Beni culturali e comunicazioni di massa

Se l'arte non è privilegio

Una lettura dei complessi significati dell'opera come base di un nuovo impegno educativo rivolto al pubblico più vasto

Nella seduta d'insediamento della Consulta del PCI per i beni culturali, il dibattito ha offerto una ricca serie di stimoli; tra i quali vorrei sottolineare la esortazione a penetrare nella scuola, « terreno di iniziativa di massa decisivo », e quella a non sottovalutare e a padroneggiare i moderni strumenti della comunicazione, il cui uso nell'ambito della divulgazione storico-artistica è stato finora esclusivo appannaggio dell'industria culturale e della iniziativa privata.

La « mitizzazione di tutto ciò che si riferisce al mondo precapitalistico » ha fatto sì che gli intellettuali abbiano talvolta assunto, nei confronti dei mass-media e della loro ben nota capacità di penetrazione, un atteggiamento di bigotta repulsa, con il quale possono interferire, da un lato il purismo scientifico (non «sporcarsi le mani» con la divulgazione), dall'altro un certo scetticismo o fatalismo circa la possibilità di accostare realmente ai beni culturali masse di lavoratori aliene da questi interessi o addirittura sospettose. Sospetto legittimo nei confronti di una cultura che sia mistificazione, qualunquistico e da diradare nei confronti di una cultura che si proponga di essere esattamente il contrario, cioè demistificazione.

Ma più che il presunto o reale sospetto delle masse giocano le remore dell'intellettuale nei confronti dei processi di « massificazione », che si propende spesso ad intendere come fenomeno negativo. Sono invece profondi processi storici che come tali non vanno temuti nè esorcizzati, ma influenzati e indirizzati.

Discussione aperta

Nella fattispecie, cioè nella divulgazione dei beni culturali, non si tratta di calare dall'alto nozioni confezionate, e neanche dogmi ideologici, ma di mettere a disposizione delle masse una problematica critica aperta, elaborata non nel senso delle conclusioni, quanto in forme accessibili alla discussione, evidenziando il nucleo di dibattito e di problematicità laddove una inveterata tradizione, così scientifica come divulgativa, non addita altro che « valori » estetici come fissati per sempre, ai quali accedere attraverso un moto ascensionale del gusto, che da « rozzo » dovrebbe farsi « raffinato ».

... Se quest'ultimo dovesse essere il traguardo dei nostri sforzi, sarebbe valida l'obiezione di chi ne denunciasse il paternalismo, il velleitarismo, l'inutilità. Ma non è questo. « Riappropriazione critica » dei beni culturali da parte delle masse significa ben altro, significa acquisire la capacità di leggere il bene culturale in tutta la terrestre e storica complessità delle sue valenze, e non nella presunta assolutezza del suo « valore ».

Non si tratta di « elevare » le masse a livello del bene culturale, si tratta di rendere palese che la sua collocazione non è affatto iperurania, ma è accessibile attraverso l'orizzontalità della logica piuttosto che attraverso la verticalità del gusto.

Resta comunque il fatto che i passi mossi verso la divulgazione del bene culturale sono stati finora rachitici e maldestri, e che alcune richieste fondamentali sono rimaste lettera morta: si pensi ad esempio all'incremento da dare nell'insegnamento medio ad una storia dell'arte o delle arti sia pure riformata. Occorre peraltro adoperarci in direzioni non ancora praticate, cominciando a riflettere sulle possibili modalità di una didattica di massa, che si proietti anche verso l'utilizzazione dei moderni mezzi di comunicazione. Uscire dal chiuso, come è stato ripetutamente detto nel nostro incontro, superare il momento della separatezza.

E a questo proposito è particolarmente interessante lo spunto offerto da uno degli intervenuti, che ha cercato di individuare una concausa di tale separatezza nel prevalere, nell'ambito di certe metodologie di ricerca e di analisi, della componente « teorica », o di componenti comunque astrattizzanti che provocherebbero un allontanamento dall'oggetto. E' stato anche osservato che tali componenti tendono a prevalere in sede di insegnamento universitario, mentre in sede di militanza della tutela, vale a dire nelle Soprintendenze, emerge l'atteggiamento contrario, cioè un limitarsi dell'attenzione all'oggetto nella sua fisicità tecnica e specificità linguistica, spesso in forme meramente schedatorie. Questo è dovuto a cause anche pratiche e riporta ad un altro saliente punto di discussione, al problema cioè dei rapporti operativi tra Università e Soprintendenze: una delle vie pratiche per risolvere il quale, non c'è dubbio che debba essere quella suggerita da alcuni intervenuti, cioè l'iniziativa della Regione, che è l'unico ente in grado di convocare intorno allo stesso tavolo universitari e soprintendenti.

Ma nel merito del quesito, vorrei sollevare il dubbio se, a provocare la lamentata separatezza o a concorrere a provocarla, non siano gli specialismi restrittivi piuttosto che le astrazioni teoriche, cioè quel tipo di attenzione troppo limitata alle tecniche e alle modalità linguistiche. Fermo restando che questa operazione descrittiva e questa elementare e basilare decodificazione del linguaggio restano un punto di partenza imprescindibile per ogni ulteriore approfondimento, sono persuaso che a captare l'attenzione di un pubblico non specialistico possa servire soltanto o soprattutto il momento critico più ampio e più aperto alla lettura delle relazioni storiche, sociali e culturali dell'oggetto, artistico o meno: il quale deve essere posto al centro di una rete di relazioni, e da questa collocazione emergere nel suo valore insostituibile di unico documento flagrante e ancora vivo di una realtà e di una dimensione altrimenti evocabili solo librescamente, la realtà e la dimensione della storia.

Non soltanto specialisti

Cercherò di spiegarmi con un esempio: la mostra dell'Espressionismo che è aperta a Roma nella Galleria nazionale d'arte moderna. Chi pretendesse di suscitare un largo interesse intorno a questa esposizione con osservazioni strettamente pertinenti alla sintassi pittorica delle opere e a problemi di cronologia ad annum, o di influenze linguistiche tra l'uno e l'altro esponente di questo movimento, o tra questo movimento ed altri movimenti contemporanei come il fauvismo, vedrebbe in realtà ristretto il proprio uditorio ad una cerchia di specialisti o di aspiranti specialisti. Diversamente sarebbe per chi, da questa piattaforma basilare di osservazioni, risalisse ad interpretare la condizione storico-culturale dell'Espressionismo tedesco, a illuminarne le componenti ribellistiche più che rivoluzionarie, in reazione ad una società « prussianizzata » e oppressa dall'autoritarismo, dal militarismo, dalla brutalità competitiva del dettato capitalistico. Gli agganci con l'attualità risulterebbero estremamente agevoli e la cerchia dell'uditorio non potrebbe che allargarsi.

Si dirà che questo è possibile per l'arte contemporanea, non per quella di secoli più remoti, ma è vero solo in parte e in apparenza. Più che altro le componenti ideologiche possono essere meno facili da individuare e meno immediatamente trasparenti; ma possono essere evocate. Leggere, ad esempio, la chiara rotondità di Raffaello come forma simbolica di un'ideologia conciliativa ed ecumenica, invece che riproporre attraverso di essa l'estasi del classicismo, interrogarsi perché e come mai bellezza e mistificazione convivono, questo potrebbe risultare interessante per un pubblico senza limiti di gusto.

Bisogna, certo, abbandonare un atteggiamento rapito e di culto nei confronti dell'opera d'arte; non limitarsi alla sua celebrazione, ma leggerla criticamente per quello che di volta in volta è stata, in quanto incarnazione e veicolo di una ideologia che va riportata in luce realisticamente e collegata con tutti gli spessori socio-politici e culturali dell'ambiente che ha generato quel « bene » materiale. In questo modo il processo di « riappropriazione » trova la sua indispensabile premessa nell'appropriazione critica.

Ma chi dovrebbe pensare a tutto ciò, e in quali forme un simile allargamento del campo critico e d'analisi potrebbe incontrarsi con un aggiornato ed efficace uso dei mass-media? La cosa, ovviamente, è da studiare in modi appropriati, e tra le possibilità da mettere a fuoco vedrei forse anche quella dell'istituzione, accanto agli operatori universitari e delle soprintendenze, di una fascia di operatori didattici specificamente preparati e destinati anche, in qualche modo, a servire di ulteriore e permanente connessione tra il momento della tutela conservativa e promozionale e il momento dell'insegnamento universitario.

Maurizio Calvesi

Mostra del pittore Paul Thorel a Roma

Quei graffiti immersi nella luce

Paul Thorel ha vent'anni, è francese di nazionalità, e vive nel nostro paese. Espone per la prima volta, in una galleria romana di Trastevere, in via dei Fienaroli, una ventina di lavori, tra dipinti e disegni. Una sorpresa piacevole, la sortita di questo giovane dotato di un temperamento chiaro, capace di esprimere « valori » pittorici, di cui, oggi, sembra così raro e difficile ottenere nuovi saggi.

La sua esperienza, astratta, non segna un indirizzo di ricerca ma un modo di espressione immediato, e sembra in grado di trasmettere, in alcuni casi, l'idea di compiutezza artistica. Consideriamone il linguaggio. Diagrammi curvilinei, attraversati da altre minuscole figure, minuziosi segni che si rincorrono, cercano di comporsi attorno a un punto di equilibrio disposto sulla tela eccentricamente: è una rappresentazione nota, ma non inefficace, simile a quelle metafore di ingranaggi « dada » immaginati da Francis Picabia, ma ingentilita dal puntiglioso ordito dei dettagli cromatici, curioso rinvio a certi « interni olandesi » di Joan Mirò.

Come l'arabescato di una partitura musicale; note, più che coppie zoomorfe surreali, sembrano quei graffiti immersi nella luce del quadro che è tutta una velatura di toni, celesti, rosa, viola, azzurri e grigi composti. L'effetto è quello di una luminosità acquatica, dove le ramificazioni aforistiche (si immaginano piccoli rastrelli, mezze lune, lembi di festoni) diventano « scrittura che penetra il visibile », un po' come la pensava Paul Klee. Del grande tedesco vengono in mente certe composizioni, come il « Fiorito » del '17, o « La pioggia » del '24, dove la grafica era piegata alle ragioni di una quasi didascalica vocazione a teorizzare su « forma e figurazione ». L'inclinazione di Thorel non sembra però, all'occhio attento, tutta rivolta ad intellettualizzare emozioni tramite il disegno: la tela non si dispone su due dimensioni, pronta ad ospitare il bizzarro itinerario dei segni, ma nella stesura medesima del colore diviene « quadro », recupera uno spazio molto luminoso, « en plein air », scandito dal timbro delle velature tonali.

C'è dentro questo dettagliato lavoro di astrazione dell'immagine un ben definito piglio « mediterraneo », che ama la luce come effetto sensibile, solare, lontano dai freddi effetti della «gestalt». Chi saprà farlo, vi scorgerà l'ariosità di certe marine francesi, il sapore di quelle feste d'estate descritte, per esempio, da Albert Marquet, o anche dal primo Braque, da Dufy.

D'improvviso, allora, la mobilità di quelle figure geometriche, ameboidi, potrà ricomparire nella visione come lo sventolio di tante bandiere bianche rosse e blu, di uno dei tanti allegrissimi « 14 luglio » cantati, più di mezzo secolo fa, dai « fauves », nelle vedute di Le Havre, nelle spiagge di Pécamps, Collioure, della Costa Azzurra. E' forse il segno più intimo e delicato di questa giovane personalità di pittore, che va oltre le sue stesse intenzioni, dirette ancora a interrogare il circolo delle proprie emozioni come fonte prevalente di suggerimenti formali, per scoprire nella sensibilità l'impossibile compiutezza della teoresi. Questo almeno suggeriscono anche i titoli dei suoi quadri — « Structure pour un dialogue », « Muovement Imperceptibile», «La Chute», «Regard sur un Mot », « Idée Nue », « Ouverture » — tutte « metafore di chiusura » del suo giovanile, discreto, rappresentare. Ma è l'elemento lirico, anche in questo caso, a prevalere sugli accenti intellettualistici: ed è segno sicuro che conferma il valore « pittorico » di Paul Thorel.

du. t.

I rapporti tra marxismo e religione nel pensatore tedesco

Un teologo ricorda Ernst Bloch

Ernst Bloch

Il suo mondo era pieno di segni che egli cercava di decifrare: continuava a domandare anche quando altri pensava di non dover più porre domande « Il socialismo e il comunismo sono ciò che per tanto tempo si è cercato invano sotto il nome di morale »

Riceviamo e pubblichiamo questo scritto dedicato a Ernst Bloch che si presenta come un interessante contributo all'attuale dibattito sui rapporti tra il marxismo e la religione. Ne è autore Jürgen Moltmann, teologo protestante tedesco tra i più sensibili alle implicazioni ecumeniche e alle dimensioni politiche del pensiero e della prassi cristiani. Moltmann, che è nato ad Amburgo nel 1926 ed ha insegnato teologia a Wuppertal, Bonn e Tübingen, ha scritto numerose opere. Tra le principali « Teologia della speranza », « Religione, rivoluzione e futuro », « Il Dio crocifisso », « Il linguaggio della liberazione », « L'esperimento speranza », « La Chiesa nella forza dello Spirito ».

Con Ernst Bloch i teologi hanno perso un filosofo a cui debbono moltissimo. Abbiamo perso un amico, vicino al quale si poteva respirare liberamente, riprendere coraggio e imparare a porre degli interrogativi. Quanti teologi, giovani e anziani, di paesi diversi, sono venuti in pellegrinaggio in questi ultimi anni al modesto alloggio in affitto, sulle rive del Neckar, per sedersi di fronte a Ernst Bloch al suo piccolo scrittoio, per interrogare ed essere interrogati (e come!), e poi riprendere con rinnovata speranza il proprio cammino! Privo di presunzione e di pretese, dava a tutti quelli che lo avvicinavano un senso di fiducia e di fraternità. Ma al tempo stesso la serietà del suo impegno nei problemi attuali impediva a chiunque gli stesse accanto di chiacchierare superficialmente. Era un buon vicino per chiunque fosse in buona fede e di buona volontà. La comunione spirituale con lui ha condotto anche la teologia a riscoprire l'orizzonte biblico della speranza, che le è proprio.

Ho conosciuto personalmente Ernst Bloch quando aveva già 70 anni. Ciò che mi ha colpito maggiormente, ancora nel nostro ultimo colloquio alla vigilia della sua morte, è stata l'assenza di artificio del suo pensiero, ovvero, se così oso dire, il suo modo fanciullesco di essere. Egli ha saputo conservare e coltivare in sé una capacità che altri perdono prestissimo: domandare con semplicità e meravigliarsi senza limiti. Fin dal suo « Spirito dell'utopia », del 1918, la chiamò « l'oscurità dell'attimo vissuto ». Da essa prendeva le mosse per domandare, pensare, raccontare; in essa era autentico.

Notava cose a cui altri non badava. Osservava cambiamenti dove altri vedeva tutto uguale. Udiva melodie dove altri non percepiva nulla. Di qui nasceva il suo precoce interesse per i « fenomeni marginali ». Il suo mondo era pieno di segni, di tracce, di segnali, che egli cercava di decifrare. Ed era capace di rendere gli occhi e gli orecchi altrui attenti a tali cose. Quasi ogni capitolo dei suoi libri comincia dando espressione a qualche cosa di semplice, di immediato, di palese, e manifestando profonda meraviglia a riguardo. « Io sono. Ma non mi ho. Perciò siamo appena in divenire », si legge nella prima pagina del suo « Tracce », del 1930. Tre frasi, che abbracciano tutta la sua filosofia; tre frasi attraverso le quali ogni uomo può raccontare la sua vita, la sua speranza, il suo dolore, la sua solitudine e le sue compagnie. « Chi siamo?, donde veniamo?, dove andiamo? »; con queste antiche domande metafisiche comincia « Il principio speranza », del 1959, per poi: continuare: « Che cosa ci aspettiamo? », che è la domanda della speranza; e « che cosa ci aspetta? », che è la domanda del punto di arrivo, la domanda escatologica. Ci aspetta davvero qualche cosa nel mondo, nel futuro, nella morte? Bloch continua a domandare, anche quando altri pensava di non dover più porre domande.

Le cose semplici son quelle che vediamo più difficilmente, perchè noi stessi non siamo rimasti abbastanza semplici per chiedere ciò che vorremmo domandare e per sperare ciò che desideriamo. Stando con Ernst Bloch tale difficoltà si scioglieva. Questa appunto era la forza liberante che si trovava in lui. « Chi ha pensato le cose più profonde ama le più viventi ». In ciò si apparentava a Hölderlin. Ed il fatto che il suo « Principio speranza » cerchi compimento nella categoria della « Heimat » (casa, patria, luogo natio), dilatata all'universo intero, ci richiama a quella luce di fanciullezza che Bloch ha conservato per sé e per noi. Negli ultimi mesi di vita è tornato spesso a meditare la frase conclusiva di « Principio speranza »: « Se egli (l'uomo) si è compromesso e ha fondato il suo vivere senza alienazione nè estraniamento, su una democrazia reale, sorge nel mondo qualche cosa di cui tutti hanno un barlume nell'infanzia, ma dove nessuno è ancora stato: la vera patria ».

Ernst Bloch teologo: questo è un tema provocatorio per noi, per lui stesso, per i suoi amici e nemici. Eppure è un argomento pertinente, che non si può passare sotto silenzio. Mi ricordo molto bene del nostro primo incontro. Fu nel 1959, dopo una conferenza che il marxista lipsiese aveva tenuto a Wuppertal. Eravamo in un locale pubblico pieno di fumo. Chiesi ingenuamente: « Signor Bloch, lei è ateo, non è vero? ». Mi fulminò e replicò rauco: « Sono ateo per amor di Dio ». Questo paradosso contiene in sé la storia di una lunga lotta. Contiene Prometeo e Giobbe, divieto mosaico delle immagini e grido del crocifisso, teologia mistica e critica marxista alla religione. Bloch non ha mai aderito a una « teologia », tuttavia è rimasto fedele alla religiosità della « gnosi rivoluzionaria » per via dello « spirito dell'utopia ». « Marxismo e religione, uniti nella volontà di giungere al Regno » voleva introdurli nella « festa del raccolto dell'apocalisse ».

Si riferiva con ciò all'incontro, finalmente riuscito, dell'uomo con se stesso; e citava il testo biblico: « Ma la gloria del Signore si rispecchia in noi, a viso scoperto ... » per concludere il suo primo libro con la glorificazione del nome di Dio, messa nelle mani « della nostra filosofia evocante Dio, della verità intesa come preghiera ». In tutte le sue opere si rintraccia questa passione messianica che ne costituisce il tema portante. In seguito divenne più riservato nelle sue espressioni positive e sempre più duro nella sua critica alla chiesa dei padroni e alla rassegnazione religiosa, trovando, nelle esperienze politiche, abbondanti motivi per tale atteggiamento. Ma anche nel libro « Ateismo nel cristianesimo », del 1968, particolarmente dedicato ai cristiani, prevale quell'antica nostalgia per una forma della « religione dell'esodo e del Regno » che sia finalmente credibile sul piano politico.

Il marxismo in quanto analisi e critica dell'alienazione esistente, e la speranza escatologica nell'apocalisse in quanto forza per vincere quella miseria, entrano in una comunione in cui nessuna delle due parti deve rinunciare a se stessa, ma anzi si valorizza pienamente. Così, negli anni '60 Bloch si avvicinò ai teologi ed essi a lui, e da allora i cristiani si avvicinarono ai socialisti e i socialisti ai cristiani. Uniti nella volontà di andare verso il regno che è promesso ai poveri essi abbandonarono, con scandalo del volgo, le loro sicure trincee attirandosi l'ira dei rispettivi comandanti. Quando più si impegnano sul problema concreto dell'alienazione, tanto più percepiscono lo spirito del Regno, che solo dà certezza. La critica reciproca e onesta ne è condizione essenziale. Bloch l'ha detto in questi termini: « Solo un ateo può essere un buon cristiano » perchè il socialismo ateo libera dagli idoli e dagli dèi del mondo. A suo tempo gli avevo risposto « Solo un cristiano può essere un buon ateo » perchè la fede nella croce libera anche dai surrogati di religione e dal culto della personalità.

Bloch accettò subito l'offerta e usando le due proposizioni critiche indicò nel sottotitolo lo scopo che voleva raggiungere con il libro « Ateismo nel cristianesimo ». La personalità e l'opera di Ernst Bloch hanno creato più comunione tra cristiani e socialisti (e persino tra socialisti e socialisti) che qualsiasi partito o ideologia attuale. Questa è l'eredità di Bloch che non deve andar perduta dopo la sua morte, e nella quale il suo nome rimane vivo come un appello e una prospettiva aperta.

Ernst Bloch, il socialista che saluta a pugno levato, è rimasto un enigma per molti contemporanei per i quali la parola « socialismo » richiama esperienze personali negative o vani sogni privati. Nella Germania divisa le discussioni sul socialismo sono in generale molto insoddisfacenti per le rimozioni e le ossessioni che le condizionano. Per molti è difficile il rapporto con Ernst Bloch perché egli è passato attraverso differenti forme di socialismo, entusiasta, deluso, poi di nuovo pieno di speranza. Ma in questo sviluppo non c'è nessun tortuoso eniama ideologico bensì una posizione semplice e chiara: « Il socialismo, e poi il comunismo, sono ciò che per tanto tempo si è cercato invano sotto il nome di morale » (Misurazioni politiche, 1970.

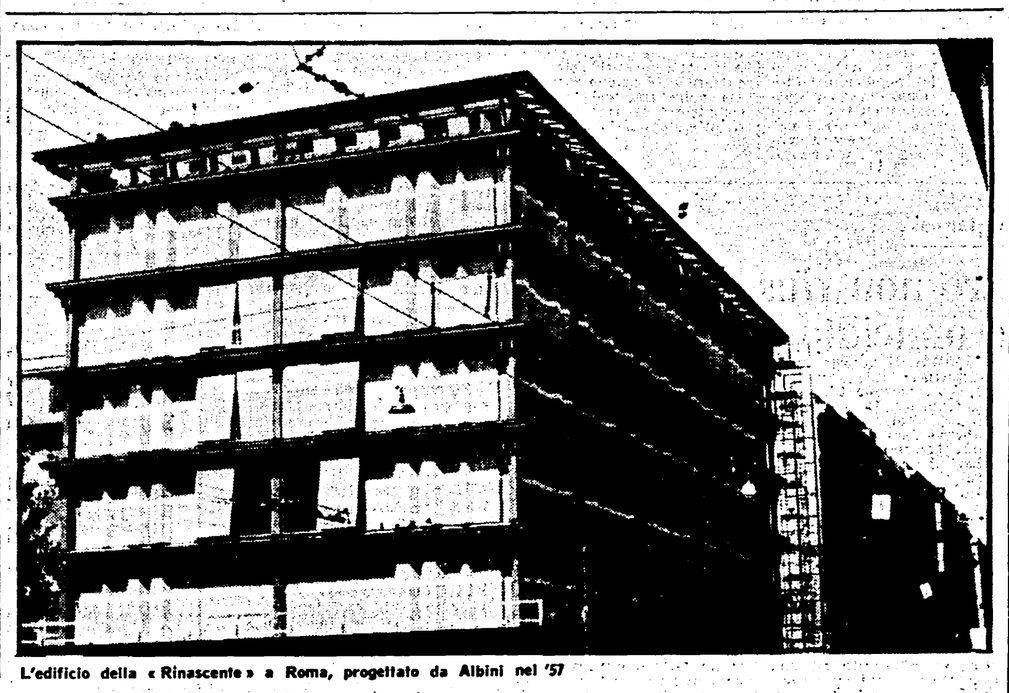
Per amore della morale, e armato dell'imperativo categorico kantiano e della semplice volontà di rispettare se stesso, Ernst Bloch è diventato socialista, poi lasciò il socialismo dittatoriale, lottò per il socialismo democratico e sperò nel comunismo che doveva condurre gli uomini a incontrare se stessi e fare del mondo la casa di tutti. Bloch è stato un moralista, prima ancora di impegnarsi nel socialismo. E' sempre rimasto — con le sue indignazioni e la sua speranza militante — un integerrimo moralista, che solo di rado si è permesso di tacere per amore della pace.

La morale lo spinse ad attualizzare le utopie sociali a favore degli « stanchi e oppressi ». La morale lo spinse a sviluppare il diritto naturale con il senso del futuro, a favore degli « umiliati e offesi ». La morale lo spinse a delineare i simboli, che oggi hanno assunto una validità generale, di « camminare diritti » e « stare a testa alta ». Il socialismo, la democrazia, il comunismo, in quanto interrogativi rivolti alla morale richiedono d'altra parte che la morale sia una domanda critica rivolta al socialismo, alla democrazia e al (possibile) comunismo: la domanda cioè se essi abbiano o no un « volto umano ».

Si è chiesto spesso a Ernst Bloch quale fosse la sua comprensione della morte, dell'immortalità e della risurrezione. Nei suoi scritti e nelle sue interviste ha reagito con singolare ritrosia. Non era spaventato dalla morte. Ma non ne ha neppure velato la realtà. La morte era per lui un avversario — « l'anti utopia radicale » — e ancora un mistero, « un nulla inimmaginabile che non ha ancora ricevuto nessuna luce ». Tuttavia aveva il senso di un rapporto con ciò che sta al di là. Nella musica, intesa come « silenzio sonoro » trovava un rapporto con la morte che è « silenzio assoluto ». La sera prima di morire ha ancora ascoltato la sua musica prediletta, l'ouverture del Fidelio di Beethoven, con le trombe che alla fine dànno il segnale della libertà ai prigionieri, e che sempre lo commuovevano. « In Beethoven si annunzia una venuta del Messia. Così risuona giù nel carcere, libertà, memoria utopica, ecco il grande momento, la stella della speranza adempiutasi nel " qui ed ora "... ».

L'opera di Ernst Bloch stesso è un'analoga ouverture per il futuro in cui suona la tromba per i prigionieri. L'apostolo Paolo diceva « in un istante, in un batter d'occhio, quando si sentirà il suono dell'ultima tromba » (I Cor. 15). Bloch ha trasformato i prigionieri dell'alienazione in « prigionieri della speranza ». Chi non dimentica quella speranza serba per Ernst Bloch una gratitudine imperitura.

Jurgen Moltmann



L'edificio della « Rinascente » a Roma, progettato da Albini nel '57

Significato dell'opera di Franco Albini

La città secondo ragione

La scomparsa di un interprete originale dell'esperienza razionalistica europea nell'architettura italiana

La scomparsa di Franco Albini, avvenuta martedì scorso a Milano, può suonare come un invito a quanti si occupano ora di architettura (storia e progettazione) a ripensare il rigore morale e culturale, il lavoro, le intuizioni di uno dei protagonisti dell'architettura italiana prima e dopo la guerra, forse non ancora sufficientemente compresi e valorizzati. Lacuna tanto più grave quanto più attuale appare ora il suo insegnamento, fondato sul rigore piuttosto che sulle suggestioni delle mode e dei momenti.

Franco Albini era nato settantadue anni fa a Robbiate, in provincia di Como. E proprio con il gruppo degli architetti comaschi (Terragni, Lingeri, Cattaneo) impegnato ad affermare il valore della poetica razionalista nell'architettura italiana, Franco Albini ebbe modo di confrontarsi e di confrontare le sue prime realizzazioni, imparando ad interpretare in modo personale (certamente diverso da quello di Terragni) una lezione che giungeva in Italia da altri paesi dell'Europa.

« Terragni e Albini — ci dice Guido Canella, docente alla facoltà di architettura di Milano —, sono l'esatto opposto ». L'uno sottolinea i volumi, così da integrarli plasticamente e drammaticamente alla città, l'altro nei suoi edifici sviluppa ed esalta linee ed incastri, costruendo una gabbia e una immagine di « raffinata orologeria compositiva ».

Chi conosce i magazzini « La Rinascente » di Roma, realizzati da Franco Albini nel '57, ricorderà soprattutto i profili segnati, se pure solo leggermente aggettanti, dei piani, l'evidenza delle strutture, sottolineate senza enfasi retorica, con semplicità, quasi a voler manifestare la precisione e la perfetta organizzazione dell'edificio.

Linea funzionale

« Quello che il borghese vizio dall'estetica del salotto buono giudica come ambiente da clinica, per noi, come per Franco Albini, diventa ricerca di purezza, amore di sincerità e di schiettezza, liberazione da ogni pleonasmo, da ogni banalità, da ogni convenzionalismo: aspirazione a nuovi e più liberi rapporti di linee, di forme e di colori. La serietà di questo presupposto morale ed artistico coincide e si immedesima con il presupposto economico e tecnico. Le esili dimensioni dei profili, la rigorosa modestia degli oggetti, l'evidenza delle strutture in vista, la stessa abbondanza di trasparenze sono in dipendenza di una razionalità artistica che non si smentisce neppure nei particolari più modesti e per cui la gioia di una bellezza raggiunta è anche in diretto rapporto con la semplicità dei mezzi impiegata per ottenerla ». La citazione è tratta da un articolo che Giuseppe Pagano scrisse, in un numero di « Casabella - costruzioni » del 1939, per descrivere una villa progettata da Franco Albini. Ci pare che sottolinei un aspetto essenziale della ricerca di Albini: la volontà cioè di progettare non in rapporto ad una scelta ideologica di stile ma ad esigenze « esterne », che erano e sono sociali, economiche, culturali, tecniche.

Franco Albini progetta e costruisce perciò pensando ad una società avanzata, ingaggiando una battaglia rigorosa con la cultura e l'architettura accademica del periodo fascista, impegnandosi poi nell'immediato dopoguerra nel progettare la ricostruzione del paese. Nel 1963 realizzò il quartiere popolare « Fabio Filzi » in viale Argonne a Milano, citato ancora da Pagano come esempio da contrapporre alla monumentalità e alla ostentazione della architettura di regime.

Nel '44 partecipò, col gruppo degli Architetti Riuniti, al progetto per il piano regolatore di Milano, che ricercava una organizzazione per funzioni, razionalista, del territorio, tentativo di dare una risposta alle esigenze del vivere civile, cancellando le discriminazioni della città fascista. Con Giuseppe Pagano (direttore allora della rivista Casabella), con Edoardo Persico, che lo aveva introdotto ai temi del funzionalismo, poi con Samonà, Rogers, Ridolfi, Gardella, diede un contributo importante perché l'architettura italiana si sprovincializzasse, rifiutasse la retorica del fascismo, e imparasse a discutere e a ridefinire ciò che fino ad allora aveva intellettualisticamente appreso dai « maestri » europei, dal punto di vista ora di una società che voleva rinnovarsi, nel segno dell'antifascismo, e in consonanza quindi con quegli ideali di democrazia, di libertà, di sviluppo sociale che nella Resistenza erano maturati.

Sviluppo culturale

Fu grazie a questa volontà e grazie quindi anche all'apporto di una personalità come quella di Franco Albini che l'architettura italiana, pure tra oscillazioni, contraddizioni e sconfitte, seppe offrire un contributo critico e originale allo sviluppo culturale dell'Europa. Le amarezze e le sconfitte maturarono piuttosto nel nostro paese, a confronto con una realtà politica e sociale, che non offriva di certo più terreno fertile alla sperimentazione di quella ricerca. Franco Albini continuò a difendere e a maturare la sua concezione dell'architettura. Esempi ne furono gli uffici dell'Ina a Parma (1951-'54), i musei di Palazzo Bianco (1950) e di Palazzo Rosso (1961) a Genova, il Museo del Tesoro di San Lorenzo a Genova (1952), la Rinascente a Roma (1957), le stazioni della metropolitana milanese (1963).

Albini si era dedicato dopo la guerra all'insegnamento. Nel 1954 aveva ottenuto la cattedra di architettura degli interni, a Torino. Dal '55 al '64 era stato a Venezia. Quindi si era trasferito a Milano, dove insegnò composizione architettonica presso la facoltà di architettura del Politecnico. Visse l'esperienza del '68, cercando, anche di fronte ad una situazione tanto ricca di fermento quanto carica di contraddizioni, di offrire un suo contributo che sembrò forse arretrato di fronte all'incalzare dei problemi e delle novità, ma che richiamava invece, con franca severità, a quel rigoroso impegno culturale che pur tra tante difficoltà aveva contraddistinto la sua ricerca, rigore al quale siamo ancora richiamati di fronte alla gravità dei problemi di oggi.

Oreste Pivetta