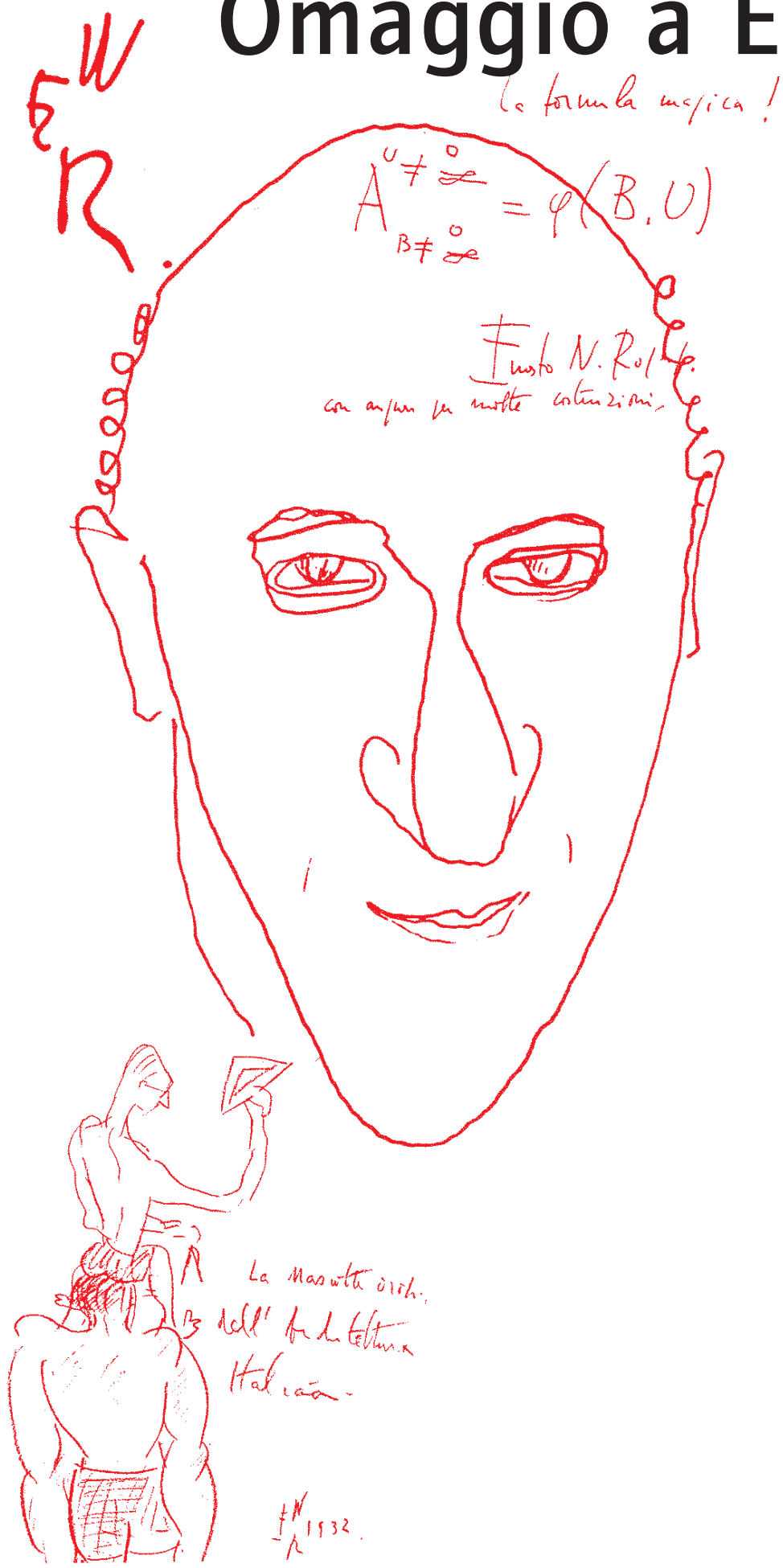
ELOGIO DELL'ARCHITETTURA
Omaggio a Ernesto N. Rogers



CIAM – ma professore osteggiato dall'"accademia italiana" nel conseguimento dell'ordinariato – Ernesto N. Rogers è certamente il docente che più ha attratto, segnato e indirizzato per molti anni gli architetti italiani, i suoi diretti allievi e le successive generazioni. L'immenso impegno rogersiano nella didattica scorre parallelo, e s'intreccia, alle direzioni di «Domus» e di «Casabella-Continuità», che egli conduce per quindici anni – negli 1946-'47 la prima, negli 1953-'65 la seconda – attestazioni e strumenti della medesima interpretazione del proprio ruolo pedagogico, promotore di una profonda e continua riflessione sul "mestiere" dell'architetto per saldarne l'azione estetica ad una visione etica nella volontà di una costante incidenza nella trasformazione della realtà, in un richiamo, incessantemente ribadito, alla responsabilità individuale, all'impegno di "cittadino-architetto", alla necessità dell'architettura.

«Non sono un filosofo, non sono un letterato, sono un architetto che legge i testi (ed i poeti), scrive ma essenzialmente progetta e si verifica in cantiere. Le esperienze, tutte quante, ho tentato di tradurre in architettura come la parte più intrinseca della mia esistenza», dice di sé.

«In una società razionale c'è soltanto una questione di priorità; e nessun servizio, salvo quelli che si riferiscono all'alimentazione e alla protezione della vita umana, deve avere priorità sull'educazione» scrive nel 1960 e nel 1961: «Non è più tempo di parole, il problema della Scuola deve essere considerato, come il pane e l'acqua, tra i generi di prima necessità; dal superamento di questa angosciosa crisi dipende il destino della società italiana: il suo auspicabile e realizzabile progresso o la sua irrimediabile decadenza».

Dedicare questo giornale agli studenti significa ricordare la centralità della Scuola nella vita di Rogers e dei BBPR, menzionando anche Lodovico Belgiojoso, che allo Iuav fu professore, ed Enrico Peressutti, che si dimise da Princeton dove era visiting professor per il travisamento dei suoi principi didattici nella nuova politica edilizia dell'ateneo: «le opinioni architettoniche più moderne – scriveva in quella circostanza – dovrebbero mostrare alla generazione presente e a quella futura la nostra preoccupazione di essere i leaders, in ogni settore, del profondo amore per la qualità».

Problemi: arte e pubblico; *Conquista della misura umana*; *Programma: Domus, la casa dell'uomo*; *Arte, materia prima*; *Architettura educatrice*; *L'architetto non è una prima donna*; *Pretesti per una critica non formalistica*; *La responsabilità verso la tradizione*; *Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei*; *La tradizione dell'architettura moderna italiana*; *Dibattito su alcuni argomenti morali dell'architettura*; *Discussione sulla valutazione storica dell'architettura e sulla misura umana*; *Professionisti o mestieranti nelle nostre Scuole di Architettura?*; *La forza delle idee*; *Architettura "... sostanza di cose sperate"*; *Non si può fare a meno dell'architettura*; *Utopia della realtà*; *Ridimensionamento dell'architetto*; *Liberi professionisti e funzionari*; *Democrazia, non mediocrazia*; *Costruzioni della mafia e contro*; *Il diritto all'opposizione*... I titoli degli scritti e delle conferenze che ritmano la vita di Ernesto N. Rogers suonano come slogan efficaci, come richiami incisivi alla riflessione sul valore del progetto e sull'impegno dell'architetto: ma soprattutto, ci parlano ancor oggi per la loro incalzante attualità.

Serena Maffioletti

Dedicato agli studenti

«Non mi pento, davvero, di una certa carica di utopismo che mi ha spinto allora e continua a sostenermi; preferirò sempre d'essermi sbagliato, piuttosto per aver creduto di poter realizzare cose impossibili che per essere rimasto scettico di fronte a qualche cosa che avrei potuto facilmente ottenere.

Naturalmente, la grande questione è di fondare il cammino della propria vita sopra un terreno solido affinché i passi non vacillino nell'astratto; quanto alla meta, può essere reale, anche se è lontana, difficile da raggiungere e, perfino, continuamente fuggente. Non ho nessun'altra certezza della mia vita, se non quella di aver sempre disperatamente creduto che si potessero tentare gli ideali della bellezza senza rinunciare a quelli di una fondamentale umanità».

Bilancio provvisorio, mai successivamente smentito, sono queste parole, che Rogers scrive nel 1958, qui poste a premessa di un fascicolo composto per gli studenti dello Iuav e a loro dedicato affinché meglio conoscano e ricordino, nel centenario della nascita, Ernesto N. Rogers.

Docente in Svizzera durante l'internamento causato dalla guerra, poi visiting professor in Sud America, in Inghilterra, negli Stati Uniti, conferenziere di prestigio internazionale, membro del Council dei Congressi di Architettura Moderna e responsabile di iniziative e di commissioni dai CIAM dedicate all'insegnamento del progetto, docente allo Iuav in occasione delle Scuole estive del

Elogio dell'architettura
giornale dedicato a Ernesto N. Rogers
nel centenario della nascita
Venezia, aprile 2009

a cura di
Serena Maffioletti

Università Iuav di Venezia
Santa Croce 191 Tolentini
30135 Venezia
041 257 1111 tel
www.iuav.it
©Iuav 2009

Iuav giornale dell'università
iscritto al n 1391 del registro stampa
tribunale di Venezia
a cura del servizio comunicazione
comesta@iuav.it

stampa
Grafiche Veneziane, Venezia

Continuità e discontinuità

Luciano Semerani

Negli appunti per la prolusione al corso di Storia dell'architettura moderna, tenuto da Ernesto N. Rogers tra il '64 e il '65 alla Facoltà di architettura del Politecnico di Milano, sono presenti i temi principali del suo pensiero.
Sono temi contraddittori, al limite dell'aporia, e tuttavia emblematici di una posizione che non è individuale, anche se così essa viene letta da molti, ma che è, invece, condivisa da un gruppo di architetti italiani, appartenenti ad una medesima generazione che realizza una sua continuità tra le poetiche dell'anteguerra e del dopoguerra: Albini, BBPR, Gardella, Quaroni, Samonà.
In primo luogo il rapporto con la storia dell'architettura opposto a quello delle avanguardie e del Bauhaus. Là il passato era considerato un pericoloso portatore di stanchi stilemi e fossilizzati accademismi, qui la ricerca figurativa considera la presenza delle architetture e dei tessuti storici nelle città europee contesto ineliminabile di un approccio progettuale colto.
Evidente è lo iato tra una eredità del pensiero del Movimento Moderno, che non si vuole tradire e che però assume nella conquista di un linguaggio internazionale la sua ragion d'essere e questo sviluppo italiano nella ricerca che si propone, fra l'altro, il rinnovamento di un'identità. Non un'identità costruita attraverso copie o stilizzazioni come pensavano Ojetti e Piacentini, ovviamente, ma piuttosto a proseguire, nella linea di «Quadrante», un dialogo con la "mediterraneità". In altri termini una mediazione.
«A volte il presente è una continuità, senza scosse molto forti, del periodo che lo ha preceduto, a volte è evoluzione normale, senza dramma del tempo. Altre volte è rottura del tempo, in senso semantico ed etimologico che determina fatti nuovi non riscontrabili nel passato, o presenti nel passato soltanto come momento opposto al nuovo».
Ora benché Rogers evidenzi in questa lezione la rottura, lo scarto avvenuto tra la fine del XIX e nel XX secolo rispetto al passato, contraddittoriamente sovrastamperà sulla testata della vecchia «Casabella» di Pagano il richiamo alla "Continuità", una scelta di politica culturale, una scelta di posizione alla quale però resterà sempre irremovibilmente fedele.
A sorreggere questa linea culturale è il discorso sul metodo di Walter Gropius: «Gropius [...] non parla più di nessuno stile – cioè non parla di "stile moderno" – ma parla di un modo di fare e di capire: "Ci vietiamo, per la concezione che abbiamo dell'architettura, di copiare qualsiasi elemento già costituito, di fare qualunque imitazione di carattere formale"».
La battaglia contro il formalismo (che sarà proseguita così come l'ha impostata Rogers, cioè in termini molto vaghi, solo da Giancarlo De Carlo) è un altro dei punti fermi del suo pensiero. Con il formalismo l'architetto impone le logiche dell'originalità e l'attaccamento alla trovata, che non si trova più in un ambiente o con un utensile appropriato alle sue necessità, al suo modo di vivere, ma si trova schiacciato dalla dittatura del "creatore" di forme.
Contro questa presunzione pseudo-artistica Rogers si schiera fin dalla tesi di laurea e dalla scelta del lavoro di gruppo, con Banfi, Belgiojoso e Peressutti, alternativo a un'esperienza individuale. Su un altro versante Rogers eredita quella che è stata la battaglia contro il *typisierung* di Muthesius condotta dal suo Maestro Van de Velde, primo direttore del Bauhaus di Weimar. Tanto Van de Velde quanto Rogers perseguono l'eleganza, oltre che la bellezza, dell'oggetto, ma mantengono viva un'istanza di appropriatezza della forma che ne rende necessaria e utile la realizzazione.
È di Rogers lo slogan ben noto «A = f (BU)», ripreso anche in questa lezione di storia dell'architettura.
«Monumento non è per noi, e non lo era nemmeno per Palladio, soltanto la casa di Dio, né soltanto la casa del principe, ma è qualunque organismo architettonico che, riassumendo nella sua struttura tridimensionale le qualità e i caratteri dell'utilità e della bellezza, tenda e pervenga alla sintesi: questa sintesi si chiama architettura».
Rogers si riconosce in due Maestri che ama, Henry van de Velde e Auguste Perret. Il secondo è in modo più serrato un costruttore per il quale la tettonica classica e la memoria delle regole costituiscono la struttura del testo. Tuttavia l'ampiezza delle operazioni retoriche che possono essere sviluppate all'interno di questa tendenza apparentemente castigata è evidente quando vediamo di Perret la metamorfosi dei capitelli, nel foyer del Teatro agli Champs-Elysées, in impronte circolari dorate stampate sul soffitto, o quando visitiamo la Casa-cigno di Van de Velde, posata sull'ansa di un fiume e bombata come una zuppiera di Bassano, come un vero cigno, che muove solo le zampe palmate sott'acqua e avanza con le ali chiuse, gonfio della sua bellezza.
E ci è più chiara quella che Rogers definiva "l'ortodossia dell'eterodossia", manifesta nella Torre Velasca soprattutto, dove nella potenza delle membrature, nell'altezza, nell'inversione dei pesi richiama più l'espressionismo tedesco che non il razionalismo italiano, e che tuttavia risponde con la sua organizzazione anomala a ben definite esigenze pratiche ed immobiliari.
Qui si colloca un altro tema rogersiano, rappresentativo di un approccio al progetto che è comune al gruppo di architetti italiani che all'inizio ho elencato e che è la prosecuzione del rifiuto del *typisierung*. Il fenomeno architettonico è il risultato individuo e specifico, *hic et nunc*, caso per caso, di una ricerca generalizzabile sul piano del metodo ma del tutto autonoma nei risultati. Chiaramente è il preludio teorico dell'attuale costellazione internazionale di architetti-nomadi.
Il disprezzo per l'imitazione, per la copia deriva innanzitutto dall'esaltazione della libertà creativa che rifiuta la modellistica, i repertori, gli stili dell'Accademia.Ma anche costituisce una presa d'atto della pluralità dei linguaggi che dopo il cubismo, il futurismo, l'espressionismo e il costruttivismo ha frammentato il mondo dell'arte e dell'architettura.
Ammette Rogers ne *Gli elementi del fenomeno architettonico*: «[...] non riusciamo [...] a trovare un'espressione largamente accettata e che serva da tramite tra le distinte personalità e perciò stesso tra i distinti fenomeni che ogni personalità produce». Poche sono le relazioni tra le architetture di Mies, Le Corbusier, Wright, Gropius, i Maestri che la generazione di Rogers ammira forse con eccessiva umiltà.
«[...] Io condurrò questo corso non tanto basandolo sulla cronologia, cioè su un elenco di fatti secondo un certo filo storico, ma secondo un processo metodologico, che tenda ad approfondire i fatti nella loro essenza specifica, nella loro emergenza più saliente [...] Bisogna saper leggere, per capire quello che è scritto. Noi cerchiamo di farci una coscienza critica storicizzando l'architettura moderna, cioè trasportando il passato a noi e radicando il nostro fare [...] Compiremo questa operazione storica, cosciente e fenomenologica per poter capire l'inscindibilità di una storia anche parziale dal passato, dal passato prossimo, dal presente e ovviamente dal futuro».
In questo corso di storia svolge, come nei corsi di composizione, come nelle conferenze, come sulla sua «Casabella» una critica di architettura "verso dentro", entrando in profondità nell'opera e nella disciplina, cercando nel "fatto architettonico" le sue ragioni, la sua Zweckmässigkeit. È il testo che chiarisce il testo e non i paradigmi esterni alla disciplina (le scienze, le altre arti, la storia economica e politica, ecc.). È un uso della storia molto eterodosso, più vicino a un approccio fenomenologico (Paci) o pragmatista (Dewey) che non ad altre scuole di "storia operativa".
Ad esempio ha richiamato molto interesse, tra gli anni '50 e '60, la ricerca storica di Saverio Muratori, docente prima a Venezia e poi a Roma, costruita sull'ipotesi di una permanenza tipologica dei caratteri degli edifici e dei tessuti urbani e mirata all'individuazione dell'identità culturale, dalle origini alle fasi successive dello sviluppo, dei luoghi.
Attento alle poetiche di figure rimaste ai margini del Movimento Moderno, come Gunnar Asplund, Muratori conduce in porto con sapienza una contaminazione architettonica molto interessante, nella costruzione della sede della Democrazia Cristiana all'EUR. La sua teoria entra però in crisi quando presenta al concorso per un quartiere coordinato di edilizia popolare da realizzare sulla barene di San Giuliano due interpretazioni diverse del tessuto veneziano.
La prima fa riferimento alla città del Settecento e la seconda a quella del Cinquecento. Una contestazione feroce lo accoglierà alla Facoltà di Architettura di Roma quando assegnerà come tema compositivo un edificio a pianta centrale, coperto a cupola, omogeneo nella scelta del mattone come unico elemento costruttivo. La miseria culturale dell'ambiente romano e la pregiudiziale partitica mettono alla berlina il vecchio professore un po' maniaco. Il che non impedisce a Pierluigi Cervellati di avventarsi sulla classificazione tipologica come strumento per la redazione del Piano per il centro storico di Bologna. La classificazione tipologica riduce con Cervellati di molto la sua portata ideale e diventa un banale positivistico casellario di schemi abitativi tra loro distinti per la posizione delle scale e per il numero di vani abitabili.
È con riferimento a queste operazioni riduttive che Rogers si richiama all'importanza dell'autonomia del progetto, alla necessaria formazione di una coscienza critica nello stesso architetto che non può trovare migliori parametri di controllo che quelli intrinseci all'uso della vita, al costume, come essi affiorano nell'intuizione dell'uomo, nell'epoca in cui gli è dato di vivere.
Tuttavia la memoria di alcuni archetipi, la reminiscenza di alcuni segni mano a mano assume importanza, dopo il '55, in quel gruppo di architetti che ho citato. La casa di Ignazio Gardella alle Zattere non solo nell'apparato decorativo dei balconi, ma anche con le stesse asimmetrie bilanciate delle facciate indaga un linguaggio complesso molto attento al contesto veneziano.
Albini, con il suo Tesoro di S. Lorenzo, opera un vero e proprio montaggio di spazi micenei sotterranei. Ricordo, nella visita alla Tomba di Atreo, Franca Helg che ne misurava a passi il diametro per poi confrontarlo, insieme a Franco Albini, con il "loro" mausoleo.
Una sera, passeggiando per via del Senato, Ernesto si fermò improvvisamente, come faceva spesso, per "leggere" il fronte tardo-necloassico di un edificio. Disse: «Vedi, Ignazio discende dal neoclassico milanese».
Era un'osservazione in privato, forse non del tutto benevola, ma riandando alla composizione dei fronti di molti edifici di città progettati da Gardella a partire dalla Casa nel Parco non potevano sfuggire le analogie nell'uso dei tamponamenti a guisa di paraste, nel ritmo finissimo dei pieni e dei vuoti, nella soluzione del basamento e del coronamento più a rappresentazione metaforica che non ad evidenziazione di un procedimento costruttivo.
Nelle scenografie al museo del Castello Sforzesco i BBPR avevano talmente caricato di diverse "machine" d'esposizione ogni singola sala da evocare lo spirito di Leonardo, la cui Vigna, appena restaurata, stupiva i visitatori proprio in una sala dello stesso Castello.
Rogers è tuttavia prudente nel proclamare la mutazione ormai chiaramente avvenuta in Italia nell'architettura della sua generazione anche se è proprio con lui, con Sert e con Tyrwhitt che l'invenzione di un tema del CIAM diventerà un libro, dedicato al "cuore della città".
Sono ormai abbandonate le formule lecorbusiane de La Ville radieuse e della zione CIAM, ma che anticipa le inconcludenti istanze di un'architettura partecipata.
Rogers, in parte, assegna alla storia funzioni che più propriamente riguardano la memoria, e la tradizione. Sul valore della tradizione egli ritorna frequentemente. Ernesto è per diversi motivi un autentico *déraciné*, di famiglia ebrea ma non circonciso, alla nascita cittadino del Regno Unito ma per scelta personale cittadino italiano, vive a Milano e, per la sua educazione altoborghese, è uno dei pochi architetti italiani che può interloquire a livello internazionale, cittadino del mondo, ma considera Trieste la sua patria e qui progetta la sua tomba di famiglia.
Un tempo chi arrivasse a Trieste da Venezia sulla strada costiera, qualche chilometro dopo Miramare percorreva un lungomare abbastanza prossimo alle acque, difeso solo da una scogliera artificiale, ancor oggi usata per una balneazione selvaggia, senza stabilimenti. Terminava questo lungomare su una rotonda affiancata da un porticciolo. Al bordo esterno della rotonda terminava il capolinea della tramvia suburbana, il numero 6, e al centro un giardino fungeva da isola spartitraffico, ma soprattutto con i suoi vecchi alberi ed i suoi fiori e le sue panchine e la fontanella realizzava quell'angolo di natura artificiale che per la sua grazia così gelosamente viene difeso dai cittadini dei paesi civili.
Avvenne che una amministrazione piuttosto insensibile alle esigenze di decoro urbano lasciasse costruire alle Forze Armate del Governo Militare Alleato un grande residence a L per ospitare le famiglie degli ufficiali e che "per riequilibrare la massa dell'albergo" si procedesse all'interramento di tutta l'area antistante la rotonda, il capolinea e il giardinetto per una lunghezza all'incirca di 200 metri, allontanando il mare ed alterando completamente il rapporto scalare tra gli oggetti. Quando giunse a Trieste, Ernesto, che arrivava, per

stessa Chandigarh e l'eredità delle Siedlungen. Rogers intitola il suo contributo *Il cuore: problema umano della città* e sarà, come in altri interventi, una rivalutazione della tradizione collettiva della comunità, una riscoperta di forme di comunicazione sociale, come la passeggiata, il *piropeo*, o forme di libertà programmata come il bighellonare del *flâneur*. Questo programma di restituzione del centro urbano a una dimensione "umana" avvicina il lavoro urbanistico-architettonico a problematiche sociologiche e di psicologia applicata, che peraltro erano parte di una tradi- i suoi lavori, ogni quindicina o una volta al mese almeno e vide lo strazio si mise quasi a piangere: «Hanno distrutto la mia patria! La memoria di questo ingresso di città era la mia identità».
Se il primo tema rogersiano è l'esigenza di tener il passo con le grandi trasformazione sociali e ancor più con l'allargarsi progressivo degli orizzonti culturali, il rapporto con la tradizione fin dal periodo giovanile costituisce il tema secondo, che fa da contrappunto. È un tema che ricorda più Henri Focillon che altri, per l'idea dell'arte come un sistema mobile, in perpetuo sviluppo, di

forme coerenti, dove avviene una successione, un concatenamento di rapporti che si differenziano a seconda dei climi e degli ambienti culturali e che si muovono in forza del grado di libertà che attribuiscono alla nostra storia.
Per quanto brillante sia il programma di spersonalizzazione dell'artefice a favore della personalità dell'opera, che i BBPR proclamano fin dalla tesi di laurea, io non sono mai stato convinto, a differenza dei suoi amici triestini, che Ernesto avesse trovato nel gruppo le condizioni ideali per esprimersi come architetto.
Ricordo che, in una delle opere meno riuscite, il padiglione del Canada alla Biennale di Venezia, nato, anche come incarico, dalla personalità di Enrico Peressutti, sulla capanna india a struttura spiraliforme, ad un certo punto Rogers propose, con dei piccoli schizzi, alterazioni sostanziali. Sulla copertura, sorretta da lunghe travi, che nella materializzazione tecnologica un po' volgare diventano putrelle a doppio T inclinate, accatastate l'un sull'altra su un pilone al centro, e appoggiate a raggiera sul perimetro di un muro poligonale, Rogers propose di far avanzare i lembi orizzontali della doppia T, arrestandone prima l'anima centrale, e di ripiegarli poi con torciglioni simili a quelli che affiancano la cupola della chiesa veneziana della Salute. Inoltre affacciò l'idea di interporre, tra tali riccioli, spessi corpi vetrosi colorati, sfaccettati come finte pietre preziose, e realizzati a Murano, grandi gocce di un lampadario disgregato. Un po' Dalì e un po' Venturi. Si era nel '57, un'idea geniale. Venne subito cancellata.
Questo senza voler dividere ciò che tra loro i BBPR avevano messo in comune, e cioè tutto, senza voler curiosamente ridefinire la mano e la testa dell'uno, la mano e la testa dell'altro. Però è così: è possibile incontrare tipi anche molto diversi di architetto, non necessariamente tra loro complementari ed Ernesto apparteneva a una specie rara, non inutile e nemmeno in via di estinzione, ma sicuramente anomala rispetto agli stereotipi che dell'architetto vivono nell'immaginario collettivo.
L'architetto è un istrione insopportabile, a volte. Nella sua smania di travolgere e capovolgere la realtà, attraverso una conoscenza superficiale e con strumenti artigianali, emulo dei grandi maestri muratori costruttori di cattedrali ma in realtà personaggio da caffè e addobbatore di boutiques, l'architetto è talvolta un provinciale demente che mai arriva nella grande città degli affari.
Altre volte l'architetto è un personaggio sornione e silenzioso, sta dentro i fatti di costume per annotarli un poco, riportarli a caratteri di decoro e di dignità, disegna degli oggetti utili, anche case o barche, in cui si può star bene, confortati dalla pertinenza e dalla appropriatezza delle forme e dei materiali al loro fine. Non ho mai dimenticato una terza ipotesi che mi si sviluppò dentro nel 1957, camminando sulle impalcature del coronamento della Torre Velasca: il Costruttore. Essere fatti di carne e di idee tra tavolati, casseri e ferri ritorti e pungenti e altri uomini di mestieri consimili e coordinati, intenti a fabbricare la foresta dei muri e dei pilastri che salgono.
A Milano, in quella costruzione che non è oggi più scorporabile dalla cartolina, ho sentito chiaramente che la "machina" costruita dall'architetto era insieme l'apparizione di un personaggio, il disvelamento di un simbolo, il montaggio di una rappresentazione, la realizzazione di un'immagine.
Riflesso, rispecchiamento, riecheggiamento, non copia, non riproduzione, forse imitazione, ma, appunto, come il figlio sul padre, come il marmo sulla conchiglia fossile, concrezione, metamorfosi, prosecuzione in tempi brevi o lunghi del processo.
Nei suoi scritti Rogers esorcizza, con la teoria delle preesistenze ambientali, l'incidenza di tutta una serie di scelte formali dirompenti e conquistate a fatica. Ma la lettura dell'opera consente di cogliere caratteri originali ed eterodossi, l'omogeneità del rivestimento, con diversi tipi di pietra artificiale colorata, su pilastri, pilastrini e tamponamenti, la modellazione nervosa delle membrature verticali a ridosso della scatola muraria, la stampella completamente libera nello spazio nella zona di giustapposizione paratattica dei due volumi, la lotta tra linearità verticale (espressionista, gotica o Art Nouveau ormai ha pochissima importanza tanto la Torre è ora la Milano BBPR) e la dissonanza dello sbalzo, la trascrizione "macro", anticlassica, della figura "torre", il ribaltamento della prospettiva, con l'ingrossamento del coronamento che sembra scoppiare e che dà l'idea, a Giuseppe Samonà, come di un'esplosione del magma compatto di cui è composto il tessuto della città, la simmetria bilaterale, il disegno parigino del volume del tetto, la divaricazione delle stampelle sull'angolo ad inglobare il parallelepipedo superiore, prorompente.
Torniamo alla Torre Velasca, ad Ernesto N. Rogers. A volte appare, molto raramente, quel tipo di architetto.
Polemista più che filosofo, non ama la grafite e la carta da disegno, non siede ore e ore dietro il tecnigrafo, ma piuttosto passeggia guardando le vetrine dei negozi, sfoglia libri delle bancarelle degli usati, entra nei negozi di antiquariato chiedendo i prezzi, conversa con gli allievi al tavolo del caffè, non resiste alla vanità delle conferenze inutili e delle lezioni nelle più lontane università.
Quando si è voluto rileggere i suoi scritti, notazioni tra le più penetranti erano contenute in una sua conversazione al Rotary Club di Trieste!
Un dissipatore di intelligenza, un curioso, un intellettuale. Ricorda più Karl Kraus e le sue settecento e più conferenze che non il manager e il businessman. A questa genealogia importante di architetti determinanti apparteneva Adolf Loos, pessimo disegnatore. E pochi altri.
Come scrive Focillon: «C'est même la diversité et l'inégalité des courants qui constituent proprement ce que nous appelons l'histoire. Il nous faudrait plutôt penser à une superposition de couches géologiques, diversement inclinées, parfois interrompues par des failles brusques, et qui, en un même lieu, en un même moment, nous permettent de saisir plusiers âges de la terre, si bien que chaque fraction du temps écoulé est à la fois passé, présent et avenir» (H. Focillon, *L'an mil*, pubblicato postumo nel 1952).
È in questa geologia delle culture, che diventa genealogia materializzata nel fatto concreto, che si inserisce la continuità rogersiana e la definizione loosiana di civiltà, e francamente non sono mai stato in grado di capire le accuse di Persico a «Quadrante» e ai BBPR per il tentativo di conciliare "classicità mediterranea" e tendenze razionaliste (Le Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe). Probabilmente oggi vediamo che erano molto più fragili gli steccati ad arte costruiti tra modernità e tradizione da Gropius e Le Corbusier e da Persico e Bottoni che non i tentativi di sintesi e di compromesso dei più giovani BBPR.
Sottratti alla loro funzione strumentale, di carattere unicamente professionale, le polemiche e la difesa dei profeti spesso finiscono con essere smentite dai profeti medesimi con le loro opere. Resta, pensiamo alle opere di Mies soprattutto, l'appropriatezza e le necessità della singola scelta, caso per caso, a stabilire la linea di demarcazione tra moralità e immoralità dell'opera rispetto alle sue stesse leggi intrinseche. Ed è l'opera che alla fine si tira dietro la poetica, e la tendenza culturale in cui

Noi che abbiamo venti, trent'anni, scorgiamo sul palmo della nostra mano, sulla grande linea che lo solca, qualche segno di riconoscimento.
E siamo in molti perché si aggiungono alle nostre giovinezze quelle di alcuni che la propria hanno saputo conservare intatta.
Noi che abbiamo venti, trent'anni, possiamo considerarci una generazione di catecumeni: sulle nostre spalle è ancora la terra umida dei camminamenti onde siamo venuti alla luce.
Quando siamo nati all'arte, noi architetti, abbiamo subito ereditato un patrimonio di esperienze di cui non avevamo né responsabilità né merito: da un lato erano i razionalisti, dall'altro i culturalisti: noi ci buttammo, naturalmente, dalla parte dei rivoluzionari e ci trovammo in mezzo alle discussioni e alle lotte di intelligenze armatissime, nudi, completamente nudi.
ENR_1938

Il restauro dell'Aquila

La Stazione di Servizio della raffineria Aquila è stata progettata negli anni '60 da Rogers, del gruppo BBPR. Negli anni '60 i BBPR costruiscono opere ben più importanti, a New York, a Barcellona, a Milano.
La società Aquila, che verrà poi assorbita dalla Total, decide di valorizzare la propria immagine con una piccola opera d'architettura, posta in riva al mare, e ricorre alla firma di un figlio illustre della città. Un'officina ed un distributore di carburanti per automobili, per un architetto "moderno" è un tema ricco di nobiltà, proprio perché nella storia breve del Movimento Moderno la rappresentazione della fabbrica, ed in generale di uno "strumento del lavoro", di un "outil", fa parte della poetica dell'architetto. Così nasce l'idea di un'onda leggera che accompagna la curva delle Rive di Trieste, sospesa su "pilotis" di color turchino. Al di sotto un involucro sinuoso molto vetrato. Un rivestimento di tesserine di ceramica bianca, serramenti verniciati in nero, tiranti in rosso cinabro. L'interno delle volte azzurro. Un movimento delle parti vetrate che in qualche modo segnala anche da lontano un disegno dinamico. "Stazione Rogers" è l'occasione per valorizzare un piccolo gioiello dell'architettura industriale, nascosto a Trieste. Il restauro ha incontrato l'apprezzamento di chi è attento alla valorizzazione dei beni culturali prodotti nel XX secolo. Massima l'accessibilità viabilistica ed anche marittima, posizione strategica tra i poli della Stazione di Campo Marzio, del Museo del Mare, della Pescheria e del Museo Revoltella, delle sedi universitarie umanistiche e dei circoli sportivi nautici. "Semerani e Tamaro Architetti Associati" hanno firmato il progetto di restauro che ha vinto il concorso bandito dall'Assessorato ai LL.PP. del Comune, proprietario dell'edificio. È stato ottenuto il contributo della Camera di Commercio e, con piccole sponsorizzazioni nelle forniture, Francesco Semerani, direttore dei lavori, è riuscito a portare a termine l'opera. Senza modificare il carattere "essenziale" della Stazione si sono realizzate diverse forme di comunicazione: prima uno spazio di accoglienza completato da uno "Spritz-point"; poi uno spazio per proiezioni, conferenze, mostre, infine un terzo spazio con postazioni internet. "Stazione Rogers" è una lampada nella notte in cui l'informazione di alta cultura si integra con il cocktail, la performance di un'artista o di una band.

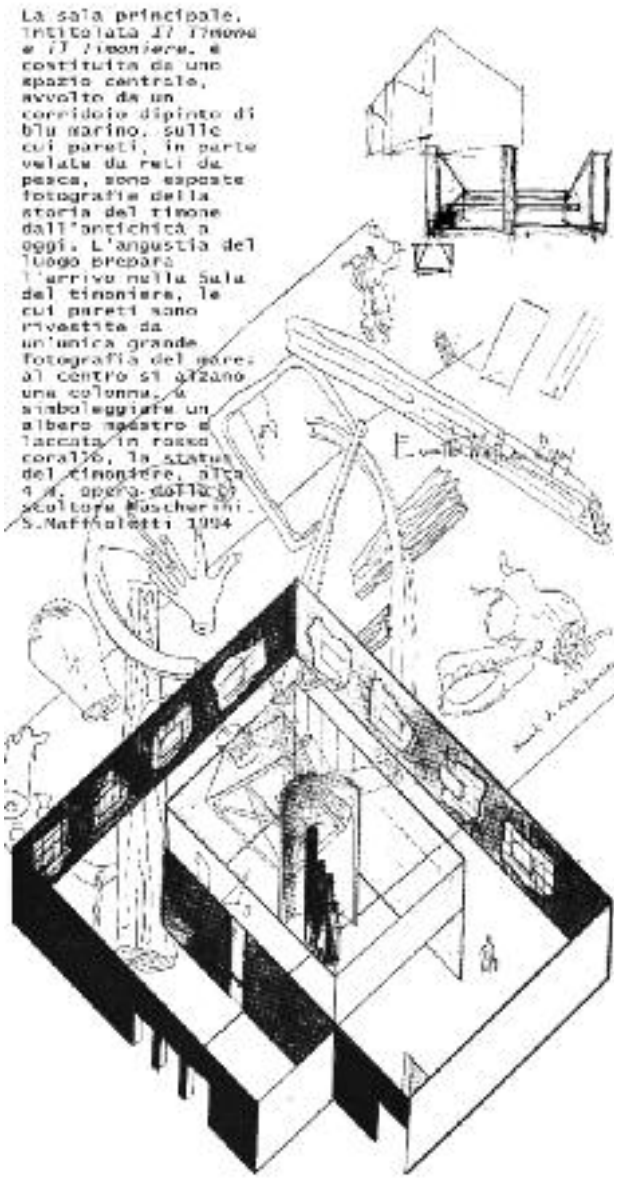
Luciano Semerani

questa è collocata, e le questioni generali e teoriche del mestiere.
Ma è soprattutto in momenti di transizione, come quello in cui si è trovato a vivere Rogers, che hanno un ruolo determinante quegli intellettuali che nel mondo dell'arte hanno proprio il compito di chiudere un ciclo linguistico sperimentando, magari in modo ancora contradditorio, il linguaggio che sarà futuro.
Solo il facitore di forme, non l'artigiano, bensì l'intellettuale, sa del procedere sperimentale, della dialettica concentrata dentro l'atto inventivo, e legge, dietro le figure e le forme, che si sono inverate, che restano, in apparenza, evocazione imperitura, le forme e le figure rimaste sottomesse, che la logica strutturale, che ha dominato l'opera che si è appena compiuta, non ha permesso affiorassero e che restano potenziale inesplorato, su cui potrà nascere l'opera futura.
Sta all'architetto concettuale, all'intellettuale architetto rivelare lo scarto, mostrare come esista un non-detto che questa volta, quella volta, ormai, non è stato detto. Nell'architettura e nella musica e nella pittura, per non dire della letteratura, gli artisti-intellettuali, apparentemente senza mestiere, lasciano eredità incalcolabili, anche perché veramente sembra che lascino il mondo intatto come l'hanno trovato e invece hanno sommosso tali strati geologici ed evocato tali prodigi che la vita è come rinata dopo di loro, ritornando alle sorgenti primordiali.
Loos, Satie e Rogers penso interessino ancora, molto più che Hoffmann, Strawinsky e Scarpa anche per l'aver loro rischiato di più in un'epoca vedova di misteri e di sacralità. Del resto proprio il tremendo avvento della banalità ha interessato questi più di altri artisti, costringendoli a giocare a tutto campo. Ecco che Rogers mitizzava il valore delle masse, la loro domanda quantitativa di qualità come un bene per il futuro.
L'interesse e la singolarità della condizione contemporanea stanno nella convivenza, nella nostra epoca, di un'arte che è profezia, messaggio, esoterismo, religiosità con un'arte che è quotidiano, demistificazione, assurdo.
Il rapporto con il filosofo Antonio Banfi, suo professore al Parini, divenuto un autorevole esponente della cultura milanese di sinistra nel dopoguerra, è forse alla base delle affinità con Valéry e Focillon.
La formula matematica dove scherzosamente, ma non tanto, Ernesto condensava il rapporto tra utilità e bellezza nell'architettura sembra prelevata dai quaderni di Valéry e da quella ambizione di ricondurre alla neutralità del numero la logica dell'itinerario percettivo, nonché del procedimento conoscitivo, nonché dell'atto creativo.
Solo la timidezza, e probabilmente anche il costume dell'epoca, ci impedisce per esempio di capire se, attraverso o senza Banfi, se con Fiedler anche Gottfried Semper fosse in qualche modo giunto sullo scrittoio di Ernesto. Certamente l'importanza quasi erotica della materialità, della levigatezza o della sabbiosità delle superfici, la sontuosità dei marmi, la preziosità sardanapalesca del taglio dei blocchi di marmo (penso ai sostegni monolitici ed erotici, in rosso Levanto, del negozio di macchine per scrivere Olivetti a New York, penso ai calchi sabbiosi di Nivola sulle pareti), la metamorfosi delle forme assunte come riferimento (vedi a Barcellona gli andamenti sinuosi della pietrosa e wagneriana casa Milà tradotti dentro la gelatina trasparente dei *volants* sovrapposti per l'edificio Olivetti) tutto ciò fa pensare a quel concetto semperiano di decorazione che nella tecnologia della lavorazione più che nell'ornato trova la sua ragion d'essere. E sappiamo che la tesi universitaria di Caratteri stilistici e costruttivi dei monumenti, molto chiara ed ancora attuale, discussa con l'Annoni, verteva appunto sulla decorazione.
Ricordo, ancora a proposito di letture e riferimenti, che la proposta del titolo del suo primo e migliore libro, l'*Esperienza dell'architettura*, che io gli feci, e che mutuava da Dewey il contenuto e l'espressione, lo trovò subito consenziente, anzi entusiasta per una simpatia e, ancor più, un riconoscersi nei problemi di una critica e di un'estetica democratica di tipo anglo-americano, da Dewey, appunto, a Herbert Read.
Ernesto N. Rogers, brillante e polemico nell'ufficialità, era certo dotato di timidezza più che di coraggio, di sensibilità umana e di allegria più che di cinismo.
Al di là della convinzione giovanile della indivisibilità dell'amicizia tra i BBPR, cui conseguiva sul piano culturale l'indivisibilità dell'opera, restando in gruppo Ernesto forse fu meglio aiutato ad attraversare il mondo, investito dall'onere di respingere anche per gli altri gli attacchi e le incomprensioni. Che non mancarono certo a cominciare da Siegfried Giedion che, per colpire, forse su mandato italiano, l'abbinamento, in vero un po' opportunistico, BBPR-Portaluppi, stroncò l'eufemistica Casa del Sabato per gli sposi, presentata alla Triennale; per finire con Antonio Cederna che individuava nella Torre Velasca il cavallo di Troia della grande speculazione a Milano, passando per Persico, Pane, Banham e tanti altri, che, con pretesti diversi e motivazioni le più varie, ritennero di doversi atteggiare a vergini vendicatrici.
Quanto al suo successo internazionale, che pure fu indiscutibilmente il più ampio tra gli architetti italiani della sua generazione, è certo che oggi, per contare i nomi che, nelle generazioni dopo di lui, tra i cinquantenni e i sessantenni hanno realizzato nel mondo opere di grande prestigio e godono di un successo superiore al suo, se non occorre disporre di più di due mani, certamente una non basta.
Ernesto e la sua generazione vissero, io credo, con un eccessivo rispetto il rapporto con i protagonisti del Movimento Moderno. Questione di educazione o, forse, per Quaroni, Rogers e Samonà la coscienza di essere stati assenti, durante il ventennio fascista, nel dibattito internazionale.
Con lo stesso rispetto per l'intelligenza degli altri, insieme alla fiducia nella lealtà dei comportamenti, Rogers si rivolse ai suoi più giovani collaboratori. E da questo venne la forza del suo insegnamento nonché l'importanza di «Casabella». Solo perché aveva un direttore tollerante nei confronti delle diversità e nello stesso tempo capace di garantire, alla fin fine, un equilibrio, la vecchia testata tenne banco per alcuni anni, ospitando il dibattito sul neoliberty, che pure Rogers avversava, e i problemi di pianificazione e di urbanistica, che non erano in primo piano nell'interesse dei milanesi ma avevano maggiore attenzione nella scuola romana e in quella veneziana, che ne era il riflesso.
La rilettura di Loos, Behrens, Van de Velde, della scuola di Amsterdam o del neoclassico triestino, del Sommaruga o dell'Antonelli, l'attenzione per Kaufmann, Sedlmayer, per la geografia, la sociologia e la storia urbana non furono sempre espressione degli interessi di Rogers: all'opposto egli si sforzò di ricondurre le curiosità, le passioni, le ambizioni dei suoi giovani collaboratori ad un dibattito interno prima che ad una serie di provocazioni verso l'esterno, che comunque resero «Casabella» una rivista viva, criticamente presente, che numero dopo numero veniva attesa nel desiderio dai suoi lettori affezionati. Una «Casabella» così non poteva darsi senza quel tipo di direttore, come, probabilmente non poteva darsi un corso di storia dell'architettura moderna come quello tenuto da Rogers tra il '64 e il '65.
In effetti ogni vita ed ogni persona (come ogni opera d'arte avrebbe detto Rogers) è una cosmogonia finita in se stessa, una combinazione unica di elementi che diversamente combinati sono presenti anche nei suoi simili. Ma taluni sono più unici e per quanto sia una buona regola dire dei Maestri che le loro opere e il loro pensiero resteranno vivi in noi di alcuni è difficile pensare che avessero dato, nell'arco della loro esistenza, tutto.
Ernesto concluse il suo cammino con una lunga malattia che cominciò con un singhiozzare continuo e irrefrenabile (scherzava Ernesto sul fatto che lo stesso singhiozzo avesse aggredito Pio XII) e terminò con l'afasia quasi completa.
Quando venne trasferito a Trieste per essere sepolto nella tomba che egli aveva disegnato, venne da Milano ad accompagnarlo, in mezzo ad uno sparuto gruppetto, con la bandiera del Politecnico, il solo prof. Dodi.
Un po' come è successo pochi mesi or sono per Giorgio Strehler, un altro artista milanese che rivendicava le sue origini triestine sino a chiedere di essere sepolto qui, in una città che un filosofo catalano definì "città inesistente", dove decidono di vivere "persone che non vogliono esistere".

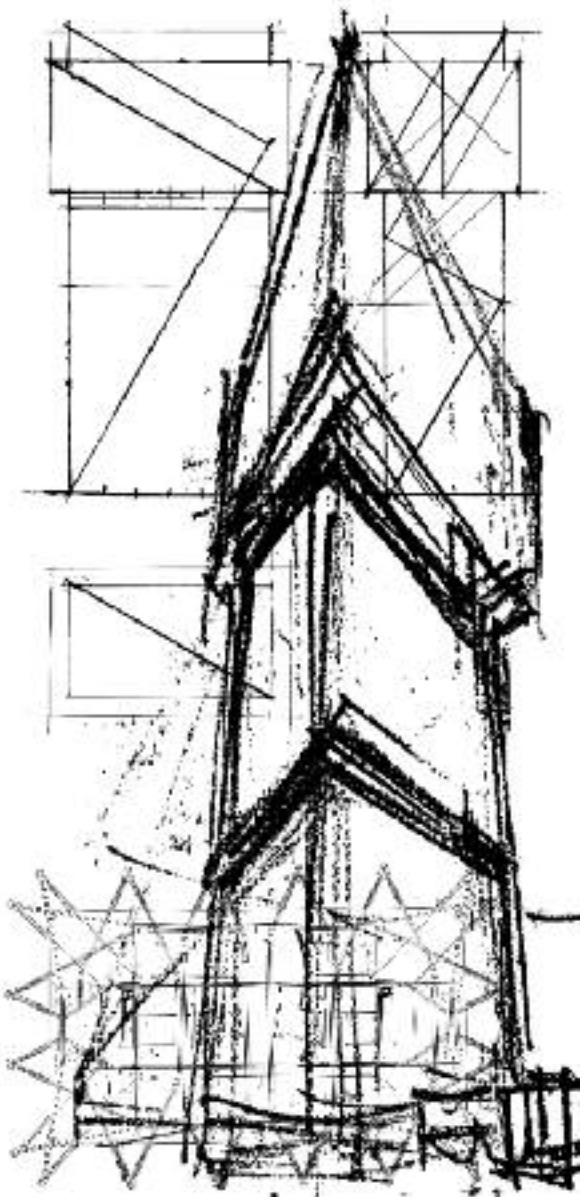
Il senso della storia

Ernesto N. Rogers
Presentazione del corso di Storia dell'architettura moderna, Politecnico di Milano, aa 1964-'65.

[...] La storia è permanente evoluzione; 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 nella quale non si può mentire né fingere, non si può fare il falso nel senso concettuale, questa è appunto l'architettura, dove si può dire che la storia si esprime grafologicamente secondo la sua entità intima e senza possibilità di evasione.
A volte il presente è una continuità, senza scosse molto forti, del periodo che lo ha preceduto, a volte il presente è evoluzione normale, senza dramma, del tempo. Altre volte rottura del tempo, in senso semantico ed etimologico – che determina fatti nuovi non riscontrabili nel passato, o presenti nel passato soltanto come momento opposto al momento nuovo. In ogni caso, sia che la storia si evolva secondo un permanere di costumi, di contenuto, di forme, sia che nella storia avvenga un fatto drammatico, una rottura che determina un'emergenza, in ogni caso, dicevo, vi è una relazione nel tempo fra il momento presente e i momenti che l'hanno preceduto. Si tratterà di vedere il rapporto, la ragione di questo rapporto, la sua qualità e le sue conseguenze.
Un caso tipico di evoluzione continuativa è l'architettura classica greca. Dal tempio di Paestum al Partenone vi sono distanze secolari e diversità di millimetri o di centimetri: cioè poca differenza lessicale, benché nella realtà dei fatti questa piccola differenza sia assai significativa per l'espressione.
In certi momenti invece vi è un tale scarto, una tal rottura, che per comprendere l'entità, il valore profondo delle opere occorre immedesimarsi in esse con vero sforzo di critica. Nei tempi nostri questa rottura, questa emergenza, può essere rappresentata emblematicamente da Gropius che ha rotto col passato sia dal punto di vista creativo, delle forme, sia dal punto di vista critico e conoscitivo. Ovviamente neppure Gropius esce da nulla, ma proviene anch'egli dalla storia e porta con sé il fardello di un certo passato, anche se l'ha in gran parte rifiutato. Si può usare l'immagine del pulcino che matura dentro l'uovo e crea una vita fuori dall'uovo. Gropius ha rotto il guscio nel quale si sviluppava l'attività architettonica e ha creato una nuova architettura; ma in questo guscio, in questo uovo (usiamo pure l'immagine del tutto naturalistica), era in qualche modo presente la lunga fatica attiva di uomini che hanno prodotto il fenomeno Gropius. Prima di Gropius vi fu il suo maestro, Van de Velde, il quale rifiutò lo stile del passato e creò lo stile Art Nouveau. Il fatto che Van de Velde parli ancora di stile (pur non parlando né di dorico, né di ionico, né di corinzio, né di altri stili consacrati), fa vedere che la rottura di Van de Velde non è ancora così forte né significante come la rottura di Gropius, il quale non parla più di nessuno stile – cioè non parla di "stile moderno", ma parla di un "metodo", di un modo di fare e di capire, di un pro-



cesso per giungere a uno stile provvisorio. Non quindi di un processo stabilito a priori da leggi, da trattati, da codici antecedenti che già contengono, almeno da un punto di vista lessicale, alcuni aspetti dell'architettura che egli produce.
I cambiamenti della Storia avvengono per un fenomeno di consumazione, per un fatto direi quasi economico della cultura; quando una certa cultura è completamente consumata e non è più utile all'umanità, l'umanità crea, come conseguenza, una nuova cultura di cui fa uso. (Invece quando questa vecchia cultura è ancora fruibile, essa perdura nella vita degli uomini, o meglio, valorizza la vita degli uomini all'interno di un processo che è da lungo iniziato). Il nuovo oggetto è in ogni caso sempre relazionato alla storia che è comunque il soggetto del problema di cui trattiamo.
C'è un rapporto tra oggetto e soggetto, tra prodotto architettonico e storia che è il paradigma di questo oggetto che va approfondito e motivato.
Leonardo da Vinci, il quale ci può servire sempre per fissare un pensiero profondamente poetico e altamente razionale, esprime con questa frase il senso proprio del moto della storia: «L'acqua che tocchi de' fiumi è l'ultima di quella che andò e la prima di quella che viene: così il tempo presente». Come vedete vi è, in una splendida immagine, il senso di questo scorrere della storia, in cui non vi è soluzione di continuità, ma vi è un presente che viene da un passato e un passato che è ancora collegato al presente. Esiste una continuità senza soluzione nel caso di Leonardo, nel suo tempo, ma anche quando vi sono salti perdura questo fluire, questo continuare della esperienza umana, che poi si traduce nell'esperienza dell'arte, nel nostro caso, dell'architettura.
L'architettura moderna, l'architettura presente, è proprio questa testimonianza, questo fenomeno, che noi possiamo esaminare con più precisione; noi vediamo il presente con più possibilità di penetrarne il carattere, che non vediamo il passato, il quale, ovviamente, essendo lontano, sfugge al nostro sguardo e diventa conoscenza delle parti più ascose solo nell'esperienza di certi specialisti.
Nel caso nostro, parliamo di vita, di cose di cui siamo partecipi e in parte anche artefici.
L'architettura moderna è un fatto nuovo, è questo fiume che ha dovuto superare una vorticosa cateratta, cioè un inciampo storico: ha dovuto cambiare non dico la sua direzione, ma certamente la sua velocità di andatura, perché ha acquistato un'energia potenziale e l'ha scaricata negli oggetti che ha prodotto.
Noi studieremo i momenti chiave di questo fenomeno che chiamiamo architettura moderna, il suo processo genetico, la ragione e il modo come è avvenuto, la sua attuale realtà, cioè la sua attuale consistenza, la sua presenza, la sua convivenza con noi, e le sue finalità, cioè l'intenzionalità recondita che l'architettura moderna, nei molti e diversissimi aspetti in cui si presenta, può offrire al nostro esame.
Di questo processo dell'architettura moderna, di questa sua genetica, di questa sua presenza, di questa sua finalità dovremo farci una convinzione critica, dovremo stabilire, secondo il nostro modo di sentire e di capire, certi elementi che ci servono per il giudizio.
Dovremo, per poter formulare un giudizio obiettivo, o per lo meno consapevole e chiaro, imparare prima di tutto a leggere questa architettura. Io cercherò di farvi una lezione, per esempio sulla Chapelle de Ronchamp e di farvi capire che cosa sia, o meglio il modo in cui l'ho vista; cercherò di far questo anche per darvi l'esempio, per quanto possa essere valido, del mio modo di averla letta.
Bisogna infatti saper leggere, per capire quello che è scritto. Noi cerchiamo di farci una coscienza critica storicizzando l'architettura moderna, cioè trasportando il passato a noi e radicando il nostro fare, quello che è stato fatto di recente, nel passato, nella storia, nel tempo. Compiremo questa operazione storica, cosciente e fenomenologica, per poter capire l'inscindibilità di una storia anche parziale dal passato, dal passato prossimo, dal presente e ovviamente anche dal futuro.
Anche qui si può usare un paragone molto chiaro, offertoci da Marco Aurelio; nei suoi *Ricordi* troviamo questa frase che vi leggo e che mi pare veramente indice molto profondo per le nostre lezioni: «Chi vede le cose presenti vede tutte quelle che sono state sin dall'origine dei tempi e tutte quelle che saranno per tutta l'eternità perché tutte sono di una stessa natura e di una stessa specie». Cioè tutte le cose del presente, del passato e del futuro appartengono a uno stesso procedere della storia, a uno stesso procedere della vita, o meglio dell'esistenza, per cui conoscendo un oggetto a fondo, noi possiamo conoscere tutto. Ovviamente la concezione naturalistica, per quanto immanente, di Leonardo, qui diventa trascendente, diventa un modo di concepire la vita religioso e trascendentale.
A questo punto mi arresto, perché non è nostro compito discutere di filosofia e di teologia.
Dopo aver detto questo, mi pare sorga spontanea la domanda:«Perché noi architetti studiamo la storia? Perchè noi architetti moderni, che abbiamo fatto questa rottura, che non crediamo agli stili, e che li abbiamo superati concettualmente nel modo di vedere e di concepire il nostro dovere creativo, perchè noi vogliamo sapere le cose che sono state fatte?» Questo interrogativo è rivolto, ovviamente, non solo allo studio del Palladio e di Ictino, ma anche allo studio di qualunque fatto che sia già stato, anche solo l'altro ieri: per esempio di Le Corbusier, o di Van de Velde che ho citato prima.
Se noi ci vietiamo, per la concezione che abbiamo dell'architettura, di copiare qualsiasi elemento già costituito, di fare qualunque imitazione di carattere formale verso le opere del passato, perché studiamo il passato prossimo, oltre che quello lontano?
Ovviamente noi non lo studiamo per imitare le forme del passato, né quelle del passato prossimo, né quelle del passato lontano. Noi non studiamo la storia per confrontare le opere attuali con quelle di un tempo, né denigriamo il passato a vantaggio delle opere nostre, come fece F.L. Wright, nella sua biografia, esaminando la cupola di San Pietro con dispregio, con ironia, addirittura demolendola teoricamente. Noi non abbiamo questa presunzione perché non ci serve, e perché non siamo così grandi come F.L. Wright, che può permettersi un errore, essendo un uomo di eccezionali capacità creative, anche se non è dotato sufficientemente di senso storico e di senso critico.
Non possiamo permetterci di essere antistorici, di non capire che cosa vuol dire storicizzare. Noi dobbiamo studiare il passato per portarlo a noi: è molto utile, è indispensabile fare questa fatica per arricchire la nostra coscienza. Acquistare il senso della storia darà significato a noi e alle nostre opere; sapremo capir meglio i motivi per i quali dobbiamo essere diversi, per i quali dobbiamo essere ciascuno noi stessi.
La conoscenza del passato e l'interpretazione fattane dall'artista caratterizzano la sua relazione con la stessa storia presente. Perciò il conoscere questo passato è come conoscere i nostri padri, è capir meglio perché siamo così, perché essendo figli, siamo diversi, siamo simili per essere diversi. L'elemento conoscitivo-creativo è inerente alla professione dell'artista moderno, e per conseguenza questa conoscenza e questa capacità di intendere è inerente alla capacità di creare. La conoscenza si affida alla memoria, dalla memoria viene influenzata ogni creazione, anche la più originale, quella che sembra o crede di essere completamente staccata dall'esperienza e crede di essere sorta, come Minerva, dal cervello di Giove. Ogni opera, anche la più staccata e originale, se non è una stramberia, è legata a questo filone da cui traiamo alimento.
È chiaro che non basta conoscere la storia, bisogna meditarla con una finalità ben precisa, meditarla per essere capaci di creare opere inedite, cioè opere autentiche. Io parlo per gli architetti: se parlassi in un'altra scuola potrei usare anche altre parole, ma qui ripeto che ha senso soltanto ciò che ci porta, in tutti i settori e in tutte le discipline, a essere maggiormente noi stessi, cioè a essere meglio architetti.
La memoria conferisce alle cose dello spazio la dimensione del tempo, pertanto la memoria, cioè la conoscenza e il ricordo di questa conoscenza, conferiscono alla nostra capacità creativa la sua dimensione temporale; in altre parole, la sua dimensione specifica nell'ambito della società in cui viviamo.
Ammonire e ricordare, *moneo* e *memini*, vengono dalla stessa radice, e quando di intende questo, si intende meglio la parola "monumento", che nasce da essa con il duplice significato di "ammonire" e di "ricordare", di essere cosa rappresentativa di un certo evento affinché questa gloria si ripeta o questo danno non si ripeta.
Monumento non è per noi, e non lo era nemmeno per Palladio, soltanto la casa di Dio, né soltanto la casa del principe, ma è qualunque organismo architettonico che, riassumendo nella sua struttura tridimensionale le qualità e i caratteri della utilità e della bellezza, tenda e pervenga alla sintesi: questa sintesi si chiama architettura.
Noi dunque dovremo studiare tutti i monumenti, tutti quei fatti esemplari che hanno voluto, e a volte raggiunto, la perfezione di sintesi tra le antinomie dell'utilità, che appartiene al mondo economico, e della bellezza, che appartiene al mondo estetico.
Perciò non sarete architetti se non farete vostro questo significato della storia, e non soltanto come conoscenza, come ricordo, come atto passivo, ma se non tradurrete questo atto della storia in un atto positivo, nel vostro fare, nel vostro operare, nella vostra invenzione; cioè nel fatto nuovo, inedito che dipende da voi – perchè ogni uomo è inedito [...].



La tomba disegnata da Ernesto è costituita da un piano inclinato molto basso, staccato da terra su di un basamento arretrato. Il piano è in marmo, anzi due marmi, uno è il Rosa Candoglia e l'altro un verde molto tenero e marezzato che non so in questo momento nominare. Incassate nel piano, una accanto all'altra, sono disegnate due croci latine, a misura d'uomo, quella rosa è incassata di pochi centimetri nella lastra verde, quella verde sta dentro il fondo rosa.
Sulla tomba sono scritti tre nomi, quello di Ernesto e quelli dei suoi genitori. Ma non sono certo che in questa tomba Ernesto non sia solo, perché la madre è sicuramente scomparsa in un campo di concentramento nazista e il padre non ricordo se è stato trasferito qui o meno.
Tutti i suoi parenti, il fratello, gli zii, i cugini, sono ormai scomparsi. Solo un secondo cugino, Richard Rogers, architetto, vive e lavora a Londra con notevole successo.
Ero a mia volta, per un breve periodo, nello studio dei BBPR quando anche Richard venne a far pratica, accompagnato da una fidanzatina. Come tutti i giovani inglesi benestanti allora usavano, soprattutto se erano artisti, portava i capelli un po' lunghi, indossava un impermeabile lercio che lasciava intendere un interesse molto scarso per l'igiene ed inoltre ostentava una borsa in rete di spago nella quale stavano le spese quotidiane, che usava fare prima di venire al lavoro. Così occhieggiavano tra gli spaghi della borsa l'insalata, i pomodori, la bottiglia di latte, il giornale. Richard era nato a Firenze.
Ernesto lo aveva sistemato dietro l'ultimo tecnigrafo dello studio, nella lunga stanza dove lavoravano in fila, uno dopo l'altro, i collaboratori diplomati, e non mancava di meravigliarsi, quotidianamente, dell'aspetto di questo giovane architetto che, dopo tutto, era anche figlio del direttore sanitario del St. Thomas Hospital, uno dei presidi più importanti della capitale del Regno Unito.
Nonostante tutto Richard fece un magnifico matrimonio, sposando una Guinness, quelli della birra.
Trieste, aprile 1988

La Mostra del Mare a Trieste

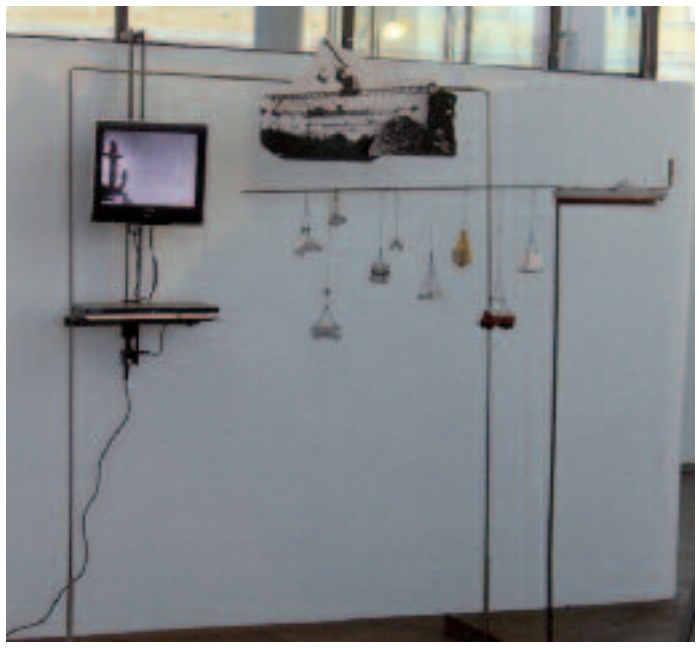
Enrico Peressutti
«Rassegna d'architettura»,
settembre 1935

Iniziando la visita delle sale della Mostra del Mare a Trieste, si ha una sensazione di misteriosa ma piacevole accoglienza, così come con piacere e con interesse si vede e si riconosce una cosa che si era intuita e conosciuta solo attraverso la nostra immaginazione.
Passo, passo, i diversi aspetti della Mostra ricostruiscono ai nostri occhi, nel tempo e nello spazio. Anche per un visitatore passivo, al quale l'occhio funzioni solo da arido apparecchio fotografico, la visita è uno scorrere gradito di immagini, e pareti, di colori e luci. Ma la curiosità stimola, la fantasia corre e le pareti, le fotografie, gli oggetti esposti, prendono vita, si muovono, s'ingigantiscono e quasi quasi, a voler ascoltare bene, si ode il loro respiro, la loro voce, per molti ormai lontana, per altri tutt'ora vibrante sotto l'impulso della volontà umana. Le pareti, tutte le pareti hanno qualcosa da dire al visitatore, anche se una sola fotografia, un solo oggetto, una sola bandierina o disegno, completi il loro colore, la loro plasticità. Anzi, direi che solo in questo caso l'oggetto esposto ha un valore rappresentativo che esorbita dalla forma e dalla materia, per passare in un campo del tutto spirituale. Si rivivono in quegli istanti momenti della nostra stessa vita, immagini dei nostri orizzonti, colori dei nostri sentimenti; perchè tutto nella Mostra ha un linguaggio che si capisce senza il bisogno di nessun vocabolario, tutto si rivolge alla fantasia, la eccita, le dà forme concrete nello spazio, la trasporta nel tempo lontano e vicino. E lo scopo della Mostra è raggiunto, se all'uscita, il visitatore sente il bisogno di rivolgersi al mare come ad un amico più intimo, ad un amico al quale si è confidata una piccola ignoranza, si è chiesto un perchè ed il quale ci ha fatto participi anche di uno solo dei suoi infiniti segreti e misteri. Una mostra è completamente tale, se essa riesce a portarsi al livello spirituale del visitatore, se riesce ad infondergli uno stato d'animo conseguente coi fini per i quali è stata creata [...]

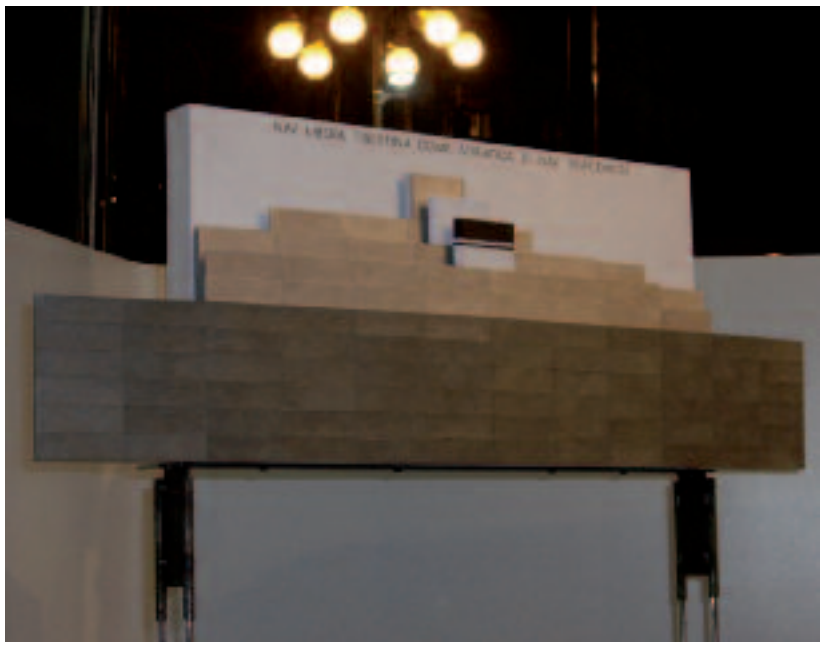
Inattualità di E.N. Rogers

Giovanni Fraziano

I miei ricordi degli anni '70, a Venezia, allo Iuav, sono ricordi in bianco e nero. Poco colorati erano gli abiti delle fanciulle, i film al cinema Moderno di campo Santa Margherita e poco colorate le immagini dei libri di architettura, densi, come si diceva allora, di valenze critiche.
Tra mille saggi di sociologia urbana, ingegneria sociale, pratiche economiche, edili ed urbanistiche, fondamentali erano per noi *L'architettura della città* e *Progetto e utopia*, oggetto di inesauribili discussioni, di dispute, di contrapposizioni, alla base delle quali era sempre un necessario schierarsi, un'escludere o un'interdire che non conciliava molto con la "e" di Rogers: non quella di Ernesto, ma quella di architettura/e... che avrei finito per apprezzare.
Con «Casabella» già assimilata al rango di reliquia, Rogers era fuori dal nostro orizzonte che comprendeva, paradossalmente, tutti i suoi migliori allievi: visti non come tali, ma come primi attori sulla scena dell'architettura italiana. Attraverso la Triennale del '73 con la "tendenza" guardavamo all'America dei Five e con la liberazione sessuale già verso il femminismo, non sembrava adeguato indulgere a troppi sentimentalismi. Questo per dire che strutturalismo e fenomenologia, Althusser e



Merleau-Ponty, Lévinas e De Saussure ... non si conciliavano troppo bene in quegli anni e che alla fine *Esperienza dell'architettura* poteva, in tutta serenità, essere considerato un libro inattuale, dove per inattuale si intendeva semplicemente qualcosa di superato, di non più praticabile: come la famiglia, la coppia, i valori borghesi e infinite altre cose di cui era d'obbligo liberarsi, per non perdere la presa diretta con la realtà, col mondo, con la rivoluzione, del costume e non solo.
Malgrado tutto, amavo quel libro e pensare l'architettura come "fenomeno" complesso, viva messa in opera di energia decorativa e costruttiva.
Mi domandavo quali fossero le ragioni di una deposizione affrettata, cercando il bandolo di una matassa che finiva per legare e confondere tra loro contemporaneità, attualità e inattualità.
C'è stato tutto il tempo, persino un cambio di secolo, per sciogliere i dubbi giovanili in altri dubbi, e per comprendere come la perfetta adesione al proprio tempo finisca poi per distrarre da esso, annullando, per eccesso di luce – parliamo di luce del mondo – qualsiasi possibilità di visione. E tempo c'è stato per ritornare su Rogers, di cui strada facendo mi ha sempre più colpito la singolare relazione con il suo di tempo, la capacità di coglierne, insieme alla luce, l'intima oscurità e con il segno, la prossimità all'origine.
Il ritrovarsi ebreo da fascista e anonimo e comunque diverso poi, nel tentativo di coniugare metodo e libertà poetica, Melotti e Gropius, Loos, Van de Velde e Calder, la dice lunga su una certa intempestività del personaggio, sulla sua capacità, come direbbe Agamben, «di essere puntuale ad un appuntamento che si può solo mancare». Così come l'amorevole considerare la città e i passaggi arditi tra Velasca e Guggenheim, Hispano-Olivetti e tomba Scotellaro, lasciano affiorare un senso della storia, un'interpolare il tempo che certo non discende da arbitrio ma da un'urgenza, anche etica, cui non è dato sottrarsi, «cui egli non può non rispondere». Ecco che le discronie di una vita, gli scarti, certe sfasature nella biografia intellettuale come nell'opera scritta, costruita, irrealizzata, richiamano il senso di un'inattualità tutta basata su un rapporto con il contemporaneo di prossimità e lontananza, di adesione e insieme di distanza, che non è difficile assimilare a coloro, direi pochi, in grado non solo di percepire ma anche di afferrare il proprio tempo. Un'afferrare, la cui misura fatta per Rogers di "grandi orizzonti e molte vie" sembra divenuta del tutto incommensurabile, perduta! Nell'architettura e nelle Scuole di architettura, che in un presente senza inizio e senza fine, cercano un improbabile dominio, un possibile campo di esistenza.
«Palestre del post-umano» definisce le scuole, "la scuola", il solito lungimirante, cui fa da *pendant* l'esegeta del credito formativo e con questo di un'efficienza numerico-burocratica che ha sostituito le ragioni del senso e del significato. Per questo, solo per questo, senza nostalgie per lo stile e senza pretese di continuità, nel rendere omaggio a Rogers, non possiamo che rivolgerci alla sua "umanissima" inattualità.
Nel centenario della nascita a Trieste, il minimo che potesse fare l'Università degli Studi era dedicare a Ernesto N. Rogers la facoltà di Architettura.
Il minimo che potesse fare la facoltà di Architettura era riconsiderare, in virtù di ciò, il proprio progetto culturale, il proprio paradigma, il senso della sua azione nella contemporaneità.
Dal 16 marzo ultimo scorso la facoltà di Architettura: Scuola Internazionale di Architettura Ernesto Nathan Rogers.



Ernesto Nathan Rogers direttore di «Domus» (1946-1947)

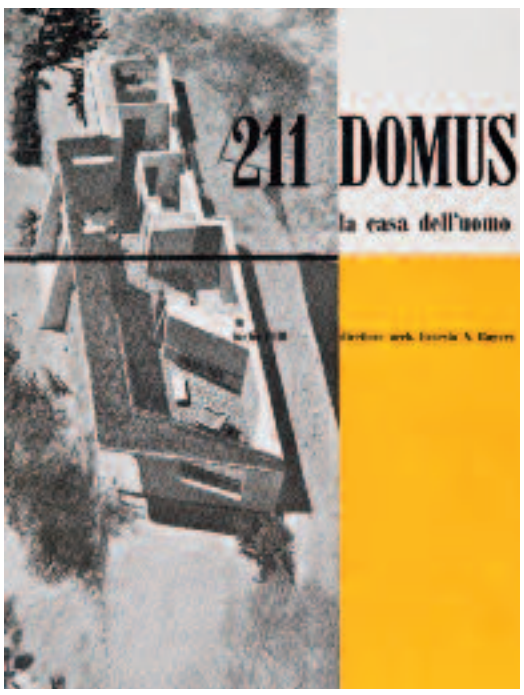
Flavio Albanese

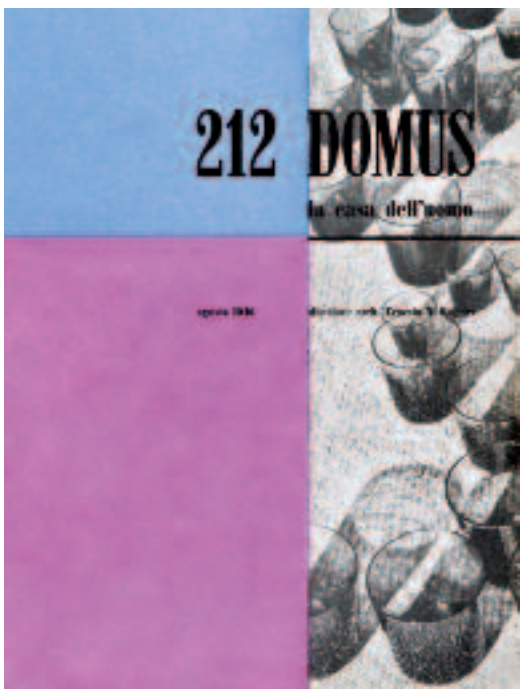
Nella sua breve esperienza da direttore di «Domus», Ernesto Nathan Rogers ha segnato per la rivista un punto di non ritorno verso il quale ancora oggi, per la sferzante attualità, possiamo guardare. Rogers venne chiamato a prendersi cura di una «Domus» rimasta orfana del suo artefice principale, Gio Ponti, che abbandonò la sua creatura nel 1941 (in quello che in realtà sarebbe stato un interregno) a causa di profonde divergenze con l'editore Giovanni Mazzocchi.
La rivista visse anni faticosi in una situazione storica particolarmente gravosa per via della guerra e delle difficoltà di pubblicazione: alla sua direzione si succedettero in breve tempo Bontempelli, Bega e Pagano Pogatsching (in triumvirato), Ulrich, Bo Bardi e Pagani.
Alla fine della guerra, nel gennaio del 1946, l'incarico di ricostruire la nuova «Domus» postbellica viene affidato proprio a Rogers.
Della guerra Rogers recò con sé l'idea di un rigoroso impegno politico e civile in ogni campo della società.
Con l'arrivo di Rogers il sottotitolo di «Domus» mutò, significativamente, da "l'arte nella casa" a "la casa dell'uomo". La lucidità del Movimento Moderno si innestò sulla macchina editoriale di «Domus» producendo esiti di livello internazionale e di profonda serietà intellettuale, come si può intuire chiaramente già sin dalla linea grafica delle copertine del '46 e del '47, molto diverse da quelle che le avevano precedute. L'umanesimo illuminista, il pensiero critico fortemente influenzato dalla fenomenologia e dal pragmatismo americano, la necessità di aspirare ad un'architettura della rinascita che prendesse le distanze dai volontarismi precedenti e, soprattutto, la grande apertura alle espressioni della contemporaneità furono i punti di forza della sua direzione: Rogers, aiutato in questo compito da Marco Zanuso, trasformò «Domus» in una rivista sperimentale straordinariamente interdisciplinare, che dava spazio alle voci e ai pensieri della migliore intellighentsia post-bellica, con rubriche dedicate alla musica, alla letteratura, al cinema e all'arte, curate da firme eccellenti come Risi, Malipiero, Alfonso Gatto e Max Bill.
Ma l'attenzione ai differenti aspetti della produzione culturale più raffinata dell'epoca non sottrassero Rogers dal confrontarsi nei suoi famosi editoriali con alcune delle questioni sociali più urgenti dell'epoca.
In uno fra i più importanti, *Uomini senza casa* (febbraio 1947), Rogers, facendo i conti con il disastro edilizio dei bombardamenti e con il dramma delle famiglie rimaste prive d'abitazione, focalizzò i punti salienti del suo discorso sull'architettura: «Noi vorremmo che, senza aggettivi discriminatori, sorgesse la casa tutta sostantivi, la casa dell'uomo, la casa».
La casa dell'uomo, appunto: tutta sostantivi, ma supportata dagli aggettivi di un progetto culturale ad ampio spettro di eterogeneità disciplinare. La «Domus» di Rogers manifestava l'idea che l'architettura, e tutto il sapere con cui essa è implicata, dovesse avere una missione politica, una missione per la *polis*: non solo estetica, ma est-*etica* del progetto.
Nel 1948 tornerà a «Domus» Gio Ponti, portando con sé quella ventata di ottimismo che anticiperà gli anni d'oro del design e del boom economico. Rogers proseguirà in «Casabella» il lavoro inaugurato con «Domus», lasciando tuttavia l'eredità di quella vocazione all'internazionalità e alla multifocalità dello sguardo che ancora oggi appartiene alla rivista.
Poter pensare che la «Domus» attuale possa vantare una certa affinità filosofica con il lavoro di Rogers alla "sua" «Domus» è un'affermazione che può renderla orgogliosa: il progetto di *crossing* dei saperi e la necessità di interconnettere prospettive diverse allo scopo di produrre nuovi concetti per la *polis* sono elementi che oggi connotano fortemente la rivista, ma che devono molto, nel loro spirito, al progetto editoriale e alla figura intellettuale di Ernesto Nathan Rogers.

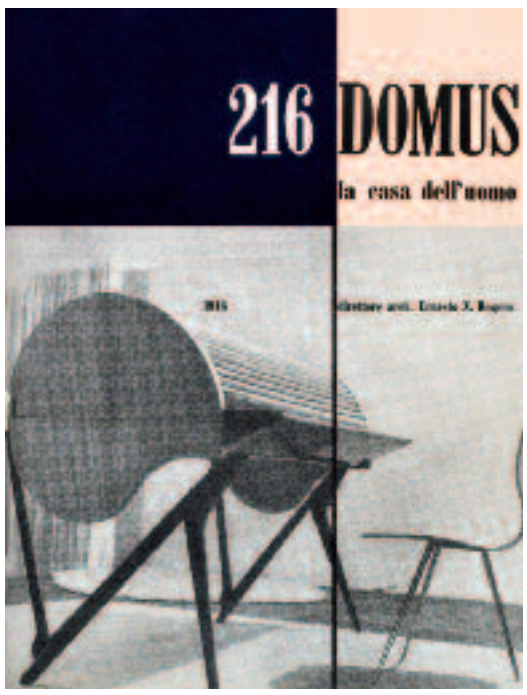
Programma: Domus, la casa dell'uomo

Ernesto N. Rogers
Editoriale del fascicolo di apertura della direzione di Ernesto N. Rogers, n. 205, gennaio 1946

Da ogni parte la casa dell'uomo è incrinata (fosse un vascello diremmo che fa acqua).
Da ogni parte entrano le voci del vento e n'escono pianti di donne e di bimbi.
Dovremmo accorrere con un mattone, una trave, una lastra di vetro e, invece, eccoci qui con una rivista. All'affamato non diamo pane, al naufrago non una zattera, ma parole.
Se il sentimento di solidarietà non ci è venuto meno e tuttavia siamo coscienti dei nostri atti, anche questo nostro offrire parole, per quanto possa parere fuor di luogo, deve avere nelle intenzioni un significato concreto, che si giustifichi.
Chi fa un viaggio per l'Italia, lungo l'Aurelia o la via Emilia o nelle Puglie o in Sicilia, vede un immenso sfacelo: rovine e rovine. Certo, lo stesso è in Provenza o in Bretagna. Lo stesso è per ogni strada d'Europa.
Di fronte a tante sciagure il nostro impulso vorrebbe tradurre il sentimento morale nella precisione di un fatto economico: quante famiglie sono senza casa? quanto materiale occorre? quanto tempo?
Si pensa che ora viene l'inverno e avranno freddo.
Non si può pensare ad altro. Che valore ha per questa gente la bellezza?
Poesia, musica, pittura, proporzione minacciano di diventare vuote ambizioni del nostro egoismo di intellettuali: oggetti di lusso, strumenti di peccato.
Mentre ascoltavo l'altro giorno nella casa di un amico un concerto che riportava a noi le ampie cadenze d'un secentista, mi sentii d'un tratto avvampare il viso d'intima vergogna (quale accendeva la terribile coscienza di Sant'Agostino) e i dubbi mi assalirono, che diventarono fitta folla di spettri minacciosi.
Cosa stai a fare qui?
Ma quando il solista tolse l'archetto dalla viola d'amore e l'ultima nota librata si confuse con gli applausi, io non potei a meno di battere le mani con gli altri del pubblico (ed erano, vi assicuro, persone dabbene che non dedicano la vita agli ozi).
Il contrasto tra arte e morale diventa sensibile proprio ogni volta che si è sul punto di affrontare i problemi dell'esistenza sopra un piano di maggior severità di costumi, talché, nelle epoche più religiose o in quelle più ansiose di affermare i valori immanenti della società, molti credono – sia pure muovendo per opposte direzioni – di dover volgere le spalle all'arte.
Questi sono da un lato gli asceti, dall'altro i materialisti. E gli uni e gli altri, quando non diventano addirittura iconoclasti, finiscono col ridurre l'arte a un puro mezzo che soddisfi alle mete del loro filosofare: a uno *instrumentum regni*, aiuto, appoggio, sussidio di quel regno che per i primi è negazione della materia e, per i secondi, dello spirito.
D'altra parte c'è chi, con maggior presunzione dei religiosi e minor altruismo degli umanitari, facendo perno soltanto sulla propria persona, avulsa da ogni altra comunione o comunità, si trastulla con l'arte come se fosse oppio, che appaghi il suo mondo edonistico.
Questi sono gli estetisti, giocatori senza innocenza.
Lontano dagli asceti, come dai materialisti e dagli estetisti, e tuttavia riconoscendo che ognuna di queste tendenze contiene una parte della verità, il nostro ideale si pone in mezzo ad esse, nel baricentro del triangolo.
La verità è nel rapporto; la parola che offriamo è dunque lì, in quel rapporto: vogliamo definirci funzionalisti?
Vogliamo essere tra coloro che cercano affannosamente di riunire i fili di un nodo sintetico dove ogni parte sia ugualmente necessaria alla consistenza del tutto.
Perché rinunciare agli uomini? perché agli dei? perché alla bellezza, che spesso sostituisce le virtù nel fare da tramite? Nessun problema è risolto se non risponde all'utilità, alla morale e all'estetica nello stesso tempo.
Una casa non è casa se non è calda d'inverno, fresca d'estate, serena in ogni stagione per accogliere in armoniosi spazi la famiglia.
Una casa non è casa se non racchiude un angolo per leggere poesie, un'alcova, una vasca da bagno, una cucina.
Questa è la casa dell'uomo.
E un uomo non è veramente uomo finché non possiede una simile casa.
Esiste questa casa? è mai esistita?
Mi dicono che originariamente la parola greca *domos*, da cui la latina *domus* deriva, significasse la più elementare abitazione umana: recinto, ciò che protegge.
Ma d*omus* è un'espressione dotta, che i romani hanno preso nell'accezione già in uso per definire il complesso degli elementi della casa padronale cittadina. *Domus* non era la casa dell'uomo, bensì quella d'una famiglia socialmente privilegiata; tutti gli altri vocaboli latini indicano piuttosto determinate costruzioni che non quella tipica, rispondente al concetto, apparentemente più astratto, ma in realtà molto più vitale, dell'abitazione umana.
Pensate, invece, agli inglesi: *home* (mi piacerebbe dimostrare contro il parere dei filologi che *home* e *homo* hanno la stessa origine); ma pensate, perché no? anche ai tedeschi: *Heim*; i due bellissimi aggettivi *homely* e *heimlich*, che noi traduciamo così male in "casalingo" e in "domestico", esprimono le esigenze materiali e spirituali di ogni uomo nella sua casa.
Ancor più significativo è il francese quando dice: *chez moi*, *chez toi*, *chez soi*; pare proprio che gli elementi costruttivi assumano le sembianze dell'abitante.
Io voglio avere una casa che mi assomigli (in bello): una casa che assomigli alla mia umanità.
Gli estremi del nostro ragionamento possono portarci all'utopia o al luogo comune, perché, se chiediamo troppo, miriamo all'irraggiungibile e, se invece guardiamo solo a ciò che ci attornia, rischiamo di accontentarci di ben poco.
La casa è un problema di limiti (come del resto quasi ogni altro dell'esistenza).
Ma la definizione dei limiti è un problema di cultura e proprio ad esso si riconduce la casa (come, infatti, gli altri dell'esistenza).
Se così è, anche le parole sono materiale da costruzione. E anche una rivista può aspirare ad esserlo.
Si tratta di trovare nel proprio spirito l'antica natura (e fin qui può aver ragione Rousseau) percorrendo, tuttavia, la fertile via dell'esperienza (che è il generoso compenso alla perduta verginità).
Vi sono tante cose inutili che sollecitano le vanità borghesi, ma anche tante meravigliose di cui i più non possono ancora usufruire. Una rivista può essere uno strumento, uno staccio per stabilire il criterio della scelta.
Da quanto abbiamo detto, si può dedurre quali siano i nostri intendimenti, anzi le speranze che poniamo come mete irraggiungibili alle nostre sole forze.
Si tratta di formare un gusto, una tecnica e una morale, come termini di una stessa funzione. Si tratta di costruire una società.
Non c'è tempo da perdere a illustrare cianfrusaglie. Aiutiamoci tutti a trovare l'armonia tra la misura umana e la divina proporzione.







Ortodossia dell'eterodossia

Serena Maffioletti

«Siamo pervenuti a questa decisione non solo a causa della qualità architettonica di questa opera, ma anche per il suo interesse sociale» (A. Roth, *Lettera ai BBPR*, 11.4.1939): la motivazione addotta da Alfred Roth di includere, sola opera italiana, la Colonia elioterapica dei BBPR tra le venti selezionate per essere pubblicate in *La nouvelle architecture* del 1939, sintetizza il discorso sull'architettura che unisce Rogers e Roth. Tramite del rapporto con l'ambiente CIAM, soprattutto svizzero, è Alfred Roth, legato da amicizia a Rogers e ai BBPR: essi sono tra i pochissimi ospiti italiani del Castello di La Sarraz, dove Hélène de Mandrot riunisce artisti di nazionalità diverse, che lì stabiliscono rapporti interdisciplinari essenziali per la trasformazione della Maison des Artistes nella struttura che promuove i CIAM e ne accoglie il primo congresso. Dopo una settimana trascorsa, nell'estate del 1939, al castello su proposta di Max Bill e Roth, quest'ultimo scrive a Rogers: «da questo momento cammineremo insieme verso i tempi nuovi». (A. Roth, *Lettera a E.N.R.*, 26.7.1939).

Iniziata prima della guerra, la frequentazione da parte di Rogers del *milieu* che gravita attorno al castello di La Sarraz si rinsalda durante il conflitto e l'esilio svizzero, tanto che nel 1949 Rogers scrive un breve testo intitolato *La mamma dell'architettura moderna: appunti per un articolo su Madame de Mandrot.*

Profugo in Svizzera dopo l'8 settembre, nel dicembre 1943 Rogers diviene assistente alla Scuola di Architettura di Ginevra, il cui direttore è Jean Tschumi, e quindi docente di Teoria dell'architettura e dell'urbanismo alla Facoltà di Architettura del Champ d'Internement Universitaire dell'Università di Losanna, dove insegnano Luigi Einaudi, Amintore Fanfani, Adriano Olivetti. Tra gli allievi: Chessa, Magistretti, Mangiarotti, Rosselli, Minoletti...

In questo contesto internazionale si svolge dunque per Rogers la prima esperienza di docente, intensa al punto da proporsi di pubblicare le proprie lezioni svizzere e da divenire docente al corso di perfezionamento per laureati svizzeri alla Haute Ecole d'Architecture di Ginevra.

Durante i quasi due anni di esilio Rogers collabora al Centro di studi in Svizzera per la ricostruzione italiana e dal gennaio 1945, per volontà di Colonnetti e Einaudi in procinto di rientrare in Italia, ne diviene direttore e condirettore del giornale, il «Bulletin du Centre d'Etudes pour le bâtiment», dalle cui pagine affronta i temi del rinnovamento dell'architettura attraverso l'innovazione delle tecniche edilizie e dell'insegnamento del progetto alla luce del confronto con le esperienze europee. Membri del CIAM dal 1935 e presenti al 5° Congresso, svoltosi a Parigi e dedicato al tema "Logis et Loisir", con l'intervento *Urbanisme rural*, i BBPR rivendicano le proprie radici nell'architettura moderna, italiana ed europea, che Rogers, nella prefazione a *Esperienza dell'architettura*, scritta nel 1958, precisa: «Anche durante gli anni oscuri, avevamo sempre sentito che il nostro compito culturale era duplice: da un lato dovevamo affrontare i problemi della cultura nazionale, dall'altro dovevamo nutrirci alle miglior fonti di quella straniera. Il nostro compito era di tramite. Fummo i più giovani membri CIAM, l'associazione internazionale – tanto mal vista dai gerarchi – che ha avuto un'influenza fondamentale nel formarsi della coscienza architettonica dei nostri tempi. E in essa siamo stati attivi, sempre fino alla sua attuale consumazione». (E.N.R., *Il mestiere di architetto,* in *Esperienza dell'architettura*, Einaudi, Torino 1958).

Il personale coivolgimento di Rogers nel CIAM del dopoguerra ha radici dunque nell'esilio svizzero e si sviluppa nel dialogo con Roth, che gli chiede di proporre riflessioni finalizzate alla riorganizzazione postbellica dei Congressi di Architettura Moderna e di collaborare a *Civitas –The human city collection*, la collana che Roth programma e dirige con l'intento di riunire e divulgare contributi per la ricostruzione europea secondo una visione che integri urbanistica, architettura, storia, arti, sociologia, economia, psicologia e ambiente.

Rientrato in Italia nel maggio 1945, Rogers già in settembre contatta il direttore di «Werk», Alfred Roth, per comunicargli di aver assunto la direzione di «Domus» e proporgli la collaborazione tra le due riviste: gli chiede inoltre una vasta documentazione sull'abitazione in Svizzera. Dopo soli otto mesi dal rientro in Italia, Rogers, nel gennaio 1946, riprende la pubblicazione «Domus», da lui sottotitolata *La casa dell'uomo*, per segnare la distanza dalla precedente: *Le arti nella casa*. La redazione è composta da Marco Zanuso redattore-capo, Paolo Chessa e Nelo Risi; segretaria è Julia Banfi.

Nel quadro, devastato dal fascismo e dalla guerra, della ricostruzione dell'Italia (e dei suoi architetti, come molte volte il direttore ribadirà) la rifondazione della rivista e, attraverso di essa, la volontà di incidere nell'evoluzione dell'architettura italiana sviluppano il programma di "quantificare i valori qualitativi", poiché – indica il direttore – "quantificare la qualità" significa "qualificare la quantità": «Nei moti dialettici e contraddittori della storia – motiverà dieci anni dopo in *Tradizione e attualità nel disegno* – se in un primo tempo avviene che, pur con l'intento di affrontare il problema della quantità, ci si limitò a realizzare poche opere selezionate, subentrò un secondo momento in cui si cercò di affrontare con più energia il problema di quantificare gli esempi qualificati che avevano dato al Movimento Moderno la prova delle sue profonde possibilità. Da un movimento che, *malgré soi*, era stato di élite, ecco svilupparsi un'operazione culturale che ripropone i problemi alla loro radice, laddove è più nutritiva la linfa dai quali attingono la loro vitalità». (E.N.R., *Tradizione e attualità nel disegno*, «Zodiac», 1, 1957).

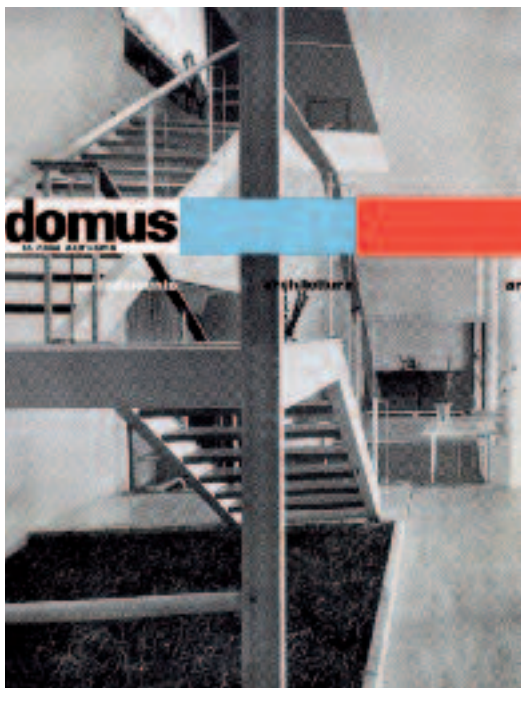
Nel primo editoriale, *Programma: Domus, la casa dell'uomo* («Domus», 205, 1946) il neodirettore fissa il centro problematico della rivista: «Lontano dagli asceti, come dai materialisti e dagli estetisti, e tuttavia riconoscendo che ognuna di queste tendenze contiene una parte della verità, il nostro ideale si pone in mezzo ad esse, nel baricentro del triangolo. La verità è nel rapporto; la parola che offriamo è dunque lì, in quel rapporto: vogliamo definirci funzionalisti?

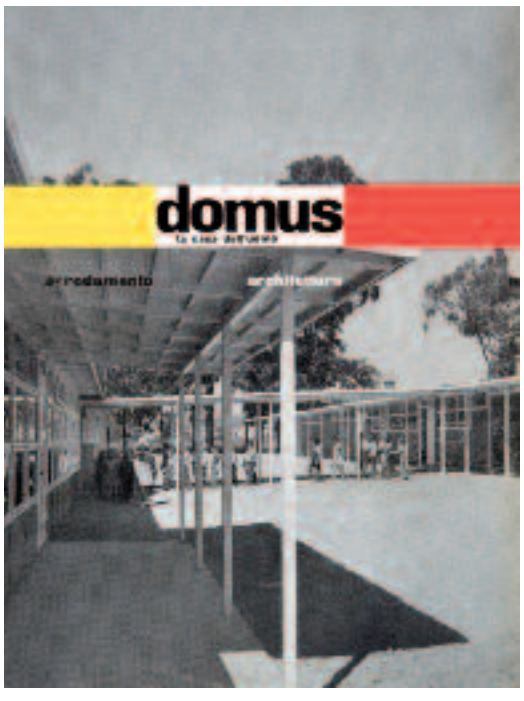
Vogliamo essere tra coloro che cercano affannosamente di riunire i fili di un nodo sintetico dove ogni parte sia ugualmente necessaria alla consistenza del tutto. Perché rinunciare agli uomini? Perché agli dei? Perché alla bellezza, che spesso sostituisce le virtù nel fare da tramite? Nessun problema è risolto se non risponde all'utilità, alla morale e all'estetica nello stesso tempo».

Le parole di questo editoriale, ribadite in molti dei successivi – contemporanei a un gruppo di conferenze e scritti editi in Italia e all'estero ricomponibili in una sorta di ciclo dedicato alla casa dell'uomo – incardinano le componenti della rivista sull'ampiezza del tema e ne tracciano il percorso verso il suo stesso rinnovamento attraverso il concorso delle diverse discipline del progetto e delle arti visive entro il contesto della ricostruzione: l'approccio all'abitare e alla città riverbera il portato e i legami CIAM, soprattutto con Bill, Giedion, Roth, Jane Drew...

La rivista è intesa come trama dialettica intessuta dai contributi, come dialogo che, voluto molto aperto e dinamico, Rogers più volte confessa difficile e teme inefficace: nel nuovo contesto postbellico «Domus» intende tanto reinventare il ruolo, la figura dell'architetto italiano e gli strumenti del suo mestiere quanto costruire i lineamenti culturali di una committenza nuova, svolgendo numero dopo numero il complesso intreccio dei materiali necessari a questo processo, ipotizzato condiviso e convergente.

Il progetto della casa dell'uomo, non più casa per tutti, ora per ognuno, costituisce l'orizzonte della rivista, orchestrata dalla generazione razionalista, soprattutto lombarda: Albini, Asnago e Vender, Bottoni, Caccia Dominioni, Gardella, Latis, Lingeri, Michelucci, Magistretti, Sottsass jr... e dalla nuova generazione, di nuovo essenzialmente lombarda: De Carlo, i Castiglioni, Viganò, Zanuso... Il rapporto tra le arti – non solo visive – si





pone a fondamento del laboratorio che «Domus» intende essere, ospitando saggi di letteratura, musica, fotografia, cinema, arte... non solo strumenti culturali per un pubblico auspicato eterogeneo, ma anche eredi di quella sintesi delle arti, propulsore e meta del Movimento Moderno e uno tra i temi dei CIAM coevi e delle Triennali di quegli anni: oltre alla presenza costante di Gillo Dorfles, Dino e Nelo Risi, Riccardo Malipiero, Guido Ballo, Rogers chiama Ragghianti, Vittorini, Read, Gatto, Solmi, De Micheli, Grassi, De Grada, Campigli, Guttuso, Munari, Starobinski, Venturi, Sereni...

Attestazione che il dialogo fra le arti fosse per Rogers essenziale nell'evoluzione del linguaggio dell'architettura e della casa dell'uomo è l'intenzione di dedicare al tema un fascicolo della rivista e di chiedere a Le Corbusier di collaborarvi, cosa che il Maestro si prefisse di fare. Nell'urgenza di concludere la propria direzione, Rogers riunisce nell'ultimo numero i materiali raccolti a questo proposito: dopo l'ultimo editoriale, Alvar Aalto, allora protagonista del dibattito architettonico, apre la rivista con l'articolo *Architettura e arte concreta*, così introdotto dal direttore: «La caratteristica di Aalto è vigore di fantasia nella più rigorosa interpretazione razionale: ai confini dell'Europa [...] l'organico e il funzionale stanno fondendosi in una più compiuta armonia. Dove sono evidenti i risultati dell'arte concreta» («Domus», 223/225, 1947).

La breve stagione della direzione rogersiana si chiude dopo soli due anni, nel dicembre 1947. Con profondo dolore del direttore, ritorna Gio Ponti: «Dopo il lavoro accanito che ho compiuto al meglio possibile, è per me molto duro rinunciare a questo luogo di battaglia (soprattutto perché è alla reazione che si cede): reazione dappertutto», anticipa a Roth nell'aprile del 1947 (E.N.R., *Lettera a A.R.*, 10.4.1947).

L'amara chiusura di «Domus» coincide con l'aprirsi di una stagione ricchissima di contatti internazionali, come docente, professionista, conferenziere, in Europa, negli Stati Uniti e in America del Sud. Rogers trasmette il senso della ricerca dell'architettura italiana razionalista e contemporanea, stringe o rinsalda contatti con i Maestri e con le nuove realtà mondiali e i suoi emergenti protagonisti alla luce della volontà di porre il fenomeno architettonico nella dinamica della realtà e delle sue trasformazioni. Acquisisce così quel ruolo di protagonista internazionale che lo porterà alla proposta di candidatura alla direzione di Harvard, a essere membro del Council del CIAM, cui dedicherà passione ed attività, collaborando a tutti i CIAM – in particolare al 7° congresso a Bergamo, curando con Sert la pubblicazione dell'8°, *Il cuore della città: per una vita più umana delle comunità* – essendo nominato da ambienti CIAM come membro, con Le Corbusier, Gropius, Markelius e Costa, del comitato di indirizzo della progettazione di quello che può essere considerato l'ultimo edificio-manifesto CIAM, la costruzione della sede dell'UNESCO a Parigi, peraltro coeva della Torre Velasca.

«Bisogna assolutamente ricollegare il fenomeno dell'arte alla sostanza della cultura, alla civiltà di cui ogni epoca ha saputo impossessarsi [...] bisogna [...] liberare lo spirito dalla schiavitù di certe forme per tendere liberamente a quelle nuove che, con maggior sincerità, rappresentano le attuali aspirazioni degli uomini», avevano scritto nel 1936 i BBPR in *Stile* (Editoriale Domus, Milano 1936), la pubblicazione che della storia umana traccia paralleli tra civiltà ed espressioni artistiche, presentandoli in un impaginato eccezionalmente elaborato di testi, fotografie, disegni sovrapposti.

La pubblicazione è commentata da Moholy-Nagy: «È, penso, la più bella pubblicazione di questo tipo che abbia mai visto» che, come Le Corbusier, invia ai BBPR una lettera di plauso. Già testimoniato nelle Sale delle Priorità Italiche e della Coerenza, il progetto di comporre in unità le espressioni sociali, scientifiche e artistiche di un'epoca era stato proposto con maggior ampiezza nella Mostra della Civiltà Italiana del 1937, che, delineata con Bontempelli e Bompiani, ipotizza la collaborazione di scrittori, storici, scenografi, pittori e architetti per rappresentare la civiltà italiana mediante un allestimento che dispone le immagini in modo da sviluppare un'azione didattica verso il pubblico che si muove entro quegli spazi.

Pubblicando *Esperienza dell'architettura*, Rogers ritorna al testo posto a premessa delle tesi di laurea da ciascuno dei BBPR, confermando, nel 1958, la sua fedeltà alle dichiarazioni formulate nel 1932: «Noi crediamo – allora avevano scritto – che non basti all'architetto il costruire, ma sentiamo il bisogno di dire, di esprimere, con la sintesi dell'opera nostra, oltre che la vita contingente, il pensiero e il carattere dell'epoca attuale. [...] La personalità individuale non ci interessa tanto, ci preoccupa assai più la personalità dell'opera» (BBPR, *Presentazione ai progetti di laurea di BBPR*, 1932, in *Esperienza dell'architettura*, cit.).

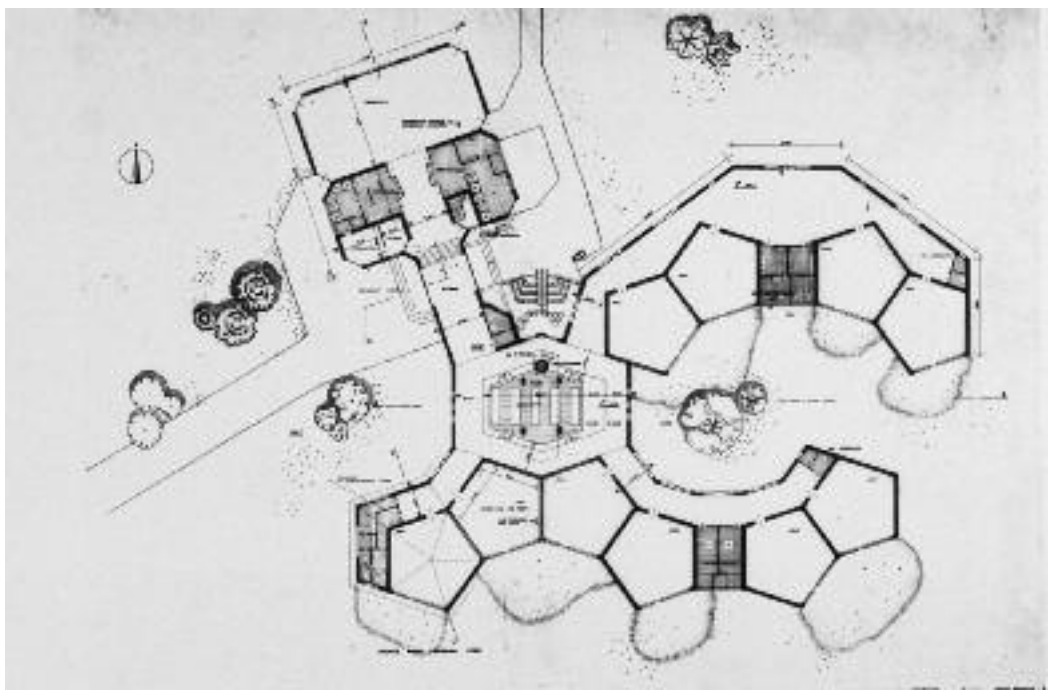
«Permane il principio della coerenza – ribadisce Rogers nel 1953, nell'editoriale di apertura del numero 199 di «Casabella-Continuità», il primo della sua direzione – con il momento storico di cui siamo partecipi, ed è, per ciò stesso, nell'essere coerenti che noi cercheremo di stabilire la nostra originalità [...]. 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. Noi crediamo nel fecondo ciclo uomo–architettura–uomo e vogliamo rappresentarne il drammatico svolgimento: le crisi; le poche, indispensabili certezze e i molti dubbi, ancor più necessari; siccome pensiamo che essere vivi significhi, soprattutto, accettare la fatica del quotidiano rinnovamento, col rifiuto delle posizioni acquisite, nell'ansia fino all'angoscia, nel perpetuarsi dell'agone, nell'allargare il campo dell'umana "simpatia".

L'indice, il motto di questo nostro modo di sentire è nella parola Continuità, che abbiamo impresso sopra al vecchio titolo [...]. Continuità [...] significa coscienza storica; cioè la vera essenza della tradizione nella precisa accettazione d'una tendenza che, per Pagano e per Persico, come per noi, è nell'eterna varietà dello spirito avversa ad ogni formalismo passato o presente.

Dinamico proseguimento e non passiva ricopiatura: non maniera, non dogma, ma libera ricerca spregiudicata con costanza di metodo». (E.N.R., *Continuità*, «C-C», 199, 1953).

L'editoriale è seguito da uno scritto di Gropius e dalla presentazione, da parte Argan, di *Due opere recenti degli Architects Collaborative*; quindi Giancarlo De Carlo con *Architetture italiane* introduce le case in viale Etiopia di Ridolfi e quelle ad Alessandria di Gardella; la costante attenzione di Rogers alla Scuola si conferma sin dal primo numero, dove sono presentati i progetti della seconda Scuola estiva del CIAM. Come l'editoriale preannunciava, questi contributi all'architettura contemporanea, che nella loro diversità il numero giustappone, si fissano come segnali e come introduzione al cammino che la rivista intende compiere nella formazione di una tradizione, il cui senso Rogers precisa: «Non è opera veramente moderna quella che non abbia autentiche fondamenta nella tradizione, epperò le opere antiche hanno significato odierno finchè siano capaci di risuonare per la nostra voce; così fuori dalla cronologia e da un idealismo non meno astratto, rotti gli argini convenzionale, potremo esaminare il fenomeno architettonico nell'attualità dell'essere: nella sua storica concretezza» (*Ibidem*).

La rivista dispiega progressivamente una compresenza, la cui interazione si conferma nello svolgersi dei numeri: al costante sguardo rivolto ai Maestri del-



l'architettura moderna e in particolare a Le Corbusier, la cui opera è puntualmente nonchè vastamente documentata, viene accostata la ricerca degli architetti internazionali, di cui è soprattutto esplorato il contributo al rinnovamento del linguaggio: sistematicamente, e con frequente attenzione all'housing, ogni numero presenta architetture di Aalto, Markelius, Bakema/van der Broek, Jacobsen, Rudolph, Saarinen, Neutra, Tange...

La rivista amplia al massimo grado il campo di riflessione sull'architettura a fronte dei nuovi contesti problematici del progetto, indagando insieme le risposte della generazione del direttore (gli amici lombardi Gardella, Albini, Magistretti, Caccia Dominioni, ma anche Cosenza, Samonà...), e quelle della generazione a lui successiva, i giovani lombardo-piemontesi e l'emergenza di altri, spesso romani, accostando la rubrica dedicata alla tecnica affidata a Pierluigi Nervi alle "inchieste edilizie" sulle città italiane, a saggi critici e storici, italiani e internazionali. Negli undici anni della rivista, la redazione sviluppa successive configurazioni, la prima formata da De Carlo, Gregotti, Zanuso; dopo l'uscita polemica di De Carlo, dal 214 (febbraio-marzo 1957) il solo Gregotti è affiancato da un Comitato di redazione costituito da Argan, Guiducci, Nervi, Paci, Quaroni, Samonà, Sacchi e Zanuso; grafico è Gae Aulenti. A questa struttura si affianca dal 221 (1958) un Centro studi formato da Rossi, Semerani, Tentori e Tintori. Dal 1961 caporedattore resta Gregotti, redattori divengono Rossi e Tentori, nel Centro studi sono ora Cortesi e Grassi; dal luglio 1962 con l'abbandono di Gregotti, Tentori diviene caporedattore e Rossi redattore, affiancato da Baffa, Canella, Cortesi, Grassi, Semerani; Tintori: ad essi si unisce Aymonino, dal gennaio 1964.

Le forti personalità di coloro che è riduttivo chiamare "redattori" contribuiscono a definire il complesso progetto di «Casabella-Continuità», che forse rinnova l'intenzione per la quale Rogers aveva concorso a costruire i BBPR, di cui ha sempre difeso e custodito l'unità: il gruppo inteso come moltiplicatore di energie, come dilatatore delle capacità dialettiche, ma anche come decantazione dell'individualità nella pluralità. E tale intento s'esplicita ancor più nei numeri della rivista costruiti come inchieste e negli editoriali sostituiti da scambi epistolari con Rogers, così come nelle appendici molto ricche, a partire dalle Lettere al Direttore.

Per Rogers la rivista è «tribuna di libertà attiva», «colloquio che da una prima parola altre ne porti ancor più costruttive: una pietra che si disponga a riceverne delle altre e, una sull'altra, costituiscano a poco a poco un edificio», come scrive in *Ortodossia dell'eterodossia*, l'editoriale («C-C», 216, 1957) dove analizza la ricerca italiana della generazione a lui seguente.

Perfezionando e aggiornando il progetto dialettico di «Domus», Rogers plasma «Casabella» come ambito di confronto, non meno che tra il direttore e i suoi redattori, nel continuo sforzo di aggiornare il mestiere dell'architetto dinanzi alle trasformazioni della società, del territorio e delle città italiane, spesso da lui commentate con preoccupazione e amarezza.

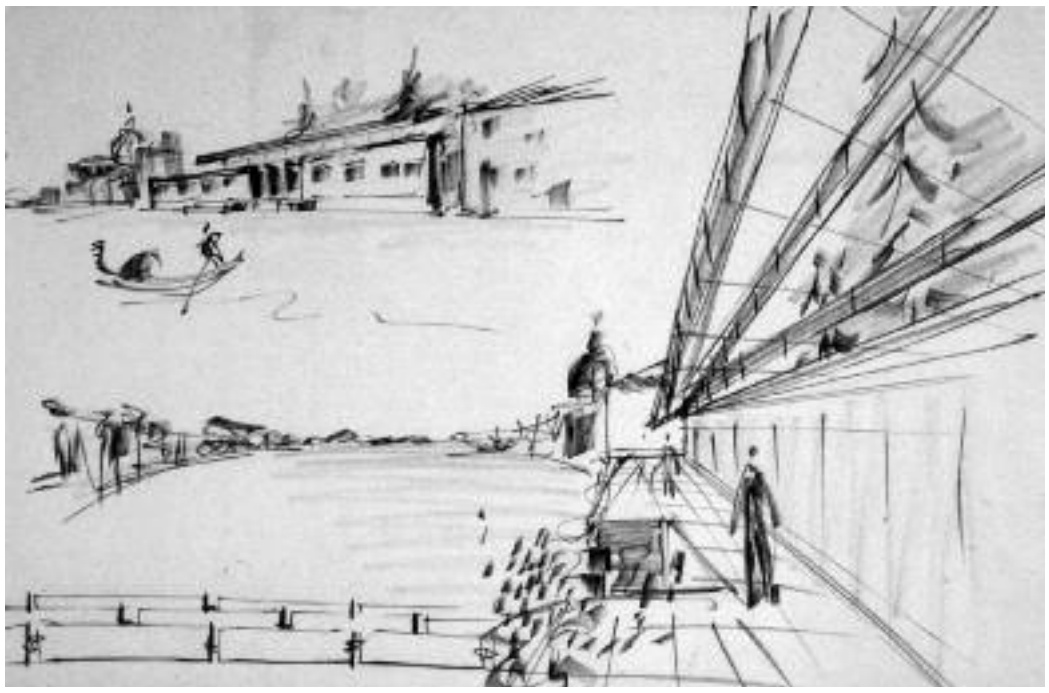
«Due, almeno, sono i passi avanti che l'architettura contemporanea può fare in coerenza con le proprie premesse teoriche; l'uno riguarda l'affermazione più precisa dei suoi strumenti pratici nell'ordine di un perfezionamento delle tecniche atte a fissare nella realtà fisica il suo linguaggio figurativo. L'altro riguarda il maggior approfondimento di questo linguaggio nel senso che esso sia sempre più comprensivo dei valori culturali nei quali le nuove forme s'inseriscono storicamente [...] – scrive in uno tra i primi editoriali –. Essere moderni 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 egotistica, ma come una collaborazione che, con il nostro contributo spirituale, aumenta ed arricchisce la perenne attualità delle possibili combinazioni formali di relazione universale [...] E bisogna che il nostro linguaggio sia capace di rispondere agli interrogativi del tempo presente, senza reticenze, esplicitamente. Inserire i bisogni della vita nella cultura e – ciò che è reciprocamente simile – inserire la cultura nella vita quotidiana: questo è il compito dell'architetto» («C-C», 204, 1955).

Gli scritti *Le responsabilità verso la tradizione* («C-C», 202), *Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei* («C-C», 204), *La tradizione dell'architettura moderna* («Umana», 7-8, 1955), *La tradizione dell'architettura moderna italiana* («C-C», 206), *Dibattito sugli inserimenti nelle preesistenze ambientali* («C-C», 214), *Il problema del costruire nelle preesistenze ambientali* («L'architettura. Cronache e storia», 22, 1957), scandendo la sequenza dei numeri di «Casabella-Continuità» e gli interventi su altre testate, svolgono il filo complesso della riflessione intorno al tema – centrale in quegli anni non solo in Italia – della tradizione, dei luoghi e delle culture. Ed è illuminante delineare questo percorso, sul quale Rogers molte volte riflette, riportando le chiarificazioni che egli offre circa la propria posizione sul tema e sul rapporto con la storia, di fronte all'attacco che viene mosso a lui e alla rivista, negli anni conclusivi dei Congressi di Architettura Moderna.

Nell'aprile 1957 Rogers pone nell'editoriale («C-C», 215) l'interrogativo: «L'architettura può sviluppare le premesse del Movimento Moderno o sta cambiando rotta? Ecco il problema: continuità o crisi?».

Lo scritto apre un numero essenziale nella lettura che la rivista conduce sull'architettura contemporanea e ne sviluppa l'articolazione presentando opere di Ridolfi e i bilanci sul Tiburtino tracciati da Aymonino e Quaroni. Come di consueto, il numero non si rinchiude in una risposta, piuttosto sollecita domande, di cui delinea l'ampiezza, disponendo dialetticamente i contributi: il saggio di Canella *L'epopea borghese della Scuola di Amsterdam*, la recensione di Rossi a *Sources of Art Nouveau* di Tschudi Madsen, la presentazione dell'opera di Perret a Le Havre, la relazione di Aulenti, Buzzi, Canella, Gregotti, Rossi e Tintori che indica il percorso del Movimento Moderno in Italia come indipendente dal Movimento Moderno. In *L'impegno della tradizione* Gregotti, dialogando con Gabetti e Isola, scrive: «preoccupati di organizzare una politica della cultura architettonica, abbiamo voluto pubblicare questa vostra opera [...] per ciò che in essa è più chiaramente motivo di dubbio, di individuazione di una posizione-limite. Aprendo, credo, la discussione intorno a vicini pericoli che accompagnano questi nostri momenti di revisione, in cui alle screpolature che da più parti si formano nel metodo che ci ha finora sostenuti si accompagna l'incertezza intorno al cammino futuro che ci pare di leggere segnato dalla difficoltà di una comune comprensione e, insieme, da una profonda differenza nella valutazione dell'ordine dei valori» («C-C», 215).

Voce dialogante tra quelle attivate dalla sua stessa rivista, Rogers scrive nell'editoriale: «Il grande equivoco sorge quando si persiste a considerare lo "stile" del Movimento Moderno dalle apparenze figurative e non secondo le espressioni di un metodo che ha tentato di stabilire nuove e più chiare relazioni tra i contenuti e le forme entro la fenomenologia di un processo storico-pragmatico, sempre aperto, che, come esclude ogni apriorismo nella determinazione di quelle relazioni, così non può essere giudicato per schemi. Ogni approfondimento e ogni allargamento dell'esperienza architettonica che non neghi i fondamenti del metodo intrapreso, devono considerarsi come derivati dalla normale evoluzione di esso, sia che le forme risultanti assomiglino sia che si discostino dagli esempi precedenti. [...] L'approfondimento della coscienza storicistica è servito a stabi-



lire una più precisa relazione tra i contenuti e le forme della fenomenologia artistica, consentendoci di localizzare i prodotti dell'arte in ogni momento in cui si sono manifestati e, per conseguenza, di definire le coordinate delle nostre azioni in rapporto con quei momenti e con il nostro: il rispetto del passato, nelle sue espressioni congeniali, comporta il rispetto del presente nelle sue proprie espressioni».

Preceduto da un polemico scambio con «L'Architecture d'Aujourd'hui» sul divergere di «Casabella» dalla tradizione del Movimento Moderno, Reyner Banham interviene su «The Architectural Review» (747) nel 1959 con l'articolo *The Italian Retreat from Modern Architecture*: «Lo sconcertante indirizzo preso dall'architettura milanese e torinese probabilmente appare ancora più stupefacente a noi che lo vediamo dal lato sbagliato delle Alpi, a causa delle spropositate speranze [...] che abbiamo proiettato sull'architettura italiana dopo la guerra. Senza comprendere ciò che stavamo facendo, abbiamo costruito un'architettura mitica, quella che avremmo voluto vedere nel nostro paese, un'architettura di responsabilità sociali [...] e di purezza formale».

Nell'editoriale *L'evoluzione dell'architettura. Risposta al custode dei frigidaires* («C-C», 228, 1959) Rogers, che aveva rivolto e continuerà a rivolgere uno sguardo molto attento ai protagonisti inglesi dell'architettura e dell'urbanistica, soprattutto all'esperienza delle New Towns, articola la secca risposta: «Per noi il Movimento Moderno non è morto affatto: la nostra modernità è proprio nel portare avanti la tradizione dei Maestri [...] 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 dalla necessità di altre lotte [...]. Tante volte ho ripetuto che "formalismo è qualsiasi uso di forme non assimilate: le antiche, le contemporanee, le colte o le spontanee"».

Accanto a Ridolfi, Gardella, Albini, Samonà, Michelucci, Piccinato menziona i Maestri, nella scia della cui opera pone se stesso: se nella riflessione sull'architettura moderna ne aveva esteso gli orizzonti, attraverso sia la direzione della collana "Architetti del Movimento Moderno" (dove includeva Perret, Boito, Hoffmann...) sia, soprattutto, la direzione di «Casabella» e il suo Centro studi, sono Gropius e Le Corbusier a innescare per lui la dinamica tradizione del moderno.

Lo scambio epistolare con Gropius e le pubblicazioni a lui dedicate consentono tanto di indagare la distanza sul tema della storia sviluppata da Rogers nei confronti di Gropius e del predecessore di questi a Weimar Van de Velde, quanto di identificare le ragioni per cui lo riconosce come proprio Maestro: «Riportare l'arte alla vita, [...] – scrive – ridarle validità [...] coll'imprimere perfino nei più modesti oggetti d'uso il corroborante segno dell'intelligenza e dell'immaginazione: questo è l'ideale cui Gropius aspira come artefice e come insegnante. Da Ruskin a Morris, a Van de Velde, Gropius raccoglie un pensiero chiaritosi lungo un costante sviluppo di critiche, di intuizioni, di aggiustamenti, finché dalle posizioni letterarie, alle moralistiche si sofferma nel campo tecnico più specifico, traducendosi in un linguaggio estetico e, infine, in forma artistica creativa e operante. Un nuovo tipo di architettura, una nuova cultura architettonica si sono formate in questa maniera» (E.N.R., *I settanta anni di Walter Gropius*, Lezione tenuta al Corso di Caratteri stilistici e costruttivi dei monumenti, Politecnico di Milano, 1953). «Quando si parla di coerenza, di unità, di continuità nell'opera di Le Corbusier, si deve intendere che le differenze e persino le opposizioni formali tra i diversi periodi non stabiliscono affatto degli scatti o, peggio, delle rotture, ma anzi rappresentano un modo, sempre inedito, di essere intimamente coerente ai diversi problemi e di dare a ciascuno un'espressione appropriata. Che cos'è il denominatore comune lecorbusiano [...]? Il primo atto del Maestro è sempre stato un rifiuto totale contro i modi già acquisiti e non solo nella forma, ma bensì anche nei contenuti che li determinano». E conclude: «Nessuna attività è stata mai affrontata con tanta libertà, e, nello stesso tempo, con tanta aderenza alla sua specifica realtà», afferma durante la commemorazione del Maestro nel 1966 (E.N.R., *Le Corbusier tra noi*, Scheiwiller, Milano 1966).

La nozione di tradizione che Rogers sviluppa include in una sola azione, costantemente dinamica, il portato sia dell'architettura moderna sia delle tradizioni culturali locali, affinchè la ricerca di «quantificare la qualità» si plasmi ora nell'obiettivo di «essere più comunicativi, cioè più popolari, perché ciò significa essere più vastamente attuali», affinchè l'architettura si rinnovi per essere, sempre e ovunque, "lingua parlata", meta della ricerca rogersiana e meta dell'opera dei BBPR, dai primi allestimenti triestini e da quelli alla Triennale di Milano fino alla Torre Velasca, al restauto e allestimento dei Musei al Castello Sforzesco di Milano. «Al di fuori di ogni nominalismo, se si ripensa al significato etimologico della parola tradizione – scrive Rogers – essa perde ogni valore qualora venga svuotata dell'intensa vitalità che le deriva dalla sua nozione di moto: prendere e portare oltre, dunque, continuità nel dialettico scambio di rapporti, conto aperto, senza alcuna possibilità di cristallizzazione di un qualsiasi bilancio consuntivo.

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 [...] 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». (E.N.R., *Le responsabilità verso la tradizione*, «C-C», 202, 1954.)

Nell'editoriale I *CIAM al Museo*, dell'ottobre 1959 («C-C», 232) Rogers svolge il racconto del CIAM di Otterlo, l'assise che, svoltasi un mese prima al museo Kröller-Müller di Van de Velde, porta a conclusione i Congressi di Architettura Moderna. Benché nelle conferenze, nelle lezioni e negli scritti siano frequenti le riflessioni dedicate alla fine di questo capitolo dell'architettura moderna, in rare occasioni Rogers ne descrive la vicenda.

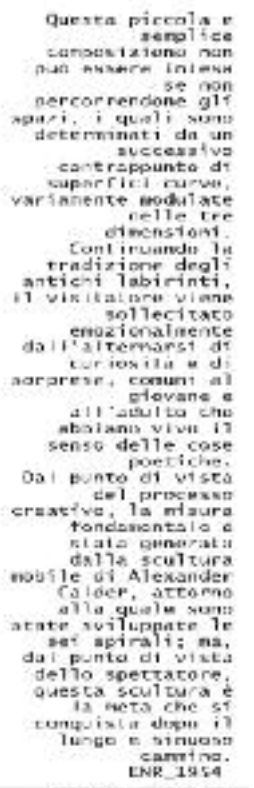
Presentando la Torre Velasca, Rogers precisa: «Concludendo, vorrei dire che quando parlo di passato e di tradizione e quando parlo che la vita di un edificio sia connessa con il passato, non intendo che questo sia un'imitazione delle forme del passato. Se questo edificio, per caso, ha preso una forma che ci ricorda il passato, questo fatto non è il dato principale e io non sono preoccupato per la forma che esso ha preso. Il nostro principale obiettivo era di dare a questo edificio l'intimo valore della nostra cultura – l'essenza della sua storia – [...] che respirasse l'atmosfera del luogo e perfino la intensificasse».

Il precedente dibattito, dedicato alla discussione del London Roads Study progettato da Alison e Peter Smithson, aveva già visto i due inglesi incrociare le armi con Rogers: gli inglesi accusandolo di storicismo, Rogers criticandoli: «voi accettate le strade solo come direzione [...] Se distruggete il contesto, il contesto di Soho, perché vi preoccupate di conservare le direzioni? [...] non capisco che cosa rimarrà del carattere di Londra».

Dopo la presentazione della Velasca, le posizioni si contrappongono con crescente forza, Peter Smithson accusando «Per me questo edificio non dimostra un metodo per giungere a un edificio, ma rappresenta un vocabolario formale», Bakema non ravvisandovi l'espressione di un funzionalità e un'estetica contemporanea.

A Rogers, che identifica nel progetto per la prefettura presentato da Kenzo Tange un'anticipazione del "second CIAM", poiché ne propone l'evoluzione basandola sull'identità di ogni paese, di nuovo Smithson rivolge un'inappellabile condanna.

Nel dibattito conclusivo Rogers dichiara: «ciò che io sto compiendo è continuità, ma in una visione più profonda e ampia all'interno della medesima metodologia che abbiamo utilizzato per molti anni [...]. Stiamo seguendo la stessa linea e cerchiamo sempre di più di essere in armonia con la cultura e le necessità pratiche del nostro paese. Cerchiamo anche di costruire un più chiaro simbolo – un'immagine – della nostra architettura per porla in maggior contatto con le persone. In nessun modo io vedo il nostro ultimo lavoro come rivoluzionario» (Cfr. *CIAM '59 in Otterlo*, 1961).



Una mostra e un giornale

Nel centenario della nascita di Ernesto N. Rogers e dei membri del gruppo BBPR, la mostra *Elogio dell'architettura: omaggio a Ernesto N. Rogers*, curata da Serena Maffioletti e Luciano Semerani, (Iuav marzo-aprile 2009), che precede questa pubblicazione e la illustra, ne ricorda l'insegnamento, presentando alcuni momenti e temi, scelti entro la loro vasta ricerca, per suggerire alcune riflessioni. La ricerca di Rogers e dei BBPR è richiamata dai montaggi realizzati da Luciano Semerani in occasione dell'inaugurazione della Stazione Rogers (Trieste, 2008, pp. 2-3) e dedicati a: Ernesto N. Rogers (pp. 1, 3); Mostra del Mare, Trieste 1935 (p. 4), Torre Velasca, Milano 1958 (p. 5); Labirinto dei Ragazzi, X Triennale di Milano 1954 (p. 12).

Altro tema sono i progetti che il solo Rogers, triestino, dedica alla sua città, testimoniando, pur attraverso le peregrinazioni in tutto il mondo e il suo risiedere a Milano, il perdurare di un'attenzione che lo radica a quella terra per tutta la vita, fin da una delle prime mostre, la Mostra del Mare, 1935, qui documentata dalle fotografie dell'allestimento (per gentile concessione dei Civici Musei di Trieste, pp. 6-7) e alla quale sono dedicate le riletture compiute attraverso i modelli ideati da Giovanni Fraziano, Peppe Rocco e Stefano Simionati (Dipartimento di Progettazione architettonica e urbana, Facoltà di Architettura, Università degli Studi di Trieste, pp. 6-7).

Entro il percorso scientifico e umano eccezionalmente ricco e incisivo di Ernesto N. Rogers e dei BBPR si è scelto di presentare le opere degli anni 1945-'50 per riflettere su una stagione di speranze per l'architettura italiana nella ricchezza degli apporti disciplinari e nell'apertura a scambi internazionali.

Durante l'ultimo anno della guerra Rogers, ebreo, espatria in Svizzera, mentre i tre soci BBPR sono impegnati nella lotta antifascista, che porterà Gianluigi Banfi e Lodovico Belgiojoso alla deportazione nel campo di sterminio di Gusen II (Mauthausen), dove Banfi muore. Al rientro in Italia di Rogers e Belgiojoso, il gruppo BBPR svolge un ruolo essenziale nel dibattito sulla ricostruzione, attraverso progetti e realizzazioni, scritti e conferenze finalizzati alla qualificazione delle realizzazioni architettoniche e urbanistiche. Le opere dei BBPR qui presentate individuano i temi di quegli anni di fervore (pp. 10-11): Monumento in ricordo dei caduti nei campi di concentramento in Germania, Milano 1946; Quartiere INA-Casa con F. Albini, G. Albricci, I. Gardella, Cesate (Milano) 1951; Sala Architettura, misura dell'uomo, 1951; Restauro e sopralzo di Palazzo Ponti, Milano 1950; Restauro e sopralzo di Palazzo Venier dei Leoni per la Galleria Guggenheim, Venezia 1951. L'intervento dell'attuale direttore di «Domus», Flavio Albanese, introduce la riflessione sulla rivista che diretta da Rogers negli anni 1946-'47 indicò in soli 19 numeri un possibile percorso di sviluppo per l'architettura italiana (copertine di «Domus», pp. 8-9; pagine di «Domus», pp. 10-11).

Immagini: p. 1, BBPR; p. 9, E. N. Rogers: Archivio BBPR/Archivio Progetti-Sbd.