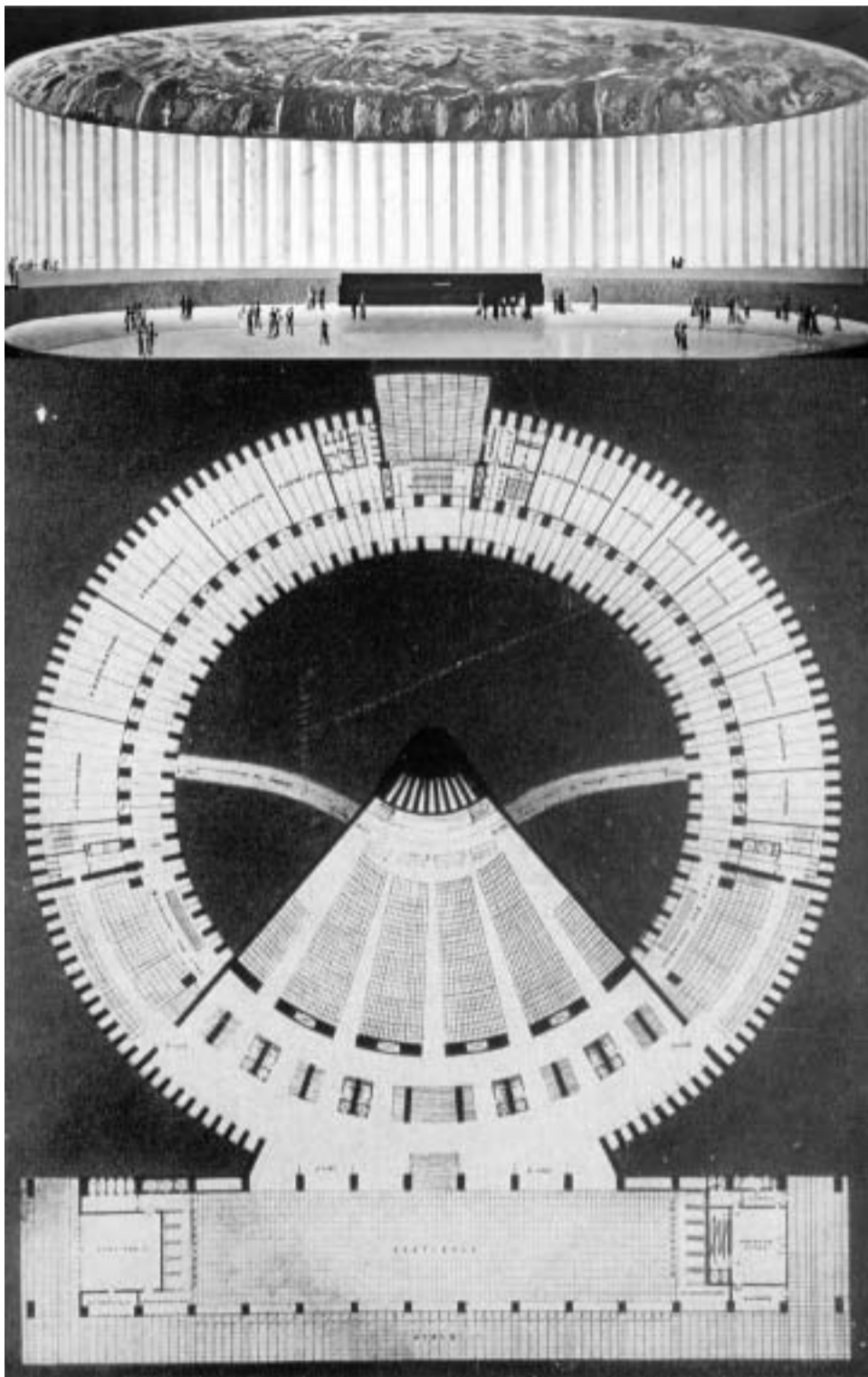


Identificazione di un maestro: una ricorrenza per Adalberto Libera

Marco Lecis

Abstract. *The work of Adalberto Libera is proposed again to the attention of the critics in occasion of the anniversary of his birth and death. The architect, from Villa Lagarina, was always represented as an a deep enigma for our culture and he never stopped to fascinate us. It is a commitment for the new generation to understand the roots of his art and how it could be interpreted now days and which lessons we want to catch from the Maestro's experience.*

Veduta dell'interno dell'atrio del Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi all'Eur, Roma



È difficile oggi per un 'architetto di quasi trent'anni' riuscire a definire dei riferimenti precisi nella disciplina, un indirizzo forte. È faticoso costruire un senso di appartenenza. Altri momenti nella storia recente della nostra cultura architettonica sono stati caratterizzati da un forte dibattito, oggi invece si ha esperienza di una inedita sospensione del confronto: i temi affrontati paiono convivere ed attutire le loro contraddizioni e questa condizione è legata all'impressione di una progressiva perdita di identità dell'architetto anche nei confronti della comunità. Forse tale pluralismo è un carattere distintivo della nostra epoca: si può reagire ad esso abbandonandosi con sollievo o cercare ancora la verifica della propria identità e dei legami con il passato.

Mal'identificazione di una tradizione e dei suoi maestri non è un processo semplice e lineare. Nelle esperienze del passato ci si orienta attraverso delle scelte: si cercano i propri riferimenti mentre si guardano le questioni più vive del presente. Ma trovare un maestro è anche un destino. Volontà e determinazione valgono quanto la fortuna di un incontro, un reciproco riconoscimento accidentale.

Nell'occasione dei cento anni dalla sua nascita (e dei 40 dalla sua scomparsa) l'attenzione degli architetti italiani torna all'opera di Adalberto Libera. Alcune immagini della sua architettura hanno continuato ad affascinarci nel tempo: fra queste il profilo della Villa Malaparte nel paesaggio della costa caprese o il bagliore allucinato della pietra



Vedute dell'interno dell'atrio del Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi all'Eur, Roma.



del palazzo delle esposizioni all'Eur. Ma l'intensità di questa fascinazione è stata quasi pari alla difficoltà di riconoscere le ragioni più profonde.

Introduzione alle manifestazioni romane previste per l'autunno, una mostra ed un convegno a Cagliari hanno dato inizio alla rievocazione della carismatica figura dell'architetto trentino. Nell'esposizione sono stati privilegiati i progetti per la città sarda, accompagnati dall'illustrazione di altre opere del dopoguerra. Una sala a parte è stata dedicata alla produzione del ventennio.

Durante il convegno, insieme alla presentazione critica degli edifici locali, si sono alternate diverse testimonianze sull'opera e sull'uomo. Alcuni interventi ne hanno privilegiato le ascendenze radicali ed avanguardiste, altri lo spirito 'classico', altri ancora la vocazione didattica, la volontà di far-

si, appunto, Maestro. Come sempre Libera può essere guardato da molti punti di vista, tra loro anche contraddittori. Come altri grandi architetti suoi coetanei, e penso per primo a Terragni³, talento ed aspirazione compongono nella sua opera stimoli eterogenei, senza giungere mai ad una sintesi davvero stabile. E parte del fascino del suo lavoro sta proprio in questa tensione.

Per superare un simile disorientamento si sceglie, come è accaduto spesso anche durante il convegno, di citare la testimonianza diretta dell'autore.

Da questo punto di vista c'è un testo molto suggestivo: è il bilancio che lo stesso Libera traccia della sua vita di architetto. È pubblicato nel '54 sul numero 6 della rivista "la Casa" dedicato completamente all'architettura negli anni del regime⁴.

Centro di quello scritto è il passaggio tra il periodo precedente e quello successivo alla guerra. Esso riflette una cesura, sempre riconosciuta, tra il tono ed i temi dei suoi lavori nelle due epoche.

Libera parla di un'attaccamento straordinario alla spiritualità delle cose' dei suoi anni giovanili e di un più forte 'sentimento della realtà' poi sopraggiunto. Tra i due atteggiamenti vuole evitare troppo espliciti 'confronti di qualità'. Però il suo giudizio sembra oscillare con una certa ambiguità. Del resto ad un esame attento della sua produzione si possono cogliere insieme alle differenze anche molti elementi di continuità.

In particolare vi è un passo in cui è descritto il 'modo vecchio' di progettare, contro cui gli stessi giovani razionalisti intesero combattere: '...taluni vanno delineando dal di fuori l'oggetto che debbono costruire; poi, dal rovescio, vanno giustificando le ragioni pratiche di questo oggetto, mantenendo fermo l'involucro che deve contenerle'. Libera ammette questo procedimento come una possibilità, ma ritiene più valido il metodo inverso, che parte dalle ragioni pratiche della vita per 'congegnarle fino a



Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi all'Eur, Roma

che si manifestino realmente'.

Tale preferenza è in contraddizione con un carattere della sua architettura evidente invece alla letteratura critica: 'Libera giunge a maturare il senso di una ricerca che si snoda a partire da un'idea-forma capace di racchiudere in se le soluzioni plastiche, di ordinarle, controllarle ed organizzarle, fino a renderle funzionali. La funzione non è il punto di partenza, ma la verifica delle possibilità di combinare razionalmente determinate forme'⁵.

Il legame tra forma e struttura (ancor più che la funzione) è alla radice dell'ispirazione di questo architetto. Ma nonostante l'indagine dei critici il nodo non sembra sciogliersi: Zevi parla di 'riduzione ad una idea'. Per Argan 'Libera impara soprattutto a individuare con estrema chiarezza il nucleo funzionale dell'edificio e ad enunciarlo con un sistema di forme, che assume il valore di sistema di comunicazione visiva'⁶. Altre analisi del metodo compositivo di Libera restituiscono l'indeterminatezza della sovrapposizione tra tipologia, struttura ed immagine comunicativa⁷.

Dunque sembra possibile isolare alcuni elementi (l'alta aspirazione formale, una forte volontà di sintesi della triade vitruviana), ma rimane indefinita la regola che ne organizza le relazioni. Ci

si può interrogare sulla legittimità di una ricerca univoca, ma è un fatto che i migliori progetti di Libera posseggano un'aura particolare, appaiano davvero come depositari di un enigma ed invitino al suo riconoscimento. Così nella disposizione a seguire un autore fino alla rivelazione del suo segreto, comincia l'identificazione di un Maestro.

La direzione della ricerca è però doppia: da una parte verso la strana luce riflessa dalle opere, dall'altra nella direzione del presente, di ciò che ancora oggi sembra potersi manifestare sotto quella stessa luce.

Ci si chiede perciò quali aspetti dell'architettura di Libera possano di nuovo essere sentiti vivi da un 'architetto di quasi trent'anni'. Questo perché l'attenzione per l'opera non diventi ammirazione generica, ma, al contrario, possa essere parte viva dell'azione e del confronto nel presente. Con questi presupposti la ricerca procede puntando direttamente sui progetti e mettendone in evidenza gli elementi significativi.

In particolare vorrei isolare tre lavori compiuti negli anni '30: il progetto per la prima fase del concorso del palazzo Littorio⁸, quello per il concorso per l'auditorium sull'Aventino⁹ e quello per la prima fase del concorso per il palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi per l'E 42¹⁰.

Si tratta delle prime grandi architetture per Libera: fino ad allora il suo lavoro si era fermato per lo più sulla carta, condividendo carattere e destino con le sue sofisticate produzioni per la grafica. E proprio perché inaugurali è possibile pensare a questi lavori come dimostrativi delle idee sull'architettura del loro autore.

Ciò che colpisce nei disegni è un principio compositivo comune che penso possa essere rivelatore della natura dell'ispirazione dell'architetto. Tutti e tre i progetti infatti sono sviluppati a partire dalla figura del cerchio. Nel caso dell'edificio per l'E 42 questo è evidente. Per gli altri due il riferimento non è diretto, ma sono derivati da una

Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi all'Eur, Roma



Note/Bibliografia

¹ Il riferimento a Rogers e al suo famoso scritto (*Un architetto di quasi trent'anni*, 1938; oggi in: ERNESTO N. ROGERS, *Esperienza dell'architettura*, Skyra editore, Milano 1997, pp. 38-39) è inteso in questo senso: in quel testo Rogers parla della naturalezza del suo sentirsi moderno; con la stessa spontaneità, oggi, un giovane architetto, coglie le ingenuità ed i limiti di quella posizione, ma vive anche il disagio della perdita di una sicurezza analoga.

² Si può fare il confronto anche con gli anni in cui si formano Libera e Rogers. Come è noto quella cultura architettonica è animata da un dibattito molto acceso. I suoi protagonisti lo interpretano con diversa coerenza. È celebre la critica di Persico riguardo il suo carattere letterario e astratto. Tuttavia l'immagine che si ha di quelle polemiche traccia il profilo di una cultura viva in cui è possibile il riconoscimento di schieramenti e punti di vista contrastanti.

porzione della figura principale: l'arco di cerchio. Il palazzo del Littorio è stato letto come una 'irradiazione' dello spazio centrale (e perfettamente circolare) del suo sacrario sotterraneo. La grande esedra che ospita gli uffici del partito sarebbe il gigantesco frammento di un monumentale edificio circolare. Un frammento come le altre rovine dei fori, ispirato nella sua superficie curva direttamente al Colosseo. E sempre dal Colosseo deriva l'auditorium progettato per l'Aventino. Anch'esso è definito come un frammento di cerchio e in esso è esplicito il riferimento all'Anfiteatro Flavio. Una grande prospettiva, rivelando la figura tettonica del fronte, lo presenta come una 'fetta' del monumento romano.

Nessuna necessità meramente funzionale può riconoscersi come ragione primaria di queste forme ¹¹.

La geometria del cerchio invece richiama un'intenzione simbolica e

letteraria ad esso collegata da sempre: dagli ideali neoplatonici del rinascimento alle metafore universali del razionalismo illuminista.

L'assoluta simmetria degli impianti riflette inoltre l'aspirazione alla stabilità, una certa vocazione affermativa dell'immagine, quasi un'intenzione araldica. Anche i dettagli di queste architetture, in molti casi riferimenti aggiornatissimi delle coeve avanguardie europee, cambiano il loro carattere tecnico per una certa aura monumentale. E ciò si coglie nella natura dei materiali usati, nell'attenzione formale con cui è disegnato ogni elemento, e nel ruolo particolare svolto nell'insieme della figura.

In questo Libera si distingue da altri giovani razionalisti, e per certi aspetti pare contraddire alcuni dei principi essenziali della 'architettura moderna'. E tornando di nuovo al testo citato all'inizio, colpisce soprattutto pensare che il principio dei suoi progetti sembra essere proprio quel 'vecchio modo' che è contrapposto alla nuova maniera dei moderni.

Per Giuseppe Pagano l'architettura moderna è una riconferma di valori morali che riflettono un atteggiamento più generale della cultura e della società: il direttore di "Casabella" privilegia il carattere meramente pratico e la vocazione all'anonimato della costruzione. Nel progetto per l'istituto di Fisica alla città universitaria di Roma (1933) Pagano dispone liberamente i volumi dell'edificio. La loro composizione asimmetrica si rifà ai principi astratti e dinamici del neoplasticismo. Il suo riferimento ideale può essere l'impianto a 'svastica' della nuova sede del Bauhaus a Dessau di Walter Gropius. Tale principio radicale del disegno è tipico per gli architetti moderni ed è legato nello stesso modo sia alle ricerche delle avanguardie figurative, sia alla natura pratica dell'edificio, al libero disporsi dei suoi ambienti secondo la loro funzione.

Libera, pur accogliendo tutte le esigenze pratiche e gli stilemi caratteristici del



Particolare delle scale interne nel Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi all'Eur, Roma



Veduta del fianco del Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi all'Eur, Roma

³ Sulla figura di Giuseppe Terragni esiste una bibliografia ben più ampia rispetto a quella su Libera. Intorno all'opera dell'architetto comasco più volte la cultura architettonica italiana e quella internazionale hanno cercato di fare il punto. Eppure anche i più recenti ed ambiziosi tentativi di sintesi sono sembrati poco convincenti.

⁴ ADALBERTO LIBERA, *La mia esperienza di architetto*, in "La Casa" n. 6, pp. 171-173.

⁵ In GIORGIO CIUCCI, *Lo Stile di Libera*, contenuto nel volume: AA.VV., *Adalberto Libera*, Electa, Milano 1989, p. 62-79.

⁶ GIULIO CARLO ARGAN, *Adalberto Libera*, Roma, Editalia, 1975.

⁷ Il riferimento è alla monografia di VIERI QUILICI, *Adalberto Libera. L'architettura come Ideale*, Officina Edizioni, Roma 1981.

⁸ Il bando per la prima fase del concorso è pubblicato alla fine del 1933, la consegna degli elaborati avviene nell'estate dell'anno successivo. A questa fase della gara Libera partecipa da solo. Per la fase successiva sarà insieme a Mario De Renzi e Giuseppe Vaccaro.

⁹ Il concorso per l'auditorium sull'Aventino è del 1935. Il progetto è redatto insieme a Mario De Renzi e Giuseppe Vaccaro.

¹⁰ Il concorso per il palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi è bandito il 20 giugno 1937. Nel novembre dello stesso anno però non viene attribuito il primo premio: si decide di rinviare la decisione ad una seconda fase a cui partecipano i sette progetti ritenuti migliori. Concorrente diretto di Libera è in questa occasione Terragni: molto vive saranno le sue proteste per la vittoria di Libera che egli accuserà di tradimento nei confronti del fronte modernista.

¹¹ Unica eccezione è l'auditorium. Però in questo progetto il carattere 'funzionalista', mutuato direttamente dal progetto lecorbuseriano per il palazzo delle Nazioni di Ginevra, è vivo almeno quanto il principio geometrico formale ed il riferimento aulico: è difficile pensare al predominio dell'uno sull'altro.

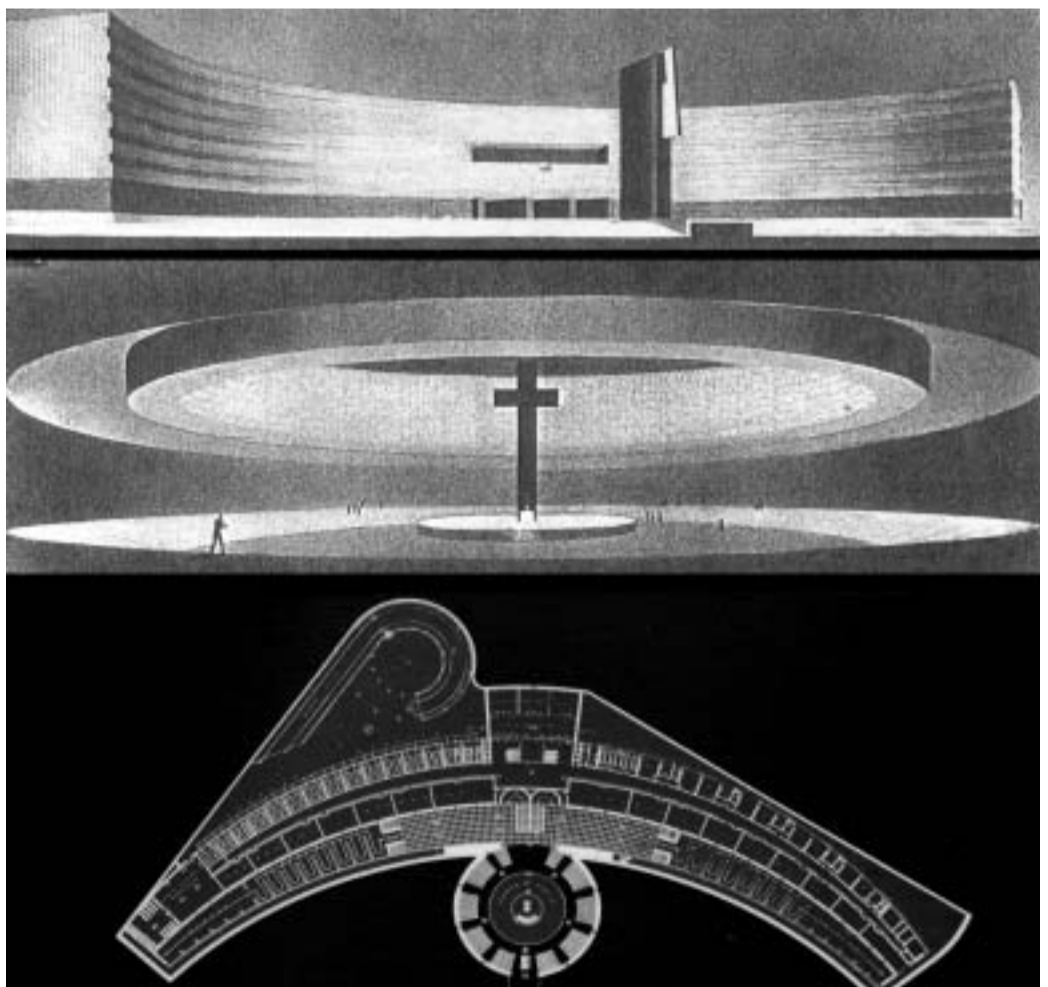
¹² Tale sbilanciamento dell'attenzione critica, dall'oggetto al processo che ne indaga le relazioni interne, è nei famosi saggi di Peter Eisenman. Anche Tafuri, all'inizio degli anni '80 riprende le tesi dell'architetto americano ed avvicina Terragni ed Eisenman perché 'aristo-

razionalismo, concepisce i suoi edifici partendo da un'idea più generale. Sembra infatti definirne per prima la forma complessiva con il suo valore simbolico. Rispetto a quello di Pagano o Gropius il procedimento è rovesciato. Perciò, al di là delle dichiarazioni di principio e dei programmi del suo stesso schieramento, l'analisi diretta dei progetti mostra come alla radice dell'architettura di Libera sia un'idea spirituale, punto di partenza superiore rispetto ai dati materiali e tecnici, oltre che ai proclami dell'avanguardia. È lo stesso autore a riconoscere che una tensione simile è caratteristica di altri architetti suoi coetanei. Così se si confrontano le sue architetture con quelle di Giuseppe Terragni si vede come anche negli edifici dell'architetto comasco stili e procedimenti tipici del 'razionalismo' siano subordinati ad una ricerca più profonda. Slittamenti, svuotamenti e asimmetrie scompongono l'oggetto in un incessante 'scavo analitico'. E questo succede in modo così radicale da far passare in primo piano il procedimento a scapito dell'esito della

ricerca¹². Il lavoro di entrambi sembra essere animato da una visione 'sacra' dell'architettura, qualcosa che, nonostante le apparenze, è molto lontano dal dibattito dell'epoca, sia in Italia che all'estero. Lontano, come si è detto, dalla visione di Pagano, ma anche da quella di Persico¹³. La vera ricerca dell'architetto, quella più intima e decisiva, sembra svolgersi oltre il suo ruolo civile, oltre la costruzione di una nuova società e l'educazione ad un moderno gusto europeo.

Il mistero dell'architettura sta per Terragni tra i numeri e i pezzi in cui riesce a scomporre e sospendere l'unità del manufatto, per Libera invece la Forma non si dà nella lacerazione, ma per asserzioni apodittiche.

L'assoluto del cerchio, nei tre progetti presi in esame, è tutt'uno con la massa dei loro volumi, con la storia che quelle forme possono evocare. È Architettura, non divisibile nei suoi elementi singoli: oggetto che è figura. Nessuno dei tre monumenti ha visto la luce nelle forme illustrate in questi disegni. L'unico costruito, il palazzo



Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi all'Eur, Roma



Veduta dell'interno dell'atrio del Palazzo dei Ricevimenti e dei Congressi all'Eur, Roma

cratici' ed 'inattuali'. Ma solo alcuni progetti dell'architetto comasco giustificano l'astrazione di una simile lettura. Molto spesso Terragni coinvolge nel proprio lavoro compositivo oggetti e significati, oltre che processi e numeri. Altre letture critiche ne hanno infatti messo in evidenza la spiritualità e l'identità di uomo di fede. Vedi: MANFREDO TAFURI, *Il soggetto e la maschera*, in "Lotus", settembre '78, n.20, pp.5-28; PETER EISENMAN, *Dall'oggetto alla relazionalità: la Casa del Fascio di Terragni*, in "Casabella", n. 344, 1970, pp.38-41; PAOLO PORTOGHESI, *La fede di Terragni*, in ARTIOLI, BORELLINI (a cura di), *Materiali per comprendere Terragni e il suo tempo*, Viterbo, 1993, pp.25-34.

¹³ È noto il giudizio di Persico sull'architettura e sulla cultura architettonica italiana degli anni '30. La sua critica, più lucida e profonda che quella di Pagano, condanna gli architetti suoi contemporanei per la natura 'letteraria' della loro ricerca, non fondata su una reale maturazione del gusto e sul progresso della società. L'accusa è quella di una mancanza di fede. Forse però è necessario ripensare criticamente alla parole di Persico: sembra vero al contrario che una profonda tensione spirituale stesse nel lavoro di alcuni architetti di allora, anche se in un senso più intimo, del tutto introspettivo, piuttosto che nella dimensione civile di cui egli parla.

¹⁴ JOHN HEJDUK, *Casa come me*, in "Domus", n. 605, aprile 1980, pp 8-13.

¹⁵ MANFREDO TAFURI, *L'ascesi e il gioco*, in "Gran Bazar", n.15, Luglio-agosto 1981, pp. 92-99

¹⁶ su questo tema è intervenuto al convegno cagliaritano Renato Nicolini.

Le immagini che accompagnano questo scritto sono rielaborazioni elettroniche dei disegni originali di progetto e le cui fonti sono le principali pubblicazioni d'epoca su Libera. Le foto sono dell'autore.

dell'Eur, è trasformato in una seconda fase. Insieme ad altri pochi da testimonianza, nel paesaggio reale, di quello metafisico e magico immaginato da Libera.

Lontano dal razionalismo, da ogni facile declinazione della modernità. Lontano allo stesso modo dal classicismo (da cui sono riprese solo alcune suggestioni) in queste architetture sembra sopravvivere un enigma. Oltre le sconfitte di una generazione, le ambizioni di un architetto, i mutamenti della cultura e le indagini della critica. E se Terragni affida i suoi progetti a sofisticate relazioni armoniche, Libera sembra avvicinarsi ad un'altra regola generale del costruire: le sue figure semplici ed evocative più che appartenere ad una specifica corren-

te del gusto, riflettono un carattere costante delle grandi architetture.

Sono note le parole di Hedjuk che descrivono casa Malaparte come vuoto spazio mistico¹⁴. Tafuri volle far reagire quella tensione metafisica con l'atteggiamento *blasé* del suo committente, così da mettere in risalto l'ingenuità dell'architetto¹⁵. Oggi infine si riflette su come i grandi monumenti della propaganda, perduto il contenuto della loro eloquenza, rimangano comunque disponibili ai nuovi argomenti della metropoli. E forse questa nuova disponibilità è dovuta alla vocazione a parlare soltanto delle proprie tautologie: architettura è architettura. Liberi verso ogni metafora, perché assolutamente fissi su se stessi¹⁶.

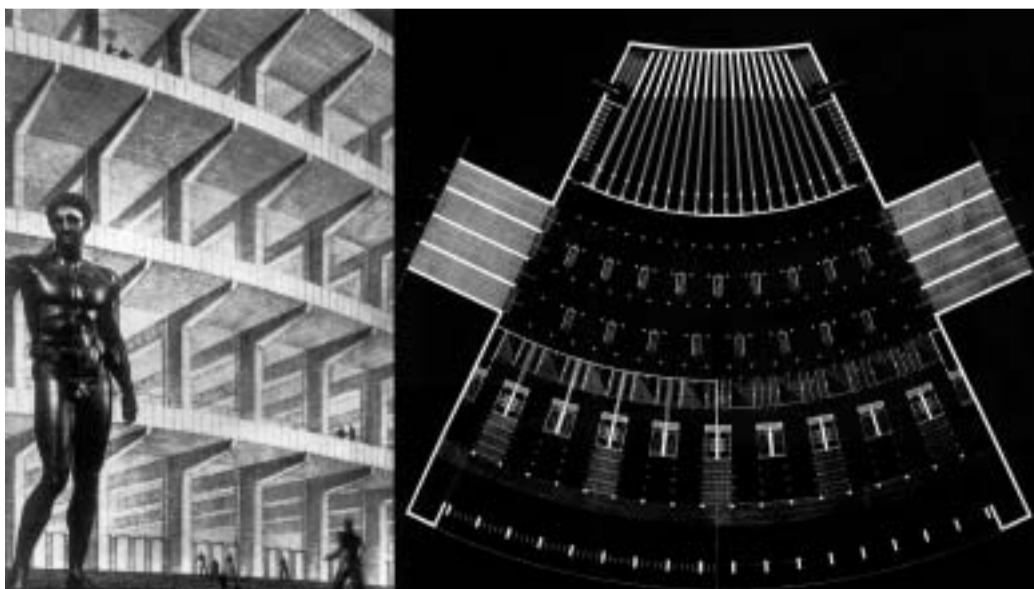
Come dobbiamo dunque guardare gli edifici di Adalberto Libera?

Che timbro possiamo dare alla sua lezione?

Cosa, nel paesaggio delle nostre città, sembra corrispondere e richiamare l'accento ideale di quelle forme, la loro perentoria ragione insediativa?

È difficile oggi ricostruire una tradizione, definire con precisione identità ed appartenenze. È difficile la scoperta e soprattutto l'identificazione di un maestro: se ad esso ci si debba affidare per il riconoscimento di un metodo e di principi trasmissibili, o per la forza carismatica delle sue opere.

Insieme ai suoi altri saperi Adalberto Libera mi appare oggi maestro soprattutto di questo dilemma.



Progetto dell'auditorium sull'Aventino: pianta e veduta del fronte principale