circolare si muovono le forze istintive e umane del genio artistico e la concatenazione dei fenomeni che si tramandano attraverso lo scambio intellettuale tra gli uomini. In questo campo era ricompresa la manualistica e l'insieme dei saperi della tradizione che condizionano la formazione dell'individuo come essere umano e dell'architetto come artista. Tale orizzonte astratto delle idee si radica nella concretezza del reale attraverso una forza verticale formata dalle conoscenze acquisite, dagli interessi pratici, dalle contingenze culturali e fisiche in cui l'uomo agisce e in cui sorge l'opera d'arte, dalle ragioni consistenti dei fenomeni. Si ritrova, all'intersezione di tale movimento, la consapevolezza, descritta da Eliot, di un luogo in cui la circolarità di «*tutta la letteratura europea da Omero in avanti*» coincide con le radici di «*tutta la letteratura del proprio*

---

<sup>14</sup> E. N. Rogers, *Le responsabilità verso la tradizione*, cit.

<sup>15</sup> Il riferimento era a G. Pagano, G. Daniel, *Architettura rurale italiana*, Hoepli, Milano 1936.

*paese*»<sup>16</sup>. All'incrocio di tale struttura si trova la vera opera d'arte e il gioco di rapporti a essa sotteso costituiva, per Rogers, la composizione architettonica. I due sistemi di forze descritti sono anche quelli che compongono la tradizione: da un lato quella del sapere e dall'altro quella dell'esperienza spontanea se «*la tradizione è il miele pregnante che le api elaborano cogliendo il succo dai diversi fiori, quando lo trasportano nella loro remota officina*»<sup>17</sup>.

I fenomeni che l'idea progettuale astratta incontra nelle preesistenze ambientali la condizionano perché diventi opera d'arte concreta.

#### *Estensione del valore di monumento al tessuto urbano (2)*

Lo stesso editoriale fu ripreso da Rogers in *Esperienza dell'architettura* e corredato da immagini che aiutavano a comprendere meglio il contenuto del testo. In particolare ci interessa porre l'attenzione sugli esempi di inserimento all'interno delle preesistenze ambientali che egli riportava come buone esperienze. Insieme ai recenti progetti del La Martella di Agati, Gorio, Lugli, Quaroni e Valori (1952), alla sala dei sindacati a Linköping di Markelius (1953), alla Borsa Merci di Michelucci (1949), agli uffici e negozi Rautatalo di Aalto (1952-1954), agli uffici per l'INA di Albini (1953), all'edificio di Samonà a Treviso (1950), alla casa in via Borgonuovo dei BBPR (1946-1947) e agli studi di Asplund per l'inserimento dell'ampliamento del Municipio di Göteborg (1920-1937), Rogers proponeva una vista della piazzetta S. Marco a Venezia. Quest'ultima era descritta unicamente attraverso l'indicazione delle soglie storiche del Palazzo Ducale – secolo XIV – e della Libreria sansoviniana – 1536. La scelta delle immagini, un testo che corre parallelo a quello scritto, sembra riferirsi ad un unico sintetico principio: il valore della città come stratificazione di intenzioni progettuali, indipendentemente dall'epoca storica in cui queste sono state costruite. A ribadire l'idea, il progetto di Piacentini per la via della Conciliazione di fronte a San Pietro, questa volta esempio di cattiva pratica. Non compariva, nelle didascalie descrittive, alcuna critica ai progetti, ma le immagini –

---

<sup>16</sup> T. S. Eliot, *Tradition and the individual talent*, cit., p. 69.

<sup>17</sup> E. N. Rogers, *Le responsabilità verso la tradizione*, cit.

non presenti nella versione del testo per “Casabella continuità” – accompagnavano un periodo che sarebbe rimasto altrimenti piuttosto vago: «*Rinfreschiamoci pure alle sorgenti, ma è assurdo agire, come, purtroppo, sembrano fare in Italia e altrove alcuni di coloro che, pur apparentemente solleciti al rinsaldamento del colloquio tra l’arte e il pubblico, si ostinano ad incanalarsi per vicoli ciechi o impossibili scorciatoie, dove non può convogliarsi il fiume della realtà storica, arricchitasi, lungo i secoli, d’un impeto tale da travolgere sia le accademie stagnanti che i nostalgici lidi delle arcadie populiste*».

Se non è, quindi, ancora possibile capire quali siano le modalità attraverso cui l’architetto suggeriva di realizzare il progetto architettonico, possiamo iniziare ad orientarci all’interno dei buoni e dei cattivi esempi: è necessario che il progetto reinterpreti criticamente le preesistenze ambientali, senza trarre da esse un linguaggio specifico – come avrebbe fatto Piacentini – imitandolo.

#### *L’ambiente come dato culturale (1)*

In *Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei*<sup>18</sup> Rogers riprese il problema collocandolo all’interno di un ragionamento critico sul rapporto tra l’architettura contemporanea e il Movimento Moderno. Perché l’opera dell’architetto di oggi si ponga in continuità con quella del passato, era necessario riconoscere gli avanzamenti da attuare, rispetto ai risultati raggiunti dall’architettura moderna, a partire dalle premesse teoriche che di essa si condividevano. Era così possibile distinguere due campi in cui perseguire tale progresso: da un lato il perfezionamento degli strumenti tecnici atti a tradurre in costruzione fisica il linguaggio figurativo del progetto, dall’altro l’approfondimento di tale linguaggio. Quest’ultimo impegno riguardava più specificamente le preesistenze ambientali perché non realizzabile senza che il linguaggio dell’opera comprendesse i «*valori culturali nei quali le nuove forme si inseriscono*

---

<sup>18</sup> E. N. Rogers, *Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei*, in «Casabella continuità» n. 204, febbraio-marzo 1955; poi in Id., *Esperienza*, cit., pp. 279-286.

*storicamente» e assorbisse «a priori [...] i particolari e caratteristici contenuti suggeritigli dall'ambiente»<sup>19</sup>.*

Rispetto alla sua originale istintività, quindi, il pensiero dell'artista doveva precisarsi su due fronti paralleli: quello della sua realizzabilità tecnica e funzionale e quello dell'adeguamento della sua forma all'ambiente fisico, culturale e storico in cui si colloca. Obiettivo ultimo era la sintesi dei due problemi.

Il confronto con l'esperienza del Movimento Moderno serviva a Rogers per puntualizzare che il significato attuale del problema di costruire nelle preesistenze ambientali non consisteva nella formazione di una sensibilità verso le suggestioni dell'*ambiente naturale*, caratteristica già presente nell'opera degli architetti moderni<sup>20</sup>, quanto piuttosto nella necessità di riferire il progetto all'*ambiente culturale*. L'idea di ambiente culturale, secondo Rogers, attingeva al bisogno catartico che contraddistingue il mondo intellettuale del dopoguerra. Consapevolezza culturale significava, infatti, apertura dell'astratto schema moderno dell'uomo ideale verso la considerazione di ogni distinta individualità; apertura che sola permetterebbe il raggiungimento del senso di una storia umana. L'umanizzazione dell'architettura cui alludeva Rogers catalizzò l'attenzione della cultura architettonica del dopoguerra in generale<sup>21</sup>.

### *Estensione del valore di monumento al tessuto urbano (3)*

Nel novembre del 1956 Rogers riprese le fila del suo discorso in merito alla stratificazione urbana come valore caratteristico dell'ambiente costruito, introducendo un protagonista importante del dibattito sul tema della preesistenze ambientali: Roberto Pane<sup>22</sup>.

È soprattutto la differenza di posizione di Rogers nei confronti dell'impostazione teorica di Pane – attivamente impegnato nella lotta per la tutela dei centri storici italiani – che

---

<sup>19</sup> Ivi.

<sup>20</sup> Il riferimento specifico, all'interno del testo, è a Wright e Le Corbusier.

<sup>21</sup> Ulteriori approfondimenti di tale questione sono stati affrontati nel II e nel III capitolo sull'esperienza dei CIAM.

<sup>22</sup> E. N. Rogers, *Proposte per il tema del prossimo Convegno dell'Istituto Nazionale di Urbanistica*, «Casabella continuità» n. 213, novembre-dicembre 1956, pp. 1-3.

risulta utile a precisare la particolare declinazione che il problema del costruire nelle preesistenze ambientali assume nel momento in cui si deve confrontare con la città consolidata.

L'editoriale, intitolato *Proposte per il tema del prossimo Convegno dell'Istituto Nazionale di Urbanistica*, rappresentò per Rogers l'occasione di affrontare il problema della traduzione in termini pratici della «teoretica delle preesistenze ambientali»<sup>23</sup>. Rogers raccoglieva il pretesto degli interventi svolti in occasione dell'ultimo convegno<sup>24</sup> per aderire alla precisazione di Pane in merito al fatto che l'accostamento dell'architettura moderna a quella antica fosse possibile, approfittandone per riprendere per brevi cenni il principio di continuità con la tradizione che animò il suo pensiero. Non solo, per confortare la comune posizione rifiutava gli interventi di Cesare Brandi e Antonio Cederna a favore di una cesura dell'architettura moderna col passato. L'accusa che Rogers muoveva ai due colleghi «pessimisti», ritornava nell'intervento presentato da Pane<sup>25</sup>. Entrambi denunciavano la negativa condizione di spirito di chi, di fronte al travisamento degli interessi economici privati come carattere della modernità e del progresso tecnologico, reagisse con una nostalgica accettazione dello stato di fatto rimpiangendo tempi migliori e ormai persi e divulgando l'idea di un incolmabile frattura fra il passato e oggi.

Ciò che Rogers chiamò «gran concerto» o «sublime equilibrio per contrappunto»<sup>26</sup> sembra del tutto simile al concetto di «*valore corale della stratificazione storica*» espresso da Pane. Ritornava nuovamente, stavolta portando la voce di Pane come testimone, l'idea, già sostenuta da Rogers in *Carattere e stile*, che dovesse essere considerato monumento tutto il tessuto edilizio e non solo singoli edifici<sup>27</sup>. Si trattava della stessa posizione che Pane espresse, nell'intervento citato, come la contrapposizione della

---

<sup>23</sup> Ivi.

<sup>24</sup> Si trattava del VI Congresso dell'Istituto Nazionale di Urbanistica: *La pianificazione intercomunale*, Torino, 18-21 ottobre 1956.

<sup>25</sup> R. Pane, *Città antiche edilizia nuova*, intervento in occasione del VI Congresso Nazionale di Urbanistica 1956, in M. Civita, a c. d., *Roberto Pane. Attualità e dialettica del restauro*, Solfanelli, Chieti 1987, pp. 113-130.

<sup>26</sup> In particolare riferendosi a Venezia in E. N. Rogers, *Polemica per una Polemica*, in «Casabella Continuità», n. 201, maggio-giugno 1954; poi in Id., *Esperienza*, cit., pp. 115-120; e nelle note alle immagini di Id., *Le responsabilità verso la tradizione*, cit.

<sup>27</sup> E. N. Rogers, *Carattere e stile*, cit.

«letteratura edilizia» alla «poesia architettonica». Appellandosi all'estetica crociana e all'esempio dei paesi anglosassoni, Pane sosteneva la necessità che la cultura architettonica italiana, caratterizzata prevalentemente da una visione estetica concentrata sul singolo edificio, sviluppasse una sensibilità nei confronti del valore di tutto il tessuto urbano. Dal punto di vista che Rogers e Pane assunsero all'interno del dibattito sulla tutela dei centri storici, emergeva pertanto che ambiente era tutto il tessuto edilizio che costituisce la città storica e che il rapporto tra i monumenti, per come erano stati considerati fino allora – ovvero come singoli edifici – e l'ambiente era quello di un legame indissolubile. L'ambiente era necessario al monumento e pertanto la nozione di monumento fu estesa a tutto l'ambiente e così pure il diritto di diventare oggetto di tutela.

Appare, però, intrinseca a tale conclusione una contraddizione di fondo tra l'appello alla continuità dello sviluppo storico dell'architettura urbana e il vincolo imposto alle modificazioni spaziali della città in nome di un presunto rispetto del suo valore monumentale. E infatti lo stesso Rogers avanzò una prima riserva all'intransigenza dell'impostazione di Pane. Pur non ricusando la visione di un unicum inscindibile dell'architettura – sollevando anzi incertezze sull'utilità empirica della distinzione tra architettura e edilizia operata da Pane – Rogers rifiutò di considerare la validità delle proposte di legge che vincolassero la misura dell'altezza e della densità di ogni nuova opera d'architettura che si inserisse all'interno di un perimetrato centro storico; «è meglio riconoscere che il fenomeno architettonico è sempre la relazione funzionale tra l'utilità e la bellezza: fuori da questo rapporto ogni nozione di architettura resta priva dei suoi termini caratterizzanti e sconfina nell'astrazione», mummificante<sup>28</sup>. Se è possibile avanzare una critica all'impostazione di Pane, sulla scia dell'accusa di astrattezza mossa da Rogers, sarebbe di un eccessivo attaccamento ad una visione simbolica e moralista del manufatto città che, individuando in muri vecchi e muri nuovi l'immagine di un'antica genuina e una nuova corrotta coscienza umana, paralizzava la possibilità di immaginare modalità di trasformazione dello spazio in grado di giocare alla pari delle forze

---

<sup>28</sup> E. N. Rogers, *Proposte per il tema del prossimo Convegno dell'Istituto Nazionale di Urbanistica*, cit.

speculative dominanti denunciate<sup>29</sup>. La risposta di Rogers era quella del «caso per caso», «perché sono impossibili sia una legge generale, la quale dovrebbe essere vaghissima, sia una casistica che sarebbe interminabile e cadrebbe in una tipologia meccanicistica»<sup>30</sup>.

Se i due sembravano, quindi, trovarsi d'accordo sulla definizione del concetto di ambiente – ciascuno facendo dichiaratamente appello al personale riferimento filosofico: *Il mio credo pedagogico* di John Dewey per Rogers e *L'io e l'inconscio* di C. G. Jung per Pane – ciò che differiva era, invece, la risposta concreta al problema individuato.

La proposta di un mero controllo degli aspetti dimensionali dei nuovi interventi – altezza massima dei fabbricati consentiti, vincoli di edificabilità volti al mantenimento della densità attuale, scelta di un convenzionale perimetro del centro storico-artistico cui riferire la normativa vincolistica proposta – sembrava riduttiva rispetto alla riflessione teorica che la introduceva, ma era sicuramente un merito di Pane il tentativo di avviare un dibattito sulle possibilità di soluzione della questione incentrato sul problema dei rapporti spaziali tra gli edifici<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup> «...se il nuovo e l'antico non possono sussistere insieme vuol dire semplicemente che tra noi ed il passato si è prodotta una incolmabile frattura; cioè che storia e tradizione di cultura sono parole prive di senso e che il passato può solo fornirci motivi di curiosità archeologica, visto che non giova più ad illuminare il nostro presente. Spetta dunque agli inconcilianti di rispondere a questa legittima obiezione: se i muri vecchi e i muri nuovi non possono sussistere insieme, non lo potranno nemmeno quelle cose che trovano in essi una loro immagine inevitabilmente coerente». R. Pane, *Città antiche edilizia nuova*, cit.

<sup>30</sup> Poco dopo Rogers spiegherà meglio questa sua posizione: «Le pianificazioni, pur essendo necessarie alla visione razionale delle cose, ne hanno costretto troppo spesso il naturale sviluppo perché immaginavano estrapolazioni che non si sono avverate, per il semplice fatto che il futuro non è il prolungamento lineare dei fatti presenti, ma un altro presente di cui non possediamo i dati e che non possiamo imprigionare se vogliamo che si avveri con sufficiente libertà dovuta al dialettico succedersi degli eventi. | Occorre far fronte a disegni urbanistici che, pur essendo impostati su chiare direttive, non pretendono di fissare le forme del futuro, ma siano tali da favorire il libero mutarsi delle relazioni fra i molteplici fattori dell'esistenza. | Il problema astratto delle categorie acquista oggi tutta la sua concreta vitalità se viene trasferito entro il quadro delle relazioni empiriche delle categorie stesse». E. N. Rogers, *L'architettura moderna dopo la generazione dei Maestri* (University of California, Berkeley, maggio 1956), in Id., *Esperienza*, cit., pp. 143-153.

<sup>31</sup> «L'inserimento di forme nuove nella città antica... perché questo avvenga nel modo migliore è necessario che l'ambiente sia sentito come un'opera collettiva da salvare in quanto tale; e cioè non come integrale conservazione di una somma di particolari, secondo che si intende la conservazione di una fabbrica singola, ma come rapporto di masse e di spazi che consente la sostituzione di un edificio antico con uno nuovo, purché esso sia subordinato al rapporto suddetto». R. Pane, *Città antiche edilizia nuova*, cit.

### *Il ruolo dell'architetto come artista (2)*

Nello stesso anno, in occasione di una lezione tenuta presso la Berkeley University of California<sup>32</sup>, Rogers riprese la questione delle preesistenze ambientali dal punto di vista teoretico. Per trattare il problema alla luce del rapporto tra astrattezza delle idee e radicamento alla realtà oggettiva della materia e dei luoghi – cioè entro i termini già utilizzati a partire dalla lezione di Lima – Rogers si avvale, in questa occasione, dell'eredità dei Maestri del Movimento Moderno a lui più cari: Wright, Gropius, Mies e Le Corbusier e, prima ancora di loro, Sullivan, Van de Velde e Perret. L'idea di tale eredità, che ricorre spesso negli scritti dell'architetto, presentava in qui il suo aspetto più filosofico. Questa volta Dewey non fu chiamato direttamente in causa, ma è a lui che viene spontaneo guardare per meglio comprendere il punto di vista dal quale Rogers intendeva ora presentare il suo concetto di preesistenze ambientali. Dei Maestri, infatti, lo scritto metteva in luce principalmente il comune carattere di adesione all'attività artistica come parte vitale dell'esistenza. La lezione sull'unione tra utilità e bellezza assunse qui le sembianze di un appello alle aspirazioni morali, sociali e politiche dei Maestri. L'elogio dell'impegno etico dei «predecessori» si puntualizzava nella descrizione di un atteggiamento appassionato nei confronti della vita in generale<sup>33</sup> che si esprime attraverso l'idealismo dei progetti e «*conferisce alla formulazione estetica tutto il significato d'un manifesto*», in cui l'architettura possieda la capacità di migliorare la condizione umana.

L'arte intesa come punto d'incontro tra l'uomo e il mondo, possibile attraverso il concetto di *esperienza*, si trovava in molti aspetti dell'estetica americana. Dewey, in particolare, sviluppò la questione in direzione pragmatica. Per il filosofo e pedagogista statunitense l'arte si fondeva totalmente con la vita, perseguendo l'obiettivo del rinnovo di quest'ultima verso una società nuova e più alta. In tale processo, l'arte svolgeva un compito educativo in cui un linguaggio universale permetteva la fusione dell'esperienza dell'individuo con quella dell'altro da sé, superando ogni frattura o divisione che caratterizzasse la società industriale. Ammettendo il valore estetico della struttura logica

---

<sup>32</sup> E. N. Rogers, *L'architettura moderna dopo la generazione dei Maestri* (Berkeley California, maggio 1956), in *Esperienza*, cit., pp. 143-153.

<sup>33</sup> Il riferimento è all'architettura della *lebendigen leben* [vita vissuta] di Gropius.

di un «pezzo di macchinario»<sup>34</sup>, Dewey non escludeva che, a patto di una consapevolizzazione dell'uomo moderno in merito ai profondi cambiamenti avvenuti nella struttura sociale, l'arte moderna permettesse il rapporto organico uomo-mondo, nell'ottica di una perenne evoluzione verso il compimento dell'armonia.

Era grazie a un simile orientamento del pensiero che, secondo Rogers, i Maestri del Movimento Moderno, mentre si erano fatti portatori delle avanguardistiche posizioni di rottura con il passato – strumentali a prendere le distanze da un problema contingente come quello del linguaggio accademico – non di meno avevano saputo interpretare con sensibilità «*il problema delle culture specifiche dei diversi ambienti, sia naturali che artistici*»<sup>35</sup>. Se prendere in considerazione il problema delle preesistenze ambientali significava approfondire e precisare il lascito teorico universale del sapere architettonico, nel discorso sull'eredità dei Maestri, la questione diveniva strumentale a spiegare la necessità di «*inserire gli apporti delle avanguardie, senza rinnegarli, nel nuovo approfondimento della tradizione*»<sup>36</sup>. L'architettura non può prescindere dagli impulsi geniali dei Maestri<sup>37</sup> mentre deve preoccuparsi di trovare gli strumenti per tradurre i contenuti in forma reale. Rispetto al confronto con il Movimento Moderno, quindi, il problema del costruire nelle preesistenze ambientali interpretò la necessità, evidente nel dibattito architettonico internazionale del dopoguerra, di rendere attuabili i principi teorici delle avanguardie.

La risposta di Rogers al problema fu una nuova occasione per riflettere sul fondamento filosofico della sua teoria. Il rifiuto di una pianificazione costrittiva si appellava, infatti, alla continua mutevolezza degli eventi del reale per proporre nuovamente, per via di disegni urbanistici chiari ma articolabili e flessibili, il «caso per caso».

---

<sup>34</sup> J. Dewey, *Art as experience*, 1934, tr. it.: C. Maltese, a c. d., *L'arte come esperienza*, La Nuova Italia, Firenze 1960.

<sup>35</sup> Rogers, *L'architettura moderna dopo la generazione dei Maestri*, cit.

<sup>36</sup> Ivi.

<sup>37</sup> Il riferimento è direttamente alla *Charte d'Athènes* «simbolo di un passo fondamentale che bisognava fare per rompere gli schemi tradizionali prima di poter procedere». Ivi.

#### *Estensione del valore di monumento al tessuto urbano (4)*

Il nome di Pane comparve nuovamente nel febbraio del 1957 in occasione dell'editoriale *Dibattito sugli inserimenti nelle preesistenze ambientali*<sup>38</sup>. L'architetto ribatté alle osservazioni sollevate da Rogers sull'intervento al convegno dell'INU. Egli sosteneva l'autonomia dell'immagine artistica nei confronti della logica funzionale avanzando l'idea che funzionalità e organicità strutturale non avessero nulla a che vedere con la considerazione estetica dell'opera d'arte, la quale rispondeva ad una sua logica interna. Rogers, opponendosi a tale punto di vista, sottolineò l'importanza della consistenza pragmatica delle manifestazioni artistiche. Diventa più chiaro, così, che la divergenza tra i due colleghi non riguardava semplicemente le soluzioni che giunsero a proporre per il medesimo problema, ma la più generale impostazione filosofica della loro teoria. L'approccio fenomenologico di Rogers entrava in collisione con l'eredità crociana di Pane, per il quale l'arte sarebbe stata già interamente compiuta prima della sua traduzione in materia, momento che invece, come abbiamo visto, era per Rogers di tale importanza da permeare l'idea di preesistenza ambientale. Per quanto Pane si preoccupasse di precisare la provvisorietà della sua proposta normativa, il rifiuto di Rogers non poteva che essere, quindi, categorico<sup>39</sup>. Non solo Rogers si preoccupava persistentemente del risvolto formale concreto della posizione di Pane, ma il suo modo di vedere la realtà e la vita, in generale, non accettava che le idee si formulassero indipendentemente dal confronto con la manifestazione fisica della loro costruzione.

L'occasione di un successivo approfondimento delle modalità di applicazione della teoria nella concretezza del reale comparve nello scritto intitolato *Il problema del costruire nelle preesistenze ambientali*<sup>40</sup>. In esso Rogers, facendo implicitamente

---

<sup>38</sup> R. Pane e E. N. Rogers, *Dibattito sugli inserimenti nelle preesistenze ambientali*, in «Casabella continuità» n. 214, febbraio-marzo 1957, pp. 2-4.

<sup>39</sup> Fino alla riduzione ai minimi termini: «io temo proprio che non essendo sufficientemente chiare le premesse teoriche, si vada incontro a un sistema che se obbligherà i migliori al più piatto conformismo, non ci salverà dalle cattive operazioni dei più sprovveduti, i quali sapranno infliggere le loro scemenze, pur concentrandole nei parametri di un'altezza uguale a quella preesistente». E. N. Rogers, *Dibattito sugli inserimenti nelle preesistenze ambientali*, cit.

<sup>40</sup> E. N. Rogers, *Il problema del costruire nelle preesistenze ambientali*, in «L'Architettura Cronache e storia» n. 22 agosto 1957; poi in Id., *Esperienza*, cit., pp. 286-293 (come: Roma, marzo 1957) e in «Zodiac» n°3, 1990, pp. 8-11.

riferimento ai vincoli spaziali proposti da Pane e già criticati sei mesi prima, si esprime finalmente in merito alle caratteristiche spaziali di un buon inserimento. Se una normativa vincolistica avrebbe immobilizzato per sempre i rapporti spaziali tra il vecchio e il nuovo reiterando quelli esistenti, Rogers non solo ammetteva, ma auspicava, la costruzione, a partire dalle esistenti, di nuove relazioni formali, in grado di assumere su di sé i cambiamenti economico-sociali della contemporaneità.

Il discorso intorno ai limiti della normativa si profilò presto come il pretesto per precisare i principi speculativi della sua posizione: leggi, regolamenti e vincoli venivano, infatti, ammessi a patto che non impedissero una continuità tra passato e presente in cui fosse concessa «l'evoluzione delle forme»<sup>41</sup>. E di nuovo, in opposizione a un'impostazione idealista, tale continuità non poteva realizzarsi nell'astrattezza concettuale o storica, ma doveva attuarsi concretamente nei fenomeni, il cui giudizio era pertanto possibile soltanto a posteriori.

La pianificazione urbanistica era quindi possibile solo quando collocata all'interno di una problematica aperta, ovvero quando rifiutasse la possibilità di stabilire a priori le diverse eventualità, nella cui imprevedibilità era sottesa la facoltà evolutiva della realtà e dell'uomo. Tale precisazione, tuttavia, non intendeva invocare una maggiore genericità del piano, quanto piuttosto denunciare la necessità di un'assunzione di responsabilità da parte dell'autore in merito alla sua attuabilità nello spazio e nel tempo. Un disegno di piano dettagliato oltre la soglia dei «cubetti» era ammissibile a patto che chi lo concepisse fosse anche responsabile dell'approfondimento alla scala dell'edificio e della costruzione di quest'ultimo. Viceversa non era possibile vincolare le necessarie modificazioni a un piano generale perché se ne specificassero i caratteri più propriamente architettonici, pena la degenerazione in una macchinistica gratuità delle scelte a tutte le scale del progetto. All'interno di questa seconda eventualità si delineò l'opinione dell'architetto in merito all'attività analitica. Qui assimilata genericamente all'attività urbanistica e pianificatrice, essa presentava una fondatezza soltanto apparente, quando non fosse effettivamente controllabile nei tempi e nello spazio costruito che determina, vale a dire quando non fosse aperta a ulteriori precisazioni, a

---

<sup>41</sup> Ibid., p. 287.

partire dal fenomeno, delle idee che postula. Da tale infondata analisi si sarebbe ottenuta un'«astratta tipologia» delle possibili operazioni progettuali.

Così, ritornando al principio del «caso per caso», Rogers ne descrisse finalmente la natura. Ogni «caso», infatti, raramente coincide col singolo edificio, ma introduce una più estesa categoria analitica che divide l'ambiente in quartieri, città ecc., ovvero in parti di esso, composte da più edifici, la cui estensione non è determinabile aprioristicamente in quanto strettamente legata ai rapporti logici che gli edifici instaurano gli uni con gli altri. Rispetto al chiarimento in merito al valore della città come stratificazione di progetti, che, dal punto di vista dello studio della città, rimaneva piuttosto vago in merito ai confini del manufatto considerato – anzi rinnegava l'utilità di stabilirli attraverso normative vincolistiche – Rogers aggiunse ora una precisazione avanzando l'idea che l'ambiente trovasse, di volta in volta, confini diversi a seconda del gioco di rapporti logici tra gli edifici – responsabile della sintesi tra unità e bellezza – che si prendesse in considerazione come caratteristico di quel determinato luogo: «*il termine "caso" si riferisce ai comprensori di tutela nella loro logica estensione*»<sup>42</sup>.

Rispetto alla proposta di Pane, pertanto, era possibile, sì, pensare a un confine dell'ambiente, ma quest'ultimo non doveva tanto identificare, congelandone il perimetro, il centro storico-artistico, quanto un'area diversa a seconda dei rapporti architettonici logici del caso.

Lo scritto introduceva infine una questione importante per la definizione di monumento secondo Rogers, legata alla concezione di quest'ultimo come documento. Infatti, ricordando la necessità della ricerca di una metodologia che consentisse di affinare, dal punto di vista del linguaggio espressivo, le premesse del Movimento Moderno, egli alludeva, per la prima volta e in conclusione al testo, a una concezione delle preesistenze ambientali come «documento» delle tradizioni culturali del luogo.

---

<sup>42</sup> Ivi, p.287.

### *Un metodo psicologico (1)*

La conclusione posta da Rogers al termine dello scritto *Tradizione e attualità*<sup>43</sup> costituisce l'apporto più fondamentale del testo al presente tentativo di chiarificazione delle questioni centrali della teoria rogersiana. Si trattava di una serie di constatazioni chiave in merito all'idea di metodo a partire dalle quali è possibile svolgere a ritroso l'intero scritto, riconoscendovi, come premesse esplicative, tutti i temi cari all'architetto. Rogers intendeva il metodo in senso gropiusiano, come il tentativo di spostamento del problema del rapporto tra particolare e universale dal piano dell'intellettualismo astratto di De Stijl – e del suo essere-per-sé – a quello della storia concreta, attraverso l'istanza pedagogica dell'educazione dell'individuo in funzione della società<sup>44</sup>. Secondo tale punto di vista, aveva senso ammettere l'utilità del metodo come strumento di esclusione di aprioristiche soluzioni, quali quelle risolte nell'essere-per-sé di Van Doesburg.

Se accogliamo il suggerimento di Argan in merito al carattere processuale conseguente alla metodologia di Gropius e che caratterizzerebbe l'insegnamento della scuola del Bauhaus attraverso lo sviluppo della razionalità di tale processo «*in giri sempre più larghi fino a comprendere e coordinare tutti i momenti della creatività o della produttività umana, tutti gli aspetti della vita sociale*», non possiamo non trovare che il concetto stesso di metodo sia incongruente rispetto al ricorso al caso per caso del particolare fenomeno auspicato da Rogers come fattore di precisazione della metodologia<sup>45</sup>. Se il pensiero di Gropius sembrava incardinato a un movimento univoco che va dalla generalità dell'idea collettivamente condivisa all'individuo educato<sup>46</sup>, Rogers pareva

---

<sup>43</sup> E. N. Rogers, *Tradizione e attualità*, lezione tenuta ad Aspen in occasione della International Design Conference sui rapporti fra progettazione e tradizione del 1957; poi in Id., *Esperienza*, cit., pp. 243-257.

<sup>44</sup> C. G. Argan, *Gropius e la metodologia*, in Id., *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milano 1965, pp. 281-293.

<sup>45</sup> «La costruttività essendo il carattere di ogni cosciente attività umana (come, all'opposto, la violenza e la distruttività sono il carattere dell'inconscio e dell'irrazionale), l'architettura è la forma tipica della costruttività: e questo spiega il vastissimo raggio della sua possibile azione sociale. Ma l'architettura stessa ha un processo: si tratta dunque di appurare, nella sua essenziale razionalità, questo processo e di svilupparlo in giri sempre più larghi fino a comprendere e coordinare tutti i momenti della creatività o della produttività umana, tutti gli aspetti della vita sociale. Quella dell'architettura è dunque una funzione pedagogica, come pedagogica dev'essere, in definitiva, la funzione stessa della società...». Ibid., pp. 283-284.

<sup>46</sup> Secondo Argan, il percorso nella direzione opposta è ammesso da Gropius solo come risultato di un'attività analitica volta alla registrazione di dati in grado di ricondurre l'attività umana ad una «funzione ideale». «Non potendosi, da questo punto di vista, formulare altra idea di spazio che non fosse quella di entità divisibile, si poneva necessariamente il problema di come di fatto si attui la divisibilità dello spazio. Una pura e semplice applicazione di principi geometrici avrebbe ricondotto soltanto – com'è accaduto a Le

aggiungere, rispetto al maestro, l'esigenza di un movimento del pensiero in direzione opposta, necessario perché l'idea si concretizzasse in costruzione fisica, ma soprattutto perché si scoprissero «*i mezzi adatti ad esprimere le forme*»<sup>47</sup>.

E se è vero che l'idea di metodo in Gropius incarnava il «*passaggio dalla produzione artigianale, come produzione dell'individuo, alla produzione industriale, come produzione di gruppo per la collettività*»<sup>48</sup>, risulta chiara la sua inconciliabilità con il ricorso di Rogers alla tensione verso un processo di distinzione fra individuo e individuo, ovvero verso la conquista dei problemi «d'ordine psicologico» oltre a quelli pratici come componente della nozione di necessità.

Se era quindi compito dell'architetto contemporaneo – nel «*secondo momento del funzionalismo*»<sup>49</sup> – svolgere le istanze dei maestri del Movimento Moderno, approfondendone i principi e portandoli alle loro logiche conseguenze, intrinseco al principio del metodo gropiusiano, nella visione positiva di Rogers, era il suo superamento nel senso di una sua apertura verso l'accoglimento di tutte le possibilità reali dell'esistenza, indefinibili a priori.

Si chiariva così il senso del riferimento, nelle immagini a corredo della versione del testo pubblicata in *Esperienza dell'architettura*, al Lijbaan di Bakema e alla Piazza delle Erbe di Verona. Il programma di ricerca messo a punto da Rogers era ancora all'inizio e «*nell'esempio moderno, alcune "valenze" della funzione pratica*» rimanevano «*ancora libere e il risultato, pur apprezzabile, ... di una certa asperità*», mentre ritornava, come esempio felice, Aalto con il Municipio di Sänyatsälo.

Sempre passando attraverso il concetto di metodo, lo stesso scritto è utile, inoltre, alla precisazione dell'idea di tipologia in Rogers. L'astrattezza del tipo era per Rogers troppo rigidamente ideale: legato al funzionalismo attraverso un metodo che, portato alle sue

---

Corbusier – ai sistemi proporzionali e alle regole auree. Ma per Gropius la fenomenologia dello spazio non poteva che identificarsi con la fenomenologia della vita sociale, né lo spazio essere altro che la dimensione continuamente determinata e continuamente modificata dal muoversi degli individui e dei gruppi nell'adempimento di una funzione. S'intende che lo spazio sarà chiaro, costruito, formale, se la funzione sarà coerente e ordinata; sarà confuso, caotico, informe se la funzione sarà disordinata e contraddittoria. Occorre dunque un'indagine che stabilisca il ritmo della dinamica interna della Comunità; e anzi determini di quella comunità la funzione "ideale", libera da ogni ingorgo e da ogni azione ritardatrice». Ibid., pp. 289-290.

<sup>47</sup> E. N. Rogers, *Tradizione e attualità*, cit.

<sup>48</sup> C. G. Argan, *Gropius e la metodologia*, cit., p. 288.

<sup>49</sup> E. N. Rogers, *Tradizione e attualità*, cit.

necessarie conseguenze non poteva non fare i conti con le preesistenze ambientali, il tipo coincideva più con lo standard e il modulo che con lo schema immaginativo alla Quatremère de Quincy che ne guidò il recupero come strumento operativo di progetto nella successiva generazione di architetti. In tale dicotomica visione del rapporto tra modello ideale e concretezza del reale si traduceva anche la necessità, propria di gran parte dell'architettura del dopoguerra, di risolvere la standardizzazione del tipo umano in una più umana attenzione alle esigenze psicologiche dell'individuo. L'elaborazione teorica della questione delle preesistenze ambientali era quindi indispensabile a risolvere la parte mancante – rispetto ai traguardi del Movimento Moderno – nella produzione dell'opera d'arte, ovvero la sua sfera della particolarità<sup>50</sup>. Particolarità e non individualità perché a essa si accompagnò costantemente, in Rogers, l'intenzione di una trasmissibilità collettiva. Tale proposito risultava evidente dai ripetuti riconoscimenti offerti dall'architetto all'architettura spontanea, rurale e popolare come esempi in cui fosse data la possibilità di identificarsi culturalmente a una comunità estesa di persone. Pur nella particolarità delle possibili soluzioni al problema del costruire nelle preesistenze ambientali, non mutava, quindi, il principio della spersonalizzazione come veicolo di condivisione dell'identità.

Andrebbe considerata, di fronte all'accusa di disumanità mossa all'astrazione tipologica, la possibilità che le ragioni di un drastico rifiuto della sua valenza operativa, le ragioni di una visione schematica e congelata dell'idea di tipo, abbiano risentito dell'influenza della biografia dell'architetto, ovvero della tragica esperienza di ebreo rifugiato in Svizzera durante lo sterminio, amico e socio di Lodovico Belgiojoso, deportato a Mauthausen, e di Gian Luigi Banfi, morto nello stesso campo di eliminazione nazista<sup>51</sup>. A tale proposito, la posizione di Rogers era paradigmatica del bisogno catartico che caratterizzò l'architettura moderna del dopoguerra.

---

<sup>50</sup> Ibid., p. 248.

<sup>51</sup> Utile a descrivere il senso di tale associazione è una scena del film *La scelta di Sophie* in cui la tragedia della disumana classificazione dei tipi umani emerge con particolare intensità. Ne riportiamo il dialogo: «Lei dimentica di essere polacca e quindi nemica del Reich e che lo sarà sempre, anche se non è colpevole di crimini. | Ha civettato con me senza vergogna. È difficile credere che lei sia polacca, col suo perfetto tedesco e il suo aspetto, la carnagione chiara, la struttura del viso. *Così tipicamente ariana*. | Lei è una donna straordinariamente attraente. C'è qualcosa in certe donne ariane, una bellezza pura e raggianti, carnagione chiara e capelli biondi, che mi spinge a idolatrare questa bellezza», corsivo mio. Dal film di Alan J. Pakula, *Sophie's Choice*, 1982, versione per l'Italia intitolata *La scelta di Sophie*.

All'interno di *Tradizione e attualità*, Rogers aggiunse poi un dettaglio molto significativo in merito alla sua concezione di monumento. Implicita nelle considerazioni in merito al metodo era la visione rogersiana della realtà come svolgersi continuo senza soluzioni di continuità in cui «non esiste una rottura nella complessa fenomenologia della storia e in quella dei simboli che essa ha prodotto nelle tre dimensioni»<sup>52</sup>. I monumenti e i paesaggi eccezionali erano quindi da considerare come emergenze rispetto alla continuità spaziale e temporale della realtà della quale si caratterizzano come simboli; per dirla ancora con Eliot: «il concetto di poesia come unità vivente di tutta la poesia che ci sia mai stata»<sup>53</sup>.

#### *Autonomia della conoscenza*

La “continuità” rispetto al Movimento Moderno, interpretata da Rogers non solo come confronto con i maestri, ma con tutta la storia e la tradizione dei luoghi, conferiva all'idea di preesistenze ambientali il carattere di un universale insieme culturale, slegato dalle particolarità locali. Almeno a partire dal 1958, il problema del costruire nelle preesistenze ambientali smentì la possibilità di essere inteso concettualmente come un sottoinsieme contingente della nozione di tradizione per assumere il sintetico significato di «coordinamento di quel che si fa con ciò che è stato fatto prima»<sup>54</sup>. La definizione fu inserita all'interno di un ragionamento più generale nel quale la razionalità del Movimento Moderno era letta come il momento in cui «si cercava di stabilire leggi indipendenti dalle tradizioni culturali e dalle preesistenze ambientali»<sup>55</sup>, un momento che si rendeva pertanto autonomo rispetto alle preoccupazioni tecniche, sociali e politiche. Sulla base di tale interpretazione “Casabella continuità” propose l'accostamento dell'architettura moderna alla razionalità neoclassica e classica in generale, come esempi di capacità di trasmissione del sapere al di là delle contingenze storiche, aprendo la rivista agli approfondimenti sull'architettura Illuminista e Ottocentesca.

---

<sup>52</sup> E. N. Rogers, *Tradizione e attualità*, cit., p. 252.

<sup>53</sup> T. S. Eliot, *Tradition and the individual talent*, cit., p.74.

<sup>54</sup> E. N. Rogers, *Il contributo italiano al prossimo congresso dell'U.I.A. a Mosca*, in «Casabella continuità» n. 219, 1958, pp. 1-3.

<sup>55</sup> Ivi.

### *Un metodo psicologico (2)*

Nell'ottobre del 1959, in occasione della presentazione su "Casabella continuità" di tre progetti dello studio BBPR, Rogers, insieme ai suoi associati Belgiojoso e Peressutti, sentì l'esigenza di un *Chiarimento*<sup>56</sup>. Senza che nello scritto fossero specificate le ragioni di tale necessità, esse si spiegavano nell'accostamento all'editoriale introduttivo al numero della rivista. Quest'ultimo era, infatti, interamente dedicato all'ultima riunione dei CIAM, occasione nella quale i Congressi si sciolsero definitivamente, ma soprattutto circostanza in cui il progetto della Torre Velasca dei BBPR scatenò feroci critiche da parte di Peter Smithson e Jacob Bakema, allora esponenti di quella che sarebbe dovuta essere la nuova generazione dei CIAM. A queste premesse seguiva la precisazione della differenza tra la concezione dell'architettura nell'elettismo e quella dei BBPR. Mentre nell'elettismo, il carattere dell'edificio si riduceva alla sua esteriorità e la scelta dell'aspetto era aprioristicamente derivata da tipologie prefissate – espressione con cui si intende, nel testo, la differenziazione tra edifici aulici ed edifici di uso comune – le forme dei progetti dei BBPR erano raggiunte attraverso una sempre maggiore aderenza alle ragioni tecniche dell'edificio e ad «alcune ricerche psicologiche», vale a dire, attraverso l'affinamento degli strumenti del «funzionalismo». Si apprende, in questa, occasione, che l'inserimento nelle preesistenze ambientali comporta, quindi, una ricerca di tipo psicologico e che un'attività di tal genere non è da intendere in senso imitativo e analogico bensì di simpatia. Il rapporto di simpatia si raggiungerebbe «attraverso la percezione del carattere essenziale» delle cose circostanti «e non secondo un'analisi deduttiva».

All'inserimento nelle preesistenze ambientali e all'assunzione delle recenti soluzioni ai problemi tecnici è devoluto il compito di muovere la forma dell'edificio oltre i modelli «formalmente già acquisiti», cosicché essi non solo si rendono responsabili di una

---

<sup>56</sup> BPR, *Chiarimento*, in «Casabella continuità», n. 232, ottobre 1959, pp. 5-6. L'intervento introduce l'articolo: Studio architetti BBPR, L. B. Belgiojoso, E. Peressutti, E. N. Rogers, *Tre problemi di ambientamento. La torre Velasca a Milano. Un edificio per uffici e appartamenti a Torino. Casa Lurani a Milano*, pp. 4-27.

precisazione dei principi astratti generali che governano la composizione, ma permettono il «continuo divenire del linguaggio»<sup>57</sup>.

### *L'ambiente come dato culturale (2)*

L'indagine attraverso gli scritti di Rogers sulle preesistenze ambientali termina con l'intervento *Relacion entre la ciudad antigua y la ciudad nueva* del 1964<sup>58</sup>. In esso il rapporto tra vecchio e nuovo nella città era identificato nel rapporto tra le dimensioni moderne e tecnologiche e quelle umane dei fatti artistici. Attraverso di esso, e a partire dalla coesistenza di tecnologia e storia, si attua l'innovazione: ovvero la creazione nella continuità e nella permanenza di alcune qualità. Un buon progetto era considerato quello che affonda radici profonde e permanenti nella storia, cioè permane nel tempo e nello spazio<sup>59</sup>. Furono le distruzioni belliche a far emergere in maniera particolarmente acuta il problema di tale rapporto come una questione teorica. Essa implicava la responsabilità dell'architetto nel momento in cui si trova a scegliere tra la storia che deve permanere e quella caduca. Il metro di giudizio offerto era di nuovo quello del confronto con una tradizione di buone pratiche, per cui i buoni risultati son quelli che «possono essere comparati con gli antichi, come si può comparare un Picasso a un Michelangelo o si possono comparare molti artisti moderni con alcuni antichi»<sup>60</sup>. In questa occasione,

---

<sup>57</sup> Ivi, p.6.

<sup>58</sup> E. N. Rogers, *Relacion entre la ciudad antigua y la ciudad nueva*, in «Arquitectura. Madrid», n. 69, settembre 1964, pp. 17-20; scritto in occasione della Commemorazione della ricostruzione e espansione della città di San Sebastián, 1813-1863.

<sup>59</sup> «Hay que entender la profundidad de esta realidad, hacer búsquedas hacia las raíces y entender que las flores, para existir, cualesquiera que sean, surgen de la tierra con raíces profundas: todo lo bueno que podemos hacer hoy, lo que he llamado las flores, lo podemos hacer porque hay raíces profundas, porque tenemos permanencia en la historia, es decir, permanencia en el espacio y en el tiempo». [«Bisogna intendere la profondità di questa realtà, fare ricerche fino alle radici e comprendere che i fiori, per esistere, qualsiasi essi siano, sorgono dalla terra con radici profonde: tutto il buono che possiamo fare oggi, ciò che ho chiamati i fiori, lo possiamo fare perché esistono radici profonde, perché abbiamo permanenza nella storia, cioè, permanenza nello spazio e nel tempo»] Traduzione mia. Ibid. p. 17.

<sup>60</sup> Traduzione mia da: «que creo pueden ser comparadas con las antiguas, como se puede comparar un Picasso con un Miguel Angel o se pueden comparar muchos artistas modernos con algunos antiguos». Ibid., p. 18.

inoltre, al problema delle «persistenze ambientali»<sup>61</sup> veniva fatto corrispondere il problema del costruire nei luoghi che avessero subito un cambiamento nella loro misura e perciò nella loro forma, ma che fossero ancora disposti a ricevere «*l'influenza negativa o positiva del fatto nuovo che li si colloca*»<sup>62</sup>. Il riferimento era, in particolare, alle periferie urbane, il problema del cui degrado emerse in maniera particolarmente evidente in quegli anni. Il progetto urbano, quindi, doveva giudicare, tra le preesistenze, quelle in grado di permanere e quelle destinate a essere trasformate dalla storia e, inserendosi attraverso tale giudizio nella realtà, porsi in grado di influenzarne il futuro sviluppo.

---

<sup>61</sup> Traduzione mia da: «persistencias ambientales». Ibid.

<sup>62</sup> Traduzione mia da: «*la influencia negativa o positiva del hecho nuevo que se pone allí*». Ibid.



Immagine a corredo di E. N. Rogers, *Relacion entre la ciudad antigua y la ciudad nueva*, in «Arquitectura. Madrid», n. 69, settembre 1964.



«Dobbiamo dare al pubblico il mezzo di esprimere i propri sentimenti o di dar sfogo alle sue reazioni spontanee, perché proprio queste espressioni spontanee daranno vitalità alla società moderna. Non è nelle università e neppure nelle associazioni professionali che riscontreremo questa vitalità, bensì nel Cuore, dove un'idea può improvvisamente sorgere, libera, indipendente, creatrice: e grande o piccola che sia, essa è la testimonianza visibile e tangibile di una nuova società che comincia a trovare un equilibrio tra il suo presente e il suo futuro»<sup>1</sup>.

Con queste parole, Jacqueline Tyrwhitt descriveva, nel 1954, uno degli attributi del *Cuore della città*: un concetto introdotto in occasione dell'VIII CIAM e approfondito nel presente capitolo al fine di chiarire la posizione di Rogers all'interno di un dibattito che si svolge intorno ad alcuni concetti ricorrenti nel suo pensiero sulle preesistenze ambientali<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> J. Tyrwhitt, *Breve descrizione del Cuore*, in E. N. Rogers, J. L. Sert e J. Tyrwhitt, a c. d., *Il Cuore della Città: per una vita più umana delle comunità*, Hoepli, Milano 1954, p. 167.

<sup>2</sup> L'VIII CIAM si svolge ad Hoddesdon dal 7 al 14 luglio 1951 e i risultati sono pubblicati in E. N. Rogers, J. L. Sert e J. Tyrwhitt, a c. d., *Il Cuore della Città: per una vita più umana delle comunità*, cit. A proposito dell'argomento si veda anche K. S. Domhardt, *From the "Functional City" to the "Heart of the City": Green Space and Public Space in the CIAM Debates of 1942-1952*, in D. Brantz, S. Dümpelmann, a c. d., *Greening the City: Urban Landscapes in the Twentieth Century*, University of Virginia Press, Charlottesville 2011, pp. 133-156. Nella lettura proposta dall'autrice in questo secondo saggio l'accento è posto sull'importanza del ruolo di spazi verdi ed elementi paesaggistici come strumenti di guida e disegno dell'idea di città promossa dall'VIII CIAM, posizione che nella tesi del presente saggio assume un ruolo di secondo piano. Per un approfondimento sulle relazioni dei CIAM con l'idea della città giardino si veda: K. S. Domhardt, *The garden city idea in the CIAM discourse on urbanism: a path to comprehensive planning*, in «Planning Perspectives» n. 2, aprile 2012, pp. 173-197. Per una storia dettagliata dei CIAM si veda E. Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, MIT, Cambridge-Massachusetts, London-England 2000.

Se, infatti, la questione della costruzione del *Cuore* si confrontava con il problema della definizione dell'identità architettonica della città e dell'uomo moderni, caratteristico dei CIAM fin dalla loro nascita<sup>3</sup>, nell'VIII congresso tale riflessione iniziò a concentrarsi in maniera più diretta sul valore della città esistente, intesa come manufatto all'interno del quale ritrovare le ragioni del disegno urbano del nuovo. Il CIAM del 1951 fu infatti l'occasione per esporre diverse testimonianze in merito all'importanza della città storica, del monumento e della memoria nella costruzione della città moderna in generale e della ricostruzione post-bellica in particolare.

Rogers fu chiamato a un ruolo di particolare responsabilità all'interno del dibattito fin dalla preparazione dell'incontro.

«Il tema del Congresso ha bisogno del tuo aiuto» – scrive Sert all'architetto milanese – «e il gruppo Milanese dovrebbe essere particolarmente ben preparato per dare un contributo importante. Nella lista che abbiamo ricevuto dall'Inghilterra sulla partecipazione dei diversi gruppi non vedo nessun programma dall'Italia. Cos'è successo? Certamente puoi inviare una griglia sul centro di Milano o su qualcuno dei tuoi altri studi. Insisto che il tuo gruppo sia

---

<sup>3</sup> «Voi vi comportate quasi come automi, nella città, nelle vostre case, per le strade. Voi subite il duro destino. | Voi siete passivi | voi vivete passivamente | voi siete fuori dalla vita, esclusi dalle sue ricchezze, dai suoi stimoli. | È così: anche se voi non ne avete colpa. | È così. Ma ecco: i CIAM vi vengono in aiuto. Gli architetti e gli urbanisti che li costituiscono lavorano nei cinque continenti, e sono tipi agitati e spiriti liberi che da ventitré anni sono legati tra loro, e che agiscono sempre di comune accordo. Animati da una stessa fede e da una stessa energia sono qui per proporvi una soluzione: ricostruire in voi il senso sociale, fare di voi degli individui che agiscono socialmente nel seno di questo nostro mondo, in così rapido mutamento. Lei appartiene al partito Zeta-Baum e fa il droghiere nella vita civile: i CIAM l'aiuteranno a diventare cittadino e individuo. Essi la rimetteranno in contatto con il cosmo e con la natura – con Dio e con gli dei – e le daranno luoghi e case perché lei possa servirsi del suo corpo e del suo spirito, perché lei non sia più schiacciato ma possa sollevarsi e risplendere». Le Corbusier, *Chi è Lei?*, in E. N. Rogers, J. L. Sert e J. Tyrwhitt, a c. d., *Il Cuore della Città: per una vita più umana delle comunità*, cit. «Il nostro attuale interesse per il Cuore della città fa parte di tutto un processo tendente verso una maggior valutazione dei bisogni umani, o, se preferite, fa parte del ritorno alla misura umana ed all'affermazione dei diritti dell'individuo sulla tirannia degli strumenti meccanici». S. Giedion, *I precedenti storici*, in E. N. Rogers, J. L. Sert e J. Tyrwhitt, a c. d., *Il Cuore della Città*, cit., p. 17. «Abbiamo avuto l'epoca del capitalismo durante la quale si è detto che lo scopo della vita era quello di possedere dei beni. Il padrone della bottega diventò il proprietario delle macchine; il rapporto tra lui e i suoi collaboratori si mutò nel rapporto tra possidente e non possidente. L'etica dell'avere e del possedere gettò la gente in una vita confusa: le cose diventarono più importanti del rapporto tra esse, e nella stessa città non fu più possibile creare qualcosa che esprimesse chiaramente il valore della relazione». J. B. Bakema, *Rapporti tra uomini e cose*, in E. N. Rogers, J. L. Sert e J. Tyrwhitt, a c. d., *Il Cuore della città*, cit., p. 68. «Dopo venticinque anni, i CIAM, seguendo il naturale svolgimento del loro ciclo, sono ritornati al punto che fu l'origine e la ragione per la quale essi si costituirono nel 1926, e cioè al bisogno di rimettere ancora una volta al centro delle cose l'uomo, e di porlo faccia a faccia col suo simile». J. Tyrwhitt, *Breve descrizione del Cuore*, cit., p. 168.

particolarmente preparato sull'argomento e dovrebbe dare un contributo importante al Congresso»<sup>4</sup>.

Il riferimento era sicuramente agli studi condotti dai delegati milanesi per il Piano regolatore «A.R.» di Milano del 1945<sup>5</sup> attraverso il quale si ipotizzava la destrutturazione del monocentrismo berutiano della città – confermato da ogni successivo progetto urbanistico – la cui inadeguatezza, veniva sottolineata in occasione del Primo Convegno nazionale per la ricostruzione edilizia da De Finetti: «*Quei limiti simmetrici e perentori non hanno la virtù della flessibilità, non la dote di potersi adattare a situazioni future diverse da quelle che il progettista è in grado di obiettivare in un momento dato*»<sup>6</sup>. Che l'attuazione di un nuovo disegno della centralità attraverso alcuni «*quartieri staccati*»<sup>7</sup> fosse vincolata al raggiungimento di un equilibrio tra l'interesse del singolo e della collettività, che controllasse l'insorgere degli interessi speculativi attuando allo stesso tempo una «*graduale, ma energica trasformazione dell'edilizia dalla fase artigiana a quella industriale*» era già stato notato da Rogers in occasione del citato convegno: «*L'importante è che l'interesse del singolo non si ponga in contrasto con quello della collettività e che questa si riservi l'ultima istanza del giudizio*»<sup>8</sup>. A ciò aggiungeva la

---

<sup>4</sup> Traduzione mia da: «The subject of the Congress needs your help and the Milan group should be especially well prepared to make an important contribution. In the list that we have received from England on the participation of different groups I do not see any plans from Italy. What has happened? You could certainly send a grille on the center of Milano or some of your other studies. I insist that your group is especially well equipped with this subject and should make an important contribution to the Congress». Lettera di Sert a Rogers del 13 marzo 1951, CIAM Archive. L'intesa accordata dall'architetto spagnolo verrà ribadita in successive occasioni. «I read your article and liked it very much, we are 100% in agreement. | [...] I think the book on the HABITAT could be a very important contribution and would close the work that CIAM has been publishing since its Second Congress in 1929. What will be done later by the younger generation is, of course, a matter of their own choice». Lettera di Sert a Rogers del 16 settembre 1952, CIAM Archive.

<sup>5</sup> Presentato al CIAM di Bergamo del 1949 e pubblicato in S. Giedion, *A decade of new architecture. CIAM, Les Congres Internationaux d'Architecture Moderne*, Girsberger, Zurich 1951, p. 206, come unico piano urbanistico italiano.

<sup>6</sup> G. De Finetti, *Della proprietà delle aree urbane nei riflessi della costruzione*, in *Atti del Primo Convegno nazionale per la ricostruzione edilizia*, 1945; citato in E. Bonfanti, M. Porta, *Città, museo e architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Hoepli, Milano 1973, p. 102.

<sup>7</sup> Dalla relazione di progetto in E. Bonfanti, M. Porta, *Città, museo e architettura*. Cit. (Introduzione, nota 7), p. A51.

<sup>8</sup> E. N. Rogers, *Introduzione al tema «Provvedimenti urgenti per la ricostruzione»*, in *Atti*, cit., fasc. 1, p.1 ss.; poi come *La ricostruzione*, in Id., *Esperienza dell'architettura*, cit. (Introduzione, nota 2), pp. 75-80; ora in S. Maffioletti, a c. d., *Ernesto N. Rogers. Architettura, Misura e grandezza dell'uomo*, cit. (Introduzione, nota 8), pp. 299-302.

necessità di progettare attraverso un disegno aperto a successive modificazioni, in grado di assolvere il bisogno urgente di abitazioni a basso costo (urgenza dovuta anche alla rapidità dei tempi di costruzione che la scioltezza amministrativa del Piano Fanfani «*per incrementare l'occupazione operaia*» rendeva possibile) senza pregiudicare la loro inclusione in un disegno urbano il cui approfondimento richiedesse processi più lenti.

«La costruzione urgente non deve pregiudicare per nessuna ragione la costruzione permanente: una gamba male ingessata deturpa l'arto per tutta la vita.

Ciò significa che la costruzione urgente, quando non vi siano sicure condizioni che ne garantiscono la perfezione, deve essere mantenuta nei termini di una soluzione di pronto soccorso; il paragone della gamba può esserci utile ancora, perché tutti sappiamo come una medicazione improvvisata debba lasciare impregiudicati ulteriori assestamenti.

[...] Noi ci troviamo di fronte a un malato affetto da opposti acciacchi e non sappiamo di primo acchito stabilire il grado di precedenza e i criteri della cura da applicarsi.

Tanto più che ciò che giova agli altri organi non si concilia sempre con la resistenza di un cuore indebolito»<sup>9</sup>.

Se fosse stato possibile anticipare il contenuto del CIAM del 1951 a partire da una possibile influenza dell'esperienza di Rogers, esso avrebbe ruotato intorno alla rottura della struttura centripeta del disegno urbano in quartieri e al carattere aperto e dinamico del piano urbanistico. Tuttavia, sebbene l'incarico di curatela della pubblicazione dei risultati del Congresso affidata all'architetto milanese - insieme a José Luis Sert e Jacqueline Tyrwhitt - gli conferisse la possibilità di influire nelle scelte editoriali riguardanti il contenuto generale del libro, non impedì al dibattito svoltosi di emergere in tutta l'eterogeneità e la contraddittorietà che sempre caratterizzò i CIAM<sup>10</sup>.

Il libro era strutturato in tre parti: la prima raccoglieva i saggi sull'idea di *Cuore* degli architetti partecipanti; la seconda presentava i progetti esposti durante il congresso come applicazioni delle teorie elaborate dagli architetti; nell'ultima parte della pubblicazione, infine, Siegfried Giedion e Jacqueline Tyrwhitt riepilogavano i risultati emersi durante il congresso tentando una definizione complessiva del concetto di *Cuore*. Le opinioni si alternarono tra visioni più prettamente sociologiche e altre maggiormente concentrate

---

<sup>9</sup> Ibid.

<sup>10</sup> Il libro uscirà, nella versione italiana, nel 1954. Cfr. riferimento bibliografico nota 1.

sul disegno urbano, tradendo da un lato la generale tendenza del pensiero dei CIAM post-bellici, dall'altro rendendo indispensabile ripercorrere l'intero dibattito per chiarire la specifica posizione di Rogers e mettere in luce l'influenza che l'attività nei CIAM ebbe nella formulazione del suo pensiero sulla progettazione. A tale proposito, il materiale d'archivio relativo alla corrispondenza tra Rogers, Sert e la Tyrwhitt è utile a precisare l'opinione dell'architetto, ma il contributo maggiore di un approfondimento condotto in questa direzione, emerge dal confronto del dibattito con le idee che Rogers sedimenterà negli scritti teorici di questo periodo.

### *Delimitazione del "Cuore"*

I progetti presentati al congresso presentavano esempi di interventi classificabili in tre condizioni: nuovi insediamenti satellite posti a distanza dai maggiori centri urbani e in rapporto diretto con la campagna e il paesaggio naturale circostante<sup>11</sup>; quartieri periferici di città cresciute rapidamente in metropoli<sup>12</sup>; brani di città all'interno del tessuto storico consolidato o in aree rase al suolo dal conflitto bellico<sup>13</sup>. Essi confermavano da un lato la propensione a una riflessione sul progetto della città da realizzare attraverso parti di essa invece che attraverso il disegno di una densità centripeta, dall'altro, rappresentavano un'importante occasione di riflessione su un problema che la vicenda italiana dell'INA-Casa e della politica dei quartieri – ampiamente documentata di lì a poco sulle pagine di "Casabella continuità" – stava per rendere eclatante. Bonfanti e Porta sottolineano come il fallimento di tale esperienza italiana sia da imputare tanto ai «vizi dell'urbanistica»

---

<sup>11</sup> Nagele di OPBOUW, Kolsdal di Gegenbach e Mollö-Christensen, Gustavberg di Olof Thunstrom e la Cooperativa Svedese, *new town* di Stevenage, Rabat Salé e, più eclatante di tutti, Chandigarh di Le Corbusier con Jeanneret, Fry e Drew.

<sup>12</sup> Quartiere residenziale a Chicago degli studenti IIT, quartiere cittadino a Brooklyn-New York degli studenti Pratt Institute, quartiere residenziale di Rotterdam di OPBOUW, sobborgo di Flemalle Haute a Liegi del Gruppo «L'Equerre», sobborgo di Tventan a Oslo, nuovo quartiere residenziale nella periferia di Basilea di O. Senn e altri, nuovo centro per Medellin di Wiener e Sert e nuovo centro di Bogotà degli stessi con Le Corbusier.

<sup>13</sup> Ricostruzione di St-Dié di Le Corbusier, Chimbote di Wiener e Sert, Coventry di Gibson e altri, Hiroshima di Tange e altri, sistemazione del centro e del parco ferroviario coperto di Basilea di Senn e altri, nuovo centro per la vecchia città di Losanna di Vetter, sistemazione del centro di New Haven degli studenti dell'Università di Yale.

quanto – e qui emerge l'importanza del dibattito sul *Cuore della città* – all'«*assenza appariscente di una teoria della città*». E specificano meglio – ricordando alcune questioni già emerse a proposito dei dibattiti nei CIAM e altre che cercheremo di mettere in luce a proposito dell'VIII Congresso – come «*l'interesse rivolto agli aspetti legislativi e normativi e alla strumentazione operativa dell'urbanistica, che fu senza dubbio generoso e denso di risultati e proposte, distraeva forse dalla riflessione sull'idea di città che avrebbe dovuto sottintendere e costituire il fondamento per l'impalcatura delle norme e delle procedure amministrative*»<sup>14</sup>.

Sebbene la sintesi proposta dalla Tyrwhitt a conclusione della pubblicazione indicasse la necessità di un solo *Cuore* principale per ogni città, la rassegna dei progetti presentati al congresso mostrava una maggiore articolazione ed estensione formale del concetto in tutta la città.

«L'idea di centro – ricordava Rogers in occasione del congresso – racchiude in sé due nozioni, l'una geometrica (per rispetto a un determinato disegno urbanistico) e l'altra più propriamente funzionale (per rispetto alla destinazione e all'uso). Spesso i due termini coincidono: vale a dire che, generalmente il baricentro è, in pari tempo, il Cuore della città; ma questa non è una regola assoluta sicché, talvolta, al di fuori del centro geometrico, si sviluppano (uno o diversi) quartieri o zone, o luoghi architettonici, dove la vita comunitaria assume una particolare intensità: ciò dipende sia da condizioni obiettive di carattere geografico, sia da ragioni particolari d'ordine storico e sociologico»<sup>15</sup>.

«*I Cuori dei piccoli raggruppamenti*», aggiungeva Sert, «*non dovrebbero essere completamente a se stanti e isolati dagli altri*», ma organizzati in «*una rete che li colleghi tra loro, [...] una specie di collana di Cuori*»<sup>16</sup>. W. J. Holford, a partire dall'esempio di Londra, propose l'idea di più *Cuori* nella città, non in competizione tra loro, ma complementari<sup>17</sup>.

---

<sup>14</sup> E. Bonfanti, M. Porta, *Città, museo e architettura*, cit., pp. 123-124.

<sup>15</sup> E. N. Rogers, *Il Cuore: problema umano della città*, in E. N. Rogers, J. L. Sert e J. Tyrwhitt, a c. d., *Il Cuore della città*, cit., p. 69.

<sup>16</sup> J. L. Sert, *Conversazione*, in E. N. Rogers, J. L. Sert e J. Tyrwhitt, a c. d., *Il Cuore della città*, cit., p.37.

<sup>17</sup> W. J. Holford, *Il centro commerciale di Londra*, in E. N. Rogers, J. L. Sert e J. Tyrwhitt, a c. d., *Il cuore della città*, cit. pp. 97-100.

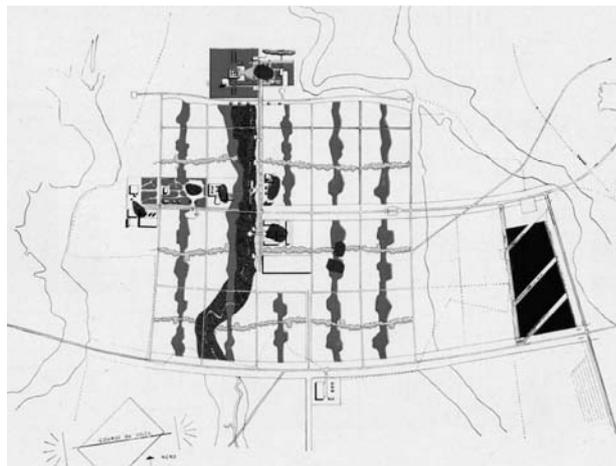
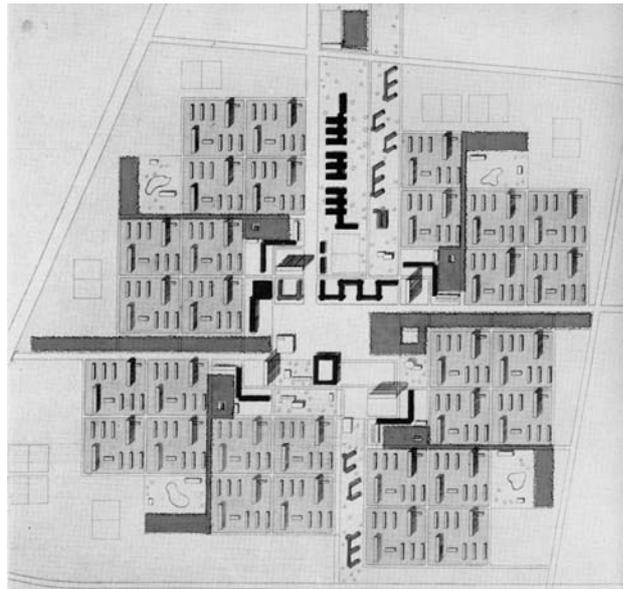
Presentato come piazza o come spazio verde, geometricamente definito e chiuso o formalmente indefinito e aperto, il *Cuore* era sempre cardine di un più ampio progetto di organizzazione dello spazio che governava le infrastrutture stradali e le aree residenziali attraverso un disegno unitario mai rigido, ma passibile di successive precisazioni<sup>18</sup>. Il progetto di Le Corbusier per Chandigarh proponeva la presenza di più *Cuori* di scala diversa all'interno della città e affianca alla "valle civica" un centro di quartiere per ogni settore.

In generale, dalle testimonianze offerte, emerse un'idea di *Cuore* che non può essere ricondotta semplicemente a quella di piazza, di verde o di vuoto, quanto piuttosto all'idea di un sistema in cui gli elementi dello spazio collettivo si articolano attraverso precise relazioni formali e rompono il disegno centripeto delle città<sup>19</sup>. Il *Cuore* era quindi allo stesso tempo un *sistema di Cuori* o un piano.

---

<sup>18</sup> Gruppo OPBOW, *Neagle. Un nuovo villaggio agricolo*, in E. N. Rogers, J. L. Sert e J. Tyrwhitt, a c. d., *Il Cuore della città*, cit., p. 109.

<sup>19</sup> L'importanza attribuita agli elementi di arredo urbano come fonte di vitalità per le città, descritta in particolare dal londinese Ian McCallum, riveste un ruolo secondario. I. McCallum, *Elementi spontanei nell'aspetto della città*, in E. N. Rogers, J. L. Sert e J. Tyrwhitt, a c. d., *Il Cuore della Città*, cit., pp. 64-66. Una lettura che fa emergere in maniera più radicale e tendenziosa il ruolo dei *landscape elements* all'interno dell'VIII CIAM è quella della Domhardt: «The term "core" became the theoretical code for the definition of public space; above all, green space became the instrument of its physical formulation and its integration into the city pattern. With these developments, landscape architecture played an essential role from two perspectives. On one hand, it was expected to create legible public spaces within the city: green space contained the city and established connections. It created overarching visual and spatial references, and defined the internal and external form of the city. On the other hand, landscape was a decisive architectural element differentiating the public space for multiple uses. As CIAM moved from the concept of the functional city to the idea of the heart of the city, green space again morphed into a socially defined space and thereby became the essential element in the design of urban spaces». K. S. Domhardt, *From the "Functional City" to the "Heart of the City"*, cit., p. 151. Tuttavia, un eccessivo spostamento dell'attenzione sull'uso di elementi variabili (mobili) come importante contributo per l'animazione del *Cuore*, seppur indicato dalla Tyrwhitt nella *Breve descrizione del Cuore*, sembra quasi in contraddizione con il principio, più volte espresso negli interventi al Congresso che il *Cuore* non sia semplicemente una piazza o un giardino, ma il fulcro di determinati principi organizzativi dello spazio urbano. Roth ricorda come tale principio abbia a che fare con l'eternità dell'arte: «Valéry ha detto che abbiamo bisogno di un'architettura che canti. Io credo che abbiamo bisogno di città che cantino. Questa è la funzione del Cuore. Ognuno dei Cuori locali dovrà cantare la sua melodia, ma nel Cuore centrale si dovrà udire una sinfonia. Nella nostra civiltà attuale in continuo e vivace movimento, è importante che il Cuore sia relativamente statico, che non continui a cambiare, ma che sia qualcosa che rimane, Sert ha torto quando parla di elementi mobili e provvisori. L'arte si crea per l'eternità. Il Cuore dovrà essere il luogo per i nobili pensieri e per la più alta espressione di vita. La sintesi della arti è vecchia come l'umanità. Sta a noi, a noi architetti che esercitiamo l'arte coordinatrice, di ristabilire la sintesi». Gruppo OPBOW, *Neagle. Un nuovo villaggio agricolo*, in E. N. Rogers, J. L. Sert e J. Tyrwhitt, a c. d., *Il Cuore della città*, cit., p. 109. Il *Cuore*, pertanto, non può ridursi agli



Esempi di articolazione del concetto di *Cuore* in *sistemi di Cuore* o *piani* presentati in occasione dell'VIII CIAM. Sopra il progetto del gruppo OPBOUW per un nuovo quartiere residenziale nell'espansione meridionale di Rotterdam e sotto il piano di Le Corbusier per la città di Chandigarh.

---

aspetti di pedonalizzazione e luogo di rendez-vous, che assumono minore importanza rispetto alla capacità di influire sulla progettazione della struttura del tessuto urbano come un piano e lo stesso Giedion lo ribadisce nel suo scritto conclusivo alla pubblicazione: «L'accordo è stato completo sulla definizione del Cuore come di "un artificio", nel senso di un "prodotto dell'arte", di un costruzione fatta dall'uomo, che non si deve confondere con una sistemazione paesaggistica a giardino dove gli edifici siano perduti nello spazio. I pericoli di questa nuova forma di urbanistica si possono vedere nelle nuove città costruite in Inghilterra». S. Giedion, *Il Cuore della città: riassunto*, in E. N. Rogers, J. L. Sert e J. Tyrwhitt, a c. d., *Il Cuore della Città*, cit., p. 161.



FIG. 2D: Losanna vista da ovest. La linea ferroviaria conduce alla stazione principale percorrendo un burrone che la separa da Place St. François.

«Losanna, che si estende rapidamente su una ripida collina, non possiede un Cuore adeguato». W. Vetter, *Losanna. Un nuovo centro per una vecchia città*, in E. N. Rogers, J. L. Sert e J. Tyrwhitt, a c. d., *Il Cuore della Città*, cit.

### *Rapporto con il tessuto residenziale*

Nella sua sintesi la Tyrwhitt sosteneva che i Cuori si trovassero sia in città che in campagna e si distinguessero dalle aree destinate alla residenza con le quali intessevano un relazione specifica e sintetica della capacità di un agglomerato di mantenere la propria vitalità. Introduceva così la questione di una tensione compositiva in grado di determinare le condizioni lontano dalle quali il *Cuore* non sarebbe stato più in grado di esercitare la sua vitalità<sup>20</sup>.

Anche Sert si soffermò sulla relazione tra *Cuore* e residenza. Nuovi mezzi di trasporto, industrializzazione e speculazione edilizia avevano prodotto nella città contemporanea, uno scollamento all'interno dell'equilibrio tra centro della vita comunitaria e area

---

<sup>20</sup> «Per assicurare la vitalità di un Cuore – quei fattori che ne garantiscono la continuità e il rinsanguamento – si deve evitare la creazione di comunità troppo piccole, salvo in circostanze specialissime: in ogni agglomerato piccolo è sempre necessario che vi sia un contatto molto stretto tra le abitazioni e il Cuore perché la sua vitalità sia mantenuta». J. Tyrwhitt, *Breve descrizione del Cuore*, in E. N. Rogers, J. L. Sert e J. Tyrwhitt, a c. d., *Il Cuore della città*, cit., p. 165.

«Questi luoghi e questi edifici forniti di tutti quegli elementi che sono necessari e sufficienti, devono essere distribuiti, nelle città e nelle campagne, ovunque si senta l'urgenza di un centro di vitalità». Ibid., p. 166.

residenziale. La crescita disordinata della periferia lungo le principali arterie di trasporto attraeva la dislocazione in corrispondenza di queste ultime delle attività collettive, finanziarie e commerciali. Fu in seguito a tale fenomeno di «decentralizzazione» che i centri urbani tradizionali decadde in condizioni di insalubrità e abbandono e con essi scomparve la funzione strutturante dello spazio collettivo<sup>21</sup>. Quest'ultimo doveva esser in grado di definirsi formalmente in relazione all'area residenziale e in opposizione al disordine della natura. La soluzione proposta da Sert, e da lui chiamata flusso di «ricentralizzazione», consisteva nell'edificazione di nuovi centri urbani e l'obiettivo del Congresso del 1949 era lo studio delle loro caratteristiche. Se la capanna e la *domus* avevano svolto una funzione prevalentemente rivolta all'individuo e alla famiglia, la residenza rappresentava l'individualità all'interno della città<sup>22</sup>. Dal punto di vista sociologico quindi, il *Cuore* era indispensabile alla definizione di un aggregato di individui come comunità, così come dal punto di vista architettonico era indispensabile alla definizione di un aggregato di case come città:

«se vogliamo dare alle nostre città una forma definita, dobbiamo classificarle e suddividerle in settori, stabilendo dei centri o cuori per ciascuno di essi. Questi cuori agiranno come catalizzatori ed intorno ad essi si svilupperà la vita della comunità. In questi nuovi nuclei si raggrupperanno gli edifici pubblici di diverso genere, secondo una definita armonia di forme e di spazi; saranno essi i luoghi di riunione per la gente, e in questi centri per la comunità i pedoni potranno muoversi liberamente fuori dal traffico e dagli affari»<sup>23</sup>.

La definizione fisica di tali luoghi inoltre si precisava in opposizione alla «strada principale»<sup>24</sup>: se in quest'ultima i criteri compositivi erano legati a principi «affaristici», il *Cuore* si misurava a partire dalle esigenze dell'uomo e del suo rapporto con la collettività.

---

<sup>21</sup> Tale funzione caratterizzerebbe la città fin dalle sue origini: «Nel passato le città erano costruite attorno ad un nucleo centrale che aveva dato la sua impronta alla struttura ed alle forme di tutto l'agglomerato civico. Ogni città aveva un proprio Cuore, ma a sua volta era questo Cuore che faceva di una città una vera città e non soltanto "un aggregato di individui"». J. L. Sert, *Centri per la vita della comunità*, in E. N. Rogers, J. L. Sert e J. Tyrwhitt, a c. d., *Il Cuore della Città*, cit., p. 6.

<sup>22</sup> «A differenza della capanna e della *domus* che servono per difendere gli uomini dalle intemperie e per la propagazione della specie (che hanno, cioè, funzioni riguardanti l'individuo e la famiglia) la città è stata edificata allo scopo di discutere i pubblici affari». Ibid., p. 3.

<sup>23</sup> Ibid. p. 6.

<sup>24</sup> Ivi.

Stava alla struttura architettonica dello spazio il compito di unificare servizi collettivi e libera concorrenza del commercio con particolare attenzione alle necessità del pedone. Tornavano così strade coperte, portici, patio, elementi architettonici dimenticati dalle città moderne perché inutili al traffico automobilistico. Quest'ultimo doveva essere chiaramente separato da quello pedonale. Per Sert il *Cuore* era, quindi, il centro della vita comunitaria. La sua definizione partiva da una descrizione formale in cui lo spazio vuoto aveva un valore primario, la sua costruzione avveniva con la definizione della forma attraverso il pieno delle abitazioni da cui si distingueva per il carattere preminentemente collettivo. Tale carattere era presentato come lo «scopo» della città, fin dalle prime *urbes* e *polis*. L'operazione di delimitazione dello spazio collettivo – sia esso l'agorà o il recinto difensivo della città – era quella che permette all'uomo di appropriarsi di uno spazio distinto dall'infinito amorfo della natura. Per Sert, tuttavia, lo spazio necessario all'uomo si definiva in opposizione alla campagna e la negava. Lo *spazio civile* dell'uomo era quindi quello in cui egli riusciva a definire se stesso in opposizione alla pianta e all'animale<sup>25</sup>.

Attraverso l'esempio dell'agorà greca, del foro romano e della strada del mercato medievale, Giedion spiegò il concetto di *Cuore della città*, riconoscendo che il rapporto tra esso e la struttura sociale della città «*non obbedisce alla legge di causa ed effetto*». Piuttosto – e questa volta l'esempio era il Campidoglio di Michelangelo – compito del grande artista era trovare la forma adatta al futuro sviluppo sociale prima che acquisisse forma tangibile.

Anche Rogers si soffermò sul carattere collettivo dei *Cuori* delle città in opposizione a quello individuale della residenza e sulla reciproca dipendenza dell'uno dall'altra. È possibile notare, inoltre, come la precisazione di tale relazione fu resa possibile proprio a partire dalla ricerca sulla casa condotta nei primi CIAM:

«Mai, forse, quanto oggi i Cuori delle città sono stati più negletti, ma mai essi sono stati più necessari: infatti, quanto più si sviluppa il senso della casa e la possibilità di soddisfare in essa gran parte dei nostri bisogni sia pratici che intellettuali (ora è venuta anche la televisione),

---

<sup>25</sup> Per la definizione di «spazio civile» Sert fa diretto riferimento a Ortega y Gasset, *La ribellione delle masse*, Roma 1945.

tanto più dobbiamo trovare il modo di togliere gli uomini dall'isolamento che rischia di favorire la pigrizia, l'egoismo e l'indifferenza sociale»<sup>26</sup>.

Non era quindi la destinazione d'uso specifica che caratterizzava i *Cuori*, ma il loro essere spazio collettivo: «*se in una città vi sia un solo centro contenente il Cuore o parecchi, questa è solo una questione suggerita da ragioni tecniche, ma l'importante è che ciascuno di questi centri riassuma in sintesi le principali attività, perché i centri specializzati sono umanamente incompleti*»<sup>27</sup>.

Se esiste, quindi, uno stretto legame tra *Cuore* e residenza è vero anche che l'uno si definisce in opposizione all'altro e in tale relazione dialettica il *Cuore* eserciterebbe sul tessuto residenziale un'influenza in grado di incidere sul suo sviluppo e pertanto sull'organizzazione formale della città che di questi due elementi si compone.

Nella tensione tra *Cuore* e tessuto urbano residenziale si giocherebbe così la possibilità di comporre la relazione tra costruito e spazio libero in generale<sup>28</sup>. «*Il nostro compito*», ribadì Sert a tale proposito, «*è quello di progettare un contenente fisico in cui dovrà svilupparsi il Cuore nel posto più adatto. Il pubblico si incaricherà poi di decidere le linee del suo sviluppo*»<sup>29</sup>. Su tale principio tornò anche la Tyrwhitt in occasione della sintesi del Congresso: «*Dopo aver concordato che i Cuori devono essere molto vari, sia nelle loro proporzioni che nella loro natura, e devono essere distribuiti sia nei quartieri delle città che nelle campagne, si devono fare i passi necessari per crearli dove se ne senta la necessità e metterli a disposizione di coloro che dovranno servirsene*»<sup>30</sup>.

Il *Cuore* assunse pertanto il ruolo di strumento utile a tradurre, all'interno del piano, la relazione tra individuale e collettivo e la necessità di tale strumento emerse sempre più come reazione al progressivo processo di privatizzazione della proprietà e alla conseguente frammentazione fondiaria.

---

<sup>26</sup> Ernesto Nathan Rogers, *Il Cuore problema umano della città*, in E. N. Rogers, J. L. Sert e J. Tyrwhitt, a c. d., *Il Cuore della città*, cit., p. 73.

<sup>27</sup> Ivi.

<sup>28</sup> «Il fattore più importante, quando si costruisce un Cuore, è la relazione che passa tra le masse costruite e lo spazio libero in esse contenuto». S. Giedion, *I precedenti storici*, in E. N. Rogers, J. L. Sert e J. Tyrwhitt, a c. d., *Il Cuore della Città*, cit., p. 54.

<sup>29</sup> J. L. Sert, *Conversazione*, in E. N. Rogers, J. L. Sert e J. Tyrwhitt, a c. d., *Il Cuore della città*, cit., p. 38.

<sup>30</sup> J. Tyrwhitt, *Breve descrizione del Cuore*, cit., p. 166.

### *Permanenza, modificazione e autonomia artistica*

Pensando il *Cuore* come ampio sistema di relazioni che influiscono sull'ordine del tessuto urbano, invece che come singolo elemento spaziale, era possibile comprenderne un'altra caratteristica ricorrente: la passibilità di precisazione<sup>31</sup>. Pur nel suo essere necessario e non temporaneo, il *Cuore* non era un elemento rigido della composizione urbana, ma la sua permanenza nel tempo come fattore vitale dello sviluppo della città confidava nella sua capacità di accogliere successive modificazioni<sup>32</sup>. Tali ammissibili modificazioni lasciano inalterati alcuni punti fissi che sono l'essenza del *Cuore* e «permangono perché il loro valore è simbolico o monumentale»<sup>33</sup>. Il problema di costruire il *Cuore* delle città coincideva pertanto col problema di costruirne il piano come insieme di relazioni in grado di esprimere sinteticamente il rapporto tra resistenza e modificazione di una struttura la cui permanenza era considerata più importante di quella delle singole case<sup>34</sup>.

Il principio di indeterminatezza del piano che iniziò ad emergere in occasione dell'VIII CIAM non abbandonò il pensiero teorico di Rogers, che nel 1956 sosteneva:

---

<sup>31</sup> «Se non fossimo troppo ambiziosi all'inizio, dovremmo lasciare un certo spazio per le necessità future. Si può raggiungere questo scopo creando dei giardini: non è necessario aggiungere che queste sistemazioni a giardino non devono dare l'impressione di essere temporanee o provvisorie; dovremo cioè pensare un'architettura che non sia né provvisoria né eterna, e tutta la zona dovrà essere considerata piuttosto come laboratorio – laboratorio per la ricerca delle idee – piuttosto che il sito per edifici pubblici monumentali. C'è una differenza sottile tra questi due modi di concepire le cose, una differenza molto importante». Le Corbusier, *Conversazione*, in E. N. Rogers, J. L. Sert e J. Tyrwhitt, a c. d., *Il Cuore della città*, cit., p. 36.

<sup>32</sup> «Tutti sono stati d'accordo nel ritenere che il risultato definitivo non deve essere un piano rigido, anche se alla base debba esserci sempre una concezione chiara e definita dello spazio». S. Giedion, *Il Cuore della Città*, in E. N. Rogers, J. L. Sert e J. Tyrwhitt, a c. d., *Il Cuore della città*, cit., p. 161. «Certe dimensioni possono determinare la collocazione generale degli elementi costitutivi. È tuttavia importante fare in modo che queste dimensioni normali permettano modificazioni frequenti o eccezionali». J. Tyrwhitt, *Breve descrizione del Cuore*, in E. N. Rogers, J. L. Sert e J. Tyrwhitt, a c. d., *Il Cuore della città*, cit., p. 165. «I nuovi Cuori non saranno edificati come un tutto unico e non è necessario per noi progettarli fino nei loro minimi particolari. Quando nel 1945-46 progettammo il Cuore di una città in Brasile, stabilimmo alcune regole che crediamo siano della massima importanza: a) separazione tra veicoli e pubblico; b) spazi all'aperto al servizio del pubblico; c) spazi coperti, anche questi per uso pubblico. Sia gli uni che gli altri sono necessari». J. L. Sert, *Conversazione*, cit. p. 40.

<sup>33</sup> J. Tyrwhitt, *Breve descrizione del Cuore*, in E. N. Rogers, J. L. Sert e J. Tyrwhitt, a c. d., *Il Cuore della città*, cit., p. 168.

<sup>34</sup> Si veda per esempio la presentazione del piano per Nagele di Opbow, il gruppo che Bakema rappresenta insieme a Van Eesteren, in E. N. Rogers, J. L. Sert e J. Tyrwhitt, a c. d., *Il Cuore della città*, cit., p. 108.

«Le pianificazioni, pur essendo necessarie alla visione razionale delle cose, ne hanno costretto troppo spesso il naturale sviluppo perché immaginavano estrapolazioni che non si sono avverate, per il semplice fatto che il futuro non è il prolungamento lineare dei fatti presenti, ma un altro presente di cui non possediamo i dati e che non possiamo imprigionare se vogliamo che si avveri con sufficiente libertà dovuta al dialettico succedersi degli eventi.

Occorre far fronte a disegni urbanistici che, pur essendo impostati su chiare direttive, non pretendono di fissare le forme del futuro, ma siano tali da favorire il libero mutarsi delle relazioni fra i molteplici fattori dell'esistenza»<sup>35</sup>.

L'assolutismo della Carta d'Atene era smentito all'interno degli stessi Congressi, dove il dibattito aperto sulle modalità di applicazione dei principi della Carta nella progettazione della città moderna del dopoguerra si affiancava alla sfiducia nelle possibilità offerte dalle posizioni vincolistiche che caratterizzarono la pianificazione urbanistica a partire dalla fine del conflitto<sup>36</sup>.

Per esprimere la necessità di un contributo che andasse oltre la redazione e l'applicazione di una normativa edilizia e urbanistica, gli architetti al convegno si appellarono alla ricerca di «risultati estetici», già avanzata nel 1949, contro l'insidia di un esercizio strettamente utilitario del funzionalismo. Rogers era ora vice-presidente di una

---

<sup>35</sup> E. N. Rogers, *L'architettura moderna dopo la generazione dei Maestri*, cit. (Cap. I, nota 30).

<sup>36</sup> Significativo in tal senso è l'intervento di Holford che, sollevando l'attenzione sulle insidie celate dietro strumenti di pianificazione come il *Town and Country Planning Act* inglese del 1947 – che grazie al *Development Charge* tiene a freno le ambizioni speculative degli investitori e con i permessi urbanistici argina il consumo di suolo – e come il regolamento urbanistico – che impone limiti all'altezza degli edifici. Strumenti di questo tipo eserciterebbero una certa influenza dal punto di vista del controllo del consumo di suolo, ma non dicono nulla su come si può recuperare «la struttura delle città danneggiate e invecchiate». W. J. Holford, *Il centro commerciale di Londra*, in E. N. Rogers, J. L. Sert e J. Tyrwhitt, a c. d., *Il Cuore della città*, cit., pp. 97-100. E ancora, insieme a Holford, Maxwell Fry: «Ho combattuto, ed ho perduto, contro l'opinione che si possa far nascere una buona architettura per mezzo di decreti e proibizioni, ed ho combattuto per la revocazione di questi stessi decreti, appoggiandomi ad un testo completo di controproposte che conteneva ogni possibile gradazione di miglioramento dell'architettura secondo la concorde opinione generale, ed ho perduto, perché è più facile fare leggi che disfarle. | Gli architetti inglesi si organizzarono in collegio nel 1834, pressappoco nel momento in cui l'architettura cominciò seriamente a decadere, e tutti i decreti e i regolamenti dettati durante l'Ottocento e la prima metà del Novecento ebbero lo scopo di impedire al cattivo di compiere il male, senza però mai prendere in considerazione la causa della bellezza». M. Fry, *L'idea e la sua realizzazione*, in E. N. Rogers, J. L. Sert e J. Tyrwhitt, a c. d., *Il Cuore della città*, cit., p. 89.

commissione dedicata alla *Sintesi delle arti nel cuore*<sup>37</sup> che tentò di concentrare l'attenzione sull'idea di *Cuore* come manufatto artistico, opera dell'uomo nel disegno di piani urbani, uno spazio chiaramente definito, integrato nella continuità spaziale della città e, allo stesso tempo, abbastanza flessibile da accogliere le modificate esigenze della vita sociale futura<sup>38</sup>. La riflessione sul *Cuore della città* diventò pertanto l'occasione di un richiamo all'ordine rispetto alla dimensione dell'architettura come arte, come attività la cui aspirazione si spingesse oltre le "pleonastiche" preoccupazioni sociologiche e antropologiche. Secondo Sert, infatti, «l'architetto-urbanista può soltanto aiutare a costruire la cornice o il vaso entro il quale si dovrà svolgere la vita della comunità». Per quanto indispensabile sia il bisogno degli uomini – ostacolato dal caos della città moderna – di avere rapporti con gli altri membri della stessa comunità «sappiamo anche che il carattere e le possibilità di realizzazione di una vita civica cosciente non dipendono interamente dall'esistenza o meno di una cornice favorevole, ma sono legate alla struttura politica, sociale ed economica di ciascuna comunità»<sup>39</sup>. In definitiva «l'arte si manifesta, oppure no», tuonava Le Corbusier. Essa:

«nasce dall'interno, esplodendo, balzando fuori [...]. E non per mezzo di decorativismi ricamati o scolpiti su temi sociali, religiosi o politici, cinegetici o amorosi, commerciali o economici ecc... Risparmiatemi le tristi letture sui muri degli edifici: bastano i giornali, che sono quotidiani; bastano le relazioni tecniche conservate nelle relative cartelle: ormai da 400 anni Gutenberg continua la sua opera. Si creerebbe confusione fra i generi, ogni giusto rapporto verrebbe distrutto. Siccome sono buone ed utili hanno diritto di essere comunicate all'opinione pubblica, ma sotto forma adeguata. | Ho detto: l'arte si è manifestata! Offriteci la fiamma divorante e pericolosa della poesia rivelata e non metteteci sotto la fredda cenere dei pleonasmi!»<sup>40</sup>.

---

<sup>37</sup> Report of commission 2, July 9th 1951, *Reunion of the arts at the core*. Presenti: S. Giedion (presidente), E. N. Rogers, Samper, A. Roth, N. Boer, Bakema, J. Kloos, E. Batista. CIAM Archive. Cfr. Anche scheda di approfondimento in S. Maffioletti, a c. di, *Ernesto N. Rogers. Architettura, Misura e grandezza dell'uomo*, cit., pp. 451-457.

<sup>38</sup> «...it is essential to regard the core itself as an artefact». S. Giedion, CIAM Archive. Rapporto della commissione 2 dell'11 luglio, Ibid.

<sup>39</sup> J. L. Sert, *Centri per la vita delle comunità*, in E. N. Rogers, J. L. Sert e J. Tyrwhitt, a c. d., *Il Cuore della città*, cit., p. 11.

<sup>40</sup> Le Corbusier, *Il Cuore della città punto di incontro delle arti*, in E. N. Rogers, J. L. Sert e J. Tyrwhitt, a c. d., *Il Cuore della città*, cit. p. 48.

La necessità di un'aspirazione dell'architettura all'autonomia nei confronti di economia, politica e condizioni sociali perché sia davvero possibile concepirne la continuità evolutiva faceva d'altronde già parte delle riflessioni di Giedion degli anni precedenti in *Spazio, tempo e architettura*. Lo storico tedesco sosteneva, infatti, che l'architettura fosse da concepire come un «organismo autonomo»<sup>41</sup>.

L'idea dell'opera d'architettura come opera d'arte aperta al progressivo affinamento di un'intuizione iniziale attraverso il suo radicamento nelle preesistenze ambientali del luogo era in realtà già stata espressa in quegli anni da Rogers. Tutta la sua riflessione sull'importanza delle preesistenze ambientali nel progetto d'architettura ebbe inizio a partire da un chiarimento in merito al mandato artistico dell'architetto:

«il primo fondamentale dramma dell'architetto sorge da una preposizione che si suole considerare assiomatica: "L'Architettura è un'arte". [...] Ma qui sorge un'altra questione: è l'architettura un'arte la quale può realizzare i propri fini coi soli mezzi necessari all'esplicazione estetica? In altre parole, può bastare all'architetto di avere la sensibilità di un artista? [...] La lotta fra l'utilità e la bellezza (la lotta fra i due termini dialettici che agiscono nell'intimo del fenomeno architettonico) si riflette nell'animo dell'architetto; per questo

---

<sup>41</sup> «Un'architettura può nascere da ogni genere di condizioni esterne; ma quando sia apparsa costituisce un organismo autonomo con le sue caratteristiche e la sua vita continuativa. Il suo valore non può essere formulato nei termini sociologici ed economici cui quali spieghiamo la sua origine; e la sua influenza può continuare anche quando il suo ambiente originario si è alterato od è scomparso. Un'architettura può estendere la sua irradiazione oltre il periodo in cui è nata, oltre la classe sociale che la fece erigere; oltre lo stile cui appartiene. [...] Lo storico sembra attualmente più interessato ai nessi fra i vari periodi, alle linee di forza che resistono e si sviluppano attraverso parecchi periodi, di quanto non lo sia agli elementi specifici che differenziano ogni periodo da tutti gli altri. [...] I nessi e le interrelazioni di avvenimenti sono quel che v'è di più importante per noi. Noi sappiamo che non vi sono eventi isolati o spontanei, e cerchiamo sempre i nessi che li uniscono. Anche se l'architettura non si può separare dalla vita nel suo complesso è ancora possibile scrivere una storia dell'architettura in cui essa venga considerata un organismo autonomo. [...] ci sono svolgimenti che sono condizionati unicamente da considerazioni architettoniche, e possono essere valutati in termini puramente architettonici. [...] In questo campo, se ci concentriamo sugli stili, sui particolari esiti, o sulle manifestazioni della vita dell'architettura, non arriviamo ad alcun risultato. La linea evolutiva fondamentale che corre attraverso i vari periodi, trascurando le mode stilistiche, è l'unica strada per evitare una confusione definitiva. Gli stili e le loro variazioni si trasformano in un delusivo labirinto senza alcuna via d'uscita». S. Giedion, *Space, Time and Architecture. The Growth of a new tradition*, Cambridge (Mass.) 1941, ed. cons.: *Spazio tempo e architettura, lo sviluppo di una nuova tradizione*, Hoepli, Milano 1954, pp. 20-23.

motivo, ai compiti che gli impone la sua coscienza di artista, si aggiungono quelli che sorgono dagli interessi pratici»<sup>42</sup>.

Il *Cuore* appariva quindi come il luogo d'incontro della conoscenza – di quella parte della composizione artistica che continua l'infinito confronto con ciò che è prima di lei e di cui Rogers, insieme ad Eliot<sup>43</sup>, aveva parlato nei suoi scritti sulle preesistenze ambientali – con la necessità contingente della sua creazione e con «*le stratificazioni culturali storicamente presenti, ma distinte e spesso contraddittorie di cui dobbiamo tenere conto nella formulazione dei principii se non vogliamo evadere nelle fantasticherie astratte delle "città ideali" o, all'opposto, se non vogliamo ridurci a mummie imbalsamate*»<sup>44</sup>. Particolarmente evidente era la sintonia di Maxwell Fry con l'idea rogersiana delle preesistenze ambientali come strumento temporale di controllo dell'autonomia delle idee universali:

«L'idea del Cuore delle città comprende all'inizio due elementi, uno legato all'interpretazione delle cose temporali, l'altro legato all'interpretazione delle cose eterne. Quello che è così vivo per noi, nel centro della città di Venezia, è la strana e meravigliosa bellezza di edifici così perfetti nel loro spazio e nella loro armonia, che ci parlano del valore delle proporzioni, dello spazio, del colore; mentre ci è più difficile indovinare, attraverso gli affreschi e i monumenti scultorei che la perpetuano, la vita fortemente vissuta dai cittadini che questa armonia hanno creato. Eppure vita ed armonia estetica sono nate assieme, inestricabilmente intessute l'una con l'altra, e quei valori che soprattutto noi ammiriamo, non soltanto a Venezia ma in qualsiasi architettura che sia tale, si trovano soltanto là dove la vita prorompe piena di forza da sorgenti misteriose e inafferrabili. | Più l'intensità vitale è forte, varie le relazioni, suddiviso il potere, e le idee tenute in conto, più aperta sarà la possibilità perché si affermi una idea architettonica vigorosa, che rappresenti un'innovazione in accordo con la vita stessa»<sup>45</sup>.

La posizione di Rogers al Congresso assecondò l'idea che il progetto del nuovo si attuò attraverso la tensione tra durata e mutamento:

---

<sup>42</sup> E. N. Rogers, *El drama del Arquitecto*, cit. (Cap. I, nota 2).

<sup>43</sup> Cfr. cap. I, paragrafo *La nozione di tradizione*.

<sup>44</sup> E. N. Rogers, *Il Cuore: problema umano della città*, cit., p. 70.

<sup>45</sup> Maxwell Fry, *L'idea e la sua realizzazione*, cit., p. 88.

«Il significato umano di questi valori è eterno, ma variabile è naturalmente la condizione nei quali essi si realizzano. | L'unità cui tendiamo oggi non può essere né statica né assoluta, ma, pur concepita *sub specie aeternitatis* (o meglio, come se fosse eterna), deve flessibilmente adattarsi alle rapide mutazioni della nostra vita. (La scultura di Calder, chiaramente definita nelle diverse forme, ma mobile e relativa nei successivi rapporti, può essere un simbolico paragone)»<sup>46</sup>.

Tale rapporto – da Rogers chiamato “moralità dell'architettura” e posto alla base della sua teoria – si costruiva a partire da un atteggiamento che poneva il senso dell'universale alla base del progetto:

«Non credo che la discussione debba vertere sulla differenza tra arte eterna e arte transitoria. Noi dobbiamo sempre operare – *sub specie aeternitatis*, dicevano i Romani – come se la nostra opera dovesse essere eterna. E non preoccuparci se non lo sarà. Personalmente, io penso che possa anche non esserlo. Ma ogni volta che tracciamo una linea, dovremmo farlo con senso di responsabilità, come se dovesse restare per sempre. Questo atteggiamento è molto importante: è una questione morale»<sup>47</sup>.

Si potrebbe così dire che il *Cuore* sia il luogo dove si gioca il rapporto dell'idea essenziale e generale con le contingenze storiche che definisce il concetto di preesistenze ambientali e che in tale rapporto si riconosca allo stesso tempo il carattere di tensione tra permanenza e modificazione che abbiamo già visto come proprio del concetto di *Cuore* insieme alla sua estensione all'idea di piano urbano.

#### *Memoria, monumento e rapporto con la città storica*

Alla riunione partecipò anche il patologo londinese Scott Williamson che affrontò il problema dell'opposizione tra generale e particolare dal punto di vista scientifico-comportamentale. Per Williamson, sostenitore dell'importanza del nucleo familiare in opposizione alle tendenze individualistiche moderne, il generale era l'insieme di «*ciò che*

---

<sup>46</sup> E. N. Rogers, *Il Cuore: problema umano della città*, cit., p. 73.

<sup>47</sup> E. N. Rogers, *Conversazione*, in E. N. Rogers, J. L. Sert e J. Tyrwhitt, a c. d., *Il Cuore della città*, cit. p. 40.

*si può fare*» e si eredita geneticamente mentre il particolare era il «*come lo si fa*» e bisognava acquisirlo. Dalla biologia avremmo imparato l'importanza del *come*, particolare e individuale, rispetto ad un *cosa*, generico e universale, per definire l'identità di un individuo<sup>48</sup>. Dal suo discorso emergeva l'importanza della *memoria* come facoltà del registrare la specificità e la diversità e di operare la scelta di una specifica via nel mondo di uniforme incertezza. Se da un lato, il punto di vista psicologico in merito alla funzione della memoria nella formazione del carattere di un individuo serviva a introdurre il dibattito riguardo alle modalità attraverso cui dovesse avvenire la costruzione architettonica dell'identità di un luogo, dall'altro anticipò uno degli aspetti che Rogers portò l'anno successivo all'attenzione del suo corso di Caratteri stilistici e costruttivi dei monumenti come espressione del carattere originale del concetto di monumento: «*l'attività psicologica della memoria*»<sup>49</sup>.

Attraverso l'enfasi diffusamente posta sull'idea di *relazione*<sup>50</sup> il dibattito del CIAM spiegò inoltre come la vitalità del *Cuore* non avesse tanto a che fare con la presenza o meno di determinate funzioni (commerciale, politica, finanziaria...) quanto con la ricerca di un ordine compositivo capace di tradurre formalmente il rapporto tra individuo e collettività attraverso la dotazione di spazi in cui tale relazione potesse acquistare ritualità. L'aneddoto riportato da Sert durante la conversazione coi colleghi era esemplare da questo punto di vista:

---

<sup>48</sup> «Guardandoli dal punto di vista del biologo, questi due aspetti differenti della medesima cosa sono complementari l'uno all'altro e parti del tutto. Sono due elementi specifici della condizione, cioè di quello che si fa e di come lo si fa, e non si può trascurarne uno senza negare l'altro. Essi sono azioni complementari contenute nel tutto, e il "tutto" è la forza motrice primaria della biologia del Cosmo». G. Scott Williamson, *L'individuo e la comunità*, in E. N. Rogers, J. L. Sert e J. Tyrwhitt, a c. d., *Il Cuore della città*, cit., p. 35.

<sup>49</sup> E. N. Rogers, *Carattere e stile*, cit. (Cap. I, nota 5).

<sup>50</sup> «Ogni giorno scopriamo che le uniche cose che esistono sono le relazioni, e forse si può anche dire che lo scopo della vita è quello di diventare consapevoli dei principii fondamentali di una vita completa di relazioni. Mi sembra che sia questa la ragione per cui, quando ci occupiamo di concetti spaziali in architettura e in urbanistica, così spesso parliamo di continuità dello spazio. | Per noi dei CIAM le relazioni tra le cose e l'interno di esse sono più importanti delle cose stesse. | Possiamo esprimere questa nostra consapevolezza delle relazioni e possiamo anche predire come esse si svilupperanno. | [...]Dal punto di vista artistico abbiamo cercato di immaginare e sviluppare la possibilità di un rapporto tra le persone dando al Cuore una chiara continuità spaziale in senso tridimensionale». J. B. Bakema, *Rapporti tra uomini e cose*, in E. N. Rogers, J. L. Sert e J. Tyrwhitt, a c. d., *Il Cuore della città*, cit., pp. 67-68.

«Una volta Honegger ci ha raccontato la storia di certe case che aveva costruito nell’Africa Settentrionale dotandole di impianti per l’acqua corrente. La gente le abbandonò perché le donne non avevano più un pretesto per andare al pozzo. In Spagna la gente si raccoglie attorno alle fontane. A New York il Rockefeller Centre non è altro che un pozzo in mezzo ai grattacieli, ma la gente ci va. Il bisogno esiste. Nell’America del Sud vi fu un’epoca di grande attività urbanistica sotto la dominazione spagnola (1560-1570). Tutte le città avevano una piazza principale di una certa ampiezza che era circondata dagli edifici governativi e non da case private. Le quattro strade che vi conducevano erano protette da portici contro il sole e il vento. Questi Cuori hanno servito molto bene sia allora che ora. Dobbiamo accettare come dato di fatto che oggi si sente il bisogno di un Cuore nelle città. Molti centri hanno richiesto lungo tempo per la loro costruzione»<sup>51</sup>.

Le parole di Sert introducevano il rapporto del *Cuore* con la storia, intesa come il tempo lento della sua costruzione, un tempo che permettesse, appunto, successive stratificazioni, modificazioni, assestamenti e l’emergere di elementi costanti nella memoria. A questa temporalità fece riferimento anche Giedion:

«I Cuori più splendidi hanno richiesto sempre molto tempo per costruirsi: per Piazza S. Marco ci son voluti 500 anni! Quello che conta è che, anche se dappprincipio tutto è piccolo, esso sia situato nel posto giusto. Sisto V a Roma ebbe tanta fantasia e fu così lungimirante da collocare i suoi obelischi nei punti in cui egli sentiva che sarebbe poi sorto un Cuore, ed intorno ad essi infatti sono sorte nei secoli successivi alcune della più splendide piazze di Roma»<sup>52</sup>.

Fu Richards a rilevare come il senso di una struttura del piano sintetica della tensione tra resistenza e modificazione degli elementi, andasse ritrovato all’interno di una riflessione critica sulla città esistente:

«Fanno eccezione quelle poche città nuove che sono state costruite in un posto completamente vergine secondo una concezione unitaria e che sono state realizzate con un’unica rapida operazione costruttiva; in tutti gli altri casi ogni città, borgata o villaggio [...] porta sul volto i segni della sua origine e della sua storia. Nel Cuore questo fatto assume un significato speciale, perché proprio nel Cuore è situata la caratteristica che distingue un luogo dall’altro e fissa la personalità di quel dato luogo nella memoria degli abitanti e dei visitatori. | Questa personalità

---

<sup>51</sup> J. L. Sert, *Conversazione*, cit. p. 40.

<sup>52</sup> S. Giedion, *Conversazione*, in E. N. Rogers, J. L. Sert e J. Tyrwhitt, a c. d., *Il Cuore della città*, cit. p. 39.

si è formata gradualmente e non è fissata una volta per tutte, ma, unitamente al Cuore che ne è l'espressione, deve contenere in sé la possibilità di trasformarsi. La vera difficoltà per l'urbanista sta nello stabilire fino a che punto il mutamento deve essere soggetto al suo controllo, per poter avere la sicurezza che la personalità essenziale della città sarà conservata oppure sarà trasformata in un'altra, diversa ma altrettanto vitale, tutte quelle volte in cui un nuovo piano ed una ricostruzione si rendono indispensabili. L'urbanista deve reagire contro l'attuale tendenza che spinge le città a diventare sempre più simili le une alle altre, sotto l'influenza della standardizzazione degli elementi costruttivi e della ripetizione delle soluzioni urbanistiche. Un metodo efficace per ottenere questo scopo è quello di curare che i nuovi edifici siano in giusto rapporto con quelli vecchi, i quali hanno dato al Cuore di quella città il suo aspetto e la sua personalità»<sup>53</sup>.

Il progetto delle nuove parti di città accanto a quelle esistenti doveva ambire a unità, a conferire identità al nuovo insieme alla memoria del vecchio.

Il *Cuore*, in tutte le sue declinazioni, possiede quindi alcune caratteristiche indipendenti dalla scala dell'insediamento in esame e che lo legano a un particolare rapporto con la costruzione nel tempo. Esso si distingue innanzitutto per la sua «*attitudine a riflettere, attraverso particolari caratteri spaziali e strutturali, gli echi della storia*» e si ritiene che in tale attitudine consista la sua capacità di governare il progetto a partire dalla «*misura umana*»<sup>54</sup>. La misura umana assunse pertanto, all'interno dell'VIII CIAM il significato di un particolare rapporto con la storia e se monumento era per Rogers tutto ciò che fosse in grado di assumere la memoria dell'ambiente come un problema di costruzione dei rapporti tra vecchio e nuovo e per Le Corbusier il piano stesso era un monumento, perché in grado di sintetizzare razionalità e poesia nel mezzo delle contingenze<sup>55</sup>, l'analogia tra i ragionamenti di Rogers intorno alle preesistenze ambientali come contingenze storiche in cui radicare il progetto (ideale) e le riflessioni messe in campo al

---

<sup>53</sup> J. M. Richards, *Elementi vecchi e nuovi nel Cuore della città*, in E. N. Rogers, J. L. Sert e J. Tyrwhitt, a c. d., *Il Cuore della città*, cit. p. 60.

<sup>54</sup> J. Tyrwhitt, *Breve descrizione del Cuore*, cit., p. 164.

<sup>55</sup> «Les plans ne sont pas de la politique. | Les plans sont le monument rationnel et lyrique dressé au centre des contingences. | Les contingences sont le milieu: régions, races, cultures, topographies, climats. Ce sont, d'autre part, les ressources apportées par les techniques modernes. Celles-ci sont universelles. | Les contingences ne doivent être évaluées qu'en fonction de l'entité "homme", que par rapport à l'homme, que par rapport à nous, | à nous autres: | une biologie | une psychologie». Le Corbusier, *La Ville Radieuse. Éléments d'une doctrine d'urbanisme pour l'équipement de la civilisation machiniste*, Editions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Boulogne-sur-Seine 1935, p.3.

Congresso emerge con particolare chiarezza. Monumento sarebbe quindi tutta l'architettura che si ponga in grado di tradurre l'universalità delle idee in concretezza dell'opera d'arte vera e costruita, attraverso lo scontro con la materialità delle contingenze. Essere monumentale in questo senso è quindi anche l'aspirazione del piano urbano, del *Cuore della città*. È così che i ragionamenti svolti, nel corso del Congresso, a partire da un confronto del *Cuore* con esempi di architetture della storia, assumono un valore analogo a quelli avanzati da Eliot sull'opera d'arte<sup>56</sup> e delineano la comparabilità con la storia come un'ulteriore, fondamentale, caratteristica del *Cuore*, forse quella che definisce in maniera più chiara in che modo la storia possa essere assunta nel progetto.

«Le città vecchie e le città nuove» – sostiene Rogers al Congresso – «monocentriche o policentriche, grandi o piccole, presentano condizioni assai diverse, ma se affrontate con lo stesso metodo, dovranno finalmente corrispondere ad alcuni requisiti essenziali che stabiliscano una feconda armonia tra l'individuo e la comunità»<sup>57</sup>.

Il confronto tra la città vecchia e quella nuova era quindi assunto come occasione di elaborazione di una teoria compositiva fatta di «requisiti essenziali». Così caratterizzato, nel villaggio come nella metropoli, il problema del *Cuore* assume un grado di generalità capace di attraversare il tempo, dalla città greca di Giedion alla metropoli di Le Corbusier passando per tutti gli esempi presentati al congresso, e di tradurre in questione specificamente architettonica l'appello alla *continuità* della cultura postbellica.

«Come può avvenire», chiede Giedion, «che io, uno storico, sia qui di fronte a degli architetti urbanisti per parlare, richiesto da loro, intorno alle premesse storiche del Cuore della città? Ciò non avviene certamente perché gli architetti e gli urbanisti hanno un interesse particolare per i fatti della storia, ma piuttosto perché la nostra epoca, dopo aver messo in discussione quasi tutte le consuetudini prima comunemente accettate come facenti parte del comportamento umano e dei rapporti tra gli uomini, ha ora, per contrasto, riportato il proprio interesse verso quelle istituzioni che garantiscono la continuità dell'esperienza umana. Questo interesse si manifesta attraverso domande simili: “Come hanno trattato certi problemi i nostri predecessori?”, “Come hanno sviluppato i rapporti sociali e la vita delle comunità?”.

---

<sup>56</sup> Cfr. cap. I, paragrafo *La nozione di tradizione*.

<sup>57</sup> E. N. Rogers, *Il Cuore: problema umano della città*, cit.

Naturalmente nessuno dei suggerimenti che questo esame del passato ci darà, potrà essere imitato o usato tal quale, ma io credo [...] all'esistenza di alcuni fatti che hanno una continuità attraverso la storia, certe esperienze che compaiono una prima volta, poi si perdono per ritornare ancora»<sup>58</sup>.

Escludendo l'interesse verso le relazioni possibili tra forma architettonica e società, concentrandosi su ciò che permane nel tempo come ipotesi risolutiva di problemi analoghi, fu possibile finalmente accettare di poter imparare dal passato, dall'architettura antica, come Gropius ad Harvard.

«Una delle ricerche preliminari che eseguiamo ad Harvard quando stavamo preparando il progetto per il Centro dei Laureati», ci racconta, «fu di renderci conto per quale ragione la composizione architettonica del complesso di Harvard fosse così buona: scoprimmo che l'equilibrio compositivo era dato da una certa sequenza di cortili aperti tra gli edifici la quale era stata conservata sempre fedelmente da tutti gli architetti che durante varie generazioni avevano dato il loro contributo alla costruzione dell'Università: trovammo che questo tema spaziale era buono e piacevole: misurammo gli spazi per sapere quali di essi possedevano le migliori proporzioni e tenemmo conto di queste ricerche quando ideammo il nostro progetto attuale. Se esaminiamo i Cuori delle vecchie città italiane e francesi troviamo che singoli edifici molto diversi tra loro, costruiti a secoli di distanza l'uno dall'altro, vivono fianco a fianco, creano un tutto armonioso, se gli spazi intorno agli edifici sono stati concepiti secondo la giusta misura umana»<sup>59</sup>.

Così, l'attenzione dei congressisti si spostava dalle relazioni umane e da un determinato impegno sociale alla ricerca delle relazioni architettoniche fondate sulla misura degli spazi, sulle proporzioni e sui rapporti formali.

Alla ricerca di un'estetica autonoma dell'edificio moderno si accompagnava la necessità di assimilare la stratificazione della storia della città in alcuni punti fissi monumentali in grado di restituire vitalità al processo di trasformazione dello spazio, non solo dal punto di vista della speculazione edilizia, ma soprattutto dal punto di vista della congruenza con il tessuto esistente.

---

<sup>58</sup> S. Giedion, *I precedenti storici*, in E. N. Rogers, J. L. Sert e J. Tyrwhitt, a c. d., *Il Cuore della Città*, cit., p. 18.

<sup>59</sup> Walter Gropius, *La misura umana*, in E. N. Rogers, J. L. Sert e J. Tyrwhitt, a c. d., *Il Cuore della Città*, cit., p. 54.

Il monumento, passando attraverso la sintesi delle arti e la misura umana, diventò un elemento chiave della disciplina urbanistica e rese quest'ultima strumento necessario all'architettura per riconquistare il suo mandato artistico, al fianco delle altre arti plastiche, in risposta ad una società che «*tende a produrre forme di specializzazione, sempre più strette [e a] cui segue la degenerazione professionale e artistica*»<sup>60</sup>. È in tale definizione di urbanistica che il concetto di *sintesi delle arti plastiche* trovava la sua spiegazione dal punto di vista del progetto urbano come ricerca della ragione delle forme nella storia del loro costruirsi e il *Cuore*, luogo della realizzazione di tale sintesi, assumeva la connotazione più ampia di piano urbano<sup>61</sup>. Il Congresso rifiutò pertanto la possibilità di intendere il *Cuore* come spazio circoscritto e definitivamente individuato – una piazza e solo lei – ma rimandava, anche attraverso l'introduzione dell'importanza della storia, ad una più ampia responsabilità del suo uso nella progettazione legata al raggio di influenza che il *Cuore* esercita sulle trasformazioni urbane.

L'idea di una “nuova monumentalità”, simbolicamente legata alla memoria, era un tema molto dibattuto in quegli anni e confluì in alcune riflessioni contenute nel *Breviario di Architettura* di Giedion<sup>62</sup>. Tuttavia, la sua estensione dal singolo manufatto architettonico al tessuto urbano o a una parte della città proposta in occasione di questo CIAM, trovò la sua più organica espressione nelle riflessioni di Rogers intorno all'importanza delle preesistenze ambientali nel progetto d'architettura. È in tale ambito, infatti, che egli conferì valore monumentale all'intero tessuto urbano, dando origine al dibattito con Roberto Pane in “Casabella continuità”<sup>63</sup>. La possibilità di stabilire un confine certo del monumento – o *Cuore* – così inteso, fù riacquisita negli stessi scritti di Rogers a favore di una valutazione «caso per caso» a partire dalle relazioni logiche che gli edifici e le parti di città instaurano gli uni con gli altri<sup>64</sup>, riprendendo evidentemente un

---

<sup>60</sup> J. Tyrwhitt, *Breve descrizione del Cuore*, cit., p. 168.

<sup>61</sup> «I CIAM, in perfetta consonanza con i sovraesposti principii, credono che la sintesi delle arti plastiche possa realizzarsi nel modo più efficiente entro il Cuore della città». Ivi.

<sup>62</sup> S. Giedion, *Architektur und Gemeinschaft*, Rowohlt, Hamburg 1956; tr. it.: *Breviario di Architettura*, Garzanti, Milano 1961.

<sup>63</sup> Durante il corso di Caratteri stilistici e costruttivi dei monumenti, l'anno successivo al Congresso. Cfr. cap. I.

<sup>64</sup> Cfr. E. N. Rogers, *Il problema del costruire nelle preesistenze ambientali*, cit. (Introduzione, nota 2).

dibattito, quello dei CIAM, in cui il suo pensiero non si era ancora espresso così chiaramente.

*Spontaneità, psicologia e simbolismo: forma e percezione*

Per comprendere il diffuso ricorrere delle testimonianze del congresso alla formula della *spontaneità*<sup>65</sup> è necessario distinguere tra il piano di un appello a essa come baluardo di difesa della vitalità umana nei confronti della quale il *Cuore* si pone come elemento sociologico e il piano più propriamente progettuale, quello dello sforzo di teorizzazione dei principi compositivi per organizzare la crescita urbana e arginare i fenomeni di degrado della periferia e del patrimonio storico. All'interno del primo punto di vista ricade la testimonianza storicista di Gregor Paulsson, che propose il *Cuore* come centro psicologico – e non formale – dello sviluppo urbano e l'urbanistica come studio antropologico diretto, ricusando l'importanza della sintesi delle arti plastiche come passaggio necessario per il recupero di un'autonomia dell'architettura come arte eterna. Nel suo intervento, infatti, egli, considerò inadeguata alla città moderna, l'ambizione, tipica della città della storia, di «*creare valori architettonici che durassero in eterno*»<sup>66</sup>. Secondo Paulsson «*gli esempi storici di urbanistica devono essere studiati come espressione di determinate cause storiche, e non come affermazione di valori architettonici fissi e invariabili, che si possono trasferire da una città all'altra e da un'epoca all'altra*»<sup>67</sup> e pertanto, per esempio, gli *squares* londinesi di Bloomsbury sono oggi semplici elementi formali, ornamentali della città incapaci di fungere da centro psicologico del quartiere. L'individualità di una città sarebbe stata, secondo l'architetto, l'incontro di due fattori fondamentali. Da un lato il motore economico che ne ha favorito la nascita e ne alimenta l'industria dominante e che ha un effetto generalizzante sulla sua conformazione, dall'altro il carattere fisiognomico legato alla geografia, alla topografia e ad alcune

---

<sup>65</sup> Emery, *Conversazione*, in E. N. Rogers, J. L. Sert e J. Tyrwhitt, a c. d., *Il Cuore della Città*, cit., p. 36; J. Tyrwhitt, *Breve descrizione del Cuore*, cit. p. 167.

<sup>66</sup> G. Paulsson, *Il passato e il presente*, in E. N. Rogers, J. L. Sert e J. Tyrwhitt, a c. d., *Il Cuore della città*, cit., p. 26.

<sup>67</sup> *Ibid*, p. 27.

caratteristiche peculiari della popolazione. Tale relazione era l'oggetto di studio dell'urbanistica e il metodo di lavoro proposto dall'architetto era un'osservazione di tipo antropologico e diretto della vita della città che permettesse di identificare le influenze della forma dell'ambiente sulla vita dell'uomo. Il progetto dell'architetto nasceva innanzitutto dall'individuazione delle manchevolezze della compagine sociale. L'interpretazione proposta, tuttavia, pur motivando con riferimenti storici e sociologici il carattere prettamente collettivo del *Cuore*, non arrivò al punto di spiegarne la conformazione architettonica. Né chiari perché, essendo la vita dell'uomo moderno caratterizzata da schemi di relazione diversi da quelli dell'uomo preindustriale, per via della disintegrazione del gruppo familiare – opinione che tra l'altro lo vede in disaccordo con Le Corbusier e con Scott Williamson –, «*la storia dell'urbanistica, in quanto storia delle forme, non può insegnare nulla*», dando per scontato il passaggio dalla sua impostazione teorica all'esito architettonico formale. Il fatto poi che Paulsson concludesse portando a dimostrazione delle premesse fatte l'incapacità di Piazza di Spagna di configurarsi ancora oggi come luogo di vita sociale metteva in luce la pretenziosità di tutto il discorso.

L'esperienza di Paulsson testimoniava la presenza, all'interno dei CIAM, di una linea di pensiero caratterizzata da una visione del progetto urbano limitata agli aspetti quantitativi dei problemi sociologici, economici e geografici, alla reazione psicologica dell'uomo nei confronti della percezione delle forme costruite e alla possibilità che il progetto si strutturasse attraverso il controllo di tale percezione piuttosto che attraverso il piano e i volumi. L'importanza data al carattere spontaneo, psicologico e simbolico del *Cuore* aderiva in parte al coevo pensiero di Rogers in merito al disegno urbano. Tuttavia, se egli stesso sosteneva il carattere psicologico della funzione della memoria nella composizione architettonica<sup>68</sup>, il rifiuto, nella testimonianza di Paulsson, di qualsiasi riferimento all'origine dell'idea architettonica a partire dalla tradizione e dalla storia, confinava posizioni di questo tipo nel 'campo corrotto delle idee che hanno smarrito la loro vitalità originale'<sup>69</sup>. Le analisi antropologiche, sociologiche, geografiche ed economiche utili a definire le caratteristiche culturali storiche del luogo di progetto,

---

<sup>68</sup> E. N. Rogers, *Carattere e stile*, cit.

<sup>69</sup> E. N. Rogers, *Il dramma dell'architetto*, cit.

proposte da Paulsson, permettono di delineare il quadro delle rogersiane preesistenze ambientali; ma nel caso di Paulsson il progetto si ridurrebbe a un rapporto – arbitrario – del disegno con esse, mentre per Rogers il disegno si costruiva su un rapporto tra preesistenze ambientali e idea artistica essenziale in grado di chiarire le relazioni del progetto con la tradizione dell'architettura.

Anche Richards propose un metodo all'interno del quale la percezione visiva delle forme sembrava acquisire un'importanza sconosciuta alle speculazioni prebelliche sulla casa e il piano, ma in essa trovava riconferma l'importanza – già riportata – della permanenza della memoria storica nel *Cuore*. Egli affermava:

«l'interesse che noi portiamo a ciò che è stato fatto prima di noi si svolge in due direzioni: considerazione dell'atmosfera che il passato ha creato, e consapevolezza visiva degli oggetti fisici – cioè della forma e dello spazio degli edifici – che il passato ha lasciato dietro di sé. La prima è una forma di comprensione psicologica piuttosto che estetica, perché non si deve dimenticare che soltanto l'architetto, fra tutti gli osservatori, ha l'abitudine di applicare puntualmente le teorie estetiche a quanto vede. Per gli abitanti della città, per i quali, in definitiva, è stato costruito il Cuore, esso non è l'opera d'arte che va apprezzata come esperienza estetica, ma piuttosto l'insieme dei simboli e l'unità degli oggetti familiari che hanno un certo potere di evocazione e mantengono vive certe memorie: è infatti *nel Cuore che permane viva la tradizione collettiva della comunità*.

Il carattere fisico del Cuore è determinato perciò da esigenze interdipendenti di carattere estetico, fisiologico e rappresentativo, in continua trasformazione sotto l'influenza reciproca. Alcune di esse sono controllabili dall'architetto; altre sono determinate dalle attività umane del Cuore, e per queste all'architetto non resta che confermare quanto esse già hanno affermato, non resta, cioè, che sottolineare il loro significato, qualunque esso sia, dandogli la massima espressione visiva»<sup>70</sup>.

La conoscenza degli edifici esistenti del *Cuore*, secondo Richards, era indispensabile all'architetto perché essi potessero assumere nuovo significato all'interno della composizione urbana, così come i colori della tavolozza di un pittore. La necessaria relazione tra il vecchio e nuovo attraverso la memoria, già sottolineata da Richards, avrebbe dovuto costruirsi a partire da strumenti simbolici ed evocativi nei quali il

---

<sup>70</sup> J. M. Richards, *Elementi vecchi e nuovi nel Cuore della città*, cit., p. 61.

concetto di spontaneità assumeva un ruolo strettamente legato al tentativo di riduzione della distanza tra arte e architettura, che pure veniva dibattuto nei CIAM del dopoguerra. Anche la Tyrwhitt sembrava proporre un punto di vista affine quando, a proposito della composizione degli «*elementi principali del Cuore*», affermava che «*la chiave del problema sta nell'azione che reciprocamente esercitano le zone di stimolo sulle zone di contemplazione, il dinamismo visivo sui momenti di riposo*»<sup>71</sup>.

A proposito del Piano «A. R.», il passaggio dall'idea funzionalista di città a «*un superiore ordine di razionalità*» rintracciato nella «*necessità storica dei caratteri della sua configurazione*» è ricondotto da Bonfanti e Porta al richiamo, influenzato anche dall'«*insegna internazionalista dei CIAM*», all'esperienza inglese del *Greater London Plan* di Patrick Abercrombie e a una «*concezione storico-critica, essenzialmente empirista e pragmatica*» che faccia discendere le indicazioni progettuali dallo studio approfondito del tessuto urbano<sup>72</sup>. Indicazioni che, tuttavia, informavano principalmente il momento conoscitivo, riservando una certa autonomia al momento progettuale, il cui credito a una metodologia percettiva non mancò di influire, come vediamo, nel dibattito sul *Cuore della città*.

Come fa notare Lionello De Luigi in occasione del VII Convegno nazionale I.N.U., è nella tradizione pittorresca inglese che va rintracciata la matrice storica di un «*atteggiamento della sensibilità*», di un «*modo di vedere*», di un'«*educazione visuale*» che fa capo alla definizione di *townscape*: «*la forma o apparenza di quella parte di città che l'occhio può cogliere in una sola volta*»<sup>73</sup>. Il ricorso al *townscape* – che tanto spazio trovò negli studi condotti nella rivista *Architectural Review*<sup>74</sup> – come strumento di perseguimento dell'«*individualità di un ambiente ... del suo carattere originale e peculiare*»<sup>75</sup> sembrerebbe conciliabile con l'interesse di Rogers, per il quale la caratterizzazione dell'idea progettuale attraverso le preesistenze ambientali intese come

---

<sup>71</sup> J. Tyrwhitt, *Il Cuore e la costellazione urbana*, in E. N. Rogers, J. L. Sert e J. Tyrwhitt, a c. d., *Il Cuore della città*, cit., p. 103.

<sup>72</sup> E. Bonfanti, M. Porta, *Il problema urbanistico della ricostruzione*, in *Città, museo e architettura*, cit., pp. 100-105.

<sup>73</sup> Lionello De Luigi, *Townscape e tradizione pittorresca nella cultura urbanistica inglese*, in «Urbanistica», n.32, dicembre 1960, numero sul VII Convegno nazionale dell'INU: Il volto della città, pp. 9-10.

<sup>74</sup> Di cui Richards è direttore dal 1937 al 1971. Cfr. anche: Matilde Baffa, *L'architettura al vaglio di una rivista inglese*, in «Casabella continuità» n. 220, 1958, pp. 22-28.

<sup>75</sup> Ivi.

«genio locale»<sup>76</sup> serviva a determinare l'individualità dell'opera, il suo regionale *hic et nunc* rispetto all'internazionalizzazione anodina dell'architettura<sup>77</sup>. Portata alle estreme conseguenze, tuttavia, la lezione del *townscape* giustifica una frammentazione dell'impostazione formale del piano in microsistemi indipendenti e sfuggenti all'ampio sistema di relazioni che il CIAM VIII metteva in luce e spiega l'attenzione, diffusa in alcuni interventi al Congresso, verso gli elementi di arredo urbano. Ammiccando alle modalità percettive inglesi di indagine dell'architettura, il riferimento di Rogers al concetto «*genius loci*» e a «*una ricca, variata e sorprendente orchestrazione*»<sup>78</sup> della composizione sembra inconciliabile con un'idea di forma fondata sull'emergere dell'universalità di alcuni elementi stabili della tradizione cui riferire la validità del nuovo<sup>79</sup> e introduce una certa ambiguità all'interno dello svolgersi del suo pensiero teorico. Tale ambiguità richiama peraltro le differenti posizioni in merito a un avvicinamento dell'architettura alla massa, di cui Rogers, in opposizione a Richards ricusava la necessità. Perché il discorso teorico dei Congressi, e in questo caso particolare il discorso in merito all'importanza della memoria storica nel progetto urbano, fosse comprensibile all'uomo della strada, esso doveva essere percepito come un'idea che sorge improvvisamente, spontaneamente nel *Cuore della città*. Come fa notare Benjamin nel suo saggio sul rapporto tra opera d'arte e massa, «la massa distratta» fruisce dell'architettura attraverso l'abitudine. Sebbene «*questo genere di ricezione ... ha ..., in certe circostanze, un valore canonico*» – in grado di far emergere la permanenza della memoria – tale avvicinamento all'uomo della strada può avvenire solo a scapito dell'«*aura*» dell'opera e attraverso la «*liquidazione del valore tradizionale dell'eredità culturale*»<sup>80</sup>.

---

<sup>76</sup> E. N. Rogers, *Il Cuore: problema umano della città*, cit.

<sup>77</sup> E. N. Rogers, *Continuità*, in «Casabella continuità» n. 199, dicembre 1953 – gennaio 1954; poi in Id., *Esperienza dell'architettura*, cit. pp. 92-95 e in S. Maffioletti, a c. di, *Ernesto N. Rogers. Architettura, Misura e grandezza dell'uomo*, cit. Si noti l'analogia con Walter Benjamin: «L'unicità dell'opera d'arte si identifica con la sua integrazione nel contesto della tradizione». W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955; testo completo di una prima versione non approvata dall'autore apparsa in «Zeitschrift für Sozialforschung» 1936; tr. it.: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966; ed. cons.: Einaudi 2000, p. 25. e capitolo 4 passim.

<sup>78</sup> E. N. Rogers, *Il Cuore: problema umano della città*, cit.

<sup>79</sup> E. N. Rogers, *Pretesti per una critica non formalistica*, cit. (Cap. I, nota 8).

<sup>80</sup> W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, cit., p. 23.

Ciò che accomunava il pensiero di Rogers ai colleghi inglesi non era tanto la ricerca di un'atmosfera il cui effetto ricadesse sulla psicologia della massa quanto la convinzione della necessità di superare il conforto di statistiche e dati tecnici con il conferimento al piano urbano di caratteristiche formali evocative. Ciò permise a Rogers, in seguito, di riprendere e chiarire tale principio parlando di «*necessità dell'immagine*» e di conferire al progetto urbanistico il compito di «*delineare, anche se sommariamente, la futura immagine degli ambienti*»<sup>81</sup>. Più di dieci anni dopo il congresso di Hoddesdon, quindi, Rogers trovava ancora necessario esprimersi a favore di una «*affermazione delle forme*» attraverso la quale definì la propria accezione di *immagine*: «*Le forme sono la prima e ultima tappa per garantire la vitalità genetica dei fenomeni e non v'è specie d'uomo più qualificato dell'architetto che possa assumersi il compito di quest'azione pregnante*». Le immagini, strumenti in grado di qualificare il processo quantitativo di assunzione di «*coacervo di formule*», continuavano pertanto un discorso che trova la sua prima germinazione nei CIAM postbellici.

#### *Autonomia ed eteronomia delle preesistenze ambientali*

Nonostante le riflessioni sull'importanza della forma in architettura e sulla necessità di un suo svincolamento da ragionamenti eteronomi – avanzate durante tutti i CIAM e in particolare dalla formazione della Commissione per la sintesi della arti plastiche –, molti degli interventi portati al Congresso erano caratterizzati dalla fiducia – caratteristica degli stessi scritti di Rogers di questo periodo<sup>82</sup> – nella possibilità per l'architettura di

---

<sup>81</sup> E. N. Rogers, *Necessità dell'immagine*, cit. (Introduzione, nota 12).

<sup>82</sup> «Gli architetti possono influenzare la società con le proprie teorie e con le opere, ma non sono in grado di compiere la trasformazione da soli e finiscono con l'essere gli interpreti di una realtà storica prepotente dove, se i più forti e onesti non soccombono, questi rappresentano pertanto soli il valore di una componente che si somma algebricamente alle altre, agenti nel campo comune». E. N. Rogers, *Evoluzione dell'architettura italiana contemporanea*, in S. Maffioletti, a c. d., *Ernesto N. Rogers. Architettura, Misura e grandezza dell'uomo*, cit., pp. 430-433; versione in lingua italiana dell'articolo Id., *The evolution of present day Italian Architecture* in «Architect's Year Book IV», Londra 1951. Lo scritto registra positivamente l'orientamento di alcuni organismi dell'attività edilizia nel dopoguerra verso la costruzione di progetti per l'abitazione di massa mentre i BBPR si occupano della progettazione di alcuni edifici per abitazione e della scuola elementare del quartiere INA-Casa di Cesate.

influire sul governo dell'intera società. Nella conferenza di Lima del 1949, Rogers poneva, infatti, accanto al principio dell'«Architettura è un'Arte» le ragioni di un fine sociale della stessa:

«L'Alberti, nella estrema precisione del suo pensiero, ci ammonisce che l'idea deve essere tradotta in opere e che queste debbono avere un fine pratico e morale per adattarsi armonicamente "allo uso delli uomini" e vorrei far notare il plurale di "uomini", società.

L'architetto non è un prodotto passivo né un creatore completamente indipendente dalla propria epoca: la società è il materiale grezzo ch'egli trasforma conferendogli un aspetto, un'espressione, e la coscienza di quegli ideali che senza di lui rimarrebbero impliciti. La nostra profezia, come quella dell'agricoltore, contiene già le sementi di crescite future, poiché anche la nostra opera sta tra il cielo e la terra.

La poesia, la pittura, la scultura, la danza e la musica, anche quando esprimono l'attualità, non sono necessariamente limitate entro termini pratici. Ma noialtri architetti, che abbiamo come compito la sintesi tra l'utile e la bellezza, dobbiamo sentire in ogni momento creativo il dramma fondamentale dell'esistenza perché la vita pone continuamente in contraddizione i bisogni pratici e le aspirazioni spirituali. Noi non possiamo rigettare né l'una né l'altra di queste necessità perché una posizione meramente pratica o moralistica nega il valore pieno dell'architettura altrettanto quanto lo farebbe una posizione puramente estetica: dobbiamo mediare una posizione nell'altra»<sup>83</sup>.

L'idea di un progetto come sintesi tra idea artistica e preesistenze ambientali si configurava così come il discorso capace di tenere insieme le antitetiche spinte verso una visione autonoma dell'opera architettonica, da un lato, e una eteronoma legata ai caratteri geografici, culturali, sociologici e psicologici, dall'altro, entrambe caratteristiche del dibattito CIAM.

«Conservare, spostare, ristabilire, vivificare o addirittura inventare il Cuore, sono altrettanti aspetti del nostro operare e ciascuno implica – e nei luoghi diversi e nelle diverse circostanze – una particolare impostazione del tema dal punto di vista sociale, estetico, tecnico e psicologico.

---

<sup>83</sup> E. N. Rogers, *Il dramma dell'architetto*, cit.

È evidente che, in ogni caso, il nostro compito è di suscitare la sintesi dialettica del complesso mondo culturale di cui siamo partecipi, creando un ambiente artistico il quale esprima sinceramente la realtà (e la problematica) odierna»<sup>84</sup>.

La modalità di attuazione di tale sintesi risiedeva, secondo Rogers, nell'applicazione del «metodo funzionale» che «sollecitando le più esigenti indagini empiriche nel campo pratico e le più spregiudicate imprese della fantasia, favorisce un'architettura veramente internazionale che si personifica tuttavia nella individualità degli artisti e si caratterizza nel genio locale»<sup>85</sup>.

---

<sup>84</sup> E. N. Rogers, *Il Cuore: problema umano della città*, cit.

<sup>85</sup> Ibid.

*Parte seconda*

*“Andare e poi tornare”*. Uno sguardo da lontano



L'itinerario proposto ha inizio in America latina nel 1948.

È questo il momento in cui gli scritti di Rogers iniziano a convergere intorno al concetto di preesistenze ambientali.

Individuare questo punto di partenza permette di collocare il discorso dell'architetto milanese nell'ambito dell'attività svolta nei CIAM. Il viaggio in Sud America è infatti una missione di propaganda dei principi del gruppo e, allo stesso tempo, un'occasione di riflessione sugli stessi.

Delineare il ruolo di Rogers all'interno dei CIAM e le sue affinità con Le Corbusier, Gropius e Giedion svela l'origine di alcune questioni teoriche che accompagneranno l'attività dell'architetto milanese per il resto della vita e consente di mettere in luce il contributo di originalità del suo pensiero.

La costruzione di un piano regolatore per Buenos Aires, dal progetto di Le Corbusier del 1938 all'Estudio del Plan del 1948-49, rappresenta la sperimentazione e messa a punto dei principi dei CIAM in un caso concreto. L'intera vicenda si presenta come l'ipotesi di soluzione, in più fasi storiche, dei problemi del rapporto tra centro e periferia della città, della necessità di una configurazione formale del piano urbanistico e delle modalità di re-introduzione della storia nel progetto attraverso la "nuova monumentalità", tutte discusse in occasione dei congressi. Il tutto sullo sfondo di un intreccio tra i protagonisti coinvolti nel quale le considerazioni e i ripensamenti degli architetti configurano nuovi itinerari critici su cui costruire la mappa concettuale della tesi.



III “*L'heure qui passe, ou l'équipement de la civilisation machiniste*”<sup>1</sup>: il ruolo di Rogers nei CIAM.

«“Noi dobbiamo” diceva Kathe “ripartire da zero e riscoprire le regole: correndo dei rischi e pagando in contanti”.

Era questa una delle basi del suo credo, che Jim condivideva e che li univa. Jules non era né favorevole né contrario. Era uno spettatore benevolo e codificava, per ogni evenienza, le scoperte degli altri due. Si divertiva ogni tanto, a tirar fuori un vecchio testo greco o cinese che diceva le stesse cose che dicevano loro. “E va bene,” diceva Kathe “ma l’avevamo dimenticato”»<sup>2</sup>.

«Brasilia risolve lo stesso problema collocando il centro del governo...all'estremità della sua pianta che ricorda un aereo. Il concetto di collocare un centro di governo in testa alla città non è nuovo, ma era necessario inventarlo un'altra volta»<sup>3</sup>.

La *misura umana* che gli architetti del dopoguerra ricercarono incessantemente attraverso i loro progetti, ha a che fare in maniera profonda con la crisi che investe in generale l'inizio del XX secolo, in particolare dalla fine della seconda guerra

---

<sup>1</sup> Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Éditions Crès, Collection de “L'Esprit Nouveau”, Paris 1930, p. 269.

<sup>2</sup> Henri-Pierre Roché, *Jules et Jim*, Gallimard, Parigi 1953; tr. it.: Adelphi, Milano 1987; ed. cons.: 2004, p. 104.

<sup>3</sup> S. Giedion, *Space, Time and Architecture*, cit. (Cap. II, nota 44).

mondiale<sup>4</sup>. Il trauma della distruzione atomica, l'assurdità dell'olocausto, la vertigine della smisurata crescita della metropoli e l'idea di una biologica armonia corrotta dallo sviluppo capitalistico, focalizzarono le preoccupazioni degli intellettuali e, fra loro, degli architetti. All'interno del collettivo tormento per i problemi del rispetto della dignità umana e della diffusione, insieme al sistema capitalistico, di un cinismo individualista nei rapporti interpersonali, gli architetti elaborarono una risposta specifica nel campo della progettazione urbana. Il disagio sociale si tradusse, in ambito architettonico, nella ricerca di un disegno urbano in grado di restituire l'ordine che la smisurata crescita della città ottocentesca in metropoli aveva messo definitivamente in crisi. Tale preoccupazione si declinò attraverso le riflessioni sulla

---

<sup>4</sup> Già nel Congresso di Atene del 1933 era chiaro come la missione dei CIAM si sviluppasse proprio in risposta a tale crisi: «poiché ogni uomo possiede la Terra, e ogni cittadino possiede il suo Paese allo stesso titolo di tutti gli altri uomini e cittadini, non esiste politica umana e nazionale se non nell'ambizione di rendergli e facile e reale l'esercizio di questa uguaglianza. [...] | Ammettere quest'assioma, che sembrerebbe banale, è però concedersi il diritto di critica e di giudice nel conflitto vitale per l'umanità, che da qualche decennio determina l'andamento del mondo alle sue risorse e alle sue forme moderne, ma che mai si è manifestato tanto aspro e assoluto. A questa luce, il problema non è più, in ogni nazione privilegiata di un destino, quello di organizzare per il cittadino una vita di sostituzione, di civiltà attuale, comune ai popoli dell'universo, ma è di dotarlo di tutti i mezzi e di tutte le facoltà che gli consentono di partecipare sia con l'istinto e l'abitudine sia con la volontà e il ragionamento alle funzioni, al destino e ai meriti della sua nazione. [...] Per virtù di un'epoca la nazione guadagnava tutto quel che il cittadino perdeva per colpa del progresso. Cosicché il pericolo che minaccia la nostra civiltà si precisa. Come la maggior parte dei contadini o degli artigiani si sono spogliati del loro costume nazionale affidandolo a due o tre professionisti che lo indossano nei giorni di festa, così la maggior parte dei cittadini non chiede che di rimettere il proprio spirito e la propria virtù nazionale ad alcuni dilettanti, a qualche energumeno o qualche fanatico. Vi è da temere che la missione e la coscienza nazionali siano l'appannaggio esclusivo di una coorte sempre più esigua al centro di un paese dominato dalla banalità e dall'insensibilità universali. | Con quali provvedimenti o con quali lusinghe, con quali trasfusioni rimediare a questa decadenza dell'anima nazionale in un cittadino che si stupirebbe dei nostri timori, poiché ogni giorno lo si ridipinga coi colori più brillanti del suo paese, tale è il problema di cui meditano in questa metà del secolo tutti i fronti politici. E non si tratta oggi di enumerare le loro risposte. Ma poiché i CIAM mi hanno fatto l'onore di mettermi come araldo alla testa della loro falange, ho il dovere di indicare come la loro Carta di Atene ponga con precisione la formula fondamentale. Essa porta la conferma e l'appoggio a quelli che hanno compreso che il primo fattore di longevità di un popolo è questo: che esso abbia esattamente l'età della propria epoca. Una civiltà ... non deve in alcun momento ignorare e temere la maggior disponibilità di agi e comodità con cui il progresso meccanico e sociale alletta il cittadino e rischia di allontanarlo dalla sua stessa natura. | [...] Ogni restrizione nella attribuzione al cittadino dei suoi diritti urbani e del loro beneficio, determina uno stato di ineguaglianza che tende per l'appunto a disgregare il corpo del paese e a minarne le funzioni generali». J. Giraudoux, *Discours Liminaire*, in CIAM, *Urbanisme des CIAM. La Charte d'Athènes*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Collection de l'équipement de la civilisation machiniste, Boulogne-sur-Seine 1943; ed. cons.: Edizioni di Comunità, Milano 1960.

standardizzazione dell'abitare e sulla monumentalità come mezzo di identificazione della comunità con uno specifico luogo e di distinzione dagli altri nel globale processo di omologazione del linguaggio nell'International Style. Anche la rogersiana istanza alla continuità con la tradizione e il movimento moderno coincideva con una profonda adesione alla ricerca di unità nella crisi di inizio secolo. Una crisi che trovava nella «*frattura che esiste nell'uomo contemporaneo fra il pensiero e il sentimento*» il principale motivo di un'adesione alla metodologia scientifica come strumento di impostazione filosofica del problema<sup>5</sup>.

Ripercorrere i Congressi Internazionali di Architettura Moderna, soffermandosi sull'analisi delle istanze teoriche presentate in tali occasioni e sulla relazione tra le idee sviluppate nel dopoguerra e quelle sviluppate prima della seconda guerra mondiale, permetterà di approfondire il senso della rottura del Movimento Moderno con le esperienze architettoniche del suo recente passato come sintomo della crisi descritta e di far emergere un senso del rapporto dell'architettura col passato, della memoria di quest'ultimo nel presente o della sua trasformazione, molto più complesso del principio della tabula rasa a cui spesso il Movimento Moderno è stato ricondotto. L'approfondimento di tale rapporto è indispensabile a comprendere la posizione che Rogers maturò a riguardo, parallelamente al suo coinvolgimento nel Consiglio Direttivo dei CIAM. Nell'ambito delle esperienze di insegnamento e progettazione che tale impegno gli consentì di compiere in Argentina e Perù, comparì, infatti, per la prima volta, l'espressione *preesistenze ambientali* che accompagnerà le riflessioni teoriche dell'architetto per il resto della vita.

«*Il problema che nel momento d'ora è dappertutto in primo piano*», segnalava Giedion, «*e che incide sempre più profondamente nel midollo di questo secolo è il rapporto durata mutamento: in altre parole – dopo amare esperienze – il problema di quanto*

---

<sup>5</sup> S. Giedion, *Space, Time and Architecture*, cit., p. XXVI. «Essere in contatto più stretto con la storia: in altre parole, vivere le nostre vite in dimensioni temporali più vaste. Gli avvenimenti presenti sono semplicemente le sezioni più apparenti di un *continuum* [...] | La confusione distruttiva di eventi nel mondo in libertà è oggidi tanto grande che la tendenza verso l'universalità è chiaramente visibile nel campo della scienza e dell'erudizione. Il desiderio di un'analogia di metodi nelle scienze singole – comprese le scienze sociali – in filosofia e in arte diventa sempre più definita. Ormai la richiesta di una visione universale del mondo di è fatta sentire nelle università: i nessi intellettuali fra le varie facoltà vengono meditatamente coltivati. | [...] Il desiderio di universalità è l'espressione della necessità che sentiamo di dominare e coordinare queste nuove potenzialità». Ibid. pp. 8-9.

può venire mutato e quanto deve rimanere immutabile nella natura umana senza turbare il suo equilibrio»<sup>6</sup>. La risposta fu ricercata in una *nuova monumentalità* e nella *sintesi delle arti plastiche* intese come inevitabile approfondimento dell'analitica ricerca della nuova misura umana – attuata attraverso gli studi sulla cellula abitativa – verso l'applicazione di tale rinnovato ordine alla progettazione della forma urbana.

### *Il razionalismo psicologico di Rogers*

Rogers entrò far parte dei CIAM nel 1935, mentre i Congressi, dopo aver chiarito i propri obiettivi attraverso la stesura della Carta d'Atene<sup>7</sup>, erano ancora impegnati nell'attività di propaganda per l'affermazione del Movimento Moderno come avanguardia che caratterizzò il periodo prebellico della loro esistenza.

Quest'ultimo fu segnato dalla ricerca di strumenti progettuali in grado di assicurare qualità di vita all'abitazione di massa, concentrandosi sullo studio della cellula abitativa minima per assicurare la crescita in densità degli insediamenti coerentemente – o in unità – ai processi di standardizzazione, industrializzazione e taylorizzazione<sup>8</sup>. Il dibattito si svolse intorno alla proposta di tipi edilizi in grado di fornire luce e aria all'abitazione a basso costo e allo studio delle modalità aggregative di quest'ultima. Si affermò il tipo multipiano in linea come modello in cui convergono lo sviluppo delle nuove possibilità tecniche (uso della struttura in acciaio e in calcestruzzo, prefabbricazione, uso dell'ascensore), la soluzione di problemi igienici e il progetto degli spazi collettivi all'interno dell'articolazione dell'edificio stesso e degli spazi liberati tra gli edifici. La conclusione del II CIAM sull'*Existenzminimum* confluì in una mostra che, attraverso l'uso di un metodo

---

<sup>6</sup> Ivi.

<sup>7</sup> Il documento è il risultato del dibattito avvenuto in occasione del IV CIAM del 1933 sulla *Città funzionale*, svoltosi in viaggio da Marsiglia ad Atene a bordo della SS Patris II e confluito nella pubblicazione, curata da Le Corbusier e il gruppo Ascoral: CIAM, *Urbanisme des CIAM. La Charte d'Athènes*, cit.

<sup>8</sup> Le Corbusier e Pierre Jeanneret, *Analysis of the fundamental elements of the "minimum house" problem*, in CIAM, *Die Wohnung für das Existenzminimum*, Englert & Schlosser, Frankfurt am Main 1930, pp. 2-5.

espositivo comparativo – in cui ogni riferimento al luogo di progetto era ridotto alla possibilità di confrontare il costo di costruzione in rapporto al salario medio locale – rifletteva il disinteresse per il rapporto della casa con la città<sup>9</sup>. Fu Le Corbusier a criticare, nel dibattito dei primi due Congressi, la mancanza di attenzione nei confronti degli aspetti collettivi degli insediamenti<sup>10</sup>. In occasione del II CIAM, infatti, egli era assente perché impegnato in un ciclo di conferenze in Sud America durante le quali la sua riflessione sulla costruzione della città ad alta densità non perse mai di vista il piano urbano generale.



Esposizione CIAM «L'alloggio minimo».

---

<sup>9</sup> Il II CIAM II si svolse a Francoforte, Germania, nell'ottobre del 1929 e i risultati della mostra furono pubblicati in CIAM, *Die Wohnung*, cit.

<sup>10</sup> G. Ciucci, *The Invention of the Modern Movement*, in «Oppositions» n. 24, Primavera 1981, p. 83. Una versione italiana più corta dello stesso articolo compare in «Casasabella» n. 463-464, novembre-dicembre 1980.

In occasione del III CIAM e del dibattito a proposito di “Case basse, medie o alte?” per la costruzione razionale Le Corbusier<sup>11</sup> e Gropius insistettero sull’importanza di una riflessione sui bisogni psicologici e sociali al fine di controllare la deriva verso ragionamenti strettamente legati ai costi di costruzione per numero di insediati e grazie ai quali la discussione si sarebbe esaurita nella predilezione per l’edificio in mattoni alto cinque piani<sup>12</sup>.

«É proprio degli obiettivi del congresso» – ricordava l’architetto tedesco – «opporsi alla concezione diffusa largamente per cui razionale significa economico. Letteralmente il termine “razionale” significa “secondo ragione”; nel nostro caso comprende non solo considerazioni economiche ma soprattutto considerazioni psicologiche e sociali»<sup>13</sup>.

L’interesse di Le Corbusier non era quello di concordare una serie di norme amministrative o vincolistiche per la costruzione razionale, ma lo studio di principi più generali che affrontassero i problemi della contemporaneità in maniera non contingente, affinché l’imprevedibile emergere di nuove questioni non ne determinasse a breve l’inutilità<sup>14</sup>:

«Nous ne devons pas dire: telle ou telle réglementation existante nous embarasse, nous opprime. Ce serait là une besogne toute négative. | Nous devons dire: voici un système urbain qui convient à l’habitation de l’homme de l’époque machiniste et voici les

---

<sup>11</sup> Al ritorno dal suo viaggio in Unione Sovietica e alle prese con gli studi per la *Ville Radieuse*. Già in occasione dell’intervento inviato al precedente Congresso aveva messo in luce la necessità di guardare al problema della standardizzazione e del fabbisogno abitativo con uno sguardo più ampio che non si limitasse ad adattarsi alle contemporanee premature condizioni di sviluppo dei mezzi e delle idee: «It is our sincere belief that modern architecture is but in its infancy and that there are just the mere outlines of a new era. | We will not suggest, for the Minimum House, methods of opportunism, adapting themselves to present, wrong, situations. On the contrary, we propose the only methods that are in line with modern working. It will be sufficient of we round the cape, but we must make up our minds to round it!». Le Corbusier e Pierre Jeanneret, *Analysis of the fundamental elements of the "minimum house" problem*, in CIAM, *Die Wohnung*, cit. pp. 2-5.

<sup>12</sup> Il III CIAM si svolse a Bruxelles nel novembre del 1930 intorno al tema della “Costruzione razionale” e i risultati della mostra furono pubblicati in CIAM, *Rationelle Bebauungsweisen*, Julius Hoffmann, Stuttgart 1931.

<sup>13</sup> W. Gropius, *Flach-, Mittel- oder Hochbau?*, in *Rationelle Bebauungsweisen*, cit., p. 26; versione italiana: *Case alte, case medie o case basse?*, in G. Grassi, *Das neue Frankfurt 1926-1931*, Dedalo, Bari 1975, p. 338.

<sup>14</sup> Le Corbusier, *Le parcellement du sol de villes*, in CIAM, *Rationelle...*, cit., p. 49.

règlements nouveaux qui doivent remplacer les anciens: besogne positive. Mais il faut avoir fait le tour de la question, car l'urbanisme constitue le code sous la discipline duquel vit une société organisée. | Or, cette société est en instance de réorganisation»<sup>15</sup>.

Contrariamente all'immagine unitaria che i risultati del dibattito mostrarono nelle pubblicazioni ufficiali dei Congressi, permaneva, infatti, il carattere contraddittorio delle posizioni portate avanti dai diversi gruppi. Già in occasione della traduzione bilingue del programma emerso dall'incontro di La Sarraz, si delinearono due diverse posizioni riguardo il rapporto tra standardizzazione, nuovo sistema economico e architettura: nella versione in francese la trasformazione del fenomeno architettonico nella modernità doveva emergere dalla consapevolezza dei turbamenti che la meccanizzazione portò al sistema sociale e, per reazione, da un tentativo di armonizzazione delle metodologie progettuali con le necessità umane, mentre la versione in tedesco accondiscendeva ai cambiamenti strutturali indotti dai nuovi mezzi di produzione nella società e nell'economia traslandoli nelle norme di governo dell'architettura moderna e del mondo intellettuale in generale<sup>16</sup>.

Il compito dell'architetto in questo momento, secondo Le Corbusier, era quello di 'equipaggiare la civiltà meccanizzata'. Etimologicamente: "fornire ciò che è necessario al cammino" perché l'uso della macchina diventasse uno strumento per il raggiungimento del benessere e non un obiettivo da raggiungere<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> Ibid. p. 55.

<sup>16</sup> Giorgio Ciucci suggerisce come la versione francese rispecchi la prospettiva avanzata da Le Corbusier. Essa è indispensabile a spiegare la posizione antiaccademica che ha dato vita ai CIAM come una riflessione profonda sul rapporto arte/produzione piuttosto che come semplice reazione agli stili. Ciò che caratterizzerebbe l'architettura moderna, infatti, è uno scollamento di tale relazione – che ancora poteva sopravvivere prima che l'artigianato fosse scalzato dalla produzione industriale – e la necessità di un suo critico ripensamento. G. Ciucci, *The Invention of the Modern Movement*, cit.

<sup>17</sup> «...l'architecture moderne existe, animée d'un esprit conforme à l'évolution machiniste qui a bouleversé la société et nous a mis dans l'obligation de créer, dans tous les domaines, un nouvel état d'équilibre». Le Corbusier, *Programme pour le Congrès Préparatoire International d'Architecture Moderne*, in Id., *La ville radieuse. Éléments d'une doctrine d'urbanisme pour l'équipement de la civilisation machiniste*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Boulogne-sur-Seine, 1935, p. 19. «Il s'agit d'équiper la nouvelle civilisation machiniste. | Essayer de localiser le débat sur la rectification des réglementations édilitaires en cours ? Il ne peut être question que d'un corps nouveau de réglementation. Les techniques modernes ont ouvert une porte sur d'autres choses. Des choses nouvelles qui se coordonnent entre elles suivant une biologie entière, une. [...] La machine est venue. | De l'esclavage auquel elle nous asservis, elle doit nous conduire à la libération. De tyran qu'elle est, elle doit redescendre à son rang: servir». Le Corbusier, *Renversement d'usages séculaires*, in Id., *La ville radieuse*,

Il razionalismo tedesco che Giorgio Grassi interpreterà come il filone autonomo della ricerca CIAM, concentrato su procedimenti manualistici che permettono l'emergere dei caratteri ricorrenti delle forme architettoniche, appare piuttosto, agli occhi di Rogers e della corrente eteronoma, come l'inzeppamento in un processo reiterativo e sterile di formulazione di regole troppo poco aperte all'imprevedibilità della vita, della vita vissuta dall'uomo spirituale di cui lo stesso Rogers dichiara l'importanza:

«E oggi sentiamo tutti l'ansia di diventare veri, secondo il detto di Lincoln che la vita è fatta per noi: *it is for us the living*.

Ciò non suoni dispregio verso le concezioni metafisiche; no, non si tratta di negare l'aldilà, ma bisogna anche che ci decidiamo una buona volta a strappare lo spirito dalle regioni inaccessibili per viverlo qui, pienamente consapevoli della grande responsabilità che ciò comporta ogni giorno, ogni ora. I problemi urgono, non dobbiamo rimandarli. Ora che possiamo mirarci negli occhi cercheremo di avere anche il coraggio di guardare in faccia la via per affrontarla così come ci è stata data, senza gonfiarla come un pallone il quale ci scappi di mano.

Niente evasioni. Viviamo; niente comode scappatoie di false mistiche: costruiamo; affondiamo le radici verso il centro della terra se vogliamo ergere le fronde nel cielo dove Dio respira il profumo dei fiori e si nutre delle nostre anime. Costruiamo. Abbiamo bisogno di case? Facciamole. Abbasso la retorica delle piazze imperiali, delle torri littorie, e se qualcuno ha bisogno di parlarci scenda dai piedistalli e si mescoli a noi, così che anche noi possiamo parlare a lui: da uomo a uomo [...].

Ho premesso che vi parlavo di Architettura: questo di cui stavo discorrendo è proprio soggetto d'architettura, pur che si traducano le parole in mattoni. Gropius non ci ammoniva di costruire secondo la vita vissuta? *Das lebendige Leben*. E il Bauhaus, la sua

---

cit., p. 29. «*Il faut trouver et appliquer des nouvelles méthodes claires, qui permettent de composer les plans d'habitation utiles et qui s'offrent naturellement à la standardisation, à l'industrialisation, à la taylorisation.* | Si l'on ne classe pas deux événements indépendants: *agencer le logement*, d'une part, et *construire la maison*, d'autre part, si l'on ne différencie pas deux fonctions étrangères: un *système organisé de circulation* d'une part, et un *système de structure* d'autre part, si l'on maintient les méthodes courantes par lesquelles les deux fonctions sont mêlées et dépendent l'une de l'autre, nous demeurerons pétrifiés dans la même immobilité: | a) l'industrie ne pourra pas s'emparer de la "maison minimum" et introduire dans l'économie générale ses prodigieuses ressources. | b) L'architecture ne pourra pas faire des plans adaptés à l'économie moderne et la société, en plein état de reformation, ne pourra pas disposer de la "maison minimum". | Par "crise du logement" nous ne voulons pas parler quantitativement seulement, mais qualitativement. L'homme d'aujourd'hui est un animal privé de onterrier, il ne peut que se morfondre». Ibid., p. 30.

Scuola, sorse a Dessau per affermare liberamente questi principi, portando la misura dell'uomo fisico nella misura dell'uomo spirituale»<sup>18</sup>.



Ernesto Nathan Rogers, *Vom Ich Zum Ich*, Archivio BBPR.

Sarà verso l'eccessiva rigidità e il carattere imperativo dei principi della Carta d'Atene che convergerà la critica dei più giovani membri del Team 10, ai Congressi del dopoguerra. Durante questi ultimi, infatti, il tentativo di applicazione concreta dei principi della Carta, mise in luce la necessità di considerare più in profondità il ruolo ordinatore della forma – di una forma non deterministicamente derivata dalla tecnologia e fin dall'inizio proposta da Le Corbusier nei suoi 5 punti – e di un'idea di piano più disponibile a successive modificazioni<sup>19</sup>. Tuttavia, seguendo la disamina dei primi CIAM, non è difficile vedere come la generalità dei principi della Carta d'Atene sia, di fatto, non dogmatica e utile a riordinare sotto un comune risultato i diversi spiriti che aleggiano nei Congressi. I principi della Carta si configurano come un preliminare necessario al momento immaginativo del progetto<sup>20</sup> e sottolineano la

---

<sup>18</sup> E. N. Rogers, *Conquista della misura umana*, in «Tempo», agosto 1945; poi in S. Maffioletti, a c. d., *Ernesto N. Rogers. Architettura, Misura e grandezza dell'uomo*, cit. (Introduzione, nota 8), pp. 285-290.

<sup>19</sup> R. Banham, *CIAM*, in Wolfgang Pehnt, a c. d., *Encyclopedia of modern architecture*, Harry N. Abrams, New York 1964, pp. 70-73.

<sup>20</sup> «The more tangible functions – those implied by the word “functionalism” – are only relevant in so far as they help to adjust man's environment more accurately to his elementary requirements. But this, after all, is no more than a necessary preliminary. The question thus arises whether CIAM, accepting the contemporary situation as an inevitable background for practical realization, should nevertheless adopt

necessità di un pensiero a tre dimensioni in cui la zonizzazione è intesa più come uno strumento per assicurare le dotazioni funzionali minime del piano che non per il controllo del risultato formale del progetto. La forma, per quanto volumetricamente abbozzata, era già considerata come il punto più alto del progetto: «*L'urbanisme est une science a trois dimensions et non pas a deux dimensions. C'est en faisant intervenir l'élément de hauteur que des solutions efficaces peuvent être apportées aux nécessités de la circulation et à la création des espaces libres destinées aux loisirs*» (sottolineatura nell'originale)<sup>21</sup>. Se consideriamo il lavoro di Le Corbusier sulla *Ville Radieuse*, condotto parallelamente all'organizzazione del IV CIAM, appare evidente come il ricorso a un'idea di piano inteso più come disegno formale di principi di buon senso che come abdicazione alla previsione normativa – «*Chimère!*»<sup>22</sup> – dello sviluppo futuro della città non risulti da un processo di maturazione delle idee moderne nel dopoguerra<sup>23</sup>, ma sia già presente all'interno del dibattito come caratteristica necessaria alla nascita della nuova architettura per la città contemporanea<sup>24</sup>. Lo stesso impiego della Griglia CIAM per l'esposizione dei progetti del 1949, dimostrerà la possibilità dei leggere i criteri della Carta d'Atene come «*un insieme di principi flessibili e adattabili a parti del mondo completamente diverse*»<sup>25</sup>.

Durante i successivi congressi continuò a maturare un approccio “scientifico” alla pianificazione urbana, orientato verso un atteggiamento processuale che, attraverso la specializzazione nell'uso statistico di analisi dei dati relativi agli aspetti fisici e sociali, prevedeva quantitativamente le richieste di residenza e trasporti nonché la loro preferibile localizzazione<sup>26</sup>. Parallelamente la scelta delle modalità di presentazione

---

a critical attitude towards it and act accordingly. Does CIAM intend to “guide” a rational mechanistic conception of progress towards an improvement of human environment?». A. Van Eyck in S. Giedion, *A decade of new architecture*, cit. (Cap. II, nota 5), p. 37.

<sup>21</sup> Atti del IV CIAM “Charte de l'urbanisme”, Athenes 1939, CIAM Collection.

<sup>22</sup> Le Corbusier, *Le plan: dictateur*, in Id., *La ville radieuse*, cit., p. 8.

<sup>23</sup> Come sostengono Giedion in S. Giedion, *Breviario di Architettura*, cit. (Cap. II, nota 65), p. 7 e Banham, *CIAM*, cit., p. 73. Quest'ultimo in particolare attribuisce tale ampliamento di prospettiva all'avanzamento delle istanze del Team 10.

<sup>24</sup> Le Corbusier, *Liberté Individuelle*, in Id., *La ville radieuse*, cit., p. 9.

<sup>25</sup> J. L. Sert, *Relazioni del VII CIAM- Sous-Commission C*, in «Metron» n. 33-34, 1949, p. 55.

<sup>26</sup> E. Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism*, cit. (Cap. II, nota 2), p. 60. Indicato da Giedion, in linea con l'orientamento di Le Corbusier, come l'approccio degli ‘architetti politici’, incapace di influire sullo sviluppo della città contemporanea. Ibid., p. 87.

dei progetti iniziò a mostrare una certa attenzione per le relazioni di questi con il resto della città e col territorio<sup>27</sup> e alcuni membri dei Congressi espressero la loro preferenza per la concentrazione sulle questioni teoriche e la formulazione di linee guida, delegando gli studi statistici a specialisti<sup>28</sup>.

L'ingresso di Rogers nei CIAM in questo momento è significativo per la lettura dello sviluppo del suo pensiero teorico. Assecondando la flessione del Movimento Moderno da una posizione di avanguardia verso la precisazione dei propri principi alla luce delle sperimentazioni eseguite, Rogers realizzò il passaggio dall'adesione alle istanze dell'architettura moderna alla formalizzazione di una posizione più personale riguardo l'applicazione dei principi condivisi coi Congressi. Collocare Rogers al giusto posto nella dualità dell'atteggiamento moderno nei confronti della standardizzazione e dell'uomo – sociologico e psicologico da un lato, normativo dall'altro – permette di riconoscere il germe della sua riflessione sulle preesistenze ambientali. Ammettendo di collocare l'architetto all'interno di quella che Renato De Fusco ha descritto come la *linea dell'eteronomia*<sup>29</sup> che nel secondo dopoguerra, con le esigenze della ricostruzione, approfondì l'impegno sociale dell'architetto, è possibile, infatti, ipotizzare che l'approdo all'interesse per le preesistenze ambientali (fisiche, geografiche, ma anche e soprattutto storiche e culturali) sia avvenuto a partire dall'esigenza esistenziale a premessa dei CIAM. Secondo l'architetto milanese, infatti:

«la positività e la negatività del mondo moderno dipendono proprio da questo procedere dell'individuo oltre i confini di un'umanità impersonale e anodina [generata da un certo atteggiamento nei confronti della standardizzazione, ndr], d'altra parte, mai come nel tempo presente v'è stato maggior sviluppo, da un lato, dell'individuo e, dall'altro, della

---

<sup>27</sup> I disegni devono ora comprendere inquadramenti fino alla scala 1:10.000 e 1: 50.000.

<sup>28</sup> Il gruppo polacco, quello svizzero, quello olandese e Gropius. E. Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism*, cit. p. 64 e p. 85. Sarebbero questi gli architetti indicati da Giedion come 'tecnici', ovvero gli unici capaci di operare dei cambiamenti nel modo di progettare lo sviluppo della città a livello internazionale. Ibid., p. 87. L'impossibilità di raggiungere un accordo su quest'ultimo argomento ritardò la pubblicazione dei risultati del dibattito sulla 'Città Funzionale' del IV CIAM fino al volume edito ad opera di Le Corbusier e il gruppo Ascoral nel 1943. CIAM, *Urbanisme des CIAM. La Charte d'Athènes*, cit. Il V CIAM si tenne a Parigi nel giugno-luglio del 1937 intorno al tema *Logis et Loisir*. Il VI CIAM si tenne a Hoddesdon nel settembre del 1947 in forma di Congresso preparatorio alla ripresa dei lavori dopo la guerra.

<sup>29</sup> R. De Fusco, *Le nuove idee di architettura. Storia della critica da Rogers a Jencks*, Etas, Milano 1991, p. 61 e segg.

massa e, per conseguenza, maggior contrasto tra individuo e massa: mai come ora la specializzazione ha rischiato di atomizzare l'armonico concerto degli uomini, né mai come ora la massa ha minacciato di più le qualità individuali»<sup>30</sup>.

### *Una nuova simbolica monumentalità*

Parallelamente, l'instabilità politica dei Paesi europei che avevano ospitato i congressi fino allora spinge alla ricerca di nuove basi di appoggio negli Stati Uniti e in America Latina. I nuovi avamposti rientrano anche all'interno dell'obiettivo dei CIAM postbellici di sperimentazione dei principi della Carta d'Atene in casi concreti. È in questo momento che iniziarono le riflessioni sull'idea di una *nuova monumentalità*. Nata nel 1943 dalla risposta di Sigfried Giedion, José Lluis Sert e Fernand Léger, a un invito dell'associazione American Abstract Artist, la riflessione sulla nuova monumentalità fu poi pubblicata nell'edizione tedesca di *Breviario di Architettura* del 1956<sup>31</sup>. Essa partiva dalla constatazione di una frattura tra l'arte e il grande pubblico la cui origine fu imputata a una carenza dei *valori estetici* dell'architettura. Questi erano considerati «*assai più importanti dei costi di costruzione*» per il recupero del rapporto tra architettura e comunità<sup>32</sup> attraverso l'apertura dai ragionamenti fino allora condotti sulla cellula abitativa alla scala del quartiere. La nuova monumentalità cercata si definiva in opposizione alla “pseudo monumentalità” che aveva caratterizzato il XIX secolo e nella quale le forme persero il tradizionale ordine che ne legava il contenuto all'uso. Il linguaggio un tempo riservato agli dei e alla vita della comunità si perdeva ora in un uso indiscriminato grazie al quale «*le forme decadono a clichés senza significato emotivo*»<sup>33</sup>. Il monumento nuovo doveva quindi tornare a essere il luogo in cui si costruisce il rapporto tra individuo e collettività, tra individuo e spirito, contro la tendenza eclettica di fine Ottocento, individualista perché legata al gusto della committenza e atomizzante nell'uso degli elementi d'architettura svuotati

---

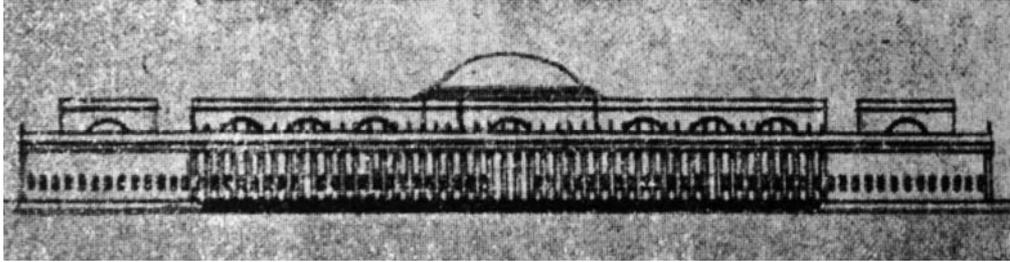
<sup>30</sup> E. N. Rogers, *Gli elementi del fenomeno architettonico*, C. De Seta, a c. d., Guida, Napoli 1981; ed. cons.: Marinotti, Milano 2006, p. 79.

<sup>31</sup> S. Giedion, *Breviario d'architettura*, cit.

<sup>32</sup> Ibid., p. 7.

<sup>33</sup> Ibid., p. 31.

del loro contenuto. Come esempio di pseudomonumentalità Giedion citò il Progetto per un museo di Jean-Nicolas-Louis Durand, sancendo definitivamente come la ricerca di una nuova monumentalità dovesse sorgere da una critica profonda alla deflagrazione del concetto di classicità messa in atto a opera degli architetti illuministi<sup>34</sup>.



“J. N. L. Durand, Progetto per un Museo, intorno al 1800 (da Cours d'architecture, 1803)”.  
Immagine estratta da S. Giedion, *Breviario di Architettura*, Garzanti, Milano 1961.

Per questo motivo fu necessario ripartire dall'unità minima per re-imparare l'esattezza nella progettazione. Ma fu nel passaggio dalla cellula abitativa al piano che si rese necessario ritrovare un punto di partenza primario dal quale ricominciare a pensare il rapporto singolo-collettività, particolare-generale, uomo-città, ovvero «l'umanizzazione della città»<sup>35</sup>. Le dinamiche alienanti della metropoli misero in luce l'insufficienza di «soluzioni puramente funzionali» e il «bisogno di monumentalità»

---

<sup>34</sup> Seppur attuati alla ricerca di una modalità costruttiva razionale e aderente alle leggi di natura, né il laugieriano ricorso al mito della capanna primitiva, né l'*ars combinatoria* durandiana riusciranno infatti ad arginare il pericolo di una barocca libertà formale a cui tentavano di dare risposta. Dalla loro posizione si distingue il principio di vaghezza attribuito al tipo da Quatremère de Quincy.

<sup>35</sup> Giedion, *Breviario d'architettura*, cit., p. 92. Lo spostamento dell'attenzione del dibattito internazionale dal singolo manufatto architettonico al piano urbano e al rapporto particolare-generale, durante la decennale sospensione dei CIAM per la guerra, fu sancito dalla prima riunione dei Congressi nel 1947: «The last ten years have shown three developments in matters concerning this Congress, which affected its structure. (a) Architecture is recognised as inseparable from the general creation of physical environment, through town planning and the allied disciplines (sociology etc.). (b) The principles of architecture in this wider sense are universal, and transcend national boundaries. Their application is local. [...]». CIAM VI Documents, Bridgwater 1947, p. 14, CIAM Archive, gta Zurich.

inteso come «*bisogno di ascesa interiore*». Questo nuovo monumento doveva avere *valore simbolico*, grazie al quale soddisfare il bisogno di memoria.

«La *Monumentalità* nasce dall'eterno bisogno degli uomini di creare *Simboli* per le loro gesta e il loro destino, per le loro convinzioni religiose e sociali.

Ogni periodo sente il bisogno di erigere monumenti che, conformemente al significato latino della parola, sono qualcosa che fa “ricordare”, qualcosa che deve venir trasmesso alle generazioni successive»<sup>36</sup>.

Il luogo dove si costruisce il monumento fu detto ‘cuore della città’ o ‘centro civico’ e il suo carattere collettivo si rispecchiava nella necessità di «*risvegliare nel pubblico l'amore per le celebrazioni, per gli avvenimenti collettivi*». L'idea del rito come recupero di «*valori sentimentali ed emotivi*» legati a un luogo si pose in risposta al problema di una progressiva perdita di identità della città in continua crescita e doveva essere applicata attraverso l'uso delle nuove possibilità tecniche. Le forme ottenute attraverso questo processo, analogamente a ciò che era avvenuto nella pittura d'avanguardia, non dovevano presentare contenuti concreti, ma rivolgersi direttamente ai sensi. Ciò sarebbe stato possibile attraverso un'espressione di tipo simbolico, tramite di un'emotività superiore rispetto a quella coinvolta nella vita quotidiana che soddisfacesse il bisogno elementare che Le Corbusier aveva individuato nel coltivare lo spirito di un uomo non più «*definito dalla classe sociale, dalla religione, o dalla razza*»<sup>37</sup>. Attraverso il nuovo monumento, l'architettura ambiva a «*penetrare fino ai fenomeni originari dell'esistenza umana*»<sup>38</sup>, alla ricerca di una forma archetipica di sensibilità e di memoria. Ciò avveniva, secondo Giedion, attraverso la formulazione di un *nuovo regionalismo* secondo il quale, prima di passare al progetto, era necessario studiare le abitudini di vita e il clima di un determinato luogo, che erano considerate le «*condizioni cosmiche e terrestri*»<sup>39</sup>. Solo prendendo in considerazione queste ultime era possibile costruire un legame non imitativo tra le forme di ieri e quelle di oggi. Nella costruzione delle metropoli, il

---

<sup>36</sup> Giedion, *Breviario d'architettura*, cit., pp. 34-35.

<sup>37</sup> Ibid., p. 94.

<sup>38</sup> Ibid., p. 117.

<sup>39</sup> Ibid., p. 114.

nuovo regionalismo avrebbe quindi permesso la costruzione della casa di massa, senza che quest'ultima si presentasse come la copia International Style della casa d'affitto europea o americana. Esempio di questa soluzione erano l'utilizzo del *patio* nelle realizzazioni sudamericane di Sert e Wiener.

La posizione di Giedion, Sert e Léger fu pubblicata per la prima volta nel volume *New Architecture and City planning* (New York 1944) a cura di Paul Zucker e sollevò l'interesse del dibattito internazionale sulla necessità di un approfondimento della questione. Così, nel settembre del 1948, "The Architectural Review" dedicò un numero al dibattito sulla monumentalità con interventi di Gregor Paulsson, Henry Russel Hitchcock, William Holford, Walter Gropius, Lucio Costa, Alfred Roth e dello stesso Giedion<sup>40</sup>. Eccezione fatta per l'intervento di Paulsson che puntava alla dimostrazione di una non desiderabilità della monumentalità<sup>41</sup>, le argomentazioni ruotarono intorno ad alcuni punti fissi che ritornarono nel CIAM del 1951 sul *Cuore della città*: la necessità di declinare la durata e la permanenza attraverso l'architettura, l'indipendenza della monumentalità dalla mutevole funzione, il bisogno di conferire importanza simbolica ai bisogni collettivi attraverso il monumento. Apparve già, inoltre, il carattere di schematicità aperta a successive modificazioni che, in occasione dell'VIII CIAM, spostò il significato di monumento dal singolo edificio all'organizzazione di un sistema di spazi:

«L'idea stessa di far rivivere l'espressione monumentale attraverso simboli formali statici, come succedeva in passato, dovrebbe essere lontana dalla mente creativa della nostra epoca. Infatti l'uomo moderno ha fatto l'importante scoperta che non esiste nulla di definitivo né una verità eterna. Il vecchio monumento era il simbolo di una concezione statica del mondo che ora invece è sostituita dalla nuova concezione relativistica con le sue forze variabili. Credo perciò che l'equivalente dell'espressione monumentale si stia sviluppando nella direzione di un nuovo schema fisico per una forma più alta di vita civica,

---

<sup>40</sup> La pubblicazione si riferisce a una conferenza del Royal Institute of British Architecture del 26 settembre 1946.

<sup>41</sup> Perché imperialistica e storicamente coincidente con la celebrazione della sopraffazione dei popoli da parte dei dittatori.

uno schema caratterizzato dalla *flessibilità che tiene conto della continua crescita e dei continui mutamenti*<sup>42</sup>.

La riorganizzazione dei CIAM dopo l'interruzione di dieci anni dovuta alla seconda guerra mondiale, confluì nel congresso di Bridgwater del 1947, ospitato dal gruppo inglese MARS (Modern Architecture Research)<sup>43</sup>. Da questo momento in poi Rogers fu membro del Consiglio dei CIAM, con incarichi di direzione dei Congressi, divulgazione dei principi dibattuti e nomina dei delegati<sup>44</sup>.

In occasione della riunione preparatoria CIRPAC a Zurigo, si ribadì la diffusione dei principi dei Congressi come uno degli obiettivi primari dell'attività dei delegati nei rispettivi Paesi. A tale proposito, i rappresentanti italiani fecero presente che l'impegno, a vario titolo, di tutti i delegati nell'attività di pianificazione, costruzione e ricostruzione consentì al gruppo di influire sulle decisioni in merito alla progettazione urbana italiana in maniera conforme ai principi dei Congressi e di diffondere le idee attraverso esposizioni alla Triennale di Milano e riunioni e collaborazioni progettuali con i giovani architetti del Movimento di Studi per l'Architettura<sup>45</sup>. Il verbale dell'incontro riportava inoltre l'intenzione di discutere il cambiamento dell'obiettivo ufficiale dei Congressi da "architettura Moderna" a "architettura e townplanning per la creazione di un ambiente fisico che soddisfi i bisogni emotivi e materiali dell'uomo e stimoli la sua crescita spirituale". Indispensabile al raggiungimento di tale obiettivo era la combinazione di idealismo

---

<sup>42</sup> W. Gropius, Intervento al dibattito *Alla ricerca di una nuova monumentalità*, in «The Architectural Review», settembre 1948; tr. it. in L. Patetta, *La monumentalità nell'architettura moderna*, Clup, Milano 1982, pp. 116-117. Nell'aprile del 1949 la rivista pubblicò la risposta di Lewis Mumford che citiamo per completezza pur non risultando particolarmente rilevante all'interno del presente ragionamento. L. Mumford, *Monumentalism, Symbolism and Style*, in «The Architectural Review», aprile 1949, pp. 173-180; tr. it. in L. Patetta, *La monumentalità nell'architettura moderna*, cit., pp. 116-117.

<sup>43</sup> Il VI CIAM II si svolse nel settembre del 1947 e fu seguito dalla pubblicazione di una raccolta di progetti provenienti da tutto il mondo al fine di indagare lo stato raggiunto dalla produzione architettonica internazionale durante la sospensione dei CIAM dovuta alla seconda guerra mondiale; in S. Giedion, *A decade of new architecture*, cit.

<sup>44</sup> Lo statuto prevedeva che il Council fosse composto da un presidente, due vice-presidenti, un tesoriere onorario, un segretario onorario e non più di quattro ulteriori membri. CIAM VI Documents, Bridgwater 1947, pp. 15-16, CIAM Archive.

<sup>45</sup> *Resumé du rapport verbal pour le Groupe Italien par Peressutti et Rogers à la reunion des délégués de C. I. A. M. (Zurich, 24-28 Mai 1947)*, CIAM Archive. Report of Delegates to CIRPAC. CIRPAC meeting at Zurich : May 26th – 29th, 1947. CIAM VI Documents, Bridgwater 1947, pp. 3-5, CIAM Archive.

sociale, pianificazione scientifica e avanzate tecniche costruttive con l'arricchimento del linguaggio estetico dell'architettura. La ristrettezza dei tempi per la preparazione del Congresso non permise ricerche approfondite in merito ad uno specifico tema cui dedicare il dibattito ma, in vista di una successiva precisazione per il convegno del 1948, fu proposto un generico "Community Planning". La discussione del VI congresso, un congresso quindi preparatorio, si orientò intorno a due temi emersi dall'invito ad avanzare proposte rivolto a tutti i Paesi: l'unità di vicinato ovvero l'espressione fisica delle comunità in relazione al loro contenuto sociale, suggerita da svedesi e americani (con Gropius), e l'espressione architettonica delle comunità, suggerita dagli inglesi e da Giedion<sup>46</sup>. Tuttavia, tale idea di espressione architettonica, pur affrontando il problema della formulazione di un linguaggio estetico della standardizzazione che apparirà in *Breviario*, ancora nulla presentava della riflessione sul monumento come risposta ai bisogni emotivi di una comunità, che invece orbitò strettamente intorno all'integrazione delle arti plastiche architettura, scultura e pittura<sup>47</sup>. L'intervento di Richards sul tema, però, avvertiva che la questione dell'espressione estetica dell'architettura doveva essere affrontata come risposta al problema dell'attribuzione di una forma appropriata alla pianificazione, onde evitare il rischio che dal preciso calcolo di standard urbanistici emergesse una selvaggia informalità. Riflettendo sulla necessità di spiegare all'"uomo della strada" l'architettura moderna, Richards spostò il campo della discussione intorno alla possibile formulazione di standard visivi a partire da una riflessione su ciò che già possiede un significato emotivo e simbolico per l'uomo: la continuità storica della crescita urbana<sup>48</sup>.

In tale cornice prese forma il viaggio di Rogers in Sud America, viaggio che gli diede la possibilità di lavorare all'Estudio del Plan per Buenos Aires e al Plano Piloto per Lima, oltre che di insegnare presso l'Istituto Universitario di Tucumán. Il viaggio rientrava così perfettamente all'interno degli obiettivi dei Congressi postbellici: una

---

<sup>46</sup> Programma del VI Congresso e la riunione CIRPAC formulato dal segretariato nel maggio 1947, JFH.

<sup>47</sup> Report of Commission III b. on Architectural Expression. Questionnaire. *The Impact of contemporary conditions on architectural expression*. CIAM VI Documents, Bridgwater 1947, pp. 22-24, CIAM Archive.

<sup>48</sup> Commission III b. Architectural expression. Paper given by J. M. Richards. CIAM VI Documents, Bridgwater 1947, pp. 25-29, CIAM Archive.

maggior espansione dei CIAM in Sudamerica, l'applicazione dei principi della Carta d'Atene in esperienze concrete e l'approfondimento del problema dell'educazione degli architetti<sup>49</sup>. Fu durante tale viaggio, in occasione di una conferenza presso la Facoltà di lettere e filosofia della Universidad Mayor de San Marcos di Lima nel 1949, Rogers iniziò a riflettere sul problema del progettare nelle preesistenze ambientali<sup>50</sup>.

### *La sintesi delle arti plastiche*

La sede del VII CIAM<sup>51</sup> fu decisa su proposta di Rogers e Peressutti che, già a Bridgwater, avevano rilevato l'interesse per il rapporto città antica - città moderna caratteristico della conformazione urbana di Bergamo «à 45 km de Milan. C'est une ville particulièrement interessante parceque elle est formé de deux villes: l'ancienne sur le sommet d'une colline, et ux pieds de celle-ci, la ville moderne»<sup>52</sup>. L'organizzazione materiale del congresso fu affidata a Peressutti, mentre Rogers era impegnato del suo viaggio in Sud America.

Attraverso l'uso delle griglie CIAM per la rappresentazione dei progetti esposti, il Congresso si ripropose di formulare un insieme di standard e simboli universali per il raggiungimento di un condiviso metodo comparativo di studio delle città, sia nuove che esistenti. L'obiettivo generale restava quello introdotto a Bridgwater: stabilire il più alto livello di standard umano e tecnico nella progettazione a qualsiasi scala, dalla regione al singolo alloggio. Dagli interventi inaugurali del Congresso emerge come la ricostruzione post-bellica fosse generalmente intesa come una preziosa occasione di

---

<sup>49</sup> L'importanza del ruolo svolto dall'esperienza sudamericana di Rogers all'interno dei CIAM è testimoniata dalla numerosa corrispondenza presente nella Jorge Ferrari Hardoy Collection di Harvard e nei report rivolti a Giedion: Lettera di Rogers a Giedion, CIAM Archive.

<sup>50</sup> Presso l'Estudio del Plan de Buenos Aires, Rogers parteciperà, tra le altre attività, alla progettazione del quartiere bonairense del Bajo Belgrano, progetto presentato poi ai Congressi come esempio di studio intorno al problema dell'unità di vicinato proposto come tema per il successivo incontro internazionale.

<sup>51</sup> Il VII CIAM si svolse dal 22 al 31 luglio 1949 intorno al tema "Applicazione della Carta d'Atene", attraverso l'uso delle griglie CIAM messe a punto dal gruppo Ascoral guidato da Le Corbusier. Programma del VII CIAM.

<sup>52</sup> Lettera di Peressutti (a Le Corbusier?) del 30 dicembre 1947, CIAM Archive.

applicazione delle teorie in fase di approfondimento<sup>53</sup>. Tra i progetti ritenuti indispensabili allo studio comparivano l'Unité d'Habitation e il Piano per Buenos Aires lecorbuseriani, il Piano regolatore di Milano e l'“unité d'habitation” del QT8 e il quartiere d'abitazione a Buenos Aires (il Bajo Belgrano a cui lavorarono Ferrari, Bonet e Rogers)<sup>54</sup>. In occasione di questo Congresso, inoltre, grandi aspettative erano state riposte nel prodotto dei paesi sudamericani, considerati da Giedion “l'espressione più fresca del nostro movimento” e, insieme ad Aalto, “i più vicini alla vita”, mentre per Sert il Congresso doveva essere “il più latino” fin'ora e la partecipazione del Sud America, insieme alla Francia e all'Italia, componeva la sezione più importante<sup>55</sup>.

Durante il discorso inaugurale dell'incontro, Sert ribadì come l'obiettivo principale dei CIAM fosse la ricerca di un ordine nella confusa crescita della città moderna attraverso gli strumenti dell'architettura e dell'urbanistica che per il congresso erano un'unica disciplina. I lavori di applicazione della Carta d'Atene, furono organizzati intorno ad un problema chiave: la sintesi delle arti plastiche<sup>56</sup>. Il problema della ricerca di una nuova condivisa sensibilità estetica fu impostato per la prima volta in maniera diretta – per volere soprattutto del gruppo inglese MARS – ed era inteso, secondo lo stesso discorso di Sert, come un problema inerente la ricostruzione delle città e la creazione di nuovi centri civici<sup>57</sup> «dove la vita individuale si armonizzi con quella collettiva»<sup>58</sup>. Nell'intraprendere tali compiti, gli architetti sembravano intrappolati nell'esercizio di un funzionalismo strettamente utilitario, che doveva essere superato attraverso l'integrazione dell'architettura e delle altre arti plastiche nell'urbanistica per soddisfare le più alte aspirazioni spirituali umane<sup>59</sup>. L'argomento

---

<sup>53</sup> *Relazioni del VII CIAM*, in «Metron» n. 33-34, 1949, pp. 48-72.

<sup>54</sup> Lettera di Sert a Giedion del 6 marzo 1948, CIAM Archive. Proposta di Sert per il VII CIAM, Lima, 5 marzo 1948, CIAM Archive.

<sup>55</sup> Lettera di Sert a Ferrari del 14 gennaio 1949, CIAM Archive. Lettera di Giedion a Rogers del 4 febbraio 1949, indirizzata all'Estudio del Plan di Buenos Aires, CIAM Archive.

<sup>56</sup> Parallelamente, il Congresso si occupò del problema dell'insegnamento dell'architettura, inteso come fondamentale strumento di divulgazione delle teorie CIAM, attraverso l'istituzione di un'apposita Commissione permanente di cui Rogers era presidente.

<sup>57</sup> 7° CIAM, in «Revista de Arquitectura», pp. 207-215, CIAM Archive.

<sup>58</sup> E. N. Rogers, *Architetti a nudo*, in «Tempo» n. 33, 13-20 agosto 1949, p. 27; poi in S. Maffioletti, a c. d., *Ernesto N. Rogers. Architettura, misura e grandezza dell'uomo*, cit.; anche in CIAM Collection.

<sup>59</sup> Iieme Commission. Rapport B. Bergamo, Juillet, CIAM Archive, gta Zurich.

fu trattato, come sempre nei Congressi, attraverso testimonianze di punti di vista molto diversi. Una soluzione un po' semplicistica della relazione fra le arti plastiche come giustapposizione delle stesse – per cui la collaborazione tra scultori, pittori e architetti fin dalle prime fasi del progetto portava alla collocazione di opere d'arte nei centri civici delle città – era affiancata da una visione che apriva il ragionamento alla progettazione urbana. Quest'ultima faceva appello allo statuto artistico dell'architettura per ammonire nuovamente contro i pericoli di un funzionalismo meccanicistico e favorire il recupero, nel progetto, di alcuni valori propri delle arti plastiche. Primo su tutti fra questi, secondo l'opinione dall'artista surrealista Roland Penrose e di Le Corbusier, quello della 'permanenza' intesa come 'il piacere e la pazienza di un uomo nel fare un'opera completa'<sup>60</sup>. La destinazione del luogo a contenitore di opere d'arte non lo doveva preoccupare quanto invece la necessità di portare l'arte plastica nel disegno delle linee, dei volumi e delle superfici che compongono il progetto sotto forma di senso di eternità nella concezione dell'opera che fosse come un 'seme ben piantato' e disposto ad accogliere la vita dell'organismo che cresce. Le differenze di opinioni nella commissione erano sintetizzate dalle considerazioni finali di Rogers, secondo il quale l'arte non doveva avvicinarsi al popolo, ma piuttosto fornire al popolo i mezzi per avvicinarsi all'arte. Oltre ad esprimersi così in merito alla proposta di una maggiore attenzione alle esigenze dell'“uomo della strada”, avanzata da Richards, MARS e Helena Syrkus, negando la possibilità di una missione politica dell'architettura e dell'arte, le parole di Rogers testimoniavano di come l'adesione del dibattito al problema dell'“equipaggiare la civiltà meccanizzata” fosse una preoccupazione ricorrente nei CIAM, indipendentemente dal tema e dalla scala di progetto affrontati negli anni<sup>61</sup>. Ciò che accomuna e doveva riavvicinare le arti plastiche, secondo le conclusioni della commissione, era infatti, ancora, il problema della ricerca di un linguaggio

---

<sup>60</sup> «Le Corbusier reprend les remarques de Penrose, sur le complexe de la permanence. La permanence est le plaisir et la patience d'un homme de faire une oeuvre complète; de la faire raisonnée avec son temps et au revoir après cela. Si elle est démolie cela ne fait rien, les générations qui viendront ensuite créeront de nouveau leurs oeuvres. L'obsession de la permanence a empêché de bâtir, a empêché l'Urbaniste, a empêché le peintre et a empêché le sculpteur. Parce qu'ils veulent que tout geste soit valable, capitalisable avec intérêt au cours du temps». Le Corbusier. *Relazioni del VII CIAM – Séance plénière del la 2<sup>ème</sup> Commission: "Rapport des artes plastiques"*, in «Metron» n. 33-34, 1949, pp. 56-62.

<sup>61</sup> Ibid.

appropriato all'epoca, ovvero la ricerca delle relazioni costanti, di un ordine, in grado di conferire unità agli elementi standardizzati dell'architettura e della città. Come Rogers aveva ricordato nella conferenza tenuta a Buenos Aires pochi mesi prima:

«Nuestra primera tarea en el campo técnico consiste en establecer la unidad de medida de los elementos de la construcción, o como más precisamente se dice, llegar a la normalización de éstos: entre la medida de los vidrios y la hojas de la ventana es necesario establecer relaciones tan constantes al menos como aquellas que existen entre las medidas de las rueda y las de los neumáticos del automóvil»<sup>62</sup>.

Il problema della “machine à habiter” come ricerca della nuova unità che permettesse di riconoscere possibilità di affinamento e perfezionamento della costruzione dell'architettura analoghe all'ordine classicamente inteso, si configurava pertanto come una preoccupazione costante dell'architettura moderna, come una tensione mai definitivamente risolvibile e nella quale fosse possibile trovare il vero significato di una continuità con la tradizione intesa come continuità dei problemi eterni del fare architettura e arte. Come aveva già precisato Giedion alcuni anni prima: «*Fatti fondamentali sono quelle tendenze che, benché sopresse, inevitabilmente riappaiono. La ricorrenza ci rende manifesto che esse sono elementi dalla cui unione sta nascendo una nuova tradizione*»<sup>63</sup>. Che nei CIAM post-bellici tale preoccupazione coincidesse con un allargamento degli esperimenti sull'unità vicinale e i suoi rapporti con la città, non significa tanto il riconoscimento di un errore di miopia della ricerca sull'unità abitativa, quanto un coerente avanzamento della stessa ricerca verso l'affinamento dell'impostazione del conflitto tra individuo e collettività. «*El conflicto entre individuo y colectividad se resolverá siempre que un individuo sea una a otro con aquella parte suya que es característica común*»<sup>64</sup>. Attraverso la ricerca delle caratteristiche comuni in grado di dare forma alle istanze artistiche di permanenza ed eternità insieme a

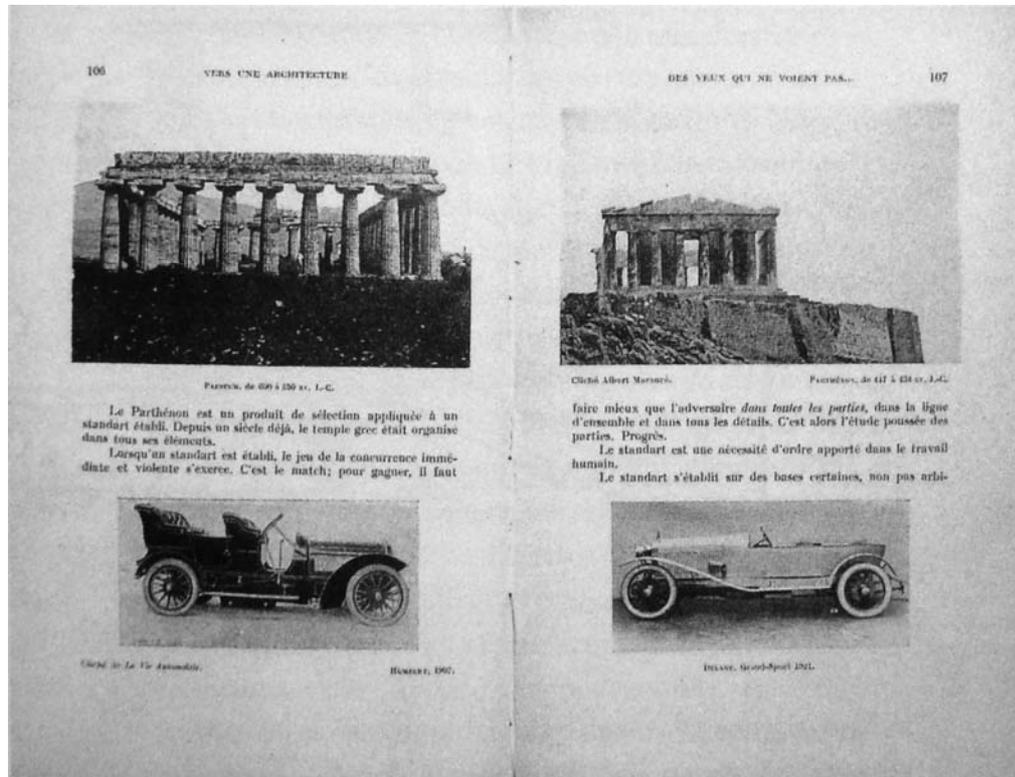
---

<sup>62</sup> E. N. Rogers, *La arquitectura hacia la casa del hombre*, in «La Arquitectura de hoy» n. 14, 1948, poi in S. Maffioletti, a c. d., *Ernesto N. Rogers. Architettura, Misura e grandezza dell'uomo*, cit., pp. 379-389. Si tratta del testo di una conferenza tenuta da Rogers presso l'Oficina del Plan de Buenos Aires il 6 settembre 1948, durante il periodo di insegnamento a Tucumán.

<sup>63</sup> S. Giedion, *Spazio, tempo e architettura*, cit. p. 18.

<sup>64</sup> E. N. Rogers, *La arquitectura hacia la casa del hombre*, cit.

quelle sociologiche di comunità e democrazia si riteneva possibile il raggiungimento di un'armonia che non era rintracciabile se non all'interno del «*cuadro urbanístico*»<sup>65</sup>.



Le Corbusier, *Verso una architettura*, 1923.

L'esigenza di sottolineare lo statuto dell'architettura come arte coincide con l'inizio delle riflessioni di Rogers intorno al problema di costruire nelle preesistenze ambientali, ovvero del problema che per lui riassumerà, da questo momento in poi, il senso della composizione architettonica. Nel testo in cui appare per la prima volta l'idea di preesistenze ambientali, scritto da Rogers durante il recente soggiorno a Tucumán, egli insisteva sulla spiegazione della preposizione 'L'Architettura è un'Arte', sottolineando come l'architettura si distinguesse tra le arti plastiche per il

<sup>65</sup> Ivi.

fatto di dover operare una sintesi tra utilità e bellezza, ovvero tra gli interessi pratici e la coscienza artistica dell'architetto. Tale lotta riassumeva «la capacità di realizzare la composizione architettonica» e rappresentava la stessa lotta che definiva il problema del costruire nelle preesistenze ambientali ovvero il problema di trasformare l'idealità di un'intuizione astratta nella realtà limitata dalle «condizioni storiche della società»<sup>66</sup>. «L'architettura è mediatrice tra il contingente e l'assoluto; essa fa precipitare nell'immanenza dell'uso gli astratti valori della bellezza»: sintetizzerà Rogers in occasione della conferenza che tenne, subito dopo il Congresso, presso il Royal Institute od British Architects<sup>67</sup>.



La copertina di Metron n. 33-34 del 1949 contenente gli atti del VII CIAM di Bergamo.

<sup>66</sup> E. N. Rogers, *El drama del Arquitecto*, cit. (Cap. I, nota 2).

<sup>67</sup> E. N. Rogers, *Towards a unity of plastic arts*, Manoscritto in lingua inglese datato 2 settembre 1949, CIAM Archive; apparso in versione più sintetica in «The Architects' Journal», 15 settembre 1949, CIAM Archive; poi in S. Maffioletti, a c. d., *Ernesto N. Rogers. Architettura, Misura e grandezza dell'uomo*, cit., pp. 420-424, nella versione italiana. L'intervento rientra nelle attività svolte in occasione della prima CIAM Summer School alla quale Rogers partecipò attivamente anche seguendo il lavoro degli studenti; dalla corrispondenza tra Rogers e Tyrwhitt, CIAM Archive.

Nel frattempo ebbe luogo la difficoltosa organizzazione della delegazione CIAM argentina come federazione di tre sottogruppi attivi: il primo, gravitante intorno a Jorge Vivanco, raccoglieva la comunità dell'Università di Tucumán, il secondo, guidato da Ferrari Hardoy, Antoni Bonet e Juan Kurchan, faceva riferimento all'attività del Estudio del Plan de Buenos Aires, e infine il terzo comprendeva Amancio Williams e suoi collaboratori<sup>68</sup>.

L'esperienza del Estudio del Plan a cui partecipò Rogers si collocava, per lo meno nelle intenzioni dei membri CIAM, direttamente all'interno della lotta per il progresso dell'architettura promossa dai Congressi. Il fervore dell'attività urbanistica e architettonica bonairense contribuiva, infatti, a consolidare negli animi degli architetti l'idea che una sfida importante per i CIAM si stesse giocando in Argentina<sup>69</sup>.

---

<sup>68</sup> Il lento e difficile processo di formazione di gruppi CIAM argentini è testimoniato da diverse lettere tra Ferrari e il Consiglio; vedi, per esempio, la lettera di Ferrari a Sert del 24 novembre 1948, CIAM Archive. Solo nella riunione del 15 luglio 1949 fu definitivamente decretata la formazione del gruppo con Ferrari Hardoy come segretario onorario provvisorio e Rosa Ugarte come segretaria, JFH.

<sup>69</sup> Statuto del gruppo CIAM argentino, JFH. Lettera di Ferrari a Sert del 18 luglio 1949: «Finalmente otro equipo bajo mi dirección se encuentra ubicando formando la parte principal de las Oficina Técnicas de la Municipalidad de Buenos Aires, teniendo como misión el planeamiento del Gran Buenos Aires (capital y región). | Todo esto e un índice de que una etapa de la gran batalla realizada por el C.I.A.M. en el mundo se está ganando en la Argentina. | Las tareas que realiza el equipo C.I.A.M. que se encuentra en el "Estudio de Plan de Buenos Aires" de al Municipalidad de la Capital, son de gran importancia». JFH.

«Questa Città (pensai) è così orribile che il suo solo esistere e perdurare, sia pure al centro di un deserto segreto, contamina il passato e il futuro e in qualche modo coinvolge gli astri. Finché durerà, nessuno al mondo potrà essere prode o felice.

...Quanto alla città la cui fama era giunta fino al Gange, da nove secoli gl'Immortali l'avevano rasa al suolo. Coi suoi resti avevano eretto, nello stesso luogo, l'insensata città che avevo percorsa; sorta di parodia o d'inverso e anche tempio degli dèi irrazionali che governano il mondo e dei quali nella sappiamo, se non che non somigliano all'uomo. Quella fondazione fu l'ultimo simbolo cui accondiscesero gl'Immortali; essa segna una tappa nella quale, giudicando vana ogni impresa, essi stabilirono di vivere nel pensiero, nella pura speculazione. Eressero la fabbrica, la dimenticarono e andarono ad abitare nelle grotte. Assorti, non avvertivano quasi il mondo fisico»<sup>1</sup>.

Lo studio degli scritti di Rogers permette di riconoscere nella data del 1948<sup>2</sup> l'inizio delle riflessioni dell'architetto sul concetto di preesistenze ambientali. In questo momento Rogers si trovava a Lima, durante un viaggio in Sudamerica che affrontò in seguito all'invito offertogli dagli architetti argentini Jorge Ferrari Hardoy e Jorge Vivanco, conosciuti in occasione del VI CIAM di Bridgwater del 1947. In quell'anno

---

<sup>1</sup> Jorge Luis Borges, *L'immortale*, in Id., *L'Aleph*, Losada, Buenos Aires 1952; tr. it: Feltrinelli, Milano 1959; versione cons.: Feltrinelli, Milano 2011, p. 15 e pp. 17-18.

<sup>2</sup> In occasione della conferenza tenuta presso la Facoltà di lettere e filosofia della Universidad Mayor de San Marcos di Lima dal titolo *Il dramma dell'architetto*, Rogers affrontò per la prima volta il problema della preesistenze ambientali. Nell'intervento esso era presentato come la traduzione di principi ideali in concretezza storica attraverso la messa in atto della conoscenza teorica nella contingenza degli interessi pratici. (Cfr. cap. I).

Rogers fu eletto membro del Consiglio direttivo dell'organizzazione e ricopriva la carica di vice-presidente della commissione internazionale permanente per la riforma dell'insegnamento dell'architettura. La proposta di Ferrari e Vivanco prevedeva la collaborazione di Rogers come insegnante presso la nuovissima Università di Tucumán e come architetto presso la municipalità di Buenos Aires. Il viaggio rientrava così perfettamente all'interno degli obiettivi dei congressi postbellici, i quali prevedevano una maggiore espansione dei CIAM in Sudamerica, l'applicazione dei principi della Carta d'Atene in esperienze concrete e l'approfondimento del problema dell'educazione degli architetti<sup>3</sup>.

Al rientro in Italia, l'architetto descrisse l'esperienza sudamericana soffermandosi sull'immensa estensione del territorio come chiave essenziale di comprensione della vita e dell'architettura di quel luogo<sup>4</sup>. Nel caso di Buenos Aires, a questa si aggiungeva la rapidità di crescita della città e il suo conseguente disordine. L'interpretazione che l'architetto milanese diede sia dell'esperienza di insegnamento a Tucumán che della progettazione urbana di Buenos Aires partiva dalla constatazione della mancanza di tradizione. Tale problema era sintetico della differenza tra le città americane e Milano, dove lavorando al Piano Regolatore del 1945, l'architetto si era scontrato spesso con il problema del rapporto tra nuovo progetto e città storica, traendone ispirazione. Nel quartiere che si trovò a progettare nell'ufficio del piano regolatore di Buenos Aires, Rogers dovette affrontare per la prima volta il problema di come costruire architettonicamente il contenuto della vita sociale di una comunità, come definirne spazialmente l'identità culturale, laddove tale ispirazione di origine storica veniva a mancare e restavano i problemi d'ordine igienico e sociologico di una straordinaria quantità di persone da insediare. La necessità di trovare le ragioni del progetto a partire dall'immenso spazio americano e non dai segni della storia rintracciati nell'area di progetto coincise, in questo caso, con il bisogno di stabilire il «*centro armonico*»<sup>5</sup> di un quartiere per cinquantamila persone a partire dal quale esse potessero stabilire il tessuto

---

<sup>3</sup> Durante il viaggio, Rogers collaborò anche al progetto per il Piano Piloto di Lima di Josep Lluís Sert.

<sup>4</sup> E. N. Rogers, *Per il Rotary*, in S. Maffioletti, a. c. d., *Ernesto N. Rogers. Architettura, Misura e grandezza dell'uomo. Scritti 1930-1969*, Il Poligrafo, Padova 2010, pp. 405-408. L'intervento è riportato in appendice alla presente ricerca.

<sup>5</sup> Ivi.

delle loro relazioni. Le parole dell'architetto al ritorno dal viaggio esprimono dapprima il senso di smarrimento dato l'impossibilità di attribuire tale ruolo come consuetudine alla chiesa o al palazzo comunale per poi tradursi in occasione di precisazione della propria posizione teorica in merito all'eredità Movimento Moderno a partire dal problema del rapporto di quest'ultimo con la tradizione.

Ricostruire i dettagli del viaggio di Rogers è utile a mettere in luce il rapporto tra le esperienze sudamericane dell'architetto e l'origine del suo interesse teorico per la costruzione nelle preesistenze ambientali.

Il 26 dicembre 1947 la municipalità di Buenos Aires decretò la costituzione del "Estudio del Plan de Buenos Aires", un organismo il cui obiettivo era l'elaborazione, nell'arco di tre anni, di uno studio urbano finalizzato alla redazione di un piano regolatore. Questo doveva occuparsi di organizzare la crescita della città risolvendo a una serie di problemi legati al processo di accentramento delle attività industriali, commerciali, finanziarie, portuali e dell'amministrazione nazionale intorno alla capitale. Un generale degrado della qualità della vita accompagnava l'incontrollato consumo di suolo rurale e la congestione della città dal punto di vista della disponibilità di alloggi e dell'accessibilità viaria. Obiettivo del governo nazionale era l'applicazione delle nuove tecniche di trasporto e di costruzione a favore del miglioramento delle condizioni di vita della popolazione e lo sviluppo di una diffusa coscienza urbanistica attraverso una campagna di divulgazione popolare delle finalità del piano, dei problemi individuati e delle soluzioni proposte<sup>6</sup>. L'organizzazione del nuovo organismo, dipendente dal ministero delle opere pubbliche e dell'urbanistica, fu affidata all'architetto Jorge Ferrari Hardoy, a capo di un consiglio esecutivo composto altresì da Antoni Bonet e Jorge Vivanco. Rogers rivestì una carica direttiva per i quattro mesi della sua presenza nell'ufficio<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Decreto n. 10, 898/497 della Municipalità di Buenos Aires, JFH.

<sup>7</sup> Insieme a Juan Kurchan, I. F. Villa, C. Cascardi, J. Vachier, Palacios Hardy, C. Moyano Lerena, D. Castro e C. Hareau.

### *Il Plan Director*

Le origini dell'*Estudio* possono essere ricondotte al lontano 1937, quando Ferrari intraprese un viaggio in Europa durante il quale bussò alla porta di rue de Sèvres - dove si trovava lo studio di Le Corbusier - offrendosi come tirocinante. Con grande sorpresa del giovane, allora ancora studente d'architettura, Le Corbusier propose a Ferrari di partecipare all'elaborazione di un piano per la città di Buenos Aires. Presso lo studio del maestro egli strinse con Juan Kurchan il rapporto di amicizia che portò alla successiva collaborazione professionale.

Il Piano per Buenos Aires del 1938 scaturiva dalle considerazioni maturate da Le Corbusier sull'urbanizzazione dell'America del Sud in occasione del suo viaggio del 1929<sup>8</sup>. Per il maestro, Buenos Aires si era dimenticata del fiume. Analogamente a New York, egli accusava la metropoli argentina di perseguire il profitto fondiario attraverso un incontrollato sviluppo urbano, ignorando la ricchezza del proprio luogo d'origine. Le Corbusier individuò il problema della città nell'adesione della sua crescita a una struttura urbana ancora basata sull'isolato premoderno di 120 x 120 metri. Egli riteneva tale misura incapace di far fronte alle nuove necessità urbanistiche legate alla crescita della densità e allo sviluppo dei trasporti e responsabile di un consumo di suolo che dai 6 km<sup>2</sup> del 1856 era passato ai 190 km<sup>2</sup> del 1931: «*Événement modern sur régime cardiaque pré-machiniste. C'est l'agonie d'aujourd'hui*»<sup>9</sup>. Secondo il progetto lecorbuseriano era quindi necessario riorganizzare innanzitutto la rete viaria assicurando allo stesso tempo la separazione tra pedone e mezzi di trasporto. Con la razionalizzazione della circolazione e della densità edilizia in un nuovo tracciato urbanistico secondo il metodo della Ville Radieuse, intendeva arginare il consumo di suolo con una cintura verde e riconquistare il rapporto col fiume e il mare, che già

---

<sup>8</sup> Poi raccolte in Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Éditions Crès, Collection de "L'Esprit Nouveau", Paris 1930 ; tr. it. *Precisazioni sullo stato attuale dell'architettura e dell'urbanistica*, Laterza 1979. Il Piano Direttore per Buenos Aires è pubblicato in forma parziale nella monografia su Le Corbusier e Jeanneret 1934-1939 dell'edizione Girsberg nel 1939 e compare in forma completa nel numero monografico de «La Arquitectura de hoy» n. 4, aprile 1947, molto in ritardo rispetto alla data auspicata da Le Corbusier e i coautori Ferrari e Kurchan.

<sup>9</sup> Le Corbusier, *L'autorité est mal renseignée: Proposition pour Manhattan 1935*, in Le Corbusier, Jeanneret Pierre. *Oeuvre complète 1934-1938*, Les Editions d'Architecture o Girsberg edition, Zurich 1964, pp. 60-68.

nell'impatto con la metropoli del 1929, aveva riconosciuto come il carattere di Buenos Aires:

«E quando un uomo, animato di un po' di poesia, ha vissuto per quattordici giorni consecutivi la solitudine ed il silenzio dell'oceano, e che si trova, al calar della notte, sopra la piattaforma che domina il ponte di comando della nave, l'uomo che si trova lì per scrutare l'impassibilità della notte che è scesa, per veder apparire questa città che si è fatta attendere così a lungo, in quel momento, quell'uomo si trova in stato di grazia, con lo spirito teso e tutta la sua sensibilità a fior di pelle.

E improvvisamente, oltre i primi segnali luminosi, ho visto Buenos Aires. Mare unito, piatto, senza limiti, a destra come a sinistra; sopra di me, il vostro cielo argentino, così pieno di stelle; e Buenos Aires, questa fenomenale linea di luce, che ha inizio da destra, all'infinito, e che sfugge verso sinistra, all'infinito, sul pelo dell'acqua. Nient'altro, salvo, al centro della linea di luci, il crepitio di un bagliore elettrico che indica il cuore della città. È tutto! Buenos Aires non possiede né il pittoresco né la varietà. È il semplice incontro della pampa con l'Oceano su di una linea, rischiarata di notte da un estremo all'altro. Miraggio, miracolo della notte: la semplice punteggiatura regolare ed infinita dell'illuminazione della città disegna quel che è Buenos Aires agli occhi di un viaggiatore rimasto solo per quattordici giorni sull'Oceano.

Questa visione mi è rimasta dentro, intensa, magistrale. Ho pensato: non esiste nulla a Buenos Aires. Solo quella linea forte e maestosa»<sup>10</sup>.

I principi alla base della proposta lecorbuseriana partivano da constatazioni semplici sulla qualità della vita degli abitanti, costretti a diverse ore al giorno di pendolarismo, e sugli sprechi infrastrutturali della città diffusa a bassa densità<sup>11</sup>. Grazie al controllo del nuovo piano urbanistico sarebbe stato dato nuovo sviluppo alle tre città satellite di Flores, Belgrano e Villa Urquiza, proibendo ogni tipo di edificazione nelle aree tra i nuovi nuclei indipendenti e Buenos Aires, lasciate a verde boschivo e coltivato. Il Plan<sup>12</sup> sosteneva inoltre come la validità di tale disegno fosse confortata dalla tradizione urbanistica della città che definiva i tre quartieri satellite già nel 1880.

---

<sup>10</sup> Le Corbusier, *Il piano «Voisin» di Parigi. Buenos Aires può diventare una delle più degne città del mondo*, in *Precisazioni*, cit., pp. 223-224.

<sup>11</sup> Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Jorge Ferrari Hardoy, Juan Kurchan, *1. Concentrar la ciudad*, in «La Arquitectura de hoy» n. 4, aprile 1947, pp. 24-25.

<sup>12</sup> Da qui in avanti si utilizzerà tale espressione sintetica per indicare il Plan Director per Buenos Aires.

Il progetto mostrava inoltre l'inadeguatezza del piano coloniale incentrato sull'attraversamento est-ovest della città attraverso la Calle Rivadavia. Se nel 1700 tale asse, necessario al collegamento del porto con l'entroterra, era sufficiente a ordinare la città di dimensioni ridotte, con lo sviluppo dell'Avenida de Mayo nel XIX secolo, esso si trasformò in una cesura tra la parte nord, ricca della città e quella sud, povera.

Il Plan era composto di due parti: un sistema di distribuzione infrastrutturale e dodici selezionati punti di intervento. In corrispondenza di questi ultimi erano previsti i servizi necessari alla città. Essi erano progettati attraverso la composizione «elastica» degli edifici intorno a grandi spazi verdi così da assicurare l'adattabilità dell'impianto a successive modificazioni. La presentazione era sintetica, realizzata con planivolumetriche di massima e schizzi prospettici, mentre il testo descrittivo rilevava il carattere abbozzato delle soluzioni architettoniche adottate a seconda della destinazione e l'identità dei principi compositivi alla base dei dodici progetti.

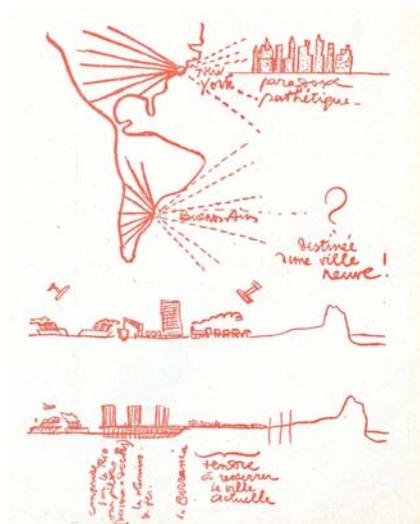
La scelta dell'alta densità sviluppata in altezza e le ipotesi risolutive dei problemi di accessibilità trasportistica e pedonale aderivano alla costruzione storica della città. I momenti fondamentali dello sviluppo urbano di Buenos Aires, infatti, testimoniano la permanenza di un disegno legato alla presenza di un tracciato proveniente dalla campagna e disegnato, attraverso variazioni e omissioni, a partire dalla misura della città esistente e, allo stesso tempo, di un fronte difensivo costruito sulla *barranca*<sup>13</sup>. Dal forte del 1725 alla prima darsena del 1771, dalla Aduana Nueva del 1854 alla prima stazione ferroviaria e al molo passeggeri, il disegno della città si era sempre confrontato col rapporto tra terra e acqua attraverso il fronte fiume<sup>14</sup>. A completamento del sistema di *organi vitali*, il Plan ritrovava quindi l'originaria intuizione del primo viaggio di Le Corbusier a Buenos Aires: cinque grattacieli emergenti dal pelo dell'acqua fanno eco del primo atto di appropriazione della terra da parte dell'uomo attraverso la trasformazione in porto dell'impervia murazione della pampa sul Rio de La Plata<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> Il termine indica l'impervio declivio all'incontro fra la pampa bonairense con il Rio de la Plata che caratterizza la costa della città.

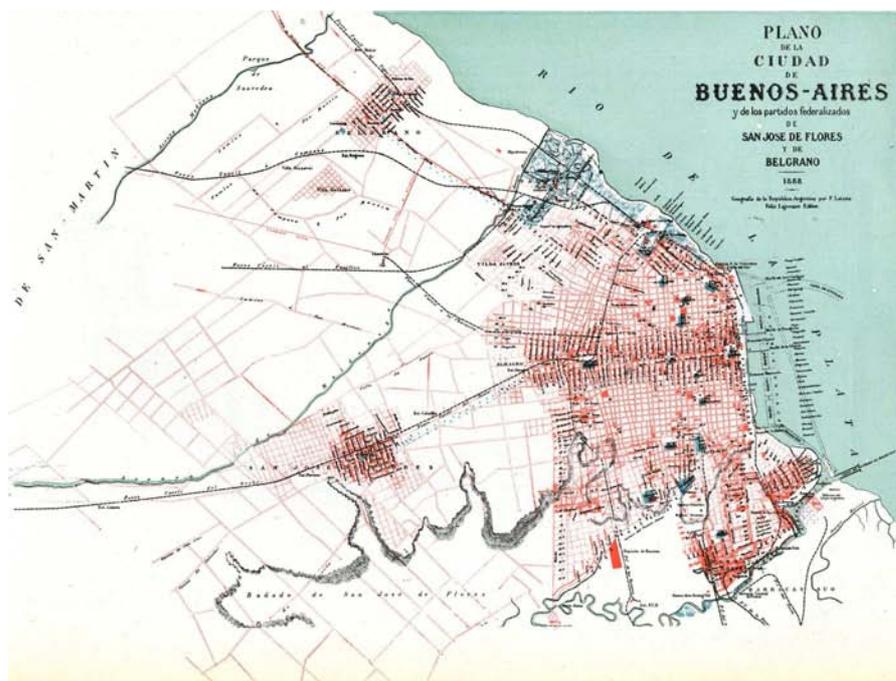
<sup>14</sup> Varas Alberto, a c. di, *Buenos Aires Metrópolis*, LAMU, GSD, FADU, Buenos Aires 1997.

<sup>15</sup> «No se cómo los primeros conquistadores en esta tierra escogieron tal sitio para fundar Buenos Aires y establecer un puerto, si no fuera por estar más seguros de cualquier enemigo de Europa». Cayetano Cattaneo, 1729, da: *Modernidad incipiente y haussmanización*, in Varas Alberto, a c. di, *Buenos Aires Metrópolis*, LAMU, GSD, FADU, Buenos Aires 1997, p. 34.



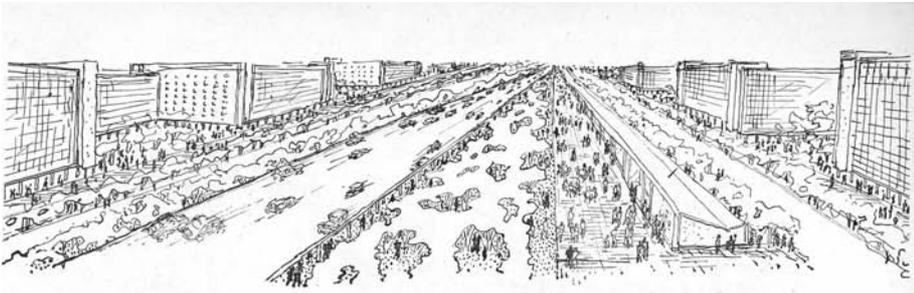
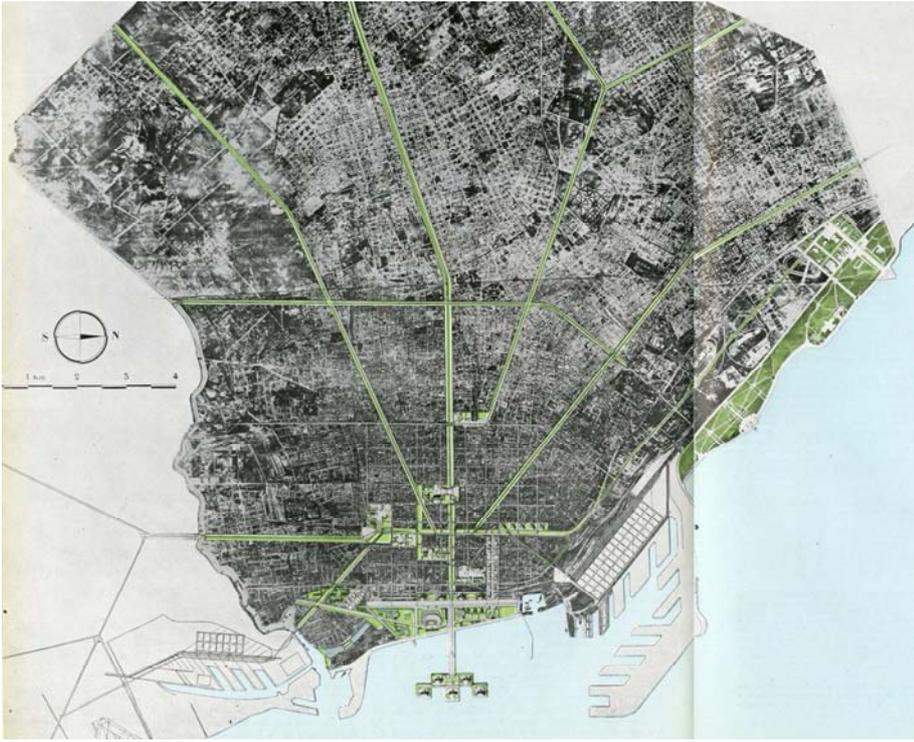
Plan Director de Buenos Aires, 1938-1939. Immagini da «La Arquitectura de Hoy» n. 4, 1947.

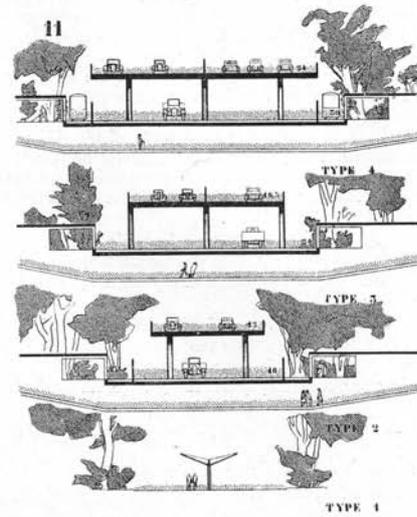
«Tutto deve passare da questo luogo, centro di comando, sede di amministrazioni, che è una grande città moderna, chiamata New York. New York è il simbolo dell'energia, del coraggio. New York è formata di grattacieli che dominano il mare. Ma New York non è altro che il primo gesto della civiltà contemporanea; edificata nell'improvvisazione, nella confusione; la città è un paradosso, un esempio patetico; una tappa ormai vissuta, ma che non si può rivivere. New York è un esempio di azione. Quale può essere la sorte di questa città nata in ore precipitose? Ma non mi fermo su questo punto, dal momento che non voglio fare il profeta. Disegno semplicemente i grattacieli di New York e vi scrivo sotto: "Paradosso patetico"». Da Le Corbusier, *Precisazioni*, cit., p. 226.



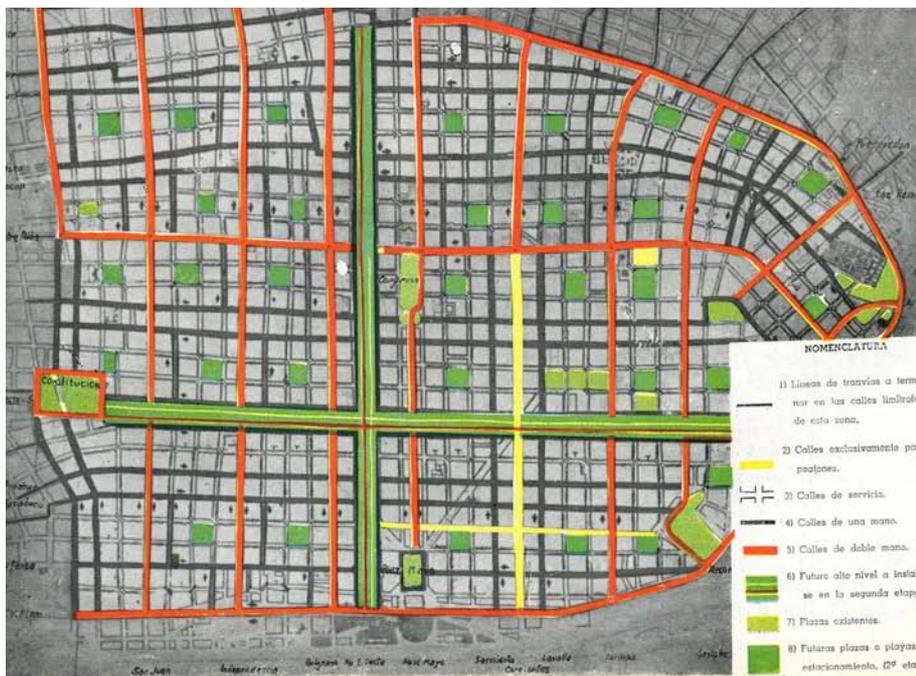
Plan Director de Buenos Aires, 1938-1939. Immagini da «La Arquitectura de Hoy» n. 4, 1947.

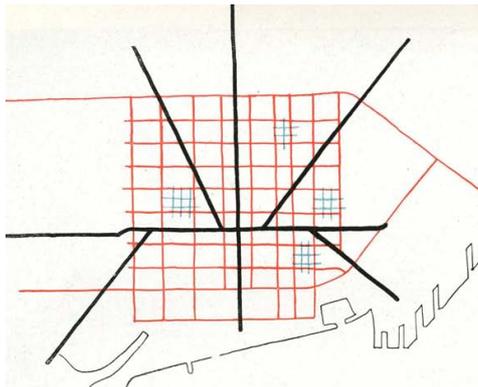
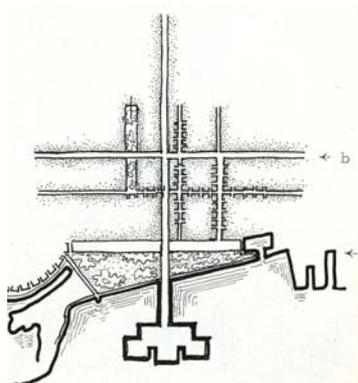
Piano del 1888. «Ancora una volta ecco la prova che siamo in linea con la tradizione. Buenos Aires ha una dimensione razionale. I suoi quartieri satelliti esistevano già e avevano il carattere particolare che oggi conservano (e sempre meno) e che non si deve perdere». Le Corbusier in «La Arquitectura de Hoy» n. 4, 1947.





Plan Director de Buenos Aires, 1938-1939. Immagini da «La Arquitectura de Hoy» n. 4, 1947. Il progetto confermava l'apertura di una grande arteria in direzione nord-sud prevista dalla Dirección del Plan de Urbanización, in grado di collegare le stazioni di Retiro e Constitución e dare accessibilità alla crescita della città in tali direzioni. Da quest'arteria si diramavano i vasti servizi collettivi. La Calle Riadavia era affiancata da un'arteria parallela che abbatteva gli isolati tra calle Alsina e calle Moreno. Una terza arteria di cintura collegava il porto commerciale alla stazione del Once e al Riachuelo, verso ovest, e una quarta, sul lato fiume, collegava la futura città universitaria e la stazione Retiro al resto del sistema. A questo schema si aggiungevano due radiali dal centro verso nord-ovest e una verso sud-ovest seguendo gli antichi cammini regionali di accesso alla città. La circolazione ad alto scorrimento doveva essere sopraelevata di 5 metri rispetto al piano stradale per ottenere la decongestione del traffico vicinale e la separazione tra pedone e automobile. Tale organizzazione urbana dava accesso a una maglia stradale minore, a doppio senso di marcia, costruita attraverso l'ampliamento di alcuni dei tracciati e degli incroci esistenti, mentre le strade non toccate assumevano scorrimento lento a senso unico per l'accessibilità di quartiere.





## 2. TRANSFORMACION MOLECULAR DE LA CIUDAD

### METODO DE APERTURA DE AUTOPISTAS

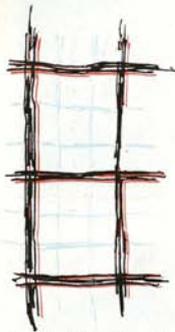


Fig. 35: Distancia entre cruces futuros.

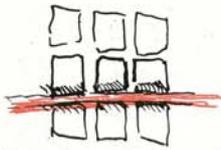


Fig. 37: Se ensancha una calle existente. La operación implica la demolición de las fachadas de los inmuebles a derecha e izquierda. Solución adoptada a menudo.

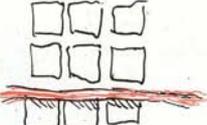


Fig. 38: Se ensancha demoliendo una sola línea de fachadas. Los problemas de expropiaciones se simplifican algo. Solución adoptada generalmente.

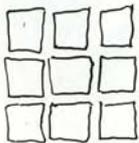


Fig. 36: Los cruces actuales

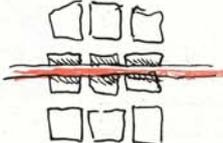


Fig. 39: Se pasa a través de las manzanas por el medio. Esta solución dió origen a la Avenida de Mayo.

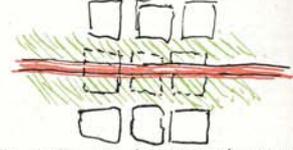


Fig. 40: Si se trata de crear una abertura en la ciudad de gran tránsito se demuele una línea de manzanas y la autopista del "tránsito" es instalada en el medio del espacio así conquistado. Pero en ese caso no pueden coexistir las dos calles que antes limitaban la manzana demolida con la misma importancia anterior, porque de lo contrario se corre el riesgo de complicar en lugar de solucionar el tráfico de la zona. Todo el espacio en exceso con plantaciones de árboles se transforma en zona verde.

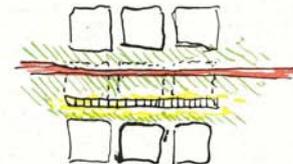
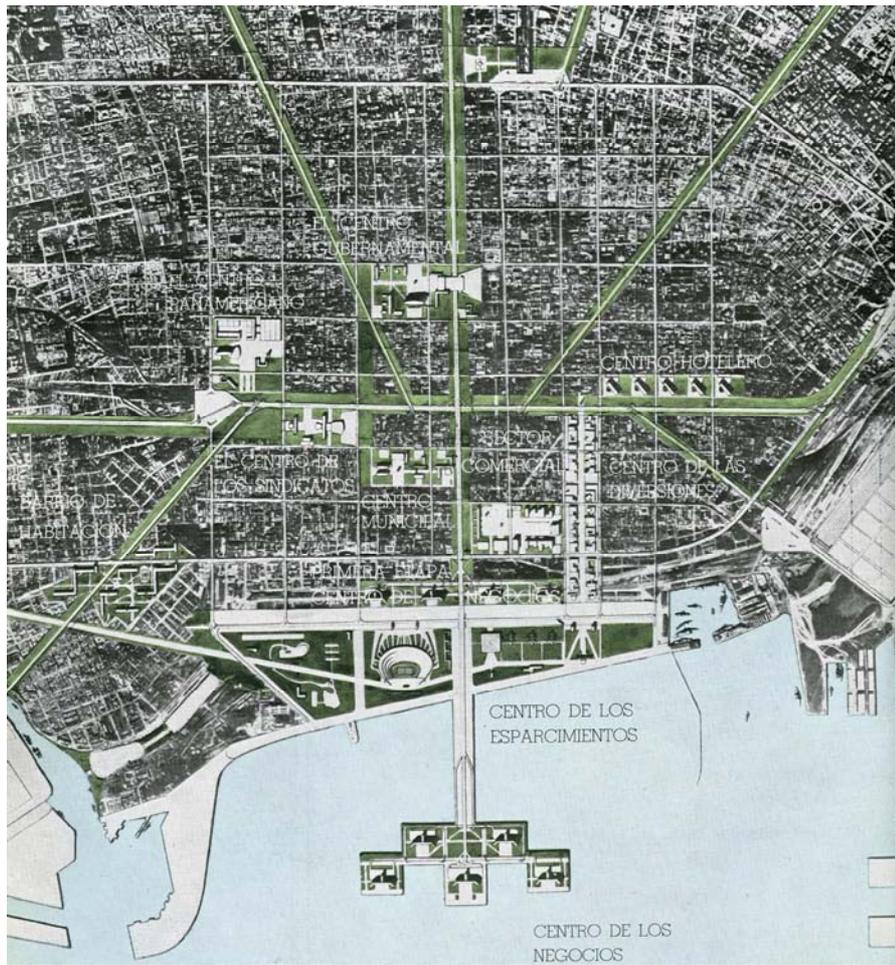
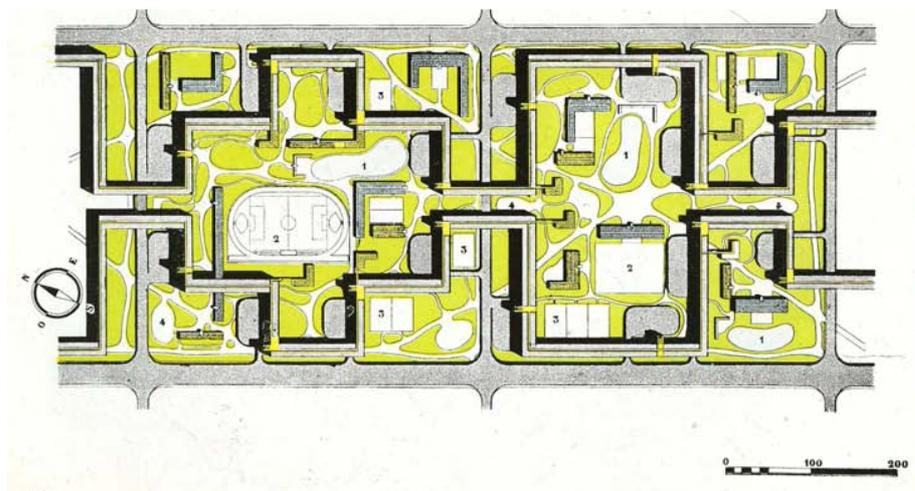


Fig. 41: Operación de la misma naturaleza conjugada con la creación de un "boulevard" comercial. La autopista se establece en uno de los lados del espacio ganado; del otro se construyen negocios, cafés, confiterías, bordeadas por veredas de paseo. Toda la zona está arbolada. (Ver más adelante la solución que hemos propuesto para la Avenida Norte-Sur ya comenzada pero cuyo perfil debe cambiarse).

Il sistema cardiaco o cuore della città. Plan Director de Buenos Aires, 1938-1939.

Immagini da «La Arquitectura de Hoy» n. 4, 1947.





Plan Director de Buenos Aires, 1938-1939. Immagini da «La Arquitectura de Hoy» n. 4, 1947.

Il Plan individuava nell'ossatura stradale del progetto il *sistema cardiaco* o "cuore" della città<sup>16</sup>. Che la metafora del cuore per indicare il piano della città nascesse dalla visione lecorbuseriana del 1929 o si precisasse nella stesura della pubblicazione del 1947, essa anticipava e forse chiariva il tema del CIAM del 1951. Il progetto del Plan sintetizzava i principi su cui lavorarono i CIAM del dopoguerra fino alla formulazione dell'idea di *Cuore della città*. Alla soluzione dei problemi contingenti che emergono dalla crescita della metropoli affiancava un'idea astratta e primordiale di città che sintetizzasse il suo carattere originario. Il Plan riassumeva l'atto fondativo della città, il progetto per la Aduana Nueva e i caratteri geomorfologici del luogo testimoniando la possibilità di assimilare in un disegno moderno la stratificazione della storia urbana. Le soluzioni proposte affrontavano problemi che da sempre caratterizzano Buenos Aires: problemi quindi senza tempo e senza storia. L'esperienza anticipava così in forma concreta una posizione sulla traducibilità di tradizione e storia in progetto urbano che assumerà importanza sempre più apertamente all'interno dei CIAM. Dal progetto è escluso qualsiasi ragionamento in merito alle questioni linguistiche dell'architettura, mentre prevale uno sguardo attento alle tracce storiche del tessuto urbano. Il problema della

<sup>16</sup> Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Jorge Ferrari Hardoy, Juan Kurchan, *IV. Sistema cardiaco*, in «La Arquitectura de hoy» n. 4, aprile 1947, pp. 30-31.

costruzione del fronte fiume introdotto a partire da una visione quasi premonitrice, conserva il carattere mitico della memoria fondativa, del rapporto dell'uomo con la natura e propone infine una riflessione il cui contenuto di razionalità va scoperto attraverso un attento sguardo alle sezioni di progetto. Il confronto tra l'appropriazione del suolo sottratto al fiume della "*Cité*" de negocios e la complessa sezione con cui il progetto per la Aduana Nueva risolve il limite della tra le terra e l'acqua mostra l'adesione al problema della costruzione della *barranca* come motivo a cui demandare la costruzione dei caratteri identitari del piano. A conclusione della pubblicazione del Plan gli architetti espressero nuovamente tale concetto:

«Parece como si este PLAN DIRECTOR responderia, por sus disposiciones y sus trazados, al destino del país. Por un lado, el mar, que trae y lleva; por el otro la tierra – la pampa -, que produce, y que por esto da y recibe.

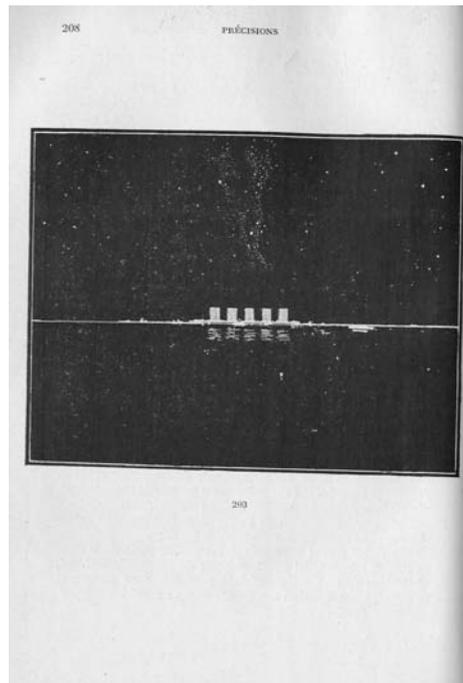
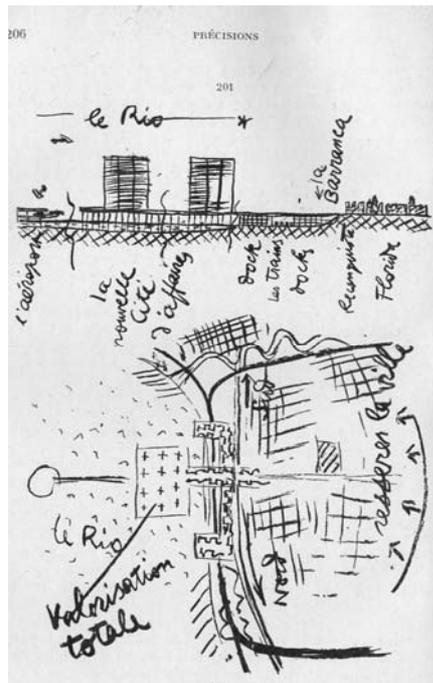
Un Plan Director expresa esta gran función magistral por medio de trazados y previsiones en cuyo interior sopla el espíritu de grandeza»<sup>17</sup>.

Sebbene le descrizioni del Plan non alludano mai apertamente all'importanza della storia nel progetto, le osservazioni sulla continuità del piano con la tradizione della costruzione urbana mostrano un'analogia tra le scelte condotte e l'istanza di una *nuova monumentalità* che Gideon, Sert e Leger avanzarono a cavallo della sua pubblicazione. Le due esperienze anticipano le riflessioni sul valore delle preesistenze ambientali che Rogers iniziò a costruire a partire dalla sua collaborazione allo sviluppo del piano bonairense e sono utili a spiegarne il carattere iniziale e l'affinità col pensiero di Le Cobusier.

Il Plan si costruiva quindi su due principi fondamentali: da un lato l'idea, approfondita in seguito dal CIAM sul *Cuore della città*, di un progetto costruito per parti definite in se stesse ma relazionate tra loro dal piano, basato su principi formali generali e non su vincoli dimensionali e aperto a successive modificazioni; dall'altro il tentativo di ricondurre i diversi problemi affrontati dal piano ad un unico sintetico principio, profondamente legato alla memoria della costruzione storica della città.

---

<sup>17</sup> «La Arquitectura de hoy» n. 4, aprile 1947, p. 53.



Immagini da: Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, 1930.

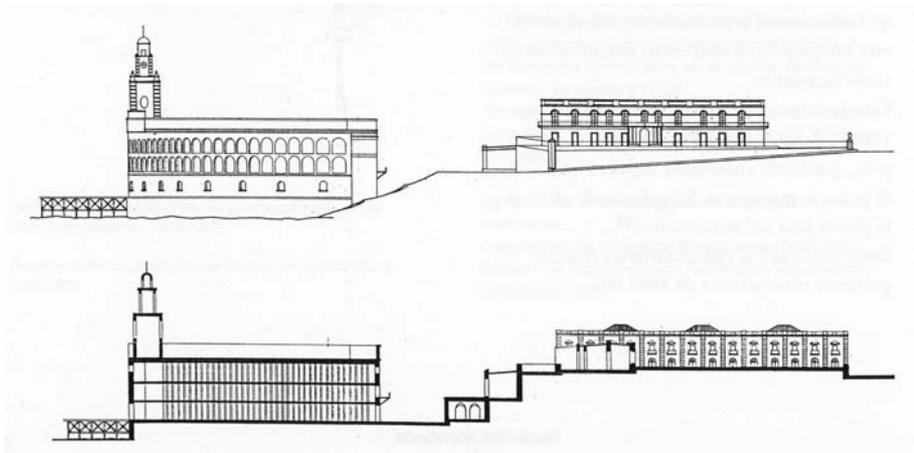


Leonie Mattis, *Fundación de Buenos Aires*, 1580.

La fondazione della città dove la pampa incontra il rio con un altopiano che origina la barranca bonairense.



Prima rappresentazione di Buenos Aires con la vista della *barranca* di Fernando Brambilla.



La Aduana Nueva. Progetto di Eduardo Taylor, 1854.



*La dogana, il porto e le mura dell'Alameda.*

### *L'Estudio del Plan*

Portato a termine nel 1938, il progetto non riuscì a essere pubblicato prima del 1947. Poco prima, Guillermo Borda, amico d'infanzia di Ferrari, fu nominato ministro dei lavori pubblici e dell'urbanistica della municipalità di Buenos Aires e, in seguito alla pubblicazione del piano, interpellò Ferrari in merito alle modalità di riorganizzazione dei servizi di urbanistica della municipalità, offrendogli di occuparsi del piano per la città. Ferrari divise il lavoro in due tappe: la prima volta alla formulazione ed emanazione delle leggi necessarie all'attuazione del piano, la seconda allo sviluppo dei principi veri e propri delle trasformazioni urbane previste dal piano. Parallelamente si sarebbe svolta un'attività propagandistica – attraverso la produzione di film, mostre e la pubblicazione di fascicoli informativi - volta all'assicurazione della più larga diffusione della teoria della Ville Radieuse e già auspicata da Le Corbusier in occasione della pubblicazione del Plan<sup>18</sup>. Numerose offerte di lavoro furono inviate agli amici sudamericani da un Ferrari che molta fiducia riponeva nel piano come strumento concreto di trasformazione non solo dello spazio costruito della città, ma della teoria

---

<sup>18</sup> «El "Plan Director"...reclama la adhesión de la opinión. [...] Un comité cívico debe formarse alrededor del Plan para apoyarlo, defenderlo, para hacerlo triunfar, para asegurar a la ciudad el esplendor de los tiempos presentes». Le Corbusier, *El comité cívico del "Plan de Buenos Aires"*, in «La Arquitectura de hoy» n. 4, aprile 1947, p. 2.

della progettazione architettonica e urbana in generale<sup>19</sup>. Oltre a mansioni di tipo giuridico e amministrativo, all'ufficio era affidato il compito di progettare le opere edilizie e urbanistiche necessarie a dare soluzione immediata ai problemi individuati.

Tale obiettivo guidò il disegno per lo sviluppo del Bajo Belgrano, un'area posta nella parte settentrionale della città, con affaccio diretto sul fiume, che in seguito fu presentato dal gruppo CIAM Argentino al VII congresso di Bergamo. Il progetto fu affidato a un gruppo di lavoro che, coordinato da Kurchan, si occupava specificamente delle aree residenziali e all'interno del quale Rogers concentrò la sua attività dal novembre del 1948 al marzo del 1949.

Il progetto di urbanizzazione dell'area rappresentava l'occasione per riflettere sul generale problema di costruzione della nuova Buenos Aires, intesa come la grande città moderna. Il gruppo di lavoro individuò il problema fondamentale del processo di crescita urbana in atto nella perdita di un ordine formale in grado di confrontarsi con il cambiamento di scala delle trasformazioni:

«La medida cambia pero el orden formal permanece. [...] Ante este estado de cosas es evidente que la manzana española no tiene ya vigencia como módulo urbanístico. Es necesario reemplazarla por un nuevo elemento que surja de las constantes como unidad básica, la célula unifamiliar de vivienda. [...] Las calles elevadas desempeñarán una función comunitaria importante, pues tendrán a la creación de vínculos vecinales imposibles de lograr en la ciudad actual.

[...] Cada uno de estos grandes edificios, llamados con el objeto de facilitar la comprensión popular: MANZANAS VERTICALES, tendrá una dimensión aproximada de 180 m. de largo, 18 m. de ancho y 50 m. de alto. [...] La unión entre unidades se efectuará mediante circulaciones cubiertas, a lo largo de las cuáles se ubicarán los elementos de uso común (abastecimiento, comercio, escuelas, etc.) perfectamente diferenciados y jerarquizados. Estas circulaciones subsanarán los inconvenientes que pudieran producir los grandes espacios exteriores (intemperie, sensación de desamparo) constituyendo, al mismo tiempo, un

---

<sup>19</sup> «Todo parece marchar bien, incluso hemos hecho un proyecto sobre vivienda (simplemente un planteo general del problema sin planos de edificios) que parece será aprobado y deberemos construir. | Se trataría de bloques de viviendas para 12.000 personas. El equipo lo dirigiría Kurchan y usted podría trabajar en éste o en algún otro de los magníficos trabajos que estamos proyectando. | [...] Pero creo que el trabajo aquí es tan interesante que más de un europeo quisiera venir con nosotros. Así, por ejemplo, el Arquitecto Ernesto Rogers, de Italia, que vino contratado por la Universidad de Tucumán, entró en nuestro trabajo interesantísimo y estaba a punto de abandonar su contrato para venir a trabajar con nosotros». Lettera di Ferrari a Sievers del 13 luglio 1948.

indispensable elemento a escala humana. [...] se aseguera pasa las RAMBLAS una expresión de vida permanente»<sup>20</sup>.

L'ispirazione dei principi esposti dall'Estudio del Plan de Buenos Aires alle teorie lecorbuseriane è evidente e comprensibile se si considera che Ferrari e Kurchan avevano collaborato al progetto per il Plan Director della città elaborato dall'architetto svizzero. Gli stessi architetti accompagnarono l'introduzione alla pubblicazione del Plan con una nota che ammetteva, anche a distanza di dieci anni, la rinnovata necessità di attuare il Plan Director. Nella descrizione del piano ritornava l'appello a principi di estrema precisione e allo stesso tempo di elasticità e disponibilità a evolversi nel tempo propri dell'idea di *Cuore della città* che iniziava a dibattersi all'interno dei CIAM.

### *Il Bajo Belgrano*

Il progetto del Bajo Belgrano occupava un'area libera di 170 ettari i cui confini erano definiti dalle linee ferroviarie, dalla calle Pampa, dalla avenida Udaondo e dal progetto di prolungamento della avenida Vértiz. L'intervento era destinato ad ospitare una popolazione di 71.945 abitanti<sup>21</sup> in venti blocchi larghi 200 metri e alti 14 piani corredati da diversi edifici collettivi (negozi, scuole, cinema, club, centro sociale, ...) <sup>22</sup>. Il progetto faceva parte di un più ampio disegno di sviluppo della residenza a Buenos Aires che prevedeva tre quartieri satellite: Bajo Belgrano, Boca e Bañado de Flores. La scelta delle aree fu effettuata sulla base dell'importanza storica degli insediamenti, la cui origine come nuclei insediativi definiti precedeva il loro accorpamento all'interno della città diffusa moderna.

---

<sup>20</sup> Hardoy, Kurchan, Bonet, Urbanización del Bajo Belgrano - Buenos Aires, JFH.

<sup>21</sup> *Urbanización del bajo de Belgrano: un barrio para 50.000 habitantes*, in «Revista de arquitectura» v. 38, 1953, p. 19. Descrizione fatta da Ferrari a Sievers: «La zona cosiddetta del Bajo Belgrano è compresa tra un prolungamento della Avenida Alvear fino alla rotonda di Blandengues y Udaondo e il fiume, tenendo come limiti est e ovest la calle Pampa da un lato e la Avenida Udaondo che costeggia il Club de River dall'altro per un totale di circa 150 ettari». Lettera di Ferrari a Sievers del 31 marzo 1949, JFH.

<sup>22</sup> JFH.

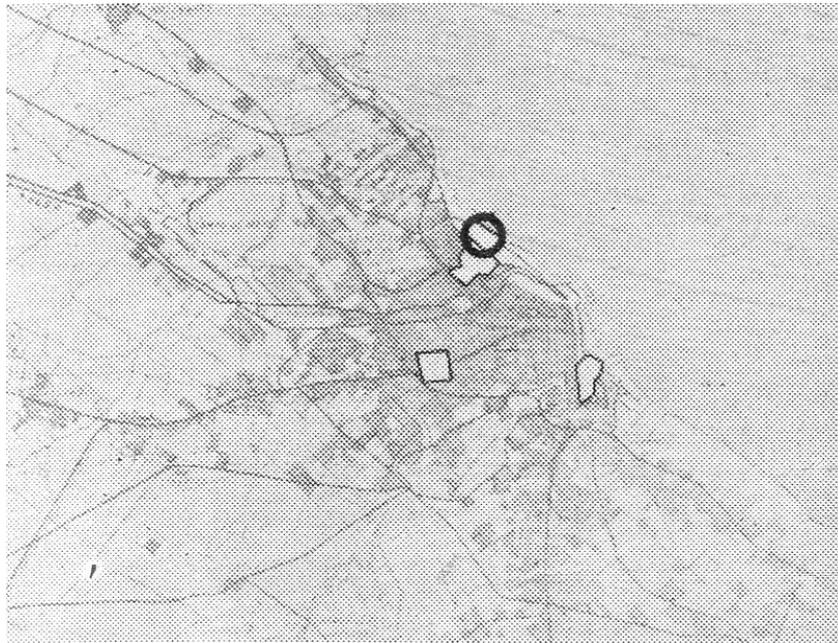
L'area del Bajo Belgrano, in diretta prossimità del fiume, era caratterizzata da terreni bassi a rischio di inondazione frequente (almeno fino alla fine del XIX secolo) dove avevano trovato riparo alcune residenze individuali promiscue e di pessima qualità. L'insediamento ebbe origine nel 1850, costruito su due tracciati stradali principali che conducevano a Santa Fe, passando per S. Isidoro.

Il progetto distribuì le nuove residenze in blocchi alti, chiamati *manzanas verticales* e tutti ugualmente orientati 11° NE rispetto all'asse elio termico per ottenere la migliore esposizione solare e lasciare libera la vista del fiume. Gli edifici erano sopraelevati su pilotis per la liberazione del suolo destinato a verde pedonale e collegati in direzione EO da un lungo piazzale civico, costeggiato da negozi e servizi di quartiere, il cui compito era il recupero dell'uso tradizionale sudamericano della piazza come centro della vita sociale<sup>23</sup>. L'attenzione posta al disegno delle relazioni urbane tra i singoli edifici e i costanti richiami agli aspetti collettivi del progetto e alla cura degli spazi di relazione sociale testimoniava un aggiornamento rispetto al dibattito che aveva preso luogo nei CIAM dalla riunione di Bridgwater fino alla sua formulazione nel concetto di *Cuore della città*. Il gruppo argentino, finalmente attivo in occasione dell'incontro di Bergamo, portò il progetto del Bajo Belgrano come esempio di soluzione dei problemi discussi in tali occasioni e che vertevano principalmente sul disegno urbano. Tuttavia lo sviluppo dei principi originari del Plan nell'Estudio<sup>24</sup> sembra perdere la vitalità iniziale.

---

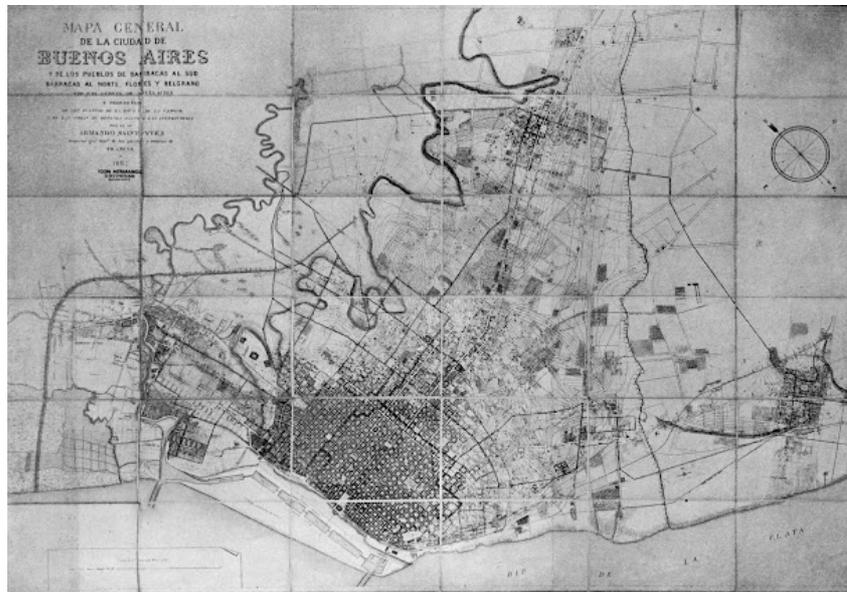
<sup>23</sup> Rispetto a quest'ultimo intento stride, nella pubblicazione del progetto del 1953, la descrizione di tale spazio collettivo di collegamento attraverso un'immagine di piazza S. Marco a Venezia che, per quanto alluda alla vitalità della folla che vi è ritratta, nulla ci dice in merito alla tradizione sudamericana. Il riferimento sembrerebbe piuttosto provenire dal CIAM nel 1951 sul *Cuore della città*, durante il quale l'esempio della piazza veneziana ricorreva spesso negli interventi e nelle conversazioni fra i membri. La piazza appare inoltre più volte fra le fotografie della pubblicazione ufficiale del 1954, curata da Rogers, insieme alla Tyrwhitt e a Sert.

<sup>24</sup> Da qui in avanti si utilizzerà tale espressione sintetica per indicare l'Estudio del Plan de Buenos Aires.

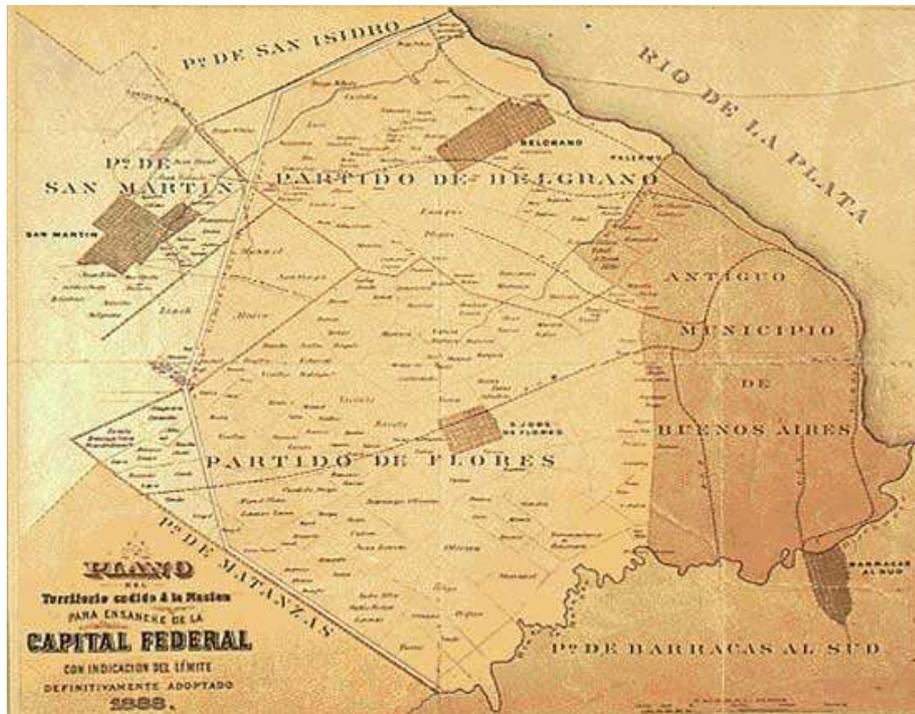


Estudio del Plan de Buenos Aires 1947-1949.

Bajo Begrano: *Plano de situation* con la localizzazione in relazione agli altri quartieri satellite (Revista de Arquitectura n. I-II, 1953)



*Mapa general de la ciudad de Buenos Aires*, carta di Saint-Ives del 1887. Localizzazione degli insediamenti di Barracas, Flores e Belgrano esternamente alla città (Archivo Histórico del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires).



*Plano de la Capital Federal con indicacion del limite definitivamente adoptado 1888. Localizzazione degli insediamenti di Belgrano, San Martin, Flores e Barracas (Archivo Histórico del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires).*



Abitazioni promiscue a Belgrano e foto aerea dell'area di progetto (Revista de Architectura n. I-II, 1953).

Il cuore dell'Estudio, rispetto a quello del Plan, sembra operare a una scala diversa, tutta interna al quartiere residenziale studiato. Non a caso, infatti, nella descrizione del progetto si faceva riferimento all'importanza metodologia dei «*principios del Barrio*»<sup>25</sup> e lo studio dell'area di progetto valutava la possibilità di avvalersi dell'idea di *isola* per la progettazione dell'impianto architettonico. Lo stesso Ferrari, in una lettera a Sert, descriveva il lavoro condotto insieme a Bonet per la preparazione del materiale da presentare a Bergamo come un lavoro sul tema dell'unità di vicinato<sup>26</sup>.

In generale, in ogni versione del progetto, alla sola circolazione stradale, a volte sopraelevata, sembrava essere riservato il compito della costruzione di un rapporto formale col tessuto edilizio circostante o il piano della città, mentre sia le *manzanas verticales* sia gli edifici bassi collettivi, tutti paralleli e perpendicolari tra loro, rifiutavano una qualsiasi relazione con l'orientamento e col tracciato delle strade principali e secondarie. Sebbene la versione di studio del progetto chiamata "Island", dove la disposizione degli edifici perpendicolari tra loro secondo un andamento continuo tendeva a definire più nettamente gli spazi liberi tra loro, possa ricordare la proposta a *rendent* che il Plan aveva localizzato presso la Casa Amarilla, lo scarto rispetto al piano di dieci anni precedente fu netto. L'edificio non si limitava più a costruire, a partire da necessità igieniche e arretrando rispetto al margine dell'isolato, un rapporto nuovo con la strada, ma ne rifiutava qualsiasi. Nessuno dei riferimenti del Plan alla costruzione storica della città o al problema del carattere geomorfologico del luogo si ritrova nei risultati dell'Estudio. Sebbene i principi teorici lecorbusieriani fossero approfonditi nei numerosi testi a corredo della redazione, i disegni e i modelli di progetto tradiscono il disinteresse per l'approccio morfologico e la riduzione del Bajo Belgrano ad un progetto introverso, una isola nella metropoli, un'oasi forse, ma non certo un punto di applicazione di una teoria sulla città che assumesse il problema della relazione tra generalità del sapere e specificità del luogo.

---

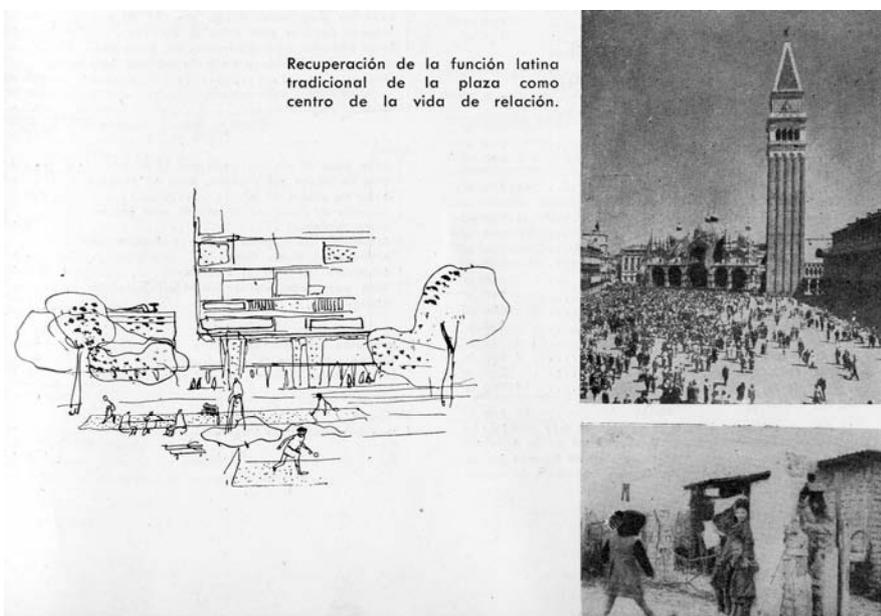
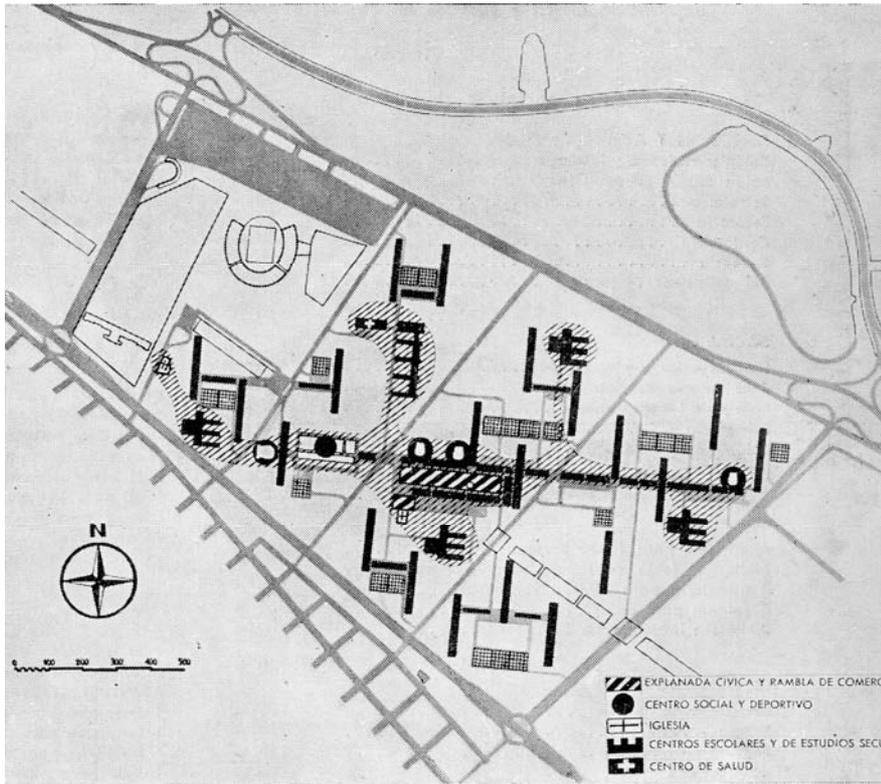
<sup>25</sup> «La Urbanización del Bajo Belgrano es, principalmente, la aplicación de las conclusiones de tres estudios y una premisa urbanística. | 1 Zonificación de la nueva vivienda frente al río; | 2 Reorganización organica del cuerpo urbano con los principios del *barrio*; | Reorganización del tejido urban con la *manzana vertical*, y la disminución del excesivo tamaño de la ciudad con el *aumento de densidad*». *Urbanización del bajo de Belgrano: un barrio para 50.000 habitantes*, cit., p. 21

<sup>26</sup> Lettera di Ferrari a Sert del 7 aprile 1949, JFH.

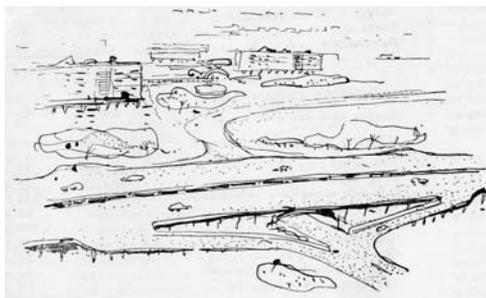


Estudio del Plan de Buenos Aires 1947-1949.

Bajo Belgrano. *La Ciudad frente al Río.*



Estudio del Plan de Buenos Aires 1947-1949.  
*Il cuore della città di Bajo Belgrano come centro della cultura e dello spirito.*



Estudio del Plan de Buenos Aires .  
Circolazione carrabile sopraelevata.

Solo nel marzo del 1948, tre mesi dopo l'apertura dei lavori, Ferrari riuscì a ottenere dal ministro Borda l'attribuzione di un ruolo consultivo a Le Corbusier<sup>27</sup>. La natura del rapporto col maestro fu, in realtà, apertamente messa in discussione all'interno del gruppo di lavoro sin dalle prime riunioni. Essa appariva tanto ovvia e produttiva a Ferrari e agli altri delegati CIAM - legati all'architetto svizzero dal rispetto consolidato nella passata collaborazione - quanto controproducente ai consiglieri comunali. Questi ultimi consideravano, infatti, l'intervento dell'architetto europeo come un'ammissione, di fronte all'opinione pubblica, di inadeguatezza nei confronti dell'incarico assunto. Ferrari spiegò tali divergenze in una lettera a Le Corbusier del luglio 1948, partendo dal presupposto che il lavoro dell'Estudio prendeva forma nell'ambito di un quadro nazionale e non più della città capitale del Plan. Ciò significava che, all'interno del nuovo progetto, venivano stabilite alcune ipotesi di Piano Nazionale in accordo con le direttive del Consiglio Economico Nazionale<sup>28</sup>. Un anno dopo l'apertura dei lavori, Roca sollevò nuovamente la questione rilevando come il progetto dell'Estudio non fosse né una continuazione né un approfondimento dello studio di Le Corbusier, poiché i due lavori realizzavano le rispettive investigazioni a partire da fondamenti completamente indipendenti<sup>29</sup>. L'adesione totale dell'Estudio ai principi della Ville

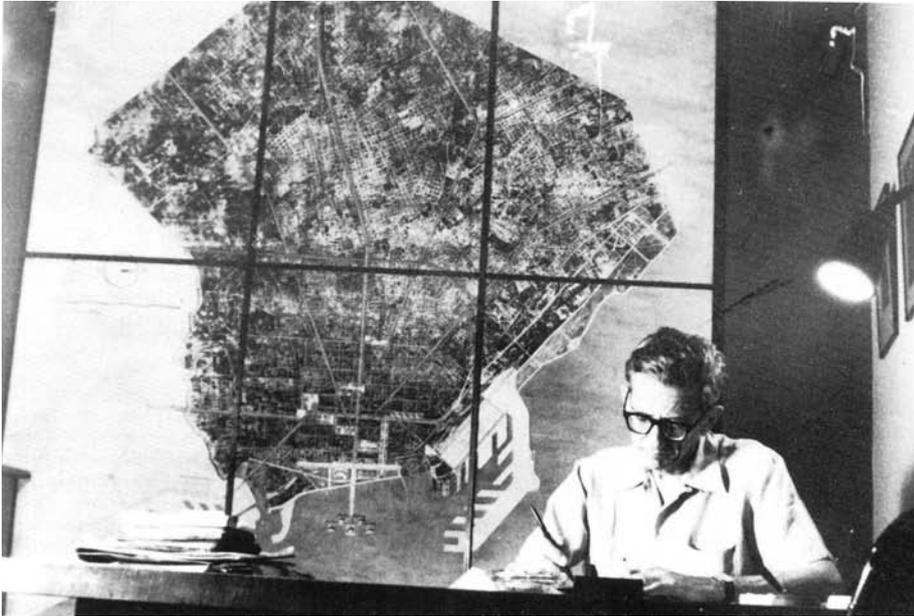
---

<sup>27</sup> Lettera di Ferrari a Le Corbusier dell'11 marzo 1948, JFH.

<sup>28</sup> Lettera di Ferrari a Le Corbusier del 23 luglio 1948, JFH.

<sup>29</sup> Dagli atti delle riunioni del Estudio, 16 marzo 1948, 11 luglio 1949, JFH C068, JFH.

Radiouse e del Plan d'altronde, apertamente espressa da Ferrari dall'inizio dei lavori, era testimoniata dai testi a corredo della presentazione del progetto<sup>30</sup>.



Jorge Ferrari Hardoy con il fotomontaggio del Plan Director alle spalle (Revista de arquitectura n. I-II, 1953).

### *L'esperienza di Ernesto N. Rogers*

Rogers partì per l'Argentina il 24 aprile 1948<sup>31</sup> al servizio della propaganda del pensiero CIAM<sup>32</sup>. Una lezione tenuta all'Instituto de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad Nacional de Tucumán nel maggio successivo confermava la sintonia tra le idee dell'architetto milanese e quelle dei colleghi argentini, tanto che lo stesso Vivanco,

---

<sup>30</sup> Ulteriori dettagli sulle motivazioni politiche e non progettuali dell'esclusione di Le Corbusier si trovano nella lettera di Kurchan, Bonet e Ferrari a Le Corbusier 15 luglio 1949, CIAM Archive, e nella successiva risposta di Le Corbusier a Guillermo Borda, segretario dei Lavori Pubblici e dell'Urbanistica di Buenos Aires, CIAM Archive.

<sup>31</sup> Lettera di Rogers a Giedion del 26 febbraio 1949, CIAM Archive.

<sup>32</sup> Lettera di Giedion a Sert del 27 gennaio 1948, CIAM Archive. Lettera di Rogers a Sert del 30 gennaio 1949, CIAM Archive.

allora direttore della scuola, descrisse l'intervento come «*molto nello spirito di ciò che vorremo fare noi*»<sup>33</sup>.

Rogers era particolarmente entusiasta della possibilità di insegnare in una scuola che fin dall'inizio della sua permanenza a Tucumán considerò un «*campo magnifico dove il lavoro è stato iniziato con generosa ampiezza di idee e in accordo con la metodologia moderna*». Il programma di studi da lui proposto si articolava intorno ad una *clase debujata* (laboratorio) per gli studenti del terzo anno e a una *clase ablata* (lezioni ex-cathedra) rivolta a tutti gli studenti della scuola. Tema del laboratorio era "L'uomo e la città" e prevedeva attività di analisi urbana, studio delle relazioni psicologiche e comparazione di alcune architetture residenziali esistenti. L'attività di insegnamento ex-cathedra si sviluppava intorno alla domanda "Cos'è l'architettura?" e, attraverso lezioni teoriche, si riproponeva di approfondire il problema del rapporto tra elementi soggettivi e oggettivi nella composizione architettonica. Il corso di "Teoria", legante tra tutti gli altri corsi, si configurò più impegnativo di quanto l'architetto non immaginasse prima del suo trasferimento. Solo una volta arrivato in Argentina, quindi, Rogers iniziò a rendersi conto dell'importanza del ruolo che gli era stato affidato all'interno dell'istituto e, affascinato dall'idea di lavorare sul terreno vergine della scuola di Tucumán, si rivolse a Ferrari per inquadrare meglio la natura della collaborazione che poteva offrire all'Estudio alla luce del tempo libero che l'insegnamento gli lasciava<sup>34</sup>.

Ferrari offrì a Rogers un ruolo direttivo all'interno dell'Estudio, a patto che si trattenesse a Buenos Aires per almeno due anni, ma ciò non concordava con gli impegni che legavano l'architetto a Milano<sup>35</sup>. La nomina dell'architetto milanese a

---

<sup>33</sup> Lettera di Vivanco a Ferrari del 23 maggio 1948, JFH.

<sup>34</sup> Il 24 maggio 1948, il Consiglio dei professori dell'istituto Universitario di Tucumán approva il programma di studi proposto da Rogers. Rogers fa notare che sarà completamente libero di lavorare all'Estudio a partire dalla fine dei corsi, prevista molto prima del 31 dicembre, data per la quale, evidentemente, è fissata la fine del contratto del quale egli stesso ipotizza il prolungamento. Lettera di Rogers a Ferrari del 20 maggio 1948, JFH.

<sup>35</sup> Lettera di Ferrari a Vivanco del 2 giugno 1948, JFH.

Il 10 giugno 1948 Rogers scrive a Ferrari Hardoy da Tucumán per organizzare, in occasione del suo prossimo viaggio a Buenos Aires, la riunione CIAM che per mancanza di tempo non erano riusciti a convocare in occasione della prima visita dell'architetto italiano e proponendo la data del 20 giugno successivo. Nella lettera Rogers esprime il suo entusiasmo per la collaborazione offertagli in Argentina e il desiderio di mettersi a completa disposizione del gruppo per la durata della sua permanenza nel paese. Nel frattempo è necessario che gli argentini compilino la lista definitiva degli iscritti al gruppo CIAM. Lettera di Rogers a Ferrari del 10 giugno 1948, JFH.

Buenos Aires avvenne, così, tra alcune incertezze legate alla durata e alla continuità della prestazione. Incapace di dare risposta immediata all'allettante proposta di Ferrari, per l'impossibilità di prevedere i futuri sviluppi di numerosi impegni in Europa, Rogers accordò all'Estudio una consulenza periodica che preveda la sua collaborazione al Piano per tre o quattro periodi di otto o dieci giorni da svolgersi durante la sua permanenza a Tucumán, senza escludere allo stesso tempo la proposta di Ferrari per il futuro<sup>36</sup>. L'architetto si trovò così definitivamente a Buenos Aires dal mese di novembre 1948 a quello di marzo 1949, lavorando per la municipalità come collaboratore del Consiglio Direttivo dell'Estudio<sup>37</sup>.

In questo periodo Rogers apportò delle modifiche al progetto per il Bajo Belgrano. Approfittando dell'assenza di Kurchan e Ferrari in vacanza, Rogers costruì infatti, insieme ai giovani collaboratori del piano, un'ipotesi, a detta di Ferrari, alternativa a quella fino ad allora elaborata. A Ferrari il progetto di Rogers sembrava buono, ma né più né meno del precedente. Il rifiuto di questa seconda ipotesi da parte del gruppo direttivo, al ritorno dalle vacanze, scatenò il malcontento generale tra i giovani progettisti causando il ritiro di due dei migliori dai loro incarichi<sup>38</sup>.

Nei mesi successivi Rogers si recò a Lima da Sert per collaborare al Plano Piloto per la città<sup>39</sup> finché nel giugno 1949 si trovava a Milano, ma pronto a tornare in Argentina -

---

Il 21 giugno Ferrari risponde spostando la date per la riunione CIAM dal 24 al 29 o 30 giugno e spiegando come la collaborazione di Rogers, insieme a quella degli altri colleghi europei, all'Estudio sia molto importante ma inefficace se per un periodo molto limitato. L'intenzione del Estudio è infatti di conferire ai suoi collaboratori tutta la responsabilità del lavoro affidato. Ferrari chiede quindi a Rogers di organizzare i suoi lavori in maniera da poterli sospendere per il tempo necessario e a quel punto sarà felice di considerarlo parte del gruppo del Piano di Buenos Aires. Lettera di Ferrari a Rogers del 21 giugno 1948, JFH.

<sup>36</sup> Lettera di Rogers a Ferrari del 6 luglio 1948, JFH E034. Ferrari, accettando, non vede necessità di formalizzazione ufficiale con contratto. Lettera di Ferrari a Rogers del 28 luglio 1948, JFH E034.

<sup>37</sup> Lettera di Rogers a Ferrari del 9 agosto 1949, JFH E043. In una lettera del 4 febbraio 1949, inoltre, Ferrari informa Sert che presto potrà avere notizie riguardanti l'ufficio grazie ad un articolo che Rogers sta scrivendo per *The Architectural Review* inglese e che raccoglie le informazioni in merito all'attività del Estudio. L'articolo, però, non deve essere mai stato pubblicato, JFH.

<sup>38</sup> Lettera di Ferrari a Rogers del 27 luglio 1949, JFH E034.

<sup>39</sup> Il 14 febbraio 1949 Rogers scrive a Sert da Buenos Aires dicendo che, a partire dal 4 marzo, trascorrerà 8 - poi diventati 15 (Lettera di Rogers a Giedion del 25 maggio 1949, CIAM Archive, gta Zurich, 42-SG-39-387) giorni a Lima - presso l'oficina Nacional de Planeamiento y Urbanismo dove chiede gli sia inviata la corrispondenza - per tenere delle conferenze (molto probabilmente quella sulle preesistenze ambientali) per poi trascorrere 3 o 4 settimane negli Stati Uniti (Lettera di Rogers a Sert del 14 febbraio 1949, CIAM

probabilmente secondo il programma ipotizzato con Ferrari un anno prima - e disponibile a lavorare per l'Estudio anche a distanza:

«A pesar de todas las extraordinarias cosas que he visto en Chile, Perú, Estados Unidos, mi pensamiento vuelve siempre a nuestros trabajos del Plan que yo espero se desarrolle siempre mejor para lograr un brillante resultado final.

Quanto a mi volver a Argentina, ruegole escribirme urgente cuando Ud. desea fijar al fecha en relación con su viaje y consiguiente ausencia, de manera que yo pueda predisponer en tiempo mi salida y organizar mi actividad en general.

El amigo Francisco Gras es encargado de arreglar las cuestiones administrativas según los acuerdos establecidos al comienzo e yo me permito decirle que siento mucho que las cosas no sean aún perfectamente arregladas con grave perjuicio mio material y moral.

Yo creo que la cuestión merece toda su amable atención, sea respecto a nuestras realciones de trabajo a las cuales he dado todo mi entusiasmo, que a nuestras cariñosas relaciones de amistad.

Entretiempro ruegole decirme si puedo hacer algunas pesquisas utiles para el Plan, y con mucho gusto dedicarè parte de mi tiempo a esta obra que me apreta mucho.

Que tal con los queridos amigos de allí?

Yo pienso siempre en todas las amabilidades recibidas e ya siento la nostalgia de los lugares y personas dejadas»<sup>40</sup>.

D'altro canto, Ferrari incalzava Rogers perché assumesse, al suo ritorno, la direzione di uno dei dipartimenti rimasti scoperti – Medio Físico y Esparcimiento, Elementos Urbanísticos, Divulgación y educación urbana, Reglamento de Construcción – sottolineando come tale incarico non consistesse tanto in una limitazione della funzione di Rogers nell'Estudio quanto l'occasione concreta per attuare le sue idee all'interno del Piano. Chiese così all'architetto di tornare a Buenos Aires subito dopo il congresso di Bergamo che si stava svolgendo in quei giorni<sup>41</sup>, ma Rogers era diffidente nei confronti della premura di Ferrari a stabilire precisi ruoli di responsabilità all'interno del Piano perché una tale gerarchizzazione strideva coi principi fondativi dei CIAM, improntati a una più stretta collaborazione tra le persone che partecipavano allo

---

Archive, gta Zurich, 42-JLS-14-44), dove si incontrerà più volte con Sert (Lettera di Rogers a Giedion del 25 maggio 1949, CIAM Archive, gta Zurich, 42-SG-39-387).

<sup>40</sup> Lettera di Rogers a Ferrari del 7 giugno 1949, JFH.

<sup>41</sup> Lettera di Ferrari a Rogers del 27 luglio 1949, JFH.

stesso lavoro. Nella corrispondenza a distanza egli spiegò inoltre al collega argentino l'inesattezza della critica sollevata al suo lavoro per il Bajo Belgrano. Non si sarebbe trattato di un progetto nuovo e alternativo per il quartiere – impossibile da redigere nel breve tempo della sua permanenza - quanto piuttosto un approfondimento dello stadio raggiunto dal progetto prima delle vacanze natalizie. Tale approfondimento non sarebbe stato possibile se non a partire dai disegni impostati dall'ufficio e ai quali lui stesso aveva lavorato notte e giorno insieme a Bonet<sup>42</sup>.

La corrispondenza tra i due architetti si concluse bruscamente nel settembre 1949 senza raggiungere una conclusione in merito alla successiva collaborazione di Rogers. La ragione fu molto probabilmente l'imminente chiusura dell'ufficio dell'Estudio, nel novembre 1949, dovuta a cambiamenti in capo all'amministrazione municipale<sup>43</sup>.

A Bergamo Bonet presentò il risultato dell'Estudio del Plan<sup>44</sup> che, tra lo scarso interesse generale, ricevette l'approvazione di Le Corbusier, tenuto da Ferrari costantemente al corrente del progresso dei lavori. Contestualmente il maestro presentò il suo Plan per Buenos Aires del 1940 sottolineando come i successivi sviluppi dei colleghi argentini, nonché la generale attenzione dell'opinione pubblica sul problema della progettazione

---

<sup>42</sup> Lettera di Rogers a Ferrari del 9 agosto 1949, JFH. Disposto a interpretare le osservazioni nell'ottica espressa da Ferrari, Rogers chiede però maggiore chiarezza riguardo ai dettagli del contratto per la sua successiva permanenza - che ipotizza per una durata in ancora sei mesi - perché da questi dipende l'organizzazione dei numerosi impegni che è felice di sospendere in nome dell'importanza dell'esperienza nel Estudio.

<sup>43</sup> Il 6 settembre 1949 Ferrari propone a Rogers di occuparsi dello sviluppo del Centro sportivo olimpico e dell'aeroporto del Bañado de Flores, un'area di 2000 ettari di superficie che preveda anche la sistemazione del verde per 3 milioni di abitanti, la cui esecuzione può essere prevista immediatamente. In alternativa a tale compito ci sarebbe la consulenza al Dipartimento cinematografico per la produzione di quattro film: l'isolato verticale - inteso come prosecuzione di quello sul Bajo Belgrano - , il trasporto in Buenos Aires, il Centro sportivo e di sviluppo nel Bañado de Flores, la ristrutturazione del quartiere de la Boca e del Porto. Per l'espletamento della carica scelta, Ferrari chiede una permanenza di 8 mesi. Ciò non impedirà a Rogers di continuare il ruolo di consulente nei confronti degli altri lavori in occasione delle periodiche riunioni del personale. Lettera di Ferrari a Rogers del 6 settembre 1949, JFH. Il 5 agosto 1949 Rogers è ancora a Milano. Lettera di Ferrari a Rogers del 5 agosto 1949, JFH. Il 27 settembre 1949 Rogers propone a Ferrari se non sia il caso di posporre il suo viaggio a dopo le vacanze di febbraio per consentirgli una permanenza più lunga. Telegramma di Rogers a Ferrari del 27 settembre 1949, JFH. Ferrari risponde che la sua presenza è necessaria prima della fine di ottobre per lavori urgenti. Telegramma di Ferrari a Rogers del 28 settembre 1949, JFH. Il 29 novembre dello stesso anno viene chiusa l'attività dello studio ufficialmente per questioni economiche e perché si ritiene che l'assessorato alle Opere Pubbliche possa svolgere lo stesso compito senza ulteriori spese pubbliche. Tutto il personale del Estudio passa alle dipendenze delle Opere Pubbliche finché non si decida il loro destino. Decreto n. 12/949 del 29 novembre 1949, JFH.

<sup>44</sup> Furono prodotti una griglia, un film e altro materiale. Lettera di Ferrari a Giedion del 22 luglio 1949, CIAM Archive.

urbana della città, sarebbero stati impossibili senza la pubblicazione, nel 1947, di tale precedente studio<sup>45</sup>.

Intanto cresceva la tensione nel rapporto tra Ferrari e Le Corbusier per via dei ritardi nella nomina di assessore al piano che era stata promessa al maestro. Ferrari si rivolse quindi al collega Rogers perché sondasse, in occasione del CIAM di Bergamo<sup>46</sup>, la reazione del maestro alla lettera ufficiale in cui Ferrari e Borda offrivano un semplice ruolo consultivo a studi ultimati.

All'indomani del congresso Bonet riferì in una lettera ai colleghi che il progetto per Belgrano non era stato capito e che Le Corbusier era rimasto a osservarlo in silenzio. Il confronto con i colleghi del congresso di Bergamo fu, per Bonet, occasione di autocritica del lavoro svolto nell'Estudio fino a quel momento. In tale circostanza, Sert espresse le sue riserve in merito all'idea di intendere l'unità di vicinato come "un'unità di quartiere", alla quale Le Corbusier oppose come unico principio dotato di senso "l'unità di abitazione di dimensione conforme". A tale proposito, Bonet fece notare nella lettera agli amici che un *bloc* di Le Corbusier era diverso dal *bloc* per come lo intende il gruppo di lavoro dell'Estudio. Il *bloc* lecorbuseriano sarebbe stato, infatti, quasi un'unità di vicinato in se stesso. Le obiezioni ricadevano quindi essenzialmente su due livelli: quello della scelta insediativa e quello della scelta tipologica. Se i documenti d'archivio non descrivono esplicitamente l'alternativa avanzata dai colleghi dei CIAM all'"unità di quartiere" – ovvero a quell'impostazione introversa del Bajo Belgrano di cui abbiamo detto – è evidente che, dal punto di vista del progetto dei singoli edifici, il confronto è direttamente con l'Unité d'Habitation. In definitiva, però, le conclusioni raggiunte al termine del viaggio sono chiare: il "bloc" di abitazione di Belgrano era una copia snaturata di Marsiglia, dove al rischio della sperimentazione di un blocco di dimensioni enormi non si associavano la qualità architettonica del duplex a doppia altezza e i servizi collettivi integrati nell'edificio che erano la sintesi del genio lecorbuseriano. Le proporzioni "plastiche" del blocco di Belgrano, poi, sarebbero state troppo basse e strette: «*Debemo levantar la cabez y pensar las cosas a la escala de Buenos*

---

<sup>45</sup> Presentation du plan de Buenos-Ayres 1940 par Le Corbusier de Paris, Ferrari et Kurchan de Buenos-Ayres, VII Congres CIAM à Bergame, CIAM Archive.

<sup>46</sup> Il congresso si svolge dal 22 al 31 luglio del 1949. JFH.

Aires» scriveva Bonet<sup>47</sup>. La critica sintetizzava un passaggio importante all'interno delle riflessioni dei CIAM. Gli studi prebellici tutti ricondotti all'interno del microcosmo del quartiere erano definitivamente superati a favore di una impostazione più profondamente legata al disegno delle relazioni coi tracciati urbani e le questioni d'ordine sociologico dell'unità di vicinato venivano ricomprese alla scala del singolo edificio o della composizione degli spazi liberi.

Rileggendo lo stato d'avanzamento dei lavori condotti nell'Estudio alla luce delle nuove considerazioni, Bonet comunicò ai colleghi il timore che continuare ad assecondare l'impostazione analitica del collega Gebhard avrebbe portato al fallimento del piano:

«Viéndolo a la distancia casi da vergüenza, explicarlo alla gente. Es difícil que un organismo joven resista un cancer más aun si non está disgnoticado. Debíamos haber separado el análisis de unamnera total. Debemos conservar la cabez libre como para que estos análisis no nos distorce. Estamos mentalmente un poco agotados a causa del enorme trabajo»<sup>48</sup>.

Il lavoro dell'Estudio sembrava essersi arenato nella burocratica redazione degli studi di leggi, infrastrutture e statistica, dimenticando i problemi più strettamente legati alla composizione architettonica e ciò era risultato evidente alla presentazione di Bergamo. Il rischio di una tale deriva, d'altronde, era già stato ventilato in occasione degli ultimi CIAM prebellici, quando l'insanabile distanza tra gli architetti "politici" e gli architetti "tecnici" era stata constatata da Giedion, in linea con Le Corbusier<sup>49</sup>. Affinché il lavoro del gruppo argentino non si riducesse alla redazione di un codice, la svolta doveva essere immediata e puntare, senza compromessi, ai due obiettivi primari del progetto: ottenere una legge del suolo nel territorio bonairense e "conquistare il Rio", molto più di quanto lo avesse fatto Le Corbusier. In occasione del congresso, quest'ultimo ricordò, tra i principi fondamentali del piano, la conquista del Rio<sup>50</sup>, ma di quest'attenzione rivolta ai caratteri specifici della città di Buenos Aires non restava più traccia nella descrizione del progetto preparata dal gruppo argentino per l'esposizione a

---

<sup>47</sup> Lettera di Bonet a Ferrari e Kurchan dell'agosto 1949, JFH.

<sup>48</sup> Lettera di Bonet a Ferrari e Kurchan dell'agosto 1949, JFH.

<sup>49</sup> E.Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, MIT, Cambridge-Massachusetts, London-England, 2000, p. 87.

<sup>50</sup> Le Corbusier, *Descrizione del Plan por Buenos Aires*. JFH.

Bergamo, larga parte della quale era invece dedicata alla dimostrazione delle possibilità di finanziamento dell'opera per iniziativa privata<sup>51</sup>. Per comprendere che la distanza definitiva dell'Estudio dal Plan risiede nella mancanza di fiducia in un'urbanistica che attraverso la generalità dei principi sia in grado di dire qualcosa di più rispetto alla contingenza in cui opera basta rileggere le parole che descrivono i principi originari di tutta l'esperienza percorsa:

«Hacer el urbanismo y la arquitectura provocadores del lirismo. Despertar en la población y en la nación el sentido de la grandeza. Provocar los actos impecables y sucesivos de la voluntad. Tal es el fin de un Plan Director.

Dar a la autoridad un marco dentro del cual se legisla y se decreta con toda seguridad.

Cada nuevo día puede llegar con la sorpresas inherentes a la vida: ¿qué importa?»<sup>52</sup>.

---

<sup>51</sup> Resumen de la memoria del proyecto. JFH.

<sup>52</sup> Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Jorge Ferrari Hardoy, Juan Kurchan, *VIII. Resultados eticos y esteticos*, in «La Arquitectura de hoy» n. 4, aprile 1947, p. 49

*Parte terza*

*“Utopia della realtà” antinomie della storia attraverso le pagine di “Casabella continuità”*



Il concetto di preesistenze ambientali si compone di due modi di concepire la storia: da un lato una storia fenomenologicamente ridotta all'intuizione dell'origine archetipica dell'architettura, dall'altro una storia estesa a comprendere la sedimentazione di tutte le esperienze che ne hanno composto la genealogia, la loro stratificazione nella costruzione storica del tessuto urbano e la possibilità che tali esperienze siano confrontate tra loro per derivarne principi teorici.

Il capitolo V mostra come il primo caso corrisponda all'approfondimento delle istanze di spontaneità, simbolismo e attenzione agli aspetti psicologici dell'architettura espresse dai CIAM postbellici. Il secondo caso si colloca invece nell'ambito della ricerca svolta da Rogers in merito al ruolo delle permanenze storiche e della memoria nel progetto del nuovo e al rapporto tra manufatto architettonico e città e tra individuo e collettività, che trovarono la loro prima acerba espressione sempre nei CIAM post-bellici. Il VI capitolo mostra come si sia strutturata la maturazione di tali riflessioni attraverso gli articoli di "Casabella continuità" e secondo alcuni argomenti essenziali quali il rapporto tra architettura e città, il ruolo del quartiere nel disegno urbano e l'importanza della cultura ottocentesca.

L'attività di direzione della rivista "Casabella continuità" è letta come il momento di maturazione, da parte dell'architetto milanese, delle riflessioni iniziate durante l'impegno nei CIAM. In essa, il concetto di tradizione si trasformò in guida per le scelte redazionali.

Nel numero 206 del 1955 la rivista riporta il dibattito, svoltosi nell'ambito del Movimento di Studi per l'Architettura, in merito alla *tradizione in architettura*. Gli interventi dimostrano l'interesse emerso progressivamente fin dal termine della seconda guerra mondiale nei confronti della tradizione e, allo stesso tempo, la necessità di riflettere in merito alla possibilità di un'interpretazione condivisa del significato di tale nozione e delle possibilità di applicazione della stessa in architettura.

Ciò che interessa rilevare di tale dibattito è l'emergere, come questione in cui tale riflessione sulla tradizione ha origine, del rapporto con il Movimento Moderno. A

quest'ultimo, i giovani studenti dell'MSA criticarono la mancanza di un giudizio sulla storia attraverso le opere. Se la tendenza del Movimento Moderno era alla giustificazione delle forme della storia perché esplicative dei contenuti di un'epoca, il rapporto fra tradizione e architettura doveva essere guidato dalla selezione di alcune forme in grado di esprimere un «*linguaggio universale*»<sup>1</sup>. Gli studenti milanesi non riconoscevano al problema della casa dell'uomo e delle sue esigenze psicofisiche, sintetici della Bauhaus, la dimensione adeguata al discorso che intendevano condurre, includendo la «*grande architettura del passato*», in merito alla «*complessa realtà morale, religiosa, politica e sociale dell'800*»<sup>2</sup>. Questa posizione, comune ai giovani che entreranno a far parte prima del centro studi e poi della redazione di «Casabella continuità», si contrappose a quella di Giancarlo De Carlo, allora già redattore. Secondo quest'ultimo, infatti, le fonti della tradizione dovevano essere rintracciate nell'architettura popolare, da un lato, e nell'architettura colta, dall'altro, escludendo da quest'ultima il neoclassicismo, perché inteso come celebrazione della borghesia e della subordinazione proletaria<sup>3</sup>. Da un lato quindi, i giovani studenti milanesi, riconoscevano nell'attenzione per la tecnica, per gli aspetti psicologici dell'architettura - tipici della Bauhaus - per «*le preesistenze ambientali nel loro significato esistenziale*» gli indici di un decadimento della borghesia nel quale era andata perduta una cultura umanistica degna di essere approfondita attraverso l'introduzione di un discorso sul linguaggio<sup>4</sup>. Dall'altro, a partire da un rifiuto di quest'ultimo e del rischio di eclettismo in esso riconosciuto, De Carlo proponeva l'abbattimento delle sovrastrutture intellettuali attraverso una ricerca improntata alla riduzione della distanza tra gli uomini di cultura e la gente comune<sup>5</sup>.

Tali opposte posizioni contribuiscono a delineare le ragioni di un cambiamento significativo in seno all'organizzazione redazionale della rivista di Rogers che vede l'abbandono di De Carlo alla fine del 1956 e la progressiva crescita di importanza dei contributi di alcuni esponenti dei giovani partecipanti al dibattito. Allo stesso tempo,

---

<sup>1</sup> G. Canella, Intervento in *Un dibattito sulla tradizione in architettura*, in «Casabella continuità» n. 206, luglio-agosto 1955, pp. 47-48. La relazione è a nome degli studenti architetti Michele Achilli, Daniele Brigidini, Maurizio Calzavara, Guido Canella, Fredi Drugman, Laura Lazzari, Giuseppina Marcialis, Aldo Rossi, Giacomo Scarpini, Silvano Tintori, Gio Vercelloni.

<sup>2</sup> Ivi.

<sup>3</sup> G. De Carlo, Intervento in *Un dibattito sulla tradizione in architettura*, cit., p. 50.

<sup>4</sup> G. Scarpini, Intervento in *Un dibattito sulla tradizione in architettura*, cit., p. 51.

<sup>5</sup> G. De Carlo, cit. e *Problemi concreti per i giovani delle colonne*, in «Casabella continuità» n. 204, febbraio-marzo 1955, p. 83.

esprimono la maturazione, lungo strade diverse, degli argomenti aperti nei dibattiti postbellici dei CIAM. Gli articoli riguardanti l'architettura spontanea e popolare seguono le riflessioni in merito all'attenzione verso il significato della spontaneità in architettura, gli aspetti psicologici del progetto e il valore simbolico della forma. I ragionamenti del '51 riguardo all'estensione del *Cuore* e la scala dell'intervento architettonico maturano, invece, all'interno di un discorso sulla nuova dimensione del progetto, che comprende altresì le riflessioni sul rapporto tra *Cuore* e tessuto residenziale e sul valore da attribuire alle permanenze storiche della città. Infine, l'importanza che i concetti di monumento e memoria e la reintroduzione della storia nell'architettura rivestono negli ultimi CIAM configura un campo di indagine che, nella sua generalità, può essere letto come il problema comune alle diverse posizioni espresse nell'intero percorso della rivista sotto la direzione di Rogers.

Tra archetipo e tradizione si dibatte quindi il pensiero teorico di Rogers.

Invitato a tenere una lezione all'International Design Conference di Aspen, nel 1957 l'architetto ricordava come tale impostazione trovasse origine nel viaggio sudamericano del 1948 e rifletteva sui due estremi come caratteristici di un modo americano e di uno europeo di fare e pensare l'architettura<sup>6</sup>. Gli studenti dell'Università di Tucumán, privi di qualsiasi conoscenza della storia dell'architettura,

«erano individui senza infanzia, diventati improvvisamente adulti. Ma erano degli adulti senza maturità. Non avevano tradizione ed era estremamente arduo discutere con essi di valori, giacché non erano abbastanza profondi da poter accogliere la radice di un oggetto, considerandolo in sé e per sé, né abbastanza vasti da poter esprimere un giudizio comparativo tra gli oggetti esaminati ed altri oggetti»<sup>7</sup>.

Questi ragazzi, archetipicamente puri, correvano il rischio di ridurre la molteplicità delle possibili soluzioni a un dato problema d'architettura all'aspetto formale puramente tecnico di esso.

---

<sup>6</sup> *Tradition and Modern Design*, Ernesto N. Rogers, 1957, in Banham Reyner, *The Aspen papers. Twenty Years of Design Theory from the International Design Conference in Aspen*, Pall Mall, Londra 1974, pp. 78-85; tr. it.: *Tradizione e attualità*, in *Esperienza*, cit., pp. 243-257.

<sup>7</sup> *Ibid*, p. 243.

Laddove invece, come ebbe l'occasione di conoscere durante l'insegnamento presso la Architectural Association School di Londra del 1949, un forte senso critico costruito sulla conoscenza della tradizione rendeva eternamente insoddisfatti delle idee acquisite, la difficoltà era riuscire a tradurre il pensiero in forma. Una «cultura primitiva» da un lato e una «cultura raffinata»<sup>8</sup> dall'altro rappresentano i due estremi insufficienti a cogliere la concretezza storica del fenomeno artistico.

---

<sup>8</sup> Ibid., p. 244.

«Mais vous devriez voir, dear Jaqueline, les rochers descendent jusqu'à la mer; les maisons y sont racinées comme des arbres sortant organiquement de la nature. L'architecture moderne est bien loin de cette unité poétique qui relie la raison à l'urbanisme et le tout au génie du lieu. Je sais bien que nous devons tenir en compte l'orientation, la densité, l'hygiène et toutes les données de la science, mais nous devons récupérer les valeurs ancestrales tout en ne perdant pas naturellement les conquêtes de la raison. Le Corbusier a bien commencé sur ce chemin, mais notre génération a encore une grande tâche à poursuivre»<sup>1</sup>.

*Valori ancestrali e genius loci.*

Alle prese con il lavoro di redazione del libro *Il Cuore della città*, Rogers si soffermava sulla descrizione di un luogo – probabilmente l'Isola d'Elba – la contemplazione del quale era occasione di riflessione sul significato dell'architettura moderna<sup>2</sup>. Pur caratterizzata da un certo trasporto emotivo, la descrizione di Rogers chiariva in maniera sintetica i capisaldi del suo pensiero sul valore della spontaneità in architettura. La razionalità funzionale non era messa da parte, ma momentaneamente sospesa per

---

<sup>1</sup> «Ma lei dovrebbe vedere, cara Jacqueline, le rocce che scendono fino al mare; le case vi sono radicate come degli alberi che si alzano organicamente dalla natura. | L'architettura moderna è molto lontana da questa unità poetica che lega la ragione all'urbanistica e il tutto al genio del luogo. So bene che dobbiamo tenere conto dell'orientamento, della densità, dell'igiene e di tutti i dati della scienza, ma dobbiamo recuperare i valori ancestrali senza perdere naturalmente le conquiste della ragione. | Le Corbusier ha iniziato questo cammino, ma la nostra generazione ha ancora un grande compito da perseguire». Tr. dell'autore. Lettera di E. N. Rogers a J. Tyrwhitt del 25 gennaio 1952, CIAM Archive, gta Zurich, 42-JT-9-164/165.

<sup>2</sup> Ivi.

permettere l'emergere di ciò che caratterizza l'essenza dell'architettura: i valori ancestrali dello spirito del luogo.

L'utilizzo moderno dell'idea di *genius loci* corrisponde a un approccio nei confronti dell'architettura nel quale ambiente significa l'insieme degli elementi concreti dello spazio costruito in grado di stabilire relazioni di tipo psicologico con l'uomo, grazie alle quali può espletare quotidianamente le funzioni di «*orientamento*» e «*identificazione*»<sup>3</sup>. Il discorso approdò a una formulazione estensiva nella nota opera di Christian Norberg-Schulz del 1979, ma la ricerca dell'architetto-storico norvegese – allievo di Giedion – iniziò col lavoro condotto per la redazione di *Intentions in Architecture* del 1963 e mostrava una serie di ragionamenti intorno a problemi che abbiamo visto interessare l'architettura internazionale a partire dal dopoguerra<sup>4</sup>.

Analogamente al dibattito dei CIAM postbellici, il lavoro di Norberg-Schulz si presentava come una risposta teorica ai limiti del primo funzionalismo, cui contrapponeva un'idea di architettura «*creatrice di valori ambientali*» e conferiva particolare rilievo all'influenza emotiva dell'ambiente sull'uomo ammettendo l'importanza di una funzione psicologica dell'architettura<sup>5</sup>. La ricerca assunse la reintroduzione dello studio della storia dell'architettura come momento significativo di una sensibilizzazione nei confronti degli aspetti esistenziali della progettazione che dovevano affiancare quelli economici, politici e sociali. La storia, infatti, era intesa come insieme di esperienze che illustrassero la relazione tra problemi e soluzioni, il confronto con le quali era utile a «*fornire una base empirica per il lavoro attuale*»<sup>6</sup>. Secondo Norberg-Schulz l'esperienza di situazioni esistenziali è un bisogno fondamentale dell'uomo e compito dell'architettura è «*conservare e trasmettere i significati*»<sup>7</sup>. L'interesse nei confronti degli aspetti esistenziali dell'architettura assumeva pertanto in un'impostazione semantica in cui l'attribuzione di un significato all'architettura si

---

<sup>3</sup> C. Norberg-Schulz, *Genius Loci, Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli, New York 1980; tr. it.: Anna Maria Norberg-Schulz, a c. d., *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura*, Electa 1979, p. 5.

<sup>4</sup> Si ricordi a proposito l'intervento di Rogers all'VIII CIAM in E. N. Rogers, J. L. Sert e J. Tyrwhitt, a c. d., *Il cuore: problema umano della città*, cit. (cap. 4, nota 1).

<sup>5</sup> C. Norberg-Schulz, *Intentions in Architecture*, 1963; tr. it.: *Intenzioni in architettura*, Lerici, Milano 1967; ed. cons.: Officina, Roma 1977, p. 18.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>7</sup> C. Norberg-Schulz, *Genius Loci*, cit, p. 5.

configurava come la possibilità di comprenderne i termini concreti attraverso la percezione e la simbolizzazione. L'idea di spazio esistenziale era mutuata dalla filosofia di Heidegger e, secondo Schulz, si manifestava attraverso la storia, mentre il suo significato trascendeva la situazione storica<sup>8</sup>. Norberg-Schulz pose tali principi alla base della dichiarata ricerca di una fenomenologia dell'architettura<sup>9</sup>.

### *Fenomenologia e archetipo*

Le affinità tra il pensiero di Norberg-Schulz e quello di Rogers possono essere rintracciate a partire da una comune impostazione filosofica di matrice fenomenologica che, oltre a dare ragione di alcuni punti cardine della teoria dell'architetto milanese, implica una concezione del progetto d'architettura come procedimento conoscitivo<sup>10</sup>.

---

<sup>8</sup> Ibid., p. 6.

<sup>9</sup> Ibid., p. 5.

<sup>10</sup> La filosofia fenomenologica si presenta innanzitutto come la scienza che ha per oggetto l'essenza della conoscenza. Si veda: H. Husserl, *Die Idee der Phanomenologie*, Martinus Nijhoff, The Hague 1950; tr. it.: *L'idea della fenomenologia*, il Saggiatore, Milano 1981, p. 44.

Per la ricostruzione del rapporto tra Rogers e la fenomenologia di Antonio Banfi ed Enzo Paci si vedano: E. Bonfanti, M. Porta, *Città, museo e architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Hoepli, Milano 1973; D. Quadrante, *Casabella Continuità 1953-1965: architettura, teoria, cultura*, Tesi di Laurea presso la Facoltà di Architettura Civile del Politecnico di Milano-Bovisa, A.A. 2005-2005; E. López Reus, *Ernesto Rogers y la arquitectura de la Continuità*, Universidad de Navarra, Pamplona 2002; tr. it.: *Ernesto Nathan Rogers, Continuità e contemporaneità*, Martinotti, Milano 2009.

In un'intervista di Jorge Otero-Pailos, Vittorio Gregotti ha inoltre ammesso che si possa attribuire a "Casabella continuità" il ruolo di diffondere la fenomenologia nella cultura architettonica italiana del dopoguerra. Riportiamo, a tale proposito, un passaggio dell'intervista. «JO: Would you say the the journal *Casabella* was a vehicle for disseminating phenomenology within the post-war Italian architectural discourse? | VG: Certainly, because [Enzo] Paci was present on the editorial staff. Besides, Ernesto Rogers...was a great friend of Enzo Paci | JO: How was this relationship between phenomenology and architecture established? Who were the protagonists? | VG: The reasons...are many. But, in any case, there is another figure that I think you should take into account: Giulio Carlo Argan. The book that he had written in those years on the Bauhaus explained [Walter] Gropius's position from a Husserlian point of view, even if Gropius himself was not conscious of it – at least I don't think so». [Tr. it.: JO: Direbbe che la rivista *Casabella* sia stata un veicolo per disseminare la fenomenologia nella trattazione architettonica italiana post-bellica? | VG: Certamente, perché [Enzo] Paci era presente nello staff editoriale. Inoltre, Ernesto Rogers...era grande amico di Enzo Paci. | JO: Come si costituì tale relazione tra fenomenologia e architettura? Chi erano i protagonisti? | VG: Le ragioni...sono molte. Ma, in ogni caso, c'è un'altra figura che credo dovrebbe prendere in considerazione: Giulio Carlo Argan. Il libro che aveva scritto in quegli anni sulla Bauhaus spiegava la posizione di [Walter] Gropius da un punto di vista husserliano, anche se Gropius non

L'ipotesi che il modo di guardare all'architettura moderna maturato a cavallo della seconda guerra mondiale sia riassumibile sotto la nozione ampia di fenomenologia architettonica<sup>11</sup> è utile a spiegare la provenienza delle idee che Rogers pone alla base della sua teoria sulle preesistenze ambientali.

Secondo un'interpretazione proposta da Jorge Otero-Pailos, in questo momento storico si verificò il passaggio dall'idea della tecnologia come guida della storia a quella di una storia dell'architettura guidata dalla ricerca di esperienze umane autentiche ed originali. Sebbene intellettualmente impegnati, i rappresentanti di tale rinnovamento fenomenologico dell'architettura erano anche fermamente convinti del primato dell'esperienza vissuta sull'analisi intellettuale distaccata come mezzo di comprensione dell'architettura. Essi consideravano la pratica architettonica come una modalità unica di intellettualità che non può essere separata dall'esperienza estetica e cercarono di analizzare sistematicamente l'esperienza estetica dal punto di vista di una codificazione visiva ed esperienziale<sup>12</sup>.

La visione che Enzo Paci - esponente italiano della fenomenologia, amico di Rogers e membro del comitato di redazione di "Casabella continuità" dal 1957 - portò nella rivista è caratterizzata principalmente dai contributi di una critica alla concezione meccanicistica del razionalismo e del funzionalismo e di una lettura della realtà attraverso le categorie di *processo* e *relazione*. Per Paci, il problema di un funzionalismo meccanicistico<sup>13</sup> - in cui egli riconosceva il Gropius del periodo tedesco - era quello della

---

ne era consapevole - almeno non credo]. Otero-Pailos, *The role of phenomenology in the formation of the Italian Neo-Avant Garde*, cit.

<sup>11</sup> Si accoglie qui un'interpretazione dello storico spagnolo Jorge Otero-Pailos, in J. Otero-Pailos, *Architecture's historical turn: phenomenology and the rise of the postmodern*, University of Minnesota Press, Minneapolis - London 2010.

<sup>12</sup> Ivi.

<sup>13</sup> «La relazionalità di Gropius, se è tutta tesa alla forma-funzione e alla socialità, implica, almeno in Germania, una concezione meccanicistica del razionalismo. Coerentemente la forma tende al tipo della relazione matematica nella quale il tempo, l'emergenza, l'invenzione, sono chiusi nella non contraddittorietà della logica. La tendenza a cogliere nella funzione un ordine rigoroso, ad isolare delle esperienze funzionali, apparenta Gropius al primo Husserl, lo avvicina all'ideale della *strenge Wissenschaft*, alla polemica husserliana contro la psicologia, contro il naturalismo e contro l'individualismo. Come Husserl con "l'epochizzazione" anche Gropius "sospende" il rapporto con il dato naturalistico e psicologico». E. Paci, *Problematica dell'architettura contemporanea*, in «Casabella Continuità» n.209, gennaio-febbraio 1958, p. 43; ci interessa allora approfondire l'analogia rilevata da Paci al fine di caratterizzare la sua personale forma di fenomenologia.

dissoluzione dell'individuo in forme matematiche invariabili che rispondono a funzioni invariabili e caratterizzano un processo di conoscenza arido. Esso richiedeva l'introduzione della natura e della storia - scoperta che Walter Gropius avrebbe fatto negli Stati Uniti - attraverso il contributo individuale. Solo così poteva determinarsi l'avanzamento verso la scoperta di nuove possibilità dell'architettura<sup>14</sup>.

Paci parlava della necessità di attuare un *processo* che ricordava l'eracliteo divenire del mondo. Esso riguardava il progetto di architettura perché quest'ultimo - in quanto trasformazione della realtà - contribuisce alla formazione della *permanenza* ovvero di una «*costruzione nel tempo secondo determinate strutture e un determinato relativo equilibrio*».<sup>15</sup> A dispetto del suo nome, per Paci la *permanenza* era relativa: «*non esiste nel tempo il permanere di un'identità*».<sup>16</sup> Invece che fonte di relazioni fisse e regole non contraddittorie, la funzione sarebbe dovuta servire a superare l'antitesi tra l'Io e il mondo ovvero l'assolutizzazione dell'Io.<sup>17</sup>

Emergeva l'esigenza che il neopositivismo incontrasse natura e storia attraverso l'affiancamento alla verifica logica di una verifica empirica che non si accontentasse più solo dell'osservazione di dati atomici non relazionati - l'*esistenza-minimum* urbanistico e lo *standard* costruttivo -, ma cominciasse a vedere anch'essi come non assoluti, come ulteriori sistemi di relazioni che, nella forma costruita, presentano l'esigenza potenziale di partecipare ad una relazione più vasta.

---

<sup>14</sup> «In questa sua attività critica di date soluzioni di un problema storico, e nei progetti di nuove forme, l'architettura, come ogni arte, è ricerca, estetica sì, ma non è detto che per questo diventi arte. La costruzione di nuovi modelli, di nuovi schemi (nel senso kantiano) è un lavoro che precede e segue l'arte come valore: è soprattutto in questo punto, nei programmi, nelle ricerche, nei progetti, che l'arte si avvicina alla filosofia, come, appunto, ricerca di nuove vie che potranno realizzarsi o non realizzarsi come valori artistici». Paci, cit., p. 42.

<sup>15</sup> Ivi, p. 41.

<sup>16</sup> Ibid.

<sup>17</sup> «Il collettivismo si esprime in relazioni che si sublimano in rigore matematico: proprio questa tendenza conduce alla crisi del razionalismo, alla rivalutazione dell'individuo, alla nuova concezione di una funzione e di una forma variabili nel processo e che devono aprire un processo nuovo. Il razionalismo a cui arrivò Gropius in Germania non si inseriva più nel processo reale. La forma tendeva a porsi come ripetizione: "quel suo stesso infinito ripetersi e proiettarsi è la dimostrazione di una perfezione *in re*, e, insieme, della sua effettiva impossibilità di sviluppo o di variazione nella realtà. Si è raggiunta di fatto una forma *invariabile*... ma proprio per questa sua immunità quasi matematica la forma non modifica la realtà in cui si inserisce"». Ivi, p. 42.

Interessante, nel contributo di Paci, era il profilarsi di un atteggiamento progettuale in cui il rapporto particolare-universale – in cui *particolare* sono l'edificio, le sue esigenze storiche determinate, le necessità economiche e sociali, le innovazioni tecniche e *universale* è l'espressione «*nel finito di una relazione "cosmica", conquista di un'armonia il cui valore permane anche quando si devono cercare nuovi schemi, nuovi modelli, nuove tecniche*»<sup>18</sup> – è visto non come addizione di parti a formare il tutto, ma come relazione – una delle diverse possibili – di parti già relazionali.<sup>19</sup> Questo insieme di relazioni che costituisce i dati primi della realtà si costruisce a partire dai materiali, dal clima, dall'ambiente e dalla regione: dalla natura e dalla storia.<sup>20</sup>

Ciò che qui interessa far emergere, dell'influenza fenomenologica nel pensiero di Rogers, è una particolare concezione della storia. Ricordiamo a tale proposito che «*considerare l'ambiente*», significava per Rogers, «*considerare la storia*» e che «*essendo la maggior penetrazione del significato di questa uno degli argomenti più caratteristici del pensiero filosofico odierno*», aggiungeva l'architetto milanese in un articolo sulle preesistenze ambientali del 1955, «*il pensiero architettonico, seppure lentamente, non poteva non restarne influenzato*»<sup>21</sup>.

L'importanza conferita dalla fenomenologia alla ricerca dell'essenza immediata come garanzia di una conoscenza concreta della realtà, non mediata da astrazioni intellettuali, faceva sì che tale concezione della storia si costruisse a partire dall'*intuizione*.

«La conoscenza guardante è la ragione», sosteneva Edmund Husserl, «che si prefigge di portare l'intelletto appunto alla ragione. All'intelletto non è lecito interferire in questo discorso e

---

<sup>18</sup> Ivi, p. 41.

<sup>19</sup> «In filosofia, come in architettura, un elemento base sempre uguale a se stesso (e nel quale non sia già tutta la storia e la realtà tecnica che lo ha realizzato, nonché la potenziale spinta della storia al futuro di nuove relazioni) non esiste: ogni dato è già relazionale. Ma ciò vuol dire che già nella natura c'è una realtà di rapporti costitutivi della sua forma: i materiali, il clima, l'ambiente, la regione. La base sulla quale si costruisce è natura e storia, natura e storia che sono forme in processo...». Ivi, p. 44.

<sup>20</sup> «La relazione non è così soltanto la relazione antinaturalistica e astorica della matematica e non è nemmeno soltanto l'identità astratta dello stile come non è la fissazione dell'armonia in forme assolute. È il farsi di rapporti che nascono dalla nostra esistenza temporale, di stili sempre superabili, di forme che devono comprendere organicamente in sé il passato mentre si aprono all'avvenire». Ibid.

<sup>21</sup> E. N. Rogers, *Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei*, in «Casabella Continuità», n. 204, febbraio-marzo 1955; poi in *Esperienza dell'architettura*, cit., pp. 279-286.

contrabbandare i suoi disegni scoperti fra quelli coperti; e il suo metodo di cambio e conversione che si basa su dei semplici buoni, qui è del tutto fuori questione.

Perciò, intelletto meno che si può e intuizione più pura che si può, (*intuitio sine comprehensione*); ...E tutta l'abilità sta puramente in questo: lasciare la parola all'occhio che guarda, e neutralizzare l'intenzione trascendente intrecciata a quel guardare, ed eventualmente ogni interpolazione interpretativa della sopraggiunta riflessione»<sup>22</sup>.

La traduzione di un simile principio in guida per la definizione formale dell'opera architettonica e del suo rapporto con l'esistente e l'antico escludeva pertanto qualsiasi procedimento di tipo manualistico che presumesse di astrarre dal confronto con gli esempi una normativa progettuale, orientandosi verso la facoltà dell'architetto di afferrare, attraverso l'osservazione dei fatti, l'essenza che lega le cose alla loro origine primordiale e giusta.

Coerentemente a tale presupposto nel 1956 Rogers paragonava l'architetto a un «*Adamo senza storia di peccati e di esperienze*» che trova nella propria spontaneità essenziale lo strumento per «*approfondire i contenuti della vita e trarre da essi i simboli adatti*» alla costruzione delle sue opere<sup>23</sup> e delineava in questo modo il metodo necessario ad accogliere l'eredità dei Maestri. Era un'urgenza almeno in parte dettata dal tentativo di rileggere l'esperienza architettonica moderna italiana sgombrandola dalle implicazioni politiche che impedirono la libera espressione dell'intelligenza culturale in periodo fascista e con cui si voleva spiegare il formalismo di alcuni risultati nati dal malinteso connubio tra arte e regime. Per far ciò la strada fu identificata, almeno all'inizio, nel recupero di un rapporto più diretto con la realtà, lontano dalle ideologie, e più vicino al popolo e alla comunicabilità con la massa. Da qui l'orientamento di alcune ricerche verso la cultura popolare, la casa povera o spontanea su cui si costruì la traccia di una ricerca attenta alle insidie di un formalismo modernista<sup>24</sup>. Collocare in tale prospettiva il pensiero di Rogers sulle preesistenze ambientali ne mostra la valenza di un tentativo di andare oltre i risultati del Movimento Moderno.

---

<sup>22</sup> E. Husserl, *Die Idee der Phanomenologie*, Martinus Nijhoff, The Hague 1950; tr. it.: *L'idea della fenomenologia*, il Saggiatore, Milano 1981, pp. 93-94.

<sup>23</sup> E. N. Rogers, *L'architettura moderna dopo la generazione dei Maestri* (University of California, Berkeley, maggio 1956), in *Esperienza*, cit., pp. 143-153.

<sup>24</sup> E. N. Rogers, *L'evoluzione dell'architettura. Risposta al custode dei frigidaires*, in «Casabella Continuità» n. 228, giugno 1959, pp. 2-4.

Per spiegare il significato del ricorso a una metodologia moderna Rogers fece comunemente riferimento alla sua adesione all'insegnamento di Gropius. Lo stesso architetto milanese ci spiega come il collega tedesco avesse impostato la sua attività contro lo stile inteso come prefigurazione formale grazie all'impostazione del problema architettonico come un problema aperto, in costante divenire, in cui «*le forme si costituiscono dalla diretta percezione delle essenze immanenti nella ricerca*»<sup>25</sup>. Il metodo cui ricorre Rogers è quindi il metodo della fenomenologia, in altre parole la *riduzione fenomenologica* che, privando il trascendente non immanentemente dato di qualsiasi valore, assumeva come campo d'indagine «*l'apriori nell'ambito dell'assoluta datità diretta*»<sup>26</sup>. La conoscenza in tal senso sarebbe avvenuta attraverso la percezione di ciò che appare. Tale facoltà, innata ma affinabile attraverso l'educazione a una gropiusiana *lebedinge lebend* [vita vissuta], si affidava all'intuizione come capacità della psiche e si orientava pertanto verso l'introduzione degli studi psicologici percettivi nel capo dell'architettura<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> E. N. Rogers, *Gli elementi del fenomeno architettonico*, C. De Seta, a c. di, Guida, Napoli 1981; poi in Marinotti, Milano 2006, pp. 99-100; prima versione non distribuita 1961.

<sup>26</sup> E. Husserl, cit., p. 50. Ovvero limitava l'indagine della conoscenza a «quello che precisamente nel senso in cui è inteso è anche dato, e dato direttamente nel senso più rigoroso, in modo che nulla di ciò che è inteso non sia anche dato». Ibid., p. 92. «L'analisi dell'essenza è *eo ipso* un'analisi del modo della generalità, la conoscenza di essenza è *eo ipso* una conoscenza indirizzata a essenze, a essenzialità, a oggettualità universali. E qui trova legittimamente il suo posto anche il discorso circa l'apriori. Giacché, che cos'altro significa una conoscenza apriori, almeno in quanto abbiamo escluso i concetti dell'apriori svisati dall'empirismo, se non una conoscenza indirizzata a essenzialità generali, che attinga un valore puramente suo puramente dall'essenza?». Ibid., p. 84.

<sup>27</sup> Cfr. W. Gropius, *Scope of Total Architecture*, 1955; tr. it: *Architettura Integrata*, Mondadori, Milano 1955; ed. cons: il Saggiatore, Milano 1977. «Ma l'introduzione, per esempio, di alcune ricerche psicologiche, la più esplicita preoccupazione verso la tradizione con un linguaggio sempre più aderente alla realtà nelle espressioni tecniche ed estetiche, rispondono a questa sentita necessità di dover affinare gli strumenti che corrispondono alla nostra formazione funzionalista e che ci aiutano ad evolvere costantemente». E. N. Rogers, *Chiarimento*, in «Casabella Continuità» n. 232, ottobre 1959, pp. 5-6. «Ogni vissuto dell'intelletto e ogni vissuto in generale, in quanto sia attuato, può essere ridotto all'oggetto di un puro guardare e afferrare, e in questo guardare e esso costituisce datità assoluta». E. Husserl, cit., p. 67. «...dovrei, per conseguire il fenomeno puro, porre in questione ancora una volta l'io, come pure il tempo e il mondo, e così far risaltare un fenomeno puro, la cogitatio pura. Ma posso anche, mentre percepisco, volgere lo sguardo, un pro sguardo, alla percezione, proprio a essa, nel suo esser lì, e trascurare il rapporto all'io, o astrarre da esso; allora la percezione, afferrata e delimitata così, guardando, è una percezione in assoluto, che fa a meno di ogni trascendenza, che è data come puro fenomeno nel senso della fenomenologia. | A ogni vissuto psichico, insomma, corrisponde, sulla strada della riduzione fenomenologica, un fenomeno puro, che esibisce la sua immanente natura (intesa in senso individuale) come assoluta datità». Ibid., pp. 77-78.

La fenomenologia auspicava quindi una sintesi tra un *apriori* da cercare nella sfera delle origini, intese come datità assolute che formano il mondo delle generalità e sono accessibili immediatamente allo sguardo, e la ricerca di principi, leggi e concetti che, assimilati attraverso il metodo, potessero conferire attendibilità alla logica, all'etica e alla dottrina dei valori<sup>28</sup>.

Ci interessa notare come un atteggiamento fenomenologico in architettura conferisse così particolare importanza alla possibilità, da un lato, di un'immediata intuizione dell'essenza delle cose attraverso la percezione della loro origine a priori e, dall'altro, di rintracciare in essa i principi logici cui affidare la produzione delle forme. «*Le forme*» - sosteneva Rogers in merito - «*sono necessitate dalla ragione di esistere e di manifestarsi delle essenze stesse. Così ogni oggetto è il risultato del processo specifico, in forme sintetiche che ne rappresentano esteticamente la struttura tecnica e tutti gli altri valori inerenti alla composizione*»<sup>29</sup>.

Alle forme architettoniche era pertanto affidato, come in Norberg-Schulz anche in Rogers, un ruolo semantico in grado di trasmettere intuitivamente l'essenza della loro origine. L'attenzione alle preesistenze ambientali si configurava inoltre come l'apertura nei confronti della molteplicità fenomenica della realtà che, escludendo aprioristiche astrazioni, permettesse un pragmatico controllo della forma. Quest'ultima era «*tanto più adatta alle singole circostanze quanto più il modo di cogliere la loro specifica qualità ne avrà sviscerato l'essenza tipica e inconfondibile*»<sup>30</sup> e, allo stesso tempo, il grado di generalità se, come spiegava Husserl, è attraverso l'individualità dell'apparenza che si perviene alla generalità dell'essenza<sup>31</sup>. La misura della distanza tra la finitezza dell'individuo e l'infinito della conoscenza, così operata attraverso la riduzione fenomenologica, permetteva di assumere in architettura l'immediata intuizione percettiva di un'essenza archetipica come strumento per affrontare il problema del

---

<sup>28</sup> Husserl, cit., pp. 84-85.

<sup>29</sup> E. N. Rogers, *Gli elementi del fenomeno architettonico*, cit., pp. 99-100.

<sup>30</sup> E. N. Rogers, *Tradizione e attualità*, lezione tenuta ad Aspen in occasione della International Design Conference sui rapporti fra progettazione e tradizione del 1957; poi in *Esperienza*, cit., pp. 243-257.

<sup>31</sup> «Le cose sono, e sono date direttamente, e lo sono nell'apparenza e in virtù dell'apparenza; esse sono o valgono sì come separabili individualmente dall'apparenza, per quel tanto che questa o quella singola apparenza (coscienza di datità) non è rilevante, ma essenzialmente, secondo l'essenza, ne sono inseparabili. | Si mostra quindi da ogni parte questa meravigliosa correlazione tra fenomeno di conoscenza e oggetto di conoscenza». E. Husserl, cit., p. 53.

rapporto tra individuo e collettività, tra modello e riproducibilità standardizzata. Il processo di rinnovamento concettuale dell'idea di monumento – che abbiamo visto assumere nella particolare rogersiana declinazione l'estensione da singolo manufatto a tessuto urbano – veniva svolto, in tale ambito, attraverso l'assunzione del compito di «*mostrasi e quindi essere guardato, quale archetipo d'una serie di fatti da esso derivanti*»<sup>32</sup>. La relazione che si costituiva tra architettura e archetipo sembrava quella descritta da Husserl tra percezione e presentificazione immaginativa<sup>33</sup>. I due concetti servirono al filosofo per introdurre la possibilità di conoscenza delle essenze anche a partire da dati immaginati o ricordi, che assumevano pertanto, all'interno del suo discorso, lo stesso valore delle datità percepite.

Secondo Rogers, esempio di tale concezione della monumentalità erano la Villa Barbaro a Maser del Palladio e il Palazzo dei Soviet di Le Corbusier, per via della loro «*capacità di sintesi...[di] un coacervo di memorie accumulate durante i viaggi*»<sup>34</sup> dei rispettivi autori. In tali esempi «*Il monumento rilevato [le fonti classiche e l'architettura spontanea del Veneto per il primo e il duomo, il battistero, la torre e il campo santo di Pisa per il secondo, nda] è completamente assorbito nell'opera creata*»<sup>35</sup>. Opera d'architettura e essenza sono infatti «*due fenomeni, dalla figuratività inconfondibile, eppure ridotti, anche se a posteriori, alla medesima essenza*»<sup>36</sup>. Attraverso la deduzione delle forme dai contenuti reali, condotta attraverso la riduzione fenomenologica, le forme «*esaltano (sia*

---

<sup>32</sup> E. N. Rogers, *Carattere e stile* (1952), in *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino 1958, ed. cons.: Skira, Milano 1997, pp. 163-165. Rogers si era già soffermato, altrove nello stesso testo, sulla possibilità di una datità generale immanente: «È oltremodo necessario insistere ancora su come le scelte degli elementi di un'architettura siano profondamente legate alle **condizioni ambientali**: sia a quelle di carattere sociale-economico e, in genere, umano; sia a quelle della "natura dei luoghi" o delle possibilità pratiche di intervenire nei precostituiti limiti naturali. Le scelte contengono nel primo atto l'ultimo fine, che è sempre quello di far vivere una determinata esperienza culturale nelle forme concrete dei fenomeni - determinati da essa e determinanti la medesima – in una relazione di causa ed effetto che è un ciclo continuo: dove è inutile distinguere il principio e la conclusione sempre rinnovantisi, quando le negazioni sono provvisorie quanto le affermazioni. | [...] È un ciclo meraviglioso che contiene quasi l'**essenza precategoriale** della forma. Che cosa è, storicamente, questa forma, se non l'**essenza archetipica** che continua a vivere e, pertanto, a modificarsi, pur mantenendosi riconoscibile e aspira ai **modelli**, spregiudicatamente rinnovandoli? | Ognuno di questi fenomeni è un fenomeno in sé, valido in sé, inconfondibile, irreversibile, attuale, eppure ognuno di questi fenomeni contiene tutti gli altri». Ibid., p. 94.

<sup>33</sup> E. Husserl, cit., pp. 96-97.

<sup>34</sup> E. N. Rogers, *Gli elementi del fenomeno architettonico*, cit., p. 106.

<sup>35</sup> Ivi.

<sup>36</sup> Ivi.

*pure, talvolta, come contrappunto dialettico) l'oggettività storica – l'ambiente – dove s'inserisce l'opera nuova»<sup>37</sup>. A proposito del senso da attribuire alla storia all'interno di tale prospettiva, Rogers sosteneva pertanto:*

«la storia è la vita degli uomini nella loro intuizione cosciente, cioè nel loro uso della vita, quindi nel loro costume. L'architettura rappresenta questo uso della vita, questo costume, in modo specifico e del tutto estrinseco, cioè del tutto espresso, realizzato. Se c'è un'arte dove non si può mentire né fingere, non si può fare il falso nel senso concettuale, questa è per l'appunto l'architettura, dove si può dire che la storia si esprime grafologicamente secondo la sua entità intima e senza possibilità di evasione»<sup>38</sup>.

Il rapporto che il progetto stabiliva con la storia – in un momento, il secondo dopoguerra, in cui la reintroduzione di un ricorso a essa iniziava a essere ampiamente condivisa – era quello dell'evocazione della sua origine archetipica attraverso il contenuto semantico dell'opera d'architettura non «*in senso naturalistico o comunque imitativo o analogico*» ma attraverso un accordo, secondo Rogers, «*fatto di simpatia verso le cose circostanti, di cui cerchiamo di accogliere il significato nella nostra composizione, attraverso la percezione del carattere essenziale e non secondo un'analisi deduttiva*»<sup>39</sup>.

La riduzione del senso della forma all'archetipo rappresentava per Rogers la conduzione delle premesse del Movimento Moderno alle necessarie conseguenze ovvero, per usare le sue stesse parole, «*della razionalità dell'impostazione metodologica...alle estreme vibrazioni dell'irrazionale, dove ogni fenomeno artistico...è stato sempre fatalmente attratto*»<sup>40</sup>.

«L'unica possibilità di continuità storica del funzionalismo», aggiunge infatti, «è nell'intendere la complessa, ricchissima e sempre aperta problematica con il rifiuto di ogni apriorismo stilistico, compreso quello del così detto linguaggio "moderno" che, ove venga raggelato in uno

---

<sup>37</sup> E. N. Rogers, *Chiarimento*, in «Casabella Continuità» n. 232, ottobre 1959, pp. 5-6.

<sup>38</sup> E. N. Rogers, *Il senso della storia*, Presentazione del corso di Storia dell'Architettura Moderna al Politecnico di Milano, A.A. 1964-1965, in L. Semerani, a c. di, *Il senso della storia. Continuità e discontinuità*, Unicopli, Milano 1999, p. 9.

<sup>39</sup> Ivi.

<sup>40</sup> Ivi.

o nell'altro modello, formalmente già acquisito, arresta proprio la fondamentale energia di quei principii: il suo continuo divenire, che è la conquista di Gropius, applicabile ad ogni momento dell'azione pratica, la quale deve trovare in se stessa la sua originalità»<sup>41</sup>.

Era la stessa posizione di Giedion quando rilevava come il ricorso, nell'architettura postbellica, all'elementarità dell'espressione simbolica di un passato primitivo altro non fosse che l'approfondimento delle istanze delle avanguardie artistiche di inizio secolo nell'ambito della ricerca architettonica del linguaggio appropriato all'era della macchinizzazione, intesa come l'era di tutte le conseguenze che essa comporta e che sarebbero durate a lungo<sup>42</sup>.

L'idea rogersiana di una stretta relazione tra essenza della realtà e storia e di una concezione dell'ultima come strumento di controllo della conoscenza fenomenologica si consolidò progressivamente tanto che nel suo *Esperienza dell'architettura*, scrivendo a proposito della condizione generale dell'arte, egli sosteneva:

«Contrariamente all'idea della maggioranza di coloro che si sono occupati dell'argomento, è mia opinione che il nostro giudizio sull'arte concreta sarà tanto più solido, quanto più riusciremo a dimostrare che i germogli di questa nuova fioritura dell'arte appartengono a una pianta che affonda le radici ben addentro al terreno della **storia**. Voglio dire, ch'essi son il risultato, non già d'un improvvisa esplosione – e pertanto effimeri -, ma dello sviluppo d'una idea fondamentale che in forma latente o confusa ha sempre fatto parte del mondo dell'arte»<sup>43</sup>.

---

<sup>41</sup> Ivi.

<sup>42</sup> «Tutto dipende da come si considera il passato. [...] | Il metodo che adopera il 1960 è molto più raffinato. | Gli artisti creativi di questo periodo seguono un altro sistema. Poeti, pittori, scultori ed architetti tutti allo stesso modo. Nella loro opera, passato, presente e futuro si confondono nell'indivisibile unità del destino umano. | Quando agli inizi di questo secolo nelle pitture dei grandi maestri i mezzi di espressione – astrazione, trasparenza, simultaneità – sono vicini a quelli dell'arte primitiva, questo fatto non è il riflesso di una moda che si svaluterà rapidamente, esso è spesso un parallelismo inconsapevole, un impulso urgente ad immergerci di nuovo nell'elementare, nell'irrazionale, nell'espressione simbolica. Esso risulta dal desiderio di reagire agli svantaggi della meccanizzazione». S. Giedion, *Space, Time and Architecture. The Growth of a new tradition*, Cambridge (Mass.) 1941, tr. it.: *Spazio tempo e architettura, lo sviluppo di una nuova tradizione*, Hoepli, Milano 1954; ed. cons: 1984, p. XXXVII (1961).

<sup>43</sup> E. N. Rogers, *Situazione dell'arte concreta in Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino 1958; poi in S. Maffioletti, a c. d., *Ernesto N. Rogers. Architettura, Misura e grandezza dell'uomo. Scritti 1930-1969*, Il Poligrafo, Padova 2010, pp. 391-397.

Fin dal primo numero di “Casabella continuità”, Rogers riservò particolare attenzione all’architettura primitiva, indigena, anonima e spontanea come esempio di un auspicabile rapporto del progetto con l’ambiente in cui nasce in grado di generare la particolarità e la diversità dei risultati, in contrapposizione al diffuso conformarsi della rapida crescita urbana verso i dettami omologanti dell’International Style. Ciò che di questi esempi premeva mettere in luce era soprattutto la loro diversità - data dalla messa in atto di un rapporto con l’ambiente che molto sembra debitore all’idea di *nuovo regionalismo* - in antitesi alla somiglianza, all’identità, delle case che gli enti pubblici per le zone depresse avevano sostituito a queste realtà con l’intenzione di civilizzarne gli abitanti, ma col risultato di un inerte livellamento della cultura dell’abitare.

L’architettura spontanea testimonia da un lato la possibilità di pensare l’architettura in funzione della particolarità del luogo, dall’altro la necessità di una relazione di elementare evidenza tra l’unicità delle forme, il loro uso, la naturale disponibilità di materiale e la cultura di un popolo. Non si trattava quindi solo di recuperare alcune suggestioni di tipo morale, ma si guardava ad alcuni esempi del passato con l’occhio vigile di chi si trova, allo stesso tempo, ad affrontare il problema, tutto attuale, di una deformazione del paesaggio per via del disordinato consumo di suolo. Così era possibile, per esempio, riconoscere nelle corti lucchesi alcuni principi di gestione dei fenomeni di sovrappopolamento e frazionamento della proprietà<sup>44</sup>. Per via dell’elementarità con cui vi si componeva una complessa trama di rapporti di proprietà in un disegno urbanistico e architettonico unitario, senza rinunciare alla precisa essenzialità formale nei volumi dei fabbricati, esse mostravano ancora la loro esemplarità.

---

<sup>44</sup> S. Bardazzi, D. Cardini, A. Cetica, *Le "Corti lucchesi"*, in «Casabella continuità» n. 205, aprile-maggio 1955, pp. 60-71.



Sette studenti d'architettura francesi, J. P. Béguin, M. Kati, J. L. Leroy, D. Louis, J. Macary, P. Pelloux, H. N. Peronne, il gruppo «Tam-Tam», dotati di molte qualità (pochi soldi, intraprendenza, coraggio, cultura, intelligenza, sensibilità) hanno compiuto un viaggio nell'Africa equatoriale ed ecco, nell'articolo scritto per noi, una testimonianza chiara del loro sforzo (l'altra, che vi consigliamo di raccogliere è nel bel libro «L'habitat au Cameroun»).

Molti insegnamenti si possono trarre da questa esperienza, ma segnaliamo solo qualche aspetto saliente, lasciando aperta la discussione sui diversi problemi.

Il primo d'ordine generale, è che agli architetti «è necessario navigare» per compiere gli studi al di là delle cattedre e nel tempo inesorabile della vita (e questo diciamo rivolgendoci specialmente agli studenti italiani che, meno degli altri, hanno dimostrato, per ora, di essere disposti alla curiosità del viaggio).

Gli altri problemi sorgono dalla materia stessa delle scoperte fatte dagli amici del gruppo Tam-Tam: l'arte dei popoli «primitivi», come ogni altra arte, s'inquadra, quale fenomeno di stretta coerenza, in una determinata cultura e trova in essa, non solo una giustificazione storica, ma l'affermazione della sua integrale validità.

Così intese, queste manifestazioni diventano argomenti attualissimi perchè scuotono la tranquilla presunzione che ci fa assiedere sulla nostra civiltà e mettono in moto la coscienza intorno al verbo «civilizzare» al quale ci costringe di dare nuovi contenuti se non vogliamo confonderlo con quello più sbrigativo di «imporre».

Poichè le forze economiche travolgono fatalmente le condizioni di quelle società che sono basate su sistemi produttivi tecnicamente più arretrati, come trovare l'armonia tra il vecchio e il nuovo?

E' questo un grave interrogativo che sorge analogamente in tutte le circostanze in cui si determina il conflitto e, pur in termini specifici, si pone anche per le nostre regioni (il discorso volge sulle questioni dell'architettura spontanea e, in senso più lato, su quelle dei centri urbani, dove l'onda della storia presente continuamente s'infrange sui monumenti).

Che cosa dobbiamo conservare? Come possiamo intervenire?

E. N. R.

## Esempi di architettura

Un villaggio della tribù dei Musgam. | Un village Musgam. | A village of the Musgam tribe.



Pagina d'apertura dell'articolo: Gruppo «Tam-Tam», *Esempi di architettura equatoriale: Camerun*, in «Casabella Continuità» n. 199, dicembre 1953-gennaio 1954. Nella breve introduzione Rogers ricorda: «L'arte dei popoli "primitivi", come ogni altra arte, s'inquadra, quale fenomeno di stretta coerenza, in una determinata cultura e trova in essa, non solo una giustificazione storica, ma l'affermazione della sua integrale validità. Così intese, queste manifestazioni diventano argomenti attualissimi perchè scuotono la tranquilla presunzione che ci fa assiedere sulla nostra civiltà e mettono in moto la coscienza intorno al verbo "civilizzare" al quale ci costringe di dare nuovi contenuti se non vogliamo confonderlo con quello più sbrigativo di "imporre". | Poichè le forze economiche travolgono fatalmente le condizioni di quelle società che sono basate sui sistemi produttivi tecnicamente più arretrati, come trovare l'armonia tra il vecchio e il nuovo?. | È questo un grave interrogativo che sorge, analogamente in tutte le circostanze in cui si determina il conflitto e, pur in termini specifici, si pone anche per le nostre regioni (il discorso volge sulle questioni dell'architettura spontanea e, in senso più lato, su quelle dei centri urbani, dove l'onda della storia presente continuamente s'infrange sui monumenti)».

### *Riduzione della storia, significato e simbolicità dell'architettura*

Alla luce dell'interpretazione proposta, l'assunzione della storia nel progetto comportava, per Rogers, una sua contrazione. Nonostante lo storico riferimento alla contingenza delle preesistenze ambientali, queste ultime non sono che un tramite immediato per una storicità ridotta all'origine delle forme, mentre la denominazione degli stili storici è una dimostrazione del continuo fluire dell'esperienza.

«La riduzione dell'opera d'arte alla sua essenza», ammetteva lo stesso Rogers, «pur riconoscendo a questa tutte le capacità di assorbire e di esprimere l'esperienza, sembra quasi porsi in modo storico. Ma la forma, anche come forma, ha la sua storia e se vogliamo dei nomi bisogna che la storicizziamo: la inseriamo e la denunciemo dal processo dell'evoluzione totale»<sup>45</sup>.

La rappresentazione delle essenze in architettura – paragonata all'isolamento dell'atomo che permette di scoprire la più potente fonte di energia – era un'operazione analoga alla riduzione fenomenologica: non si poteva compiere in astratto, ma solo setacciando i dati che circondano l'uomo<sup>46</sup>. Siccome in tale processo «bisogna conoscere la storia per dimenticarla ed essere se stessi»<sup>47</sup>, esso comportava allo stesso tempo l'oblio del suo lignaggio.

Nella materializzazione in opera del senso rogersiano della storia era insito un atteggiamento semantico del progetto che, attraverso l'attribuzione al manufatto architettonico di un significato simbolico, garantiva l'immediatezza del passaggio da dato particolare a essenza generale. Lo stesso atteggiamento si ritrovava nel momento

---

<sup>45</sup> E. N. Rogers, *Gli elementi del fenomeno architettonico*, cit., p. 72.

<sup>46</sup> «Le forme antiche, pur essendo nate, almeno nelle epoche classiche, come archetipi, non si possono copiare perché i contenuti che esprimono non servono più alla nostra epoca; quanto alle forme moderne, a parte il fatto che rappresentano, comunque, il loro momento e solo quello, non si possono copiare, perché la loro costituzione stessa nega l'idea dell'archetipo. | In ogni caso, possiamo godere dei fenomeni dell'arte contemplandoli. Resta il problema del modo d'impiegare questi valori nell'attualizzazione di quei fenomeni che dipendono da noi. Dobbiamo ridurli alla loro essenza e rappresentare questa in figurazioni congeniali. | [...] Così, isolando l'atomo si scopre la più potente fonte di energia. Ma non si può compiere l'operazione in astratto, quasi che l'atomo si potesse cogliere senza un processo di setacciamento di tutto ciò che lo circonda: è proprio dalla presenza di forze di pressione e dalla loro liberazione che esplodono nuove egregie. | ...bisogna conoscere la storia per dimenticarla ed essere se stessi. | [...] “dimenticare la storia” implica un atto di scelta, che discrimini il permanente dal contingente, dal transeunte, dal caduco». Ibid., p. 104.

<sup>47</sup> Ivi.

analitico di studio delle architetture e spiega il senso del rilievo come strumento per entrare in possesso di un vissuto esperienziale che educasse l'intuizione, in netta distinzione con il senso che al medesimo strumento conferiva in quel momento Saverio Muratori, nonché con quello assunto dalla generazione di architetti italiani successiva ai due maestri. Si veda per esempio ciò che l'architetto milanese scrisse in proposito, a partire dalla possibilità che l'architettura trovi, al di là degli immutati bisogni elementari dell'uomo, un fine contingente al suo operare in grado di distinguere il significato dell'opera da uno stile all'altro:

«se si fa il rilievo, poniamo, della Basilica di S. Ambrogio, si vedrà che il processo storico nel quale si determina questo monumento non è né casuale, né arbitrario, né incondizionato. Se il rilievo e la sua espressione grafica, il disegno, non sono mero riporto meccanico ma comprensione analitica e cosciente di elementi e relazioni, si stabiliranno subito, di questo processo storico, i limiti sia dal punto di vista tecnologico che da quello ideologico e si stabiliranno le relazioni tra mezzi e fini. Si capiranno meglio i fini e si trarrà dalla conoscenza dei fini medesimi il rigore di quel metodo consequenziale che è stato determinante nella realizzazione storica del monumento. Dalla conoscenza, dalla penetrazione dal godimento si assumerà il valore del momento conclusivo di quest'opera, rispetto alla storia che l'ha preceduta e si apriranno le prospettive verso la storia che si sviluppa da S. Ambrogio fino a noi, nonché le possibilità di quella storia che si dipende da noi. Immediatamente il lavoro conoscitivo e critico rivela dal monumento esaminato il significato essenziale del fenomeno e si traduce in una nostra disponibilità che può applicarsi creativamente in nuove invenzioni, inedite, inconfondibili, attuali.

La storia è un patrimonio disponibile: ridiventa materia prima plasmabile, secondo la volontà e l'interpretazione di cui siamo capaci»<sup>48</sup>.

L'attribuzione di un ruolo simbolico all'architettura è strettamente connessa con l'adesione ad una visione fenomenologica dell'arte. Lo stesso Paci, nel citato articolo apparso sul n. 209 della rivista del 1958, sosteneva che il processo relazionale da lui proposto fosse esprimibile solo attraverso il linguaggio, sempre simbolico perché espressione di schemi e relazioni possibili, anche nel campo dell'arte<sup>49</sup>. A tale proposito

---

<sup>48</sup> Ibid., p. 32.

<sup>49</sup> E. Paci, *Problematica dell'architettura contemporanea*, in «Casabella continuità» n. 209, gennaio-febbraio 1956, pp. 41-46.

rilevava inoltre come la filosofia fenomenologica si opponesse al concetto di realtà chiusa, valida in sé e per sé, proponendo invece una visione incentrata sul bisogno di relazioni. In architettura, un tale approccio si traduceva nell'affermazione della necessità che l'edificio si costruisse sulla base del suo rapporto con la terra e la natura. A tale proposito Paci indicava l'importanza che l'arte, oltre a rispondere alle esigenze storicamente determinate, esprimesse la possibilità di una «*relazione cosmica*», riferendo apertamente tale proposta alla definizione di *nuovo regionalismo* che Giedion, Sert e Léger avevano proposto nel 1943<sup>50</sup>. Non a caso si pubblicava pochi mesi prima in «Casabella continuità», un saggio di Fernand Léger redatto in occasione dei primi CIAM, nel quale grande importanza era data alla necessità che l'architetto moderno sviluppasse - in sintonia con le altre arti plastiche e accrescendo il proprio essere sociale, scendendo in strada - la capacità di comunicare, tramite le sue architetture, con l'uomo medio<sup>51</sup>. La simbolicità linguistica dell'architettura era pertanto ritenuta necessaria all'avvicinamento dell'architetto alla massa.

Tale atteggiamento semantico risultava strumentale all'assunzione delle istanze sociali dell'architettura che hanno caratterizzato la teoria rogersiana in affinità alle posizioni dei CIAM. La ricerca delle radici delle forme era così assimilata alla ricerca delle «*radici di un individuo*», importanti in quanto «*parte essenziale della sua personalità*», caratterizzando le forme originarie come un fattore indispensabile affinché il progetto si ponesse un fine sociale e considerasse la società «*non solo per la sua presenza nello spazio, ma nella sua storica continuità temporale*»<sup>52</sup>. Non solo: Rogers operava un'assimilazione degli individui alle cose tale che la possibilità di una progressiva puntualizzazione delle relazioni tra gli oggetti artistici era considerata promessa di «*un più sottile ordine di rapporti...tra gli individui...[e] tra gli oggetti...e quelli*»<sup>53</sup>. Negli scritti di Rogers, l'architettura era spesso accostata alla politica e alla sociologia e la coerenza

---

<sup>50</sup> Per l'argomento si veda: S. Giedion, *Architektur und Gemeinschaft*, Rowohlt, Hamburg 1956; tr. it.: *Breviario di Architettura*, Garzanti, Milano 1961.

<sup>51</sup> F. Léger, *Discorso agli architetti*, in «Casabella continuità» n. 207, settembre-ottobre 1955, pp. 69-70. Si tratta della trascrizione della conferenza tenuta da Léger il 9 agosto 1933 durante il IV CIAM. Introdotto da: F. Russoli, *Fernand Léger e l'architettura*, in «Casabella continuità» n. 207, settembre-ottobre 1955, p. 68.

<sup>52</sup> E. N. Rogers, *Tradizione e attualità*, lezione tenuta ad Aspen in occasione della International Design Conference sui rapporti fra progettazione e tradizione del 1957; poi in *Esperienza*, cit., pp. 243-257.

<sup>53</sup> E. N. Rogers, *Tradizione e attualità*, cit.

morale del rifiuto di dottrine aprioristiche e dittature in queste ultime era traslata, senza mediazioni, nella prima, come garanzia di evoluzione del processo creativo, insieme a quello sociale.<sup>54</sup> Cosicché lo svincolamento della forma da un significato sociale era inteso come processo che conduceva a risultati alienanti per la condizione sociale dell'individuo<sup>55</sup>. L'assunzione dell'eredità dei Maestri, a qualsiasi periodo storico afferenti, aveva infine il valore di un contributo alla diffusione dei valori morali positivi la cui permanenza era indispensabile all'evoluzione democratica della società<sup>56</sup> e si appellava al carattere evocativo di giusti principi, concretamente validi solo nella specifica storicità cui appartenevano, ma sempre capaci di risvegliare l'essenza eterna di valori morali. «*Le forme*» - scriveva infatti Rogers - «*debbono documentare all'evidenza le più sottili pretese etiche dell'uomo collettivo e dell'individuale, continuandone l'antico discorso*»<sup>57</sup>.

Così, se da un lato il riferimento delle forme all'archetipo sembrava orientare il pensiero dell'architetto verso una concezione autonomista dell'architettura, in cui ogni riferimento alle ragioni contingenti di specificazione dei risultati passasse in secondo piano rispetto alla ricerca di un'originaria verità, allo stesso tempo l'atteggiamento semantico implicava una eteronomia sociale.

È un modo di guardare all'architettura che pone Rogers in sintonia con le riflessioni lecorbuseriane, soprattutto con il discorso intorno alla ricerca di una "misura umana" nella forma che l'architetto milanese aveva trovato modo di accogliere in occasione dell'VIII CIAM:

«Il faut maintenant situer l'homme vis-à-vis de la nature. Il y a deux attitudes de l'homme vis-à-vis de la nature: L'homme roi, l'homme qui crée et ressent de ses créations par fois jusqu'à l'orgueil, puis l'homme "être" au milieu de la nature, au milieu des miracles, des beautés, des splendeurs, du tragique de la nature, ou de l'inconnu de la nature; l'homme qui a le goût de la certitude, de saisir les choses dans ses mains, se trouve quand il est en face de la nature, dans la

---

<sup>54</sup> E. N. Rogers, *Prefazione. Il mestiere dell'architetto*, Milano, giugno 1958, in *Esperienza*, cit., pp. 11-33.

<sup>55</sup> Ivi.

<sup>56</sup> E. N. R., *Prefazione. Il mestiere dell'architetto*, Milano, giugno 1958, in *Esperienza dell'Architettura*, Einaudi, Milano 1958, ed. consultata: Skira, Ginevra-Milano 1997, p. 11-33.

<sup>57</sup> E. N. Rogers, *Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei*, in «Casabella Continuità» n. 204, febbraio-marzo 1955; poi in *Esperienza*, cit., pp. 279-286.

possibilité d'ouvrir d'immenses portes vers l'inconnu et, par conséquent de s'agrandir, de s'ouvrir e d'ouvrir d'immenses horizons devant lui.

Enfin, il faut situer l'homme vis-à-vis de la Société. Il y a d'abord l'homme familial, l'homme qui est chez lui, derrière sa porte fermée – et c'est très important -. On a cru, à un moment donné, pouvoir enlever les serrures aux portes et dire: nous sommes tous ensemble; mais cela est impossible et le lien familial est une chose capitale. A côté de l'homme familial il y a l'homme collectif, celui qui, par divers phénomènes de la psychologie humaine, du couer humain, de l'esprit humain, se dirige vers des groupements, entités sociales qui sont l'expression du phénomène de sociabilité. L'homme aime à satisfaire en commun un certain nombre de besoins collectifs, c'est un fait que l'on ne peut nier, et, s'il se disperse, c'est seulement sous la menace d'un certain danger: épidémie, guerre, catastrophe<sup>58</sup>.

Non a caso, ricordando il maestro recentemente scomparso, Rogers notava:

«Le Corbusier, mentre migliora la produzione del pittore, arricchisce le possibilità dell'architetto. E l'architetto trasfonde nell'urbanistica tanta dovizia di beni accumulati nell'interiorità del suo spirito, per offrirli al godimento dei cittadini.

Il ciclo dell'esperienza, di un'esperienza sofferta nelle proprie giornate, si allarga al più vasto ambito della società: affinché la società stessa possa realizzarsi meglio e perfino utopicamente sperare.

Tutto ciò spiega come le forme dell'architettura di Le Corbusier rappresentino il diretto risultato di una filosofia dell'esistenza, densa di valori immanenti, per cui il bello e il buono continuamente si confondono, anelando insieme alla concretezza.

---

<sup>58</sup> «Ora bisogna collocare l'uomo faccia a faccia con la natura. Ci sono due atteggiamenti dell'uomo faccia a faccia con la natura: L'uomo re, l'uomo che crea e ha coscienza delle sue creazioni talora fino all'orgoglio, poi l'uomo "essere" in mezzo alla natura, in mezzo ai miracoli, alle bellezze, agli splendori, al tragico della natura, o all'ignoto della natura; l'uomo che ha il gusto della certezza, di afferrare le cose tra le sue mani, si trova quand'è di fronte alla natura, nella possibilità di aprire immense porte verso l'ignoto e, di conseguenza, di ingrandirsi, di aprirsi e di aprire immensi orizzonti davanti a lui. | Infine, bisogna mettere l'uomo faccia a faccia con la società. All'inizio c'è l'uomo familiare, l'uomo che sta in casa sua, dietro la porta chiusa – ed è molto importante -. Abbiamo creduto, a un certo momento, di poter togliere le serrature alle porte e dire: stiamo tutti insieme; ma ciò è impossibile e il legame familiare è una cosa capitale. Accanto all'uomo familiare c'è l'uomo collettivo, quello che, per diversi fenomeni della psicologia umana, del cuore umano, dello spirito umano, si dirige verso i gruppi, le entità sociali che sono l'espressione del fenomeno della socialità. L'uomo aspira a soddisfare in comune un certo numero di bisogni collettivi, è un fatto che non si può negare, e, se viene a perdersi, è solamente sotto la minaccia di un determinato pericolo: epidemia, guerra, catastrofe». Tr. dell'autore da: Le Corbusier, *L'échelle humaine*, in *CIAM 8, 1951, Report of Hoddesdon Conference*, CIAM Collection, Rare NAC46; poi in «Amphion» n. 2, novembre 1987, pp. 135-141.

[...] Solo colui che ha grande ricchezza d'animo può riversare, nelle forme che crea, pienezza di contenuti»<sup>59</sup>.

L'accostamento del pensiero dei due architetti consente a *natura e società* di emergere come elementi con cui l'architettura debba necessariamente confrontarsi per trovare le ragioni più profonde del suo operare. Comune ai due architetti – già collocati nell'ambito di quello che si è definito razionalismo psicologico – era anche un modo di scrivere dell'architettura in cui un certo lirismo utopico appariva necessario a misurare e descrivere la distanza tra l'uomo e le forze più grandi di lui, tra l'uomo e le «*mete grandiose e lontane*»<sup>60</sup>. È in tale lirismo che i due sembrano trovare la leva creativa del proprio pensiero, ponendosi in stretta analogia con l'interpretazione che Emil Kaufmann ha dato dell'opera di Claude-Nicolas Ledoux. Nel suo *Da Ledoux a Le Corbusier*, egli descrive così il carattere dell'architetto francese: «*Solo l'entusiasmo può creare ciò che è grande. Per questo egli non può e non vuole lasciarsi guidare dalla fredda riflessione*»<sup>61</sup>. Nel periodo illuminista vissuto da Ledoux, così come nella prima modernità di Le Corbusier, e ancora nella nuova modernità del secondo dopoguerra «*l'umanità, in preda alla più profonda inquietudine, lottò appassionatamente per delle forme nuove. Era nato un improvviso desiderio di condizioni migliori e più pure*»<sup>62</sup>. Si tratta di uno spirito rivoluzionario la cui continuità lascia cadere le diverse storiche accademie restauratrici o formaliste per ritrovarsi nella sua essenza senza tempo. Ciò che caratterizza le opere dei tre architetti è la derivazione dell'opera dai principi più originali della cultura in cui si trovano a operare: come Ledoux, Le Corbusier «*progetta i luoghi che dovrebbero servire agli scopi sociali e spirituali del tempo, all'interno dei quali viene esercitata la nuova giustizia, vengono divulgate le nuove virtù*»<sup>63</sup>. Rogers progettava i luoghi in cui l'uomo, contro la standardizzazione dello stile internazionale e lo sradicamento della guerra e della massa, può ritrovare la propria originaria identità

---

<sup>59</sup> E. N. Rogers, *Le Corbusier tra noi*, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano 1966, pp. 23, 28. Testo della Commemorazione tenuta alla Facoltà di Architettura di Milano il 26 maggio 1966.

<sup>60</sup> E. Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der Autonomen Architektur*, Verlag Dr. Rolf Passer, Leipzig-Wien 1933, ed. cons.: *Da Ledoux a Le Corbusier: origine e sviluppo dell'architettura autonoma*, Mazzotta, Milano 1973, p. 53.

<sup>61</sup> Ibid., p. 20.

<sup>62</sup> Ibid., p. 53.

<sup>63</sup> Ibid., p. 73.

culturale. Posto in questi termini, il problema della ricerca di un linguaggio architettonico per l'era macchinista sembra trovare la sua continuità nell'esperienza dei tre architetti se, estendendo ai tre ciò che suggerisce Kaufmann:

«uno degli scopi più importanti dell'epoca fu l'universalità o, per usare l'espressione appropriata, il cosmopolitismo. Accanto a esso emerge il grande problema, di cui si sarebbero occupati continuamente i secoli XIX e XX, il "problema delle masse": l'esigenza di ascesa di enormi folle a più alte forme di vita, ad un migliore sistema sociale riservato, fino alla rivoluzione, solo ad una ristretta cerchia di uomini»<sup>64</sup>.

I tre architetti assunsero su di loro il compito di influire, grazie alla loro opera, sulla possibilità che la specie umana evolvesse le positive qualità che ne contraddistinguevano la vita in comunità, attraverso la costruzione di luoghi propizi alla vita dell'uomo, all'espressione spontanea della socievolezza<sup>65</sup>, la costruzione, in definitiva, di «*un nuovo ambiente per uomini rinnovati*»<sup>66</sup>. L'uomo, i suoi valori, la sua capacità di entrare in sintonia con la sua arcaica armonia nei confronti degli elementi naturali erano il centro della riflessione degli architetti e le fondamenta del recupero della storia nel pensiero di Rogers:

«La conquista della libertà richiede una profonda immersione nella storia affinché si trovi "in imis" la causale di ogni momento e la sua rappresentazione effettuale nei fenomeni architettonici che ci restano per documentarla. [...] Così, conoscere il passato significa conoscere l'uomo in quei valori che via via ha acquistato e che sono continuamente interrelati con il suo operare: ogni individuo può trovare una parte di sé, allo stato bruto, nell'uomo di Neanderthal; oppure amplificato, fino alle dimensioni di un demiurgo, in un Leonardo o in un Le Corbusier, ma sempre recuperabile potenzialmente in un parte di se stesso»<sup>67</sup>.

---

<sup>64</sup> Ibid., p. 80.

<sup>65</sup> Le Corbusier, *L'échelle humaine*, cit., pp. 136-137, 140.

<sup>66</sup> E. N. Rogers, *Esperienza di un corso universitario*, in *L'utopia della realtà*, Leonardo da Vinci, Bari 1965, p. 14.

<sup>67</sup> E. N. Rogers, *Esperienza di un corso universitario*, cit., pp. 17-18.

Si trattava di una carica immaginifica guidata dal «*pensare in concreto a una società migliore*» che lo stesso Rogers chiamerà «*utopia della realtà*»<sup>68</sup>. In quest'ottica la radice della teoria e della pratica degli architetti erano le idee piuttosto che le forme<sup>69</sup>, se è vero – come Giorgio Ciucci ha fatto notare a proposito di Le Corbusier – che «*le forme, le conoscenze, i codici dell'architettura possono cambiare nel tempo*» e «*ciò che rimane costante agli occhi dell'uomo è il suo rapporto con la natura, il sacro e l'assoluto*»<sup>70</sup>.



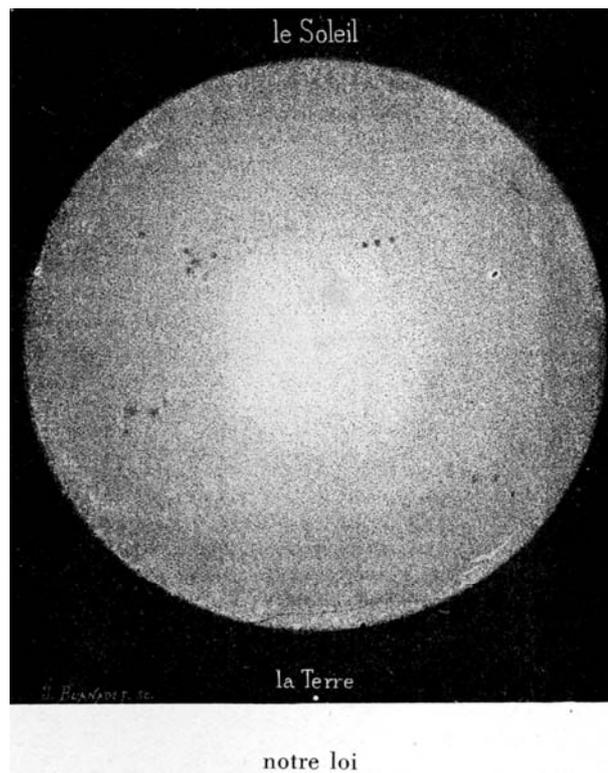
Claude-Nicolas Ledoux, *Il riparo del povero*, 1804.

---

<sup>68</sup> E. N. Rogers, *Utopia della realtà*, cit. (Introduzione).

<sup>69</sup> Lo fa notare Kaufmann a proposito di Ledoux, ma vale anche per Le Corbusier e Rogers. E. Kaufmann, cit., p. 89.

<sup>70</sup> Traduzione dell'autore da: «Les formes, les savoirs, les codes de l'architecture pourront bien varier dans le temps; ce qui demeurera constant à ses yeux sera le rapport de l'homme avec la nature, le sacré, et l'absolu». G. Ciucci, *Esprit critique et espace indicible*, in «Amphion» n. 2, novembre 1987, p. 146.

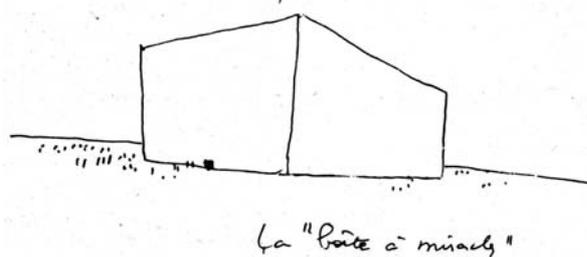


Le Corbusier, *La ville radieuse*, 1935.



Le Corbusier, *Vue du Bosphore*, acquerello, luglio 1911, in G. Gresleri, *Viaggio in Oriente ???*. Inserire qui immagine e didascalia dai taccuini di Le Corbusier che alludano al *genius loci*

«...all'opposto di queste ricerche di carattere oggettivo, se non proporzionalmente razionale, va di pari passo l'interesse sempre dimostrato da Le Corbusier per gli aspetti della natura. Il "carnet" tascabile, che lo ha seguito nelle sue peregrinazioni fin dalla prima giovinezza, testimonia di questo appassionato gusto dell'osservazione diretta e, simile agli appunti di Leonardo da Vinci, riporta le acute annotazioni del naturalista alla facoltà di renderne il dato nel segno della rappresentazione artistica. | In queste osservazioni vi è un ampio campo dedicato all'uomo nella complessa composizione della struttura psico-fisica che lo fa oggetto e soggetto dell'universo, spettatore ed attore delle trasformazioni di esso. Nessuna formula, neppure quelle dettate da lui, lo hanno mai imprigionato, perché ogni volta la realtà gli è servita da sollecitazione e da guida». E. N. Rogers, *Le Corbusier tra noi*, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano 1966, pp. 29-30.



Le Corbusier, *Boite à miracle*, 1954. «...il vero costruttore, l'architetto, può costruire gli edifici più utili per voi perché sa tutto intorno ai volumi. Egli può infatti creare una scatola magica che racchiude tutto quello che il vostro cuore può desiderare. Scene ed attori rendono concreto il momento in cui la scatola magica appare: essa ha la forma di un cubo e porta con sé tutto quanto è necessario per compiere miracoli, levitazioni, manipolazioni, distrazioni ecc. Il cubo all'interno è vuoto, ma il nostro spirito inventivo lo riempirà con tutti i vostri sogni... alla maniera delle rappresentazioni della vecchia Commedia dell'arte». Le Corbusier, didascalia dell'immagine a corredo del testo: *Il Cuore della città punto d'incontro per le arti*, in E. N. Rogers, J. L. Sert, J. Tyrwhitt, a c. d., *Il Cuore della Città: per una vita più umana delle comunità*, Hoepli, Milano 1954, p. 52.



«Casa nell'Umbria. | Architettura senza disegno. | Un paradosso: incominciamo, come dimostrazione per assurdo, con questa immagine, che mostra un organismo architettonico realizzato nel corso del tempo senza disegni preordinati; tuttavia, alcuni dati della cultura affiorano inconsapevolmente fra le forme. L'elemento costitutivo non riesce a organizzarsi nello spazio con coerenza, ma il suo grado di quasi completa libertà ci consente di estendere il fenomeno nell'immaginazione». Tavola illustrativa in apertura a Ernesto N. Rogers, *Gli elementi del fenomeno architettonico* (1961), Cesare De Seta, a c. d., Guida, Napoli 1981; poi in Marinotti, Milano 2006.

Lo stesso giovane Rogers riteneva che il più profondo significato della tradizione non risiedesse nella trasmissione delle forme architettoniche ma nell'idea di architettura intesa come forza vitale, fondamento spirituale e che pertanto la tradizione conferisse all'architettura un «profondo senso etnico»<sup>71</sup>. In particolare Rogers sosteneva che la riforma dell'insegnamento dovesse essere attuata a partire dalla possibilità di «rintracciare la comune radice semantica di molti "stili" – in apparenza assai diversi se ci si arresta alla pura visibilità – e di riconoscere, invece, che derivano da un'operazione mentale simile quando ci si accosti ad essi con spirito di osservazione più penetrante»<sup>72</sup>.

In quest'ottica, la continuità con l'insegnamento dei Maestri, già inserita all'interno del ragionamento presentato, consentiva il riscatto di quelle esperienze che il Movimento Moderno aveva «lasciato in sospeso» per la «necessità di altre lotte», perché in esse era possibile, dopo averli storicizzati e attualizzati, recuperare alcuni valori condivisi<sup>73</sup>. Era il caso del neoclassicismo illuminista, delle correnti più progressive del romanticismo Ottocentesco e dell'Art Nouveau come reazione al formalismo accademico, che molto spazio trovarono nelle pagine di «Casabella continuità», ma delle cui forme Rogers rifiutò la riabilitazione in stile *Neoliberty*<sup>74</sup>. Il Liberty era invece affiancato – insieme al razionalismo italiano – a tutte quelle esperienze che pur nella «drammatica lotta...con le contingenze della società» e nella «difficoltà di immedesimazione dell'arte stessa nella vita» si configuravano come «atto morale e ...strumento di lotta politica» e giustificavano

---

<sup>71</sup> «Ecco che la parola tradizione assume un significato più profondo, ecco che essa non sta più a indicare le forme che l'idea architettonica di un popolo ha assunto nel corso dei secoli e che appartengono alla sua cultura, ma essa indica l'idea stesa, l'essenza vitale, il duo fondamento spirituale. La tradizione è nella vita dei popoli una "costante" che accompagna il loro sviluppo nelle diverse fasi. ...passa come un processo di metempsicosi da un corpo all'altro, da uno stile all'altro e pur dicendo cose diverse parla sempre e costantemente italiano. | Così intesa, la tradizione conferisce questo profondo senso etnico all'architettura moderna». E. N. Rogers, *Considerazioni sull'architettura moderna. Tesi per il corso di Organismi e storia dell'architettura, 1931*, in S. Maffioletti, a c. di, *Ernesto N. Rogers. Architettura, Misura e grandezza dell'uomo. Scritti 1930-1969*, Il Poligrafo, Padova 2010, pp. 75-85.

<sup>72</sup> E. N. Rogers, *Esperienza di un corso universitario*, cit., p. 17.

<sup>73</sup> E. N. Rogers, *L'evoluzione dell'architettura. Risposta al custode dei frigidaires*, in «Casabella Continuità» n. 228, giugno 1959, p. 2.

<sup>74</sup> E. Gentili, *Ortodossia dell'eterodossia*, in «Casabella Continuità» n. 16, 1957, pp. 2-3. P. Portoghesi, *Dal Neorealismo al neoliberty*, in «Comunità» n. 65, 1958. R. Banham, *Neoliberty. The Italian retreat from modern architecture*, in «The Architectural Review» n. 747, aprile 1959, pp. 231-235; tr. it.: *Neoliberty. La ritirata italiana dall'architettura moderna*, in R. Banham, *Architettura della Seconda Età della Macchina*, Electa, Milano 2004, pp. 54-61. E. N. Rogers, *Continuità o crisi?*, in «Casabella Continuità» n. 215, aprile-maggio 1957, p. 4.

«un'architettura a volte più carica di sentimenti che di ragione»<sup>75</sup>. Senza cadere nell'insidia di «formalistici richiami letterari e nostalgici», dal Liberty «si possono recuperare alcuni valori, come la raffinatezza dei materiali, l'eleganza, la spregiudicatezza, il senso delle immagini, l'analisi più dettagliata, più varia e più ricca del linguaggio»<sup>76</sup>. Coerentemente con l'obiettivo della ricerca di un linguaggio adeguato all'era macchinista<sup>77</sup>, l'interesse di Rogers e della sua rivista nei confronti dell'Art Nouveau rappresentava il tentativo di uscire «dalle configurazioni di un modernismo scolastico» attuando un tentativo di approfondimento delle istanze inespresse del Movimento Moderno e non il «ritorno al principio» per «ricominciare tutto da capo» decifrato da Banham<sup>78</sup>.

«Si può, insomma, fare intendere che» – sosteneva Rogers – «dall'elemento primario al più complesso organismo, la storia dell'architettura... rivela una persistenza secolare di un pensiero e di un'azione anche se si trasforma nelle sue manifestazioni formali»<sup>79</sup>. L'elemento permanente dell'architettura nei secoli era quindi inteso come un'operazione mentale di tipo semantico. L'archetipo diventava, secondo Rogers, l'aspirazione inevitabile dell'architettura progettata secondo il sistema metodologico in quanto momento felice di convergenza dei temi morali e spirituali che si ripresentano, nel corso dell'evoluzione, «così assomiglianti da potersi considerare identici»<sup>80</sup>. Non per niente, contestualmente alla proposta del metodo che, caso per caso, definisse le forme specifiche di ogni opera di architettura a partire da principi condivisi, da un «modo spirituale di condurre l'architettura...rimasto costante, per secoli»<sup>81</sup>, Rogers rifiutò inizialmente la tipologia, intesa come la possibilità di ricondurre ogni circostanza ad altre sulla base di un'astrazione delle caratteristiche formali.

---

<sup>75</sup> E. N. Rogers, *L'evoluzione dell'architettura. Risposta al custode dei frigidaires*, in «Casabella Continuità» n. 228, giugno 1959, p. 4.

<sup>76</sup> E. N. Rogers, *Continuità o crisi?*, in «Casabella Continuità» n. 215, aprile-maggio 1957, p. 4.

<sup>77</sup> Obiettivo che resta invariato dai primi ingaggi con la ricerca dei CIAM e rintracciabile nelle coeve esperienze scandinave, così attente all'uso dei materiali e largamente documentate nella rivista milanese.

<sup>78</sup> E. N. Rogers, *L'evoluzione dell'architettura. Risposta al custode dei frigidaires*, in «Casabella Continuità» n. 228, giugno 1959, p. 4. E. N. Rogers, *Continuità o crisi?*, in «Casabella Continuità» n. 215, aprile-maggio 1957, p. 4. R. Banham, *Neoliberty. The Italian retreat from modern architecture*, cit., p. 59.

<sup>79</sup> E. N. Rogers, *Esperienza di un corso universitario*, cit., p. 17.

<sup>80</sup> E. N. Rogers, *Esperienza di un corso universitario*, cit., p. 23.

<sup>81</sup> E. N. Rogers, *Esperienza di un corso universitario*, in *L'utopia della realtà*, cit., p. 20.

Un articolo di Aldo Rossi comparso sul “Casabella continuità” nel 1957, ribadiva l’importanza dell’approfondimento della cultura artistica europea dell’Ottocento per meglio comprendere la società borghese di fine secolo che essa rappresenta, ma allo stesso tempo, in successivi articoli, tra tutte le manifestazioni di quel periodo, egli rivendicò come più legate alla cultura italiana quelle del neoclassicismo e di alcune esperienze ingegneristiche influenzate dal romanticismo europeo. L’Art Nouveau francese e l’Arts and Crafts inglese, rilevava Rossi in quell’occasione, erano gli antecedenti di una modalità di concepire il rapporto uomo-società che aveva lasciato irrisolte le più impellenti conseguenze del rapporto architettura-produzione tradotte nei problemi della forma urbana e della periferia.<sup>82</sup> A tale proposito Manfredo Tafuri notava come la posizione di Ruskin e Morris, pur caratterizzata dagli aspetti positivi di una riflessione sul rapporto arte-produzione nel periodo della rivoluzione industriale, presentasse gli stessi limiti mostrati dalla cultura progressista internazionale: «*delusa nelle proprie utopie...ha rinunciato ad affrontare le strutture tradizionali nel loro insieme, limitandosi a puntare verso alcuni risultati settoriali ma raggiungibili*»<sup>83</sup>. Tafuri era particolarmente interessato alla possibilità di istituire un rapporto tra il clima di evasione della pittura e della letteratura in cui il mondo borghese si era rifugiato allora e i residui tradizionalisti di Ruskin e Morris. Nel discorso del presente capitolo, tale notazione è particolarmente interessante in quanto si ritiene possibile ammettere un simile rapporto tra l’interesse per il risvolto sociale di determinate culture ottocentesche nei primi quindici anni del secondo dopoguerra italiano e i risultati formali ottenuti nello stesso periodo. Le introverse ricerche linguistiche dei progetti per la Bottega d’Erasmus di Gabetti ed Isola o per la???di Torino degli stessi BBPR, incapaci di indicare condivise modalità di controllo di un progresso teorico da un lato, e le fallimentari concessioni folkloristiche dei quartieri popolari periferici dall’altro, potrebbero collocarsi, per riprendere il discorso proposto da Tafuri, nel quadro di «*un ossessivo complesso di colpa*

---

<sup>82</sup> A. Rossi, *A proposito di un recente studio sull’Art Nouveau*, in «Casabella Continuità» n. 215, aprile-maggio 1957, pp. 45-46. V. Gregotti e A. Rossi, *L’influenza del romanticismo europeo nell’architettura di Alessandro Antonelli*, in «Casabella continuità» n. 214, febbraio-marzo 1957, pp. 62-81. A. Rossi, *A proposito di un recente studio sull’Art Nouveau*, in «Casabella continuità» n. 215, aprile-maggio 1957, pp. 45-46.

<sup>83</sup> M. Tafuri, *Architettura e socialismo nel pensiero di Willuam Morris*, in «Casabella Continuità» n. 280, 1963, pp. 34-39. Presentazione della recente traduzione degli scritti di W. Morris, *Architettura e socialismo* (Mario Manieri-Elia, a c. d., Laterza, Bari 1963).

*implicito pressoché in ogni atto della borghesia...apparentemente immobile nel proprio benessere: un complesso di colpa che tende a far dimenticare, tramite lo strumento della forma, l'origine utilitaristica che domina ogni aspetto dell'arte, della politica, della vita»<sup>84</sup>.*

Dal punto di vista del giovane Rossi, limitando gli studi al Liberty si rischiava di abbracciarne il paradossale tentativo di risolvere gli squilibri e i contrasti di classe attraverso la divulgazione cosmopolita degli ideali di una sola cultura, così come Tafuri rilevava il carattere sostanzialmente effimero e culturalistico delle istanze progressiste di Ruskin. Si trattava di una critica che assume particolare importanza per la comprensione di alcune scelte editoriali della rivista che seguiremo nel prossimo capitolo. Ci basta in questo momento notare come le ricerche sull'architettura spontanea condotte da Giuseppe Pagano e Guarniero Daniel, pubblicate nel 1936 e ancora prese a riferimento da Rogers nell'editoriale *Le responsabilità verso la tradizione* del 1954, si collochino proprio all'interno di un determinato atteggiamento nei confronti del rapporto architettura-forma-società che pone più attenzione all'essenza morale dei fatti figurativi che alla loro concreta espressione plastica<sup>85</sup>. Rogers rilevava in una conferenza del 1957 come tale posizione corrispondesse alla maniera inglese di intendere l'architettura, citando Ruskin come pioniere di tale cultura<sup>86</sup>; Pagano e Daniels avevano citato Ruskin per descrivere il carattere dell'architettura rurale:

«Cento anni or sono John Ruskin, parlando della casa rurale italiana, si soffermava “con piacere sulle modellature cadenti dalle finestre e sui capitelli scolpiti della colonne d'angolo in contrasto, le une con le tenebre senza vetri dell'interno, le altre con la lacera e sudicia confusione di panni sparsi all'intorno”. Ma pur in questa sua romantica adorazione del pittoresco, l'illustre e fecondo scrittore, parlando dell'abitazione rurale italiana, riusciva a determinare alcune osservazioni che ancor oggi possono servire per chi si accontenta soltanto

---

<sup>84</sup> M. Tafuri, *Architettura e socialismo nel pensiero di Willuam Morris*, in «Casabella Continuità» n. 280, 1963, pp. 34-39. Presentazione della recente traduzione degli scritti di W. Morris, *Architettura e socialismo* (Mario Manieri-Elia, a c. d., Laterza, Bari 1963).

<sup>85</sup> Pagano Giuseppe, Daniel Guarniero, *Architettura rurale italiana*, Quaderni della Triennale, Hoepli, Milano 1936; catalogo della Mostra di Architettura Rurale alla Sesta Triennale di Milano, 1936, pp. 16-19. E. N. Rogers, *Le responsabilità verso la tradizione*, in "Casabella Continuità", n. 202, agosto-settembre 1954, pp. 21-3, poi in E. N. Rogers, *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino 1958, ed. consultata: Skira, Milano 1997, p. 274-279.

<sup>86</sup> E. N. Rogers, *Tradizione e attualità*, in *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino 1958; ed. cons.: L. Molinari, a c. d., Skira, Ginevra-Milano 1997, pp. 243-257.

di un primo esame superficiale. Egli ne esaltava la “semplicità di forma”. “Il tetto”, egli scriveva nello studio sulla “Poesia dell’Architettura” (1837), “che è sempre piatto o poco inclinato, non ammette alcuna finestra di soffitta sporgente, né termina in fantastici pinnacoli: le mura stesse sono ugualmente lisce; nessuna finestra ad alcova, scolpita, come si incontrano perpetuamente in Germania, in Francia, o nei Paesi bassi, dà varietà alle loro facciate bianche. E questa semplicità è forse l’attributo principale per il quale la casa rurale italiana raggiunge la grandiosità di carattere, che desideravamo e attendavamo. Tutto ciò che è fantastico di forma e frivolo nei particolari, annichila l’aria aristocratica di una costruzione; distrugge subito la sua semplicità e la sua grandezza oltre a destare, come avviene quasi sempre, associazioni di specie bassa e meschine. La casa rurale italiana assume, con la sua semplicità, l’*air noble* delle costruzioni di un ordine superiore; e, benché eviti ogni ridicola imitazione in miniatura di un palazzo, sdegna i più umili attributi del *cottage*. L’ornamentazione che acquista è dignitosa; non ridicole facciate, non insensati travi nodosi. Mentre non ha nulla di inadatto alla umiltà dei suoi abitatori, vi è nella sua aria una dignità generale, che armonizza in modo bellissimo con la nobiltà degli edifici vicini e con la gloria del paesaggio circostante”<sup>87</sup>.

Ricorre in questi studi un approccio percettivo ai dati dell’architettura e un’attenzione alla loro traduzione in effetti psicologici. Come testimonia la descrizione citata, la casa rurale con le sue semplici caratteristiche figurative è considerata in grado di trasmettere un senso di nobiltà, di ordine superiore, di dignità.

L’istanza sociale insita nell’interesse per l’architettura spontanea e rurale di questo momento si ritrova, più oltre nel citato editoriale di Rogers, come attribuzione alla spontaneità del valore di strumento utile a saldare la cultura colta a quella popolare e così l’opera dell’architetto alla massa<sup>88</sup>.

---

<sup>87</sup> Pagano Giuseppe, Daniel Guarniero, *Architettura rurale italiana*, Quaderni della Triennale, Hoepli, Milano 1936; catalogo della Mostra di Architettura Rurale alla Sesta Triennale di Milano, 1936, pp. 16-19.

<sup>88</sup> «Oggi è fondamentale allargare i termini della cultura indagando, oltre gli schemi stilistici dell’insegnamento scolastico, nel più vasto e non ancora abbastanza esplorato campo dell’arte spontanea: si devono penetrare i contenuti specifici nella rappresentazione delle forme; si debbono stabilire, inoltre, e relazioni tra la tradizione spontanea (popolare) e la tradizione colta *per saldarle in un’unica tradizione*».

E. N. Rogers, *Le responsabilità verso la tradizione*, in “Casabella Continuità”, n. 202, agosto-settembre 1954, pp. 21-3, poi in E. N. Rogers, *Esperienza dell’architettura*, Einaudi, Torino 1958, ed. consultata: Skira, Milano 1997, p. 274-279, dove viene aggiunta la prima citazione come nota introduttiva.



9 - ALCUNI ESEMPI DI «CASONI» CON MURO PERIMETRALE DI PIETRA E CON COPERTURA DI PAGLIA TUTTORA ESISTENTI NELLA CAMPAGNA TRA L'ADIGE E IL SILE, VERSO LA LAGUNA VENETA



IL COLMO DEL TETTO CONSERVA IN FORMA DI CROCETTA LA FORMA ESTETICA ORNAMENTALE | IL RICORDO DEL PRIMITIVO CIOFFO DI PAGLIA CHE LEGAVA LA COPERTURA AL PALO | FORMA FUNZIONALE

molto inclinati. Non solo. Ma a Martina Franca abbiamo molte case con tetti a due falde molto inclinate, non certo per una influenza di Norimberga ma evidentemente per la resistenza locale a prediligere la caratteristica inclinazione del trullo, ricordandola anche là dove essa non è strettamente necessaria. Cento anni or sono John Ruskin, parlando della casa rurale italiana, si soffermava « con piacere sulle modellature cadenti dalle finestre e sui capitelli scolpiti delle colonne d'angolo in contrasto, le une con le tenebre senza vetri dell'interno, le altre con la lacera e sudicia confusione di panni sparsi all'intorno ». Ma pur in questa sua romantica adorazione del pittoresco, l'illustre e fecondo scrittore, parlando del-

La copertina e un'immagine da: Pagano Giuseppe, Daniel Guarniero, *Architettura rurale italiana*, Hoepli, Milano 1936.

Tuttavia se da un lato, come Rossi ebbe modo di osservare in seguito, tentativi di questo tipo, che ricordavano alcune proposte avanzate anche in seno ai CIAM, pur ponendo alla base del progetto validi principi sociali, rimandavano «*la soluzione di problemi più importanti*»<sup>89</sup>, come quel rapporto tra individuo e massa che Rogers riconobbe come ancora irrisolto nell'editoriale *Metodo e Tipologia* del 1964<sup>90</sup>.

Proprio nell'incapacità dell'appello ai valori a registrare quel livello della forma in cui tale rapporto è stato storicamente affrontato con continuità – indipendentemente dagli stili – si può riconoscere la debolezza del sistema teorico descritto, ovvero nella sua incapacità a essere trasmesso nel tempo. Com'è già stato notato a proposito dell'*espace indicible* di Le Corbusier, l'ineffabile non è pedagogico<sup>91</sup>.

<sup>89</sup> A. Rossi, *A proposito di un recente studio sull'Art Nouveau*, cit.

<sup>90</sup> E. N. Rogers, *Metodo e tipologia*, in «Casabella Continuità» n. 291, settembre 1964, p. 1.

<sup>91</sup> G. Morel-Journel, *Intention et spontanéité*, in «Amphion» n. 2, novembre 1987, p. 151.

La riduzione simbolica rogersiana della storia approdava, infatti, a una definizione della forma che annullava qualsiasi possibilità di riconoscimento di un valore alla tradizione intesa come processo di confronto delle esperienze della storia a scopo normativo. Se il merito di un discorso teorico orientato verso il valore «*spirituale*» della tradizione e della storia era quello di definire l'architettura moderna come un «*ritorno alla tradizione*», in replica al rifiuto di una sua ripresa formalista<sup>92</sup>, con esso compariva anche l'intrinseco rischio di una riduzione dei principi guida del progetto all'individuale libertà d'espressione. E infatti molta importanza è attribuita da Rogers alla facoltà dell'invenzione:

«...l'azione personale concretizza gli oggetti dell'arte, che contenendo criticamente tutti i modelli del passato, ne nega la connessione genetica, affermando l'inconfondibile originalità dei nuovi fenomeni: qui la nostra memoria si assorbe tutta nell'invenzione. | Così la platonica "causa" s'identifica nell'essenza stessa dei fenomeni, i quali non sono qualcosa che nasce come effetto, ma la conseguenza di causa ed effetto in una complessa riduzione della storia alla sua essenza di continua rigenerazione. | L'opera non discende da un mondo metafisico ma, semmai, risale dalla concretezza storica alla metafisica»<sup>93</sup>.

Non è forse un caso che solo nel 1964, proprio tentando un bilancio dei primi due anni di insegnamento del corso di *Elementi di composizione*, Rogers mostri per la prima volta alcune perplessità in merito alla trasmissibilità dell'archetipo e ai rischi che il principio metodologico comporta proprio per il suo portare a «*ricerche morfologiche troppo particolari perché sia possibile impostare e risolvere un progetto al fine che esso acquisti il suo valore didascalico*»<sup>94</sup>. Come a dire che «*l'intimo legame tra arte e vita*»<sup>95</sup> che caratterizza l'idealismo delle citate proposte non si possa teorizzare ma soltanto *intuire*.

---

<sup>92</sup> «Poiché ai suoi inizi l'architettura italiana moderna è tributaria della sorgente straniera, si possono spiegare le difficoltà che ha dovuto superare per farsi strada in mezzo a un ambiente politico straordinariamente chiuso e sciovinista. Ma bisogna anche aggiungere che, essendo l'ultima nata in mezzo alle sorelle già adulte, aveva preso un po' le maniere di queste, senza considerare troppo se erano sempre adatte anche a lei. | Il problema principale fu, dunque, di chiarificazione attraverso ad una severa autocritica, sì da trovare il proprio autentico volto in mezzo alle altre architettura contemporanee». E. N. Rogers, *La tradizione dell'architettura moderna italiana*, in «Casabella continuità» n. 206, luglio-agosto 1955, pp. 1-7.

<sup>93</sup> Ibid., p. 75.

<sup>94</sup> E. N. Rogers, *Esperienza di un corso universitario*, in *L'utopia della realtà*, cit., p. 23.

<sup>95</sup> G. Morel-Journel, *Intention et spontanéité*, in «Amphion» n. 2, novembre 1987, p. 136.

### *Dalla teoria alla prassi*

Il percorso culturale finora descritto influenzò in maniera decisiva la produzione architettonica italiana del secondo dopoguerra. Due opere esemplari del periodo - le palazzine residenziali INA in viale Etiopia a Roma di Mario Ridolfi e la casa per impiegati ad Alessandria di Ignazio Gardella - furono pubblicate nel primo numero di "Casabella continuità". Nell'articolo introduttivo di De Carlo, esse erano espressamente presentate come i risultati più originali della tensione italiana verso la liberazione del pensiero architettonico da un meccanicismo dogmatico e astratto attraverso «una ricerca profonda nella realtà»<sup>96</sup>.

Nel settembre-ottobre del 1955 Rogers scrisse un editoriale dedicato al metodo lecorbusieriano e alla Chapelle de Ronchamp mettendo in evidenza come l'opera del maestro non potesse essere riferita con parole<sup>97</sup>. Il metodo lecorbusieriano per Rogers è verbalmente intrasmissibile all'intelletto, ma si tramanda solo con l'intuizione: «*si può solo cercare di cogliere il linguaggio essenziale*» - sostiene l'architetto milanese - «*per penetrarne il significato suggerito dalle forme*» [sottolineatura dell'autore]. Per l'architettura della Chapelle, continuava Rogers, si poteva solo parlare come risultato di un «*colloquio cosmico*», per la comprensione del quale era indispensabile l'ispirazione degli interlocutori.

Era una metodologia che implicava anche una particolare concezione dello spazio in cui la forma derivava da un determinato rapporto col paesaggio preesistente in cui ogni consequenzialità causa-effetto si confondeva con la sua inversione, non c'era differenza tra architettura e natura e tutte le direzionalità avevano medesimo valore, senza che vi si potesse stabilire una gerarchia. Il linguaggio figurativo di Le Corbusier esprimeva così, secondo Rogers e malgrado l'assenza di qualsivoglia riferimento al senso della temporalità, «*l'incrocio tra l'individualità originale e la storia...ad un tempo*

---

<sup>96</sup> Giancarlo De Carlo, *Architetture italiane*, in «Casabella Continuità» n. 199, dicembre 1953-gennaio 1954, p. 19.

<sup>97</sup> Le Corbusier, *La chiesa di Notre Dame du Haut a Ronchamp*, in «Casabella continuità» n. 207, settembre-ottobre 1955, pp. 2-6.

*distinguendosi da ogni altra opera e radicandosi in una tradizione»<sup>98</sup>. Esso risultava dall'«eco dei tempi lontani condensati nella memoria dell'artista: benché riveli l'influenza dei suoi viaggi nel Mediterraneo e nell'Estremo Oriente (filtrati, inoltre, nella sua personale attività di pittore e di scultore) si è acclimatato nel luogo con naturalezza». In tale assunzione di un'immediatezza fenomenologica da parte della storia stava, per Rogers la possibilità di uno sviluppo positivo dell'ecllettismo ottocentesco in una più profonda concezione dell'imitazione delle forme.*

Nel successivo numero della rivista fu pubblicata la chiesa del villaggio La Martella, progettata da Ludovico Quaroni nell'ambito della legge per lo sfollamento dei Sassi di Matera<sup>99</sup>. Il progetto rappresenta uno dei più noti esempi di applicazione del metodo fenomenologico alla progettazione italiana post-bellica e il confronto con la Chapelle di Le Corbusier permette di mettere in luce con particolare evidenza le possibili diverse assimilazioni del metodo nonché i rischi insiti nella sua effettiva messa in atto. Nella relazione tecnica descrittiva Quaroni indicava come obiettivo del progetto la realizzazione di un'opera che si armonizzasse, «*nello spirito e nelle forme*», alla rurale semplicità del luogo, conferendo la dignità propria della destinazione sacra attraverso una sufficiente economia di materiali e figurazione. Rispetto alla relazione con le preesistenze ambientali indicata da Rogers a proposito di Ronchamp - per la quale si era parlato di cosmicità - quella della chiesa di La Martella assume un valore dichiaratamente più sociologico. Attraverso il riferimento del suo progetto all'opera di Ruskin come caratterizzata da un rapporto con l'antico nel quale si ricercava soprattutto l'adesione ad un aspirato livello di civiltà, Quaroni intendeva proporre la sua visione dell'architettura moderna come «*manifestazione di una moderna religiosità della vita*»<sup>100</sup>. La possibilità di leggere l'architettura come problema isolato dalla politica, dall'economia, dalla società o dalla religione era negata in favore di una concezione della disciplina come strettamente aderente alla vita. Il problema di una funzione psicologica

---

<sup>98</sup> Ivi.

<sup>99</sup> L. Quaroni, *La chiesa del villaggio La Martella*, in «Casabella continuità» n. 208, novembre-dicembre 1955, pp. 30-41. All'articolo segue la presentazione di altri due progetti per chiese: quella al Quartiere QT8 di Milano di Lodovico Magistretti e Mario Tedeschi e quella al quartiere INA-Casa di Baggio di Luigi Figini e Gino Pollini.

<sup>100</sup> L. Quaroni, *La chiesa: lo spazio interno*, in «Casabella continuità» n. 208, novembre-dicembre 1955, pp. 34-36.

trovava nel pensiero di Quaroni una precisa collocazione nell'ambito delle istanze politiche, economiche e sociali dell'urbanistica, cosicché l'architettura potesse occuparsi finalmente del problema spirituale. La prospettiva di Quaroni in merito all'architettura contemporanea sembrerebbe allinearsi all'idea di *nuova monumentalità* e di *nuovo regionalismo* proposti da Giedion e fu sintetizzata dall'architetto romano nell'appello a una nuova tradizione. Di «*progresso d'una nuova tradizione*» egli parlava nel saggio di accompagnamento alla pubblicazione del progetto, «*che riviva direttamente, dalla base, dalle sorgenti prime, un'esperienza religiosa, liturgica, artistica, costruttiva, e non isterilisce nel culturalismo inutile d'una diversa interpretazione plastica dell'esperienza vissuta da altri, in altri tempi, in altri luoghi, in altre circostanze*». Si possono riconoscere in questo discorso gli elementi tipici dell'ispirazione fenomenologica, come il rifiuto dell'astrazione intellettuale e l'appello a un contatto con la vita vissuta, ma il confronto di questa visione con l'«*esame fenomenologico*»<sup>101</sup> condotto da Rogers sulla Chapelle de Ronchamp mostra due diverse caratterizzazioni dell'approccio fenomenologico al progetto. Da un lato l'opera di Le Corbusier, che è possibile leggere a posteriori come la geniale adozione di un rapporto immediato ed essenziale con la realtà, ma quasi inconsapevole; dall'altro la chiesa di La Martella, in cui l'applicazione di un metodo aderente alle esigenze spirituali della società uscita dalla guerra imponeva in maniera intenzionale e forse artificiosa la reazione ad un accademismo modernista per via della sua ambizione a immedesimarsi con le aspirazioni del popolo che, sorpreso da cambiamenti sociali ed economici inediti, non sapeva a sua volta cosa desiderare.

Rispetto al confronto proposto è inoltre necessario riconoscere una posizione ancora diversa, pur nella medesima direzione di un'antiaccademica riflessione sulla tradizione dei luoghi, ai risultati di Roberto Gabetti e Aimaro d'Isola nella Bottega d'Erasmus a Torino.

Il progetto rientra, insieme al Palazzo Grande di Luigi Vagnetti a Livorno, al Padiglione Italiano all'Esposizione di Bruxelles di BBPR, A. De Carlo, Ignazio Gardella, Giuseppe Perugini e Ludovico Quaroni e alle opere dei giovani Gae Aulenti e Vittorio Gregotti, all'interno di quell'esperienza che Rayner Banham, nella sua celebre polemica apparsa su

---

<sup>101</sup> Le Corbusier, *La chiesa di Notre Dame du Haut a Ronchamp*, in «Casabella continuità» n. 207, settembre-ottobre 1955, pp. 2-6.

“The Architectural Review”, aveva definito eclettismo storicista<sup>102</sup>. Secondo lo storico inglese l’operazione condotta dall’architettura italiana del dopoguerra sia nel caso dei quartieri realizzati dall’INA-Casa sia nel caso degli esempi di architettura signorile citati, rappresentava un ritorno alla cultura borghese del primo Novecento, agli interni bui del primo Moravia e ai casermoni fascisti di *Ladri di Biciclette*. Si tratterebbe quindi di uno spietato intellettualistico ritorno al passato felice e a una divisione di classe che il Banham sintetizzava nell’immagine del lampadario di cristallo desiderato dai senza tetto di *Miracolo a Milano*. Ma la visione di Banham secondo cui la ripresa stilistica di un determinato stile trova giustificazione unicamente nel ripresentarsi nell’epocasotrica attuale di posizioni culturali analoghe a quelle del periodo di riferimento si trova distante dalla maturazione del pensiero rogersiano in merito al rapporto tra architettura del passato e contemporanea. Nel tentativo di descrivere il metodo attuato da Le Corbusier a Ronchamp, infatti, l’architetto milanese ammetteva la memoria d’altri luoghi e altri tempi come fonte d’ispirazione senza soffermarsi sulla necessità o meno di aspirare alla loro medesima situazione culturale. Anche influenzato dalle istanze dei giovani redattori che operarono nelle ricerche condotte dalla rivista, gli articoli di “Casabella continuità” sull’architettura ottocentesca e quindi anche sul Liberty, partecipavano di un intento del tutto differente da quello decifrato da Banham. La manualistica raccolta di nozioni sull’architettura Sette-Ottocentesca – come vedremo nel capitolo successivo - era un tentativo di chiarire a quali precedenti ricerche facessero capo le diverse istanze del Movimento Moderno. Di quest’ultimo, infatti, si proponeva una visione più complessa di quanto mostrasse lo storico inglese nella sua polemica, legata a un critico approfondimento delle istanze positive e negative del rapporto tra architettura e produzione le cui istanze sembravano in Banham potersi dare deterministicamente per scontato.

---

<sup>102</sup> R. Banham, *Italian Eclectic*, in «The Architectural Review» n. 670, October 1952, pp. 213-217. R. Banham, *Neoliberty. The Italian retreat from modern architecture*, in «The Architectural Review» n. 747, aprile 1959, pp. 231-235; tr. it.: *Neoliberty. La ritirata italiana dall’architettura moderna*, in Banham Reyner, *Architettura della Seconda Età della Macchina*, Electa, Milano 2004, pp. 54-61.

Nelle pagine seguenti le immagini a corredo dell'articolo polemico di Banham sul Neoliberty.

«L'estensione della ritirata dei famosi nomi dell'architettura milanese può essere giudicata da questi due edifici di Figini e Pollini, uno del 1949 in via Broletto ,1, e l'altro in via Circo, completato l'anno scorso, 2. | 3 e 4, le relazioni della ritirata con i precedenti storici possono essere misurate confrontando due immagini, 5 e 6, di una villa tarda di Otto Wagner (come apparvero nella rivista *l'Architettura* di Bruno Zevi) con due opere recenti in cui è stato impegnato Ernesto Rogers, gli uffici Aquila in Zaule, con i loro posticci cornicioni spioventi che nascondono il tetto piano dietro, e l'interno del Padiglione Italiano a Bruxelles, con i suoi vetri colorati wagneriani (e la sua stupenda esplosione di Candelierismo milanese)».

«Nonostante il lavoro dei loro vecchi, è ai giovani che è stato riconosciuto l'attributo di Neoliberty, come mostrato dai loro lavori a Torino, Milano e Novara. | 7 e 8, a Torino, la molto discussa Bottega d'Easmo, di Roberto Gabetti e Aimaro d'Isola, emula la dura e brusca plasticità di Mackintosh sul fronte, e qualcosa di più morbido e più viennese sul retro. | 9, a San Siro, fuori Milano, le stalle progettate da Gae Aulenti sembrano riprese da fonti tardo ottocentesche come il primo Le Corbusier. | 10, vicino a Novara, l'edificio di appartamenti in duplex di Gregotti, Meneghetti e Stoppino mostra un'inconfondibile somiglianza con il lavoro della Scuola di Amsterdam apparso in *Casabella* all'incirca allo stesso tempo del suo completamento.

11, Il 'Modernismo storicista' apparente non si limita all'Italia – testimone questa casa di David Gray a Lovestoft – ma si può perorare la causa della ripresa di un certo periodo piuttosto che un altro.

12, In fine, il Neoliberty non si limita al Nord Italia; questo dettaglio appartiene a un nuovo edificio a Roma progettato dalla rinomata *Cooperativa di Reggio d'Emilia*».

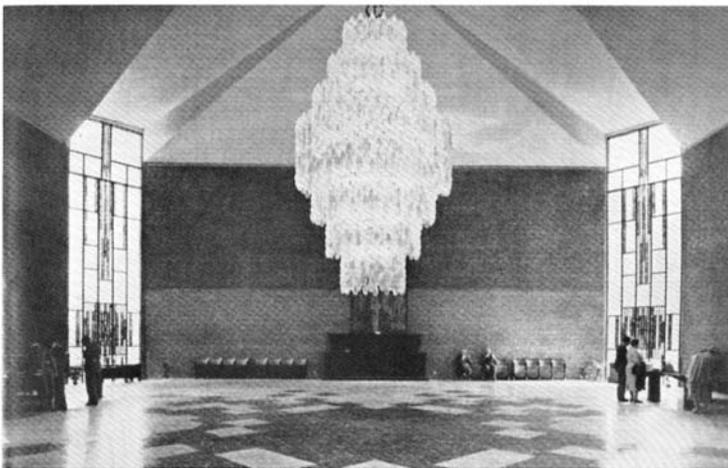
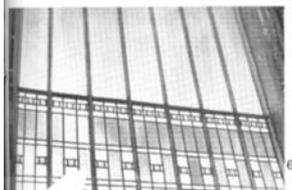
Traduzione mia da: R. Banham, *Neoliberty. The Italian retreat from modern architecture*, in «The Architectural Review» n. 747, aprile 1959.

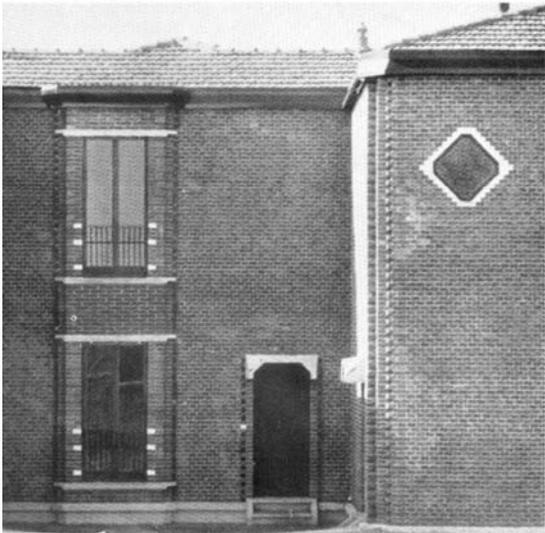
**NEOLIBERTY**



The extent to which the famous names of Milanese architecture have retreated to historical precedents can be judged by these two blocks by Figini and Pollini, one of 1949 in the via Broletto, 1, and the other in the via Circo, completed last year, 2.

3 and 4, the relationship of the retreat to historical precedents can be measured by comparing two illustrations, 5 and 6, of a late villa by Otto Wagner (as they appeared in Bruno Zevi's magazine *L'Architettura*) with two recent works in which Ernesto Rogers was involved, the *Aquila* offices in Zante, with their dummy pitched eaves concealing a flat roof behind, and the interior of the Italian Pavilion in Brussels, with its Wagnerian stained glass (and its stupendous outburst of Milanese Chandelierism).





*In spite of the work of their elders, it is the young who have been credited with the creation of Neoliberty, as exemplified by their work in Turin, Milan and Novara.*

*7 and 8, in Turin, the much-discussed *Bottega d'Erasmus*, by Roberto Gabetti and Alvaro d'Isola, emulates the hard, brisk plasticity of Mackintosh on the front, and something softer and more Viennese at the back. 9, at San Siro, outside Milan, the stable-block designed by Gae Aulenti seems to draw on the same late nineteenth-century sources as the earliest *Le Corbusier* (AR, March, 1959.)*

*10, near Novara, the block of duplex apartments by Gregotti, Meneghetti and Stoppino, shows unmistakable likenesses to Amsterdam-school work that appeared in Casabella about the time of their completion.*

*11, apparent 'Modern Historicism' is not restricted to Italy—witness this house by David Gray at Lovestoft—but a case can be made for drawing on some periods rather than others.*

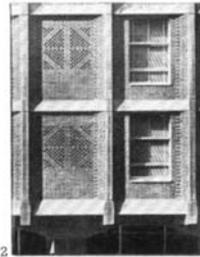
*12, finally, Neoliberty is not limited to the North of Italy; this detail is from a new block in Rome designed by the well-known Cooperativa di Reggio d'Emilia.*

7	8
9	
10	

**NEOLIBERTY**



11



12

Mary Louise Lobsinger, collocando il progetto degli architetti torinesi nell'ambito di un'influenza esistenzialista e fenomenologica, ha parlato delle scelte attuate da Gabetti e Isola come di atti concreti che si oppongono all'apriorismo stilistico appellandosi al concetto esistenziale di scelta. «Scegliere nel presente tra le possibilità offerte ovunque nella storia dell'architettura», sostiene la Lobsinger, «prevede che l'architetto metta il passato tra virgolette ... per assumersi il compito della scelta»<sup>103</sup>. È un'interpretazione che redime l'opera torinese da una lettura prettamente eclettica per valutarne il contributo di fenomenologica sospensione del giudizio. La bottega d'Erasmus intenderebbe il presente come occasione isolata nella storia, proponendo una posizione molto analoga a quella espressa da Abbagnano nel 1955 e riportata dalla Lobsinger: «se un evento non presenta caratteristiche che permettono di riconoscerlo come unico e non ripetibile, esso appartiene a tutti i tempi e quindi a nessuno; la sua posizione cronologica è irrilevante»<sup>104</sup>. Il valore dell'opera per la Lobsinger risiederebbe nell'unicità intesa non come novità, ma come «risultato di atti di scelta individuale che collocano l'autore e l'architettura nel presente»<sup>105</sup> e quindi resistono alle tensioni universalizzanti della standardizzazione e della ripetizione imposte da un accademico modernismo internazionale.

Nella presentazione dell'edificio torinese gli autori parlavano, infatti, della ricerca di un «poetico passato» che scaturisse da un dialogo «quasi intimo» con la tradizione europea e locale e che, rispetto alla polemica che scatenava, proponeva un dichiarato disinteresse nei confronti di ciò che di tale ragionamento interiore era destinato agli altri<sup>106</sup>. Oltre all'astrazione da un rapporto con la collettività – interpretabile come avanguardistico

---

<sup>103</sup> Mia traduzione da: «To choose in the present from the possibilities offered throughout architectural history required the architect to bracket off the past...for the task of choice». M. L. Lobsinger, *Monstrous Fruit: The Excess of Italian Neo-Liberty*, in «Thresholds» n. 23, December 2001, pp. 44-51.

<sup>104</sup> N. Abbagnano, *Il lavoro storiografico in filosofia*, in «Rivista di filosofia» XLVI, 1955; citato in M. L. Lobsinger, *Monstrous Fruit*, cit.

<sup>105</sup> «Here the idea of the unique is not conflate with newness or novelty; rather, the unique is the result of individual acts of choice that situate the author and the architecture in the present. Architecture as a non-repeatable event was thought to offer subtle resistance to the universalizing imperative of academic modernism as a movement». M. L. Lobsinger, *Monstrous Fruit*, cit.

<sup>106</sup> R. Gabetti, A. d'Isola, V. Gregotti, *L'impegno della tradizione*, in «Casabella continuità» n. 215, aprile-maggio 1957, pp. 62-69. La polemica più diretta e spietata fu avanzata dallo storico inglese Rayner Banham. R. Banham, *Neoliberty. Italian retreat from modernity*, in «Architectural Review» n. 125, aprile 1959, pp.230-235, tr. it.: *Neoliberty. La ritirata italiana dall'architettura moderna*, in R. Banham, *Architettura della seconda età della macchina*, Electa, Milano 2004, pp. 54-61.

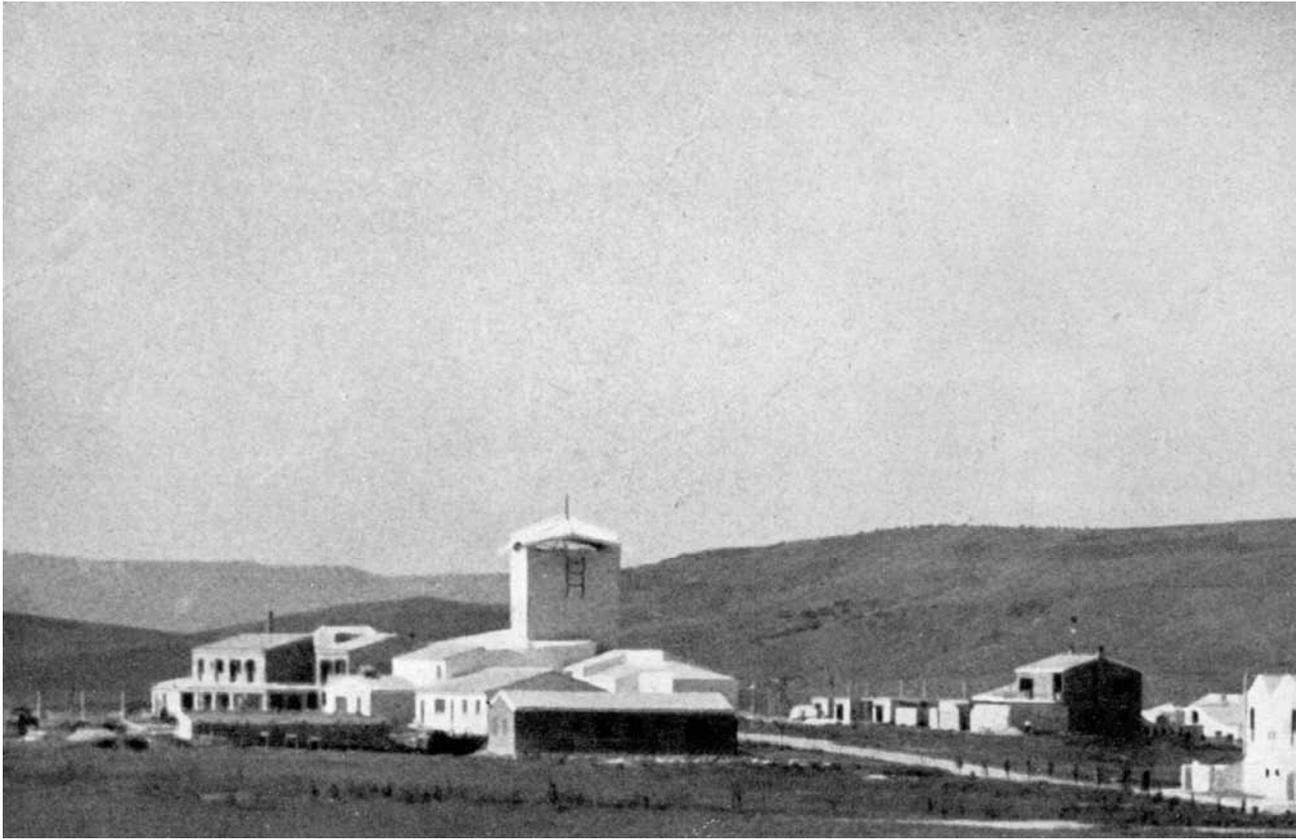
atteggiamento neo-dada di cui si potrebbe discutere l'utilità<sup>107</sup> - il limite dell'operazione torinese risiedeva nei suoi stessi presupposti teorici. La scelta di una spiccata attenzione per la finezza dei dettagli come rimando alla possibilità di usare correttamente una determinata tradizione - quella artigianale - proponeva una visione che, analogamente ai ragionamenti già esposti a proposito dell'Arts and Crafts inglese, rinunciava a misurarsi attivamente con le sfide della produzione industriale capitalista. Nella Bottega d'Erasmus insomma, le istanze di una ricerca esperienziale della qualità architettonica si saziavano del godimento materico di un'autoespressione linguistica, lasciando da parte l'impegno semantico della fenomenologia architettonica e pertanto la possibilità di conferire al progetto una carica ideale.

Nelle pagine successive: Le Corbusier, vista della Chapelle de Ronchamp nel paesaggio circostante, da Le Corbusier, *La chiesa di "Notre Dame du Haut" a Ronchamp*, in «Casabella continuità» n. 207, settembre-ottobre 1955. La chiesa di Ludovico Quaroni, da L. Quaroni, *La chiesa del villaggio La Martella*, in «Casabella continuità» n. 208, novembre-dicembre 1955.

---

<sup>107</sup> E un'interpretazione avanzata da Guido Canella in : G. Canella, *Processo al Neoliberalty*, in «Fantasia» n. 9, 1963, p. 38.





Vale la pena di confrontare il significato del valore di unicità dell'opera messo in luce dalla Lobsinger a proposito di Gabetti e Isola con l'interpretazione data da Bonfanti e Porta dell'importanza, in alcune opere dei BBPR, di un'«elezione quasi gestuale dell'immediato presente come ambito operativo dell'architetto moderno»<sup>108</sup>. Nell'analisi svolta da questi ultimi sul progetto per la Torre Velasca di Milano e per l'edificio di abitazioni e uffici in Corso Francia a Torino tale atteggiamento è ricondotto a un'idea di città come museo. In essa ogni architettura è assimilata a un pezzo da museo la cui autenticità originale è data dal contributo particolare che il momento, e quindi il luogo, in cui è generato, conferiscono al progetto. L'intervento dell'architetto è quindi caricato della responsabilità di intervenire 'creativamente' nella tradizione e l'unicità, la necessità di operare come sosteneva Rogers 'caso per caso', sono indispensabili all'assunzione di tale responsabilità. Tuttavia, come si è notato a proposito delle architetture descritte nel presente capitolo, Bonfanti e Porta riconoscono il limite di un simile indirizzo di ricerca nell'incapacità di fornire «una teoria della città, fosse anche quella empirica e di "soccorso" implicita ...nel piano A. R. ... Il principio del caso per caso non è neppure un metodo, si involge in un'aporia dalla quale è difficile districarsi»<sup>109</sup>.

Rispetto ai risultati e alle contraddizioni mostrati dal team-work dei BBPR, il progetto editoriale elaborato da Rogers durante la direzione di "Casabella continuità" attraverso la scelta dei problemi trattati negli articoli sembra in grado di mostrare in maniera più ampia il valore dei ragionamenti rogersiani intorno alle preesistenze ambientali.

---

<sup>108</sup> E. Bonfanti, M. Porta, *Città, museo e architettura*, cit., p. 157.

<sup>109</sup> Ivi.

La linea editoriale di “Casabella continuità” si caratterizzò per l’attenzione rivolta alla progettazione dei quartieri di edilizia sociale, al problema della tutela dei centri storici, alle *new towns* e alle esperienze della progettazione urbana internazionale e all’architettura neoclassica illuminista e romantica ottocentesca, come argomenti attraversati dal filo rosso di una riflessione sul rapporto tra città consolidata e periferia urbana che determinò una generale estensione dei problemi dell’architettura a quelli della città.

Misurati con i problemi posti dal dibattito post-bellico dei CIAM e letti come il confronto di risposte concrete alle medesime questioni, in luoghi diversi e tempi diversi, gli articoli della rivista configurano la messa a punto di quell’insieme di conoscenze generali indispensabili, secondo Rogers, a inserire consapevolmente ogni nuovo progetto nelle preesistenze ambientali.

La ricerca intende mettere in luce come questi articoli costituiscano l’applicazione concreta del pensiero teorico di Rogers in merito al problema della preesistenze ambientali inteso come rapporto del progetto con il patrimonio del sapere tramandato.

Si mostrerà la possibilità di leggere la progressiva formazione di alcuni principi teorici attraverso un repertorio di articoli riguardanti l’importanza della scala urbana dell’architettura, lo studio del rapporto tra quartiere e città, il ruolo del patrimonio storico nel progetto del nuovo e, infine, lo sviluppo di un nuovo linguaggio architettonico.

#### *Significato di tradizione in Rogers*

Il concetto di tradizione ricorre spesso negli scritti di Rogers, in particolare quando egli si trovi a spiegare il significato e l’importanza della continuità dell’architettura moderna col passato. La definizione di tale concetto fu un punto cardine dell’editoriale di apertura

della direzione di “Casabella continuità”, nel quale si spiegava che la vera essenza della tradizione è la «*coscienza storica*»<sup>1</sup>. Per capire meglio il significato di “coscienza storica”, e quindi di tradizione, fu però necessario attendere l’editoriale *Pretesti per una critica non formalistica* del 1954<sup>2</sup>. In quest’ultimo, infatti, Rogers si rifaceva al saggio di T. S. Eliot *Tradizione e talento individuale*<sup>3</sup> per chiarire, attraverso l’adesione al pensiero del poeta-critico inglese, cosa intendesse per tradizione. Tale operazione gli permise di introdurre un senso di storicità che all’immediatezza dell’archetipo contrapponeva l’idea di simultaneità. Quest’ultima era intesa come l’ordine in grado di tenere insieme l’opera nuova a tutte le esperienze della storia dell’architettura attraverso ciò che esse hanno in comune<sup>4</sup> e implicava, come strumento fondamentale di approfondimento, il confronto del nuovo con le opere del passato e di queste ultime col nuovo. Si trattava di un ordine definito dall’insieme dei «*rapporti*» e delle «*proporzioni*» tra i termini del confronto cui riferire la validità di ogni nuova architettura e si configurava come un ordine sempre concluso prima di essa e sempre da essa modificato<sup>5</sup>. Seguendo questa impostazione, per Rogers il passato non entrava a far parte del progetto in virtù della sua analogia alle aspirazioni sociali o utopiche del presente, ma a partire dalla «*storica concretezza*»<sup>6</sup>, dal suo essere fisicamente parte del tessuto urbano.

---

<sup>1</sup> E. N. Rogers, *Continuità*, in «Casabella continuità» n.199, dicembre 1953 - gennaio 1954, pp. 2-3.

<sup>2</sup> E. N. Rogers, *Pretesti per una critica non formalistica*, cit. (Cap. I, nota 8). Da questo Rogers mutuò il titolo che l’editoriale assunse all’interno della raccolta *Esperienza dell’architettura*.

<sup>3</sup> T. S. Eliot, *Tradition and the individual talent*, cit. (Cap. I, nota 9).

<sup>4</sup> «Uno degli elementi che potrebbero essere messi in luce in questo processo è la nostra tendenza a sottolineare, quando lodiamo un poeta, quelle caratteristiche della sua opera in cui egli somiglia meno ad altri poeti. In quelle caratteristiche, in quelle parti della sua opera, noi pretendiamo di rintracciare ciò che è più personale, la sostanza peculiare di quell’autore. Ci soffermiamo con soddisfazione sulle cose che lo differenziano dai predecessori, specialmente dai più immediati; ci sforziamo di trovare in lui qualcosa di isolabile, per poi compiacercene. Se invece noi ci accostassimo a un poeta senza alcun pregiudizio, spesso ci accorgeremmo che le parti non solo migliori ma anche più personali della sua opera sono forse quelle in cui i poeti scomparsi, i suoi antenati, dimostrano con maggior vigore la loro immortale vitalità. [...] | E tuttavia se la sola forma di tradizione, di trasmissione poetica, consistesse nel seguire le stesse strade della generazione immediatamente precedente, con un cieca o timida adesione ai risultati ottenuti, la “tradizione” andrebbe senz’altro scoraggiata. ... Ma il concetto di tradizione ha una portata molto più vasta. La tradizione non è un patrimonio che si possa tranquillamente ereditare; chi vuole impossessarsene deve conquistarla con grande fatica. Essa esige che si abbia, anzitutto, un buon senso storico». T. S. Eliot, cit., p. 69.

<sup>5</sup> T. S. Eliot, cit.

<sup>6</sup> E. N. Rogers, *Continuità*, cit.

«Essere moderni», sosteneva infatti Rogers, «significa semplicemente sentire la storia contemporanea nell'ordine di tutta la storia e cioè sentire la responsabilità dei propri atti non nella chiusa barricata di una manifestazione egoistica, ma come una collaborazione che, con il nostro contributo, aumenta ed arricchisce la perenne attualità delle possibili combinazioni formali di relazione universale.

[...] Costruire un edificio in un ambiente già caratterizzato dalle opere di altri artisti impone l'obbligo di rispettare queste presenze nel senso di portare la propria energia come nuovo alimento al perpetuarsi della loro vitalità.

Ciò non può realizzarsi che con un atto creativo. Ma questo atto non può essere gratuito e mentre i primi maestri del Movimento Moderno (non ricusavano essi persino di mettere un mobile antico fra le loro pareti?) si consideravano ciascuno quasi un primordiale, noi sappiamo ora di scontare lunghe genealogie di precursori, e il passo che facciamo sentiamo che è come quello di un alpinista in cordata»<sup>7</sup>.

Si tratta dello stralcio di un editoriale del 1955 nel quale Rogers sembra riprendere da Eliot anche quel concetto di «*spersonalizzazione*» che secondo il critico rende un poeta vero solo a partire dal sacrificio della propria personalità, del suo definirsi in funzione delle «*caratteristiche della sua opera in cui egli assomiglia meno ad altri poeti*»<sup>8</sup>. Se da un lato, infatti, la tradizione faceva parte dell'architettura come strumento di approfondimento della consapevolezza di un'opera attraverso la definizione della sua analogia rispetto ad altre opere, dall'altro essa comportava l'assunzione da parte del progettista di un senso di «*coralità*»<sup>9</sup>, di spersonalizzazione, nel quale si può riconoscere un tentativo di soluzione del rapporto tra individuale e collettivo, particolare e generale, che accompagnò le riflessioni teoriche dell'architetto milanese sin dalla partecipazione ai dibattiti dei CIAM del dopoguerra<sup>10</sup>. Secondo Rogers, «tradizione» era, infatti, «*il ceppo*

---

<sup>7</sup> E. N. Rogers, *Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei*, cit. (Cap I, nota 17).

<sup>8</sup> T. S. Eliot, cit.

<sup>9</sup> «Il senso della coralità è un tendere di molti verso un linguaggio comune, non la desunzione del linguaggio dei singoli da una nomenclatura largamente prefissata e comunemente accettata». E. N. Rogers, *Prefazione. Il mestiere dell'architetto*, Milano, giugno 1958, in *Esperienza dell'Architettura*, Einaudi, Milano 1958, ed. cons: Skira, Ginevra-Milano 1997, p. 11-33.

<sup>10</sup> Su questo secondo aspetto Rogers scriverà nuovamente in un'editoriale di due anni dopo: «I problemi della continuità, della tradizione, dell'inserimento nelle preesistenze ambientali, del linguaggio più comunicativo e della quantificazione – anche tecnica – dei valori qualitativi, sono correlati da una sequenza metodologica. Essi partono da una concezione spazio-temporale che potrebbe essere parafrasata da queste sentenze di Ortega y Gasset (la cui citazione – nota bene – non implica necessariamente l'accettazione di tutta la sua dottrina): «l'individuo isolato è un'astrazione. La vita dell'individualità eminente consiste,

*comune di opinioni, di sentimenti e di fatti dal quale un determinato gruppo sociale deriva e dove ogni individuo riconduce il proprio pensiero e la propria azione»<sup>11</sup>.*

L'attenzione rivolta all'architettura spontanea e archetipica così come i riferimenti agli aspetti geografici e morfologici particolari del territorio, pur ricompresi da Rogers all'interno dell'idea di "preesistenze ambientali", rientrano nel discorso qui presentato secondo quella direzione verticale che determina il «*permanente radicarsi dei fenomeni ai luoghi, la loro ragione oggettiva di consistenza*»<sup>12</sup>. Tale forza verticale compone il concetto di preesistenze ambientali insieme al «*circolare, dinamico connettersi di un fenomeno all'altro, tramite il mutevole scambio intellettuale fra gli uomini*»<sup>13</sup>. È a tale forza circolare, al patrimonio di conoscenze che la storia dell'architettura consegna al presente, che fa riferimento la nozione di tradizione qui presentata.

«Ogni artista e, anzi, ogni opera d'arte, sono all'incrocio di queste due forze che collaborano al processo storico e ne sono la vera essenza: pertanto, è improduttivo chi persegue solo uno degli aspetti della tradizione: coloro ad esempio che si appellano al folklore non possono che tentare un'opera di arginamento, di mummificazione, ovviamente reazionaria; d'altra parte, coloro che si limitano ad accogliere pedissequamente i prodotti dei manuali (antichi o contemporanei) senza farne una revisione alla luce delle esigenze locali (nazionali) non possono che cadere in una delle tante figurazioni stilistiche se si ispirano all'antico; o anodinamente cosmopolite, se ispirate a un modernismo di maniera».

[...] Conseguo che l'artista ha, a sua volta, una duplice responsabilità, l'una verso le origini e l'altra verso i fini della sua opera: bisogna che abbia tanto talento da cogliere la verità della storia in cui vive: la interpreti e, poi, la proclami e la difenda»<sup>14</sup>.

Sintetizzando con le parole di Giancarlo De Carlo, l'indirizzo di lavoro condiviso dai redattori della rivista, se l'archetipo, l'essenza, indicano il fine ultimo, ineffabile,

---

precisamente, in una espressione riassuntiva che sorge dalla massa. Non possono perciò separarsi gli eroi dalle masse. Si tratta di una dualità essenziale al processo storico...». E. N. Rogers, *Continuità o crisi?*, «Casabella continuità» n. 215, aprile-maggio 1957, pp. 3-4.

<sup>11</sup> «Naturalmente», aggiunge, « questa nozione, appunto perché non è la formulazione di una astratta teoria, ma è desunta dall'osservazione pragmatica dei fatti, acquista significati diversi da paese a paese, per ogni singolo problema che si presenti concretamente in una determinata contingenza e per una circoscritta realtà spaziale». E. N. Rogers, *Tradizione e attualità*, cit. (Cap. I, nota 38).

<sup>12</sup> E. N. Rogers, *Le responsabilità verso la tradizione*, cit. (Cap. I, nota 14).

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Ibid.

dell'architettura, la tradizione è l'«*ancora più interessante e fondamentale... chiarificazione dei mezzi che occorrono per raggiungere quei fini*»<sup>15</sup>.

Gli studi storici e urbani della rivista si configurarono come la possibilità di ritrovare alcuni insegnamenti ricorrenti nel tempo e nello spazio dell'esperienza architettonica in grado di riportare i validi ma astratti principi teorici conquistati dalla modernità a una determinazione concreta. Una tale impostazione permise di riconoscere nelle analogie tra città antica e città contemporanea, come lo studio del Poëte sulla città antica, la fonte di un'originale lettura dei problemi attuali dell'architettura, una chiave che facesse piazza pulita di alcuni motivi logori - come quello della tutela vincolistica del patrimonio architettonico - o insufficienti - come le ricerche urbanistiche settoriali - che già stavano rivelando la loro inadeguatezza. Si tentava - per dirla con le parole di Luciano Semerani apparse sulla rivista in un articolo del febbraio del '59 - di sostituire allo zoning urbanistico l'«*azzonamento naturale*» emergente dalla storia urbana dei luoghi e materialmente riconoscibile in alcuni «*capisaldi*» costruiti da un preciso rapporto dell'edificio con la città, dove agiscono «*correnti naturali e permanenti*» dalla città storica alla contemporanea e «*che l'urbanista deve rispettare*»<sup>16</sup>.

*Architettura e storia: un punto di vista che si precisa*

Nell'editoriale *La tradizione dell'architettura moderna italiana* del 1955, Rogers descrisse il carattere generale dell'architettura italiana dal romanico in poi nei termini di un ordine interno agli elementi propri della costruzione. In tale occasione non si accennava a quelle ragioni sociali e utopiche che pure abbiamo visto caratterizzare la formazione del suo pensiero. Tale modo di intendere l'architettura introduceva un punto di vista rispetto al patrimonio storico dei manufatti che Rogers descrisse come «*individualismo*»<sup>17</sup>. Non si tratta ovviamente dell'atteggiamento sociale negativamente criticato dalle discussioni in seno ai CIAM, ma dell'individuazione di un carattere di

---

<sup>15</sup> G. De Carlo, *L'urbanistica nel deserto*, in «Casabella continuità» n. 205, aprile-maggio 1955, p. 72.

<sup>16</sup> L. Semerani, *Nascita delle città*, in «Casabella continuità» n. 224, febbraio 1959, pp. 15-18.

<sup>17</sup> E. N. Rogers, *La tradizione dell'architettura moderna italiana*, in «Casabella continuità» n. 206, luglio-agosto 1955, pp. 1-7.

continuità dell'architettura nell'equilibrato rapporto tra le parti e l'insieme che compone la «*struttura reale*» dell'opera<sup>18</sup>, al di là delle storiche declinazioni stilistiche.

L'approfondimento delle esperienze di architettura urbana nella storia è una caratteristica peculiare degli articoli di «Casabella continuità». L'apporto più originale della rivista fu definito dagli stessi giovani redattori come la «*dimensione storica*» caratteristica della cultura architettonica dagli anni Trenta in poi<sup>19</sup>. Se la ripresa della storia nello studio e nella progettazione dell'architettura non rappresentava un carattere originale, essa trovava nella rivista un'impostazione differente rispetto al discorso cui Rogers aveva potuto assistere fin dall'incontro CIAM di Bridgwater. Quest'ultimo, sintetizzabile nell'impostazione data da Giedion, allora segretario onorario dei CIAM, al suo *Spazio, tempo e architettura*, si riferiva a una visione universale del mondo, raggiungibile solo a partire da uno studio del passato che consentisse di presentire gli sviluppi del futuro in maniera intuitiva, grazie all'improvviso risveglio della coscienza culturale. A questa «*visione universale*» del ruolo dell'architetto, nella recensione al libro in «Casabella continuità» se ne contrappose una legata alla materialità della situazione contingente e chiamata «*visione storica*»<sup>20</sup>. Secondo quest'ultima, la battaglia per l'architettura moderna fu un episodio di una più ampia battaglia per la democrazia, dalla quale non si usciva vincitori esimentosi da una presa di posizione sulla differenza tra produttività e speculazione e limitandosi a «*un vago fatalismo e universalismo*»<sup>21</sup>. Tale

---

<sup>18</sup> «Una delle caratteristiche dell'architettura italiana è l'equilibrio tra un continuo concorrere delle parti all'insieme, una volontà di sintesi che cerca i valori decorativi, assai più che nell'arabesco e nell'ornamento, nel gioco dei volumi – o almeno delle superfici – nell'esaltazione di una struttura reale – o per lo meno d'un senso costruttivo – (anche quando non corrisponde esattamente con la struttura reale). | [...] L'individualismo, virtù (e, in altri campi, pericolo) degli italiani ha nell'architettura la sua espressione più genuina perché tutta la poetica di essa consiste appunto nell'esaltare l'individuo artistico nelle qualità intrinseche delle diverse parti che lo compongono». E. N. Rogers, *La tradizione dell'architettura moderna italiana*, cit.

<sup>19</sup> Gae Aulenti, Franco Buzzi Ceriani, Guido Canella, Vittorio Gregotti, Aldo Rossi, Silvano Tintori, con una presentazione di E. N. Rogeers, *Una discussione su "Casabella" all'M.S.A. Per l'approfondimento di una problematica*, in «Casabella continuità» n. 215, aprile-maggio 1957.

<sup>20</sup> G. C. Argan, «*Spazio, tempo e architettura*», in «Casabella continuità» n. 201, maggio-giugno 1954, pp. VII-VIII. Con l'uso di espressioni tipo: «Crediamo invece che...», lo storico dell'architettura sembra parlare a nome dell'intera redazione della rivista. Si veda in proposito anche l'introduzione a opera della redazione della rivista dell'articolo R. Carta Mantiglia, *Il problema figurativo dell'Ottocento*, in «Casabella continuità» n. 226, aprile 1959, pp. 56-63.

<sup>21</sup> Ivi.

presa di coscienza nei confronti della moderna teoria dell'architettura legava gli studenti di una generazione insorta contro le scuole d'architettura italiane<sup>22</sup>.

Il contributo più originale dei *giovani delle colonne* – così ci si riferiva alla giovane generazione in un articolo di De Carlo comparso sulla rivista nel 1955 – pur animati dalla coscienza di uno stretto rapporto tra architettura e società, era il rifiuto di concepire l'architettura come uno strumento di riforma di quest'ultima. Tale posizione cercava di affermarsi già nell'ambito del dibattito CIAM sul *Cuore della città*, ma nell'ambito della redazione di "Casabella continuità" assunse una maggiore dichiarata chiarezza. Ciò permise a De Carlo di distinguerne nettamente il proprio punto di vista. Lo spirito di attenzione ai bisogni dei destinatari delle opere d'architettura che informava la teoria partecipativa dell'architetto genovese divenne progressivamente inconciliabile con la maturazione del progetto editoriale di Rogers. Quest'ultimo infatti tese ad assumere un punto di vista all'interno del quale lo studio dell'architettura, pur non disconoscendo gli apporti delle discipline sociali ed economiche, cercava di ritrovare le proprie radici e le proprie ragioni all'interno di un confronto con gli esempi della storia. Seppur caratterizzato da una proclamata libertà di opinione, esso si allontanò dalla tesi sostenuta da De Carlo fin dal numero 204 del 1955<sup>23</sup>. Pur continuando a coltivare affinità con la visione universalista di Giedion e l'interesse per la spontaneità dell'architettura, Rogers iniziò a consolidare la rinuncia a considerare l'architettura uno strumento<sup>24</sup> e l'intenzione di procedere con una ricerca che considerasse le questioni della forma e del linguaggio come funzionali a impostare i problemi riguardanti la progettazione urbana. Era questo un atteggiamento inaccettabile per De Carlo, come lo stesso architetto espresse nel febbraio-marzo del 1956,

---

<sup>22</sup> G. Scarpini, *La conferenza internazionale degli studenti d'architettura a Roma*, in «Casabella continuità» n. 201, maggio-giugno 1954, p. IX.

<sup>23</sup> G. De Carlo, *Problemi concreti per i giovani delle colonne*, in «Casabella continuità» n. 204, febbraio-marzo 1955, p. 83.

<sup>24</sup> «Chi è convinto che l'arte non sia una sovrastruttura della realtà, ma l'estrinsecazione tangibile e insostituibile della struttura stessa, non può immaginare valido un domani quando si consideri l'arte come un mero strumento. | Poiché, perduto l'incanto, è ormai storicamente impossibile credere che si possa "creare un'arte spontanea", è indispensabile favorire l'azione d'una cultura cosciente, sia nel campo pedagogico che in quello politico. Bisogna rovesciare i termini della tradizione e sopperire coi nostri modelli a quelli che hanno consumato i propri». E. N. Rogers, *Appello!*, in «Casabella continuità» n. 203, novembre-dicembre 1954, pp. 2-4.

congedandosi dall'attività redazionale nella rivista<sup>25</sup>. Per lui, l'impostazione data da Rogers lasciava le soluzioni proposte a un livello di astrazione che, attraverso «*il fragile metro della sensibilità e del gusto*», non permetteva di controllare i giudizi espressi<sup>26</sup>. «*Poiché, dopo tutte le implicazioni complesse che ha assunto con l'industrializzazione e con l'avvento dell'urbanistica moderna*», sosteneva infatti il giovane redattore, «*l'architettura non è più un'arte, o per lo meno non lo è più nel senso in cui continuano ad esserlo la pittura e la scultura*»<sup>27</sup>.

Si trattava di un disaccordo che Rogers ribadì nel 1958 in occasione del suo intervento a proposito del Convegno romano della Union Internationale des Architects di preparazione al successivo Congresso Internazionale di Mosca. In tale occasione egli criticò che la tesi di De Carlo fosse «*tutta rivolta a puntualizzare il momento pratico e morale ma indifferente (o per lo meno non altrettanto attenta) nel notare il processo dell'arte – che appunto non è formalismo quando rappresenta l'indispensabile prova sensibile del primo*»<sup>28</sup>.

---

<sup>25</sup> Riportiamo alcuni rilevanti stralci dell'intervento: «Per Rogers la Continuità è una forma di coscienza storica, «la vera essenza della tradizione nella precisa accettazione di una tendenza». È dunque sul significato di tendenza che deve essere riportato il discorso». La citazione riportata da De Carlo ci ricorda come Rogers facesse riferimento a Eliot e alla nozione di opera d'arte per definire il significato di tradizione. Più oltre nell'intervento De Carlo proseguirà rilevando la necessità di un distacco teorico dalle istanze del Movimento Moderno, in evidente opposizione alla linea intrapresa da Rogers. È utile precisare a proposito come la riflessione intorno al ruolo di arte dell'architettura urbana fosse già stato avanzato in occasione del CIAM del 1951. La posizione di De Carlo, espressa in antitesi alle idee avanguardiste del Movimento Moderno, sembra quindi riferirsi anche alla fase postbellica di maturazione e affinamento di quei principi. Sembra ammissibile quindi considerare la riflessione in merito all'architettura come arte, il fulcro della divergenza tra i due architetti. Utile a sancire tale interpretazione sembra un'ultima citazione da quell'episodio: «Una rivista di architettura che...vuole essere...uno strumento di progresso della cultura, deve...accettare la critica figurativa soltanto come uno dei tempi – forse l'ultimo – di un metodo critico più generale che permetta di esaminare un fatto architettonico in relazione con tutte le circostanze che lo hanno determinato e lo condizionano nel suo sviluppo. Poiché, dopo tutte le implicazioni complesse che ha assunto con l'industrializzazione e con l'avvento dell'urbanistica moderna, l'architettura non più un'arte, o per lo meno non lo è più nel senso in cui continuano ad esserlo la pittura e la scultura. | Può la linea della Continuità aprire questa strada irta di scelte e di indispensabili e recise chiarificazioni? Io penso che non possa farlo...». Giancarlo De Carlo, *Una precisazione*, in «Casabella continuità» n. 214, febbraio-marzo 1957.

<sup>26</sup> Ivi.

<sup>27</sup> Ivi.

<sup>28</sup> E. N. Rogers, *Il contributo italiano al prossimo congresso dell'U.I.A. a Mosca*, in «Casabella continuità» n. 219, 1958, pp. 1-3.

Parallelamente, si iniziava a formulare un giudizio sulle esperienze urbanistiche post-belliche italiane dei quartieri residenziali periferici come risposta alla smisurata crescita della città.

L'impossibilità di attribuire le ragioni del fallimento di queste ultime all'insufficienza degli sforzi politici alimentò l'adesione a una concezione dell'architettura che si imponeva di distinguere tra le dinamiche dovute a una determinata politica di sviluppo, seppur parte necessaria di qualsiasi processo di trasformazione, e l'elaborazione di idee sulla città moderna che questa potesse aver condotto a fallimento. Una riflessione che gettava le basi di quell'evoluzione autonomista della cultura architettonica sviluppatasi in Italia negli anni successivi all'esperienza di Rogers nella rivista.

Così si iniziò a dare credito all'opera dei giovani architetti sulla base dell'originalità delle loro idee di cui si riconosceva il bisogno per formare uno sguardo capace di affrontare i cambiamenti in atto. A tal proposito, in un articolo dell'aprile 1961 sull'architettura inglese, Aldo Rossi ricordava infatti: «*La distruzione dei vecchi centri, a Londra come a Parigi o a Milano avviene fatalmente ed è grave solo nella misura che ci lascia impreparati davanti a quello che sta succedendo. Se invece le nuove idee sapranno interpretare il corso della storia, allora ci troveremo di fronte a un periodo nuovo e positivo*»<sup>29</sup>. Rogers e Rossi espressero, in quella stessa occasione, la comune aspirazione a una ricerca più fondata sugli aspetti formali dell'architettura. Il primo notava, nonostante il buon livello di approfondimento delle questioni d'ordine sociologico, l'incapacità della cultura inglese di misurarsi con l'espressione formale, che nei risultati restava sempre timida, modesta e antimonumentale, e riferì la questione come il «problema estetico», rivelando con tale espressione un retaggio del dibattito sulla sintesi delle arti plastiche che lo aveva coinvolto nei CIAM.

Torre Velasca, 1958.

---

<sup>29</sup> A. Rossi, *L'esperienza inglese e i nuovi problemi urbanistici*, in «Casabella continuità» n. 250, aprile 1961, pp. 13-14.

### *Questioni di realismo*

L'orientamento descritto si accompagnava all'idea che fosse necessario assumere, rispetto all'andamento della cultura architettonica italiana del secondo dopoguerra, una posizione che superasse il mero rifiuto delle contraddizioni sociali moderne, spesso sostegno di un'astratta atmosfera di libertà artistica, impegnandosi con i problemi propri del tempo, con le dinamiche delle grandi modificazioni strutturali della società e dello stesso spazio costruito. Tale prospettiva fu in seguito indicata come *realismo*<sup>30</sup> per via del suo desiderio di una maggiore aderenza alla realtà materiale delle cose – e degli edifici – ma ciò implicava il rischio di un fraintendimento nel senso di un accoglimento positivo di quegli aspetti linguistici personalistici e a volte paesani e folkloristici che avevano accompagnato gli episodi della ricostruzione e della costruzione dei quartieri popolari italiani subito dopo la seconda guerra mondiale e rispetto ai quali si voleva cambiare direzione.

Di tali esperienze, che costruirono in Italia, più o meno consapevolmente, un determinato clima culturale e influenzarono anche parte dell'opera dei BBPR, i giovani redattori della rivista, Rogers alla guida, stavano infatti tentando, a quindici anni dalla liberazione, una critica rilettura che ne valutasse l'attendibilità come strumenti di svincolamento dalla sterilità modernista e di avanzamento di una più ampia teoria della progettazione.

La costruzione dell'Unità residenziale del quartiere INA-Casa Tiburtino a Roma, costituiva, a tal proposito, un riferimento esemplare. Nella sua introduzione al progetto su "Casabella continuità" del 1957, Carlo Aymonino rintracciava le premesse del progetto nell'influenza della Scuola per l'Architettura Organica, fondata a Roma da Zevi nel 1944 e nel rapporto fra questa e le indicazioni contenute nelle disposizioni della Gestione INA-Casa riguardo al carattere formale che i quartieri di edilizia popolare dovevano presentare<sup>31</sup>. I motivi che contraddistinguevano il Tiburtino in tal senso venivano attribuiti a un particolare «*interesse sociale... quale mezzo per...avvicinarsi alla realtà del paese, ai suoi profondi contrasti*», con una spiccata attenzione, nel processo di

---

<sup>30</sup> A. Rossi, *Un'educazione realista*, in A. Ferlenga, a c. d., *Aldo Rossi. Architetture 1959-1987*, Electa, Milano 1987, p. 71.

<sup>31</sup> C. Aymonino, *Storia e cronaca del Quartiere Tiburtino*, in «Casabella continuità» n. 215, aprile-maggio 1957, pp. 19-22.

formazione del progetto, al ruolo dei rapporti tra forme e psicologia degli abitanti<sup>32</sup>. La legge INA-Casa pubblicata del 1949 conteneva espressamente, tra le finalità progettuali, la «conquista della cosiddetta salute morale, attraverso il conseguimento del benessere psicologico da facilitare studiando composizioni urbanistiche varie, mosse, articolate, tali da creare ambienti accoglienti e riposanti, con vedute in ogni parte diverse e dotate di bella vegetazione, dove ciascun edificio abbia la sua distinta fisionomia, ad ogni uomo ritrovi senza fatica la sua casa, col sentire riflessa in essa la propria personalità»<sup>33</sup>. In tal modo, l'uso di «forme mosse e variate» e di «visuali panoramiche»<sup>34</sup> nella progettazione dei quartieri periferici divenne facilmente un procedimento diffuso tra gli architetti italiani senza che ciò comportasse, almeno all'inizio, lo sviluppo di uno sguardo critico in merito all'adeguatezza di tale predisposizione ai problemi architettonici che andavano urgentemente affrontati insieme al tentativo di superamento della rigida composizione di tipo razionalista<sup>35</sup>. Mentre da un lato si correva facilmente il rischio di cadere nel pittoresco per via dell'impossibilità di controllare l'uso della casualità nelle soluzioni di facciata e di alcuni accorgimenti che accentuassero il carattere spontaneo delle costruzioni nel tentativo di imitare la conformazione in tempi successivi, le ragioni dell'impianto urbano erano trattate con scarso approfondimento. Le accortezze, a tale proposito, si limitavano spesso al rispetto del giusto orientamento rispetto all'asse elio-termico e alla movimentazione delle giaciture del singolo edificio rispetto agli altri, ma nulla compare del dibattito, particolarmente acceso a livello internazionale nei CIAM, in merito al rapporto che il disegno del piano dovesse assumere con la città consolidata e la tradizione storica dell'architettura. «Certo si è evitato che ogni inquilino non riconosca la sua casa» – osserva Aymonino nel testo citato con un'osservazione valida per molte altre

---

<sup>32</sup> C. Aymonino, *Storia e cronaca del Quartiere Tiburtino*, in «Casabella continuità» n. 215, aprile-maggio 1957, pp. 19-22.

<sup>33</sup> Legge 14 febbraio 1949, n. 43 (G.U. n. 54 del 7 marzo 1949), in L. Beretta Anguissola, *I 14 anni del piano INA-casa*, Staderini, Roma 1963 e citata in C. Aymonino, *Storia e cronaca del Quartiere Tiburtino*, in «Casabella continuità» n. 215, aprile-maggio 1957, pp. 19-22.

<sup>34</sup> L. Beretta Anguissola, *I 14 anni del piano INA-casa*, Staderini, Roma 1963 e citata in C. Aymonino, *Storia e cronaca del Quartiere Tiburtino*, in «Casabella continuità» n. 215, aprile-maggio 1957, pp. 19-22.

<sup>35</sup> Al VII Convegno nazionale dell'I.N.U. sul *Volto della città* gli strumenti percettivi trovavano ancora posto come principale proposta per lo studio e la progettazione della città. Si veda a proposito il numero monografico di «Urbanistica» n. 32, dicembre 1960 e in particolare la trascrizione della *Tavola rotonda*, l'articolo di Lionello De Luigi, *Townscape e tradizione pittoresca nella cultura urbanistica inglese*, e quello di Fabrizio Giovenale, *Forma urbana: gli interventi di edilizia sovvenzionata*, in esso contenuti.

delle soluzioni prodotte in quegli anni in Italia - «*ma l'intento psicologico è giunto al paradosso di "inventare" un racconto dialettale a tavolino, come surrogato di una impossibile invenzione diretta dei protagonisti di quelle abitazioni*». Il sapore paesano del Tiburtino si contrapponeva al caos metropolitano senza aver svolto un'adeguata riflessione sulla sua appartenenza o meno a quell'organismo, sulle modalità di costruzione dello spazio tra i confini di una e dell'altra realtà che tendevano inesorabilmente a svanire incosciente dell'inevitabile crisi d'identità che ciò avrebbe comportato. L'introverso tentativo di prevedere la vita futura del quartiere limitandosi a fare i conti con gli effetti psicologici di un determinato uso del linguaggio sul senso comunitario degli inquilini presupponeva la cieca pretesa che tale sviluppo non avrebbe coinvolto il territorio oltre il perimetro dell'area di progetto. Come lo stesso Ludovico Quaroni, uno degli autori dell'intervento, ammise nel celebre articolo *Il paese dei Barocchi* in cui criticava l'impossibilità di redigere a più mani un progetto basato sull'esercizio di una personale sensibilità estetica, «*nella spinta verso la città ci si è fermati al paese*»<sup>36</sup>.

---

<sup>36</sup> L. Quaroni, "Il paese dei barocchi", in «Casabella continuità» n. 215, aprile-maggio 1957, p. 24.

**Unità residenziale  
al km. 7  
della Via Tiburtina  
a Roma  
(1950)**

architetti

Ludovico Quaroni  
Mario Ridolfi

Carlo Aymonino  
Carlo Chiarini  
Mario Fiorentino  
Federico Gorio  
Maurizio Lanza  
Sergio Lenzi  
Pier Maria Lugli  
Carlo Melograni  
Gian Carlo Menichetti  
Giulio Rinaldi  
Michele Valori





Ludovico Quaroni, Mario Ridolfi, Carlo Aymonino, Carlo Chiarini, Mario Fiorentino, Federico Gorio, Maurizio Lanza, Sergio Lenci, Pier Maria Lugli, Carlo Melograni, Gian Carlo Menichetti, Giulio Rinaldi, Michele Valori, Quartiere Tiburtino, 1950-1954; nella pagina precedente e in alto: planimetria e vista generale; in basso: case a quattro piani di Ludovico Quaroni e due combinazioni di negozi di Mario Ridolfi; nella pagina successiva: case a schiera di Mario Ridolfi; in «Casabella continuità» n. 215, aprile-maggio 1957.

«Situato al limite della città, nei pressi di una zona a vasto sviluppo edilizio intensivo, a poca distanza quindi, da edifici alti che, anche se sbagliati, costituivano una struttura urbanistica maggiormente cittadina e che ben presto sarebbero arrivati a circondare il nuovo nucleo (già oggi, infatti, la saldatura si va compiendo), esso è basato su di una concezione che ricerca spazi raccolti e dimensionati per l'uomo, con edifici che, per la maggior parte, non superano i quattro piani. Ogni strada e ogni slargo, ogni punto di vista nuovo che si scopre percorrendoli, costituiscono un ambiente di un aspetto ogni volta diversi del quartiere, in cui predominano il gusto scenografico ed il piacere di risolvere tutta una serie di episodi architettonici che non trovano, però, sempre, un loro giustificazione funzionale. Da simili premesse è derivato un

complesso urbanistico, così isolato dalla circostante struttura cittadina, da un inserirsi nel tessuto urbano e da costituire, al contrario, una lacerazione.

[...] Ma c'è, al fondo di queste soluzioni, un'eccessiva meccanicità nel concepire la vita degli abitanti del quartiere che (al di là degli schemi ideali che spesso di fanno i progettisti) svilupperà alcune sue funzioni a diretto contatto con la città circostante. E qui si dovrebbe tener conto anche di quei fattori psicologici, oltre che pratici, che spingono sovente, l'abitante dei quartieri periferici a sentirsi legato ai centri delle città».

Carlo Chiarini, *Aspetti urbanistici del quartiere Tiburtino*, in «Casabella continuità» n. 215, aprile-maggio 1957.



La preoccupazione che la ricerca nel linguaggio del passato, colto o popolare, di più salde radici per l'attuale teoria dell'architettura coincidesse con alcuni fenomeni definiti «*revivalistici e di deviazione dal metodo moderno*» era tale da imporre una discussione su "Casabella" in seno al Movimento per gli Studi dell'Architettura nel 1957 e il ricorso a un sondaggio sulla situazione dell'architettura italiana rivolto a esponenti internazionali della critica e dalla pratica architettonica nel 1961<sup>1</sup>. Nel primo caso Rogers e i giovani redattori della rivista concordarono una serie di importanti modifiche da operare nel progetto editoriale della rivista per arginare le «*carenze di un travaglio teorico*» nell'architettura italiana del momento e muovere nella direzione di un approfondimento che superasse l'incontrollabilità degli schemi urbanistici correnti<sup>2</sup>. Perché ciò fosse possibile, la rivista doveva trasformarsi in un luogo di studio e approfondimento da condurre in base ad alcuni capisaldi. I principi fondamentali del programma proposto prevedevano:

«1) Per quanto riguarda il criterio di scelta delle opere, esse dovranno riferirsi a due fondamentali intendimenti: in funzione di una personalità artistica, alla quale però si

---

<sup>1</sup> Gae Aulenti, Franco Buzzi Ceriani, Guido Canella, Vittorio Gregotti, Aldo Rossi, Silvano Tintori, con una presentazione di E. N. Rogeers, *Una discussione su "Casabella" all'M.S.A. Per l'approfondimento di una problematica*, in «Casabella continuità» n. 215, aprile-maggio 1957.

*Sei domande sull'architettura italiana*, in «Casabella continuità» n. 251, maggio 1961, pp. 3-34. L'indagine rivolgeva le seguenti domande: «1. Quali opere, secondo voi, hanno meglio testimoniato le trasformazioni che si sono operate nell'architettura italiana negli ultimi quindici anni, e perchè? 2. Si parla spesso, oggi, di una rottura del fronte degli architetti moderni; alcuni critici hanno per esempio proposto per l'Italia nuove classificazioni e correnti diverse. Vi sembra che questo corrisponda a realtà e, se è così, come giudicate la nuova situazione? 3. I fenomeni revivalistici e di deviazione dal metodo moderno, di cui si accusa l'architettura italiana, in che misura e in che forma si possono ritrovare, secondo voi, fuori dall'Italia? 4. Urbanistica ed architettura sono oggi attività che corrispondono spesso, di fatto, a specialisti diversi. Un giudizio sul rapporto tra queste due attività è divenuto della massima importanza. In che misura questo fatto corrisponde ad un nuovo aspetto ideologico? In che misura ad una nuova condizione professionale? 5. Quali considerate siano stati i più importanti contributi della critica di architettura di questi ultimi anni e quale è stata, secondo voi, la funzione della critica e delle riviste? 6. In quale misura le condizioni attuali della tecnica edilizia, di carattere industriale o meno, influenzano il vostro lavoro e quali sono le prospettive che vi paiono oggi più progressive intorno a questo argomento?». Furono riportate le risposte di: Carlo Aymonino, Leonardo Benevolo, Max Bill, Robin Boyd, Guido Canella, Edoardo Caracciolo, Giancarlo De Carlo, Ignazio Gardella, Vittorio Gregotti, Roberto Guiducci, Douglas Haskell, Paolo Portoghesi, Ludovico Quaroni, J. M. Richards, Aldo Rossi, Luciano Semerani, Silvano Tintori, Giuseppe Samonà, Marco Zanuso.

<sup>2</sup> Gae Aulenti, Franco Buzzi Ceriani, Guido Canella, Vittorio Gregotti, Aldo Rossi, Silvano Tintori, con una presentazione di E. N. Rogeers, *Una discussione su "Casabella" all'M.S.A. Per l'approfondimento di una problematica*, in «Casabella continuità» n. 215, aprile-maggio 1957.

attribuiscono valori di emergenza, commisurati alla nostra situazione di cultura assunta come termine di giudizio; e in rapporto ad una destinazione criticamente valutata, nei suoi termini di edilizia di mercato, di edilizia sovvenzionata, di pianificazione di tipo aziendale, e determinata dall'interno nelle organizzazioni cooperative.

2) Per quanto riguarda l'analisi di come le opere di architettura si configurano in associazione, vogliamo considerare, oltre il problema della grande città, nei suoi rapporti organizzativi e di controllo degli strumenti operativi, anche il problema specifico dei centri di provincia: l'analisi dei suoi fenomeni caratteristici sul piano creativo e su quello economico; la diffusione dei prodotti d'informazione.

3) Per quanto riguarda i problemi della storia e delle architetture contemporanee che siano determinate da culture diverse, la cui differenza di tempo e di luogo – rispetto alla nostra presente condizione- ci impegna a considerarli sul piano di prospettiva della storia, riteniamo di dovere attribuire a questo argomento una sostanziale funzione nel quadro di una rivista, che si proponga di affrontare, nelle loro interezze, i problemi della cultura.

[...] Dall'esposizione dei lineamenti di questo programma, tendiamo a sottolineare come dalla identificazione dei fatti eccezionali (1° punto) si voglia riproporli poi nella loro associazione (2° punto), e infine metterli a fuoco nello sfondo di una realtà storica: riferendo l'intero processo al nostro agire di architetti.

[...] in questa direzione acquista un preciso e particolare significato lo studio dell'architettura dall'800 ai giorni nostri come l'analisi della cultura architettonica di altri paesi: come visione di un fenomeno più vasto, per cui la comprensione del passato e la conoscenza del nuovo sia strumento essenziale per la formazione di una coscienza sinceramente moderna<sup>3</sup>.

È importante soffermarsi su questo momento per comprendere la maturazione del progetto editoriale di “Casabella continuità” e il suo rapporto col pensiero di Rogers. D'ora in poi la rivista abbandonerà gli articoli riguardanti l'architettura domestica rurale e spontanea per dare avvio, coerentemente al programma elaborato, a una sistematica raccolta di studi intorno all'architettura ottocentesca e neoclassica e di documentazione sulle esperienze internazionali di pianificazione che erano sempre mostrate partendo da un'introduzione sulla storia urbana del luogo. La precisazione di nuovi obiettivi era stata possibile grazie all'osservazione critica dei risultati dell'architettura italiana post-bellica e indagava le modalità di conciliazione delle istanze più progressive del movimento

---

<sup>3</sup> Gae Aulenti, Franco Buzzi Ceriani, Guido Canella, Vittorio Gregotti, Aldo Rossi, Silvano Tintori, con una presentazione di E. N. Rogers, *Una discussione su “Casabella” all’M.S.A. Per l’approfondimento di una problematica*, in «Casabella continuità» n. 215, aprile-maggio 1957.

moderno con una maturata visione del rapporto opera-collettività nella forma del binomio architettura-città. A tale proposito Rogers constatava ancora nel 1962: «*Nel campo dell'architettura, mentre ci ribelliamo ad accettare qualsiasi precetto di carattere manualistico e quindi agiamo secondo la diretta interpretazione dei fenomeni, distinti l'uno dall'altro – perché figurati in modo specifico – non riusciamo a trovare un'espressione largamente accettata tra i distinti fenomeni che ogni personalità produce*»<sup>4</sup>.

Il 1957 segna così, nella linea editoriale di Rogers, uno spartiacque di cui non si può trascurare l'affinità con l'impostazione del suo pensiero intorno al concetto di preesistenze ambientali. In questo, come nell'evoluzione della rivista, l'architettura è mostrata come composta da una forza istintiva, primordiale e spontanea, da un lato, e dal perpetuo tramandarsi di un sapere universale, dall'altro. Tra i due estremi della dialettica rogersiana si muove il progetto d'architettura, per il quale è indispensabile la consapevolezza di entrambe le tensioni. Considerando la direzione della rivista come il progetto di concreta applicazione del pensiero dell'architetto, è interessante notare come in esso avvenga la maturazione dell'originaria concezione moderna della manualistica neoclassica come attività sterile e deterministica verso un approfondimento della stessa come strumento di avanzamento della conoscenza architettonica aperto alla raccolta di parametri di controllo della produzione del nuovo.

Cambia il rapporto con gli esempi. Mentre attraverso la conoscenza dell'architettura spontanea si auspicava un rapporto empatico con lo specifico luogo di progetto che producesse, quasi come una reazione chimica, uno stato di maggiore consapevolezza dell'architetto, l'uso dei riferimenti storici, da questo momento in poi, implica una personale capacità di interpretazione sulla base di una idea generale di città<sup>5</sup>.

Se il risultato del sondaggio del 1961 non fece particolare chiarezza sulle ragioni delle derive linguistiche personalistiche della cultura postbellica, esso si rivelò comunque

---

<sup>4</sup> E. N. Rogers, Appunti sul fenomeno architettonico. II, in «Casabella continuità» n. 266, agosto 1962, pp. 1-3.

<sup>5</sup> «[...] un'architettura è tanto più valida quanto più offre occasioni di essere interpretata. Il “nostro” Partenone non è il Partenone dei neoclassici; nell'attribuire a quell'opera significati diversi, ognuno si riporta alla sua vera essenza, né il godimento artistico e la critica potrebbero continuamente rinnovarsi attorno a quell'opera nella sua terra, nel suo cielo. Lo sforzo che ognuno compie è di adattare alle proprie contingenze i valori eterni per poter vivere concretamente quei valori fuori da ogni evasione metafisica in una loro inedita autenticità». E. N. Rogers, *Ragionamenti sull'architettura*, in «Casabella continuità» n. 258, dicembre 1961, pp. 1-2.

come occasione in cui mostrare, prevalentemente negli interventi dei redattori di «Casabella continuità», l'intenzione di precisare una nuova posizione in merito all'eredità del movimento moderno. Secondo Vittorio Gregotti, allora capo redattore della rivista, una distinzione dai protagonisti del razionalismo italiano e dai maestri del secondo dopoguerra era necessaria nel senso di una comprensione dell'impossibilità della forma architettonica di tradurre un'astratta ideologia, di «*trasformare il male in bene*», per usare le sue stesse parole, «*ossia di rappresentare, sia pure allo stato di frammento ed in un monte di contraddizioni, un mondo ideale di rapporti regolati dalla logica e dalle funzioni reciproche*»<sup>6</sup>. Nella risposta di Rossi, Semerani e Tintori si leggeva l'intento di liberarsi del discorso sui fenomeni revivalistici<sup>7</sup> italiani visti come una «*polemica comoda e sicura*» che riconduceva incresciosamente a temi sociali e accuse di «*tradimenti borghesi*» uno sguardo che doveva da tempo essere definitivamente rivolto al più ampio problema della costruzione della metropoli e delle grandi infrastrutture: «*esse costituiscono i grandi parametri dello sviluppo moderno della città, gli elementi coordinatori che, travalicando i confini della città stessa e qualificando e legando a sé la vita del territorio, si agganciano alle nuove attrezzature del traffico, delle comunicazioni, della produzione che vengono, proprio in questi ultimi anni, ad assumere dimensioni fisionomia finalmente (e con moto ritardo) contemporanee*»<sup>8</sup>. Nell'articolo posto a conclusione del sondaggio Tintori notava la discrepanza tra l'altissimo livello qualitativo raggiunto dai migliori architetti italiani e la maggioranza quantitativa dei processi di trasformazione edilizia in atto e rimasti sostanzialmente invariati dalla direzione speculativa intrapresa<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> V. Gregotti, Risposta a *Sei domande sull'architettura italiana*, cit., p. 17.

<sup>7</sup> Così veniva indicata nel testo delle domande la ricerca condotta in Italia nel dopoguerra sull'uso di un linguaggio figurativo derivato dall'architettura popolare o dal liberty...

<sup>8</sup> A. Rossi, L. Semerani, Silvano Tintori, Risposta a *Sei domande sull'architettura italiana*, in «Casabella continuità» n. 251, maggio 1961, pp. 29-32.

<sup>9</sup> Francesco Tintori, *Quindici anni di architettura italiana*, in «Casabella continuità» n. 251, maggio 1961, pp. 35-58.



Immagine della Highway di Boston nei pressi della North Station usata come illustrazione della recensione al libro di Giuseppe Samonà, *L'urbanistica e l'avvenire della città*, in «Casabella continuità» n. 236, febbraio 1960, pp. 18-22.

«...non si riesce a capire cosa cambino la situazione italiana l'estenuata raffinatezza della cripta del San Lorenzo e le squallide cooperative social comuniste della periferia cittadina [...]. A che serve...proclamare un'esigenza continua di aderenza alla "realtà in divenire del popolo italiano" quando la realtà non si conosce, quando il senso e la velocità del divenire si inventano o si intuiscono, quando, infine, la tradizione del popolo italiano si inventa o si intuisce attribuendogli un bagaglio di memorie (campielli, strade da strapaese, portichetti e balconate) che solo l'architetto ha riscoperto in ben violento disaccordo proprio con quelle classi sociali cui le opere erano destinate, che per il loro stato di inferiorità aspirano ad una rappresentatività e ad una integrazione tipiche della vita cittadina». A. Rossi, L. Semerani, Silvano Tintori, Risposta a *Sei domande sull'architettura italiana*, in «Casabella continuità» n. 251, maggio 1961, p. 30.

Quest'ultimo punto di vista si consolidò progressivamente nella linea editoriale della rivista<sup>10</sup>. Trovò conferma in un articolo più tardo di Giorgio Piccinato, Vieri Quilici, Manfredo Tafuri dove si ribadiva che tale «*modo di procedere...per sempre più vani tentativi di avvicinamento ad una realtà in troppo rapida trasformazione sta ad indicare l'inadeguatezza di un tipo di cultura, che, per essere più vicina all'individuo, finiva per ignorare la società, o, per lo meno, il suo "ambiente" fisico e storico. Dei due termini, di quella che Quaroni chiama l'attrazione ambivalente verso la grande città e verso gli spazi commisurati all'individuo, prevaleva sempre quest'ultimo*»<sup>11</sup>. La nuova linea era infine

<sup>10</sup> Si veda, oltre agli articoli specificamente citati all'interno del presente capitolo, M. Tafuri, *Razionalismo critico e nuovo utopismo*, in «Casabella continuità» n. 293, novembre 1964, pp. 20-25. «La necessità di analisi portate ad un livello scientifico come condizione antecedente la ricerca espressiva o anche la reinterpretazione programmatica da parte dei singoli risponde così ad un'istanza che non è solo o non è tanto basata su semplici criteri di efficienza, ma risponde altresì ad un diverso atteggiamento culturale, ormai imprescindibile». Ivi.

<sup>11</sup> Giorgio Piccinato, Vieri Quilici, Manfredo Tafuri, *La città territorio: verso una nuova dimensione*, in «Casabella continuità» n. 270, dicembre 1962, pp. 16-25.

ribadita nel maggio del 1963 da un articolo di Guido Canella che riportava il frutto delle riflessioni condotte nel Corso di Elementi di Composizione Architettonica di Rogers alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano<sup>12</sup>.

All'interno della rivista prendeva piede, così, la constatazione del sostanziale isolamento della cosiddetta *teoria dell'ambientamento* dai problemi di tutt'altra scala che investivano la crescita della città in metropoli. Il tentativo di messa in atto di un linguaggio figurativo chiamato "ambientato" o "storicista", mimetico o nostalgico di una condizione sociale di cui le dinamiche in atto imponevano la rottamazione, aveva ormai avuto il tempo sufficiente per mostrare la sua incapacità a trasformare le limitazioni delle condizioni contingenti. Complice dell'insoddisfazione era la progressiva evidenza dei compromessi e delle snervanti trattative che avevano portato all'abbandono o al fallimento dei piani regolatori comunali e la constatazione della limitatezza della cosiddetta "politica del quartiere" – introversa rinserrata nei limiti delle aree di progetto - nella costruzione di un ampio coordinamento delle aree di espansione della città.

L'ambientismo si limitava a registrare queste ultime come se ciò fosse, di per sé, un'operazione positiva o produttiva, capace di innescare prospettive di sviluppo, ma si era rivelato incapace di proiettare una precisa intenzione verso il futuro e fu definitivamente liquidato. L'appello a un'atmosfera di collettività paesana non era in grado di rispondere alle aspirazioni di una classe sociale che le pressioni socio-economiche della ricostruzione e del miracolo italiano avevano scaraventato in una crisi di identità. Le soluzioni proposte nei quartieri periferici di edilizia sovvenzionata risultavano così inadeguate a rispondere a quell'appello per la costruzione dell'identità comunitaria della città di massa già lanciato in seno ai CIAM e che già a partire dalla Carta d'Atene non era mai stato disgiunto da un ragionamento sul rapporto tra città consolidata e nuove espansioni periferiche e di queste ultime tra loro<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Guido Canella, *Vecchie e nuove ipotesi per i centri direzionali*, in «Casabella continuità» n. 275, maggio 1963, pp. 42-56.

<sup>13</sup> «20 I SOBBORGHETTI SI SVILUPPANO SENZA UN PIANO E SENZA UN NORMALE COLLEGAMENTO CON LA CITTÀ. La periferia è la degenerazione del sobborgo. Il borgo era un tempo una unità organizzata all'interno di una cinta militare; il sobborgo che vi si addossava all'esterno, costruito lungo una strada di accesso sprovvisto di protezione, costituiva lo sfogo della popolazione in soprannumero che doveva, di buona o cattiva voglia, adattarsi alla mancanza di sicurezza. Quando una nuova cinta militare chiudeva il sobborgo col suo pezzo di strada entro la città, ciò costituiva già una prima alterazione della norma consueta dei tracciati. L'era del macchinismo è caratterizzata dalla periferia, terreno senza tracciato definito dove si

Per via della sua effimera incapacità a declinare la categoria della durata, l'ambientismo non può essere confuso con il più ampio discorso sul senso della tradizione di cui il concetto rogersiano di preesistenze ambientali era portatore. Perché fosse possibile dire di più in merito a problemi di dimensione urbana era necessario impostare l'indagine su un diverso campo più vasto. Le questioni del rapporto tra tessuto consolidato e nuovi sviluppi della città, dell'importanza della scala urbana dell'architettura e del rapporto tra struttura urbana e grandi infrastrutture che furono svolte in maniera sempre più estensiva tra le pagine della rivista apparivano già tutte nell'esperienza condotta da Rogers a Buenos Aires. L'aver rintracciato nell'attività svolta dal direttore della rivista in seno ai CIAM le origini del discorso sulle preesistenze ambientali mostra come, a confronto con quest'ultimo, qualsiasi *teoria dell'ambientamento* condotta nei quindici anni successivi alla liberazione non sia che una digressione poco produttiva all'interno di un più generale discorso sui modi di vita e di insediamento della civiltà moderna.

La definizione più pertinente di realismo sembra allora quella di Tentori, secondo cui non si tratterebbe semplicemente di un «*movimento intellettuale, destinato ad esaurirsi in breve tempo*», ma di «*una rivoluzione delle coscienze, la scoperta di una realtà con la quale si deve fare i conti nel lavoro professionale*»<sup>14</sup>.

Lo stesso Rogers sanciva questo punto di vista nell'ottobre del 1961 quando, svolgendo una sintetica analisi della situazione milanese, rilevava come il cambiamento di dimensione della città imponesse «*uno stato di coscienza nuovo*»<sup>15</sup>. Sottolineava poi la differenza strutturale tra la grande città – quella compatta, che ancora poteva essere

---

riversano tutte le scorie, dove si rischiano tutti i tentativi, dove si stabiliscono spesso le attività artigianali più modeste con iniziative giudicate inizialmente provvisorie, alcune delle quali avranno però una crescita gigantesca. La periferia è a un tempo il simbolo dei rifiuti e degli esperimenti. È una specie di schiuma che batte sulle mura della città. Nel XIX e nel XX secolo questa schiuma è diventata marea e poi inondazione, ed ha seriamente compromesso il destino della città e le sue possibilità di crescere secondo una regola. Sede di una popolazione indecisa, votata a molte miserie, terreno di coltura delle rivolte, la periferia è spesso dieci e cento volte più estesa della città. Di questa periferia alata, dove l'equazione distanza-tempo pone un pesante interrogativo che resta senza risposta, alcuni cercano di fare delle città giardino. Paradisi illusori e soluzione irrazionale. La periferia è un errore urbanistico esteso in tutto l'universo e spinto alle sue estreme conseguenze in America. Essa costituisce uno dei più grandi mali del secolo». *Abitazione. Osservazioni*, in CIAM, *Urbanisme des CIAM. La Charte d'Athènes*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Collection de l'équipement de la civilisation machiniste, Boulogne-sur-Seine 1943; ed. consultata: Edizioni di Comunità, Milano 1960.

<sup>14</sup> F. Tentori, *Quindici anni di architettura italiana*, cit.

<sup>15</sup> E. N. Rogers, *Milano, coscienza della metropoli*, in «Casabella continuità» n. 265, ottobre 1961, pp. 2-3.

guardata dal centro storico verso l'esterno e interpretata alla luce delle sole relazioni che l'espansione stabiliva con questo – e la metropoli – una conurbazione smisurata in continuo divenire, ma già presente e già disordinata, frutto dell'aggregazione di diverse parti e di una configurazione più aperta, smagliata da grandi vuoti tra gli accentramenti intorno alle zone produttive. L'obiettivo diventava quindi la possibilità di stabilire relazioni tra questi organismi aggregati e superava definitivamente un punto di vista tutto rivolto verso i centri urbani.



Scontro con la realtà e disorientamento.

« Beati voi... sì! Che ve ne andate come padroni per le strade della periferia della città! Che entrate col sole e i giovani operai nei baretti delle 8 del mattino e date bacetti a ragazze vestite da alberi e discorrete della vita e della morte con le prime parole che vi vengono alle labbra... Mah! Invece io... i miei genitori sono il signor Dubbio e la signora Coscienza! La vostra innocenza, la vostra semplicità e la vostra grazia sono religiose. La religione è la forza che vi forza un passo dopo l'altro per la vostra strada, che nessuno sa... che siate contadini od operai non importa... una strada che vi conduce lontano laddove tutte le strade del mondo si incontrano...».

Fotogramma e dialogo dal film *Uccellacci e uccellini* di Pier Paolo Pasolini, 1966.

«Resta indubbio che quando l'abitante dell'estrema periferia, disoccupato o "assistito", resta tagliato fuori quasi completamente dalla città la sua alienazione da ogni possibile tipo di società è completa.

Spesso della città non resta che un'immagine lontana legata al capolinea di un autobus; ed è come vivere in un posto di frontiera, tra città e campagna, senza radici e senza prospettive. A questa degradazione dell'ambiente, a questa assurdità geografica di una campagna solcata da cemento e ferro e di una città provvisoria e incredibile, corrisponde la degradazione morale dell'uomo che reagisce con una sua patetica vitalità».

A. Rossi, *La città e la periferia*, in «Casabella continuità» n. 253, 1961, p. 26.

### *Attualità dell'architettura illuminista neoclassica e romantica ottocentesca*

Se quindi, dalle premesse fatte, non stupisce che si rivolga l'attenzione alle esperienze architettoniche della storia, occorre fare un discorso specifico per comprendere le ragioni storiche di una predilezione per l'architettura dell'Ottocento.

Già in una tesi svolta durante gli studi universitari Rogers rifletteva sull'importanza di un approfondimento della cultura ottocentesca per la comprensione dei contenuti dell'architettura moderna<sup>1</sup>. Solo nelle esperienze di un certo liberty, vi si leggeva, è

---

<sup>1</sup> «Se vogliamo darci ragione dei primordi di quest'arte novecentesca, conviene che studiamo le opere e il pensiero delle generazioni che ci precedettero. | Cercherò di riassumere in pochi tratti quelli che mi sembrano i punti salienti della storia dell'architettura dell'Ottocento per gli sviluppi e gli appigli che essi offrono ai criteri dell'architettura moderna. | Un apparente positivismo regola la vita dell'Ottocento: le scienze esatte trovano le massime applicazioni; la fisica e la chimica si sviluppano, il vapore, il gas, l'elettricità sono gli dei dell'Olimpo tangibile dei nostri nonni. | L'architettura come in ogni altra epoca rispecchia la vita e il pensiero: il positivismo influisce in tre sensi: l'approfondimento della cultura storica nelle ricerche archeologiche, lo scambio più rapido dei rapporti fra paese e paese conducono da un lato all'eclittismo; dall'altro i continui sviluppi del calcolo e della scienza di costruire consigliano sempre maggiori audacie e conducono la razionalismo o meglio, direi per ora, al tecnicismo; il naturalismo invadente degenera nel liberty. | [...] Il valore della tecnica è contingente, il valore dell'opera d'arte è assoluto. [...] Su questo punto mi si permetta di insistere, perché mi sembra basilare per la critica dell'architettura moderna. L'equivoco incomincia nell'Ottocento con le opere e perdura nelle opere e negli scritti di non pochi autori contemporanei. | [...] Ecco che, tra scienza delle costruzioni e sentimento artistico, il passo diventa breve e quasi l'emozione si confonde con la commozione. Ma se noi guardiamo con mente soltanto speculativa le grandi opere del passato e vogliamo trarne l'essenziale, il quid per cui nei secoli furono venerate come capolavori, e commossero e commuovono l'animo dei popoli, dobbiamo concludere, io credo, che il valore eterno dell'architettura è sintetizzato dal ritmo assoluto dei valori plastici che compongono l'insieme di un'opera. Se poniamo ben fisso questo punto di vista, vedremo scorciare a due determinati punti di fuga (razionale ed estetico) due nettissimi fasci di rette. | L'opera dei tecnici dell'Ottocento ha preparato i mezzi alle fortune presenti o meglio future dell'architettura, ma se vogliamo seguire il filo conduttore del sentimento plastico dall'Ottocento ai giorni nostri, ci conviene abbandonare l'esame delle opere dei tecnici che ancora ci piacciono e ci emozionano, per osservare spregiudicatamente le opere che quasi sempre oggi ripudiamo, degli architetti d'allora. | Arechito da Capua, notaio, nel 960 vergò in un qualunque contratto quelle parole che indicano agli italiani il natale della loro lingua: «Sao ko kelle terre, per kelle fini...»; ma hanno esse forse importanza per il significato? Due secoli più tardi, Dante, poeta, sfaccettava e incastonava quella gemma. Così nell'Ottocento la fantasia degli architetti era esaurita, il sentimento plastico atrofizzato; mentre la tecnica trovava nuove parole, l'architettura non sapeva usarle. | [...] Il lato scabroso di chi voglia formulare un giudizio critico sull'arte ottocentesca è offerto dal famoso e famigerato stile liberty. | [...] Io distinguerei due tipi di liberty e chiamerei l'uno culturale, l'altro costruttivo; al primo che appiccicava con incoscienza fiori, frutti e folletti sopra elementi di architetture passate, non darei per la sua evidente superficialità troppa importanza, ma negli sforzi costruttivi di un Van de Velde o di un Horta o di tanti altri, pur non collimando il mio gusto col loro (del resto la questione di gusto è quanto mai soggettiva e contingente), vedo il primo passo verso l'interpretazione plastica di nuovi mezzi costruttivi e la decisa, coraggiosa liberazione dai canoni e dai moduli passati, che è dire la vera origine dell'architettura nostra e forse dell'architettura futura». E. N. Rogers, *Considerazioni sull'architettura moderna*. Tesi per il

possibile riconoscere il primo sforzo di interpretazione compositiva dei nuovi problemi costruttivi. A tali radici doveva tornare a guardare l'architettura moderna che volesse liberarsi dalla morsa di un formalismo incapace di sviluppare alcun grado di approfondimento teorico e riprendere le fila di un ragionamento che nel secondo dopoguerra sembrava ancora irrisolto. Coerentemente con tali giovanili premesse, grande spazio fu dedicato, tra le pagine di "Casabella continuità", allo studio del neoclassicismo, del liberty e delle vicende architettoniche e urbanistiche italiane ottocentesche.

Dalle prime riflessioni di Rogers agli studi della rivista, il filo conduttore della ricerca di un linguaggio per l'era macchinista non si interruppe mai. Si trattò sempre di un tentativo di risposta all'equivoco dell'adeguamento dell'arte alla tecnica nel corso del necessario processo di assimilazione da parte dell'architettura degli sviluppi tecnologici e culturali positivisti. Tanto che nel gennaio del 1960 un giovane Aldo Rossi scriveva: «accettare una certa situazione (tecnologica, produttiva, ecc.) non deve significare rinunciare a una politica culturale capace di modificare in una certa direzione la situazione esistente. Cioè migliorarla, operare una scelta all'interno di essa, creare un'espressione più precisa»<sup>2</sup> e nel 1963 Rogers ricordava ancora: «[...] ho stabilito anche le connessioni tra Morris, van de Velde, Behrens e Gropius "che svilupperà ampiamente le premesse, portando la relazione produzione-arte ad una unità culturale, alla quale deve tendere, per caratterizzarsi, la nostra epoca"»<sup>3</sup>. L'articolo di Rossi riguardava l'architettura tedesca contemporanea, ma in realtà chiamava in causa, per la comune fisionomia «instabile, fragile, temporanea e astratta, abile e intelligente ma senza un legame alla terra», tutta l'architettura prodotta dalla ricostruzione post-bellica.

Se lo stesso Rogers aveva inizialmente considerato, nel 1931, l'architettura ottocentesca come traduzione di una cultura borghese a cui opporre una essenzialmente proletaria

---

corso di Organismi e storia dell'architettura, 1931, in S. Maffioletti, a c. di, *Ernesto N. Rogers. Architettura, Misura e grandezza dell'uomo. Scritti 1930-1969*, Il Poligrafo, Padova 2010, pp. 75-85.

<sup>2</sup> A. Rossi, *Aspetti dell'architettura tedesca contemporanea*, in «Casabella continuità» n. 235, gennaio 1960, pp. 27-32. In tale occasione si chiedeva infatti l'autore: «Non sono forse le stesse questioni che, oggi come ieri, si pongono prima e dopo la guerra anzi aggravate dalla disastrosa eredità della guerra e della storia recente?».

<sup>3</sup> E. N. Rogers, *Gropius e il senso della storia*, in «Casabella continuità» n. 271, gennaio 1963, pp. 1-2.

nel dopoguerra<sup>4</sup>, nell'articolo di Liliana Grassi comparso nel 1955, l'attenzione rivolta alla figura di Camillo Boito traduceva la maturata necessità di un confronto con altre esperienze che si erano opposte a un tradizionalismo male inteso, a una ripresa formale e meccanica degli stili.

L'interesse per un'impostazione metodologica strettamente legata all'intenzione e alla capacità di trasmettere un insegnamento, riconosciuta come affinità del razionalismo moderno con l'architettura illuminista e classica, è un'altra ragione del diffuso riferimento a queste all'interno della rivista<sup>5</sup>. Sorretto da una precisa idea di tradizione, tale interesse comportava la possibilità di estendere il processo comparativo a casi studio di qualsiasi periodo storico o collocazione geografica purché riconducibili a comuni principi universali. Tale orientamento metteva in luce, da un lato, l'importanza del carattere di autonomia dell'architettura dal sostrato culturale dell'epoca in cui si conferisce materialità fisica all'opera, dall'altro apriva a nuove modalità di impostazione dei più urgenti problemi di costruzione della città<sup>6</sup>. Il confronto con determinate esperienze era infatti sempre diretto a individuare la continuità con esse a partire dallo studio dei tentativi di soluzione di alcune questioni che ancora permanevano insolute.

A tale interesse speculativo si affiancava la ricerca di un maggior impegno politico dell'architettura che consentì di riconoscere nell'architettura settecentesca e ottocentesca la «civile razionalità», motivo permanente nella successiva architettura moderna<sup>7</sup>. Merito del Giedion era stato, secondo un articolo di Rossi, l'aver mostrato il carattere civile e

---

<sup>4</sup> «L'architettura dell'Ottocento era stata borghese, l'architettura post-bellica è essenzialmente proletaria. (usa più vanti per dire che è seconda grande illusione moderna, dopo fascismo) Tutti avranno una casa bella, ma il mondo è povero e perciò occorrerà offrirgli un'architettura a buon mercato, m il mondo ha fretta, è bene che i tecnici si adoperino ad escogitare rapidi sistemi costruttivi». E. N. Rogers, *Considerazioni sull'architettura moderna*. Tesi per il corso di Organismi e storia dell'architettura, 1931, in S. Maffioletti, a c. d., *Ernesto N. Rogers. Architettura, Misura e grandezza dell'uomo. Scritti 1930-1969*, Il Poligrafo, Padova 2010, pp. 75-85.

<sup>5</sup> A. Rossi, *Una critica che respingiamo*, in «Casabella continuità» n. 219, 1958, pp. 33-35.

<sup>6</sup> È un principio cui Rogers alludeva già nel 1931: «L'internazionalità dell'architettura va intesa non nel senso di uno sforzo verso un tipo unico, ma nel senso che dati alcuni principi universali, comuni a tutti gli uomini in tutti i tempi, questi corrispondono all'essenza stessa della natura umana e alle fondamentali leggi del vivere; internazionale quindi non può e non deve essere l'attuazione concreta; ma il principio dia autonomia dell'architettura da dogmi e incrostazioni culturali che sono andate formandosi durante il corso dei tempi». E. N. Rogers, *Considerazioni sull'architettura moderna*. Tesi per il corso di Organismi e storia dell'architettura, 1931, in S. Maffioletti, a c. di, *Ernesto N. Rogers. Architettura, Misura e grandezza dell'uomo. Scritti 1930-1969*, Il Poligrafo, Padova 2010, pp. 75-85.

<sup>7</sup> A. Rossi, *Una critica che respingiamo*, in «Casabella continuità» n. 219, 1958, pp. 33-35.

razionale dell'architettura neoclassica e ottocentesca come filo conduttore della più vasta architettura moderna mettendone in evidenza il comune appoggiarsi su temi offerti dalla società moderna «*al punto che la sua maggiore ambizione è sempre stata quella di essere nella società e di interpretarne quindi il movimento progressivo*»<sup>8</sup>. Gli articoli su Boito, Antonelli, Barabino, Sommaruga, Kaufmann, su Trieste e Genova neoclassiche non guardano quindi alle istanze decadenti romantiche o accademiche, se non per meglio comprendere la realtà di un determinato periodo - e comunque apertamente contestate nell'articolo di Tentori sul Sommaruga. Essi tentano invece di approfondire la conoscenza delle ragioni che portarono alla crisi di un linguaggio condiviso che già aveva iniziato ad affrontare i problemi del cambio di scala della città che si evolsero in maniera estremamente critica nella metropoli del dopoguerra.

L'aridità degli esiti formali del razionalismo italiano, dell'astratta aspirazione alla purezza contro la monumentalità accademica, riletto alla luce di una maggiore consapevolezza dell'influenza esercitata dal fascismo sul libero sviluppo della cultura moderna, era attribuita alla mancanza di «*un rapporto preciso con le reali condizioni del paese*»<sup>9</sup>. Per cui la rivalutazione della secessione, del liberty, del neoclassicismo fu vista anche, per voce di Luigi Cosenza, come ricerca di un nuovo punto di partenza da cui rileggere quelle istanze del Movimento Moderno che sembravano un'involuzione del processo creativo<sup>10</sup>. Non a caso la figura di Camillo Boito veniva introdotta a partire

---

<sup>8</sup> Si vedano: L. Grassi, *L'intuizione moderna nel pensiero di Camillo Boito*, in «Casabella continuità» n. 208, novembre-dicembre 1955, pp. 70-78; V. Gregotti e A. Rossi, *L'influenza del romanticismo europeo nell'architettura di Alessandro Antonelli*, in «Casabella continuità» n. 214, febbraio-marzo 1957, pp. 62-81; A. Rossi, *A proposito di un recente studio sull'Art Nouveau*, in «Casabella continuità» n. 215, aprile-maggio 1957, pp. 45-46; F. Tentori, *Contributo alla storiografia di Giuseppe Sommaruga*, in «Casabella continuità» n. 217, 1957; A. Rossi, *Una critica che respingiamo*, in «Casabella continuità» n. 219, 1958, pp. 33-35; S. Tintori, *Neoclassicismo e civiltà europea nella Trieste mercantile*, in «Casabella continuità» n. 219, 1958, pp. 36-45; A. Rossi, *Emile Kaufmann e l'architettura dell'Illuminismo*, in «Casabella continuità» n. 222, 1958, pp. 42-47; R. Carta Mantiglia, *Il problema figurativo dell'Ottocento*, in «Casabella continuità» n. 226, aprile 1959, pp. 56-63; A. Neri, *Il Barabino e la cultura urbanistica di Genova nell'Ottocento*, in «Casabella continuità» n. 228, giugno 1959, pp. 40-53; R. Carta Mantiglia, *Il problema figurativo dell'ottocento, II*, in «Casabella continuità» n. 236, febbraio 1960, pp. 46-49.

<sup>9</sup> E. N. Rogers e L. Cosenza, *Per un dibattito costruttivo*, in «Casabella continuità» n. 230, agosto 1959, pp. 2-5.

<sup>10</sup> Ivi. È un punto di vista che trovò l'aperto disaccordo di Leonardo Benevolo il quale, in risposta all'appello di Cosenza, auspicò un atteggiamento più intransigente da parte degli italiani nei confronti del passato, senza tuttavia precisare quali fossero le istanze da salvare e quali quelle da abbandonare. L. Benevolo, *Continuità e conservazione*, in «Casabella continuità» n. 236, febbraio 1960, pp. 52-53.

dalla sua adesione alla neogotica «*idea della verità dell'arte*», in base alla quale si auspicava la ripresa di un contatto diretto tra arte e vita, tra l'arte e l'essere. Il medievalismo boitiano veniva così accostato al pionierismo di Morris e Wright, Van de Velde e Berlage che sorretti da una simile consapevolezza posero le basi della semplificazione formale e della liberazione accademica. Da un lato l'articolo attribuiva così una precisa posizione anticipatrice alla cultura italiana del tempo nell'ottica di un'apertura verso il metodo moderno, dall'altro poneva il pensiero del Boito come precursore del più urgente problema di un'aderenza del linguaggio architettonico a un «*criterio di verità*» piuttosto che di «*verosimiglianza stilistica perseguita con l'ausilio di arbitrarie interpretazioni analogiche*». Dalla boitiana teoria del restauro era dunque possibile apprendere un modo di porre il rapporto architettura storia come possibilità di «*conquista di forze integrative*»<sup>11</sup>. Allo stesso tempo inizia a emergere una sorta di diffidenza nei confronti del motivo sociale di Ruskin, Morris e dell'Art Nouveau che, assimilato a una determinata corrente di pensiero del Movimento Moderno, si fa portatore di un modo velleitario di guardare la realtà rimandando la soluzione di importanti problemi che si riproporranno ancora all'indomani della seconda guerra mondiale. L'involuzione formale dell'Art Nouveau diventa così confrontabile, tramite un articolo di Rossi del 1957<sup>12</sup>, alle esperienze linguistiche dell'Italia post-bellica, più che con la coeva tradizione architettonica italiana che si stava pubblicando sulla rivista.

#### CONCRETEZZA URBANA

Una delle caratteristiche comuni ai citati articoli era l'attenzione riposta nella tendenza, in seno all'architettura neoclassica, ad affrontare i nuovi problemi posti dalle trasformazioni spaziali legate ai cambiamenti economici sociali senza preoccuparsi di un rinnovamento linguistico.

Strumentali alla visione promulgata da «Casabella continuità» erano sembrati gli studi di Emil Kaufmann sull'architettura dell'Illuminismo. Da questi si poteva mutuare una

---

<sup>11</sup> L. Grassi, *L'intuizione moderna nel pensiero di Camillo Boito*, in «Casabella continuità» n. 208, novembre-dicembre 1955, pp. 70-78;

<sup>12</sup> Sul contenuto di *Sources of Art Nouveau* di Stephan Tshudi Madsen, H. Aschehoug & Co., Oslo 1956. A. Rossi, *A proposito di un recente studio sull'Art Nouveau*, in «Casabella continuità» n. 215, aprile-maggio 1957, pp. 45-46.

disposizione a riconoscere in questo periodo storico le radici dei motivi principali dell'architettura moderna, in aperta opposizione a un'altra visione storica, quella di Hans Sedlmayr, che poneva una netta cesura tra i due momenti<sup>13</sup>. Un aspetto che risultava particolarmente interessante dell'opera di Kaufmann era la costante ricerca dei caratteri personali dei singoli architetti coi quali emergevano da una «comune trama di cultura».

Bisogna inoltre notare l'analogia tra il punto di vista usato per approfondire l'esperienza antonelliana e la necessità di ritrovare il controllo delle scelte formali dell'architettura in un suo rapporto con la città che andava maturando in seno alla redazione e in seguito ad una critica dell'esperienza italiana del dopoguerra<sup>14</sup>. Dell'opera dell'Antonelli era così utile rilevare l'adesione all'omogeneità edilizia e alla regolarità del tessuto urbano torinese, che si distingueva dall'esperienza neoclassica lombarda e milanese per l'assenza di una «più profonda esperienza dell'antico», ma con essa del rischio che tale più marcata ambizione favorisse l'apertura verso un più sterile eclettismo.

L'articolo sull'architettura antonelliana si sofferma sull'importanza del contributo dell'architettura torinese ottocentesca per via del suo tentativo di affrontare il problema della grande città attraverso una riflessione sulla possibilità di costruirla con la ripetizione di un solo tipo edilizio invece di soffermarsi su tentativi di ideare nuove forme. La richiesta di nuove infrastrutture urbane si coordinava alla ricerca di una tipologia edilizia precisa che soddisfacesse le esigenze di un nuovo tipo di cliente, l'uomo borghese e il contadino inurbato se «*il problema principale del momento...non si accentrava attorno al problema del linguaggio, che era allora un mezzo di generale intendimento, ma attorno al problema della creazione di nuovi organismi. | E l'attenzione del progettista era tutta centrata sul problema dell'organismo poiché essa era libera e in gran parte sicura nell'impianto stilistico del problema.*»<sup>15</sup>. Stile e forma afferivano così a due ordini di problemi diversi per cui se il primo poteva essere dato per buono ciò non

---

<sup>13</sup> Si vedano a proposito: A. Rossi, *Una critica che respingiamo*, in «Casabella continuità» n. 219, 1958, pp. 33-35 e A. Rossi, *Emile Kaufmann e l'architettura dell'Illuminismo*, in «Casabella continuità» n. 222, 1958, pp. 42-47.

<sup>14</sup> V. Gregotti e A. Rossi, *L'influenza del romanticismo europeo nell'architettura di Alessandro Antonelli*, in «Casabella continuità» n. 214, febbraio-marzo 1957, pp. 62-81.

<sup>15</sup> V. Gregotti e A. Rossi, *L'influenza del romanticismo europeo nell'architettura di Alessandro Antonelli*, in «Casabella continuità» n. 214, febbraio-marzo 1957, pp. 62-81.

rendeva superflua una riflessione sulla forma dell'organismo edilizio. Contenere ogni espressione artistica entro i limiti di un codice condiviso si poneva come atteggiamento necessario a stabilire il progresso dell'opera rispetto alla tradizione.

Così, anche trattando gli esiti architettonici di una Trieste che nel corso del XVIII secolo aveva più che raddoppiato la sua popolazione, l'interesse principale era sempre accordato all'edilizia di affitto: «*più corrente e dimessa*», ma sempre disposta ad accettare «*esplicitamente il suggerimento di un carattere edilizio, conformatosi su un evidente tessuto stradale, che si pone come insostituibile elemento di connessione urbana*»<sup>16</sup>. È una predilezione con la quale gli edifici civili riescono a competere solo quando iscritti in un più ampio disegno degli spazi pubblici e testimoniano di un modo di affrontare il problema di costruire la nuova grande città.

Ciò permetteva al dato urbano dell'opera Antonelliana di porsi come il vero carattere della sua modernità. L'importanza del progetto per il Duomo, per una porta di ingresso alla città e del piano urbano del 1957 emergeva dal loro affrontare problemi ripresi nella cultura architettonica post-bellica internazionale. L'innesto del monumento architettonico nel tessuto urbano nel primo caso, il rapporto tra monumento e sistema di spazi collettivi nel secondo e l'annessione della ferrovia alla città attraverso il disegno degli spazi pubblici ricordano, infatti, problemi che ricorrono ancora nel CIAM post-bellico sul *Cuore della città*.

Analogamente emergono la genovese Strada Nuova dell'Alessi come «unità residenziale» e i progetti urbani per Genova di Barabino per la loro capacità di coniugare la ricerca sul tipo edilizio a una precisa forma urbana, all'interno di «*un linguaggio espressivo riconosciuto da tutta la società come proprio*»<sup>17</sup>.

La messa in luce di un discorso attento alle declinazioni morfologiche del progetto all'interno delle scelte editoriali della rivista, permette di introdurre una lettura diversa, rispetto a quella condotta nel precedente capitolo, dei progetti di BBPR per la Torre Velasca e per l'edificio torinese in Corso Francia.

---

<sup>16</sup> S. Tintori, *Neoclassicismo e civiltà europea nella Trieste mercantile*, in «Casabella continuità» n. 219, 1958, pp. 36-45

<sup>17</sup> A. Neri, *Il Barabino e la cultura urbanistica di Genova nell'Ottocento*, in «Casabella continuità» n. 228, giugno 1959, pp. 40-53.

In una lettera a Rogers del 1953, Le Corbusier esprimeva la sua approvazione nei confronti del progetto urbano proposto dalla Torre Velasca. L'uso dell'edificio alto, infatti, era considerato dall'architetto svizzero indispensabile nel progetto contemporaneo della città antica<sup>18</sup>. La lettera ribadiva i moderni principi della liberazione del suolo e della conquista di migliori condizioni di illuminazione e qualità dello spazio abitato posti alla base della costruzione in verticale. Rispetto a tale punto di vista consolidato nei confronti del quale si intendeva ora operare un avanzamento, Manfredo Tafuri ha riconosciuto la mancanza di un «*codice nuovo*», di un tentativo di attuare un rinnovato modo di interpretare la città e le implicazioni architettoniche e urbane della sua stratificazione storica<sup>19</sup>. In assenza di ciò, egli notava, ogni tentativo di ambientamento non poteva che restare lirico commento dello stato di fatto, caratteristico della 'ineffabile atmosfera di una Milano inesistente' in cui i BBPR avrebbero inserito i loro ragionamenti progettuali<sup>20</sup>. Tuttavia è interessante proporre, nell'ambito del ragionamento qui condotto, due tentativi di lettura più positivi delle opere citate.

La prima, avanzata da Bonfanti e Porta, si interroga sulla necessità di considerare con maggior peso la scelta di contestare, attraverso il progetto della Torre Velasca, le richieste comunali di un edificio che completasse l'isolato con una cortina. Tale scelta costituirebbe un dato progettuale più importante rispetto al «*commento lirico ... alla Milano inesistente*», che fu elaborato solo in un momento successivo<sup>21</sup>. Il deciso intervento sul tessuto urbano, nei limiti della superficie destinata al progetto, implica un'interpretazione critica ed evolutiva della struttura indistinta della città, molto spesso sottovalutata dalla critica. In tal senso il momento decisivo per la valutazione del senso del progetto sarebbe tale ragionamento sul vuoto urbano lasciato dal conflitto come occasione per la proposta di un'alternativa idea di città, rispetto al quale la successiva scelta di concentrarsi sul discorso linguistico appare come un calo di tensione o

---

<sup>18</sup> Lettera di Le Corbusier a Rogers del 23 febbraio 1953, Fondation Le Corbusier R3 1/14.

<sup>19</sup> M. Tafuri, *L'architettura moderna e l'eclissi della storia*, in Id., *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Bari 1968, pp. 19-94.

<sup>20</sup> Ivi.

<sup>21</sup> E. Bonfanti, M. Porta, *Città, museo e architettura*, cit., p. 162 n.

l'ammissione, come suggeriscono Bonfanti e Porta, dell'incapacità a sopportarne la carica eversiva.

La seconda - debitrice ad alcune osservazioni di Adrian Forty a proposito della storica formazione del concetto di 'contesto' - consiste nel notare, nell'edificio di Corso Francia, l'importanza rivestita dal rapporto tra la scelta tipologica e il tessuto urbano in cui si inserisce il progetto<sup>22</sup>. Forty correde lo scritto con le immagini che riportiamo; accanto ad una vista del progetto torinese ad altezza d'uomo si trova la planimetria dell'Hôtel de Beauvais di Antoine Le Pautre, che rappresenta il modello degli Hotel parigini e, a detta di Forty, il riferimento prediletto da Colin Rowe per esemplificare l'estrema attenzione alle declinazioni morfologiche del progetto nel contesto che caratterizzerebbe la sua teoria. A tale scelta editoriale si deve la possibilità di notare, in opposizione alla tesi sostenuta, come l'atteggiamento dei BBPR noi sia tutto concentrato sul singolo oggetto, ma, analogamente a quanto accade nell'Hôtel de Beauvais, costruisca fisicamente la dialettica tensione tra l'accostamento di un tipo a torre e un tipo in linea, le sghembe linee di confine del lotto di progetto e la presenza del vuoto urbano di Piazza Statuto.

#### PRIMATO DELL'IDEA

L'approccio utopico e l'importanza conferita all'idea prima ancora che agli stimoli della richiesta di mercato con cui il Kaufmann presentava gli architetti rivoluzionari nei suoi studi sull'architettura neoclassica è sicuramente uno dei motivi che rendono la sua opera un riferimento privilegiato nel discorso di "Casabella continuità"<sup>23</sup>. La precisazione dell'identità dell'architetto in funzione del suo coinvolgimento nei cambiamenti sociali in atto in questo determinato momento assume carica positiva se messo a confronto con le contemporanee esperienze rinserrate in una codificazione accademica degli stili. Un tale punto di vista era indispensabile, da un lato, per far piazza pulita di tutte le opposizioni alla rogersiana istanza di continuità, allo stesso tempo accordandosi coerentemente al tentativo, sempre più diffusamente avanzato tra le pagine della rivista, di far fronte ai problemi dell'urbanistica post-bellica a partire da una precisa visione

---

<sup>22</sup> Forty Adrian, voce 'context' in Id., *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*, Thames and Hudson, London 2000; tr. it.: *Parole e edifici: un vocabolario per l'architettura moderna*, Pendragon, Bologna 2005.

<sup>23</sup> A. Rossi, *Emile Kaufmann e l'architettura dell'Illuminismo*, in «Casabella continuità» n. 222, 1958, pp. 42-47.

dell'architettura in grado di controllare le derive tecnicistiche, statistiche e quantitative in generale.

Così, senza entrare nel merito della sua validità o meno, l'interpretazione della continuità tra barocco e neoclassicismo proposta da Roberto Carta Mantiglia a partire dalla comune ricerca di una qualità illuministica, testimonia del persistente tentativo della linea editoriale della rivista di distaccare la propria ricerca in seno a quel periodo storico dalle esperienze di un determinismo combinatorio accademico alla Durand<sup>24</sup>. Barocco e architettura moderna si corrisponderebbero, secondo il Mantiglia, per via della generazione del progetto a partire da una comune tensione verso un diretto rapporto interno-esterno da ottenere per mezzo una permeabilità della luce naturale maggiore possibile. Un approccio di questo tipo fa evidentemente riferimento all'importanza di un'idea sintetica a priori nella generazione del progetto che richiama la rogersiana istanza alla *Necessità dell'immagine*<sup>25</sup>. Si tentava pertanto da più parti di rintracciare nell'esperienze sette-ottocentesche un tale atteggiamento e di ricostruire le vicende e i motivi che lo avevano messo in crisi.

All'interno del discorso sul rapporto tra architettura moderna, dopoguerra e Ottocento rientra il celebre scontro del 1959 tra Rogers e lo storico inglese Rayner Banham, nel quale si concentrano le contraddizioni tra due opposte visioni della storia dell'architettura<sup>26</sup>. Da una parte Banham, nel suo *Architettura della prima età della macchina*<sup>27</sup>, spiegava l'intero periodo moderno attraverso la rottura che il rinnovato rapporto tra teoria del progetto e innovazioni tecnologiche instaurò con l'architettura del passato, dall'altra Rogers costruiva da sempre il suo punto di vista intorno alla constatazione dell'equivoco insito nell'interpretazione del Movimento Moderno come rottura col passato, come *tabula rasa*.

---

<sup>24</sup> R. C. Mantiglia, *Il problema figurativo dell'Ottocento*, in «Casabella continuità» n. 226, aprile 1959, pp. 56-63

<sup>25</sup> E. N. Rogers, *Necessità dell'immagine*, in «Casabella Continuità» n. 282, dicembre 1963, pp. 2-3.

<sup>26</sup> E. N. Rogers, *L'evoluzione dell'architettura. Risposta al custode dei frigidaires*, in «Casabella Continuità» n. 228, giugno 1959, pp. 2-4.

<sup>27</sup> R. Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, Praeger, New York 1960; tr. it: *Architettura della prima età della macchina*, Calderini, Bologna 1970.

La reazione dello storico inglese all'architettura italiana post-bellica tuonava dalle pagine della rivista inglese "The Architectural Review", stigmatizzando la ricerca che "Casabella continuità" stava conducendo sull'Art Nouveau e l'architettura ottocentesca<sup>28</sup>.

«Anche se gli uomini degli anni venti avevano torto», tuonava lo storico inglese, «e gli uomini degli anni trenta perseverarono nell'errore, non è un motivo sufficiente per ritornare al principio e ricominciare tutto da capo. Gli eventi si sono succeduti troppo in fretta, persino negli anni quaranta, e l'architettura non ha il tempo di tornare indietro e riaprire vecchie questioni.

[...] Ora, una giustificazione del neoliberty basata sulla considerazione che la vita borghese a Milano è la stessa del 1900 è effettivamente insita nella polemica di Aldo Rossi. Ma non regge, perché quella vita non è affatto ciò che era a inizio secolo, come Marinetti con il suo fanatico automobilismo aveva già riconosciuto a Milano nel 1909. L'art nouveau morì di una rivoluzione culturale che sembra assolutamente irreversibile: la rivoluzione domestica innescata da cucine economiche, aspirapolvere, telefoni, grammofoni e da tutti quegli altri sussidi meccanizzati al bel vivere alterarono la natura della vita domestica e il significato dell'architettura domestica»<sup>29</sup>.

La posizione di Banham era evidentemente inconciliabile con quella della rivista italiana, ma può essere utile riportare in parte la risposta di Rogers per puntualizzare alcune scorrette interpretazioni del collega d'oltre manica in merito alle ragioni dell'interesse per la cultura ottocentesca:

«La nostra modernità è proprio nel portare avanti la tradizione dei Maestri (s'intende compresa quella di Wright). Ma di essere sensibili al bello (e non solo al valore documentario) in alcune manifestazioni che non si apprezzavano più abbastanza, è certo cosa che ci fa onore. E così ci fa onore di aver storicizzato e attualizzato certi valori che erano stati lasciati in sospeso per la necessità di altre lotte.

---

<sup>28</sup> Cfr.: Gae Aulenti, Franco Buzzi Ceriani, Guido Canella, Vittorio Gregotti, Aldo Rossi, Silvano Tintori, con una presentazione di E. N. Rogers, *Una discussione su "Casabella" all'M.S.A. Per l'approfondimento di una problematica*, in «Casabella continuità» n. 215, aprile-maggio 1957.

*Sei domande sull'architettura italiana*, in «Casabella continuità» n. 251, maggio 1961.

<sup>29</sup> Reyner Banham, *Neoliberty. Italian retreat from modernity*, in «Architectural Review» n. 125, aprile 1959, pp.230-235, tr. it.: *Neoliberty. La ritirata italiana dall'architettura moderna*, in R. Banham, *Architettura della seconda età della macchina*, Electa, Milano 2004, pp. 54-61.

[...] Si direbbe che per [Banham] sia più giustificato usare una vecchia Ford piuttosto che un cavallo; perché la Ford viene dopo la rivoluzione macchinistica, mentre il cavallo è ovviamente prima: questo paragone si potrebbe desumere dall'impostazione convenzionale di tutto l'articolo dove si sostiene che, imitazione per imitazione, sono più accettabili quegli architetti che oggi si rifanno a de Stijl che non coloro che assumono il Liberty perché quello "costruisce almeno un ritorno a forme create dopo la linea di demarcazione" tra la nostra epoca e un passato ormai finito.

[...] Tante volte ho ripetuto che "formalismo è qualsiasi uso di forme non assimilate: le antiche, le contemporanee, le colte o le spontanee". Al contrario il ripercorrimento critico, meditato, della tradizione storica è utile per un artista quando egli si rifiuta di accettare in maniera meccanica una certa tematica. Per Mr. Banham invece il determinismo delle forme secondo un'astratta linea di sviluppo sembra tenere luogo al concetto di storia.

Da qui la sua attitudine ad impartire assoluzioni e scomuniche che possono solo mummificare la realtà. [...]

Ho risposto [...] perché è necessario districare il discorso da un pregiudizio nominalistico, quello del Neoliberty, col quale secondo la estemporanea classificatoria tipica del Banham si accomunano architetti di varia età, responsabilità e tendenza e infine, perché, ammessa l'estensione del titolo, si dovrebbe includere in esso tutti coloro che tentano di evadere da quel che vorrei chiamare col nome che gli spetta e cioè il conformismo e il formalismo.

Quanto alle opere dei giovani architetti...se poi si volesse imputare loro di essersi lasciati guidare, dopo un giusto impulso, da una polemica negativa oltre che da un'altrettanto necessaria azione di reelaborazione positiva, ciò corrisponderebbe esattamente al mio pensiero [...].

Ma non è ciò che Mr. Banham sostiene facendo uno stralcio tanto impreciso quanto infedele anche dell'articolo di Aldo Rossi "Il passato e il presente della nuova architettura" che, con chiarezza e onestà, critica i suoi amici là dove il Banham lo fa apparire come una specie di demagogo dello spirito borghese.»<sup>30</sup>.

Secondo Rogers il problema della critica del Banham, proprio come quella del Sedlmayr per il Rossi di *Una critica che respingiamo*<sup>31</sup>, è di non indicare «una prospettiva di sviluppo, un'alternativa nella cultura moderna», ma di porsi «come negazione della cultura moderna».

---

<sup>30</sup> E. N. Rogers, *L'evoluzione dell'architettura. Risposta al custode dei frigidaires*, in «Casabella Continuità» n. 228, giugno 1959, pp. 2-4.

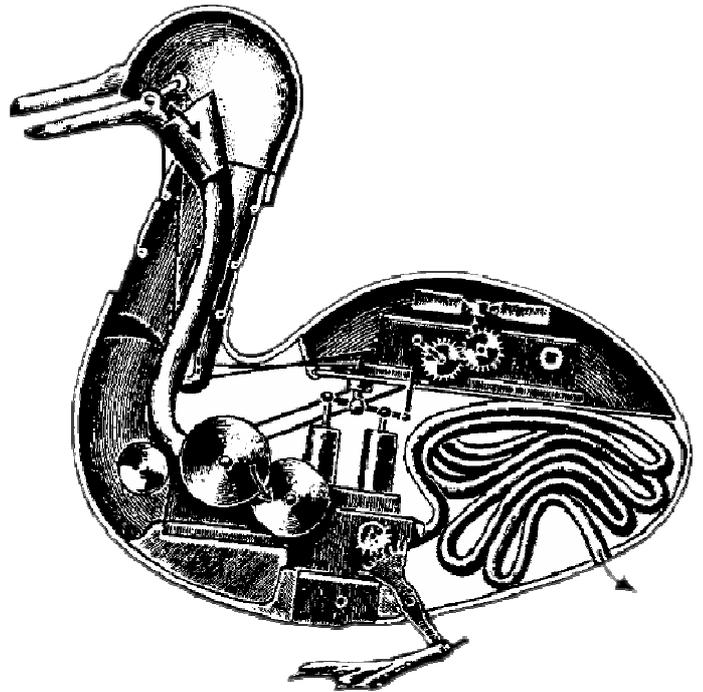
<sup>31</sup> A. Rossi, *Una critica che respingiamo*, in «Casabella continuità» n. 219, 1958, pp. 33-35.

Non solo, nell'ottica del Banham il problema del rapporto tra architettura e mezzi di produzione sembrava tradursi in un problema di primato: verrebbe prima lo sviluppo tecnologico o quello architettonico? La risposta più definitiva di Rogers a questo problema si trova, più ancora che in quella al *custode dei frigoriferi*, nella scelta di impostare la linea editoriale di "Casabella continuità" - dagli articoli sull'origine illuminista e romantica dell'architettura moderna a quelli sulle esperienze urbanistiche italiane e internazionali - a partire dall'affermazione della necessità di un'idea, un'immagine, attraverso cui guardare il mondo e le sue conquiste.

Anatra automa, Jàques de Vaucanson,  
1739 circa.

«A chiarire che la sostanza di questa reazione, prima di essere meditata riflessione sulle attuali posizioni della storia e della cultura, fu veramente l'«intenzione» ideale del momento, gioverà, tra i moltissimi, questo fatto puntualizzare: Giacomo di Vaucanson, che nel 1744 presenterà fondamentali sviluppi al telaio meccanico dato da Degenne nel 1677, aveva già dimostrato, nel 1738, la sua conoscenza degli accoppiamenti cinematici (elementi basilari della "macchina") con il suo "automa suonatore di flauto" alto 1,78 m e con l'"anatra meccanica di grandezza naturale che camminando mangia e dibatte le ali"». Un'aspirazione disinteressata ad un pensare scientifico e razionale, ad un'esperimentazione meccanica e costruttiva, si manifesta così, in questi "divertimenti" dell'intelligenza, come operante posizione ideale della "corrente ingegner esca" dell'800».

R. Carta Mantiglia, *Il problema figurativo dell'Ottocento*, in «Casabella continuità» n. 226, aprile 1959.



### *Alla ricerca della struttura urbana dell'architettura*

In occasione del *dibattito sulla tradizione in architettura* del 1955 Carlo Aymonino sottolineava come il concetto di tradizione non dovesse essere limitato geograficamente, ma riguardare il grado raggiunto dalla cultura umana in generale. Ciò che caratterizzò la tradizione dell'architettura moderna – in cui l'intervento includeva la Amalienborg di Copenhagen, la Place Vendôme di Parigi e la piazza del Popolo di Roma – era, secondo l'architetto romano, lo spostamento della scala della composizione architettonica dal singolo edificio o monumento al quartiere e alla città<sup>1</sup>.

In un editoriale del 1959, lo stesso Rogers esponeva a chiare lettere come le difficoltà del processo creativo, in quel preciso momento storico, fossero dovute alla mancata sintesi tra architettura e urbanistica. La disarmonia delle soluzioni adottate, pure laddove le premesse urbanistiche attuate si fossero rivelate valide, era legata alla mancata traduzione formale delle idee architettoniche. Rispetto alle riflessioni già condotte al CIAM di Hoddesdon sulla relazione tra edificio e piano comparve nel discorso di Rogers l'uso della parola «forma» per riferirsi con maggiore precisione a tale ordine di questioni. L'architetto sosteneva, infatti, in questa stessa occasione, che «*solo attraverso alle forme si può avere precisa coscienza della realtà dei contenuti: storicizzarli nella sintesi del tempo e dello spazio, o meglio, storicizzare lo spazio nel tempo*»<sup>2</sup>.

Il rifiuto degli sterili ragionamenti modernisti tautologicamente incentrati sulla forma lasciava ora spazio a riflessioni sulla sua importanza come espressione tangibile di intenzioni e contenuti che sola permette di cogliere il loro avanzamento<sup>3</sup>. La giusta concezione della forma doveva essere raggiunta attraverso una riflessione sulle relazioni disciplinari tra architettura e urbanistica. La risposta ai problemi della metropoli era associata a un appello a far cadere le distinzioni tra i due ambiti<sup>4</sup>. Il senso di tale impostazione non doveva peraltro essere confuso con una subordinazione dello statuto artistico dell'architettura alle analisi statistiche, economiche e sociologiche dell'urbanistica, ma esprimeva un richiamo alla necessità che il progetto d'architettura si

---

<sup>1</sup> C. Aymonino, Intervento in *Un dibattito sulla tradizione in architettura*, in «Casabella continuità» n. 206, luglio-agosto 1955, p. 46.

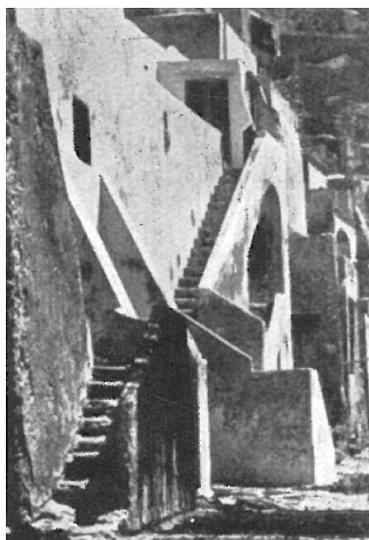
<sup>2</sup> E. N. Rogers, *Contrasti tra architettura e urbanistica*, in «Casabella continuità» n. 224, febbraio 1959, pp. 1-2.

<sup>3</sup> E. N. Rogers, *Prime impressioni alla XII Triennale*, in «Casabella continuità» n. 241, luglio 1960, p. 1.

<sup>4</sup> E. N. Rogers, *Milano, coscienza della metropoli*, in «Casabella continuità» n. 256, ottobre 1961, pp. 2-3.

facesse definitivamente carico di problemi riguardanti una scala più ampia di quella del singolo edificio. Non solo affrontando le questioni linguistiche e i modi con cui queste si potessero riflettere psicologicamente sulla costruzione di un senso di comunità all'interno di un determinato quartiere, ma attraverso un maggiore approfondimento teorico dei problemi più strettamente legati alle dinamiche di sviluppo della città.

Non a caso Rogers accompagnava alcuni ragionamenti del 1961 sull'urbanistica con l'immagine di un dettaglio di un'abitazione in un piccolo villaggio del mediterraneo, come a richiamare la centralità dell'architettura indipendentemente dalla scala di ragionamento.



«Non v'è architettura valida se non sia inserita in un'urbanistica valida, ma non v'è urbanistica valida se non la si realizza con un'architettura valida: le due esperienze potrebbero fondersi in un solo fenomeno. Vi sono piccoli villaggi attorno al Mediterraneo in cui l'integrazione si compie mirabilmente anche con la natura; qui la distinzione tra architettura, urbanistica e natura sarebbe di carattere astrattamente accademico. In questo esempio come in ogni altro caso, se si vuol percepire la realtà si deve assumerla nella sua inscindibile totalità».

Immagine e testo da E. N. Rogers, *Ragionamenti sull'architettura*, in «Casabella continuità» n.258, dicembre 1961, pp. 1-2.

La maturazione di tale punto di vista impose lo studio dei fenomeni urbani a partire dalla ricerca dell'origine del cambiamento di scala delle dinamiche di sviluppo della città, riconoscendo nella rivoluzione industriale il momento da cui ripartire per comprendere le ragioni dell'attuale metropoli.

Lo sguardo fu rivolto con particolare attenzione ai dibattiti in atto tra gli urbanisti. Le reazioni dei redattori ai convegni sul tema delle periferie e della metropoli sembrarono convergere progressivamente sull'adesione ad alcuni modelli di interpretazione spaziale del fenomeno dell'espansione urbana elaborati nell'ambito delle discussioni

urbanistiche<sup>1</sup>. Rogers iniziò a esprimere dai suoi editoriali l'invito ad allargare la ricerca architettonica dall'orizzonte della città murata al più vasto ambito della provincia e della regione, mentre la descrizione della nuova condizione attraverso le formule di *città-regione*, *città territorio* e *nuova dimensione* si diffondeva negli scritti di "Casabella continuità"<sup>2</sup>.

Non si trattò tuttavia, attraverso l'imposizione di tale sguardo più concreto alle cose, di annunciare una situazione di crisi rispetto alle esperienze postbelliche, quanto di rendere esplicito che ancora non si era saputo cogliere e sfruttare, né attraverso elaborazioni teoriche né nei risultati materiali, l'occasione delle nuove condizioni metropolitane. Per superare l'idea di una comunità urbano-rurale che risolvesse lo scontro tra la crescita urbana e il consumo di territorio era necessario elaborare nuovi punti di vista e sistemi interpretativi<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Sul VI Convegno Nazionale di Urbanistica a Lucca, 9-10-11 novembre 1957 si veda: Francesco Tentori, *Nota sul Convegno dell'I.N.U. a Lucca e Difesa e valorizzazione del paesaggio urbano e rurale*, in «Casabella continuità» n. 217, 1957. Sull'VIII Congresso dell'INU a Roma, si veda: Francesco Tentori, *Dieci anni della gestione INA-Casa: necessità di un dibattito costruttivo*, in «Casabella continuità» n. 248, febbraio 1961, pp. 52-53. Sul seminario di studi tenuto dall'ILSES a Stresa, 19-20-21 gennaio 1962 si veda: A. Rossi, *Nuovi problemi*, in «Casabella continuità» n. 264, giugno 1962, pp. 3-6.

<sup>2</sup> «...condizione per impostare chiaramente i programmi futuri è di sentire, senza cadere nell'indefinito e nell'astratto, che l'idea di Milano deve allargarsi come un'onda sonora in cerchi sempre più vasti dalla città murata all'"hinterland", alla provincia, alla regione, la nazione, all'Europa... | Le zone di influenza della metropoli nell'"hinterland" vanno considerate contemporaneamente nella loro massima estensione, conferendo a ciascuna il carattere che loro compete. | La posizione geopolitica della metropoli stabilisce la densità dei suoi contenuti e le loro dimensioni; da essi si desumono le forme delle grandi direttrici urbanistiche e di ogni arteria necessaria a portar linfa e, finalmente, la localizzazione degli insediamenti nonché la qualità delle architetture». E. N. Rogers, *Milano, coscienza di una metropoli*, in «Casabella continuità» n. 256, ottobre 1961,

«A ben guardare, questa necessità o volontà di fissare alcune infrastrutture capaci di offrire la garanzia di sviluppo della città per punti – offrendo nel contempo la massima libertà compatibile con un vincolo determinato – è diventata il maggiore momento di applicazione dell'urbanistica italiana di questi ultimi anni [...] | Però, rispetto alle prime formulazioni di queste teorie (le quali, in sostanza, cercando dei punti-chiave o dei nodi di sviluppo, non si preoccupavano di un piano continuo di sviluppo della città) il dibattito si è arricchito di un elemento nuovo; di un elemento che si è sviluppato in questi anni caratterizzando la situazione urbanistica presente. | Si tratta della nuova dimensione dell'area metropolitana, dell'esistenza della città regione come di un fatto obiettivo di cui bisogna tener conto se non si vuole operare in astratto su di una città, più o meno tradizionale, più o meno capace di rinnovarsi, ma comunque non definibile all'interno dei suoi limiti tradizionali, geografici, economici, fisici». A. Rossi, *Nuovi problemi*, in «Casabella continuità» n. 264, giugno 1962, pp. 3-6.

Vedi anche: Giorgio Piccinato, Vieri Quilici, Manfredo Tafuri, *La città territorio: verso una nuova dimensione*, in «Casabella continuità» n. 270, dicembre 1962, pp. 16-25.

<sup>3</sup> A. Rossi, *Nuovi problemi*, in «Casabella continuità» n. 264, giugno 1962, pp. 3-6.

La polemica sul neoliberty o sulla correttezza o meno di alcune declinazioni linguistiche lasciava spazio, sulle pagine della rivista, alla raccolta di documentazione e alla produzione di studi sul problema dei rapporti tra città e territorio, città e non città, città e quartiere che almeno fino alla pubblicazione del numero sui centri direzionali avevano trovato su “Casabella continuità” uno spazio meramente occasionale.

L'idea che nelle periferie, nelle nuove unità di vicinato, nelle unità residenziali di edilizia convenzionate del dopoguerra e nelle grandi aree da ricostruire si giocasse il problema di costruire il rapporto tra individuale e collettivo iniziava a riflettere in maniera più concreta il suo risvolto propriamente architettonico nel problema del rapporto tra città consolidata ed espansione urbana. Già in occasione dell'VIII CIAM del 1951, le critiche ai risultati raggiunti dal Movimento Moderno nella prima fase del suo operato si erano concentrate sulla constatazione che nei nuovi insediamenti, nelle nuove parti di città, fosse necessario ritrovare la continuità con la storia del *Cuore* urbano, inteso come principio insediativo e specifico luogo allo stesso tempo. Nella definizione di quest'ultimo rientravano piani (tracciati) e spazi collettivi (piazze, luoghi pubblici). Pur costruendosi su una certa continuità con il pensiero dei CIAM post-bellici, la rivista superava la vaghezza orbitante intorno al concetto di *Cuore della città* maturando il proprio indirizzo attraverso la raccolta di indagini sulla storica impostazione del problema della crescita urbana e delle modificazioni spaziali del suo disegno<sup>4</sup>.

In una ricerca del 1968, Alberto Samonà sosteneva che il principale contributo teorico della rivista “Casabella continuità” consistesse nella proposta di una «*nuova dimensione culturale*»<sup>5</sup> dell'architettura, frutto delle riflessioni in merito al rapporto tra architettura e urbanistica e sintetizzata nel riconoscimento del valore di autonomia assunto dalla

---

<sup>4</sup> Ricordiamo come, nel 1954, Jacqueline Tyrwhitt descrisse il *Cuore della città*: «La grandezza numerica della comunità e la vastità della città, unitamente all'ambiente umano, di cui esso è il centro, danno valori e misure completamente differenti al Cuore ed alle sue funzioni. I suoi elementi fisici differiscono, sia in quantità che in qualità, a seconda che appartengono al Cuore di un villaggio o a quello di una metropoli, a un'unità di misura resta costante, la misura umana, ed il Cuore della città più vasta ha in comune con il villaggio originario la sua qualità di fulcro e la sua attitudine a riflettere, attraverso particolari caratteri spaziali e strutturali, gli echi della storia». J. Tyrwhitt, *Breve descrizione del Cuore*, in E. N. Rogers, J. L. Sert e J. Tyrwhitt, a c. d., *Il Cuore della Città: per una vita più umana delle comunità*, Hoepli, Milano 1954, p. 164.

<sup>5</sup> A. Samonà, “*Verso una architettura*”. *Ricerca sui caratteri del contributo culturale svolto dalla rivista Casabella - continuità negli anni dal 1954 al 1964, sotto la direzione di Ernesto N. Rogers*, Materiale di ricerca didattica della Cattedra di Composizione Architettonica II (prof. A. Samonà), Istituto di Composizione della Facoltà di Architettura dell'Università di Palermo, Palermo 1968, p. 5.

disciplina nel momento di un'apertura delle sue ragioni allo studio della città e del territorio, di un allontanamento dalle riflessioni funzionaliste e di una disposizione critica nei confronti dell'architettura del passato<sup>6</sup>.

Lo studio della città e delle dinamiche delle sue trasformazioni fu progressivamente assunto come strumento di controllo dei risultati formali delle istanze metodologiche del movimento moderno che, nonostante l'incessante tentativo di mettere a punto con sempre maggior precisione i problemi dibattuti in seno ai CIAM, ancora non erano riuscite ad indicare una direzione condivisa per l'architettura del dopoguerra.

Così nel 1964, in occasione di un numero della rivista dedicato agli esiti del concorso internazionale per la redazione del piano urbanistico per la nuova Sacca del Tronchetto a Venezia, Aldo Rossi misurava la validità dei progetti proposti a partire dalla consapevolezza che essi mostravano riguardo alle ragioni della formazione della città e dalla conseguente capacità di esprimere e tradurre in architettura una precisa «*idea sul problema di Venezia*»<sup>7</sup>. La città era definitivamente diventata l'orizzonte sul quale stagliare la possibilità di riferire il particolare delle contingenze di progetto a un pensiero generale. Ciò permetteva di liberarsi dal pericolo di un formalismo, realista o razionalista che fosse, e collocare su un inedito piano il moderno problema della ricerca dei parametri di controllo del rapporto forma-produzione, così come quello delle preesistenze ambientali nella loro più ampia accezione di una sintesi dialettica tra teoria universale e ambiente determinato. La coerenza logica dei progetti si doveva stabilire pertanto a partire dalle relazioni che un particolare risultato formale, pur nella schematicità planivolumetrica richiesta dal bando, instaurava con l'analisi della struttura urbana di Venezia e le uniche soluzioni degne di essere considerate all'interno di tale discorso erano pertanto quelle che, seppur a partire da strumenti differenti, tale analisi proponevano. Lo stesso concetto di struttura urbana non aveva ancora il significato preciso che assunse nel noto libro *L'Architettura della Città*<sup>8</sup> che lo stesso autore pubblicò due anni più tardi attraverso le idee di permanenza dei tracciati e del rapporto

---

<sup>6</sup> Ibid., pp. 11-12, 18, 36, 84-85 e passim.

<sup>7</sup> A. Rossi, *Considerazioni sul Concorso Internazionale per la redazione del Piano urbanistico planivolumetrico per la nuova Sacca del Tronchetto*, in «Casabella continuità» n. 293, novembre 1964, pp. 2-4.

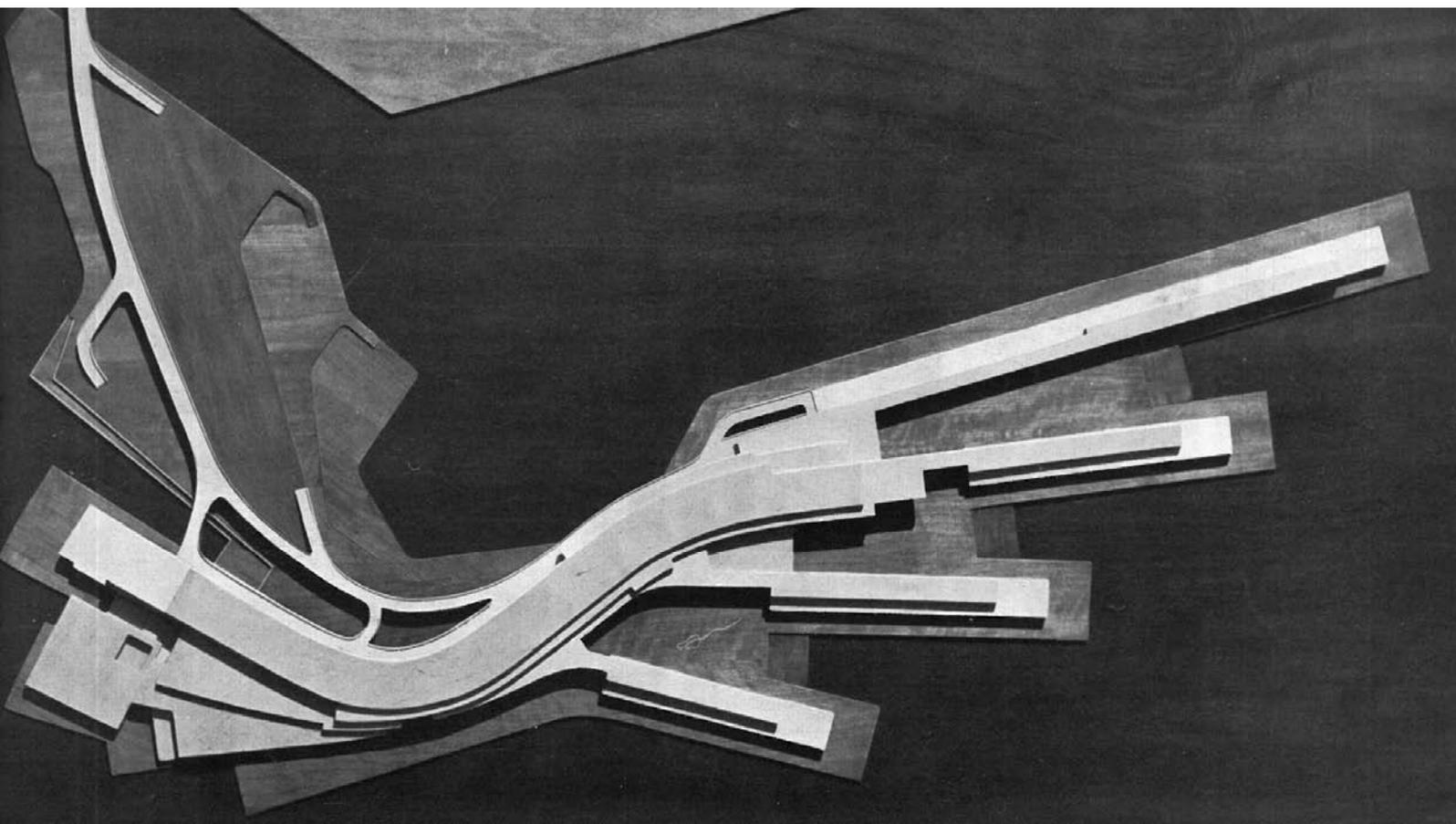
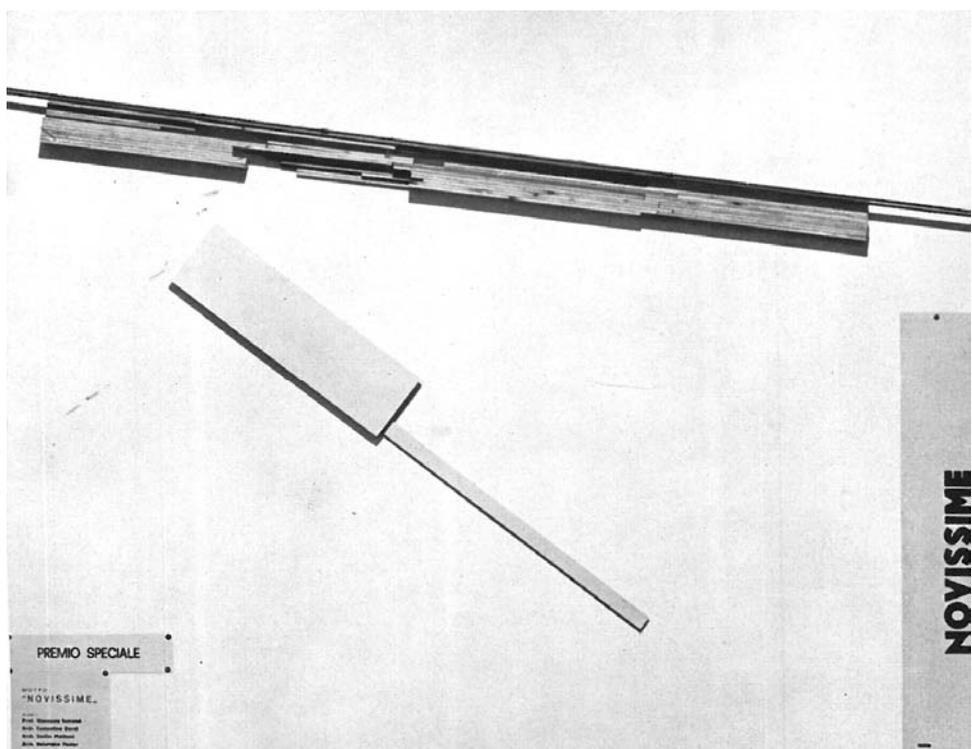
<sup>8</sup> A. Rossi, *L'architettura della città*, Marsilio, Padova, 1966.

tra elementi primari e tessuto residenziale, ma segnava sicuramente una tappa importante nella progressiva evoluzione delle idee diffuse da “Casabella continuità” nella quale si potrebbe riconoscere il confine dell’eredità della ricerca di Rogers. Rispetto alla posizione raggiunta, il discorso dei CIAM postbellici sull’introduzione della storia del progetto come permanenza di alcuni caratteri dell’architettura e sulla costruzione della flessibilità del piano intorno alla tensione tra alcuni punti cardine e lo sviluppo del tessuto urbano circostante perdeva la vaghezza delle definizioni più o meno condivise e contraddittorie che lo aveva caratterizzato nel 1951 e assumeva una direzione precisa e in grado di inanellare in maniera coerente su di sé un indefinito numero di ricerche urbane<sup>9</sup>. Nell’articolo di introduzione alla pubblicazione del concorso veneziano poi, Rossi mostrava come non più accettabile la diffusa abitudine a corredare i progetti con relazioni che traducevano l’impegno intellettuale dell’autore in ricerche altre dall’architettura<sup>10</sup>, utili a mostrare una consapevolezza culturale, ma non a spiegare le ragioni dei risultati formali raggiunti. Lo stesso problema della necessità di una maggiore concretezza delle speculazioni architettoniche, emerso nel dibattito sui quindici anni di architettura italiana del 1961, trovava nello studio della struttura urbana, nello studio delle ragioni dello sviluppo storico della città, l’unica premessa in grado di dare ragione della materializzazione fisica del progetto e auspicando così una «*nuova dimensione del*

---

<sup>9</sup> «Non è ancora certamente del tutto chiaro cosa intendiamo quando parliamo di struttura urbana come campo di studio specifico; siamo però in grado di offrire delle esplicitazioni di questa ricerca a cui da molte parti si va lavorando. [...] | Si è proposta la complessità della forma urbana come termine di studio reale: con fenomeni di permanenza, di trasformazione, di caratterizzazione molto più complessi di quanto la semplice teoria funzionalista abbia presupposto». A. Rossi, *Considerazioni sul Concorso Internazionale per la redazione del Piano urbanistico planivolumetrico per la nuova Sacca del Tronchetto*, in «Casabella continuità» n. 293, novembre 1964, pp. 2-4.

<sup>10</sup> «e allora ci tocca leggere pagine di statistiche, di previsioni economiche e politiche della cui giustezza non siamo in grado di giudicare; escursione nei campi più disparati – sociologia, trasporti, produzione industriale e così via», lamentava l’autore. A. Rossi, *Considerazioni sul Concorso Internazionale per la redazione del Piano urbanistico planivolumetrico per la nuova Sacca del Tronchetto*, in «Casabella continuità» n. 293, novembre 1964, pp. 2-4.





Alcuni progetti presentati al Concorso per la pianificazione della Sacca del Tronchetto di Venezia; in alto: Novissime di Guseppe Samonà, Costantino Dardi, Emilio Mattioni, Valeriano Pastor, Gianugo Polesello, Alberto Samonà, Luisa Tamaro Semerani, Luciano Semerani, Egle Renata Tricanato; al centro: Ulisse di Michele Achilli, Guido Canella, Lucio S. D'Angiolini, Laura Lazzari; in basso: Ultima parete del Canal Grande di Roberto Maestro, Antonello Nuzzo, Anna Olivetti Nuzzo, Gilberto Orioli, Silvia Paoli Maestro.

«Nel contempo ci troviamo di fronte a una ricerca nel campo della forma che, pur non condividendola personalmente, ritengo ricca di motivi interessanti. Quindi mi chiedo di nuovo: perché gli autori non ci danno ragione di questo operare invece di porci di fronte a due termini del discorso che non si possono in alcun modo collegare tra loro?».

A. Rossi, *Considerazioni sul Concorso Internazionale per la redazione del Piano urbanistico planivolumetrico per la nuova Sacca del Tronchetto*, in «Casabella continuità» n. 293, novembre 1964.

*lavoro dell'architetto*»<sup>1</sup>. Si assumeva infine il problema della perdita di definizione formale dei ragionamenti urbanistici, ribadendo come la struttura urbana della città si potesse leggere esclusivamente a partire dalla forma della città<sup>2</sup>.

Per Rossi, l'articolo rappresentò l'occasione per esprimere una precisa posizione in merito all'andamento dell'architettura internazionale e per porre come obiettivo prioritario della ricerca architettonica la formazione di una teoria urbana fondata su una nuova visione della cultura architettonica moderna e sugli studi urbani. Rispetto a un'impostazione che già si andava mostrando negli studi pubblicati da "Casabella continuità", Rossi poneva qui un preciso punto di non ritorno dell'auspicata rinnovata teoria dell'architettura e cioè la constatazione nell'inefficacia del rapporto forma-funzione della metodologia moderna al controllo dello sviluppo della città e la sua definitiva sostituzione con il concetto di idea formale che interpreti contemporaneamente la città e le scelte di progetto<sup>3</sup>.

Intanto la tutela del tessuto urbano storico come patrimonio sentimentale e documento culturale, consolidata a livello internazionale dalla Carta d'Atene<sup>4</sup>, assunse negli anni di

---

<sup>1</sup> A. Rossi, *Considerazioni sul Concorso Internazionale per la redazione del Piano urbanistico planivolumetrico per la nuova Sacca del Tronchetto*, in «Casabella continuità» n. 293, novembre 1964, pp. 2-4.

<sup>2</sup> A proposito del progetto Novissime di Giuseppe Samonà che rappresentava a suo parere il risultato più interessante del concorso, Rossi scriveva: «Venezia riscopre la sua forma e nella sua forma ritrova gli elementi non solo per una vita possibile, ma per una positiva dinamica del suo processo urbano»; e più avanti: «Si tratta dell'individuazione, basata sul terreno della morfologia urbana, della struttura della città; e della conseguente affermazione che "non esistono costanti di tipo funzionale nella città"». A. Rossi, *Considerazioni sul Concorso Internazionale per la redazione del Piano urbanistico planivolumetrico per la nuova Sacca del Tronchetto*, in «Casabella continuità» n. 293, novembre 1964, pp. 2-4.

<sup>3</sup> «In questo modo, come dicevo all'inizio, il processo dell'intervento spaziale è un fatto continuo; tra studio e progettazione, tra analisi e proposta non vi è salto logico, ma unità. Possiamo benissimo parlare di volumi, di profili, di sagome limite quando l'architettura è tutta contenuta in una idea; essa si traduce necessariamente in uno stile. Resta ora la necessità di fondare questa idea dell'architettura, di portare avanti una teoria che possa coerentemente rimuovere gli impicci e le bizzarrie di tanta architettura moderna. È necessario cercare i fondamenti di questa teoria nel seno stesso delle nostre città». A. Rossi, *Considerazioni sul Concorso Internazionale per la redazione del Piano urbanistico planivolumetrico per la nuova Sacca del Tronchetto*, in «Casabella continuità» n. 293, novembre 1964, pp. 2-4.

<sup>4</sup> «65 I VALORI ARCHITETTONICI DEVONO ESSERE SALVAGUARDATI SIA CHE SI TRATTI DI EDIFICI ISOLATI O DI INTERI NUCLEI URBANI. La vita della città è un avvenimento continuo che si svolge nei secoli con opere materiali, tracciati o costruzioni, che le conferiscono una propria personalità e da cui emana un po' alla volta la sua anima. Si tratta di preziose testimonianze del passato che saranno rispettate innanzitutto per il loro calore storico e sentimentale, e poi perché in alcune si manifesta un

“Casabella continuità” e nelle posizioni promosse dalla rivista, un’impostazione definitivamente rivolta alla ricerca di un ruolo più attivo dell’antico nel progetto urbano. La presa di coscienza dei *quindici anni di architettura* invertì definitivamente il punto di vista col quale guardare al problema del rapporto tra vecchio e nuovo. La prospettiva giovannoniana rivolta all’assimilazione dell’edilizia nuova nella città vecchia era stata definitivamente scalzata dall’innegabile presenza della metropoli cresciuta a scapito di qualsiasi tentativo di regolamentazione. Non restava che partire dalla città nuova, dalla periferia, per guardare il vecchio e conferirgli senso.

In un articolo del 1958 intitolato *Città nuove ed antica edilizia*, Carlo Melograni registrava come dato definitivo il rovesciamento del rapporto tra antico e nuovo sostenendo la necessità di rileggere l’antico a partire da una concezione unitaria dell’intera città che, piuttosto che puntare all’adeguamento dei vecchi nuclei alle moderne esigenze funzionali per via parziali correzioni, individuasse nell’esistente gli elementi ancora in grado di guidare la crescita urbana vincolando il meno possibile<sup>5</sup>. Rossi, Semerani e Tintori ribadirono poco dopo la novità di tale punto di vista sostenendo come ci si trovasse «*ancora nell’ambito di una tendenza [...], ma l’ambiente*» fosse «*superato: si parla di vecchio nucleo nella città e non di nuove zone residenziali da*

---

valore plastico che esprime nel modo più intenso i geni dell’uomo. Esse fanno parte del patrimonio umano e coloro che ne sono i proprietari o hanno il compito di difenderle hanno la responsabilità e l’obbligo di far tutto il possibile per trasmettere intatta ai secoli futuri questa nobile eredità. [...] 66 ESSI DOVRANNO ESSER TUTELATI QUANDO SIANO L’ESPRESSIONE DI UNA CULTURA PRECEDENTE E RISPONDANO AD UN INTERESSE GENERALE. La morte, che non risparmia alcun essere vivente, colpisce anche le opere dell’uomo. Tra le testimonianze del passato, bisogna saper riconoscere e discriminare quelle che sono ancora ben vitali. Non tutto quel che è passato ha per ciò stesso diritto all’eternità; ed è opportuno scegliere sapientemente quel che deve essere rispettato. Se gli interessi della città sono compromessi dal permanere di alcune presenze insigni, maestose, di un’era trascorsa, bisognerà cercare una soluzione che sia in grado di conciliare i due opposti punti di vista; qualora ci si trovi di fronte a costruzioni ripetute in numerosi esemplari, alcuni saranno conservati come documentazione e altri saranno demoliti; e in altri casi si potrà isolare la parte che costituisce un ricordo o ha un reale valore, mentre il resto sarà utilmente modificato. Infine, in taluni casi eccezionali, si potrà considerare l’opportunità di un inserimento totale di elementi che sono d’impaccio per la loro ubicazione, ma che meritano, per il loro alto significato estetico e storico, di essere conservati». CIAM, *La Charte d’Athènes*, Éditions de l’Architecture d’Aujourd’hui, Collection de l’équipement de la civilisation machiniste, Boulogne-sur-Seine 1943; tr. it.: Le Corbusier, *La carta d’Atene; con un discorso preliminare di Jean Giraudoux*, Edizioni di Comunità, Milano, 1960.

<sup>5</sup> C. Melograni, *Città nuove ed antica edilizia*, in «Casabella continuità» n. 218, 1958, pp. 90-92.

*inserire nella città vecchia. L'organismo, definito per funzione e tipologia, non sembra poter restare isolato dal un tessuto connettivo»<sup>6</sup>.*

#### FORMA

Nel numero 262 dell'aprile 1962 interamente dedicato all'architettura sovietica si presentava la condizione attuale della cultura architettonica russa. All'interno del fascicolo un articolo di Guido Canella ripercorreva le tappe storiche del suo sviluppo a partire dagli anni venti, un'antologia di testi editi e inediti scandiva anno per anno l'evoluzione della cultura artistica e architettonica del periodo considerato e, infine, un articolo di Francesco Tentori trattava la storia urbana di Mosca dal 1935 all'attualità.

L'editoriale indicava nel titolo la chiave di lettura di un materiale ricco e interessante: *Russia, contenuto e forma*<sup>7</sup>. L'intento del lavoro condotto per la preparazione del numero non era tanto, spiegava Rogers, l'aspirazione all'obiettività della ricerca, quanto l'offerta di una documentazione di difficile reperimento al fine di integrare ricerche e meditazioni sul rapporto contenuto-forma che si andavano svolgendo nello stesso momento in Italia. L'attenzione rivolta all'esperienza sovietica era motivata dal fatto che il legame tra cultura e politica aveva reso i contorni delle variazioni più schematici e più chiaramente definibili favorendo il confronto con altre realtà. Collocato nell'ambito del discorso sulla necessità di un atteggiamento realista, tale richiamo a una riflessione sulla forma architettonica fa emergere con particolare interesse, all'interno dell'antologia riportata nel fascicolo, alcune osservazioni di G. Minervin sulla metropolitana di Mosca come esempio della possibilità di rispecchiare la realtà attraverso l'architettura<sup>8</sup>. Lo spunto risultava particolarmente interessante se posto a confronto con i risultati di un appello al realismo che in Italia aveva portato a risultati già aspramente criticati nei precedenti numeri della stessa rivista e si poneva in linea con quel rifiuto di una condizione di crisi che continuava a fare ricorso a un senso di concretezza per affrontare i problemi di scala metropolitana e delle relazioni che la rinnovata visione della città doveva innescare con le grandi infrastrutture. Non solo, l'osservazione di Minervin dava

---

<sup>6</sup> A. Rossi, L. Semerani, Silvano Tintori, Risposta a *Sei domande sull'architettura italiana*, in «Casabella continuità» n. 251, maggio 1961, p. 32.

<sup>7</sup> E. N. Rogers, *Russia, contenuto e forma*, in «Casabella continuità» n. 262, aprile 1962, p. 3.

<sup>8</sup> G. Minervin, *La teoria leninista sul rispecchiamento ed i problemi teorici dell'architettura sovietica*, riportato da «Arkitektura SSSR» n. 1, gennaio 1953, in «Casabella continuità» n. 262, aprile 1962, pp. 28-29.

risposta allo stesso editoriale di Rogers, che richiamava la necessità di un rapporto tra contenuto sociale, architettura e la spesso ricordata ricerca di una risposta all'omologazione linguistica dell'International Style.

«Com'è noto, i tipi fondamentali dell'arte: letteratura, pittura, scultura, teatro, cinema possono (con l'aiuto dei propri mezzi specifici di espressione) raffigurare concretamente i fenomeni della realtà. Perfino le idee più astratte vengono da esse trasmesse attraverso la raffigurazione di avvenimenti e di oggetti reali. La differenza tra questi tipi di arte consiste solamente nei mezzi di raffigurazione: uno di essi usa la parola (letteratura), altri la raffigurazione visibile della realtà (pittura, scultura), altri ancora combinano l'uno e l'altro (teatro, cinema). L'architettura, per propria natura, è tale che non può raffigurare direttamente gli avvenimenti o gli oggetti...

L'architettura, essendo collegata direttamente con la soddisfazione delle esigenze materiali dell'uomo, non perde affatto per questo le sue qualità fondamentali, proprie degli altri tipi di arte, cioè il rispecchiamento della realtà nelle immagini artistiche...

Esaminiamo per esempio la metropolitana in Occidente e da noi, a Mosca. Nel primo caso questa è una delle solite installazioni da trasporto. Nel secondo caso, essendo il metrò il tipo principale di trasporto cittadino, esso rappresenta dei palazzi per il popolo, che esprimono con grande forza la grandezza e la bellezza dell'epoca stalinista, la cura dello Stato sovietico per i lavoratori. Qui un edificio di utilità ha ricevuto un'espressione artistica consapevole. Per di più, non sono risultati riflessi i soli lati materiali, ma anche quelli spirituali della vita della società socialista...

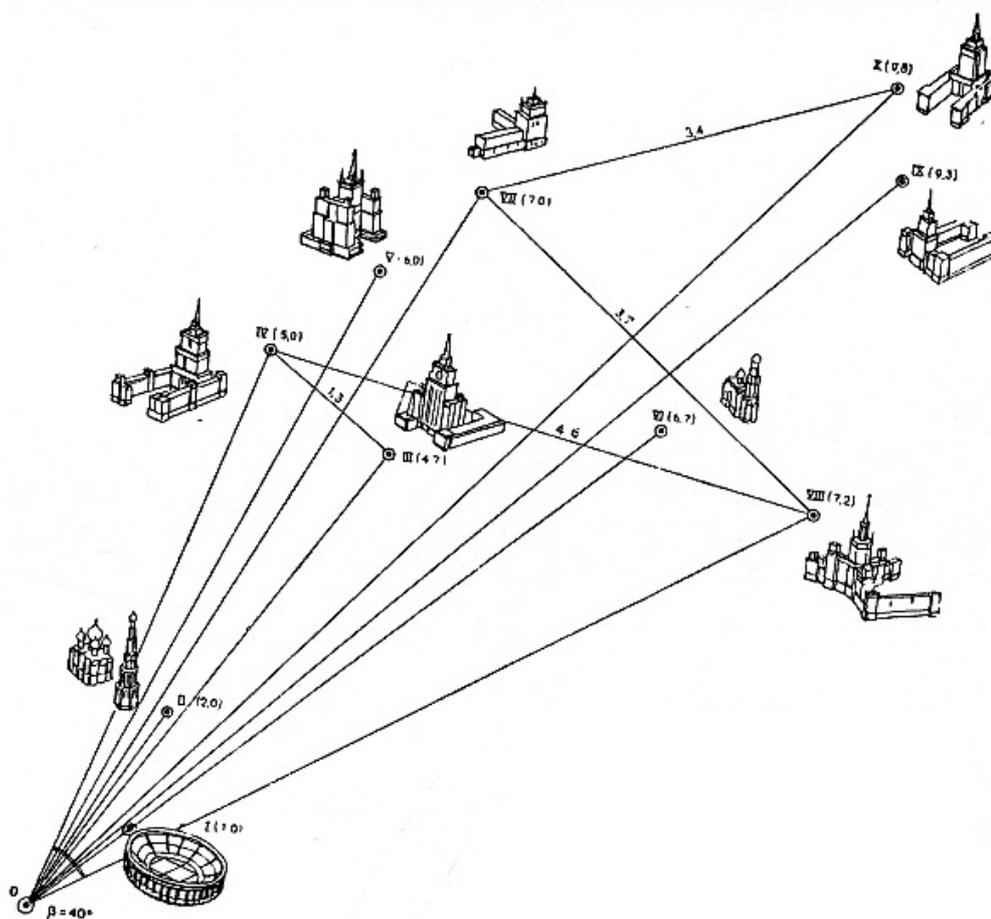
Qualunque sia la differenza del contenuto concreto dei singoli tipi architettonici, nel complesso, nelle opere architettoniche si riflette la condizione economica e politica di uno stato, il carattere del suo sistema sociale, il livello di sviluppo materiale e culturale della società. In questo modo, il contenuto dell'architettura non è un'espressione della funzione della costruzione come ritengono alcuni teorici, che non hanno ancora rinunciato alle sopravvivenze del formalismo, ma delle idee più generali, che riflettono le leggi oggettive della realtà...»<sup>9</sup>.

La redazione della rivista affiancava allo stralcio di Minervin un testo che presentava gli «edifici giganti» di Mosca (l'Università Statale di Mosca, l'Hotel Ucraina, l'Hotel Leningrado, il Ministero degli Affari Esteri, il Ministero dell'Industria Pesante e due

---

<sup>9</sup> G. Minervin, *La teoria leninista sul rispecchiamento ed i problemi teorici dell'architettura sovietica*, riportato da «Arkhitectura SSSR» n. 1, gennaio 1953, in «Casabella continuità» n. 262, aprile 1962, pp. 28-29.

edifici residenziali, chiamati “Sette Sorelle”) come esempi del massimo impegno della ricostruzione del periodo 1945-1953.



Schema degli edifici alti di Mosca riferiti all'Università, da «Casabella continuità» n. 262, aprile 1962.



Due viste dell'edificio residenziale Kotelnicheskaja, parte del gruppo degli «edifici giganti» di Mosca, da «Casabella continuità» n. 262, aprile 1962.



Vista del Ministero degli Affari Esteri di Mosca, da «Casabella continuità» n. 262, aprile 1962.



Il Ministero degli Affari Esteri e l'Hotel Ucraina



Vista panoramica dall'Hotel Ucraina verso sud con l'Università Lomonosov sullo sfondo oltre il fiume verso destra, da «Casabella continuità» n. 262, aprile 1962.

Tra le pagine della rivista e tra gli scritti d'occasione, Rogers ricorre frequentemente al concetto di immagine, inteso come strumento che permetta all'architetto di rendere intelligibile il coacervo di formule specialistiche che accompagna il progetto d'architettura e assimilabile, all'interno del discorso rogersiano a quello di forma. L'urbanistica con i suoi calcoli, la tecnologia con i suoi mezzi, l'economia con le sue leggi, necessitano che l'architetto faccia fronte al progetto attraverso un più determinato uso della forma. Le immagini conferiscono contenuto qualificante alla quantità della «scienza». *«Sembra che il cervello si sia staccato da noi»* - spiegava nell'editoriale *Necessità dell'immagine* del 1963 che introduceva un numero dedicato al piano intercomunale milanese - *«e che troppi credano di nuovo, come i nostri progenitori del positivismo, che, ormai, tutto si possa risolvere con le sue formule tecnicistiche. Fare un passo più grande indietro, o meglio un ricorso più sostanziale, ci porterà a nuovi livelli storici più attuali.»* [...] *«...nam imago refertur ad prototypum - ci ricorda Rogers attraverso le parole di San Bonaventura e di Ezio Bonfanti - ma il prototypum ora non risiede più nella mente di Dio, dove tutti hanno pari opportunità di intravederlo, bensì nei libri e nelle leggi degli uomini, cui solo i privilegiati hanno accesso»*<sup>10</sup>.

---

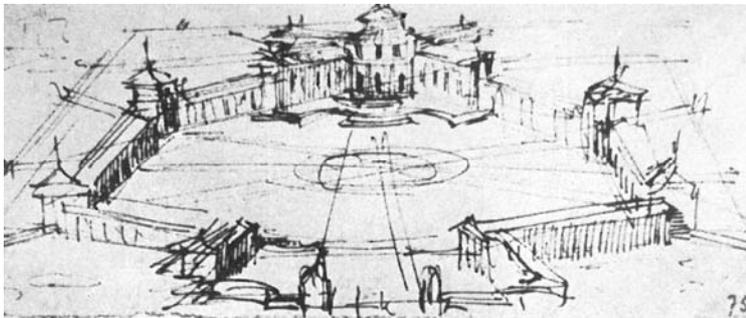
<sup>10</sup> E. Nathan Rogers, *Necessità dell'immagine*, in «Casabella Continuità» n. 282, dicembre 1963, pp. 2-3.

L'immagine immediata, intuitiva e memore di un prototipo archetipico era posta come lo strumento a disposizione dell'architetto per attuare la dialettica tra generale e particolare.

Si trattava di ristabilire l'importanza di forma e immagine come strumenti in grado di conferire unitarietà alla molteplicità degli studi in cui la disciplina dell'architettura, nel tentativo di affrontare il problema del disegno della periferia, si era progressivamente specializzata. Per progettare l'informe metropoli milanese, ci suggerisce Rogers anche attraverso il corredo iconografico dell'editoriale, era indispensabile partire da una precisa idea della configurazione formale cui si intendeva riferire le trasformazioni.



Immagini a corredo dell'editoriale *Necessità dell'immagine*, in «Casabella Continuità» n. 282, dicembre 1963. La vista dello skyline milanese è messa a confronto con il progetto di Filippo Juvarra per la palazzina di Stupinigi e con uno schizzo prospettico dello stretto di Messina.



## CITTA' PER PARTI

La nuova interpretazione dei fenomeni urbani affiancava a una visione positiva dello sviluppo delle reti di comunicazione che avrebbe condotto a un'omogenea distribuzione dell'accessibilità nel territorio, l'idea di una necessaria differenziazione tra zone per via di determinati rapporti formali, in opposizione all'immagine di una diffusa omogeneità formale della città<sup>11</sup>. Si trattò di un'idea affinata progressivamente nel corso di numerosi dibattiti<sup>12</sup>, ma che non mostrava in realtà un particolare contenuto di originalità rispetto alle esperienze condotte in ambito internazionale – dalle quali anzi traeva nutrimento attraverso i reportage della rivista – e già in seno al Movimento Moderno<sup>13</sup>. E in realtà una relazione con tale modo di affrontare il problema della nuova scala urbana può già riconoscersi laddove Rossi, nel suo articolo sul Kaufmann, rileva come una legge particolarmente interessante quella «*che coordina le parti in ragione della loro posizione reciproca (“zusammengesetzt”) e non più secondo una crescita organica che si dispone secondo caratteri gerarchici*». Tale caratteristica, su cui si fondava l'evoluzione del neoclassicismo dal barocco e la sua connessione con l'architettura moderna, riusciva inoltre ad accollarsi il problema di una maggior aderenza ai problemi concreti per via del suo esprimersi «*nella planimetria attenta a seguire le condizioni normali del vivere, e le sempre più definite esigenze borghesi, fino a elaborare nuove possibilità di organizzazione dell'ambiente interno dove si vanno contraendo le esigenze della rappresentatività*»<sup>14</sup>.

Già nel dibattito sulla ricerca del *Cuore della città* svolto nel CIAM del 1951, inoltre, il piano urbano – assimilato al *Cuore* per via nella sua primaria necessità al funzionamento dell'organismo – veniva incaricato di un certo grado di elasticità alle modificazioni e fisicamente ricondotto, malgrado l'inaderenza di tale aspetto alla metafora fisiologica scelta, a una pluralità differenziata di punti di applicazione distribuiti nel territorio di espansione della metropoli. Così ricorda i diversi interventi in occasione dell'VIII CIAM l'osservazione che «*la nuova dimensione urbana..., per quanto flessibile e dinamica,*

---

<sup>11</sup> Giorgio Piccinato, Vieri Quilici, Manfredo Tafuri, *La città territorio: verso una nuova dimensione*, in «Casabella continuità» n. 270, dicembre 1962, pp. 16-25.

<sup>12</sup> Vedi il IX Congresso INU a Milano, 23-24-25 novembre 1962, documentato in «Casabella continuità» n. 270, dicembre 1962, pp. 10-15 [...].

<sup>13</sup> A tale proposito si veda: E. N. Rogers, *Architetti senza complesso d'Edipo*, in «Casabella continuità» n. 289, luglio 1964, p. 2.

<sup>14</sup> A. Rossi, *Emile Kaufmann e l'architettura dell'Illuminismo*, in «Casabella continuità» n. 222, 1958, pp. 42-47.

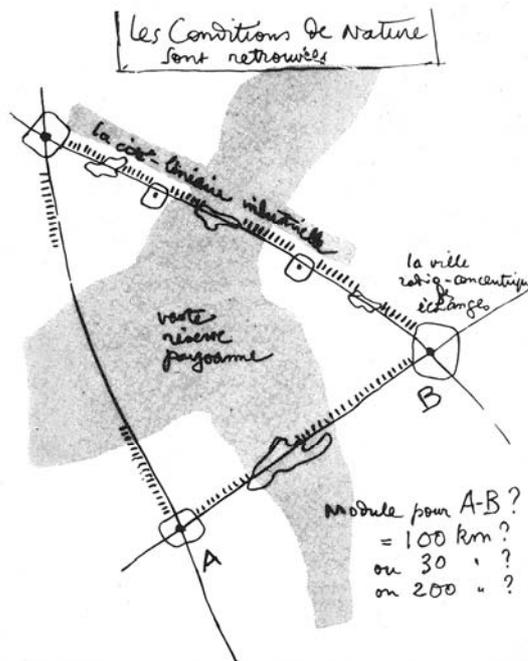
*variabile nel tempo nelle sue strutture mobili e caratterizzata dalla sua capacità di aderire alla mutabilità delle situazioni e dei rapporti fra i singoli settori, potrà conservare una sua qualificazione formale al livello delle relazioni interzonali e dell'organizzazione delle sue strutture fondamentali»<sup>15</sup>. Dal punto di vista metodologico si può poi rilevare un'altra analogia tra le due esperienze e cioè quella di far corrispondere agli elementi fissi che formano l'ossatura del piano il compito di declinare la dimensione della durata. Inoltre, il comune richiamo alla necessità di un superamento di un razionalistico atteggiamento di imposizione di aprioristiche strutture in favore di un tipo di razionalizzazione che attinga dal caso per caso occasione di costante messa a punto degli strumenti analitici si allineava a un discorso già da tempo maturato all'interno del rogersiano ragionamento sulle relazioni tra progetto e preesistenze ambientali. Ciò in cui il discorso italiano di questo momento si differenziava dal precedente dibattito era la proposta di una soluzione attraverso grandi strutture destinate a centri direzionali: «grandi contenitori» collocati in aree urbane strategiche, anche centrali, e legati alle vie di comunicazione<sup>16</sup>.*

---

<sup>15</sup> Giorgio Piccinato, Vieri Quilici, Manfredo Tafuri, *La città territorio: verso una nuova dimensione*, in «Casabella continuità» n. 270, dicembre 1962, pp. 16-25.

<sup>16</sup> Giorgio Piccinato, Vieri Quilici, Manfredo Tafuri, *La città territorio: verso una nuova dimensione*, in «Casabella continuità» n. 270, dicembre 1962, pp. 16-25. Guido Canella, *Vecchie e nuove ipotesi per i centri direzionali*, in «Casabella continuità» n. 275, maggio 1963, pp. 42-56.

# LE CONDIZIONI DI NATURA SONO RITROVATE



Uno dei riferimenti tra le immagini a corredo dell'articolo: Giorgio Piccinato, Vieri Quilici, Manfredo Tafuri, *La città territorio: verso una nuova dimensione*, in «Casabella continuità» n. 270, dicembre 1962. Si tratta di uno schizzo di Le Corbusier del 1945 per il concetto dei tre insediamenti umani in cui viene affrontato il problema delle modalità di occupazione del territorio dalla crescita urbana rintracciando i riferimenti nelle modalità di sviluppo storico delle città dalla preistoria. Grande importanza viene data alle relazioni tra le infrastrutture territoriali (di terra, ferro e acqua) e la scelta della distribuzione degli insediamenti industriali lineari e localizza i centri culturali di scambio agli incroci delle vie di comunicazione. Le osservazioni del maestro riportano dichiaratamente i risultati del lavoro condotto in seno ai CIAM. Vedi: Le Corbusier, *Le trois établissements humains*, Denöel, Parigi 1945 e Le Corbusier, *Oeuvre Complète 1946-1952*, Les Editions d'Architecture, Zurich 1970, p. 94.

## ESPRESSIONE, LIMITAZIONE PERSONALE E TRASMISSIBILITA'

A partire dal 1963, ormai verso la fine della decennale direzione rogersiana, la rivista iniziò ad orientare il suo campo di indagine verso l'opera – teorica e costruita - di quella nuova generazione di architetti cui si poteva attribuire un ruolo importante nel processo revisione del rapporto tra architettura italiana e modernità. Il discorso fu svolto specificamente all'interno di tre numeri della rivista. Il 276 del giugno dello stesso anno, intitolato *Progetti di architetti italiani 1*, era accompagnato da un'editoriale dedicato al rapporto docente e discente in cui Rogers ricordava la sua adesione ad una pedagogia

positivamente aperta agli apporti di novità offerte dalle giovani generazioni al pensiero più maturo. Allo stesso tempo egli riconduceva il discorso pedagogico all'approccio metodologico da sempre promosso nei confronti dell'eredità del movimento moderno e secondo il quale le esperienze della nuova generazione di architetti italiani potevano essere accolte positivamente all'interno di quel processo di evoluzione del pensiero architettonico ormai noto sotto il motto della *continuità*. Coerentemente con quest'ultimo, i progetti presentati nel numero erano esplicitamente intesi come occasione di precisazione delle proprie posizioni teoriche e infatti l'architetto milanese apriva l'editoriale con la significativa notazione: «è fatalmente originale, inedito, il punto di vista nel quale ogni generazione si pone a considerare il mondo; perciò, se ci mettiamo da questa parte con umiltà (non scevra del senso di responsabilità che compete alla nostra funzione di "maestri") guardiamo in modo nuovo alle nostre stesse esperienze e vediamo la loro realtà che dobbiamo sempre penetrare»<sup>17</sup>.

In tale occasione, pur esprimendo una certa soddisfazione nel constatare, rispetto al contenuto presentato, l'atteggiamento più emancipato nei confronti delle «*restrizioni utilitaristiche*» di una certa disinvoltura figurativa,<sup>18</sup> Rogers espresse alcune riserve in merito alla possibilità che tale «*sorta di "espressionismo"*» offrisse quel carattere di ripetibilità, «*archetipicità*», necessaria ad assumere su di sé, oltre al valore morale, quello dell'utilità non tecnicistica ma tecnica. Il senso attribuito da Rogers all'archetipicità, assunse in questo momento un carattere più precisamente concorde a quello di trasmissibilità. Il ragionamento ruotava sempre intorno alla ricerca dell'espressione architettonica adeguata all'era macchinista, ma per la prima volta insisteva in senso positivo sul principio della *ripetibilità*, come strumento «*per comporre l'espressione estetica con l'esperienza tecnico economica*»<sup>19</sup>. Lo stesso Tentori, all'interno dell'articolo di presentazione dell'antologia di progetti, insinuava il sospetto che ulteriori dibattiti e approfondimenti fossero necessari affinché le esperienze presentate non risolvessero in

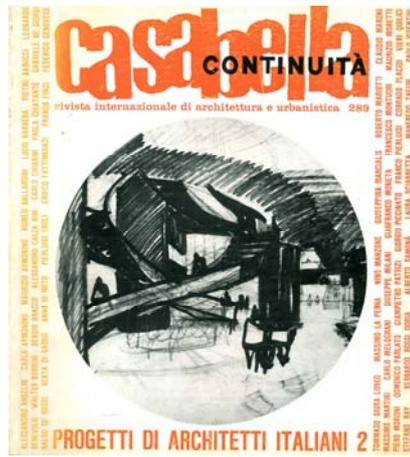
---

<sup>17</sup> E. N. Rogers, *Democrazia non mediocrazia*, in «Casabella continuità» n. 276, giugno 1963.

<sup>18</sup> «Dalla fiducia nell'esistenza di un rapporto non meccanicistico tra ideologia e modi espressivi consegue il superamento dello spinoso "problema di stile" lasciato insoluto negli anni '30», riaffermava Tentori all'interno del fascicolo. F. Tentori, *Progetti e problemi*, in «Casabella continuità» n. 276, giugno 1963, pp. 2-9.

<sup>19</sup> E. N. Rogers, *Progetti di architetti italiani. Introduzione*, in «Casabella continuità» n. 276, giugno 1963, p. 31.

«scetticismo» e «agnosticismo» invece che in una dialettica fra trasmissibile e non trasmissibile la riflessione sul rapporto individuale-collettivo nell'ambito dell'espressione architettonica<sup>20</sup>.



Le copertine dei numeri 276 del 1963 e 289, 291 del 1964 dedicati alle architetture dei giovani italiani.

Il problema era pertanto sempre ascrivibile all'interno della riflessione sull'eredità del Movimento Moderno e la direzione assunta dai giovani sembrava accordarsi con la lezione del maestro sulla continuità del rapporto tra modernità e architettura contemporanea. Non a caso, introducendo il secondo numero della trilogia<sup>21</sup>, Rogers richiamava alcuni pilastri del dibattito svolto a tale proposito sulle pagine della rivista, come l'editoriale *Continuità o crisi?* del 1957<sup>22</sup>, dove l'appello alla costruzione di un percorso culturale evolutivo ricusava l'utilità operativa di interpretare tale rapporto nei termini di una crisi, richiamando piuttosto l'importanza speculativa di una ricerca incentrata sui motivi permanenti dell'architettura moderna. Proprio in quell'occasione, la questione era stata ricondotta al problema del rapporto tra individuale e universale: «*Come si concilia*», chiedeva Rogers, «*un'impostazione basata sul gusto senza verifiche*

<sup>20</sup> F. Tentori, *Progetti e problemi*, in «Casabella continuità» n. 276, giugno 1963, pp. 2-9.

<sup>21</sup> «Casabella continuità» n. 276, giugno 1963, intitolato *Progetti di architetti italiani 2*.

<sup>22</sup> E. N. Rogers, *Continuità o crisi?*, in «Casabella continuità» n. 215, aprile-maggio 1957, pp. 3-4.

con l'intenzione conclamata di estendere l'esperienza architettonica quantificando i modelli?»<sup>23</sup>. Il problema era espresso allora nei termini di una riflessione sulla necessità di superare definitivamente alcuni pregiudizi delle avanguardie sulla storia architettonica che le precedeva nel tentativo di uno studio positivo delle esperienze della storia che rintracciasse le relazioni tra la tradizione e il nuovo sulla base di quei motivi ancora condivisibili.

L'appello a uscire dalla confusione in merito al senso della tradizione che concludeva l'editoriale, non trovava ancora, ormai verso l'epilogo della vicenda editoriale di Rogers, adeguata risposta, tanto che alle stesse questioni si può ricondurre la ricerca dei giovani italiani. «Il rapporto tra i giovani e il Movimento Moderno sta acquistando una consistenza che da tempo aveva perduto», esordisce Rogers nel luglio del 1964, «essi ne colgono l'essenziale e discutono di quello. Per me ciò è molto costruttivo e conferma alcune mie radicate convinzioni»<sup>24</sup>. Il giudizio del maestro milanese è positivo e carico di attese: i giovani architetti romani e settentrionali intendono profondamente i valori essenziali del Movimento Moderno ritrovandovi i germi di un continuo rinnovamento, considerando «la problematica delle generazioni passate come componenti delle proprie interne forze culturali» e alimentando un nuovo dibattito cui Rogers dichiara la propria adesione<sup>25</sup>. Merito delle giovani opinioni è di non aver ampliato la ricerca del Movimento Moderno «nelle postulazioni di carattere concettuale», ma nel risvolto concreto delle loro applicazioni alle ampie richieste del disegno urbano (e qui si riferisce espressamente ai citati modelli di interpretazione delle dinamiche trasformative a larga scala).

Il ragionamento intorno al ruolo della giovane generazione nel processo di approfondimento delle istanze del Movimento Moderno trova, infine, un momento di sintesi nel numero 291 del settembre 1964. L'intero discorso viene qui ricondotto da Rogers al dialettico rapporto tra i termini metodo e tipologia<sup>26</sup>. La direzione presa dalle prime esperienze moderne marcando una cesura con un determinato tipo di ricerca manualistica e la polemica su un determinato pedissequo e sterile ricorso all'uso degli

---

<sup>23</sup> E. N. Rogers, *Continuità o crisi?*, in «Casabella continuità» n. 215, aprile-maggio 1957, pp. 3-4.

<sup>24</sup> E. N. Rogers, *Architetti senza complesso d'Edipo*, in «Casabella continuità» n. 289, luglio 1964, p. 2.

<sup>25</sup> E. N. Rogers, *Architetti senza complesso d'Edipo*, in «Casabella continuità» n. 289, luglio 1964, p. 2.

<sup>26</sup> E. N. Rogers, *Metodo e tipologia*, in «Casabella continuità» n. 291, settembre 1964, p. 1.

stili architettonici nell'insegnamento accademico, doveva essere invertita a favore di una più meditata concezione dell'uso del tipo. Fino a questo momento, infatti, il concetto di tipo in Rogers si era sempre caratterizzato come un astratto e meccanicistico processo di ripetizione seriale non veramente utile a definire meglio la relazione individuale-generale all'interno del rapporto arte-produzione.

Nella sua iniziale formazione, il pensiero dell'architetto milanese sul tipo fu influenzato dalle posizioni moderniste d'avanguardia e della traumatica esperienza esistenziale della guerra<sup>27</sup> che imponevano alla questione una luce profondamente diversa da quella che iniziò a prendere piede nel confronto con la nuova generazione di architetti dei primi anni Sessanta. Il problema della moderna scissione tra soggetto e oggetto, formalizzatosi nell'*esprit systématique* illuminista, giungeva al dopoguerra passando attraverso il concetto di *standardizzazione* e, piuttosto che valutare l'utilità del procedimento di confronto che la tipologia permette, si concentrava sui problemi legati alla riproducibilità<sup>28</sup>. L'effetto più immediato della possibilità di riprodurre in serie l'opera d'architettura era un interesse, a volte esasperato, per la modularità compositiva e la ripetizione seriale di elementi che, attraverso il turbamento della monotonia legata alla

---

<sup>27</sup> Nel 1944, durante l'esilio svizzero dovuto all'introduzione delle leggi razziali in Italia, Rogers, già costretto all'anonimato dal 1938, scriveva intorno all'idea di metodo e al problema della prefabbricazione in architettura. La casa, assunta come simbolo di tutta l'architettura, era significativa della definizione dell'uomo come individuo attraverso il suo modo di abitare. Tale rapporto era messo in discussione dall'avvento storico della guerra e da una riflessione sulle alterazioni del rapporto arte/produzione nel momento in cui l'artigianato veniva definitivamente scalzato dalla produzione industriale. «Da quando la produzione degli oggetti d'uso si è spostata gradualmente dal campo dell'artigianato a quello dell'industria», si leggeva, «i diversi settori dell'attività creatrice hanno subito un cambiamento sostanziale. | Come accade spesso, la causa e l'effetto sono tanto mescolati che è difficile precisare, a un dato momento, non solo la precedenza di un fatto sull'altro, ma financo quale sia il determinante e quale sia il determinato. Per conseguenza, la ricerca delle cause è meno importante dell'osservazione degli avvenimenti, e, all'infuori di ogni giudizio, la teoria astratta soccombe di fronte alla vita che si afferma con la forza dell'immanenza. | [...] Per definire la casa – e quando dico casa dico il simbolo dell'architettura – l'uomo deve incominciare col definire se stesso nel suo modo di vita. | Se la crisi di questa definizione è stata così profonda da provocare l'orribile guerra che stiamo soffrendo, si può ben capire come essa coinvolga anche gli aspetti teorici dell'arte del costruire. | Quali sono i limiti dell'individuo nell'ambito della collettività, e quali sono, all'opposto, i limiti che la collettività non deve varcare per il pericolo di schiacciare l'individuo?». E. N. Rogers, *Problemi di metodo (la prefabbricazione)*, Winterthur, giugno 1944, in *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, 1958; ed. cons.: L. Molinari, a c. d., Skira, Ginevra-Milano 1997, pp. 52-59.

<sup>28</sup> A proposito si veda: W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955; testo completo di una prima versione non approvata dall'autore apparsa in «Zeitschrift für Sozialforschung» 1936; tr. it.: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966; ed. cons.: Einaudi 2000.

possibilità di copiare un *modello* all'infinito, traduceva il timore di un'angosciosa perdita del senso dell'umano.

Per queste ragioni Rogers, in aderenza al Movimento Moderno, rifiutò l'idealismo e l'astrazione implicati negli studi tipologici dell'architettura neoclassica accademica a favore di un approccio di tipo esperienziale che attribuiva estrema importanza all'esperienza vissuta, prima ancora che all'analisi intellettuale distaccata, come mezzo di comprensione dell'architettura. Non a caso, nel programmatico primo numero di "Casabella continuità", scriveva: «Anche noi amiamo l'architettura, non come un'idea astratta, ma come un atto che esprime compiutamente la nostra voglia di vivere, perché siamo ancora tra coloro che credono nell'unità dell'esistenza, o meglio, nella fondamentale responsabilità che incombe sopra ognuno di fronte alle opere»<sup>29</sup>. Più utile alla ricerca di un equilibrato rapporto arte-produzione, sembrava essere, per l'architetto milanese, una non deterministica idea di *modello*, non inteso come idea a priori cui tendere, né categoria cui aderire a posteriori, ma come «atto creativo che rompe gli equilibri provvisori dei prodotti in serie già catalogati, nella stessa maniera come l'atto poetico rompe le leggi del linguaggio codificato della letteratura»<sup>30</sup>. Indispensabile strumento per la conquista del *modello* era il metodo fenomenologico che, in virtù di una completa immersione dell'architetto nei «caratteri psicologici» e nei «valori essenziali» dell'ambiente umano, consentisse lo scarto creativo rispetto a un generico determinismo produttivo e la definitiva «quantificazione dei valori quantitativi»<sup>31</sup>. Escludendo la validità di principi generali ottenuti attraverso sillogismi logici o metodologie delle scienze naturali a favore di una datità generale derivata dall'esperienza diretta di datità individuali, l'approccio fenomenologico considerava primariamente importante, nel processo compositivo dell'architettura, la valutazione della storica concretezza dei

---

<sup>29</sup> E. N. Rogers, *Continuità*, in «Casabella Continuità», n. 199, dicembre 1953 – gennaio 1954, pp. 2-3.

<sup>30</sup> E. N. Rogers, *Problemi di metodo*, cit., p.59.

<sup>31</sup> «I problemi della continuità, della tradizione, dell'inserimento nelle preesistenze ambientali, del linguaggio più comunicativo e della quantificazione – anche tecnica – dei valori qualitativi, sono correlati da una sequenza metodologica». E. N. Rogers, *Continuità o crisi?*, in «Casabella Continuità» n. 215, aprile-maggio 1957, pp. 3-4.

«Immergendosi nei dati suggeriti dalle diverse circostanze, il design [ovvero la generazione di un modello, ndr] diventa sempre meno generico; interpreta i valori essenziali della personalità degli ambienti fisici e culturali nei quali l'opera si determina; tiene conto dei caratteri psicologici degli individui. Si inserisce nelle preesistenze ambientali». E. N. Rogers, *Tradizione e attualità*, in *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino 1958; ed. cons.: L. Molinari, a c. d., Skira, Ginevra-Milano 1997, pp. 243-257.

fenomeni<sup>32</sup>. L'idealismo e l'astrazione degli studi tipo-morfologici e dell'esperienza dell'analisi urbana che parallelamente si iniziavano a condurre ad opera di Saverio Muratori erano molto distanti da questo punto di vista. Non è un caso anche che gli scritti dell'architetto fossero accompagnati quasi solo da fotografie e che il medium fotografico fosse sicuramente privilegiato rispetto all'uso dei rilievi e della cartografia scelti da Muratori, Caniggia e Aymonino e totalmente assenti in *Esperienza dell'architettura*.

Tuttavia, gli anni intorno al 1960 iniziavano a registrare, insieme ad un'importante processo di approfondimento del confronto con le istanze dei giovani, una sorta di ripensamento dell'approccio metodologico di Rogers al progetto. Nel suo unico libro in forma trattatistica<sup>33</sup> - di cui Rogers terminò la scrittura nel 1961 ma che non vide le stampe prima della morte dell'architetto - la sufficienza dell'approccio fenomenologico a risolvere il rapporto individualità-generalità veniva messa in discussione: *«la crisi che si preparava da secoli tra valori individuali e valori collettivi, tra valori soggettivi-sentimentali e valori oggettivi-razionali, tra gli istinti egoistici e la necessità della comunità sociale»*, vi si leggeva, *« raggiunge l'acme della drammaticità. | Nel campo dell'architettura, mentre ci ribelliamo ad accettare qualsiasi precetto di carattere manualistico e quindi agiamo secondo la diretta interpretazione dei fenomeni, distinti l'uno dall'altro e perciò figurati in modo specifico, non riusciamo, per conseguenza, a trovare un'espressione largamente accettata e che serva da tramite tra le distinte personalità e per ciò stesso tra i distinti fenomeni che ogni personalità produce»*<sup>34</sup>.

È un dilemma che non trova risposta nel libro, mentre nell'editoriale del 1964, *Metodo e tipologia*, Rogers finalmente affrontava la questione della tipologia nella rinnovata accezione che stava facendosi strada all'interno dal dibattito in atto nella nuova

---

<sup>32</sup> «Non è opera veramente moderna quella che non abbia autentiche fondamenta nella tradizione, epperò le opere antiche hanno significato odierno finché siano capaci di risuonare per la nostra voce: così, fuori dalla cronologia e da un idealismo non meno astratto, rotti gli argini convenzionali, potremo esaminare il fenomeno architettonico nell'attualità dell'essere: nella sua storica concretezza». E. N. Rogers, *Continuità*, in «Casabella Continuità», n. 199, dicembre 1953 – gennaio 1954, pp. 2-3.

<sup>33</sup> Si ricorda che sia *Esperienza dell'architettura* sia *Editoriali d'architettura* erano la raccolta di scritti elaborati in occasione di conferenze, lezioni universitarie o interventi per riviste specializzate.

<sup>34</sup> E. N. Rogers, *Il soggettivo e il dramma dell'oggettività*, in *Gli elementi del fenomeno architettonico*, C. De Seta Cesare, a c. d., Guida, Napoli 1981; poi in Marinotti, Milano 2006, pp. 50-51; prima versione non distribuita 1961.

generazione di architetti. I due termini sono presentati come un'antinomia cui l'esperienza architettonica degli «*ultimi decenni*» chiedeva la ricerca di un'espressione comune. Della tipologia - qui intesa da Rogers come l'investigazione dell'archetipo, di «*un momento particolarmente felice della continua ricerca*» - si propone la coerenza con il processo metodologico al fine di rintracciare, da un lato, il momento dell'architettura dove tecnica ed espressione convergono armonicamente attraverso «*la ripetizione di quei temi che tendono ad essere analoghi*», dall'altro, mantenendo l'individuo come baricentro di riferimento delle possibili tensioni all'universale. L'approccio metodologico fenomenologico veniva affinato col controllo delle derive particolaristiche in esso implicate attraverso la ricerca di una «norma quantificabile» atta ad attribuire all'attività progettuale valore didascalico<sup>35</sup>.

Mentre l'editoriale introduceva una serie di progetti italiani di ville giudicati inconfondibili tra loro, la copertina del numero illustrava 46 piante di residenze disposte all'interno di una griglia, alludendo ad un procedimento comparativo in grado di sintetizzarne l'appartenenza a classi tipologiche. All'interno di alcuni riquadri della griglia erano schematicamente rappresentate tali classi: blocchi compatti o in linea e corti chiuse, aperte su uno o due lati. L'intento era di mettere in luce una situazione di crisi dell'architettura contemporanea, dovuta all'incapacità di indicare attraverso il progetto, oltre alla datità contingente, storico-ambientale dell'esperienza umana, principi in grado di suggerire modalità costruttive utili a risolvere altrove problemi analoghi. L'editoriale terminava, infatti, con l'ipotesi che si fosse stati condotti a un momento negativo dell'architettura «*dall'accettare, consapevolmente o meno, un*

---

<sup>35</sup> «Negli ultimi decenni l'esperienza architettonica si dibatte tra due poli, tendenzialmente antinomici (il metodo e la tipologia), entro i quali s'affanna a stabilire l'espressione di un linguaggio comune. | [...] Eppure, con l'introduzione del processo metodologico, la società moderna richiede la costituzione dell'archetipo che rappresenti un momento particolarmente felice della continua ricerca, un momento dove i diversi termini del processo tecnico-espressivo convergano armonicamente, onde servire per la ripetizione di quei temi che tendono ad essere analoghi e, pertanto, assimilabili a un metro comune. | Così, l'impostazione architettonica si allinea con l'evoluzione filosofica più attuale che fa perno sull'individuo quale centro di vari tendenti all'universale. | Simile alla difficoltà che si riscontra nella politica, intesa sociologicamente, è il problema architettonico dove si corre continuamente il pericolo di cadere nell'individualismo alienato dal contesto degli altri uomini o, all'opposto, nella massa che aliena l'individuo. | Il fenomeno artistico rischia infatti, con il principio metodologico, di finire in analisi troppo particolari affinché si possa impostare e risolvere la forma di un oggetto destinato - per quanto bello - a perdere il suo valore didascalico, utile a trasformarsi in norma quantificabile». E. N. Rogers, *Metodo e tipologia*, in «Casabella Continuità» n. 291, settembre 1964, p. 1.

*principio in sé progressivo [quello metodologico, ndr], ma non sufficientemente elaborato per giungere a quell'unità – concordia discors – alla quale dobbiamo aspirare»<sup>36</sup>.*

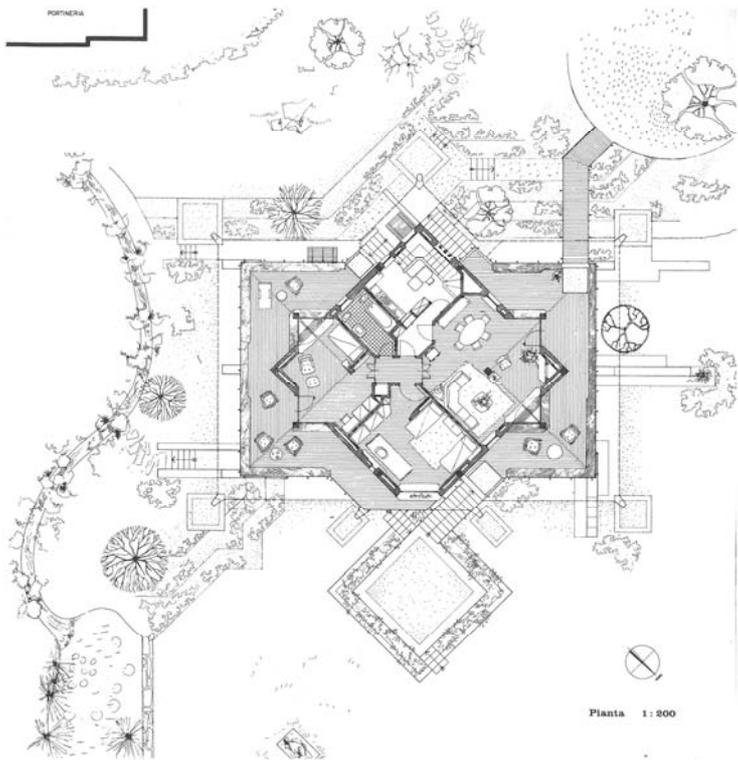
Nelle pagine seguenti i progetti presentati nel numero 291 di "Casabella continuità".

«Voi vedete che, in questo numero dedicato alle ville, ci troviamo di fronte a un campionario di organismi variamente apprezzabili (e nei casi migliori, significativi per l'esperienza di molti) ma non v'è neppure un caso che suggerisca la possibilità di una ripetizione valida in occasioni diverse da quella per cui è stato suggerito. Per segnalare questa complessa situazione ed avviare alla meditazione più generale di ogni altra tematica, la scelta di opere che abbiamo fatto, tra molti altri casi sottoposti, ci sembra esemplare non tanto per un giudizio sul valore di ciascuna, ma per cogliere un particolare momento di crisi dell'attività architettonica presente; tale scelta può essere considerata come la documentazione sintomatica del momento negativo in cui siamo stati condotti, dall'accettare, consapevolmente o meno, un principio in sé progressivo, ma non sufficientemente elaborato per giungere a quell'unità – *concordia discors* – alla quale dobbiamo aspirare».

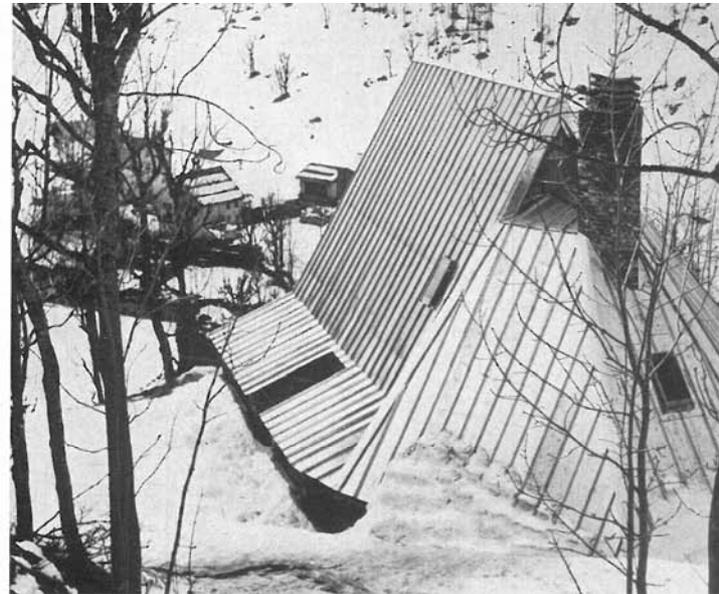
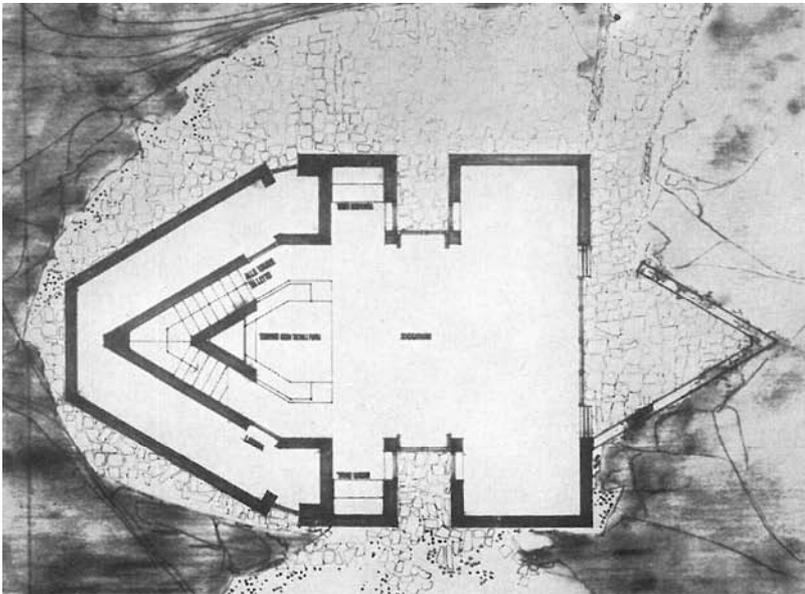
E. N. Rogers, *Metodo e tipologia*, in «Casabella Continuità» n. 291, settembre 1964.

---

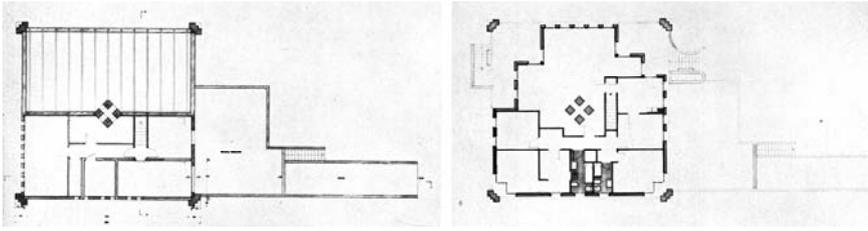
<sup>36</sup> Ibid.



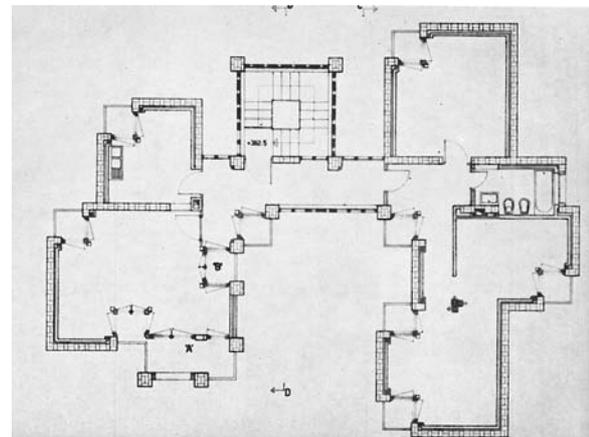
BBPR, Villa sul lago.

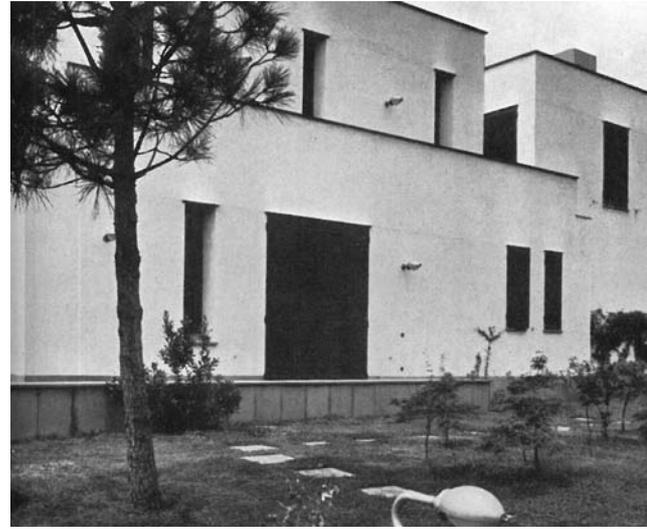
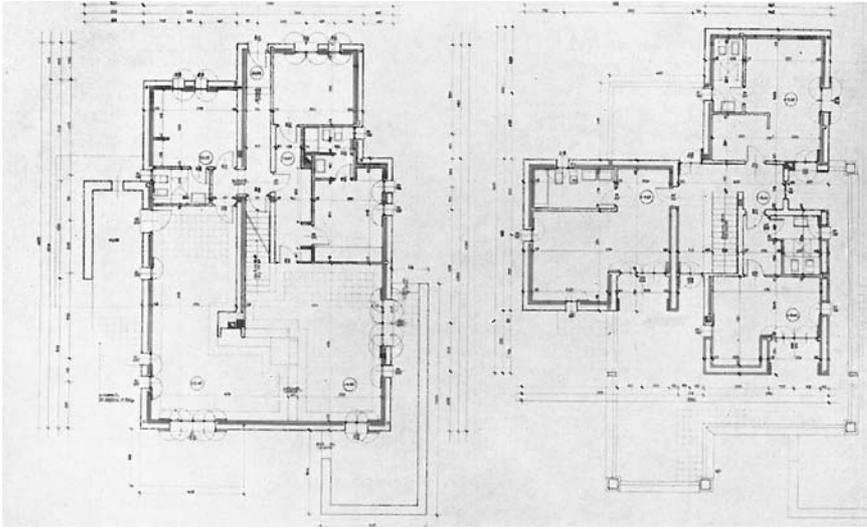


Sergio Rizzi, Casa a Ponte di Formazza.

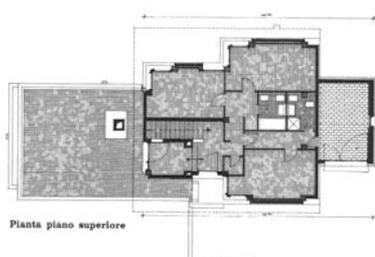
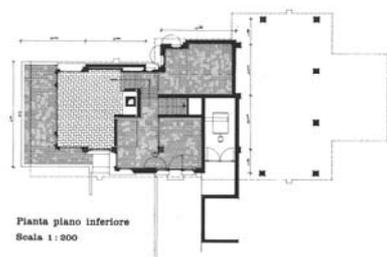


Michele Achilli, Daniele Brigidini, Guido Canella,  
in alto a sinistra: Case unifamiliari a Lisanza;  
in basso a destra: Casa a Lentate sul Seveso.

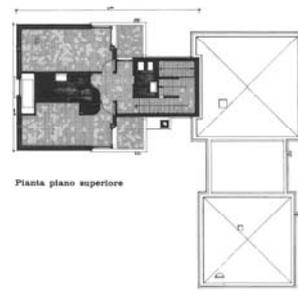


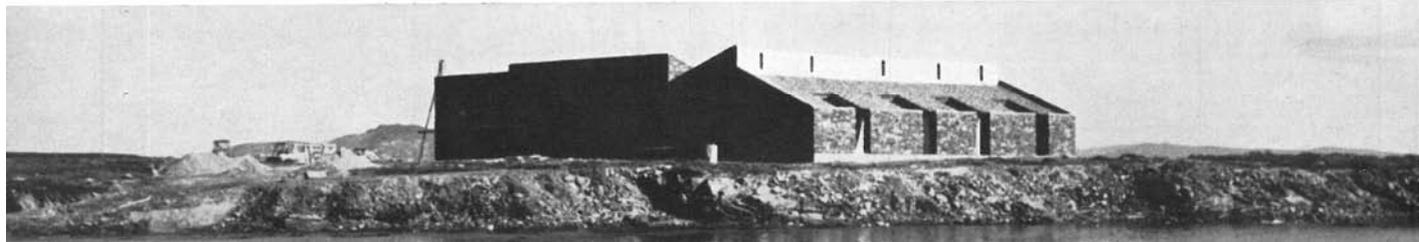
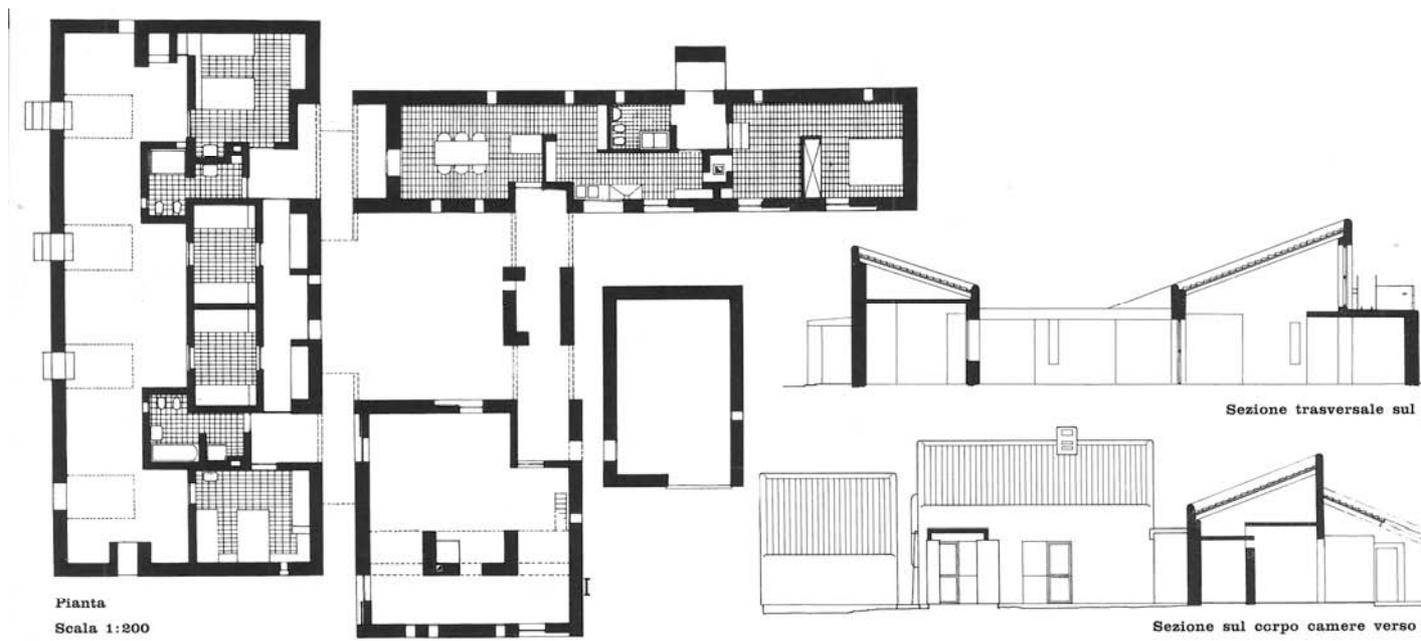


Sergio Asti, Sergio Favre, Due ville in Arenzano.

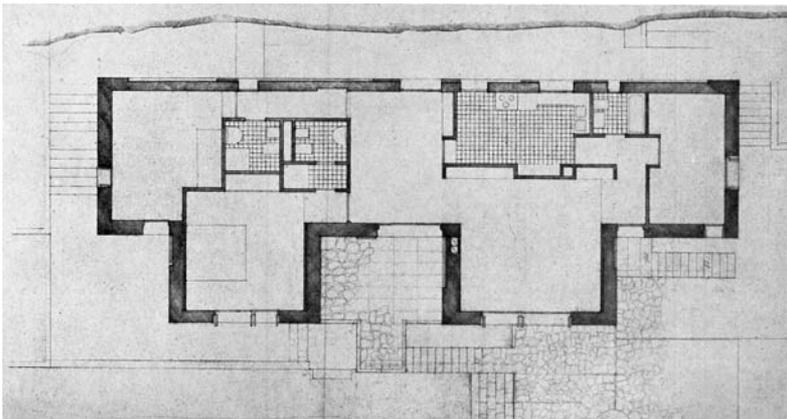


Maurizio Calzavara, Silvano Tintori,  
due ville a Porto Dusano di Manerba del Garda.

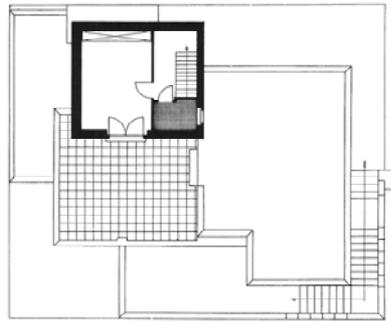




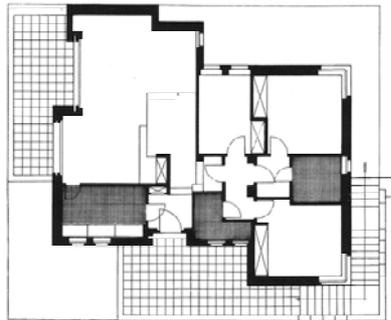
Fredi Drugman, Umberto Riva, Casa per vacanze in Sardegna.



Umberto Riva, Giacomo Scarpini,  
Casa per vacanze a Oliveto Lario.



Secondo piano



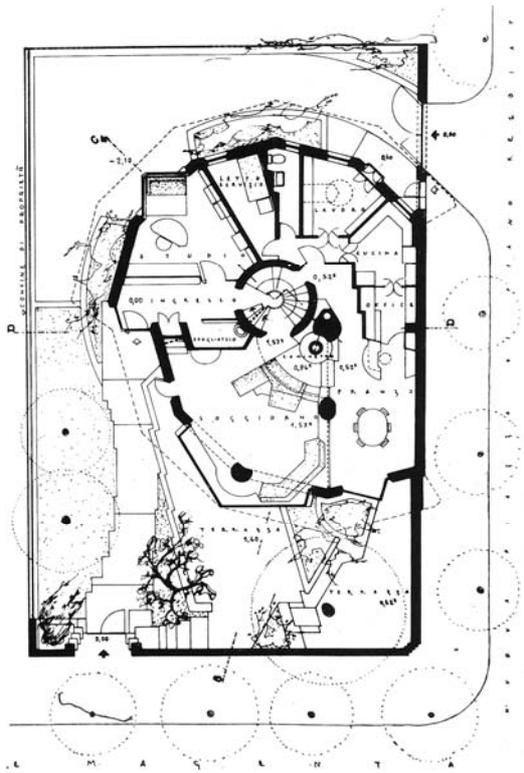
Primo piano



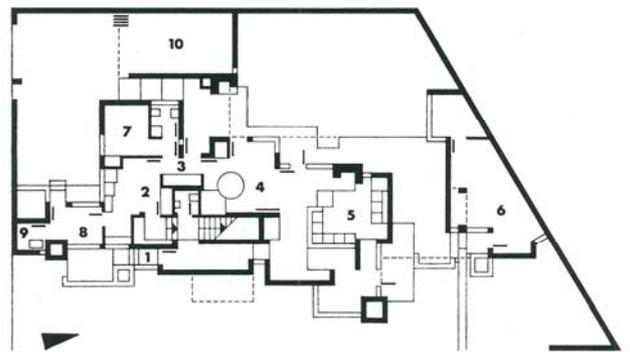
Piano terreno



Leonardo Ferrari, Aldo Rossi, Villa ai Ronchi in Versilia.

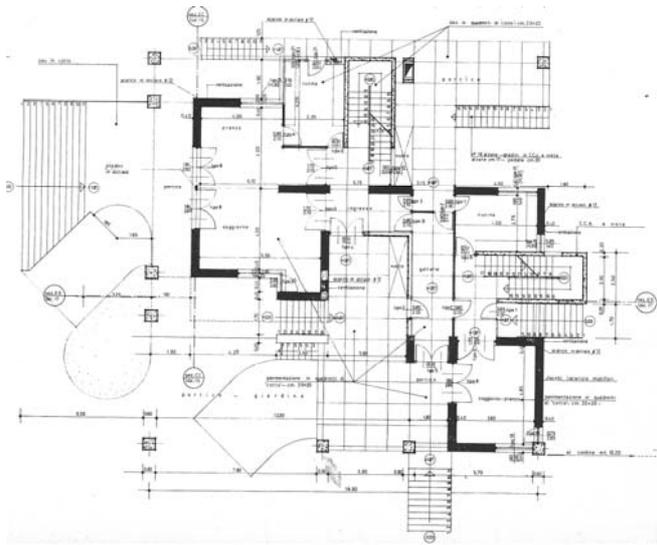


Valeriano Pastor, Eugenio Salvarani,  
Villa a Reggio Emilia.



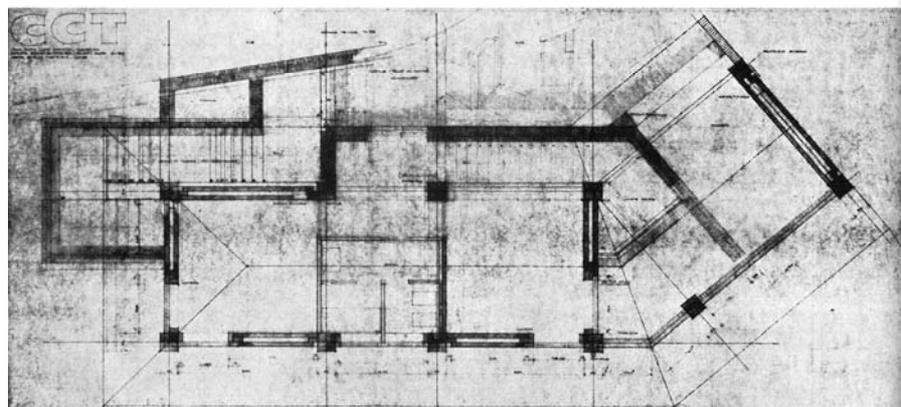
Nino Dardi, Daria Ripa di Meana,

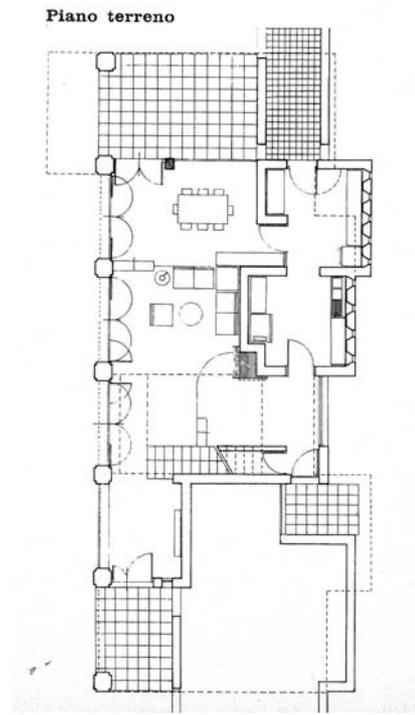
Casa unifamiliare a Cervignano del Friuli.



Gian Ugo Polesello, Villa a Tarcento presso Udine.

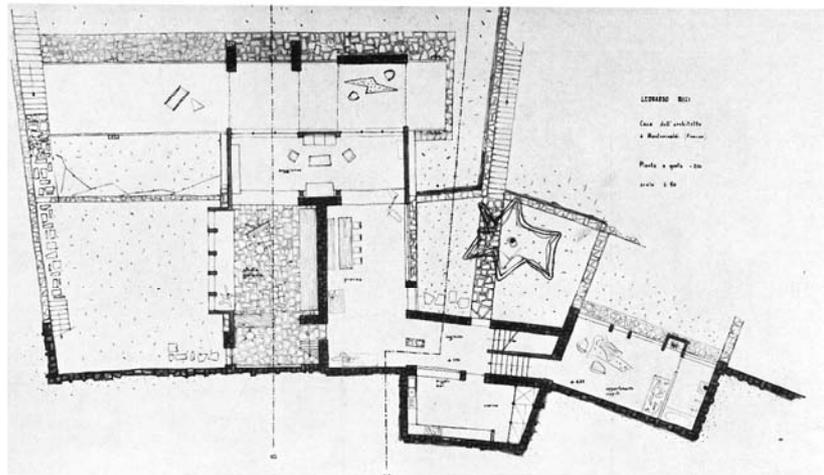
Emilio Mattioni Villa a Tarcento

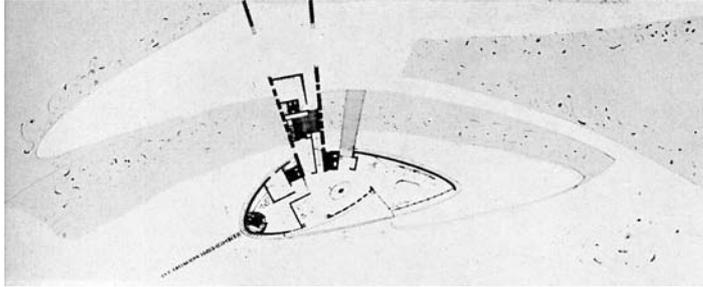




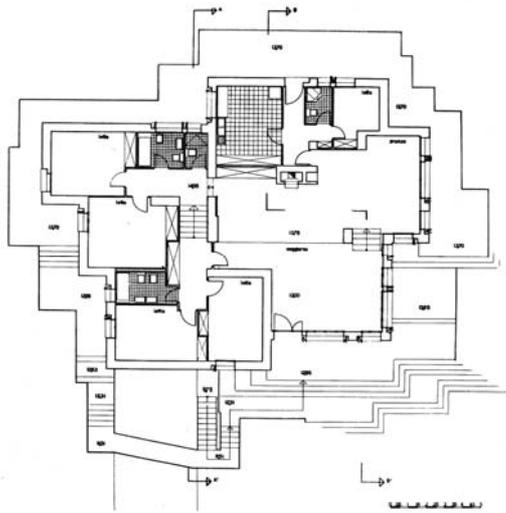
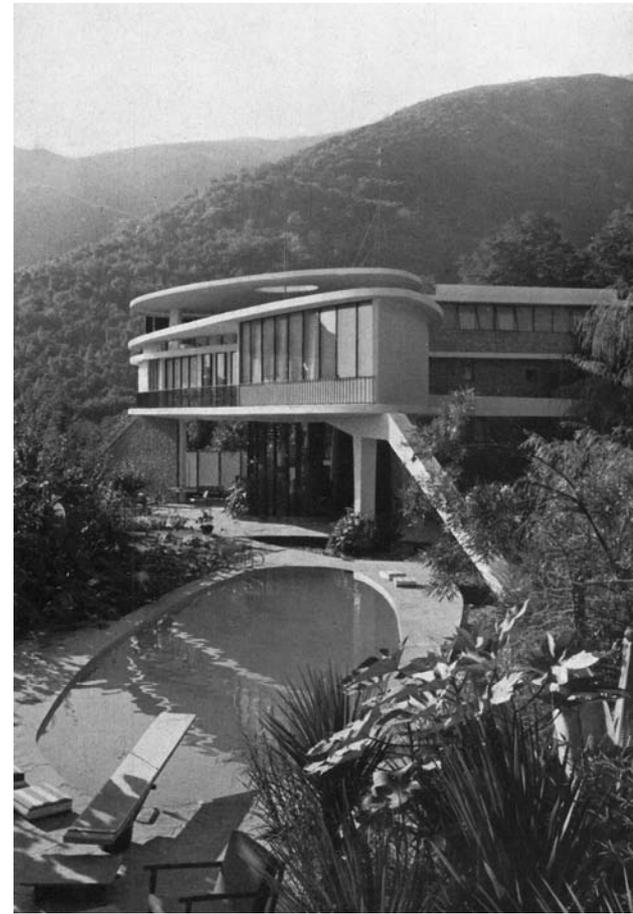
Gianni Avon, Villa in Lignano Pineta.

Leonardo Ricci,  
Vile a Monterinaldi  
presso Firenze.



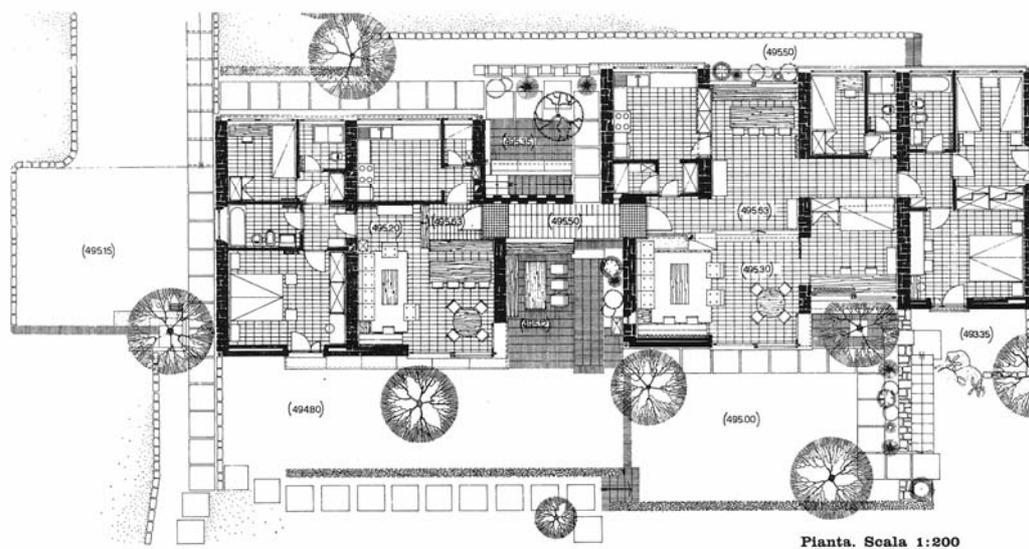


Leonardo Ricci, Villa all'Isola d'Elba.



Giuseppina Marcialis,  
Alberto Samonà,  
Casa per Vacanze a Porto Conte  
in Sardegna.

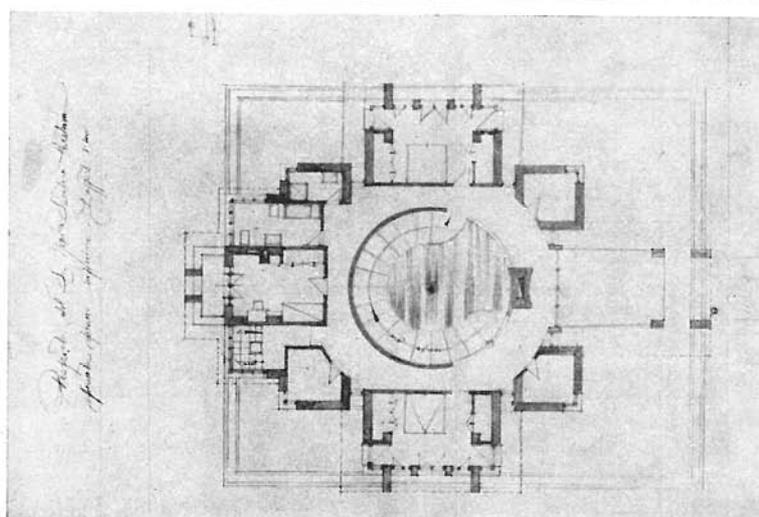
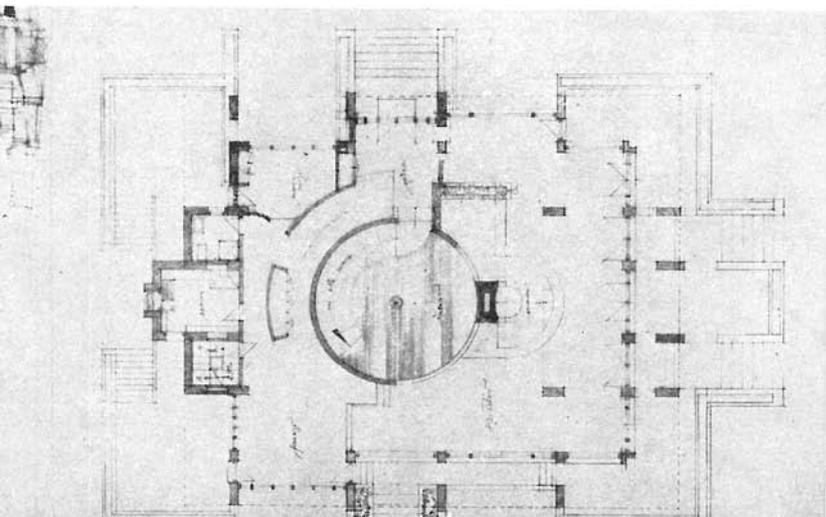
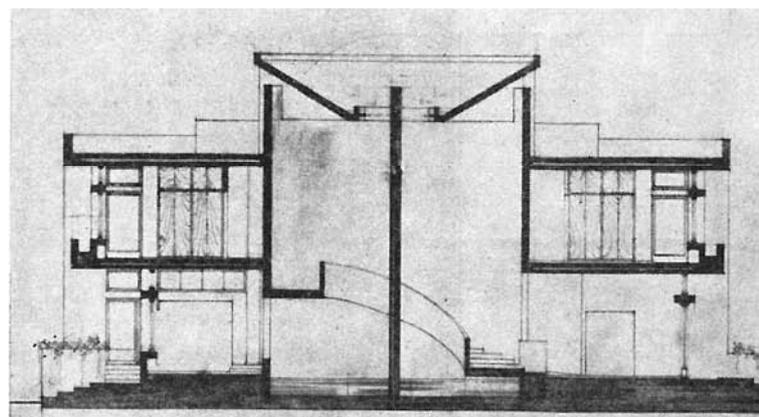
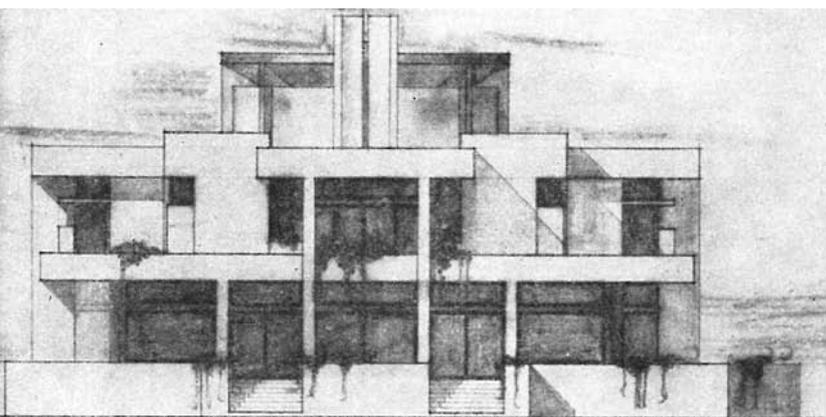




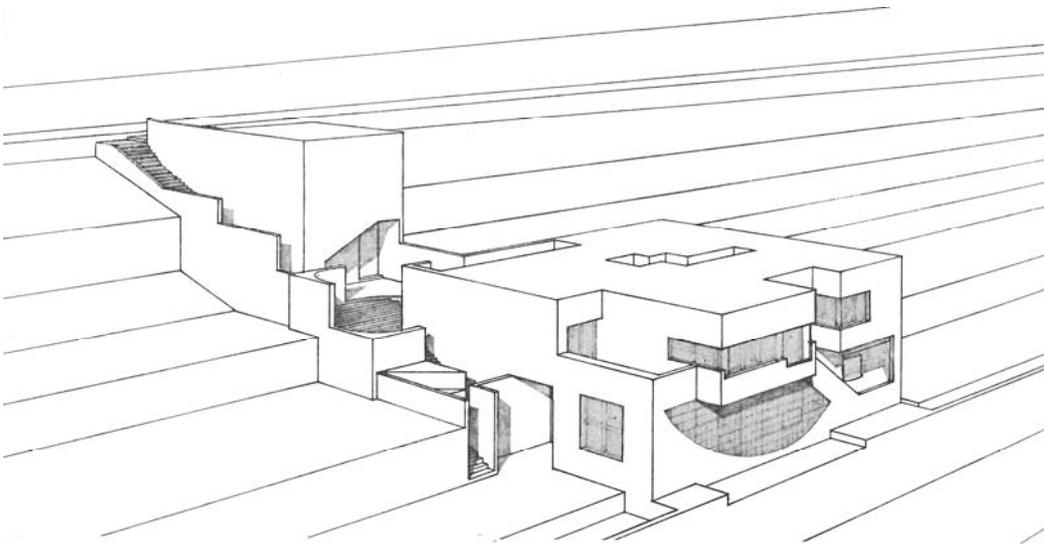
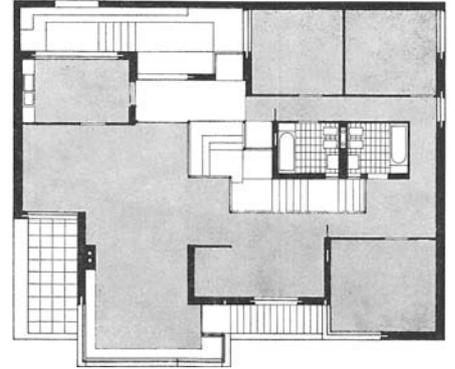
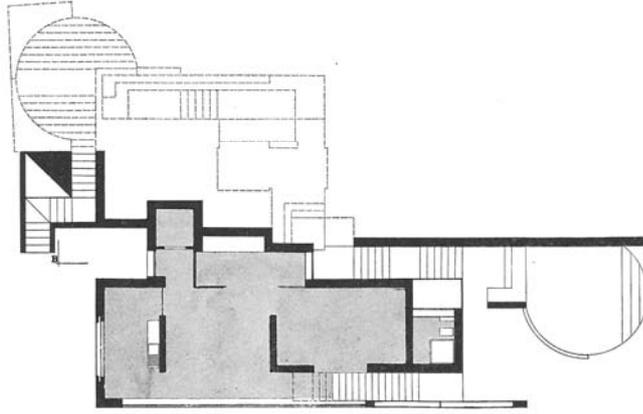
Pianta. Scala 1:200



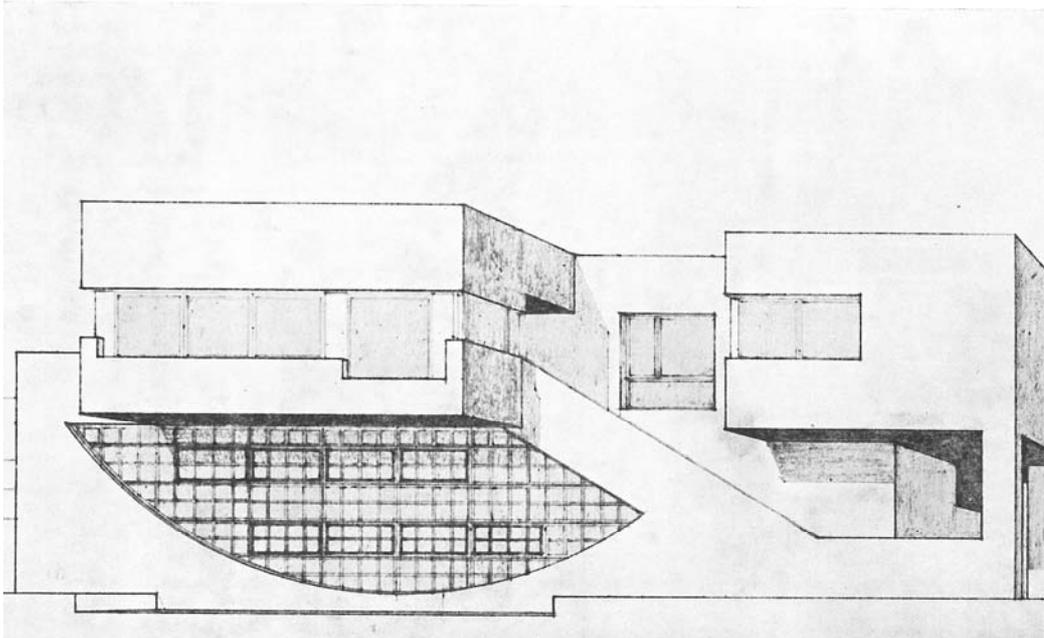
Gina Loret, Piero Maria Lugli, Villa sui Colli Albani.

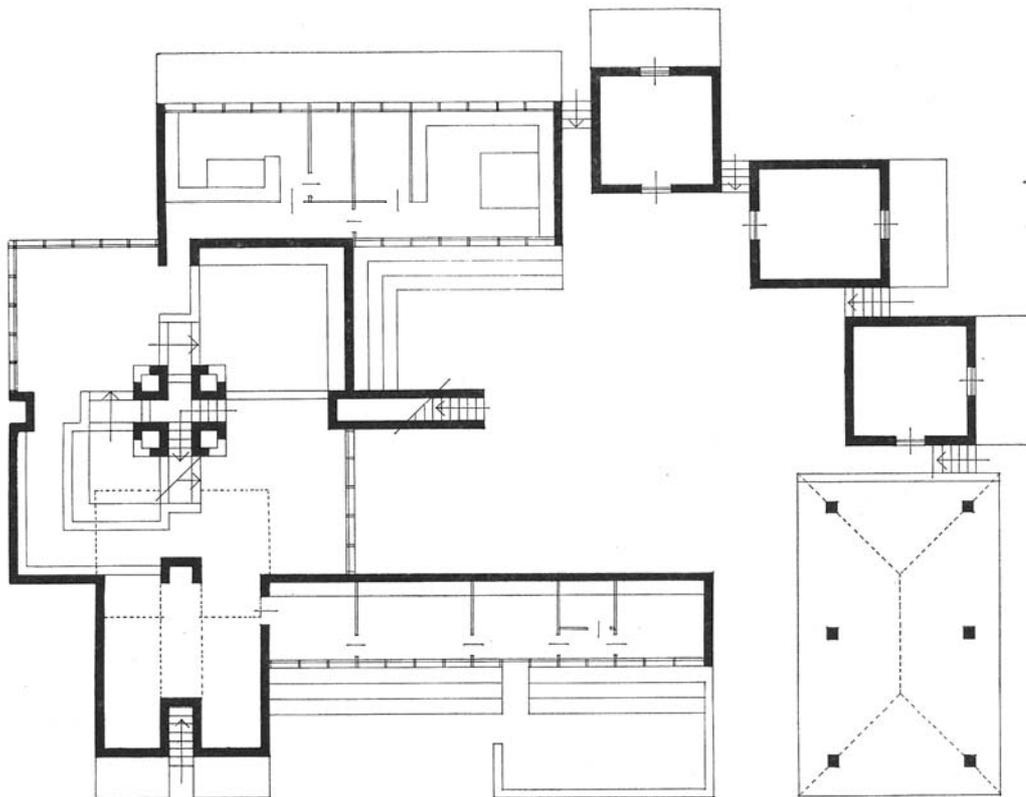
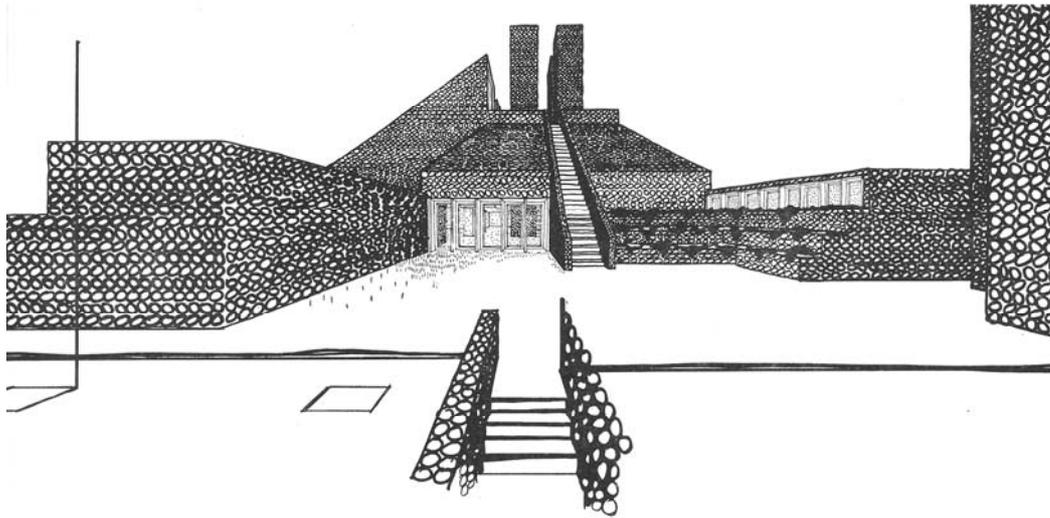


Nicola Pagliara Progetto di una villa a Paestum



Luciano Semerani,  
Gigietta Semerani Tamaro,  
Progetto per una villa  
a Conconello.





Gae Aulenti, progetto per una casa in un bosco.



## ARCHIVI CONSULTATI

JFH                      Jorge Ferrari Hardoy Archive  
Frances Loeb Library, Harvard Graduate School of Design.

CIAM Collection      the CIAM Collection  
Frances Loeb Library, Harvard Graduate School of Design

CIAM Archive        CIAM Archive  
Gta Archiv / ETH Zürich

Fondation Le Corbusier



## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

### Scritti di E. N. Rogers

*Il Cuore problema umano della città*, in Rogers Ernesto Nathan, Sert José Luis, Tyrwhitt Jacqueline, a c. d., *Il Cuore della Città: per una vita più umana delle comunità*, Hoepli, Milano 1954; poi in Id., *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, 1958.

*Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino 1958, ed. cons.: Skira, Milano 1997.

*Gli elementi del fenomeno architettonico*, De Seta Cesare, a c. d., Guida, Napoli 1981; ed. cons.: Marinotti, Milano 2006. Prima versione non distribuita 1961.

*Relacion entre la ciudad antigua y la ciudad nueva*, in «Arquitectura. Madrid» n. 69, settembre 1964, pp. 17-20.

*Il senso della storia*, in Semerani Luciano, a c. d., *Il senso della storia. Continuità e discontinuità*, Unicopli, Milano 1999. Lezione di presentazione del corso di Storia dell'Architettura Moderna, Politecnico di Milano, A.A. 1964/1965.

*L'utopia della realtà*, Leonardo da Vinci, Bari 1965.

*Le Corbusier tra noi*, All'insegna del Pesce d'Oro, Milano 1966.

*The Image: the Architect's Inalienable Vision*, in Kepes Georgy, a c. d., *Sign Image and Symbol*, Studio Vista, London 1966, pp. 242-251.

*The Phenomenology of European Architecture*, in «Dedalus, the Journal of the American Academy of Arts and Science», winter 1964, poi in Graubard S. R., a c. d., *A New Europe?*, Beacon Press, Boston 1967.

*Editoriali di architettura*, Einaudi, Torino 1968.

*Lettere di Ernesto a Ernesto e viceversa*, Archinto, 2000.

Maffioletti Serena, a c. d., *Il pentagramma di Rogers: lezioni universitarie di Ernesto Nathan Rogers*, Il Poligrafo, Padova 2009.

Maffioletti Serena, a c. d., *Ernesto N. Rogers. Architettura, Misura e grandezza dell'uomo. Scritti 1930-1969*, Il Poligrafo, Padova 2010.

### Scritti di Rogers a proposito delle preesistenze ambientali

*Il dramma dell'architetto* (Tucumán, 1948) in Id., *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino 1958, ed. cons.: Skira, Milano 1997, pp. 165-171.

*Carattere e stile* (Milano, 1952) in Id., *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino 1958, ed. cons.: Skira, Milano 1997, pp. 163-165.

*Pretesti per una critica non formalistica*, in «Casabella continuità» n. 200, febbraio-marzo 1954; in forma ridotta come *Report on Brazil*, in «The Architectural Review», n. 694, 1954; poi come *Tradizione e talento individuale* in Id., *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino 1958, ed. cons.: Skira, Milano 1997, pp. 260-267, e in Maffioletti Serena, a c. d., *Ernesto N. Rogers...*, cit.

*Polemica per una polemica*, in «Casabella continuità» n. 201, maggio-giugno 1954; poi in Id., *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino 1958, ed. cons.: Skira, Milano 1997, pp. 115-120.

*Le responsabilità verso la tradizione*, in «Casabella continuità» n. 202, agosto-settembre 1954, pp. 1-3; poi in Id., *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino 1958, ed. cons.: Skira, Milano 1997, pp. 267-279.

*Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei*, in «Casabella continuità» n. 204, febbraio-marzo 1955; poi in Id., *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino 1958, ed. cons.: Skira, Milano 1997, pp. 279-286.

*Il metodo di Le Corbusier e la forma della Chapelle de Ronchamp*, in «Casabella continuità» n. 207, settembre-ottobre 1955, pp. 2-6, poi in Id., *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino 1958, ed. cons.: Skira, Milano 1997, pp. 125-133.

*L'architettura moderna dopo la generazione dei Maestri* (Berkeley California, maggio 1956), in Id., *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino 1958, ed. cons.: Skira, Milano 1997, pp. 143-153.

*Proposte per il tema del prossimo Convegno dell'Istituto Nazionale di Urbanistica*, «Casabella continuità» n. 213, novembre-dicembre 1956, pp. 1-3.

*Un architetto per sé*, «Domus» n. 326, gennaio 1957.

*Dibattito sugli inserimenti nelle preesistenze ambientali*, «Casabella continuità» n. 214, febbraio-marzo 1957.

*Continuità o crisi?*, «Casabella continuità» n. 215, aprile-maggio 1957, pp. 3-4.

*Il problema del costruire nelle preesistenze ambientali*, in «L'Architettura Cronache e storia» n. 22, agosto 1957; poi in Id., *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino 1958, ed. cons.: Skira, Milano 1997, pp. 286-293 (come: Roma, marzo 1957) e in «Zodiac» n. 3, 1990, pp.8-11.

*Tradition and Modern Design*, Ernesto N. Rogers, 1957, in Banham Reyner, *The Aspen papers. Twenty Years of Design Theory from the International Design Conference in Aspen*, Pall Mall, Londra 1974, pp. 78-85, lezione tenuta ad Aspen in occasione della International Design Conference sui rapporti fra progettazione e tradizione; tr. it.: *Tradizione e attualità*, in Id., *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino 1958, ed. cons.: Skira, Milano 1997, pp. 243-257.

*Prefazione. Il mestiere dell'architetto*, in Id., *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino 1958, ed. cons.: Skira, Milano 1997, pp. 11-33 (come: Milano, giugno 1958).

*Un'opera di Gropius e Tac nelle preesistenze ambientali di Atene*, in «Casabella continuità» n. 220, luglio-agosto 1958.

*Chiarimento*, «Casabella continuità» n. 232, ottobre 1959, pp. 5-6.

*Tre problemi di ambientamento. La Torre Velasca...*, in «Casabella continuità» n.232, ottobre 1959.

*Architettura "sostanza di cose sperate"*, in «Casabella continuità» n. 246, dicembre 1960.

*Relacion entre la ciudad antigua y la ciudad nueva*, in «Arquitectura. Madrid» n. 69, settembre 1964, pp. 17-20. Intervento per la Commemorazione della ricostruzione e espansione della città di San Sebastián, 1813-1863.

## Su E. N. Rogers

Zevi Bruno, *Un libro di Ernesto N. Rogers. Filosofare tra artistico e critico*, 11 gennaio 1959, in Id., *Cronache di architettura*, III vol., Laterza, Bari 1971, pp. 234-237.

Zevi Bruno, *Editoriali di Ernesto N. Rogers. L'ultimo seguace di Gropius*, 8 dicembre 1968, in Id., *Cronache di architettura*, VII vol., Laterza, Bari 1970, pp. 200-203.

Zevi Bruno, *Ernesto N. Rogers. Stato dell'arte contro l'arte di Stato*, 23 novembre 1969, in Id., *Cronache di architettura*, VII vol., Laterza, Bari 1970, pp. 414-417.

Tentori Francesco, *Celebrazione di Ernesto N. Rogers*, Circolo della Cultura e delle Arti, Trieste 1970.

Montuori Marina, a c. d., *L'insegnamento di Ernesto N. Rogers. Lezioni e dibattiti del corso di Dottorato di Ricerca per l'A.A. 1983-1984*, Cluva Università, Venezia 1985.

De Seta Cesare, *Ernesto N. Rogers didatta*, in *Architetti italiani del Novecento*, Laterza, Bari 1987.

Gregotti Vittorio, *Ernesto Rogers 1909-1969*, in «Casabella» n. 557, maggio 1989, pp. 2-3.

*Ernesto Nathan Rogers: testimonianze e studi*, Quaderni del Dipartimento di Progettazione dell'Architettura del Politecnico di Milano n. 15, CittàStudi, Milano 1993.

Protasoni Sara, *Ernesto Nathan Rogers: testimonianze e studi*, in «Domus» n. 759, aprile 1994, pp. 134-135.

Voce «Rogers, Ernesto Nathan», in Olmo Carlo, a c. d., *Dizionario dell'architettura del XX secolo*, Allemandi, Torino 2000, pp. 258-260.

De Poli Aldo, Visentin Chiara, a c. d., *Ernesto Nathan Rogers e la costruzione dell'architettura. Atti del Convegno*, MUP, 2009.

López Reus Eugenia, *Ernesto Rogers y la arquitectura de la Continuità*, Universidad de Navarra, Pamplona 2002; tr. it.: *Ernesto Nathan Rogers, Continuità e contemporaneità*, Martinotti, Milano 2009.

Monestiroli Antonio, *Ernesto Nathan Rogers. L'architettura come esperienza*, Baiesi, 2009; poi in Id., *Ernesto Nathan Rogers e la scuola di Milano*, in *Maestri e Scuole di Architettura in Italia*, Clean, Napoli 2012.

Maffioletti Serena, a c. d., *Il pentagramma di Rogers: lezioni universitarie di Ernesto Nathan Rogers*, Il Poligrafo, Padova 2009.

Giannetti Anna, Molinari Luca, a c. d., *Continuità e crisi: Ernesto Nathan Rogers e la cultura architettonica italiana del secondo dopoguerra*, Alinea, Firenze 2010.

Maffioletti Serena, a c. d., *Ernesto N. Rogers. Architettura, Misura e grandezza dell'uomo. Scritti 1930-1969*, Il Poligrafo, Padova 2010.

## Su BBPR e i loro progetti

Cecchi A., *Nostalgie medievali nel nuovo grattacielo*, in «Corriere della Sera», 19/10/1956.

Santini Pier Carlo, *Deux gratte-ciels à Milan*, in «Zodiac» n. 1, 1957.

*Introduction à l'Expo*, in «Zodiac» n. 2, 1958, pp. 137-152.

Zevi Bruno, *Arredi scarpiani, spaccato BBPR*, in Id., *Cronache di architettura*, III vol., Laterza, Bari 1971, p. 216.

Bonfanti Ezio, Porta Marco, *Città, museo e architettura. Il gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Hoepli, Milano 1973.

Piva Antonio, a c. d., *BBPR a Milano*, Electa, Milano 1982.

Fiori L., Prizzon M., a c. d., *BBPR. La Torre Velasca*, Editrice Abitare Segesta, Milano 1982.

Samonà Giuseppe, *La mostra a Milano su BBPR. L'architettura della continuità*, in «Casabella» n. 486, dicembre 1982, pp. 36-37.

Maffiioletti Serena, a c. d., *BBPR*, Bologna 1994.

Brunetti Federico, *BBPR e la Torre Velasca a Milano*, Alinea, Firenze 1999.

Bahnam Rayner, *Quando il grattacielo arrivò a Milano*, in «Domus» n. 865, 2003, pp. 4-13.

#### Su "Casabella continuità"

Samonà Alberto, "Verso una architettura". *Ricerca sui caratteri del contributo culturale svolto dalla rivista Casabella - continuità negli anni dal 1954 al 1964, sotto la direzione di Ernesto N. Rogers*, Materiale di ricerca didattica della Cattedra di Composizione Architettonica II (prof. A. Samonà), Istituto di Composizione della Facoltà di Architettura dell'Università di Palermo, Palermo 1968.

«Casabella», n.440-441, ottobre-novembre 1978, numero su *Casabella cinquant'anni, 1928-1978*.

Mulazzani Marco, *Le riviste di architettura. Costruire con le parole*, in Dal Co Francesco, a c. d., *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*, Electa, Milano 1997, pp. 430-443.

Durbiano Giovanni, *I "baroni rampanti". Una generazione attraverso la "Casabella" di Rogers*,

in Bonifazio Patrizia, Pace Sergio, Rosso Michela, Scrivano Paolo, a c. d., *Tra guerra e pace. Società, cultura e architettura nel secondo dopoguerra*, Franco Angeli Milano 1998, pp. 43-50.

Quadrante Daniela, *Casabella Continuità 1953-1965: architettura, teoria, cultura*, Tesi di Laurea presso la Facoltà di Architettura Civile del Politecnico di Milano-Bovisa, A.A. 2004-2005.

#### Sul concetto di ambiente e di preesistenze ambientali

*Una domanda sempre attuale: come costruire una casa nuova in un ambiente monumentale antico*, Risposte di: Bruno Zevi, Franco Albini, Giò Ponti, Ernesto N. Rogers, Giulio Carlo Argan, Giorgio Rosi, Ludovico Quaroni, Piero Maria Lugli, in «Epoca», 13 dicembre 1953, pp. 10-13.

Perogalli Carlo, *Architettura, ambiente, sintesi artistica nella Milano post-bellica*, in *Aspetti problemi realizzazioni di Milano*, Giuffrè, Milano 1957.

Zevi Bruno, *Contro ogni teoria dell'ambientamento*, in «L'Architettura. Cronache e storia» n. 118-4, agosto 1965, pp. 212-213.

Norberg-Schulz Christian, *Il concetto di luogo*, in «Controspazio» n. 1, giugno 1969, pp. 20-23.

Brun Bernard, Lemmonier Pierre, Raison Jean-Pierre, Roncayolo Marcel, voce «Ambiente», in *Enciclopedia Einaudi*, vol. 1, Einaudi 1977, pp. 393-416.

Emiliani Andrea, voce «Ambiente e territorio», in *Enciclopedia universale dell'arte. Nuove conoscenze e prospettive del mondo dell'arte*, Unedi, Roma 1978, pp. 575-581.

Le Goff Jacques, voce «Documento/Monumento», in *Enciclopedia Einaudi*, vol. 5, Einaudi 1978, pp. 38-48.

Grassi Luigi, voce «Ambiente», in Grassi L., Pepe M., *Dizionario della critica d'arte*, Utet, Torino 1978, p. 20.

*L'ambiente e il rapporto con la storia*, in «Casabella» n. 440-441, ottobre-novembre 1978, pp. 59-69.

Blanc-Pamard Chantal, Raison Jean-Pierre, voce «Paesaggio», in *Enciclopedia Einaudi*, vol. 10, Einaudi 1980, pp. 320-340.

Godelier Maurice, voce «Primitivo», in *Enciclopedia Einaudi*, vol. 10, Einaudi 1980, pp. 1130-1145.

Roncayolo Marcel, voce «Territorio», in *Enciclopedia Einaudi*, vol. 14, Einaudi 1981, pp. 218-243.

Prandi Carlo, voce «Tradizioni», in *Enciclopedia Einaudi*, vol. 14, Einaudi 1981, pp. 414-445.

Rowe Colin, *Letter on a Precedent Invention*, in «Harvard Architectural Review» n. 5, primavera 1986, pp. 188-189.

Voce «Ambiente», in *Enciclopedia dell'Architettura*, Garzanti, Milano 1996.

Forty Adrian, voce «Context», in *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*, Thames and Hudson, London 2000; tr. it.: *Parole e edifici: un vocabolario per l'architettura moderna*, Pendragon, Bologna 2005.

Zanni Nicoletta, voce «Ambiente» in *L'arte*, Utet, Torino-Milano 2002, p. 102.

Voce «Preesistenza», in De Poli Aldo, a c. d., *Enciclopedia dell'architettura*, Motta Architettura, Milano 2008.

De Pieri Filippo, voce «Ambiente», in De Poli Aldo, a c. d., *Enciclopedia dell'architettura*, Motta Architettura, Milano 2008.

Clarelli Maria, *Architettura contemporanea in contesti storici italiani. Dalla centralità del dibattito sulle preesistenze ambientali alle esperienze attuali*, Tesi di Dottorato presentata presso l'Università degli Studi di Napoli "Federico II", Napoli 2008.

Gregory Rob, *Context or Ambiente?*, in «The Architectural Review» n. 225, febbraio 2009, pp. 32-33.

### Sui CIAM e le teorie dei congressi

CIAM, *Die Wohnung für das Existenzminimum*, Englert & Schlosser, Frankfurt am Main 1930.

Guido Angel, *La machinolatric de Le Corbusier*, Rosario 1930.

Ortega y Gasset José, *La rebelión de las masas*, 1930; tr. it.: *La ribellione delle masse*, Il Mulino, Bologna 1962.

CIAM, *Rationelle Bauweisen*, Julius Hoffmann, Stuttgart 1931.

Le Corbusier, *La ville radieuse. Éléments d'une doctrine d'urbanisme pour l'équipement de la civilisation machiniste*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Boulogne-sur-Seine 1935.

Le Corbusier, *L'ilot insalubre n°6*, Imprimerie Tournon, Paris 1938.

Sert José Luis and CIAM, *Can Our Cities Survive? an ABC of Urban Problems, their analysis, their solutions*, Harvard University, 1942.

CIAM, *Urbanisme des CIAM. La Charte d'Athènes*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Collection de l'équipement de la civilisation machiniste, Boulogne-sur-Seine 1943; tr. it.: Le Corbusier, *La carta d'Atene; con*

- un discorso preliminare di Jean Giraudoux, Edizioni di Comunità, Milano 1960.
- Tyrwhitt Jacqueline, *Planning and the countryside*, Art & Educational Publishers Limited, London & Glasgow 1946.
- Giedion Sigfried, *A decade of new architecture. CIAM, Les Congres Internationaux d'Architecture Moderne*, Girsberger, Zurich 1951.
- Argan Giulio Carlo, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino 1951.
- Le Corbusier, *Oeuvre Complète 1946-1952*, Les Editions d'Architecture, Zurich 1970.
- Rogers Ernesto Nathan, Tyrwhitt Jacqueline, Sert José Luis, a c. d., *Il Cuore della Città: per una vita più umana delle comunità*, Hoepli, Milano 1954; contiene i risultati dell' 8° CIAM.
- Giedion Sigfried, *Walter Gropius, L'uomo e l'opera*, Edizioni di Comunità, Milano 1954.
- Gropius Walter, *Scope of Total Architecture*, 1955; tr. it: *Architettura Integrata*, Mondadori, Milano 1955; ed. cons.: il Saggiatore, Milano 1977.
- Gropius Walter, *Apollo in the Democracy*, in «Zodiac» n. 1, 1957.
- Newman O., a c. d., *CIAM '59 in Otterlo*, Kramer/Stuttgart, Girsberger/Zurich, Tiranti/London, Universe Book/New York, Lectura Architectonica/Hilversum 1961.
- Banham Reyner, *CIAM*, in Pehnt Wolfgang, a c. d., *Encyclopedia of modern architecture*, Harry N. Abrams, New York 1964, pp. 70-73.
- Roth Alfred, *La nouvelle architecture: présentée en 20 exemples: 1930-1940*, Les éditions d'architecture, Zürich 1975 .
- Grassi Giorgio, *Das neue Frankfurt 1926-1931*, Dedalo, Bari 1975.
- Steinmann Martin, a c. d., *CIAM. Dokumente 1928-1939*, Birkhäuser Verlag, Basel und Stuttgart 1979.
- Ciucci Giorgio, *The invention of the Modern Movement*, in «Oppositions» n. 24, 1981, pp. 68-91.
- Walter Gropius 1907/1934*, in «Rassegna» n. 15, numero monografico, settembre 1983.
- Magnago Lampugnani Vittorio, a c. d., *Architettura moderna. L'avventura delle idee, 1750-1980*, Electa, Milano 1985
- Deleule S., *La ration raisonnée d'habitat, une sociologie du logement de GROPIUS*, in «Amphion» n. 2, novembre 1987, pp. 59-68.
- Ciucci Giorgio, *Esprit critique et espace indicible*, in «Amphion» n. 2, novembre 1987, pp. 144-148.
- «Rassegna» n. 52, dicembre 1992, numero monografico su «Gli ultimi CIAM».
- Di Biagi Paola, a c. d., *La Carta d'Atene. Manifesto e frammento dell'urbanistica moderna*, Officina Edizioni, Roma 1998.
- Mumford Eric, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, MIT, Cambridge-Massachusetts, London-England 2000.
- Lathouri Marina, *Reconstructng the topographics of the modern city: the late CIAM debates*, tesi di Dottorato discussa nel 2006 presso la University of Pennsylvania.
- Mumford Eric, *Defining Urban Design. CIAM Architects and the formation of a Discipline, 1937-69*, Yale University press, London 2009.
- Domhardt Konstanze Sylva, *From the "Functional City" to the "Heart of the City": Green*

Space and Public Space in the CIAM Debates of 1942-1952, in Brantz Dorothee, Dümpelmann Sonja, a. c. d., *Greening the City: Urban Landscapes in the Twentieth Century*, University of Virginia Press, Charlottesville 2011, pp. 133-156.

Domhardt Konstanze Sylva, *The garden city idea in the CIAM discourse on urbanism: a path to comprehensive planning*, in «Planning Perspectives» n. 2, April 2012, pp. 173-197.

Domhardt Konstanze Sylva, *The Heart of the City. Die Stadt in den transatlantischen Debatten der CIAM, 1933-1951*, Gta Verlag 2012.

### **Sul rapporto tra modernità, storia e tradizione**

Eliot Thomas Stearns, *Tradition and the individual talent*, in Id., *The sacred wood; essays on poetry and criticism*, Methune, London 1920; tr. it.: *Tradizione e talento individuale*, in Id., *Il bosco sacro; saggi di poesia e critica*, Bompiani Milano 1967.

Kaufmann Emil, *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der Autonomen Architektur*, Verlag Dr. Rolf Passer, Leipzig-Wien 1933; ed. cons.: *Da Ledoux a Le Corbusier: origine e sviluppo dell'architettura autonoma*, Mazzotta, Milano 1973.

Giedion Sigfried, *Space, Time and Architecture. The Growth of a new tradition*, Cambridge (Mass.) 1941; tr. it.: *Spazio tempo e architettura, lo sviluppo di una nuova tradizione*, Hoepli, Milano 1954.

Mumford Lewis, *Roots of Contemporary American Architecture*, Reinhold, New York 1952.

Van De Velde Henri, selezione dalle sue *Memoires* (1891-1901), in «The Architectural Review» n. 669, Settembre 1952.

Banham Rayner, *Italian Eclectic*, in «The Architectural Review» n. 670, October 1952, pp. 213-217.

Benjamin Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955; testo completo di una prima versione non approvata dall'autore apparsa in «Zeitschrift für Sozialforschung» 1936; tr. it.: *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 1966; ed. cons.: Einaudi 2000.

Giedion Siegfried, *Architektur und Gemeinschaft*, Rowohlt, Hamburg 1956; tr. it.: *Breviario di Architettura*, Garzanti, Milano 1961.

Giedion Siegfried, *History and the Architect*, in «Zodiac» n. 1, 1957.

Rogers Ernesto Nathan, *Tradizione e attualità nel disegno*, in «Zodiac» n. 1, 1957.

Barthes Roland, *Mythologies*, Sevil, Paris 1957; tr. it.: *Miti d'oggi*, Lerici, Milano 1962.

Banham Reyner, *Neoliberty. The Italian retreat from modern architecture*, in «The Architectural Review» n. 747, April 1959, pp. 231-235; tr. it.: *Neoliberty. La ritirata italiana dall'architettura moderna*, in Banham Reyner, *Architettura della Seconda Età della Macchina*, Electa, Milano 2004, pp. 54-61.

Banham Reyner, *Theory and Design in the First Machine Age*, Praeger, New York 1960; tr. it.: *Architettura della prima età della macchina*, Calderini, Bologna 1970.

Canella Guido, *Processo al Neoliberty*, in «Fantasia» n. 9, 1963, p. 38.

Argan Giulio Carlo, *Strutturalismo e critica*, intervento al dibattito organizzato da Cesare Segre, nel Catalogo Generale 1958-65, Il Saggiatore, Milano 1965, p. LXI.

Bonfanti Ezio, *Autonomia dell'architettura*, in «Controspazio» n. 1, giugno 1969, pp. 24-29.

Zevi Bruno, *Elogio del liberty, condanna del neo-liberty*, in Id., *Cronache di architettura*, III vol., Laterza, Bari 1971, p. 263.

Zevi Bruno, *Senza metastasi la città invisibile*, in Id., *Cronache di architettura*, III vol., Laterza, Bari 1971, p. 314.

Rykwert Joseph, *On Adam's House in Paradise. The Idea of the Primitive Hut in Architectural History*, Museum of Modern Art, New York 1972; tr. it.: *La casa di Adamo in paradiso*, Adelphi 1972; ed. cons.: Mondadori, Milano 1977.

Berman Marshall, *All that is solid melts into air. The experience of modernity*, Simon and Schuster, New York 1982; tr. it.: *L'esperienza della modernità*, Il Mulino, Bologna 1999.

Massu C., *Un devoir de fidélité: la valeur artistique du type selon J. Root*, in «Amphion» n. 2, novembre 1987, pp. 11-16.

Pousin F., «Typisation» et rendement; une analyse socialiste de la constitution de la forme, in «Amphion» n. 2, novembre 1987, pp. 69-78.

Lobsinger Mary Louise, *Monstrous Fruit: The Excess of Italian Neo-Liberty*, in «Thresholds» n. 23, December 2001, pp. 44-51.

Vanlaethem France, *The difficulté d'être of the modern heritage*, in «The journal of Architecture» n. 9, estate 2004, pp. 177-191.

## Sul concetto moderno di monumentalità

Dibattito sulla monumentalità in «The Architectural Review», settembre 1948.

Mumford Lewis, *Monumentalism, Symbolism and Style*, in «The Architectural Review» n. 628, April 1949. pp. 173-180.

Giedion Siegfried, *Una nuova monumentalità*, in *Architektur und Gemeinschaft*, Rowohlt, Hamburg 1956; tr. it.: *Breviario di Architettura*, Garzanti, Milano 1961.

Pane Roberto, *Attualità urbanistica del monumento e dell'ambiente antico 1959*, in Civita Mauro, a c. d., *Roberto Pane. Attualità e dialettica del restauro*, Chieti 1987.

Patetta Luciano, *La monumentalità nell'architettura moderna*, Clup, Milano 1982.

Nelson Blake Casey. *Beloved Community. The Cultural Criticism of Randolph Bourne, Van Wyck Brooks, Waldo Frank, & Lewis Mumford*, The University of North Carolina Press, Chapel Hill and London, 1990.

Casciato Maristella, *Modern monumentality – introduction*, in «Journal of Architecture» v. 9, n. 2, winter 2004, pp. 151-155.

Scavuzzo Giuseppina, *Iconostasi: la forma e i segni. Dalla costruzione simbolica alla composizione architettonica in alcune opere di Le Corbusier*, in Semerani Luciano, a c. d., *Memoria Ascesi Rivoluzione*, Marsilio, Venezia 2006, pp. 31-97.

## Sull'esperienza sudamericana

Le Corbusier, *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Éditions Crès, Collection de "L'Esprit Nouveau", Paris 1930; in particolare: *Le Plan "Voisin" de Paris. Buenos-Ayres peut-elle devenir l'une des grandes villes du monde?*.

Le Corbusier, *La ville radieuse. Éléments d'une doctrine d'urbanisme pour l'équipement de la civilisation machiniste*, Éditions de l'Architecture d'Aujourd'hui, Boulogne-sur-Seine, 1935.

*Voluntad y Acción*, in «Nuestra Arquitectura» n. 6, giugno 1939, pp.214-222; manifesto del gruppo Austral.

Le Corbusier, *Plan Director para Buenos Aires*, numero monografico di «La Arquitectura de hoy» n. 4, aprile 1947.

*La città universitaria del nord-ovest Argentino*, in «Urbanistica» n. 8, 1951, pp. 45-48.

*University city of Tucuman*, in «The Architectural Review» n. 112, 1952, pp. 232-330.

*Urbanización del bajo de Belgrano: un barrio para 50.000 habitantes*, in «Revista de arquitectura» n. I-II, 1953, pp. 17-75.

*Five civic centers in South America*, in «Architectural Record» n. 114, August 1953, p. 121-36.

Sacriste Eduardo, *Charla a principiantes*, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán 1961.

Le Corbusier, 1938. *Buenos Aires: Plan directeur*, in *Le Corbusier, Jeanneret Pierre. Oeuvre complète 1934-1938*, Les Editions d'Architecture o Girsberg edition, Zurich 1964.

Ferrari Hardoy Jorge, *Hacia una relacion mas armonica entre la vivienda y la ciudad*, in «Urbe» n. 16, 1966, pp. 61-75.

Mumford Lewis, *The South in Architecture*, Da Capo, New York 1967.

Borthagaray Juan Manuel, Glusberg Jorge, Junod Benoit, *Le Corbusier y Buenos Aires, el plan regulador, 1938-40*, CAYC, Buenos Aires 1981.

Gutierrez Ramon, *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamerica*, Ediciones Cátedra, Madrid 1983.

Pérez O. Fernando, *Contacto en Sudamerica*, in «ARS» n. 8, settembre 1987, pp. 4-8.

Rosas Vera José, *Interferencias...o de como las periferias interpelan al Centro (incluso a Le Corbusier)*, in «ARS» n. 8, settembre 1987, pp. 23-27.

Abalos Iñaki, Herreros Juan, *El Rascacielos Cruciforme en Sudamérica y Porte Maillot, 1929*, in «Summa» n. 243, novembre 1987, pp. 30-35.

Liernur Pancho, Pschepiurca Pablo, *Precisiones sobre los proyectos de Le Corbusier en la Argentina, 1929/1949*, in «Summa» n. 243, novembre 1987, pp. 40-55.

Sartor Mario, *La città latinoamericana tra antecedenti precolombiani, leggi di fondazione e tradizione*, in «Zodiac» n. 8, 1988, pp. 15-46.

Posani Juan Pedro, Sato Alberto, *Riflessioni dai tropici*, in «Zodiac» n. 8, 1988, pp. 49-83.

Liernur Jorge Francisco, *Un nuovo mondo per lo spirito nuovo: le scoperte dell'America Latina da parte della cultura architettonica del XX secolo*, in «Zodiac» n. 8, 1988, pp. 89-91.

Fernández Roberto, *Deserto e Selva: dall'astrazione al desiderio. Note sul dilemma del regionalismo nell'architettura latinoamericana*, in «Zodiac» n. 8, 1988, pp. 123-159.

- Brown Enrique, *Otra arquitectura en América Latina*, Gustavo Gili, Mexico 1988.
- Perez Oyzarun Fernando, *Le Corbusier y Sudamerica, viajes y proyectos*, Arq, Santiago del Chile 1991.
- Liernur Jorge Francisco, *Fuochi di paglia: Architetti italiani nella "Nuova Argentina" (1947-1951)*, in «Metamorphosi», 1993.
- Sarlo Beatriz, *Arlt: cidade real, cidade imaginária, cidade reformada*, in «Revista do patrimônio histórico e artístico nacional» n.23,1994, pp. 167-177.
- Irace Fulvio, *Le Corbusier a Buenos Aires*, in «Abitare» n. 342, luglio-agosto 1995, pp. 88-90.
- Ballent Anahi, *El diálogo del los antípodas: Los CIAM y América latina*, Secretaría de Investigaciones en Ciencia y Técnica, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires 1995.
- Liernur Jorge Francisco, *Architetti italiani nel secondo dopoguerra nel dibattito architettonico della nuova Argentina 1947-1951*, in «Metamorfosi» n. 25-26, 1995, pp. 71-80.
- Collins Christiane Crasemann, *Urban interchange in the Southern Cone: Le Corbusier (1929) and Werner Hegemann (1931) in Argentina*, in «Journal of the Society of Architectural Historians», 1995 June, v. 54, n. 2, pp. 208-227, 264; oppure *Intercambios urbanas en el cono sur: Le Corbusier [1929] y Werner Hegemann [1931] en Argentina*, in «ARQ» n. 31, diciembre 1995, pp.6-18.
- Varas Alberto, a. c. d., *Buenos Aires Metrópolis*, LAMU, GSD, FADU, Buenos Aires 1997.
- Molinari Luca, *Milano - Tucuman - Buenos Aires - New York - Milano, 1947-1949. Circolarit  dei saperi e delle relazioni: il carteggio E.N. Rogers - BBPR*, in Bonifazio Patrizia, Pace Sergio, Rosso Michela e Scrivano Paolo, a. c. d., *Tra guerra e pace, societ , cultura e architettura nel secondo dopoguerra*, Franco Angeli, Milano 1998, pp. 155-164.
- Berjman, Sonia, *Plazas y parques de Buenos Aires : la obra de los paisajistas franceses, Andr , Courtois, Thays, Bouvard, Forestier, 1860-1930*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires 1998.
- Hilger Carlos, *Patrimonio historico: su revitalización*, in «Summa+» n. 39, octubre 1999, pp. 140-143.
- Zalduendo Ines, *Buenos Aires through the architecture work of Jorge Ferrari Hardoy*, in «ReVista» n. 2, winter 2003, pp. 78-81.
- Liernur Jorge Francisco, Aliata Fernando, *Diccionario de Arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografias, instituciones, ciudades*, Diario de Arquitectura de Clarín, Buenos Aires 2004. Voci: Buenos Aires, Bonet, CIAM, Ciudad Universitaria, Ferrari, Kurchan, Rogers, Sachriste, Vivanco.
- Jorge Francisco Liernur, Pablo Pschepiurca, *La red Austral: obras y proyectos de Le Corbusier y sus discípulos en la Argentina*, Universidad Nacional De Quilmes, 2008.
- Lapunzina Alejandro, *El 'Plan régulateur' de Buenos Aires y la oficina del EPBA: crónica de un malentendido*, in «Massilia» 2008, pp.216-241.
- Pschepiurca Pablo, *Le Corbusier et l'urbanisation de Buenos Aires: plan ou programme?*, in «Visiteur: ville, territoire, paysage, architecture» n. 15, novembre 2009, pp.88-99.
- Liernur Jorge Francisco, *For a Latin American criticism of contemporary architecture*, in «Harvard Design Magazine» n. 34, 2011, pp. 14-15.
- Najle Ciro, *The inner outside*, in «Harvard Design Magazine» n. 34, 2011, pp. 58-65.

## **Sull'architettura del secondo dopoguerra e la ricostruzione**

Giovannoni Gustavo, *Vecchie città ed edilizia nuova*, UTET, Torino 1931.

Pagano Giuseppe, Daniel Guarniero, *Architettura rurale italiana*, Hoepli (Quaderni della Triennale), Milano 1936. Catalogo della Mostra di Architettura Rurale alla Sesta Triennale di Milano, 1936.

The Royal Institute of British Architects, *Rebuilding Britain*, Lund Humphries, Londra 1943.

Zucker Paul, *New Architecture And City Planning*, Philosophical Library, 1944.

De Finetti Giuseppe, *Della proprietà delle aree urbane nei riflessi della costruzione*, in *Atti del Primo Convegno nazionale per la ricostruzione edilizia*, 1945.

Pane Roberto, *Città antiche edilizia nuova*, 1956, in Civita Mauro, a c. d., *Roberto Pane. Attualità e dialettica del restauro*, Chieti 1987, pp. 113-130.

Falciola Franco, *Milano cambia volto: gli edifici in altezza*, in *Aspetti problemi realizzazioni di Milano*, Giuffrè, Milano 1957.

Gadola Ambrogio, *Criteri edificativi dell'urbanistica nelle grandi città (La tendenza all'edificazione alta)*, in *Aspetti problemi realizzazioni di Milano*, Giuffrè, Milano 1957.

Giambelli Agostino, *La ricostruzione di Milano*, in *Aspetti problemi realizzazioni di Milano*, Giuffrè, Milano 1957.

Mazzotti Artal, *Urbanesimo e urbanistica*, in *Aspetti problemi realizzazioni di Milano*, Giuffrè, Milano 1957.

Ponti Gio, *Milano moderna*, in *Aspetti problemi realizzazioni di Milano*, Giuffrè, Milano 1957.

Bettonica F., Frattini G. F., *Recenti tendenze dell'architettura civile in Italia*, in «Zodiac» n. 1, 1957.

*Difesa e valorizzazione del paesaggio urbano e rurale. Atti del 6. convegno nazionale di urbanistica, Lucca, Teatro del Giglio, 9-11 novembre 1957*, Istituto nazionale di urbanistica, Roma 1958.

Portoghesi Paolo, *Dal Neorealismo al neoliberty*, in «Comunità» n. 65, 1958.

Pedio R., *La crisi del linguaggio moderno all'Esposizione Universale di Bruxelles*, in «Architettura. Cronache e storia» n. 36, ottobre 1958, pp. 384-395.

«Urbanistica», n.32, dicembre 1960, numero monografico sul VII Convegno nazionale dell'INU: Il volto della città.

*La nuova dimensione della città: la città-regione*, Ilse, Milano 1962.

Beretta Anguissola L., *I 14 anni del piano INA-casa*, Staderini, Roma 1963.

Gregotti Vittorio, *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano 1966, ed. cons.: 2008.

Tafuri Manfredo, *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Bari 1968, pp. 19-94.

Banham Reyner, *Revenge of the Picturesque: English Architectural Polemics, 1945-1965*, in Summerson John, a c. d., *Concerning Architecture. Essays on Architectural Writers and Writing presented to Nikolaus Pevsner*, Allen Lane The Penguin Press, London 1968, pp. 265-273.

Pane Roberto, Bisà Marco, Masobello Remigo, *La tutela del nulla*, in «Casabella» n. 353, 1970, pp. 35-40.

- Zevi Bruno, *Un codice per la forma urbana aperta*, in Id., *Cronache di architettura*, III vol., Laterza, Bari 1971, p. 290.
- De Seta Cesare, *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Laterza, Bari 1972.
- Il dibattito architettonico in Italia 1945-1975*, Bulzoni, Roma 1977.
- Silvetti Jorge, *On Realism in Architecture, Beyond the Modern Movement*, Special Issue, in «The Harvard Architecture Review» n. 1, Primavera 1980, pp. 10-31.
- Pracchi Attilio, *Milano. Guida all'architettura moderna*, Bologna 1980.
- De Seta Cesare, *L'architettura del Novecento*, Torino 1981.
- Ciucci Giorgio, *Il dibattito sull'architettura e la città fasciste*, in *Storia dell'arte italiana*, Parte seconda, *dal Medioevo al Novecento*, Volume terzo, *il Novecento*, Einaudi, Torino 1982, p. 371.
- Tafuri Manfredo, *Storia dell'architettura italiana 1944-1985*, Einaudi, Torino 1982; ed. cons.: 2002.
- Tafuri Manfredo, *Architettura e Realismo*, in Magnago Lampugnani Vittorio, a c. d., *Architettura moderna. L'avventura delle idee, 1750-1980*, Electa, Milano 1985, pp. 121-45.
- Rossi Aldo, *Un'educazione realista*, in Ferlenga Alberto, a c. d., *Aldo Rossi. Architetture 1959-1987*, Electa, Milano 1987, p. 71.
- De Fusco Renato, Lenza Cettina, *Le nuove idee di architettura. Storia della critica da Rogers a Jencks*, Etas, Milano 1991.
- Baffa, Morandi, Protasoni, *Il Movimento di Studi per l'Architettura*, Laterza, Bari 1995.
- Dal Co Francesco, *La ricostruzione. Introduzione alla storia dell'architettura italiana del secondo Novecento*, in Id., a c. d., *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*, Electa, Milano 1997, pp. 11-55.
- Irace Fulvio, *Milano*, in Dal Co Francesco, a c. d., *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*, Electa, Milano 1997, pp. 56-81.
- Canzian Massimiliano, *La "teoresi" del progetto e il ruolo dei maestri*, in Dal Co Francesco, a c. d., *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*, Electa, Milano 1997.
- Avarello Paolo, *Piano e città nell'esperienza urbanistica*, in Dal Co Francesco, a c. d., *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*, Electa, Milano 1997, pp. 316-342.
- Marconi Paolo, *Il restauro architettonico in Italia, mentalità, ideologie, pratiche*, in Dal Co Francesco, a c. d., *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*, Electa, Milano 1997, pp. 368-391.
- Morello Paolo, *La museografia. Opere e modelli storiografici*, in Dal Co Francesco, a c. d., *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*, Electa, Milano 1997, pp. 392-417.
- Mulazzani Marco, *Le riviste di architettura. Costruire con le parole*, in Dal Co Francesco, a c. d., *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*, Electa, Milano 1997, pp. 430-443.
- Calabi Donatella, *Un ruolo centrale per gli architetti nella Ricostruzione*, in Bonifazio Patrizia, Pace Sergio, Rosso Michela, Scrivano Paolo, a c. d., *Tra guerra e pace. Società, cultura e architettura nel secondo dopoguerra*, Franco Angeli Milano 1998, pp. 37-42.
- Montanari Guido, *Dalle baracche ai quartieri di edilizia economica. Il problema della casa tra emergenza e "miracolo economico": Torino, 1945-65*, in Bonifazio Patrizia, Pace Sergio, Rosso Michela, Scrivano Paolo, a c. d., *Tra guerra e pace. Società, cultura e architettura nel secondo*

dopoguerra, Franco Angeli Milano 1998, pp. 145-154.

Protasoni Sara, *Il Gruppo Italiano Ciam e il Movimento di studi per l'architettura*, in Bonifazio Patrizia, Pace Sergio, Rosso Michela, Scrivano Paolo, a c. d., *Tra guerra e pace. Società, cultura e architettura nel secondo dopoguerra*, Franco Angeli Milano 1998, pp. 51-58.

Durbiano Giovanni, *I Nuovi Maestri. Architetti tra politica e cultura nel dopoguerra*, Marsilio, Venezia 2000.

Molinari Luca, *Between continuity and crisis: history and project in Italian architecture culture of the postwar period*, in «2G» n. 15, 2000, pp. 4-11.

Reichlin Bruno, *Figures of Neorealism in Italian Architecture (Part 1)*, in «Grey Room» n. 5, Autunno 2001, pp. 78-101.

Reichlin Bruno, *Figures of Neorealism in Italian Architecture (Part 2)*, in «Grey Room» n. 6, Inverno 2002, pp. 110-133.

Gravagnuolo Benedetto, *L'architettura della ricostruzione tra continuità e sperimentazione, 2004-2005*, in <http://www.ermes-multimedia.net/an1945/004.htm>.

Casciato Maristella, *Neorealism in Italian Architecture*, in Goldhagen Sarah e Legault Réjean, a c. d., *Anxious Modernism: Experimentation in Postwar Architecture Culture*, MIT Press, Cambridge, MA 2009, pp. 25-53.

Magnago Lampugnani Vittorio, *The Myth of Reality. Notes on Neorealism in Italy 1946-56*, in Celant Germano, a c. d., *Architecture and Arts 1900/2004: A Century of Creative Projects in Building, Design, Cinema, Painting, Sculpture*, Skira, Milano 2004, pp. 75-79.

Giannetti Anna, Molinari Luca, a c. d., *Continuità e crisi: Ernesto Nathan Rogers e la*

*cultura architettonica italiana del secondo dopoguerra*, Alinea, Firenze 2010.

Vidler Anthony, *Troubles in Theory Part I: The state of the art 1945-2000*, in «The Architectural Review» n. 230, October 2011, pp. 102-107.

Cohen Jean-Louis, *Produire la production et le logement ouvrier* in, Id., *Architecture en uniforme. Projeter et construire pour la Seconde Guerre mondiale*, CCA Hazan, Parigi 2011, pp. 81-139.

### **Sul rapporto tra fenomenologia e architettura**

Dewey John, *Art as experience*, 1934, tr. it.: Maltese Corrado, a c. di, *L'arte come esperienza*, La Nuova Italia, Firenze 1960.

Anceschi Luciano, *Autonomia ed eteronomia dell'arte. Sviluppo e teoria di un problema estetico*, Sansoni, Firenze 1936; ed. cons.: Vallecchi, Firenze 1959.

Heidegger Martin, *Die Zeit des Weltbildes*, 1938, in Id., *Holzwege*, 1950, tr. it.: Id., *L'epoca dell'immagine del mondo*, in Id., *Sentieri interrotti*, Chiodi Pietro, a c. d., 1968.

Merleau-Ponty Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, Paris 1945, tr. it.: Id., *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano 1965.

Husserl Edmund, *Die Idee der Phanomenologie*, Martinus Nijhoff, The Hague 1950; tr. it.: *L'idea della fenomenologia*, il Saggiatore, Milano 1981.

Abbagnano Nicola, *Il lavoro storiografico in filosofia*, in «Rivista di filosofia» XLVI, 1955.

Paci Enzo, *Continuità e coerenza dei BBPR*, in «Zodiac» n. 4, aprile 1959, pp. 82-115.

Norberg-Schulz Christian, *Intentions in Architecture*, 1963; tr. it.: *Intenzioni in architettura*, Lerici, Milano 1967; ed. cons.: Officina, Roma 1977.

Veca Salvatore, *Un filosofo e l'architettura: Enzo Paci*, in "Casabella" n. 440-441, ottobre-novembre 1978, pp. 79-83.

Norberg-Schulz Christian, *Genius Loci, Towards a Phenomenology of Architecture*, Rizzoli, New York 1980; tr. it.: Norberg-Schulz Anna Maria, a c. d., *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura*, Electa 1979.

Gentili Carlo, *Nuova fenomenologia critica: metodi e problemi dell'estetica fenomenologica italiana*, Paravia, Torino 1981.

Rossi Lino, *Fenomenologia critica e storiografia estetica*, CLUEB, Bologna 1983.

Bergson Henri, *Essais sur les données immédiates de la conscience*, 1889; tr. it.: Ciusa Niso, a c. d., Id., *Saggio sui dati immediati della coscienza*, SEI, Torino 1954, ora in Id., *Saggio sui dati immediati della coscienza*, tr. it.: Di Sossi F., a c. d., Cortina, Milano 2002.

Otero-Pailos Jorge, *Interview with Vittorio Gregotti: the role of phenomenology in the formation of the Italian neo-avant-garde*, in «Thresholds» n. 21, autumn 2000, pp.40-46.

Otero-Pailos Jorge, *Ernesto Rogers and Enzo Paci: tradition as lifeworld*, in *Theorizing the anti-avant-garde: invocations of phenomenology an architectural discourse, 1945-1989*, PhD diss., MIT, 2001.

Scaramuzza Gabriele, *Crisi come rinnovamento: scritti sull'estetica della scuola di Milano*, Unicopli, Milano 2002.

Russo Luigi, *Esperienza estetica. A partire da John Dewey*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2007.

Marchesini Marcello, *Architettura e fotografia. Rogers e la fenomenologia della percezione*, in De Poli Aldo, Visentin Chiara, a c. d., *Ernesto Nathan Rogers e la costruzione dell'architettura. Atti del Convegno*, MUP, 2009.

Otero-Pailos Jorge, *Architecture's historical turn: phenomenology and the rise of the postmodern*, University of Minnesota Press, Minneapolis – London, 2010.

### Altri

Farinelli Franco, *I segni del mondo. Immagine cartografica e discorso geografico in età moderna*, La Nuova Italia, Scandicci 1992; ed. cons.: 2000.

Borges Jorge Luis, *L'immortale*, in Id., *L'Aleph*, Losada, Buenos Aires 1952; tr. it: Feltrinelli, Milano 1959; versione cons.: Feltrinelli, Milano 2011, p. 15 e pp. 17-18.