



SISTEMA BIBLIOTECARIO DEL
POLITECNICO DI TORINO

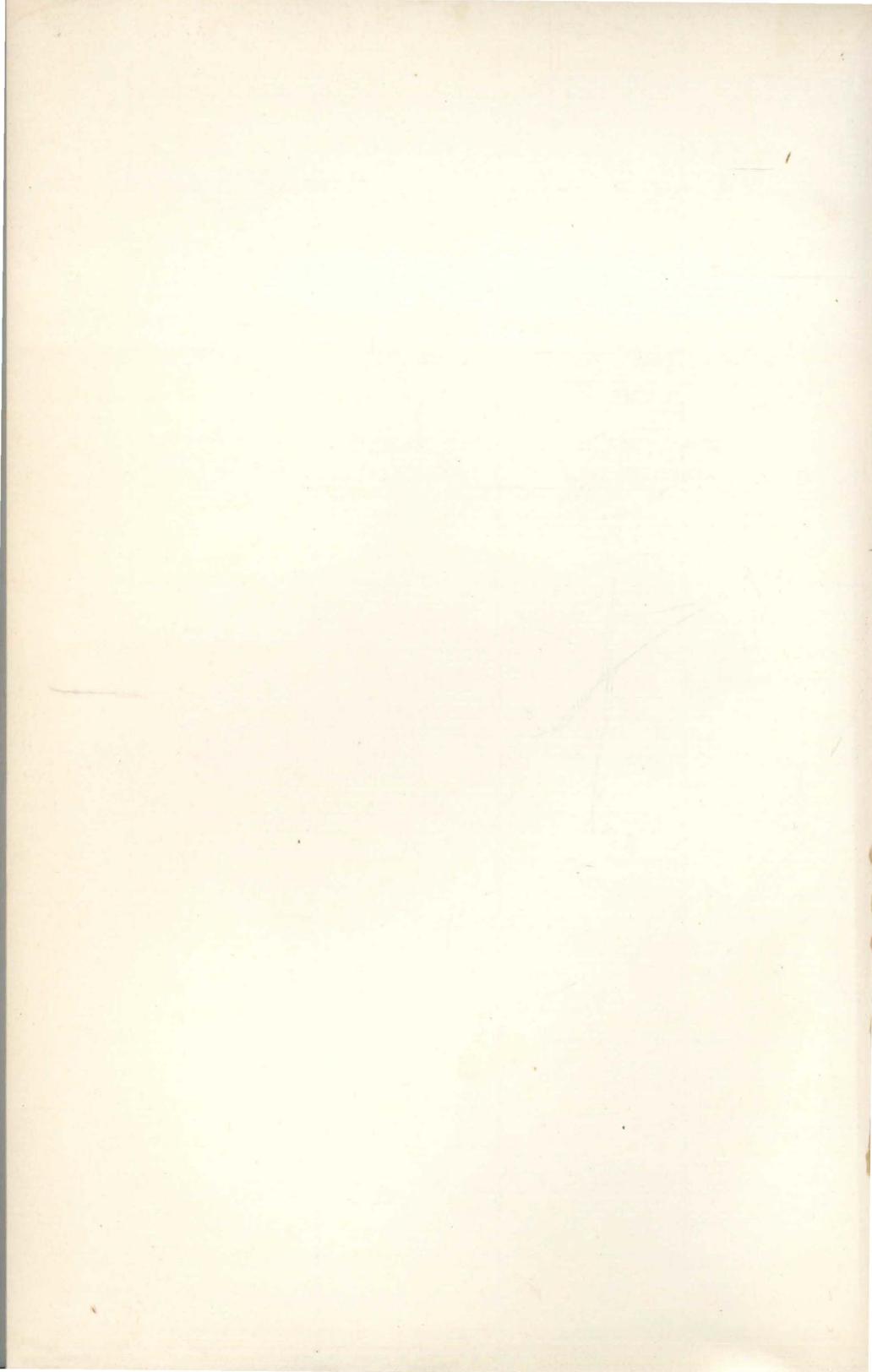
15. GEN. 1991

ARCHITETTURA
INVENTARIO N° ~~X~~



THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY OF THE
15 DEC 1981
ARCHITECTURE
UNIVERSITY OF CHICAGO





ANTONIO SANT'ELIA

SCRITTI DI G. C. ARGAN - CARLO LEVI - MATTEO MARANGONI
ANNALENA PACCHIONI - GIUSEPPE PAGANO - ALESSANDRO
PASQUALI - AGNOLDOMENICO PICA - LIONELLO VENTURI

CON IL MANIFESTO DELL'ARCHITETTURA
FUTURISTA DI ANTONIO SANT'ELIA

EDITORIALE DOMUS MILANO 1935



SBPT - 000020894



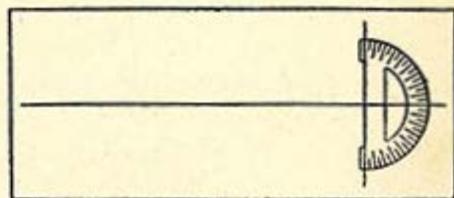
78
17
7

ARCHIVIO CARLO MOLLINO

DOPO SANT'ELIA

SCRITTI DI GIULIO CARLO ARGAN - CARLO LEVI
MATTEO MARANGONI - ANNALENA PACCHIONI
GIUSEPPE PAGANO - ALESSANDRO PASQUALI
AGNOLDOMENICO PICA - LIONELLO VENTURI

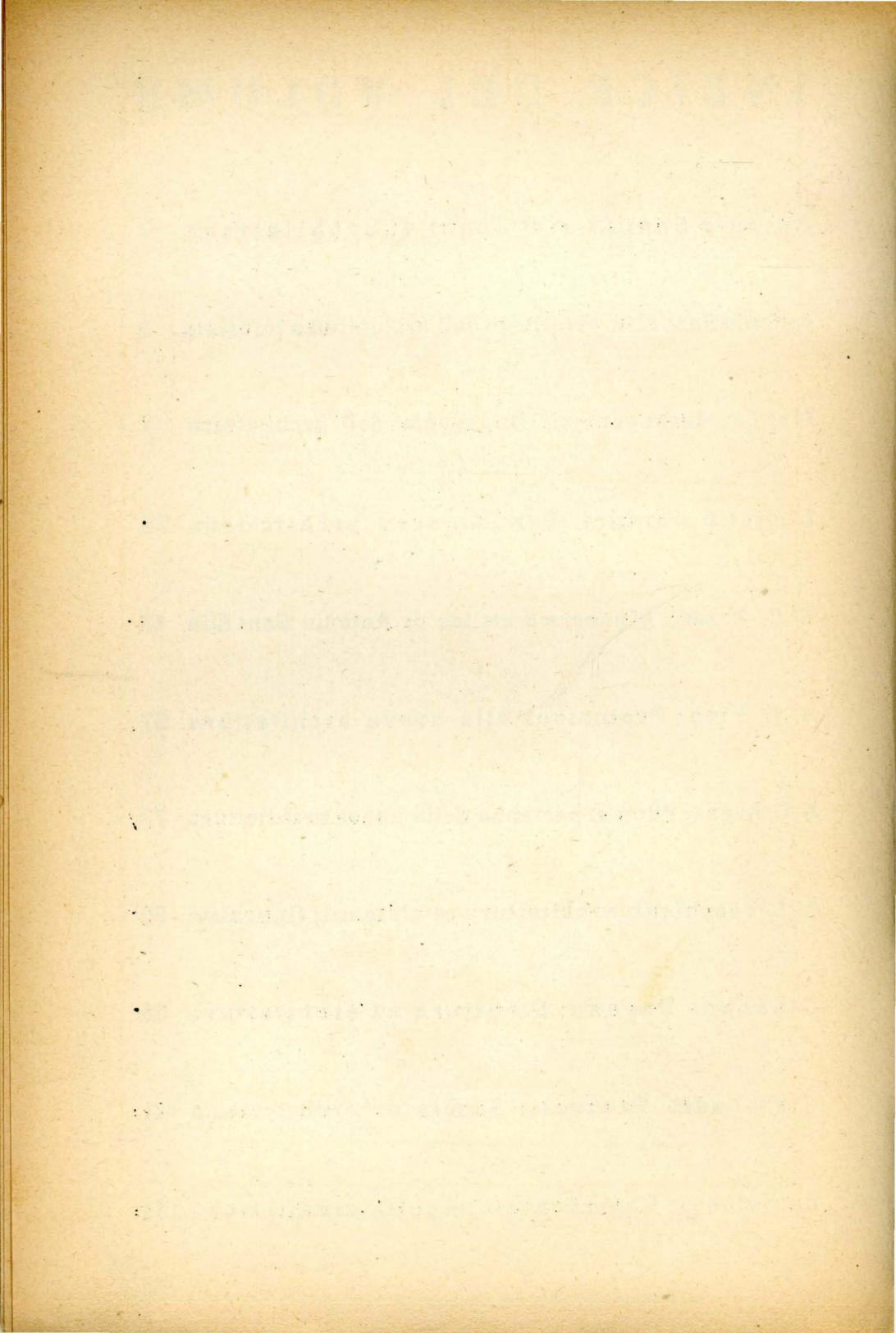
CON IL MANIFESTO DELL'ARCHITETTURA
FUTURISTA DI ANTONIO SANT'ELIA

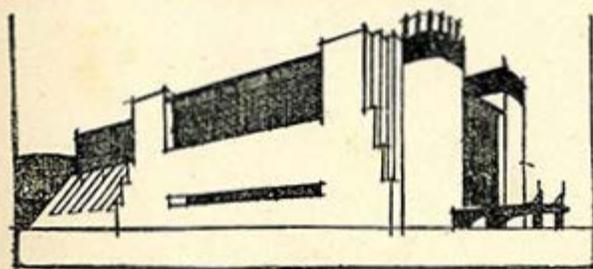
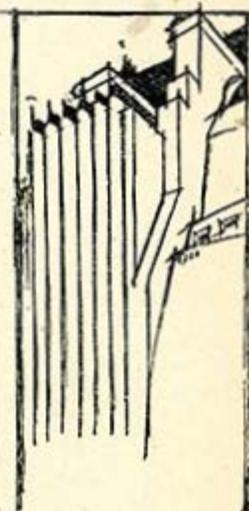
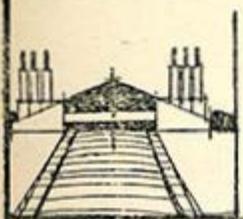
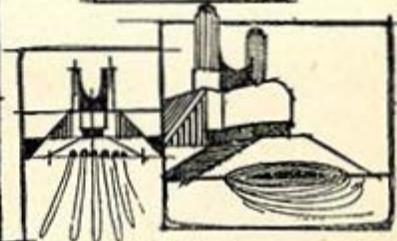
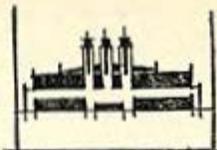
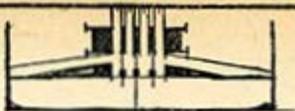
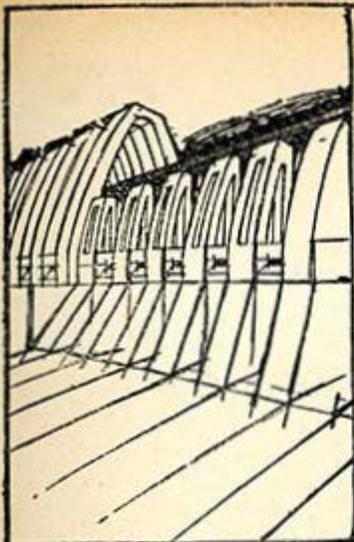


EDITORIALE DOMUS MILANO 1935

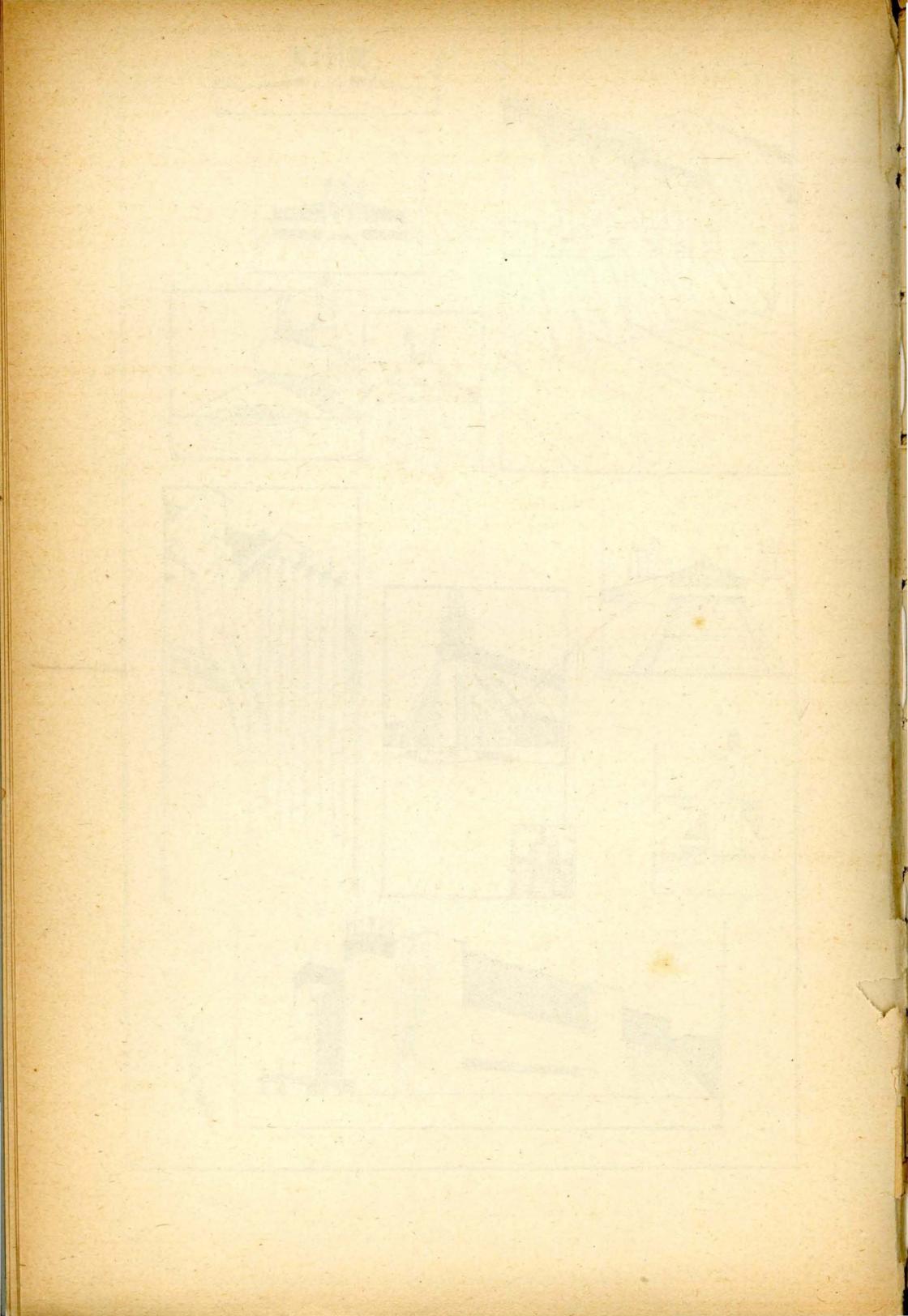
INDICE DEL VOLUME

- NO. Antonio Sant'Elia: Disegni di architettura 7**
- Antonio Sant'Elia: Manifesto dell'architettura futurista 9**
- Matteo Marangoni: Il linguaggio dell'architettura 17**
- Lionello Venturi: Per la nuova architettura 35**
- G. C. Argan: Il pensiero critico di Antonio Sant'Elia 43**
- A. D. Pica: Prolusioni alla nuova architettura 57**
- G. C. Argan: Punti di partenza della nuova architettura 77**
- A. L. Pacchioni: Architettura ed elementi figurativi 85**
- Giuseppe Pagano: Struttura ed architettura 95**
- Alessandro Pasquali: Scuola di architettura 121**
- Carlo Levi: Considerazioni sulla architettura 131**

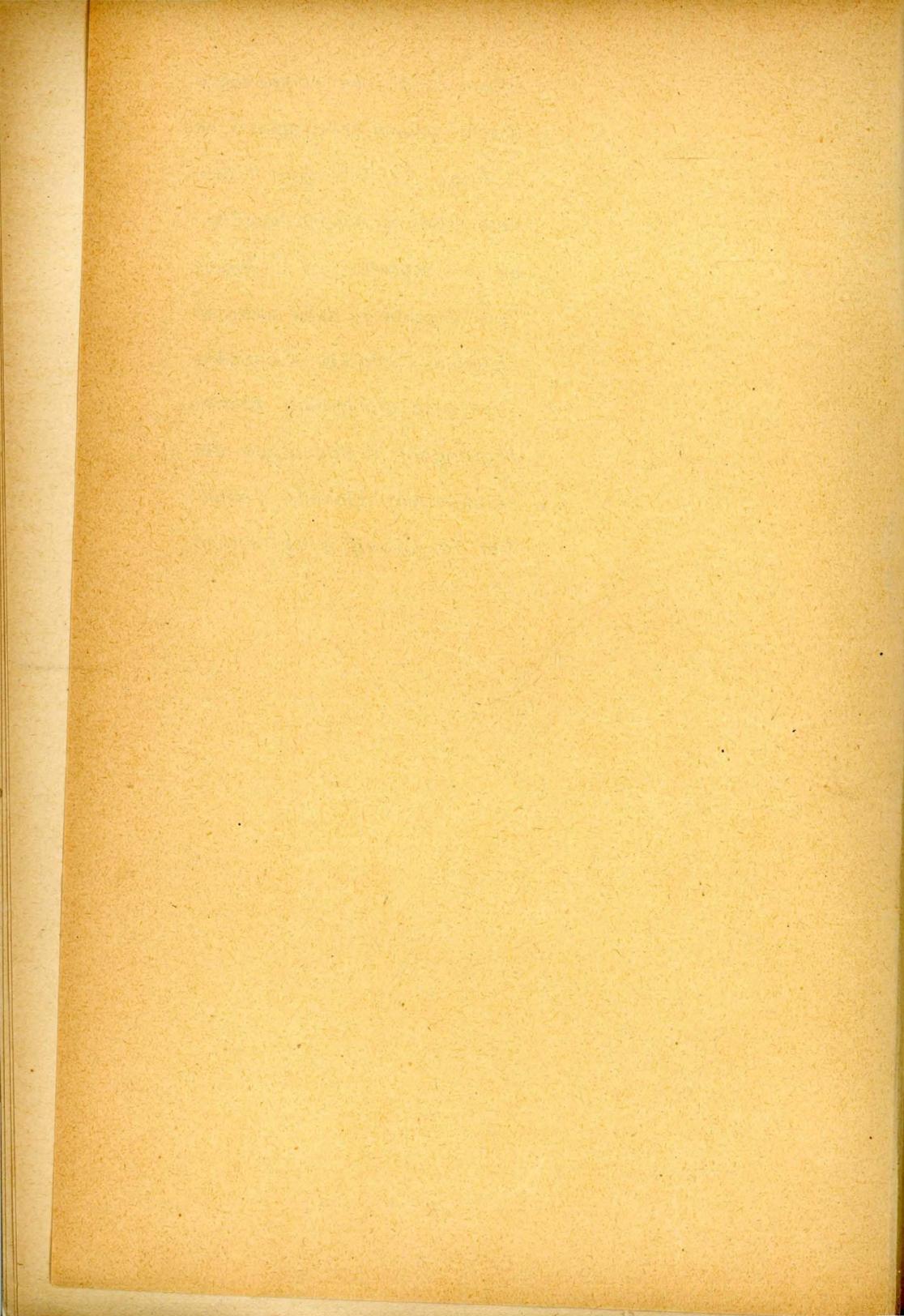




Handwritten signature or initials, possibly 'A. G. H. 1913'.



Alcuni scritti che compongono
questo volume sono apparsi ne
"L'Arte,, - G. C. Argan: Il pen-
siero critico di Antonio Sant'Elia -
ed in "Casabella,, - G. C. Argan:
Punti di partenza della nuova ar-
chitettura. Carlo Levi: Considera-
zioni sulla architettura. Matteo
Marangoni: Il linguaggio del-
l'architettura. Lionello Venturi:
Per la nuova architettura.



A. SANT'ELIA: MANIFESTO DELL'ARCHITETTURA FUTURISTA

Dopo il '700 non è esistita più nessuna architettura. Un balordo miscuglio dei più vari elementi di stile, usato a mascherare lo scheletro della casa moderna, è chiamato architettura moderna. La bellezza nuova del cemento e del ferro viene profanata con la sovrapposizione di carnevalesche incrostazioni decorative che non sono giustificate nè dalle necessità costruttive, nè dal nostro gusto, e traggono origine dalle antichità egiziana, indiana e bizantina, e da quello sbalorditivo fiorire di idiozie e di impotenza che prese il nome di NEOCLASSICISMO.

In Italia si accolgono codeste ruffianerie architettoniche e si gabella la rapace incapacità straniera per geniale invenzione, per architettura nuovissima. I giovani architetti italiani (quelli che attingono originalità dalla clandestina compulsazione di pubblicazioni d'arte) sfoggiano i loro talenti nei quartieri nuovi delle nostre città, ove una gioconda insalata di colonnine ogivali di foglione seicentesche, di archi-acuti gotici, di pilastri egiziani, di volute rococò, di putti quattrocenteschi, di cariatidi rigonfie, tien luogo seriamente, di stile, ed arieggia con presunzione al monumentale. Il caleidoscopico apparire e riapparire di forme, il moltiplicarsi delle macchine, l'accrescersi quotidiano dei bisogni imposti dalla rapidità delle comunicazioni, dall'agglomeramento degli uomini, dall'igiene e da cento altri fenomeni della vita moderna non danno alcuna perplessità a codesti

sedicenti rinnovatori dell'architettura. Essi perseverano cocciuti con le regole del Vitruvio, del Vignola e del Sansovino e con qualche pubblicazioncella di architettura tedesca alla mano, a ristampare l'immagine dell'imbecillità secolare sulle nostre città, che dovrebbero essere l'immediata e fedele proiezione di noi stessi.

Così quest'arte espressiva e sintetica è diventata nelle loro mani una vacua esercitazione stilistica, un rimuginamento di formule malamente accozzate a camuffare da edificio moderno il solito bussolotto passatista di mattone e di pietra. Come se noi, accumulatori e generatori di movimento, coi nostri prolungamenti meccanici, col rumore e la velocità della nostra vita, potessimo vivere nelle stesse strade costruite per i loro bisogni dagli uomini di quattro, cinque, sei secoli fa.

Questa è la suprema imbecillità dell'architettura moderna che si ripete con la complicità mercantile delle accademie, domicili coatti dell'intelligenza, ove si costringono i giovani all'onanistica ricopiatura di modelli classici, invece di spalancare la loro mente alla ricerca dei limiti e alla soluzione del nuovo e imperioso problema: LA CASA E LE CITTÀ FUTURISTE. La casa e la città spiritualmente e materialmente nostra, nelle quali il nostro tumulto possa svolgersi senza parere un grottesco anacronismo.

Il problema dell'architettura futurista non è un problema di rimaneggiamento lineare. Non si tratta di trovare nuove sagome, nuove marginature di finestre e di porte, di sostituire colonne, pilastri, mensole con cariatidi, mosconi, rane; non si tratta di lasciare la facciata a mattone nudo; o di intonacarla,

o di rivestirla di pietra, nè di determinare differenze formali tra l'edificio nuovo e quello vecchio: ma di creare di sana pianta la casa futurista, di costruirla con ogni risorsa della scienza e della tecnica, appagando signorilmente ogni esigenza del nostro costume e del nostro spirito, calpestando quanto è grottesco, pesante e antiestetico con noi (tradizione, stile, estetica, proporzione) determinando nuove forme, nuove linee, una nuova armonia di profili e di volumi un'architettura che abbia la sua ragione d'essere solo nelle condizioni speciali della vita moderna, e la sua rispondenza come valore estetico nella nostra sensibilità. Questa architettura non può essere soggetta a nessuna legge di continuità storica. Deve essere nuova come è nuovo il nostro stato d'animo.

L'arte di costruire ha potuto evolversi nel tempo e passare da uno stile all'altro mantenendo inalterati i caratteri generali dell'Architettura, perchè nella storia sono frequenti i mutamenti di moda e quelli determinati dall'avvicinarsi dei convincimenti religiosi e degli ordinamenti politici, ma sono rarissime quelle cause, di profondo mutamento nelle condizioni dell'ambiente che scardinano e rinnovano come la scoperta di leggi naturali, il perfezionamento dei mezzi meccanici l'uso razionale e scientifico del materiale.

Nella vita moderna il processo di conseguente svolgimento stilistico nell'architettura si arresta. L'ARCHITETTURA SI STACCA DALLA TRADIZIONE SI RICOMINCIA DA CAPO PER FORZA.

Il calcolo della resistenza dei materiali, l'uso del cemento armato e del ferro escludono L'ARCHITETTURA intesa nel senso clas-

sico e tradizionale. I materiali moderni di costruzione e le nostre nozioni scientifiche, non si prestano assolutamente alla disciplina degli stili storici, e sono la causa principale dell'aspetto grottesco delle costruzioni ALLA MODA nelle quali si vorrebbe ottenere dalla leggerezza, dalla snellezza superba della POUTRELLE e dalla fragilità del cemento armato, la curva pesante dell'arco e l'aspetto massiccio del marmo.

La formidabile antitesi tra il mondo moderno e quello antico è determinata da tutto quello che prima non c'era. Nella nostra vita sono entrati elementi di cui gli antichi non hanno neppure sospettata la possibilità; si sono determinate contingenze materiali e si sono rilevati atteggiamenti dello spirito che si ripercuotono in mille effetti, primo fra tutti la formazione di un nuovo ideale di bellezza ancora oscuro ed embrionale ma di cui già sente il fascino anche la folla. Abbiamo perduto il senso del monumentale, del pesante, dello statico, ed abbiamo arricchita la nostra sensibilità del GUSTO DEL LEGGERO, DEL PRATICO, DELL'EFFIMERO E DEL VELOCE. Sentiamo di non essere più gli uomini delle cattedrali, dei palazzi, degli arengari ma dei grandi alberghi, delle stazioni ferroviarie, delle strade immense, dei porti colossali, dei mercati coperti, delle gallerie luminose, dei rettifili, degli sventramenti salutari.

Noi dobbiamo inventare e rifabbricare la città futurista simile ad un immenso cantiere tumultuante, agile, mobile, dinamico in ogni sua parte, e la casa futurista simile ad una macchina gigantesca. Gli ascensori non debbono rincantucciarsi come vermi solitari nei vani delle scale, ma le scale divenute inutili

devono essere abolite e gli ascensori devono inerpicarsi, come serpenti di ferro e di vetro, lungo le facciate. La casa di cemento, di vetro, di ferro, senza pittura e senza scultura, ricca soltanto della bellezza congenita alle sue linee ed ai suoi rilievi straordinariamente BRUTTA nella sua meccanica semplicità, alta e larga quanto è prescritto dalla legge municipale deve sorgere sull'orlo di un abisso tumultuante, la strada: la quale non si stenderà più come un soppedaneo al livello delle portinerie, ma si sprofonderà nella terra per parecchi piani che accoglieranno il traffico metropolitano e saranno congiunti, per i transiti necessari da passerelle metalliche e da velocissimi TAPIS ROULANTS.

BISOGNA ABOLIRE IL DECORATIVO. Bisogna risolvere il problema dell'architettura futurista non più rubacchiando da fotografie della Cina, della Persia e del Giappone, non più imbecillendo sulle regole del Vitruvio ma a colpi di genio, e armati di una esperienza scientifica e tecnica. Tutto deve essere rivoluzionato. Bisogna sfruttare i tetti, utilizzare i sotterranei, diminuire l'importanza delle facciate, trapiantare i problemi del buon gusto dal campo della sagometta, del capitelluccio, del portoncino a quello più ampio dei grandi AGGRUPPAMENTI DI MASSE, della vasta DISPOSIZIONE DELLE PIANTE. Finiamola con l'architettura monumentale funebre commemorativa. Buttiamo all'aria monumenti, marciapiedi, gradinate, sprofondiamo le piazze, innalziamo il livello delle città.

IO COMBATTO E DISPREZZO:

1. - Tutta la pseudo-architettura d'avanguardia, austriaca, ungherese, tedesca e americana.
2. - Tutta l'architettura classica, solenne, ieratica, scenografica, decorativa, monumentale, leggiadra, piacevole.
3. - L'imbalsamazione, la ricostruzione, la riproduzione dei monumenti e palazzi antichi.
4. - Le linee perpendicolari, orizzontali, le forme cubiche e piramidali che sono statiche, gravi, opprimenti e assolutamente fuori della nostra nuovissima sensibilità.

E PROCLAMO:

1. - Che l'architettura futurista è l'architettura del calcolo, dell'audacia temeraria e della semplicità; l'architettura del cemento armato, del ferro, del vetro, del cartone, della fibra tessile e di tutti quei surrogati del legno, della pietra e del mattone che permettono di ottenere il massimo della elasticità e della leggerezza.
2. - Che l'architettura non è per questo un'arida combinazione di praticità e di utilità, ma rimane arte, cioè sintesi, espressione.
3. - Che le linee oblique e quelle ellittiche sono dinamiche per la loro stessa natura, hanno una potenza emotiva mille volte superiore a quella delle perpendicolari e delle orizzontali, che non vi può essere un'architettura dinamicamente integratrice all'infuori di esse.
4. - Che la decorazione, come qualche cosa di sovrapposto alla architettura è un assurdo e che SOLTANTO DALL'USO E DALLA

DISPOSIZIONE ORIGINALE DEL MATERIALE GREGGIO O NUDO O
VIOLENTEMENTE COLORATO, DIPENDE IL VALORE DECORATIVO
DELL'ARCHITETTURA FUTURISTA.

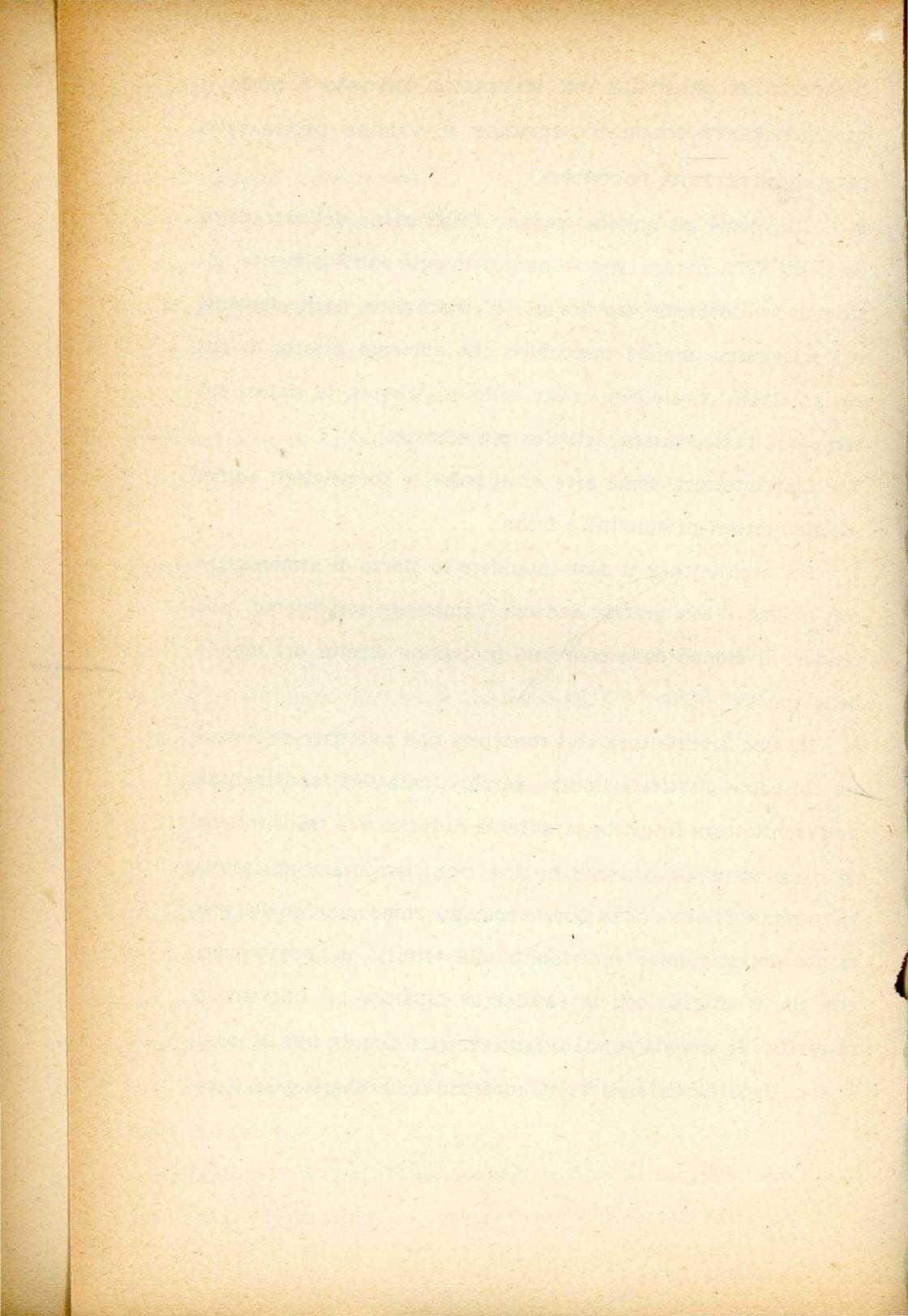
5. - Che, come gli antichi trassero l'ispirazione dell'arte dagli
elementi della natura, noi — materialmente spiritualmente ar-
tificiali — dobbiamo trovare quella ispirazione negli elementi
del nuovissimo mondo meccanico che abbiamo creato, di cui
l'architettura deve essere la più bella espressione, la sintesi più
completa, l'integrazione artistica più efficace.

6. - L'architettura come arte di disporre le forme degli edifici
secondo criteri prestabiliti è finita.

7. - Per architettura si deve intendere lo sforzo di armonizzare
con libertà e con grande audacia, l'ambiente con l'uomo, cioè
rendere il mondo delle cose una proiezione diretta del mondo
dello spirito.

8. - Da una architettura così concepita non può nascere nessu-
na abitudine plastica e lineare, perchè i caratteri fondamentali
dell'architettura futurista saranno la caducità e la transitorietà.

LE CASE DURERANNO MENO DI NOI, OGNI GENERAZIONE DOVRA
FABBRICARSI LA SUA CASA. Questo costante rinnovamento dell'am-
biente architettonico contribuirà alla vittoria del FUTURISMO.
che già si afferma con le PAROLE IN LIBERTÀ, il DINAMISMO
PLASTICO, la MUSICA SENZA QUADRATURA e L'ARTE DEI RUMORI,
e pel quale lottiamo senza tregua contro la vigliaccheria passatista.



**M. MARANGONI: IL LINGUAG-
GIO DELL'ARCHITETTURA**

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

La prova lampante che le arti figurative vanno — come le altre arti sorelle — valutate attraverso i loro propri mezzi di espressione formale e non dal loro contenuto illustrativo ce l'offre, oltre e più ancora della musica, l'architettura.

Ambedue queste arti, a differenza della poesia o della pittura e scultura, sono già a priori al di là della realtà fisica e pratica, non essendo vincolate ad un « soggetto »; e, assai più fortunate delle arti sorelle, dispongono anche di mezzi ideali d'espressione; di un « linguaggio » cioè completamente astratto, e indipendente dalla stessa realtà.

Sino ad oggi almeno, una poesia, un quadro, una scultura, sia pure le più ostentatamente avveniriste, non potevano astrarre da un dato « soggetto »; anche se poi il lettore o lo spettatore non riuscisse spesso neppure a indovinarlo.

Anche in questi casi estremi si può sempre tuttavia dar la colpa al lettore o allo spettatore, non abbastanza « al corrente » col nuovo « linguaggio » dell'arte contemporanea. Ma in un brano di musica da camera o in una architettura nessuno, compreso l'autore, si chiede il significato logico o si propone un « soggetto » qualsiasi; e quelle rare volte che disgraziatamente ciò è stato tentato nella musica, c'è da scommettere che, senza il titolo, ognuno ci avrebbe trovato il soggetto che più gli garbava.

Questo perchè tanto la musica quanto l'architettura — come appunto ho già detto — si esprimono con un « linguaggio » che non ha riscontro nel mondo fisico e pratico. Soltanto alla letteratura dilettantesca si può concedere il solito parallelo tra il canto degli uccelli o il suono delle acque o del vento e la musica; oppure che le piramidi, le torri o altre architetture sieno state suggerite da certi somiglianti aspetti delle montagne o delle rocce. In verità niente di comune può esservi tra questi fenomeni naturali e i prodotti dell'arte, come niente di comune può esservi tra l'opera incosciente della natura e l'altra cosciente dello spirito umano.

L'architettura ci offre anche una prova di più della inettitudine

delle masse a penetrare il vero valore di un'opera d'arte figurativa. Se dinanzi ad un quadro o ad una scultura il profano può almeno appigliarsi alle qualità « illustrative » di quell'opera di arte e illudersi di averla gustata pienamente, dinanzi ad un'architettura egli non trova più la relazione tra l'opera d'arte e la vita pratica e qualunque interesse, sia pure « illustrativo », viene quindi a mancare (1).

L'architettura è per il profano l'osso più duro: dinanzi alla sua « impenetrabilità » esso per lo più si contenta di considerazioni pratiche extra-artistiche, come, per esempio, la vastità dell'edificio, la difficoltà tecnica superata, oppure, quando sia il caso, la ricchezza decorativa. C'è da scommettere che tra una decorazione del maturo Cinquecento, tutta intagli e fronzoli, e un'altra semplice e sobria del Quattrocento, nove su dieci preferiranno sempre la prima delle due.

Il maturo Rinascimento con la sua chiassosa ricchezza ornamentale è stato un grande corruttore e ancora oggi il gusto delle masse è traviato da quella tradizione. Una delle ragioni principali, infatti, della incompienza o antipatia di esse per la cosiddetta « architettura del '900 » è dovuta, penso, alla grande semplicità e sobrietà ornamentale di questo stile.

Quanta mai gente è infatti rimasta ancora al gusto nefando di certe « arterie » di una trentina di anni addietro. E' accaduto proprio a me di vedere la meraviglia dipingersi sul viso di un buon genovese perchè, senza malizia, avevo appunto detto male di via XX Settembre.

E il famigerato Palazzo di Giustizia e lo stesso Altare della Patria, o la nuova-vecchia stazione di Milano, non sono una prova del pregiudizio — oggi fortunatamente assai meno diffuso — che bellezza sia sinonimo di ornamentazione? Eppure quanta gente ancora oggi non capirà perchè si dica tanto male di questi monumenti!

(1) A maggior chiarimento si veda il mio libro « Saper vedere ». Treves, Milano, 1933.

Anche nel caso dell'architettura dunque si manifesta lo stesso equivoco che accade per le altre due arti sorelle, cioè che si prende sempre per termine di confronto la vita pratica.

Anche in questo caso il profano non riesce a penetrare il vero significato e valore di ogni opera d'arte: lo stile. Il quale stile è davvero una scoperta, spesso assai ardua, perchè richiede nello spettatore una conoscenza dei mezzi figurativi con cui ogni artista si esprime, e che non si acquista senza educazione e pratica.

Per l'architettura questa iniziazione è forse ancora più lunga che per le altre due arti sorelle. Si tratta di acquistare, non soltanto il senso ritmico delle proporzioni plastico-lineari, ma il senso del « pieno » e del « vuoto » per sè stessi; il rapporto pittorico di bianco e nero, o di vibrazione atmosferica, ecc. ecc., nè più nè meno come nella scultura o nella pittura stessa; con lo svantaggio però che per l'architettura non esiste per il profano un termine di confronto con la natura, così ovvio come per le altre due arti. Dico per il profano: l'iniziato riuscirà a sentire quel rapporto, inesplicabile e intraducibile in concetti logici — come è del resto per tutte le arti — esistente tra l'uomo e l'architettura.

Diceva Michelangelo che « essa dipende dalle membra dell'uomo; e chi non è stato e non è buon maestro di figura e massime di anatomia, non se ne può intendere ».

E' soltanto attraverso tutti questi meravigliosi mezzi di espressione astratta che l'artista può riuscire — anche in architettura — a esprimere la sua sensibilità e la sua emozione, e quindi sè stesso; ossia il vero « contenuto » di quell'opera d'arte.

Per questa ragione le più perfette architetture tramandano intatte attraverso i secoli la voce dell'artista e l'anima della civiltà da cui sono nate, nè più nè meno che una statua o una pittura. Anche nel caso dell'architettura l'artista è riuscito a superare la fisicità della materia; anche qui alla incoscienza della natura ha sostituito l'intelligenza umana. Confrontate la più

perfetta e stupefacente forma geometrica naturale — un cristallo — con la più semplice architettura umana e sentirete subito la distanza che separa l'opera della natura dall'opera dell'uomo, la materia dallo spirito.

Sarei anzi quasi per dire che nessuna arte — neppure la musica — arriva a trasfigurare la natura, a rappresentare lo spirito quasi in forma tangibile come l'architettura. Il contrasto stesso tra il mezzo impiegato, così materiale, e il risultato così spirituale moltiplica la coscienza di trasfigurazione e di liricità.

L'architettura che dal lato pratico è la più legata alle contingenze umane è, artisticamente, la più indipendente delle arti figurative; la più astratta e sintetica: per questo essa può asurgere ad esponente simbolico di tutto un popolo, di tutta una civiltà.

Ed è così che il Partenone è lo specchio più fedele della portentosa civiltà attica del quinto secolo, di cui riflette nei secoli inestinguibile la luce spirituale e intellettuale coi suoi profili adamantini e luminosi di ideale perfezione ritmica; dove la materia sembra trasfigurarsi in puro spirito, in pura intelligenza, in pura idea.

Alla sua volta il Panteon è l'immagine perfetta della grandezza e forza morale di Roma, della sua alta virtù organizzatrice, della sua potenza, della sua saggezza e autorità, del suo chiaro e profondo spirito pratico.

Anche in architettura — come nella scultura e nella pittura — i mezzi di espressione si possono ridurre tutti entro due ampie categorie: la « forma » e il « colore », le quali, naturalmente, corrispondono a opposti aspetti della vita e della civiltà che rappresentano.

Basta pensare al Partenone e all'Altare di Pergamo per la Grecia; all'Arco di Tito e a quello di Costantino per Roma, nei quali monumenti da una concezione plastica, chiara, positiva, si arriva ad una coloristica, indefinita, fantastica. Basta pensare

alle cattedrali romaniche quadrate e massiccie come rocche rupestri, e d'altra parte a quelle gotiche che sembrano aspirare a fondersi con l'atmosfera e col cielo; basta pensare agli edifici del Quattrocento, cristallinamente definiti, e a quelli del Seicento che sembrano invece gareggiare con le risorse di movimento e di « colore » della scultura e della pittura.

In questo caso, « colore » non va, naturalmente, inteso nel senso cromatico, ma nel senso « tonale », ossia di effetto « luministico », dato dal contrasto repentino e vibrante di luce e ombra. Diamo un esempio alla portata di tutti: il Duomo di Firenze per quanto tutto decorato a tarsie bianche, rosse e verdi dà un'impressione plastica, chiara, « razionale »; il Duomo di Milano invece, per quanto tutto bianco, dà un'impressione « coloristica » indefinita, fantastica. Questo perchè il Duomo di Firenze è tutto superfici piane e profili rettilinei sui quali la luce può posarsi immobile e decisa; mentre che il Duomo di Milano, così articolato e frastagliato, offre infinite occasioni di sbattimenti e di vibrazioni luminose.

I due edifici sono appunto l'indice di due società e civiltà diverse: la fiorentina razionale e positiva, nemica d'istinto del fantastico e dell'indefinito e perciò anche dello stile « gotico », che appunto a Firenze — fin da Giotto e più tardi col Brunellesco — trovò la roccaforte contro la fiumana invadente che dal nord arrivò perfino a Napoli e in Sicilia; a Firenze che fu appunto il focolare della rivoluzione antigotica che si chiama Rinascimento. La società e civiltà milanese invece — non certo così versata all'arte come la fiorentina, nè così razionale, e tanto meno ricca di personalità artistiche — fu facile preda del gotico dilagante, e del più esasperato; il cosiddetto gotico « fiorito », che nel suo duomo ha lasciato uno dei suoi frutti più caratteristici.

Il duomo di Milano appartiene a quella categoria di opere d'arte troppo « popolari » che, forse anche per questo, sono viste con diffidenza dai cosiddetti « competenti », e da coloro specialmente che non essendolo vogliono mostrare di saperla lunga.

Dir bene del duomo di Milano è ormai quasi segno di incompetenza e di cattivo gusto; dirne male è molto « snob ». Forse il torto più grande di questo edificio, così poco « nostrale », è quello... di esser nato in Italia; e come se non bastasse, d'aver avuto la disgrazia di cascare proprio nel centro di una grande e ricca metropoli, che, rinnovatasi completamente, ha creduto di dovergli l'omaggio di una cornice di gravi, sontuosi e brutti palazzi, tra i quali il fantastico, aereo edificio, pare imprigionato e soffocato.

Almeno Chartres, Amiens, Reims e tante altre cattedrali anche italiane, non hanno così sofferto del rinnovamento moderno e vivono ancora nella loro cornice di vecchie case; almeno Notre-Dame di Parigi sorge isolata nella sua isola quasi dall'acqua e dal verde, e nessuna cattedrale ha avuto una sorte così infelice come il duomo di Milano. Il quale, nonostante i suoi molti difetti, dovuti anche al trascinarsi della costruzione per secoli e per centinaia di mani, è sempre, checchè si voglia dire, uno dei vanti dell'architettura. Accade forse per il duomo di Milano quello che accadeva una volta per la scultura e pittura barocca, che sembravano di qualità tanto inferiore alle precedenti anche perchè le si misuravano sul metro di queste; senza pensare e sentire che il barocco è una reazione « coloristica » e fantastica alla « forma » e al razionalismo rinascimentale, col quale come spirito non ha niente di comune. Anche il duomo di Milano va decisamente visto e sentito come una vittoria della fantasia; del « colore » sulla « forma »; dove la materia, come per incantamento, giunge a dissolversi completamente nella luce: ... « sembra un fragile incanto di Morgana ».

Questo confronto fra le due celebri cattedrali è troppo evidente perchè debba insistervi.

Mi tenta invece un altro, più sottile e che richiede maggiore sensibilità: la cupola del Brunelleschi e l'altra di Michelangelo. Che mondi diversi, che diversa umanità, che differenza di cultu-

ra, di vita nello spazio di un secolo e in due artisti della stessa città e dello stesso indirizzo! E' che si tratta di uno dei più portentosi secoli della storia del mondo e di due dei più grandi artisti che l'umanità abbia espresso. La cupola del Brunelleschi si potrebbe dire il canto del cigno del gotico italiano. Essa è veramente l'ultimo grido dello stile invasore.

Ma incrocio di civiltà opposte, mai compromesso stilistico ha sortito un risultato più felice e mirabile, più impreveduto di questo. Per conto mio non ricordo nessun'altra opera in cui si realizzi con altrettanta naturalezza, misura e grazia la fusione del senso statico e razionale latino col senso dinamico e fantastico nordico. Essa è veramente un miracolo di naturalezza e di essenzialità; e, a riguardarla a lungo, sino a dimenticarne il suo significato pratico, desta lo stesso stupore in traducibile e incontrollabile delle più belle e perfette forme naturali: un cristallo, un frutto; tanto scienza ed arte, praticità e bellezza, ragione e fantasia si completano e si fondono mirabilmente. Ma la cupola brunelleschiana è anche l'espressione della fresca e nuova civiltà fiorentina del tempo; ancora un po' acerba e timida, ancora di una semplicità quasi austera, benchè serena e lieta come tutte le cose giovani; ed è soprattutto l'espressione dell'anima del Brunelleschi, che anche in tutte le altre sue opere, ormai « rinascimentali », conserva questa sua bella parsimonia e semplicità tutta fiorentina, questa sua snellezza e acerbità di forme; nelle quali par di sentire ancora un ricordo delle debellate forme gotiche. — Eppure, nonostante tutto, chissà quanta gente ammirerà di più l'ardimento acrobatico della Mole Antonelliana!

Voi vedete dunque che anche un architetto, non diversamente da un pittore o da uno scultore, può per mezzo di puri valori di misura, di ritmo, di chiaroscuro, ecc., esprimere il suo contenuto umano, e tramandarlo incorrotto e inconfondibile ai posteri in grazia della assolutezza dello stile.

Se dopo questa visione limpida e serena si guarda la cupola di

Michelangelo si ha la sensazione sbalorditiva della rivoluzione avvenuta nell'arte e nella vita italiana nel secolo forse più glorioso delle sue arti figurative.

Mentre la cupola brunelleschiana è ottagonale e quindi chiaramente percepibile a colpo dall'occhio nella sua semplicità poliedrica e nel suo significato « plastico », la cupola michelangiolesca invece, a sedici spicchi, non è più chiaramente percepibile a colpo d'occhio, e apparisce perciò sinteticamente sotto l'aspetto di cupola emisferica. Non siamo quindi più in presenza di una forma puramente plastica come la cupola brunelleschiana, bensì di una forma « coloristica », generata, oltre che dagli spicchi e dai costoloni raddoppiati, anche dalla loro più ricca modanatura e dalle più visibili finestrelle incastrate come conchiglie, che creano vivaci macchie di colore.

Ad affermare decisamente il carattere coloristico di tutta la cupola interviene al sommo, come a conclusione, la elegante lanterna, sorella maggiore anch'essa dell'altra fiorentina; il fregio a festoni « chiaroscurali », e finalmente la superba, imponente teoria delle colonne abbinata, che il destino ha voluto — come forse per il Campanile di Giotto — restassero incomplete, senza il coronamento di mensole e di statue ideate da Michelangelo. Fatto, secondo me, provvidenziale perchè l'angolo vuoto che ne nasce tra la vera cupola emisferica e la sua base serve meglio a rompere e a contrastare la fluenza lineare dei costoloni — quella fluenza invece così ammirevole nella cupola brunelleschiana —, già opportunamente trattenuta e smorzata dal motivo delle finestrelle e dall'attico a festoni.

Opera quindi di carattere coloristico e drammatico che rispecchia la mente e l'anima del vecchio glorioso artista; il quale, come è noto, nelle sue opere più tarde, mostrava — e non solo come architetto — di tendere ad una emancipazione dalla razionalità e plasticità fiorentina verso una libertà di modi più fantastici e pittorici.

Questa emancipazione corrisponde, naturalmente, alla crisi mo-

rale e spirituale dei tempi, oramai saturi di razionalismo paganneggiante e aspiranti invece ad una concezione più fantastica e mistica della vita. Michelangelo è tra i primi a sentire questa crisi morale e a capire che la tradizione razionale fiorentina, con il suo carattere di chiara definizione « formale », non bastava più per esprimere queste nuove aspirazioni. Ed ecco che la sua arte si orienta verso il « colore » e il movimento, elementi più affini e più adatti ad esprimere l'infinito; aprendo per primo la via alla nuova rivoluzione stilistica dell'arte barocca.

Se ora si osserva qualcuna delle opere più originali del più originale e sfrenato dei grandi architetti del Seicento il Borromini, per esempio, la cupola della chiesa della Sapienza a Roma, vi troveremo ancora chiaro il ricordo del mirabile motivo della cupola michelangeloesca, le colonne abbinata; ma con quale geniale « irriverenza » e libertà trasfigurate! E con quanta, direi, insolenza antitradizionale non è ideata la cupola, oramai non più neppur riconoscibile, e il suo pinnacolo che svanisce a spirale nel cielo?

E' tale la sete di ribellione anticlassica e antitradizionale, di romantica aspirazione all'infinito, al nuovo, che l'artista, qui e altrove, parrebbe addirittura ispirarsi a motivi dell'estremo oriente; i quali, genialmente sfruttati, si fondono egregiamente con altri che paiono persino irriverenti parodie di motivi classici; ma tutti giustificati dalla convinzione e dallo slancio creativo, dalla coerenza dello stile. Ne risulta un contenuto di libertà gaia e spensierata, artesignano dello stile rococò, ma senza la fatuità superficiale di quello.

Le architetture del Borromini infatti, come le sculture del Bernini o le tele del Tiepolo — a dispetto magari delle apparenze — tradiscono lo stesso il tormento creativo, e la serietà morale da cui furono espresse; quel tormento di tutti i veri artisti; e che anche il Borromini deve aver provato nello sforzo di liberarsi dal peso della tradizione classicistica; come avanti a lui il Buonarroti che per primo aveva spezzato il ghiaccio di quella tra-

dizione oramai esausta, e suggerito e aperto le prime vie alla nuova conquista stilistica.

Anche dunque per l'architettura, come per la pittura e la scultura, anzi ancor più, bisogna arrivare, come si è visto, ad astrarre dall'idea di praticità e ad isolarne il puro « linguaggio » architettonico; che non è poi altro, se non la veste di quel « contenuto » architettonico, ossia infine dell'intenzione, dell'anima dell'artista stesso.

L'architetto, come abbiamo veduto, non diversamente dal pittore o dallo scultore, si serve come linguaggio dei puri elementi figurativi, cioè della linea e del piano, con tutte le relative loro variazioni, che sono gli unici mezzi a sua disposizione, e con i quali, egli arriva a dare persino la sensazione del colore, inteso in senso tonale, luministico. Anche in architettura, quindi, se non altrettanto individuati che in pittura e scultura, abbiamo tendenze e stili differenti che si possono includere in gruppi diversi: stile « plastico », stile « lineare », stile « coloristico ». Lo stile plastico ha generalmente carattere statico, il lineare invece dinamico.

Un pilastro quadrangolare e ottagonale e una colonna danno tutti la sensazione di plasticità; ma chiunque, spero, sentirà come questa sensazione plastica vada scemando dal pilastro quadrangolare all'ottagonale, alla colonna infine; e come lo stesso avvenga per la sensazione di staticità, assoluta nel pilastro quadrangolare, relativa nella colonna. Ciò è dovuto al fatto che il pilastro quadrangolare, nettamente delimitato da quattro superfici piane e rettangolari e quindi da quattro spigoli, suscita chiaramente nella nostra coscienza del mondo fisico una sicura sensazione di plasticità statica. Si capisce quindi come questa sensazione debba andare diminuendo coll'aumentare — come nel pilastro ottagonale — delle superfici e degli spigoli; sino ad attenuarsi nella colonna, in cui i profili non sono più chiaramente percepibili per mezzo degli spigoli, ma sono quasi astratta-

mente generati dal rigirarsi del piano curvo.

Ne consegue che la colonna, per quanto ancora di carattere plastico, non comunica più soltanto una sensazione statica, ma anche dinamica; sensazione ravvivata sempre più dall'« entasi », geniale invenzione, che conferisce elasticità e vita alla freddezza geometrica del cilindro.

Da questo si deve quindi concludere che le linee e i piani curvilinei hanno un senso dinamico che manca ai rettilinei. Se ora osserviamo un pilone a fascio gotico sentiremo che anch'esso è pieno di movimento, ma di un movimento lineare fluido, continuo, ascensionale, ben diverso dal movimento, contenuto e concentrato, della colonna.

La stessa scala ascendente dalla stasi al movimento, dal senso plastico al lineare, si ha da un architrave ad un arco a tutto sesto, ad un arco acuto. E' chiaro quindi perchè un edificio di architettura romana o del Rinascimento, dove le colonne si alternano con gli architravi o con gli archi a pieno centro, suscitano una sensazione immediata di staticità e di ordine, di vita chiara, logica e positiva, mentre un edificio gotico con i suoi piloni a fascio, con i suoi pinnacoli che svaniscono nel cielo e i suoi archi acuti, o un'architettura del Borromini tutta movimento e « colore », suggeriscano quasi la aspirazione della materia a vincere la propria natura, e diano la sensazione immediata di movimento ascensionale, di misticismo, di fantasia, di libertà, di gioia.

L'artista dunque ha la virtù di risvegliare e acuire il nostro innato senso volumetrico, ritmico e dinamico, oppure « coloristico » delle forme architettoniche. Ma non basta: egli può anche convertire il valore negativo del vuoto in valore positivo, risvegliare cioè il senso dello « spazio », avvertibile dunque negli'interni di quegli stessi monumenti che abbiamo sino ad ora esaminato dall'esterno. E come prima abbiamo constatato che il senso volumetrico a carattere plastico e statico è proprio spe-

cialmente dei monumenti classici romani e rinascimentali, così è logico che anche il senso « spaziale » a carattere chiaro e ritmato sia specialmente proprio di quegli stessi monumenti. Dal Panteon alla Basilica di Massenzio, dal Brunelleschi, all'Alberti, al Bramante, a Michelangelo è stata una costante assidua aspirazione ad esaltare e acuire il senso spaziale; a trasfigurare la naturale vacuità negativa nella positiva pienezza dello stile. Grande è il piacere estetico — per chi sia degno di provarlo — di trovarsi in uno di questi interni, dove pare veramente di viver dentro un cristallo e di partecipare al ritmo di un mondo di perfezione.

Nessun'altra arte può dare questo altissimo piacere spirituale del sentirsi come compenetrati, « viventi » dentro l'opera stessa. E anche in questo caso, che infinite gradazioni, quale diversità e contrasti di « contenuto » tra la incrollabile assolutezza spaziale del Panteon, e la limpidezza cristallina della Cappella Pazzi; tra la divina proporzione del S. Andrea di Mantova e la soppesata euritmia della Sagrestia Nuova di S. Lorenzo! Quale concentrazione cosmico in tutti questi interni, che sembrano tanti mondi ideali a sè, assoluti e definiti per l'eternità!

Non così precisamente, invece, si può dire degli interni gotici o barocchi.

Prendete l'interno del duomo di Milano e sentirete che lo spazio non ha certo un valore positivo assoluto e logico come in uno degli edifici rinascimentali sopra ricordati, bensì ha piuttosto carattere dispersivo, chiaroscurale, fantastico dovuto alla prevalenza di movimento lineare ascensionale e alla frequenza e vicinanza dei piloni a fascio e dei costoloni della volta, che spezzano e frammentano l'autonomia dello spazio.

Nel duomo di Firenze, infatti, dove le campate della navata sono soltanto quattro — a Milano sono il doppio — e le arcate immense, il senso spaziale è infinitamente più tangibile, chiaro, logico, definito; tale da avere un sentimento quasi più rinascimentale che gotico.

Anche negli interni barocchi, come e più che in quelli gotici, il senso spaziale è soverchiato dal senso coloristico e di movimento. Non bastandogli di violentare le pareti e gli architravi rettilinei, che si incurvano come compressi, con un risultato dinamico e coloristico vivacissimo, il barocco ha sentito il bisogno di inventare la pianta ovale, assai più movimentata che quella circolare, già di per sé tanto più mossa che la quadrangolare, quanto la sfera può esserlo rispetto al cubo. Ne è nato il più bell'« interno » del Bernini, quello del S. Carlo al Quirinale. Anche qui, come nel Panteon o nella Cappella Pazzi — benchè così diversamente — si prova un senso esaltante e riposante insieme, come di vivere in un mondo di perfezione e di farne parte. Il nostro senso ritmico innato — così quotidianamente insidiato e offeso! — trova finalmente la sua pace esaltante.

Da quanto abbiamo visto risulta che architettura è soltanto armonia di volumi, di linee, di spazi, di movimento, di « colore »; nè più nè meno che la scultura o la pittura, giacchè sono sempre l'occhio e l'anima umana il metro e il giudice. E' ovvio quindi che quando una architettura soddisfi ad uno di questi valori figurativi — che sono, come abbiamo visto, fra di loro, in massima, antitetici e inconciliabili — quella architettura è stilisticamente coerente e realizzata. Perciò non lo sono certe architetture « gastronomiche » e cafone di un trent'anni fa che tutti conosciamo, dove l'esuberanza ornamentale tien luogo dello stile. Eppure — è doloroso il constatarlo — mentre quelle ignominie passarono e passano ancora, nel caso migliore, inosservate dalla folla, l'architettura d'oggi — la così impropriamente detta « razionale » — ha destato e desta ancora le ire della stessa folla. E' questa la ennesima riprova del basso livello e del disorientamento del gusto pubblico.

L'architettura d'oggi, invece, è, non fosse altro, su di una buona strada, assai migliore di quella che persegui, per esempio, il neoclassicismo, per il fatto che non imita, come questo, uno stile

preesistente, ma se ne crea uno di puri valori architettonici di forma e di ritmo; si riconnette cioè alle più pure e remote fonti primitive. Si potrebbe infatti riconoscere come suoi precursori la piramide, il pilone o l'obelisco degli egizi; oppure alcuni edifici di influsso arabo consistenti in un cubo sormontato da cupola emisferica, come anche da noi la Piccola Cuba di Palermo; o magari certi battisteri e torri nostrane del periodo romanico. Questi tipi di architettura sono assolutamente inconciliabili con quelli della civiltà classica greco-romana e perciò essi stessi poco familiari e male comprensibili al pubblico d'oggi, la cui educazione sia pure rudimentale, dipende sempre in ultima analisi dalla tradizione classica suddetta. Come potrebbe la gran maggioranza del pubblico rinunciare, per esempio, a quei motivi, così abusati, che essa ha sempre visto e che si chiamano: cornice, frontone, capitello, base e relative ornamentazioni di tradizione classica? E' questa, ripeto, forse la ragione principale della sua avversione verso l'architettura d'oggi.

Penso invece che uno dei fascino di questa nuova architettura sia appunto la liberazione da tutti quei sopracitati motivi classici i quali erano andati degenerando e, diciamo pure, prostitendosi nella stanca, decrepita tradizione accademica sino ai giorni nostri.

Come si può essere così sordi e misoneisti da non sentire lo spirito e la vivezza di certi nuovi motivi che a prima vista parrebbero quasi ironici o parodistici di quelli classici, e che invece mi paiono soprattutto nati dal bisogno, dall'aspirazione di superarli, convertendo il loro carattere razionale in fantastico? Così la colonna, il capitello, l'architrave, il timpano, il frontone e via dicendo abbandonano le loro perfette proporzioni ritmiche della tradizione classica per assumerne altre libere, incontrollabili, in una parola, fantastiche; le quali, naturalmente e fatalmente, rispondono al nuovo orientamento spirituale e morale d'oggi, di reazione al razionalismo positivistico passato.

E' lo stesso fenomeno — e non può essere che così — che si nota

anche nelle altre arti contemporanee, le quali hanno tutte abbandonato i vecchi modi formali, che oramai male si adattavano ad esprimere il nuovo senso e ideale di vita.

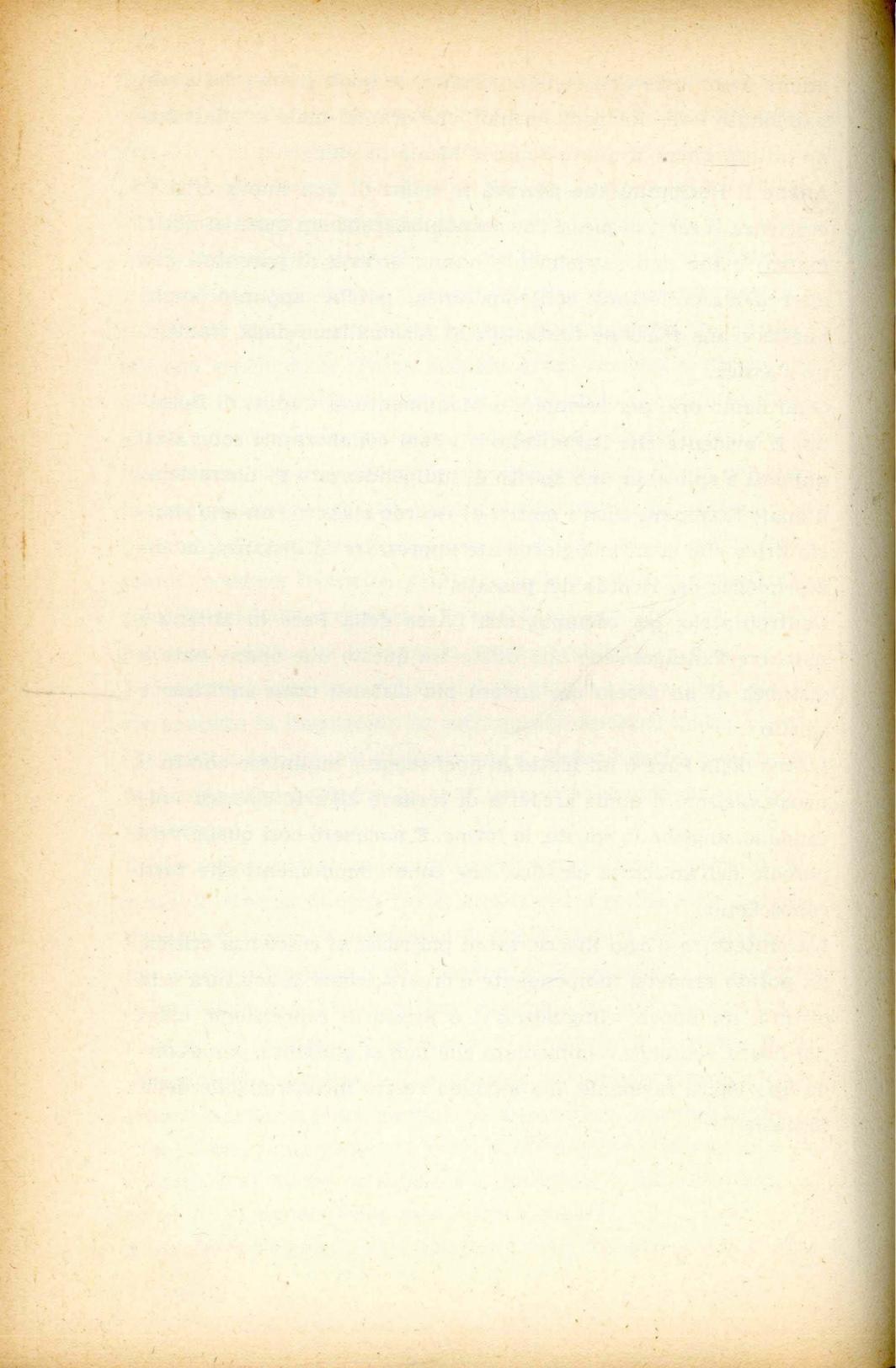
Anche il Borromini che parlava in nome di una nuova crisi di coscienza si servi di mezzi che scandalizzarono sin quasi ai nostri giorni; e che non casualmente hanno un'aria di parentela con altri dell'architettura contemporanea, perchè appunto anche questa è una reazione fantastica al razionalismo della tradizione classica.

Guardiamo ora, per esempio, il Monumento ai Caduti di Bolzano. E' evidente che l'architetto e i suoi collaboratori sono stati animati e spinti da uno spirito di indipendenza e di liberazione, il quale trasfigura tutti i motivi di ricordo classico con uno slancio lirico che ci fa maggiormente apprezzare la distanza, la indipendenza dal ricordo del passato.

Confrontatelo, per esempio, con l'Arco della Pace di Milano e sentirete l'antagonismo che esiste tra queste due opere, nate a distanza di un secolo ma ancora più distanti come indirizzo e spirito.

L'Arco della Pace è un frutto di quel solenne malinteso che fu il neoclassicismo il quale credette di tornare all'arte classica imitandone, anzichè lo spirito, le forme. E nacquero così quelle vere parodie dell'antichità classica, che sono i monumenti che tutti conosciamo.

L'architettura d'oggi invece, tanto più ricca di coscienza critica, ha potuto rendersi indipendente e crearsi, come la scultura e la pittura, un nuovo « linguaggio », o mezzo di espressione, assai più libero, semplice e immediato che non si giustifica più secondo una logica razionale, ma secondo l'estro incontrollabile della fantasia.



LIONELLO VENTURI: PER
L'ARCHITETTURA NUOVA

PROGETTO VENTURI PER
L'ARCHITETTURA NUOVA

L'architettura nuova si diffonde nel mondo intero. Si diffonde in Italia e in Francia, malgrado l'accusa di stile bolscevico; sta diventando la regola delle costruzioni nuove in Germania e in Russia, a Zurigo e ad Amsterdam. L'inverno scorso a New York ho assistito al successo clamoroso della mostra di architettura nuova, e alle molte discussioni suscitate, dove la moglie in genere era favorevole, e il marito, contrario. A parità di condizioni, un appartamento parigino di stile nuovo è preferito a quello di stile tradizionale, tanto è vero che costa più caro.

La diffusione è rapida e disturba interessi e sentimenti. Un antiquario parigino discorreva con tutta serietà delle conseguenze dello stile nuovo: due sposi, secondo lui, che abitino una casa di gusto nuovo, presto divorziano. Minaccia o imprudente réclame? Più seri e più radicali sono i sentimenti. Niuno si sottrae al fascino di ricordi, abitudini, intimità, armonie nate prima di noi e che saran belle in eterno. E molti vedono nella scelta del nuovo un salto nel buio, anche se la casa è piena di luce. D'altronde ogni attività nuova si accompagna al rimpianto del passato. Il Guarna minacciava l'inferno a Bramante, perchè distruggeva l'antico San Pietro per costruire il San Pietro nuovo. E' necessario comprendere e giustificare i rimpianti — e poi passar oltre.

Tuttavia è opportuno chiarire. Quando siamo passati oltre, e abbiamo tratto dalla effettiva diffusione dell'architettura nuova la conseguenza necessaria ch'essa risponde a un bisogno umano, sorge la domanda di che natura sia tale bisogno. Estetica? Pratica? Qui si dirà della natura estetica del problema. Ed è necessario distinguere, perchè i teorici dell'architettura nuova amano confondere. Bruno Taut pone l'« utilizzazione » alla testa di ogni esigenza architettonica. Ciò che può avere un valore polemico contro tutto il vano e il fatuo dell'architettura tradizionale, ma non interessa il nostro problema, se non per le confusioni che ne derivano: « La bellezza dipende del rapporto diretto tra fabbrica e scopo.... e dall'eleganza della costruzione ».

Dove, a parte l'ultima tautologia, è il fraintendimento dell'estetica hegeliana dell'idea. Peggio è la ossessione dello « standard » nel Le Corbusier: « fonctions standard, besoins standard, objets standard, dimensions standard ».

Incitamento al suicidio?

Insomma vari autori dell'architettura nuova indulgono alla confusione tra problema estetico e problema pratico, e amano inorridire davanti la parola « estetica », perchè sono degli ingegneri, e non degli uomini, dei tecnici, e non degli artisti.

A dire il vero il signor Ch. Ed. Jeanneret, detto Le Corbusier, per i suoi contatti con il movimento dell'« Esprit Nouveau », sente più intensamente che gli altri teorici dell'architettura nuova il bisogno di proporsi il problema estetico, con il risultato di esasperare il contrasto fra i principi pratici e quelli estetici, senza rinunciare ai secondi e senza subordinare i primi! Egli ha insistito sul bisogno essenziale dell'armonia, esigenza importante ma non sufficiente a risolvere il problema, e ha proclamato un solo ideale che dovrebbe giustificare nel mondo dello spirito l'architettura nuova: è il ritorno alla natura di tipo Rousseau. Anzi egli trova una prova evidente dei diritti dell'architettura nuova, quando guarda dall'aeroplano e terre e fiumi e mari. Dove non si capisce più nulla; e quindi egli ha torto. A parte che l'ideale di Rousseau non sembra adatto alla architettura nuova, occorre osservare che il contenuto morale di un'arte non consiste mai in una teoria morale — fosse pur la più santa — che l'arte sia chiamata a servire, consiste bensì nel « modo di sentire » dell'architetto.

E si può forse scoprire un fondamento comune al modo di sentire negli autori di architettura nuova. Essi detestano gli ornamenti, gli abbellimenti, il superfluo; i migliori di essi detestano l'eleganza, l'inganno, i segreti. Che interpretino il loro sentimento come lotta contro l'estetica, poco importa. Quel loro sentimento può essere il contenuto morale di un'opera este-

tica. E' la volontà del semplice, il disgusto di ogni esteriore ricchezza; insomma è « l'orgoglio della modestia ». Ebbene un tale stato d'animo è nato con l'età nostra. La rappresenta nel suo più alto livello, è un valore provvidenziale, un'ancora di salvezza per la nostra civiltà. E' un valore scolpito da Dante: « Ed è bel modo rettorico, quando di fuori pare la cosa disabbellirsi e dentro veramente s'abbellisce ». Vorranno gli architetti italiani fregiarsi di queste parole, come di un motto? Pensate a San Marco di Venezia e a Sant'Ambrogio di Milano. Nei giorni di festa, quando le bandiere sventolano e gli animi esultano, chi non preferirebbe San Marco? Ma nei giorni di pensiero, quando solo importa l'interno dell'animo e la testa si fa greve sul petto, Sant'Ambrogio è più adatto. L'oro di Bisanzio è finito, e con esso ogni posteriore orpello. A noi, come agli uomini del Carroccio, conviene cercare nella materia semplice la stampa dell'animo nostro. Se in un romanzo, tra una avventura e un'analisi psicologica, trovate un epiteto eroico e non gettate via il libro, avete cattivo gusto. Un film, che venti anni fa sarebbe stato intitolato: « L'amore trionfante », oggi si chiama « Gli uomini.... che mascalzoni! ».

Ogni enfasi è oggi un oltraggio; ogni ricchezza, una mancanza di tatto.

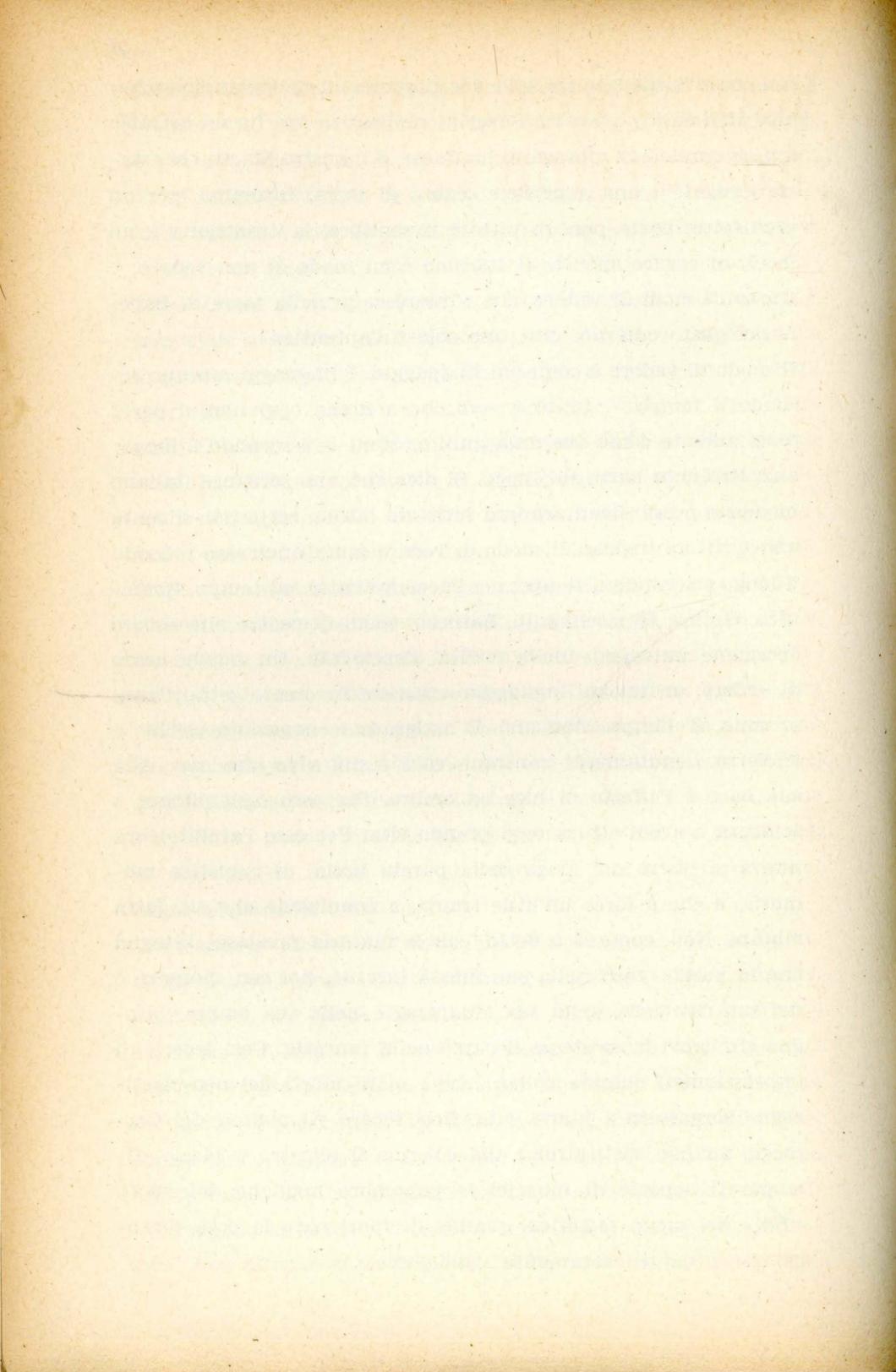
Questo stato d'animo ch'è molto diffuso, indice tra i migliori dell'età nostra, è espresso dall'architettura nuova, o meglio da alcuni costruttori nuovi che obbediscono a speciali intuiti morali. Per esempio: evitano i materiali preziosi; infatti, se l'ornato è uno sfoggio, il materiale di lusso è una sfida. Inoltre: appena possono, preferiscono di far piccolo; infatti se lo stile del rinascimento trovò la sua ragione nel palazzo, lo stile nuovo la trova nella casetta con giardino. Ancora: il cemento permette di tenere qualche braccio di edificio per aria, ch'è una impresa da ciarlatano e però disgustosa. L'orgoglio della modestia è un diapason morale che basta ad evitare queste ed altrettali deviazioni.

Ci sono molti modi per cui un contenuto morale si avvia a divenire arte, ma naturalmente uno solo buono, ch'è di riallacciarsi alla tradizione. Se mai queste parole cadessero sotto gli occhi di Le Corbusier, la sua ira profetica non avrebbe più limiti. Eppure è così. Le Corbusier confonde la tradizione con la « pensée du clocher », cioè col gusto folkloristico, e però l'interdisce. Come se non ci fosse una tradizione artistica europea, essenziale al nostro gusto artistico in generale, e quindi anche a quello architettonico. Ogni giorno più ci accorgiamo che gli specialisti non servono a nulla, anzi sono dannosi al genere umano, salvo forse in alcune applicazioni della scienza meccanica. La cultura totalitaria si suol chiamare umanistica, secondo il suggerimento dei puri filologi. Vogliamo, amici, chiamarla umana? E la cultura umana dell'architetto deve permettergli non solo di vivere la vita totale del suo tempo, ma specialmente di sentire, come sentono i pittori e gli scultori, il gusto dell'età sua. Nel secolo XIX l'arte ha brillato in molte pitture, in alcune sculture, in nessuna architettura. Perciò, tra l'architetto nuovo che grida contro la tradizione e il critico che lo richiama alla tradizione, non c'è che un equivoco. Se nel secolo XIX la tradizione architettonica è morta, è naturale che l'architetto nuovo intenda disconoscerla. Perché la tradizione, cui l'architetto nuovo non può sottrarsi, non è architettonica, bensì in generale artistica.

D'altronde è quel che avviene. L'architettura nuova è sorta insieme a uno speciale gusto pittorico e scultorio che si chiama « cubismo ». Un gusto senza arte, nè in pittura, nè in scultura, nè in architettura. E però gli artisti autentici, anche se educati nel cubismo, ne sono usciti per fare arte. Una preferenza dei vuoti sui pieni, una dialettica di chiari e di scuri, una insistenza sull'orizzontale o che so io; tutto ciò è stato un bisogno sentimentale che ha permesso di uscire dall'astrazione cubistica, o meglio ha tradotto l'arbitrio cubistico in un bisogno fantastico. Non altrimenti si comporta Picasso quando, vicino al cubi-

smo, costituisce la serie delle sue proporzioni michelangiottesche; non altrimenti, il nostro Severini realizza le sue forme astratte impregnandole di vibrazioni luminose, o il nostro Martini si estasia davanti a una superficie scabra di terra. Insomma, per un architetto, come per un pittore o scultore, la tradizione è un modo di vedere, mentre il cubismo è un modo di non vedere; e fra tanti modi di vedere, che s'intersecano nella torre di Babele del gusto odierno, uno, uno solo è l'autentico.

Il modo di vedere è come un linguaggio. I linguaggi mutano secondo il tempo — tanto è vero che a Roma oggi non si parla precisamente come due mila anni or sono — e secondo il luogo; anzi l'accento batte sul luogo. Si dice che uno scrittore italiano moderno possa diventare uno scrittore latino, certo non diventa uno scrittore inglese. Il modo di vedere muta anch'esso secondo il luogo e secondo il tempo, ma l'accento batte sul tempo. Romanico, Gotico, Rinascimento, Barocco: modi di vedere che ebbero accezione universale nella civiltà d'occidente. Un nuovo modo di vedere, un nuovo linguaggio artistico, fu creato settant'anni or sono. E' l'impressionismo. E malgrado le negazioni cieche, a traverso i mutamenti continui, esso è più vivo che mai. Alla sua base è l'effetto di luce ed ombra. Per esso ogni pittura o scultura o architettura oggi prende vita. Per esso l'architettura nuova si libera dal giogo della parete liscia, di cubistica memoria, e che è forse un'utile trama, a condizione che sia fatta vibrare. Non, come si è detto, con la materia preziosa; bisogna che la parete vibri nella sua massa interna, nel suo sporgere o nel suo rientrare, nella sua chiarezza e nella sua ombra, bisogna che trovi in sè stessa il ritmo della fantasia. Così fecero gli impressionisti quando vollero che i piani morti del neo-classicismo sorgessero a nuova vita. Così fecero gli uomini del Carraccio quando sostituirono alla colonna il pilastro a fascio, alle pareti coperte di mosaici le penombre magiche dei vuoti. « Ed è bel modo rettorico, quando di fuori pare la cosa disabbellirsi, e dentro veramente s'abbellisce ».



**G. C. ARGAN: IL PENSIE-
RO CRITICO DI SANT'ELIA**

Innegabilmente, nello svolgimento cronologico e in quello critico dell'architettura contemporanea, Antonio Sant'Elia ha avuto un posto d'avanguardia: e poichè questo sviluppo si comple fra tante polemiche e con tanto contenuto polemico, non ci si deve meravigliare che il maggior interesse di Sant'Elia sia nella sua polemica. Quando poi si voglia vedere in Sant'Elia un precursore delle attuali correnti architettoniche, a maggior ragione bisogna raccogliere l'attenzione piuttosto sulla sua teoria che sulle sue realizzazioni — se ve ne fossero — o sui suoi progetti (1); poichè il precursore — specialmente in arte — accenna e non svolge; chè, se svolgesse, più che un precursore sarebbe un maestro; e gli interpreti dei suoi atteggiamenti spirituali sarebbero, nel migliore dei casi, dei discepoli; nel qual caso attribuire al primo la qualifica di precursore sarebbe cosa ridicola, come sarebbe ridicolo dire Leonardo precursore di Botticelli o Michelangelo di Daniele da Volterra. Il fatto, dunque, di aver percorso e previsto dei problemi che solo più tardi si affacciarono allo studio degli architetti e dei critici non avrebbe una grande importanza, anzi avrebbe soltanto importanza di precisione cronologica e di rivendicazione di diritti, se nella teoria architettonica di Sant'Elia non si potesse riscontrare un carattere di unità, che lo distingua e lo isoli dai suoi presunti seguaci e determini chiaramente i limiti e il valore della sua personalità, appunto perchè dalla determinazione si possa valutare la sua posizione di fronte alle correnti dell'architettura contemporanea. Questo carattere di unità non si può certo riscontrare in una posizione di gusto, che si giustifica, in un artista, soltanto di fronte alla sua necessità di arte; ma si deve cercare in una più estesa capacità di teoria, la quale non deve giustificarsi che di fronte alla propria costruzione dialettica e, quindi, a se stessa.

L'architettura modernissima si è scelto l'attributo di «razio-

(1) Sempre quando quei progetti si considerino come transizione pratica alla realizzazione.

nale »; ed è ben chiaro che questa determinazione di « razionale », se intesa nel suo significato letterale, racchiude nella contraddizione dei termini, un'opposizione all'arte come tale.

Ma proprio nella estensione di questa determinazione, i teorici di questa corrente — maggiore fra tutti il Le Corbusier — si propongono di risolvere l'antinomia di arte e praticità, cioè di assoluto e contingente, di spiritualità e materialità, attraverso la riduzione dei fattori pratici, vari e mutevoli secondo le esigenze particolari, al tipo unico di un sistema, processo selettivo di riduzione all'unità invece che processo di moltiplicazione all'infinito. E' chiaro che per questo « tipo » è erroneo l'attributo « razionale » ed è erroneo quello « pratico »; poichè la razionalità non è certo l'uniformità delle esigenze pratiche dello « standard », nè la riduzione a un tipo; meno che mai è accettabile come propria la qualificazione di « pratico », poichè un oggetto è tanto più pratico quanto più è aderente al suo scopo e, quindi, quanto meno è « tipico » e astratto e quanto più determinato e singolo; del resto, ridurre a sistema la praticità implica l'abbandono del carattere particolare della praticità per quello universale del sistema, che, se sistema, è necessariamente pratico. Ora, questo assoluto pratico — per così dire — non ha valore per sè, come s'è visto, ma soltanto come processo ed elemento di gusto e, quindi, come necessità di proporsi il problema dell'arte con una nuova coscienza delle esigenze storiche attuali, e con una più netta ed aprioristicamente esauriente formulazione del problema della praticità architettonica.

Il tentativo di partire dalla praticità per giungere all'arte è fallito nel modo più assoluto: non già perchè non si sia arrivati o sia impossibile arrivare all'arte dalla attuale posizione di gusto, ma perchè non si è per nulla partiti dalla praticità, e si arriva alla possibilità di arte attraverso una completa coscienza della propria posizione storica, cioè attraverso l'impostazione di un problema di gusto.

Questo passo ulteriore nella critica della propria teoria non è

certamente stato compiuto nè dal Le Corbusier, nè dai suoi seguaci. Essi accettano la praticità come un fatto economico e spiegano la riduzione a sistema, allo « standard » come una necessità sociale, quando è evidente che nè le esigenze economiche nè quelle sociali conducono di necessità al problema dell'arte. Partendo dalla constatazione di questi fenomeni economici e sociali, essi ne ricercano le cause in problemi di maggior ampiezza, con un procedimento che è proprio delle scienze naturali e non della storia; e questi problemi di maggior ampiezza diventano, anzichè possibilità ideali d'arte nella coscienza di una attualità storica, problemi di economia urbanistica o demografica. La teoria del « milieu » del Taine e tutte le conseguenti interferenze del problema dell'arte e dei problemi sociali ed economici, costituiscono dunque il precedente diretto dell'architettura razionale; ed è da notarsi che la « philosophie de l'art » del Taine è proprio, se non l'unico, certo il più definito tentativo di un'estetica positivista. Da questo punto di vista si spiega perchè l'architettura razionale tenda a mettersi in relazione con questioni politiche, anzichè con problemi storici; e serva d'esempio il fatto che il bolscevismo russo, la cui dottrina della collettività si imposta assai più su un problema economico che su un problema ideale, fece dell'architettura razionale e di correnti analoghe la sua arte di stato. Del resto, uno fra i migliori architetti « razionalisti » affermava recentemente che « Geschmacksfragen sind soziale Fragen » (1).

Si capisce, quindi, come questa teoria « razionale » dell'architettura, non abbia in sè nessuna possibilità teorica d'arte o, meglio, come non indichi all'architetto nessun processo ideale che conduca all'arte; e poichè, come s'è visto, quel processo unitario delle esigenze pratiche non era giustificabile che come soluzione del problema pratico per giungere all'arte, questa teoria non ha chiarezza di limiti e, in fondo, non è una teoria, cioè

(1) Bruno Taut « Die Neue Baukunst », pag. 55.

un antefatto dell'arte, ma invece un post-fatto, cioè un tentativo di collocare alla meglio nelle esigenze contemporanee la propria creazione fantastica.

Quel carattere di unità e di totalità che manca ai teorici dell'architettura modernissima, costituisce invece il merito maggiore di Antonio Sant'Elia, il quale si preoccupa anzitutto di giustificare la sua costruzione teorica di fronte al fine ideale dell'arte.

Il Sant'Elia capisce che questo proclamare la razionalità e la praticità non è che un sintomo frammentario di un fatto universale; ma di questo fatto universale egli intuisce la portata storica. Lungi dal proporsi un'indagine positiva dall'effetto alla causa, egli procede per estensione ideale, ricercando l'origine di questo fenomeno nella coscienza storica della propria posizione psicologica. « Noi siamo materialmente e spiritualmente artificiali » (1).

Tuttavia, Sant'Elia non si preoccupa della valutazione di questo giudizio da un punto di vista morale: teso al fine ideale dell'arte come espressione del nostro mondo interiore, non si sofferma a condannare questo nostro stato d'animo e a farsi l'apostolo di un ritorno alla natura — alla natura, si badi, artificiale, quale può essere pensata da una mentalità « artificiale »: all'Arcadia, cioè, o a quel neo-classicismo che ci ha deliziati nel dopoguerra. Anche se questa artificialità è un errore morale. Sant'Elia ha il coraggio, in nome dell'arte, di farsi l'apostolo di questo errore morale, mirando così a dare all'arte un nuovo patrimonio di forme, di linee, di colori, e cercando di realizzare nella espressione pura dell'arte un nuovo equilibrio del proprio spirito.

Il problema, in questi termini, investe necessariamente tutta la posizione dell'artista di fronte alla sua necessità espressiva, poiché è compresa in quella determinazione di « artificialità » una

(1) Antonio Sant'Elia « Manifesto dell'architettura futurista », 1914.

assoluta necessità di soggettivismo: infatti, quell'artificialità non è un modo di essere — che finirebbe pure per essere naturale — ma un modo di vedere, di sentire, di concepire. Sant'Elia estende così il problema dell'arte a tutto il problema della conoscenza; in quanto noi accettiamo, senza discuterlo, il nostro stato d'animo artificiale, è ozioso discutere se la nostra visione e la nostra interpretazione del mondo si devano poter giustificare anche al di fuori del nostro stato d'animo stesso. Da questo punto di vista, lo stesso psicologismo e lo stesso intellettualismo che noi portiamo nella visione si giustificano, poichè, in fondo, questo intellettualismo e questo psicologismo non rappresentano una attività, ma la totalità e la integrità del nostro spirito.

Partendo da una premessa così compiutamente soggettivistica, l'arte diventa, per il Sant'Elia, conoscenza e creazione ad un tempo, poichè non si può — sempre da questo punto di vista — conoscere che ciò che si crea nè creare che ciò che si conosce. Arte diventa, quindi, rapporto « tra l'uomo e l'ambiente » (1); e si capisce che l'architettura, più che altre forme di arte, rappresenti questa necessità demiurgica. L'architettura non cercherà più di farsi piccina per nascondersi fra gli elementi naturalistici di un paesaggio, ma sarà il nuovo paesaggio, creazione umana aderente e coerente allo spirito che l'ha prodotta. In questo senso la polemica di Sant'Elia si determina anche più, nell'azione di tutte le sue possibilità ideali. Ed è bene notare che questa polemica è diretta, nei suoi fini ideali, non già contro gli architetti neoclassici dell'800, morti prima di nascere, ma contro la poesia naturalistica e idillica del « cottage » ruskiniano e la derivazione preraffaellitica della decorazione « liberty » di Morris, Marshalle e compagni. Di fronte a queste correnti e, più, alle loro degenerazioni, sempre ispirate a un naturalismo fiaccamente mistico, l'impeto creativo e l'idealismo

(1) Antonio Sant'Elia, Op. cit.

ad oltranza di Sant'Elia acquistano il loro pieno significato. E il suo credo idealistico non potrebbe essere più nettamente affermato. « Per architettura si deve intendere lo sforzo di armonizzare con libertà e con grande audacia l'ambiente con l'uomo, cioè rendere il mondo delle cose una proiezione diretta del mondo dello spirito » (1). Tutta l'attività di chi sia tanto spiritualmente sensibile da rendersi conto del proprio intellettualismo, della propria artificialità diventa la ardente ricerca della conoscenza e dell'illusione ad un tempo, sintetizzate ed identificate nella creazione totale di un « ambiente », che esaurisca la conoscenza nella sincerità e, quindi, nella realtà spirituale dell'illusione.

Quanta parte di romanticismo sia compresa in questo drammatizzare la figura dell'artista e in questo concepire l'arte come la espressione fantastica di un uomo compiutamente moderno e, perciò, compiutamente intelligente e sensibile, è evidente a chi ricordi le definizioni di romanticismo, modernità, fantasia e arte date dal Baudelaire. Chi conosca ancora quanta parte abbia il Baudelaire nella critica moderna e nella vita artistica moderna, capirà tanto meglio la posizione ideale di Sant'Elia, che così profondamente e acutamente ha saputo assorbire e rilevare l'esperienza estetica e le possibilità attuali della critica romantica.

Ciò che Sant'Elia teme come massimo pericolo ed ostacolo alla possibilità di fare dell'arte non è, infatti, l'assenza di aderenza pratica, ma l'assenza di coerenza storica e, quindi, dal suo punto di vista, di coerenza fantastica e psicologica: l'anacronismo, la materialità fredduristica di una banalità e di un'incoerenza o di un'inopportunità, che stacchino l'uomo dall'ambiente, l'attore dallo scenario e ne sconvolgano il rapporto. La casa e la città futuriste non sono per lui, la « machine à habiter » del Le Corbusier, per il quale la macchina non è che un esempio di

(1) Antonio Sant'Elia, Op. cit.

economia; ma devono essere una « macchina gigantesca », affinché in essa « il nostro tumulto possa svolgersi senza parere un grottesco anacronismo » (1). Solo quando questo grottesco anacronismo non si verifichi, solo quando, cioè, l'architettura « abbia la sua ragione di essere solo nelle condizioni speciali della vita moderna » essa potrà avere « la sua rispondenza come valore estetico nella nostra sensibilità » (2). In questo senso, l'architettura non sarà soltanto creazione nel senso di fare ciò che prima non v'era, ma sarà, in fondo, creazione di noi stessi, la nostra « integrazione più efficace ». Si capisce, quindi che Sant'Elia neghi il valore monumentale dell'architettura ed affermi che « ogni generazione dovrà fabbricarsi la sua città » (3). Proprio quella città sarà il riassunto di tutta l'attività spirituale di quella generazione, sarà l'integrazione coerente del nuovo dramma che scaturirà dalle nuove esigenze spirituali, sarà la creazione di una nuova volontà, che soltanto da quella creazione trarrà l'appagamento, ad un tempo, del suo bisogno di fare e della sua necessità di conoscere.

L'architettura, intesa come ambiente di un dramma psicologico non permette la formulazione netta di principi figurativi; del resto la stessa svalutazione del valore monumentale dell'opera d'arte importa un certo scetticismo di fronte agli elementi figurativi, che sono la condizione fondamentale del valore monumentale. Sant'Elia stesso dichiara che « il problema dell'architettura futurista non è un problema di rimaneggiamento lineare » (4). La stessa sostituzione delle linee verticali e orizzontali con linee oblique ed ellittiche, non è che una conseguenza polemica e astratta della sostituzione di un'estetica della dinamica a una estetica della statica: sostituzione la cui importanza non investe affatto l'estetica, ma che è una conseguenza diretta di quel proclamare la necessità di una coscienza storica attuale per fare dell'arte; e, ancora più, questa sostituzione si spiega

(1), (2), (3), (4) Antonio Sant'Elia, Op. cit.

come uno svolgimento, materializzato, della sostituzione di sensibilità a contemplazione della bellezza pura, che proprio il romanticismo, da Stendhal a Baudelaire, proclamò e che trovò la sua attuazione nella sostituzione di pittorico a plastico, realizzata dal gusto impressionista e post-impressionista. Anche questo frammentario accenno figurativo rientra, dunque, nella generalità della posizione ideale di Sant'Elia e non si deve considerare come precetto pratico per la realizzazione artistica. Anzi, poichè il gusto della linea curva, obliqua ed ellittica è uno dei motivi polemici del « liberty » contro la disciplina plastica della linea classica, il fatto che Sant'Elia aderisca, nelle sue progettate costruzioni, agli schemi lineari della corrente che combatte in sede teorica è la riprova della sua fondamentale indifferenza ai problemi figurativi.

E' evidente come l'assenza di un programma figurativo — escluso dalla stessa chiusura di limiti della teoria, che congiunge direttamente l'artista all'espressione, come valore universale — si riverberi in una interpretazione puramente ideologica della architettura. I disegni di Sant'Elia, anche se precorrono e, forse, perchè precorrono, non concludono: la sua concezione ideologica dell'architettura lo portava necessariamente a confondere l'aspirazione con la rappresentazione; poichè fuori di questa aspirazione individuale sarebbe sorto il valore monumentale dell'architettura, destinato a diventare anacronistico e, perciò — dal suo punto di vista — antiartistico col cessare dell'aspirazione dal quale era uscito.

Il fatto stesso che l'aspirazione ideale di Sant'Elia escluda la possibilità della concretezza figurativa, senza la quale non può farsi dell'arte, dimostra che questa aspirazione è piuttosto aspirazione a una teoria dell'arte che a un risultato artistico.

Non solo, quindi, delle cause esterne impedirono a Sant'Elia di realizzare un'opera d'arte, ma la stessa compiutezza della struttura dialettica della sua teoria.

La sua stessa concezione di una città futurista è, nella sua

vastità e nella sua astrazione, la sintesi di quella necessità totale di riforma del pensiero artistico, che egli così profondamente sentiva; ma appunto perchè le esigenze pratiche non sono determinate, ma idealizzate in una esigenza generale di storicità, la concezione rimane una concezione nel vuoto: attività poetica e non poesia, aspirazione all'arte e non arte, ideologia e psicologia dell'architettura e non architettura.

Proprio per ciò l'architettura futurista, che si svolse in gran parte dalle premesse di Sant'Elia, è concepita al di fuori di definite esigenze pratiche, in vista di necessità psicologiche: e la sua maggior attività non è propriamente architettonica, ma essenzialmente scenografica: e rimane inteso che, in questo caso, scenografia è, non solo disposizione di quinte e fondali, ma il commento musicale e la suggestione delle luci: tutto ciò, quindi, che contribuisce a formare l'ambiente dell'azione drammatica. Infatti — scrive un architetto futurista, Virgilio Marchi — « se tutto si fa in architettura, poichè la nostra fede ci porta ad avere fiducia in infinite possibilità costruttive, a maggior ragione tutto faremo sul teatro, dove abbiamo l'aiuto delle illusioni prospettiche e degli esperti trucchi visivi » (1). E' evidente che questo principio che ammette nell'architettura la possibilità e la necessità di illusioni prospettiche e di trucchi visivi non è antitetico all'altro, che riduce l'architettura al puro effetto decorativo della costruzione, priva di soprastrutture ornamentali, ma ne è la conseguenza diretta; poichè quella costruzione stessa deve essere una compiuta concezione fantastica e il diretto ambiente del dramma dell'artista e, come tale, altamente emotivo: ogni altra decorazione posta con lo scopo edonistico o accademico dell'adornare sarebbe, per questo suo scopo edonistico o accademico, una diminuzione di emozione. E' per una maggior « potenza emotiva » che Sant'Elia stesso proclama la maggior attualità delle linee oblique ed ellittiche di fronte a quelle ver-

(1) V. Marchi, « Architettura futurista ». Foligno, 1924, pag. 99.

ticali e orizzontali; e, così, la « potenza emotiva » diventa un carattere ben definito dell'attuale concezione architettonica. Del resto, se il trapasso di architettura in scenografia non rientra nella teoria di Sant'Elia, ne è un'interpretazione e uno svolgimento. Infatti, se lo stesso identificare illusione e conoscenza, coerenza e realtà impediva a Sant'Elia il processo di esteriorizzazione necessario per oggettivare quell'illusione e per valutarne le possibilità drammatiche, è pur importante notare come, proprio attraverso quell'esteriorizzazione, cioè attraverso un processo di riflessione critica, l'architettura futurista, partendo dalle premesse di Sant'Elia, sia giunta alla scenografia. Gli stessi architetti futuristi hanno capito il carattere intensamente drammatico che la nuova teoria cercava di imporre agli architetti del nostro tempo come condizione dell'arte.

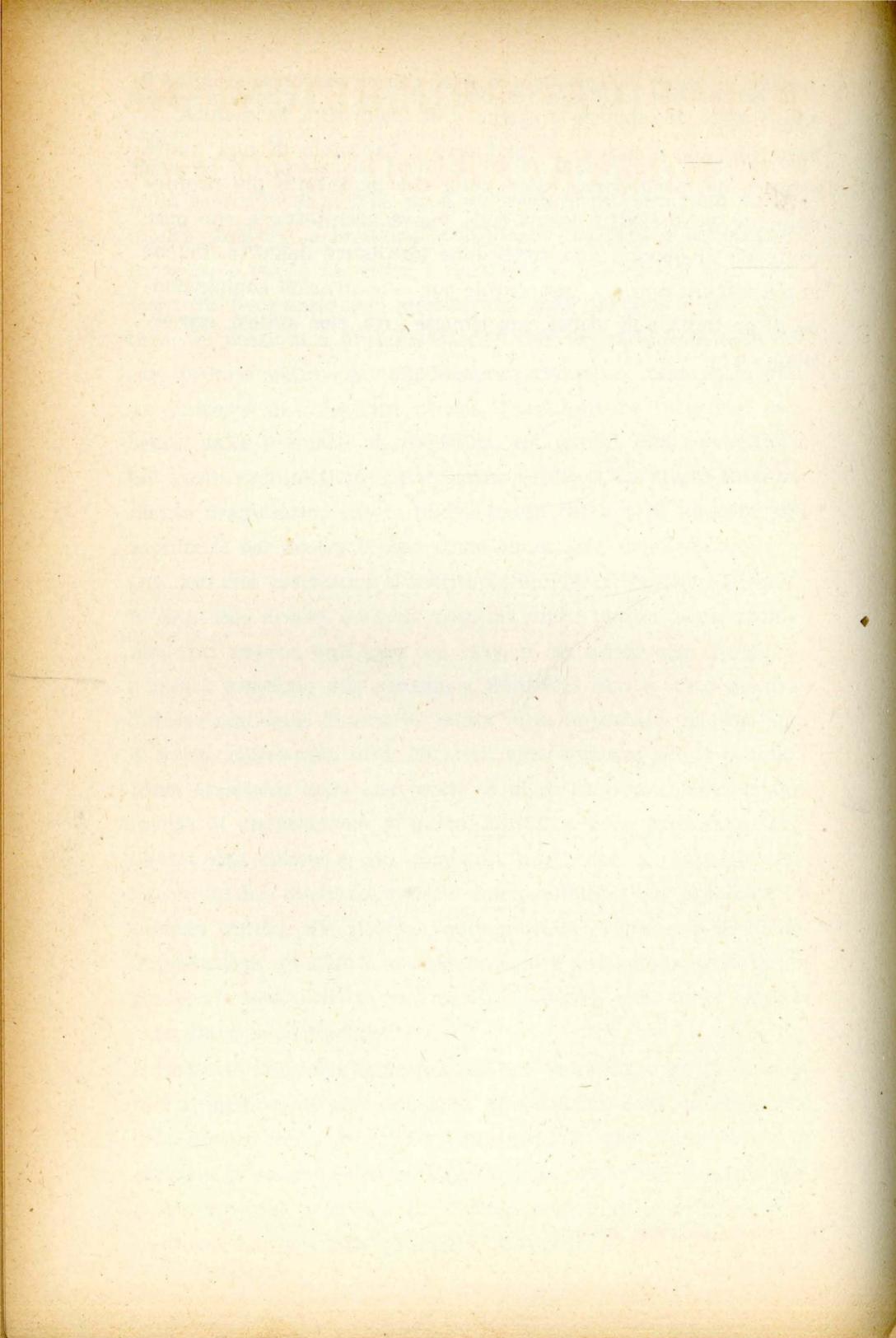
Ora, ciò che costituisce il merito di Sant'Elia teorico e il limite di Sant'Elia artista è l'aver intuito i limiti teorici di un problema, che, appena agli inizi nel 1914, si sta ancor oggi svolgendo e non è prossimo alla soluzione. Sant'Elia non è stato un precursore nel senso di aver la prima volta impostato un problema di gusto, ripreso più tardi da altri; egli, appunto per la compattezza dialettica della sua teoria, è al di fuori di questo svolgimento di un problema di gusto. Sant'Elia è un precursore nell'aver con acume e con chiarezza impostato, a proposito dell'architettura moderna e delle sue possibilità, un problema di metodo critico, che ritengo fondamentale. Attraverso la lucida impostazione di questo problema, egli è arrivato a chiarirci il contenuto ideale di correnti architettoniche, che, ancor oggi, si atteggiavano a positivismo.

Il risultato di questa impostazione è la scoperta, o anche soltanto l'intuizione, di una necessità drammatica e di un carattere drammatico nelle correnti architettoniche, che erano allora in germe e si vengono oggi sviluppando. Io credo che seguire l'impostazione del problema di metodo critico di Sant'Elia possa condurre molto vicini alla retta interpretazione di certe aspi-

razioni e, forse, realizzazioni d'arte, che si nascondono sotto il velo fittizio di esigenze pratiche e di razionalità economica.

Sant'Elia non è quindi il fondatore o l'apostolo di una nuova estetica del positivismo, ma è colui che ha intuito più profondamente le possibilità ideali della nuova architettura, che pure pretende di opporsi alla concezione idealistica dell'arte. Poichè l'architettura non è — son parole sue — « un'arida combinazione di praticità e di utilità, ma rimane arte, cioè sintesi, espressione » (1).

(1) Antonio Sant'Elia, Op. cit.



**A. D. PICA: PROLUZIONI AL-
LA NUOVA ARCHITETTURA**

Sarebbe certamente impossibile assunto quello di studiare il fenomeno dell'arte non in sè stesso, in quanto continua attuazione, ma soltanto attraverso le sottigliezze del pensiero critico e le ambagi delle teorie.

Senza dire che, non di rado, risulta flagrante il contrasto esistente fra l'arte e la teoria dell'arte quasi che l'una ignorasse totalmente l'altra o, conoscendola, s'adattasse a vivere nell'ambiguità di un malinteso, che parve, più di una volta, fatale e irresolubile.

Nel campo dell'architettura questa circostanza è tanto palese che parrebbe persino superfluo riferirsi alle incoerenze fra teoria e attività in un Leon Battista Alberti, in un Milizia, in un Le Corbusier.

Tutto ciò ammesso, e tenuto costantemente presente nel corso delle osservazioni che verrò facendo, dovremo pur riconoscere all'arrovello spirituale, che, volta a volta, determina o crede determinare il fatto architettonico, un suo interesse, un suo significato, un suo valore.

Interesse, significato, valore che sussistono, naturalmente, anche quando il dualismo arte-teoria non può essere superato se non apparentemente nella negazione di un atteggiamento reattivo dell'una contro l'altra.

D'altra parte si à a osservare che alla formazione del clima spirituale di un'epoca contribuiscono efficacemente le ideologie che in essa si formulano o che di essa abbozzano, in qualche modo, e in qualche settore della vita dello spirito, un paradigma ideale, cosicchè, anche indirettamente, è provata l'interferenza, non già la concordanza, che tali teorie vengono ad avere nei riguardi del fatto architettonico, simbolo vivo e duraturo quant'altri mai della civiltà e del tempo onde s'esprime.

L'abito mentale, divenuto ormai corrente presso i riformatori da caffè, della netta contrapposizione fra architettura attuale e architettura dell'ottocento à, come tutti gli errori, un lontano

fondamento logico, ma si risolve, alla prova dei fatti, nel risultato di una serie di confusioni e di errate valutazioni del fenomeno architettonico. Ebbi altra volta occasione di dimostrare come il contrasto fra architettura dell'ottocento e architettura attuale deriva dal fatto che la critica dei manuali e la informazione comune à creduto ravvisare l'espressione architettonica dell'ottocento in quella sterminata serie di copie pseudo-storiche e di imitazioni stilistiche che con la storia dell'arte mai ebbero nulla a spartire, salvo che si voglia considerare vincolo di parentela coi capolavori anche la raccolta delle briciole cadute dalle tavole del convito opulento dell'arte.

Esiste invece tutta una tradizione costruttiva, per così dire, che attraverso gli erramenti e i dubbi ottocenteschi, e non avendo nemmeno piena coscienza di sé medesima sbocca naturalmente nelle espressioni attuali togliendo così assolutamente a queste, quel che di gratuito e di improvvisato al quale le estetiche futuristiche vorrebbero ridurle.

Il confusionismo architettonico dell'ottocento è un fatto provato dai millanta documenti dell'assenza di gusto, del plagio sfacciato e dell'impotenza creativa, nessuno pensa di negarlo, ma tutto ciò non vorrà dire nulla quando si converrà che tali pasticci — non che non essere « l'architettura dell'ottocento » non sono nemmeno architettura.

Vorrà dire che, tralasciati i luoghi comuni del romanticismo più deteriore, da Karl Heidelhof a Enrico Hübsch, e tralasciata anche la retorica dell'accademismo eclettico da Calderini a Sacconi, e il pompierismo dello stile « grand palais », avremo a riconoscere l'architettura dell'ottocento in una serie di testimonianze relativamente esigua ma tuttavia sufficiente a stabilire, come dicevo, la continuità di una tradizione: dal Palazzo di cristallo di Josef Paxton sino alla torre di A. G. Eiffel e al salone delle macchine costruito a Parigi dal Dutert e dal Contamin, su, su, sino ai tentativi di un Antonelli e di un Mengoni, audaci pur se annegati nella falsità del decorativismo, e sino alle prime

esperienze francesi e americane della costruzione a scheletro di cemento armato.

Di più: come giustamente ebbe a osservare Salvatore Vitale, è nell'ottocento che si formulano le basi dell'odierna urbanistica. Diffusa dai barocchi, specialmente dai barocchi romani, la passione della composizione edilizia vista come articolata ma unitaria opera d'architettura, si accentua, per ragioni decorative, nel settecento, con la scenografia e con l'arte del giardino, per trasformarsi, nell'ottocento, di fronte al grandioso fenomeno dello sviluppo industriale e dell'incremento urbano, in vera e propria « architettura della città ». Basti ricordare le sistemazioni napoleoniche e postnapoleoniche a Parigi, a Roma, a Milano dove la freddezza del modo architettonico tolto, il più delle volte, con pedissequa diligenza, dai trattati, si annega e si oblitera nella organica grandiosità del sistema edilizio: così — per non citare che cose assai note — nella romana piazza del Popolo del Valadier, così nel progetto del milanese foro Bonaparte pensato dall'Antolini e — invano — voluto dall'Imperatore.

E anche più tardi, nell'avanzato ottocento, lo sviluppo imponente dell'attività edilizia segue norme e modi costanti tanto che si è parlato di una « estetica del rettilineo » di marca prettamente ottocentesca, messa in circolazione dall'Hausmann. La quale estetica del rettilineo non à da esser presa — si intende — per oro colato — nè tanto meno come una sorta di efficace rinnovamento delle regole ippodamee, come a taluno parve, ma unicamente come sintomo notevolissimo e sensibilissimo di quella più ampia e armonica concezione attuale che dal Sitte al Le Corbusier si è avvezzata a pensare l'« architettura nell'edilizia » superando definitivamente la discontinuità, e talora il contrasto, che fra queste due attività pare sussistere nell'ottocento.

Allo stesso modo, dunque, che è possibile scoprire nello svolgimento essenziale dell'architettura ottocentesca gli elementi che

saranno chiamati a comporre la sintesi architettonica odierna, così nel mondo agitato del pensiero ottocentesco è possibile riconoscere gli elementi basilari di quelle idee e di quelle teorie che costituiscono nella sintesi del pensiero attuale l'interpretazione dell'architettura.

Occorre non lasciarsi sviare dalle contraddizioni frequenti, dalle antitesi, dai paradossi: al di là della pratica dell'arte, al di là del tormento creativo degli artisti, oltre la sognata realtà della fantasia, talora inconsciamente, spesso inavvertitamente, a forza di deduzioni logiche e di illazioni arbitrarie, di slanci e di ripiegamenti si viene svolgendo e stabilendo quel pensiero che all'architettura nuova e, in genere, all'arte nuova, recherà i fondamenti ideali e, più che i fondamenti ideali, la sua sostanza stessa. E questo malgrado le riserve fatte all'inizio di questo scritto, poichè è evidente come l'influenza del pensiero sull'arte abbia da essere considerata in modo affatto speciale, a lunghe scadenze e, soprattutto, senza la pretesa di scoprire correlazioni strette e pedanti ma soltanto punti sostanziali di riferimento e d'intesa.

Nessun periodo, forse, à avuto il sentimento del problema dell'arte come problema di pensiero quanto l'epoca che, appunto, potremmo chiamare premoderna, dalla metà circa del settecento a tutto l'ottocento.

Ora tutto questo lavoro spirituale si svolge e si complica su tre piani distinti: il piano della filosofia, quello della critica militante e, finalmente, quello dell'arte che, include virtualmente in sè il fatto critico.

Dal punto di vista del pensiero si potrebbe affermare che tutte le estetiche dell'ottocento, in particolare le estetiche dell'architettura e le estetiche, per così dire, empiriche dei critici, insistono su quattro punti capitali: il bello, l'utile, l'imitazione, e la libertà dell'arte. Dalla diversa valutazione di questi elementi, dalla loro più o meno artificiosa fusione, o contrapposizione,

nascono le teorie dell'arte e le estetiche di tutto il periodo premoderno.

Agli inizi, tralasciando Boileau che à più da essere considerato nella sua « Art poétique » un codificatore all'antica che un indagatore del problema del bello nella sua sostanza, dovremo rifarci alla teoria del Vico e alle proposizioni del leibniziano Baumgarten. Per il Vico come per il Baumgarten, il problema estetico, che è da essi posto chiaramente per la prima volta, è un problema di conoscenza, anzi corrisponde al primo stadio della conoscenza. Il Baumgarten parla propriamente di « cognitio sensitiva » intendendo l'estetica come scienza di un genere di conoscenza elementare distinto dalla conoscenza speculativa e a questa inferiore.

Anche più chiaramente nel Vico è la dichiarazione dell'arte come momento primordiale della vita dello spirito: la verità non è più soltanto quella ch'è conosciuta razionalmente, per via di puri universali, ma è ancora — su un piano affatto distinto — quella che muove l'animo e l'empie di sè, quella che dentro urge e non trova sbocco in teoremi, in assiomi, in paradigmi intellettuali, ma, immediatamente, in canto, in poesia, in forma di bellezza. E' già sin d'ora chiaro di quali risultati potrà essere idealmente feconda una estetica che muova da tali fondamenti. Codesti risultati tuttavia saranno assai tardi data la incomprendione toccata da principio a tali concetti.

Anzi nel caso del Baumgarten l'incomprendione raggiunse proprio l'avversione nelle aspre critiche del Waetzoldt, il quale accusò il filosofo di teorizzare in campi a lui del tutto ignoti e di accamparsi su terreno inconsistente, privo com'era di esperienze specifiche.

Comunque — è vero — ammessa come abbiám fatto la virtuale fecondità di questi principi, è vero che ben poco essi avrebbero potuto influire nel campo dell'attuazione artistica e, in particolare architettonica.

Certo il Winckelmann, che pure raccoglieva l'eredità spirituale del Baumgarten, non era l'uomo adatto a spingere oltre la speculazione e a trarne quelle conseguenze, anche estreme, che avrebbero potuto anticipare forse di un secolo l'idea moderna dell'arte.

Il Winckelmann, tuttavia, rappresenta, alla fine del secolo XVIII, con più alta autorità e con superiore elevatezza, quello che il Ruskin sarà per la seconda metà del secolo successivo. Il Winckelmann, quest'araldo della Grecia antica in mezzo all'Europa moderna, non è un filosofo in senso rigoroso, non è nemmeno un teoretico dell'arte, egli vuole essere unicamente uno storico. Tuttavia quel senso di invasamento lirico, quella sorta di iniziazione che egli trae dalla contemplazione dell'antichità fanno dello storico un poeta e, continuamente, dell'erudito, un cantore e un incitatore, di qui l'importanza enorme ch'egli ebbe nel mondo della coltura e dell'arte. Certo l'architettura neoclassica che nelle pagine del Winckelmann trova una indiretta giustificazione sembra la meno adatta a far da prefazione alla storia dello spirito costruttivo moderno. Basti pensare allo spirito eminentemente imitativo che informa la corrente ideale nata di là, e basti ricordare come al Winckelmann la bellezza e la sostanza stessa dell'architettura sfuggano, in ultima analisi, tanto da costringerlo a ricorrere a una specie di criterio della maggioranza per giudicare dell'opera architettonica:

« Le leggi dell'architettura sono il risultato di lunghe ricerche e di molti ragionamenti; anzi della giustezza loro per lo più non siamo certi se non perchè veggiamo che ottengono la generale approvazione ».

Evidentemente questa strana discriminante a base di suffragio universale è fatta per incoraggiare la ripetizione di forme universalmente ammesse e sancite dal favor popolare. Si avrà tuttavia ad osservare, come à fatto Leo Adler, che i grandi modelli proposti dal Winckelmann non saranno senza importanza nemmeno di fronte agli ulteriori sviluppi dell'architettura, tan-

to più se si ricorderà che egli stesso scorgeva nei capolavori classici, oltre lo splendore del formalismo e oltre la stessa magnificenza dell'arte antica, caratteri universali di bellezza nati da una « solenne semplicità » e da « una silenziosa grandezza ».

A fianco del Winckelmann, e proprio sul terreno particolarissimo della teoretica architettonica, la polemica di Francesco Milizia à importanza basilare.

Tutta la polemica del Milizia è diretta a sgombrare il terreno dagli eccessi dei postremi barocchi e dalle deliquescenze del roccocò e del rocaille dilagato per tutta Europa dalle dorate regge degli splendidi « Luigi ». E alla fine, tutto l'ardor battagliero di questo architetto, scrittore di epistole e di critiche caustiche e persino maligne, potrebbe dunque essere interpretato alla stregua di una rivolta della razionalità contro il desiderio di evasione, dell'intellettualismo contro la fantasia, della teorica contro la libertà, e insomma alla stregua di una manifestazione nettamente contraria, in sede critica, ai principi della modernità. Senonchè è noto come proprio nel Milizia si possano trovare affermazioni parzialmente anticipatrici del messaggio moderno, anzi persino ispirate a una eccessiva intransigenza funzionale, come quella che nulla debba essere fatto, in architettura, che non abbia una pratica giustificazione. In effetto nel Milizia, si badi, nella teoria del Milizia, v'è più coerenza che non nelle teoriche pseudo-funzionaliste sia dell'ottocento che di questi giorni, ove si è tentato di conciliare non so quale lirismo con una sorta di determinismo pratico e intransigente.

La reazione romantica partita, lancia in resta, contro il neoclassicismo e il tardo accademismo che avevano avuto appunto nel Winckelmann, nel Waetzoldt, nel Milizia i loro massimi teorici è indubbiamente il fatto capitale della storia del pensiero artistico dell'ottocento, e questo malgrado le contraddizioni e le incoerenze, che non furono nè poche nè minime.

La polemica romantica, in sostanza sposta l'errore neoclassico

non lo supera; lo avverte senza peraltro eliminarlo. La protesta di un Diderot, la rivendicazione della libertà dello spirito e della indipendenza dell'arte sono certo il vanto maggiore della ribellione romantica, se non che non è chiaro a che cosa questa rivendicazione abbia condotto, nel campo dell'architettura, se il « Chi ci libererà dai Greci e dai Romani? » à avuto una perentoria risposta nelle fabbriche neogotiche di un Hase, di un Bürklein, di uno Schäfer, di un Hübsc, nelle imitazioni del medio evo italiano di un Maciacchini, di un Tito Azzolini, di un Brentano, di un Boito, di uno Schmidt, infine, nella pretesa resurrezione dei cosiddetti stili nazionali che in altro non si risolse — nella pratica — se non nella mala copia di motivi illustri tolti per lo più dall'architettura delle più gloriose scuole medievali. In sostanza si era alle solite: tanto gridare alla libertà e all'indipendenza, tanto proclamare l'importanza del fatto creativo e poi tutto si riduceva a una ribellione contro un certo ordine di modelli per ricadere nell'ossequio più smaccato e invertebrato di altri modelli.

Ma tant'era la cecità che manteneva l'architettura nel buio di questa equivoca rivendicazione di libertà e di modernità che allorchè Massimiliano di Baviera bandì nel 1851, a Monaco, un concorso per un edificio che determinasse la nascita dello stile nuovo, venne fuori quel mostruoso equivoco che sono le costruzioni neogotiche di Federico Bürklein.

Questo lo stato dei fatti, e questa la decadenza del gusto architettonico, e questo lo smarrimento di ogni elementare coerenza, non diciamo stilistica soltanto, ma perfino costruttiva.

Ma intanto, in mezzo alla confusione e all'errore, tra il dubbio e l'impotenza, il pensiero fa la sua strada lucidamente. Così Kant movendo dalla critica al Baumgarten che, secondo lui, aveva assurdamente preteso di criticar la bellezza e di provare l'arte secondo un metro esteriore e inadatto, afferma decisamente la dipendenza del giudizio estetico da una concezione di carattere soggettivo, il che gli impedisce alla fine di costruire una

vera teoria. D'altra parte il concetto che è in Kant di una bellezza aggiunta o relativa che sarebbe particolare degli uomini come degli edifici in quanto — in questi casi — la perfezione dell'oggetto avrebbe a esser giudicata secondo certi concetti presupposti, come pure il concetto dell'arte come meccanismo diretto a una finalità, paiono tradurre il problema estetico dell'arte in un problema tecnico, tanto da sembrare giustificata pienamente la critica del Gentile il quale ebbe a osservare che Kant passa — nella sua « Estetica trascendentale » — accanto all'arte senza accorgersene.

Con le estetiche postkantiane, dovute al pensiero romantico, la conquista del concetto di originalità e di libertà dell'arte, la rivendicazione del fatto creativo primordiale e indipendente diventano ormai piene e assolute. Con Hegel il concetto dell'autocoscienza, e cioè della realtà come spirito, dovrà essere fecondo di risultati ideali, anzi sarà proprio il principio per una valutazione moderna e profonda del problema estetico. E qui si avrà a ricordare l'anticipazione del Vico, poichè l'hegeliana « arte come forma sensibile dell'idea » che — nel linguaggio di questo filosofo — significa dell'autocoscienza, che altro mai è se non proprio la concezione vichiana della verità creata dallo spirito in quanto questo non sia più soltanto spettatore della realtà ma creatore consapevole?

Ma da concetti così chiari Hegel non sa trarre nei riguardi dell'architettura conseguenze plausibili. Le sue idee, a questo riguardo, sembrano alquanto incerte e confuse. Posta l'arte come attuazione dell'autocoscienza, come realizzazione dell'io, parrebbe risolto il problema anche nei riguardi dell'architettura che Hegel chiama « il principio dell'arte » parrebbe risolto in quanto l'opera architettonica avrebbe ad essere intesa come creazione indipendente dello spirito, cioè come squisita attualità e non mai come ripetizione o formalismo. Queste non sono invece le conseguenze tratte dal filosofo il quale invece si lascia irretire da una fittizia distinzione fra il « materiale » dell'architettura

che sarebbe « ciò che in se stesso non è spirituale » e il « carattere artistico » che sarebbe « ab extrinseco ». Ora dalla diversa composizione di questi elementi eterogenei l'Hegel cava una sua strana distinzione in tre tipi di architettura: simbolica o indipendente, classica e romantica o gotica o tedesca.

Nello Schelling alcune proposizioni, che Croce ebbe a dire « semipoetiche », appaiono tutt'altro che trascurabili nello sviluppo del pensiero. L'arte come rappresentazione dell'infinito nel finito, l'architettura come musica della plastica (si ricordi l'Alberti) la svalutazione della forma di fronte al contenuto ideale che, solo, conta, sono evidentemente altrettante dichiarazioni della indipendenza dell'arte e del valore della architettura come pura espressione. Meno notevoli di queste che, dallo Schelling allo Schleiermacher, potrebbero esser dette estetiche di contenuto, sembrano quei sistemi così detti formali che fecero capo alla « Formästhetik » dello Herbart nei quali il vizio della supervalutazione dell'elemento estrinseco non è superato.

Abbiamo seguito sinora il progressivo affermarsi del concetto della indipendenza dell'arte e della architettura come creazione; ebbene a tutto questo travaglio, s'è già notato, corrisponde assai esigualmente l'architettura militante; il dilagare degli stili storici — si sa — è tale fenomeno da impedire a priori alla stragrande maggioranza delle costruzioni dell'ottocento l'ingresso anche nell'anticamera della storia dell'arte. Tutto ciò è dunque in contrasto con il pensiero stesso del secolo. E come mai? Quella stessa erudizione artistica che dal Winckelmann al Visconti, al Viollet-le Duc, allo Schliemann e al Beltrami è stata fonte delle più alte speculazioni estetiche del secolo e delle più vivaci conquiste ideali, soffoca sotto il suo peso gran parte della produzione contemporanea. Il colossale lavoro di erudizione artistica e di critica storica compiuto dall'ottocento, lavoro che soltanto ai nostri giorni potrà dare il suo frutto più vero e maturo, conduce alla improvvisa scoperta di un tesoro inestima-

bile e, persino, insospettato. E' la luce di questo tesoro che abbacina i costruttori del tempo e ne fa — troppo spesso — degli schiavi inconsapevoli persino della loro catena. E l'equivoco è così radicato nelle coscienze che proprio il Viollet-Le-Duc, e cioè uno degli architetti più veramente colti e più aperti alla modernità, accanto ad affermazioni di indiscutibile vivacità, avallava quella sua famigeratissima teoria del restauro per la quale ogni monumento avrebbe avuto a esser restituito — mediante demolizioni e rifacimenti — ad uno stato di caratteristica unità stilistica; unità della quale non è chi non veda l'artificioso e il fittizio. Evidentemente l'archeologia e la storia dell'arte avevano fatto passi giganteschi, ma la stessa esplorazione dei dotti in tutte le direzioni e in tutti i settori della storia dell'arte aveva indotto in questo confusionismo gravissimo, al quale dava esca l'entusiasmo stesso per i capolavori dell'antichità o, nel periodo romantico e postromantico, per quelli del medioevo e del rinascimento. D'altra parte l'erudizione — troppo spesso pedante e minuta e accanita — giustificava l'immagine del Nietzsche che vedeva la società dell'ottocento irretita nei gorgi della cultura alessandrina e conduceva la civiltà del tempo in una specie di casistica insuperabile e chiusa dalla quale non era ancora possibile sollevarsi a una visione più generale dei fatti dell'arte così da trarre — proprio dallo studio della storia dell'arte — quella profonda e ovvia lezione di indipendenza e di originalità che costituisce la caratteristica più saliente degli studi odierni.

Fra le più tipiche contese ideali che divisero, nel secolo scorso, il campo degli studi di cui ci occupiamo va annoverata quella fra il criterio meramente estetico, o meglio così creduto, e quello utilitario o moraleggiante.

La contesa è stata delle più bizzarre, certamente, cionondimeno è proprio alla dialettica di questa alternativa sostanzialmente inesistente, fra il « Bello » e l'« Utile » che dobbiamo i più caratteristici atteggiamenti dell'ottocento. Il superamento di

questo dualismo, ch'era parso inconciliabile, sarà proprio la base del messaggio moderno.

A noi interessa meno osservare chi si appunti nel « bello » e chi si arroccchi nell'« utile », di quanto non ci importi notare come effettivamente il contrasto esista e l'alternativa rimanga per tutto l'ottocento — salvo rare anticipazioni del pensiero moderno — insuperata.

A questa stregua per noi àno la medesima importanza un Gioberti che considera l'utile come il « maggior nemico » del bello quanto uno Spencer per il quale « il bello comincia dall'utile e anzi non è spesse volte se non dell'utile che à perduto il suo uso ». Sia nel primo che nel secondo — pur da opposti « orienti » nato — è il senso di questa giurata inimicizia.

Questa intima polemica è veramente viva in tutto il pensiero dell'ottocento, anzi si avrebbe a risalire al Milizia nel quale le già accennate affermazioni intransigentemente funzionaliste denotano un palese riconoscimento di dipendenza del bello dall'utile. Non diversamente è da considerarsi l'opinione dello Schopenhauer, poichè a che cosa altro si riduce questa sua teoria della « contesa fra gravità e rigidità » come unica materia estetica della architettura, se non appunto a un assorbimento del bello nell'utile o, sviluppando i concetti, dell'arte nella tecnica? A questa specie di razionalismo o di positivismo non fa che portare una conferma l'idealismo di Federico Schiller là dove parlando dell'importanza della educazione estetica confonde ostentatamente questa con l'« inutile indispensabile ». E ancora, ecco un altro idealista, lo Schelling ad affermare di rincalzo la necessità di escludere dalla valutazione estetica la contingenza dell'uso notando che l'architettura « è un'arte in quanto la forma utile divenga forma bella che esprima l'assoluto e faccia dimenticare lo scopo pratico ». Dove, tuttavia, inavvertito ma innegabile, è un germe di superamento del vecchio dualismo.

Alle teorie dell'architettura intesa come utilità pratica si avrebbero a ridurre, in definitiva, le estetiche moraleggianti alla Ru-

skin per il quale l'arte del costruire si indirizza a ottenere non so quali risultati di sanità, di forza spirituale e, persino, di virtù. E' evidente che, a malgrado della apparente fortuna che si ebbero, teorie così fatte non hanno contribuito di un grado alla soluzione del problema.

Quel ch'è nei filosofi questa specie di dialettica senza fine dell'utile e del bello diventa nella critica militante e nei teorici dell'architettura il dilemma caratteristico, l'« aut-aut » insuperabile dell'arte senza tecnica e della tecnica senz'arte.

Non dimentichiamo che l'ottocento è il creatore della nuova tecnica e del nuovo regime industriale. Il ferro nell'edilizia s'era usato, alla meglio sin dal sec. XVIII ma è nell'ottocento che la « resistenza eroica dei metalli » supera le prove più azzardate e dà all'uomo l'ebbrezza della compiuta conquista spaziale. Dopo le esperienze condotte dal Lambot nel 1855 i progressi del cemento armato giungono presto, nell'applicazione alle strutture a scheletro, a risultati strabilianti.

Il grattacielo — sforzo possente di ascesa — si stacca dalla terra e sale ordinatamente verso le nuvole, oltre le nuvole. La portata dei ponti diventa fiabesca. Spazi enormi sono racchiusi e coperti da strutture incredibilmente leggere. Tutto ciò è la tecnica. L'ottocento ne è fermamente convinto, e così come si era abbandonato, con una sorta di spirito decadentistico, davvero grecanico, alla riproduzione del tesoro scoperto nella storia dell'arte ora si butta, a corpo morto, all'adorazione della tecnica, con l'ardore della conquista e del superamento nel cuore. Naturalmente in questo impeto, che nei riguardi della tecnica è più della barbarie primitiva che del decadente ellenismo, è già un principio di liricità profonda che — non avvertito o negato — supera e vince il mondo chiuso della materia. Ma l'ottocento, abbacinato una seconda volta, crede ciecamente alla tecnica, e quasi si dimentica, talvolta, che pure questa è un prodotto dello spirito.

In Viollet-Le-Duc, accanto all'urgenza della modernità, sentita

malgrado le teorie del restauro, è la prova apodittica di questa fede nella tecnica: « En architecture, il-y-a, si je puis m'exprimer ainsi, deux façons nécessaires d'être vrai. Il faut être vrai selon le programme, vrai selon les procédés de construction. Etre vrai selon le programme, c'est remplir exactement, scrupuleusement, les conditions imposées par un besoin. Etre vrai selon les procédés de construction, c'est employer les matériaux suivants leur qualités et leurs propriétés. Ce que l'on considère comme des questions purement d'art, savoir: la symétrie, la forme apparente, ne sont que des conditions secondaires en présence de ces principes dominant ». Di qui è breve il passo alla interpretazione di un Hartmann il quale parla dell'architettura e delle arti applicate come di arti non libere (unfreie Künste) in quanto assoggettate a fini pratici. Tutto ciò potè persino prendere il colore di un ritorno alla natura alla Rousseau in quanto i dati naturali della costruzione (gravità - forze - materiali) venivano considerati come unici determinanti del fatto architettonico, il feticcio del verismo pittorico può riconoscere, in questa interpretazione materialista della costruzione, una esatta corrispondenza: l'« être vrai » di Viollet-Le-Duc può avere, in questo senso, una importanza rivelatrice.

Ora con tutta questa devozione per la tecnica e per la condizione naturale delle cose ecco che l'insoddisfazione delle coscienze e il dubbio rimangono padroni del campo. Parrebbe tutto quanto ridotto a teorema e invece i tentennamenti diventano più gravi e profondi.

La tecnica nuova ritenuta capace di tutto e dichiarata compiuta in se stessa viene poi considerata indegna di rappresentare l'epoca; dopo tante dichiarazioni di sincerità costruttiva e di brutale supremazia dell'utile e del fisicamente necessario, si trova indispensabile dare al risultato audace della tecnica una veste di nobiltà e di decoro preso a prestito un po' da tutte le parti. I padiglioni delle Esposizioni universali, dopo qualche accenno di sincerità e di nuda efficacia costruttiva, si impaludano

nelle maniere più grottesche e strane. Nella torre di Eiffel non si sa vedere altro che un cieco trionfo della materia, una vittoria del determinismo del calcolo, d'altra parte l'audacia della Mole antonelliana subisce l'onta balorda di una inconcepibile veste composita, dove ordini classici e cornici e sagome e timpani e archi si svisano nella malinconia del fittizio e nella futilità dell'artificio. E tanta è la confusione che quel tale ritorno alla natura, di cui si diceva, può anche avere, alla fine del secolo, una stranissima interpretazione decorativistica nel fioreale.

Certo, in questa ricerca, in questo tormento, in questo arrovellato è il dramma più significativo e importante dello spirito architettonico dell'ultimo settecento e dell'ottocento.

Le affermazioni della libertà creativa, della originalità dell'atto artistico iniziale, della necessità di rinnovarsi abdicano di fronte alla mala copia dell'architettura antica e abdicano di fronte all'incubo del tecnicismo.

Il dualismo bello-utile e arte-tecnica non è superato, in effetto, che nella goffaggine di un equivoco peggiore d'ogni mancanza di sintesi. Ciò nonostante il contributo ideale di tutto questo travaglio, di tutto questo errore non è certo perduto.

I germi di un superamento dell'artificiosa tenzone fra arte e tecnica nella sintesi suprema dell'opera d'arte sono già nel pensiero dell'Ottocento. Già si è accennato a Schelling: benchè non con compiuta certezza, tuttavia in questo filosofo è il senso della sintesi necessaria; in definitiva, se tralasciamo l'assurdo concetto della « dimenticanza dello scopo pratico » che testificherebbe di una sorta di « terror utilis », la forma utile dello Schelling, che, nell'architettura, diviene forma bella così da esprimere l'assoluto, presente appunto la necessità della sintesi, preannunzia un superamento. Più chiaramente e più conclusivamente troveremo le premesse di questo concetto di sintesi non in un filosofo, nè in un puro esteta, ma in un critico letterario: in Gaetano De Sanctis. Il De Sanctis mettendo in ri-

lievo quella forma sensibile che Hegel aveva riconosciuto come carattere della produzione estetica, insiste sul carattere assoluto proprio di questa forma; ora in questa forma assoluta e aderente, egli cola il contenuto, di modo che questo non scompaia ma nella forma si assommi e in certo senso si annulli.

Qui si tratta di critica letteraria, ma l'analogia dei concetti è evidente in quanto anche nell'architettura si può parlare di un contenuto pratico che venga, non annullato ma superato e assommato nella forma sintetica dell'arte, è così che in Croce si denuncia chiaramente l'arbitrarietà di questa imaginaria lotta tra l'Utile e il Bello: « i motivi economici quando entrano nell'arte, anzichè guidarla o dominarla, ne sono guidati e dominati: l'arte li assoggetta a sè ».

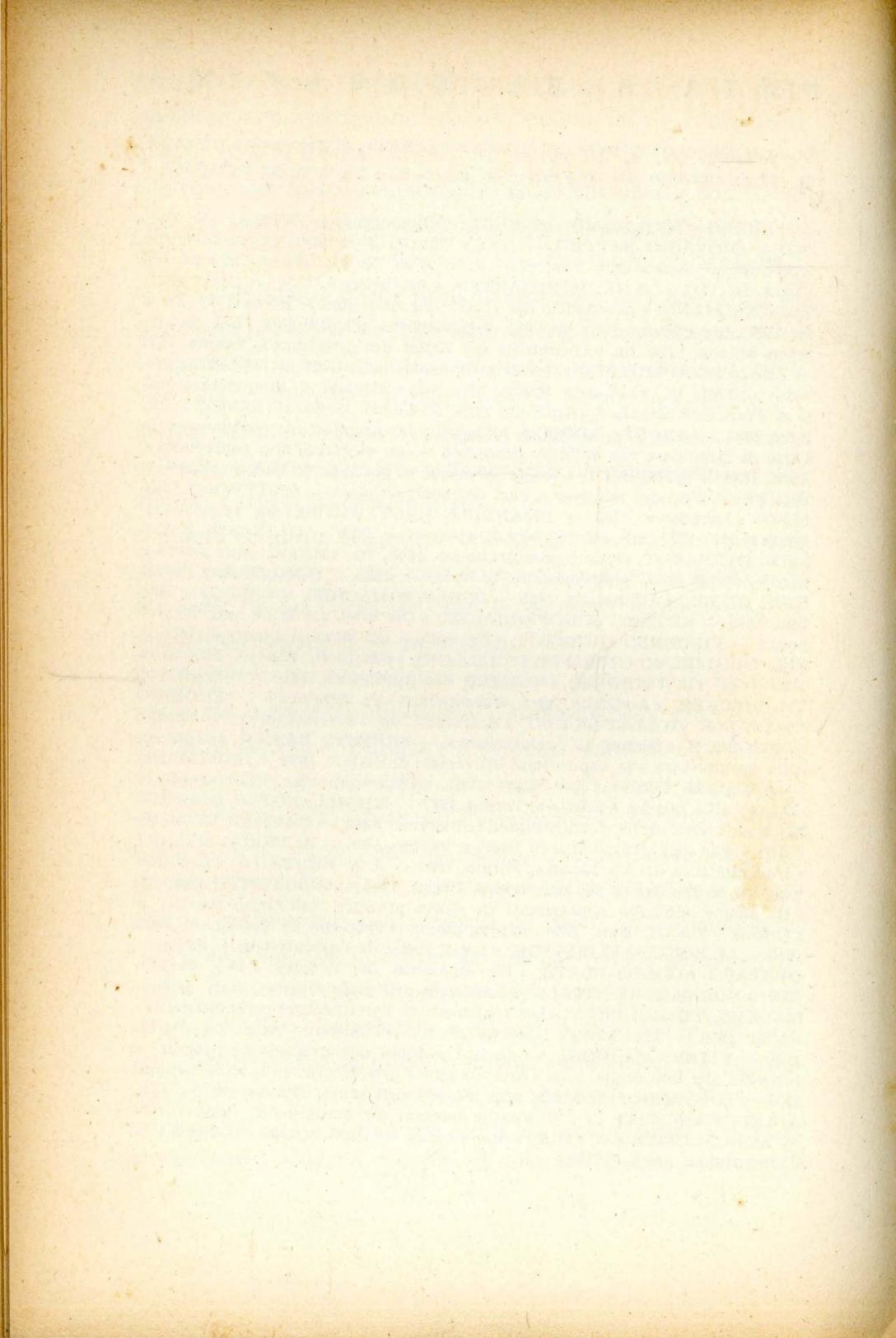
E questo concetto, alle soglie dell'epoca nuovissima è ribadito chiaramente negli scritti sulla architettura di Peter Berhens e, più tardi, in Le Corbusier dove la necessità polemica non lo trascini ad affermazioni paradossali.

A questa stregua la conquista maggiore della critica moderna non è già il concetto funzionale, o il concetto di tecnicismo in sè, ma il fatto che il primo e il secondo, siano riconosciuti per ineliminabili e per necessari non tanto agli effetti della pratica quanto agli effetti delle categorie dello spirito; non solo ma, sopra tutto che tanto l'uno che l'altro, in tanto valgano in quanto penetrino, con perfetta aderenza nel fatto creativo, o — meglio — concrecano con quello e in quello si assommino in sintesi perfetta; così il calcolo non sparisce ma è superato e contenuto in una necessità superiore e più forte; la necessità creativa dell'« *esprit de géométrie* » che non è poi altro se non proprio il senso di quella « divina proportione » che si à a pensare non già come forma aprioristica ma come l'espressione di una armonia superiore e originale, nata dall'anima prima che dalla speculazione: suggello supremo di una sintesi spirituale.

NOTA BIBLIOGRAFICA

Le opere sono state disposte, per quanto era possibile, in successione cronologica avendo riguardo alla data originale dell'opera e non a quella dell'edizione.

GOFFREDO GUGLIELMO LEIBNIZ, « Philosophische Werke », Berlino, 1840 — GIOVANNI BATTISTA VICO, « Principi di Scienza nuova d'intorno alla comune natura delle nazioni » - I ed. 1725. La III edizione curata dal Vico è del 1744 — A. G. BAUMGARTEN, « Aesthetica », 1750 — GIOVANNI WINCKELMANN, « Geschichte der Kunst des Altertums », Roma 1763, Vienna 1764; Id., « Storia delle arti del disegno presso gli antichi », trad. dal tedesco, Milano, 1779; Id., « Geschichte der Kunst des Altertums », Vienna, 1934 — FRANCESCO MILIZIA, « Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno », Venezia, 1761; Id., « Lettere », Parigi, 1827; Id., « Principii di architettura civile di Francesco Milizia illustrati dal prof. architetto Giovanni Antolini », Milano, 1853 — ANDREA MEMMO, « Elementi di architettura lodoliana ossia l'arte di fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa », Zara, 1834 — RONDELET, « Traité théorique et pratique de l'art de bâtir » — BRUYERE, « Études relatives à l'art des constructions » — GOTTHOLD LESSING, « Laokoon », 1766 — EMANUELE KANT, « Kritik der reinen Vernunft », 1781-1787; Id., « Kritik der Urteilskraft », 1790 — GIOVANNI FEDERICO HERBARDT, « Philosophie pratique », 1808; Id., « Métaphisique générale avec éléments de la philosophie de la Nature », 1828 — GUGLIELMO FEDERICO HEGEL, « Aesthetik », 1835 — SCHLEIERMACHER, « Aesthetik », Berlino, 1842 — ARTURO SCHOPENHAUER, « Die Welt als Wille und Vorstellung » — VINCENZO GIOBERTI, « Del bello e del buono », Losanna, 1846 — FED. GUGLIELMO GIUSEPPE SCHELLING, « Sämtliche Werke », Stoccarda, 1859 — G. TH. FECHNER, « Vorschule der Aesthetik », 1876 — FEDERICO TH. VISCHER, « Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen » — EUGENIO EMANUELE VIOLLET-LE-DUC, « Entretiens sur l'Architecture » — JAMES FERGOSSON, « History of Architecture » — ERNESTO BASILE, « Relazione sulla Architettura alla Esposizione Universale di Parigi », 1878 — HARTMANN, « Die deutsche Aesthetik seit Kant »; Id., « Philosophie des Schönen » — N. GALLO, « La scienza dell'arte », Torino, 1887 — MICHELANGELO GIARRIZZO, « La nuova architettura italiana », Palermo, 1889 — DANIELE DONGHI, « Il risveglio dell'architettura in Italia », Torino, 1890 — ALFREDO MELANI, « L'architettura del 19° secolo », Torino, 1890 — J. A. BRUTAILS, « L'archéologie du Moyen âge et ses méthodes », Parigi, 1900 — BENEDETTO CROCE, « Di alcune difficoltà concernenti la storia artistica dell'Architettura », in « Critica » Vol. II, Bari, 1904, ristampato in « Problemi di Estetica », Bari, 1910 — M. BORISSAVLIEVITCH, « Les théories de l'Architecture », Parigi — GUSTAVO ADOLFO PLATZ, « Die Baukunst der neusten Zeit », Berlino, 1927 — SALVATORE VITALE, « L'Estetica dell'Architettura », Bari, 1928 — MALKIEL YIRMOUNSKY, « Les tendances de l'architecture contemporaine », Parigi, 1930 — MAURIZIO CASTEELS, « L'Art moderne primitif », Parigi, 1930 — PLINIO MARCONI, « I recenti sviluppi dell'architettura italiana in rapporto alle loro origini » in « Architettura e arti decorative », Milano-Roma, 1931 — GIOVANNI GENTILE, « La filosofia dell'Arte », Milano, 1931 — LEO ADLER, « Aesthetik » in « Wasmuths Lexicon der Baukunst », Berlino, 1932 — AGNOLDOMENICO PICA, « Adolescenza dell'architettura moderna » in « Emporium », gennaio, 1935.



**G.C.ARGAN: PUNTI DI PARTENZA
DELLA NUOVA ARCHITETTURA**

ST. CHARLES COUNTY MISSOURI
SHELL HOUSE ARCHITECTURE

Molti vedono un limite alle possibilità artistiche del gusto architettonico moderno nella complessità e nella disparità dei suoi presupposti teorici. Naturalmente non è critica quella che giudichi un'opera d'arte dai presupposti intellettuali dell'artista o, peggio, per confrontare quei presupposti si disinteressi dell'opera d'arte. E' vero che molti architetti tentano di giustificare la propria attività artistica di fronte alle esigenze attuali, intese talvolta come esigenze storiche, più spesso come esigenze economiche. Ma al di là dei tentativi singoli esiste un principio comune: l'affermazione della necessaria identità di decorazione e costruzione.

E' chiaro che questo principio non basta a qualificare il mondo figurativo dell'architettura moderna. Lo stesso principio si ritrova in Vitruvio, nell'Alberti, nei teorici del Cinquecento; e tra gusto classico e gusto moderno v'è, innegabilmente, una divergenza profonda. D'altra parte è facile ridurre il rapporto di decorazione e costruzione al rapporto di forma e contenuto; e poichè la sintesi di forma e contenuto non è altro che l'arte, risulta evidente che il gusto classico e il gusto moderno si pongono con uguale rigore il fine ideale dell'arte. Ciò che cambia è il modo di raggiungere quel fine ideale, cioè il mondo figurativo nel quale l'arte si attua.

Nel gusto architettonico del Rinascimento, la sintesi di decorativo e costruttivo si compie attraverso la rappresentazione assoluta dello spazio: dove per spazio s'intende la natura ridotta alla ragione attraverso il processo geometrico della prospettiva. E poichè la rappresentazione assoluta dello spazio era l'ideale artistico del Rinascimento, quando la costruzione realizza — nell'equivalenza fondamentale tra il rapporto plastico di vuoto e di pieno e il rapporto statico di peso e resistenza — quest'assoluta rappresentazione dello spazio, non aderisce già a qualcosa di estrinseco al mondo fantastico dell'artista, ma lo realizza figurativamente. Il concetto di spazio, dunque, non esaspera il carattere estrinseco delle contingenze pratiche e na-

turalistiche, ma le riduce dall'esterno all'interno, dalla natura allo spirito. Per l'Alberti, anzi, la costruzione si identifica con la immagine architettonica: « et sarà lecito con la mente et con lo animo terminare intere forme di edifici, separate da ogni materia ».

Se ogni motivo costruttivo si attua come forma architettonica, non si può distinguere l'ornamento dalla costruzione, senza distinguerlo anche dalla forma architettonica. L'ornamento, sottile e sobrio, può bensì accentuare il carattere di peso e di leggerezza di una forma, modificarne il significato spaziale favorendo o limitando l'avvolgimento dell'atmosfera, ma, appunto perciò, deve inserirsi nella rappresentazione spaziale. La rappresentazione spaziale esaurisce l'ideale conoscitivo dell'artista: ogni processo al di là della conoscenza, più che un errore logico — che non può esistere se non al di qua del conoscere — diventa vaniloquio rettorico, bizzarria incomprensibile: è fuori dell'arte perchè è fuori dello spirito.

Anche il gusto barocco accoglie, come premessa indispensabile, questa fondamentale esigenza spaziale. Se all'ideale della rappresentazione assoluta dello spazio viene sostituendo l'ideale dell'illusione spaziale, ciò non dipende dall'aver abbandonato il principio del significato spaziale dell'architettura — che, anzi, il Barocco tende sempre al fare grandioso —, ma dal fatto che la sua deficienza etica gli impediva di distinguere la realtà dalla illusione della realtà; e se l'illusione diventa talvolta assoluta realtà fantastica, più spesso rimane una parafrasi rettorica di quella realtà. E' vero che, come notò il Wölfflin, la forma barocca è pittorica e la forma classica è plastica, ma il gusto barocco non fa che risolvere pittoricamente il problema che il gusto classico risolveva plasticamente. Proprio perciò non si può cercare nel gusto pittorico dell'architettura barocca un precedente del gusto pittorico dell'architettura moderna, allo stesso modo che sarebbe assurdo cercare nel colorismo della pittura del Seicento una origine dell'impressionismo moderno.

Per risolvere il principio classico, che condizionava la sintesi di decorazione e costruzione, cioè la possibilità del risultato artistico, alla rappresentazione plastica dello spazio, era necessario riprendere il problema, non solo nelle conseguenze, ma nelle premesse. Se il romanticismo, italiano e francese, reagì al gusto neoclassico con il disinteresse o con l'esaltamento storicistico del gotico — Viollet le Duc, Selvatico —, ugualmente errato che il neoclassicismo del Milizia o del Quatremère de Quincy, il Ruskin tentò per il primo di capovolgere le premesse teoriche del classicismo.

Il gusto classico identificava decorazione e costruzione; e il Ruskin le distingue senza possibilità di accordo. E poichè la costruzione investe interessi pratici, l'architettura, cioè l'arte, comincia soltanto al di là della costruzione: « Thus, I suppose, no one would call the laws architecture which determine the height of a breastwork of the position of a bastion. But if the stone facing of that bastion be added an "unnecessary" feature, as a cabre moulding, "that" is Architecture ». Questo è l'ideale del Ruskin in « Seven Lamps of Architecture »; ma in « The poetry of Architecture », il « cottage » ruskiniano tanto più si accosta all'arte, quanto più si confonde, con curioso mimetismo, con la natura, non già interpretata classicamente come spazio, ma romanticamente come paesaggio.

La contraddizione tra le due affermazioni è evidente, anche se, per spiegarla, basti pensare alla continua confusione tra misticismo e naturalismo, nel pensiero del Ruskin. E poichè i due momenti ruskiniani non s'accordano se non nell'astratto e, perciò la teoria del Ruskin non ha chiarezza di limiti, le sue conseguenze figurative furono un disastro: il « liberty ». Il gusto moderno ha nel « liberty » il più immediato dei suoi obbiettivi polemici: ciò vuol dire che il gusto moderno ha, con i presupposti teorici del « liberty », qualche interesse comune, ma s'accorge che quei presupposti teorici sono male orientati di fronte al problema dell'arte.

Il Ruskin aveva definito all'architettura due punti di partenza: l'uno è lo spirito umano, tanto più astratto dalle preoccupazioni pratiche — e, quindi, naturalistiche — quanto più assorto nella contemplazione delle sette virtù architettoniche; l'altro è la natura, non già elaborata razionalmente, ma accettata con assoluta dedizione a ogni suo suggerimento sentimentale. Quando, invece, si afferma che l'architettura non deve adeguarsi al paesaggio, ma costruire il nuovo paesaggio, creazione diretta dello spirito umano — Sant'Elia —, le due affermazioni ruskiniane s'accordano, non più nell'astrattezza di una confusione tra natura e spirito, ma nella concreta unità dello spirito: appunto perchè l'architettura è pura attività spirituale, comprende in sè tutta la natura; il conoscere e il creare non sono più due momenti distinti dello spirito, ma l'istante stesso in cui lo spirito si realizza esaltando a valore universale la propria individualità. Confrontiamo una posizione di questo genere — che è tra le più positive, e però tra le più deprecate del gusto architettonico moderno — con l'inversione wildiana dei rapporti fra arte e natura; l'affermazione wildiana appare intollerabile come una deformità morale; eppure il concetto del Wilde appartiene alla sfera culturale ruskiniana e ne è — sia pur deformata per vezzo sofisticato — l'ultima conseguenza. Tra la teoria ruskiniana ed il moderno gusto architettonico v'è, dunque, stata un'esperienza ideale profonda che ha, ancora una volta, trasposto il problema dall'esterno all'interno, dall'astratto al concreto.

Quale sia questa esperienza ideale ha indicato Lionello Venturi: l'impressionismo. Ripensiamo al sorgere dell'impressionismo pittorico: alla polemica del « plein-air » contro l'illuminamento tradizionale del modello; all'amore per il paesaggio, per la natura morta, per le scene della vita quotidiana contro il gusto classicistico dei soggetti grandiosi; al gusto dell'immediato effetto di colore e di luce; alla ricerca dell'emozione diretta contro la meditata composizione accademica; e non ci parrà strano che gli

architetti moderni cerchino nell'aderenza a esigenze pratiche, sempre nuove, imprevedute, particolari, un pretesto per distrarsi dagli schemi compositivi tradizionali, cerchino nella modestia della praticità un'evasione alla retorica del grandioso.

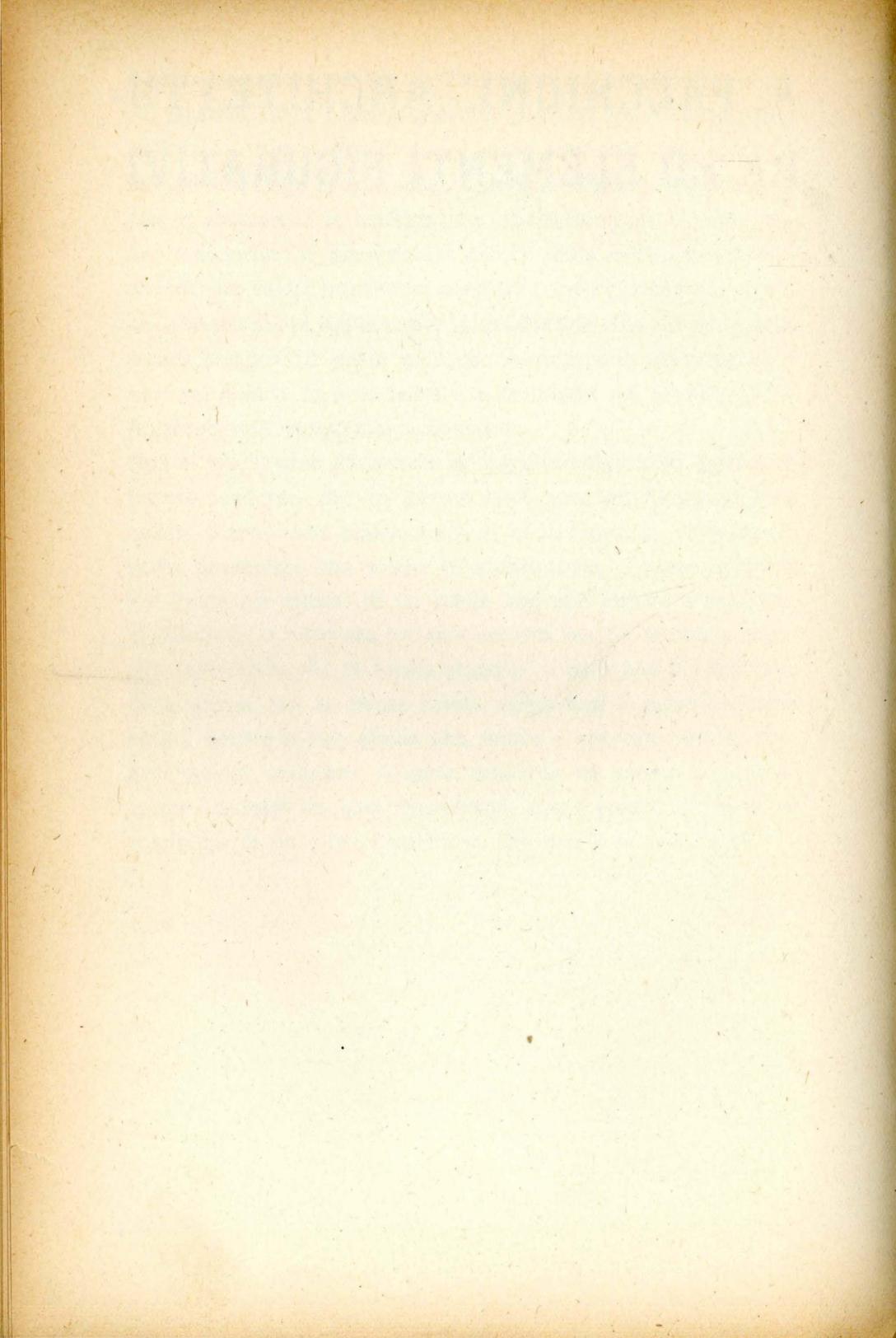
Appunto di fronte a questa esigenza, ch'è anzitutto bisogno di immediatezza artistica, appare inadeguata una teoria che, come quella dello « standard » di Le Corbusier, cerchi di riportare il problema dell'arte su di un piano razionalistico, come sembrano inopportuni gli sforzi di quanti cercano nelle qualità tecniche del cemento o del ferro una nuova monumentalità, opposta all'antica. Due diversi tentativi di razionalizzare l'impressionismo nel suo principio di visione e nei suoi processi tecnici, hanno prodotto due errori artistici: il cubismo e il divisionismo. Nel caso nostro, può condurre anche ad un errore storico: a cercare, come qualcuno ha fatto, nella torre Eiffel o nei grattacieli americani o, perfino, nella Mole Antonelliana la profezia dell'architettura moderna.

Quando, infatti, si cerca nelle possibilità dell'attuale meccanica una implicita espressione artistica, il mondo figurativo rimane astratto; si parla di dinamismo e di dramma di forze; non s'intende che la forza non entra nell'arte se non diventando forma, e si fa una polemica contenutistica, in tutto simile a quella romantica, che esaltava il sentimento senza intendere che il sentimento non vale, nell'arte, se non come espressione. Una ricerca di questo genere rimane impegnata nella polemica, come una tragedia di Victor Hugo o un quadro di Delacroix rimangono impegnati al classicismo di Racine o a quello di David. Bisogna ridurre, ancora una volta, il contenuto a forma, che comprenda quel contenuto; e ciò che di fronte al gusto classico era incompiuto, impreciso « accidentale » diventa la compiutezza formale, il valore « essenziale » della poesia di Baudelaire o della pittura di Manet. Appunto perciò, di fronte alla « compiutezza » della forma plastica del classicismo, l'architettura moderna ha la sua compiutezza nella superficie cromatica

tica: come le contingenze naturalistiche si risolvevano, nel gusto classico, nella rappresentazione assoluta dello spazio come profondità, così si risolvono, nel gusto moderno, nella negazione assoluta dello spazio sulla superficie. Il gusto classico articola lo spazio con le membrature architettoniche: il gusto moderno sopprime le membrature perchè dalla continua contraddizione dei valori prospettici sorgano i valori cromatici; il gusto classico attua rigidamente la gradazione chiaroscurale della forma plastica; il gusto moderno contrappone liberamente il nero sul bianco; la profondità e la frontalità più assolute si definiscono sullo stesso piano cromatico.

Non è, ora, il caso d'insistere sui caratteri figurativi dell'architettura moderna chè, in quanto quei caratteri figurativi sono motivi d'arte, non possono essere considerati in astratto. Ci basta concludere che, anche in architettura, il gusto moderno è il gusto del colore: di un colore che non chiede a esperienze plastiche la coerenza dei suoi accordi, ma ha la stessa capacità costruttiva che la forma plastica; e però non è l'aggettivo della forma, ma la forma stessa, come non è parafrasi della realtà, perchè è esso stesso una nuova e concreta realtà. Proprio perchè, insomma, il gusto moderno ha saputo compiutamente liberarsi da quel classicismo, che è storia, ha in sè la possibilità di un altro classicismo, che non è se non l'arte.

A. PACCHIONI: ARCHITETTURA ED ELEMENTI FIGURATIVI



La visione contemporanea trova il suo inizio nell'impressionismo, rispetto a cui gli svolgimenti più attuali, se non ne sono una continuazione diretta, ne sono però la conseguenza.

L'elemento nuovo contenuto nell'impressionismo riguarda il modo di sentire la luce come impressione sintetica che lascia affiorare soltanto gli accenti immediati e tutti con la stessa intensità.

La luce così intesa non informa più volumi mediante graduati trapassi tonali, come nella pittura veneziana, nè suggerisce una illusoria profondità di spazio, come nella pittura illuministica che, pure creandosi di contrasti tra massimi chiari e massimi scuri, determina artificialmente il luogo della fonte luminosa rispetto a cui è graduata la distanza delle immagini.

La pittura impressionista cercando effetti di « *plein-air* », e quindi avvolgendo le immagini in una luce uniforme, tende a portare la composizione tutta in superficie.

Il post-impressionismo è insieme conseguenza e reazione alla visione impressionista: il modo di intendere la luce permane, poichè non si ritorna alla gradazione tonale nè al chiaroscuro, però la descrizione sintetica di corpi semplici tendenti alla figura geometrica suggerisce uno schema costruttivo. Con quali mezzi sia raggiunto questo schema costruttivo e come esso possa sussistere, senza prescindere dalla riforma impressionista, non è facile definire.

Si potrebbe pensare senza uscire dagli schemi della visibilità tradizionale a un gioco prospettico entro cui vengano a iscriversi le zone di colore puro. Così, ci si potrebbe valere della sottile interpretazione che Roberto Longhi trova per la « spettacolare » visione di Piero della Francesca, tanto più che il Longhi confronta l'arte di Piero con quella di Cézanne (1).

Secondo il Longhi, nella visione di Piero, solo il gioco prospettico compie l'ufficio formale di modo che il colore si distende libera-

(1) R. Longhi, « Piero della Francesca », Roma.

mente entro zone già determinate che affiorano alla superficie come i tasselli di un intarsio.

L'interpretazione è forse troppo unilaterale rispetto allo stile di Piero — come del resto tutte le interpretazioni secondo gli schemi della visibilità che forzano e schematizzano il significato troppo molteplice e inadeguabile di un'opera d'arte — ma per la stessa unilateralità è portato a scorgere nell'aspetto sottolineato da un punto di vista particolare, con più forte intensità, le lontane conseguenze: interpretando l'arte di Piero soltanto come gioco prospettico essa appare veramente in istretto rapporto con l'arte di Cézanne.

Ciò non vuol dire che questo rapporto basti a definire entro gli elementi della visibilità le manifestazioni figurative contemporanee, nè che la evidente ricerca costruttiva post-impressionista possa identificarsi con una vera e propria composizione prospettica.

La « composizione prospettica » poichè rientra negli schemi della visibilità tradizionale può valere per indicare un riferimento o un rapporto — come ha indicato il Longhi — ma non è sufficiente a spiegare nella sua interezza gli elementi della visione contemporanea.

La prospettiva, intesa nel suo significato proprio e tradizionale indica una costruzione di piani, precedente la composizione cromatica, che serra in una maglia continua ed ininterrotta tutti i luoghi dello spazio.

Le distanze sono quindi determinate da una graduazione lenta e l'effetto costruttivo, raggiunto dal gioco di tutti i rapporti che individua i volumi, con una definizione minuta di piani.

In questo significato l'attributo di prospettico non può riferirsi all'espressione figurativa contemporanea poichè in essa non vi è una costruzione di piani precedenti la composizione cromatica, nè una descrizione continua e minuta dei luoghi dello spazio. La giustapposizione impressionistica su una sola superficie aveva necessariamente annullato le graduazioni dei piani che divi-

dono lo spazio, perchè tutte le immagini vivano nella stessa intensità di impressione; il post-impressionismo ritorna a una divisione di spazio senza rinunciare all'immediatezza cromatica del « plein-air ». Perciò la divisione di spazio è raggiunta direttamente dalla composizione cromatica.

Lo spazio è così definito dall'incontro di superfici cromatiche su cui la luce incide una differente intensità.

L'intersecazione determina il gioco prospettico senza che i piani intermedi sieno descritti, poichè lo spazio tra una superficie e l'altra non è occupato nè da vibrazioni di tono nè da divisioni prospettiche, ma semplicemente suggerito dall'intensità dei rapporti.

La differenza d'intensità, perchè sia percepita chiaramente come indicazione di spazio tende ad accentuare lo schema del rapporto più semplice fra i due piani normali e ad eliminare o ad assorbire in esso l'indicazione intermedia: in questo modo le incidenze di luce, cadendo sopra la intersecazione ad angolo, determinano dei volumi semplici tendenti alla figura geometrica.

L'architettura contemporanea ha trovato nella nuova tecnica costruttiva il veicolo più adatto a portarla verso uno schematismo di rapporti: poichè il modo statico permette alle superfici di girare liberamente senza graduarne i trapassi od interromperne la continuità.

I piani offrono così delle zone continue accordate insieme da un rapporto sintetico di incidenze di luce.

La rispondenza dell'esterno all'interno non segue la struttura statica, la quale non lega a sè nessun luogo della costruzione, ma il movimento della pianta che proietta nello spazio le superfici come un susseguirsi di quinte combinate insieme per creare una prospettiva: la distanza che le separa è sentita così come una pausa su cui si accentua la nitida ed essenziale descrizione delle singole superfici.

I « pilotis » permettono al gioco delle superfici una concentra-

zione ancor più schematica poichè ne isolano i rapporti sopra un basamento di ombra, come una pausa netta che limita i piani in una circoscrizione atmosferica.

Questo modo di comporre figurativo fa pensare ad alcune definizioni del Le Corbusier, nelle quali il suo ideale di architetto sembra intuito più chiaro che in alcune forme concrete. « L'architecte a pour tâche de faire vivre les surfaces qui enveloppent ces volumes sans que celles-ci devenues des parasites dévorent le volume et l'absorbent » (1).

Il gioco dei volumi è inteso come indicazione sintetica di superfici. La costruzione è sentita non come peso o spessore, chè anzi le superfici potrebbero essere irreali e illusorie, fatte soltanto di fogli tesi, ma come gioco di distanze prospettiche per cui, se il contrasto netto tra i pieni e i vuoti crea un effetto di giustapposizione relativamente alle singole superfici, il rapporto cromatico che le compone insieme coordina nell'individuazione dei differenti piani un'unità di volume.

« Un volume est enveloppé par une surface qui est divisée suivant les génératrices et les directrices du volume accusant l'individualité de ce volume ». La superficie non maschera il volume, ma lo rivela, è come un involucro sottile che ne segue la forma. La invenzione iniziale è offerta in una semplice e schematica nudità senza alcuna distrazione di elementi decorativi od accessori. « Le dehors procede toujours du dedans », e le « dedans » è il piano. « C'est le plan qui est le générateur » e che crea l'architettura: « Jeux savant cornet magnifique des volumes sous la lumière ».

Quando la superficie non segue questo gioco di volumi o annulla tutto il valore dell'invenzione iniziale, o serve solo a mascherare una povertà di immaginativa.

Definendo le più belle architetture contemporanee entro i limi-

(1) « Vers une Architecture », pag. 25.

ti esatti di questo schema di visione, che si potrebbe chiamare « prospettiva cromatica », si è forse indotti a schematizzarne il carattere ed anche a limitarne il significato (1).

Le costruzioni del Le Corbusier sono quelle che più impongono e qualche volta perfino ostentano questo modo di visione. Ciò risponde al temperamento polemico e alla volontà di propaganda di questo architetto.

Anche nelle sue architetture più belle, come nella villa Savoy di Poissy, rimane ancora evidente la traccia da questa volontà.

La villa è isolata in una pianura leggermente convessa, intorno a cui la massa compatta degli alberi lontani è come un limite concentrico che ne misura la larga pausa.

Le incidenze di luce cadono nette sulle superfici senza nessuna interposizione che ne veli la essenziale chiarezza.

Chiarezza libera e spontanea in alcuni particolari — come le terrazze, la scala e le striscie nitide delle superfici esterne, divise dalla lunga finestra rettangolare —, ma imposta invece nel rapporto tra le proporzioni dell'edificio e, specialmente tra l'edificio e il paesaggio, da una evidente ostentazione che suggerisce la rispondenza con una frase polemica del Le Corbusier: « Le bâtiment se présente comme un objet de vitrine sur un support d'étalage: il se lit entier ».

L'isolamento dell'edificio diventa così una ricerca di preziosità elegante — « objet de vitrine » —; i « pilotis » anziché come elemento architettonico, valgono veramente soltanto come un « support d'étalage ».

Uno dei primi atteggiamenti polemicici del movimento funzionalista è quello di domandare per i nuovi edifici un isolamento assoluto, specialmente in rapporto alle costruzioni preesistenti, come se l'architettura attuale non potesse in nessun modo equilibrarsi accanto ad esse.

(1) Infatti tutti gli schemi di visione hanno un valore unilaterale e limitato come la spiegazione ingegnosa di aspetti troppo ricchi e multiformi.

Atteggiamento che in fondo si ricollega con la stessa mentalità accademica la quale pretende per conservare un edificio o un insieme di edifici antichi di uniformare ad essi, in una meccanica identità stilistica, le costruzioni adiacenti; mentre sarebbe soltanto necessaria una larga rispondenza di masse e di movimenti che consenta all'architetto piena libertà inventiva, tanto quanto una esigenza di orientamento e di dimensione.

Per esempio, la « Siedlung » di Bruno Taut in Schonlankestrasse a Berlino, si può benissimo immaginare come facente parte di una strada in cui le case adiacenti anche come semplici abitazioni usuali, e magari di vecchio stile tedesco, ne equilibrano la massa senza alterarne il carattere: la casa del Taut per sottolineare il suo carattere intimo non ha bisogno di isolarsi in una astratta solitudine; le distanze e gli spazi sono così chiari e conchiusi in sé stessi che si isolano soltanto nella necessità del loro rapporto.

Per le costruzioni in aperta campagna il problema è diverso.

Fino all'800 le ville si nascondevano tra gli alberi: il paesaggio non valeva così né come massa, né come spazio; soltanto la particolare natura del terreno suggeriva soluzioni ingegnose per i viali e le scalinate dei grandi parchi che isolavano l'architettura dall'ambiente avvolgendola in un'atmosfera quieta e irreale.

La villa moderna invece è in diretto rapporto con il paesaggio. Le Corbusier nella villa di Poissy anziché uniformarsi al paesaggio cerca di dominarlo ostentando la preziosa fragilità della villa nella larga e solida convessità della spianata.

Weidemeyer, per esempio, nella casa Roneo ad Ascona cerca invece tra l'architettura e l'ambiente un accordo di consonanza: la copertura a terrazzo, la forma rettangolare delle finestre, il rapporto tra l'altezza e la larghezza della casa trovano nel ritmo di ripetuta orizzontalità una rispondenza con la forma della sponda, e anche l'appiattirsi della fronte prospiciente il lago che si estende in una chiara e levigata superficie risponde allo svolgersi dolce e continuo delle rive.

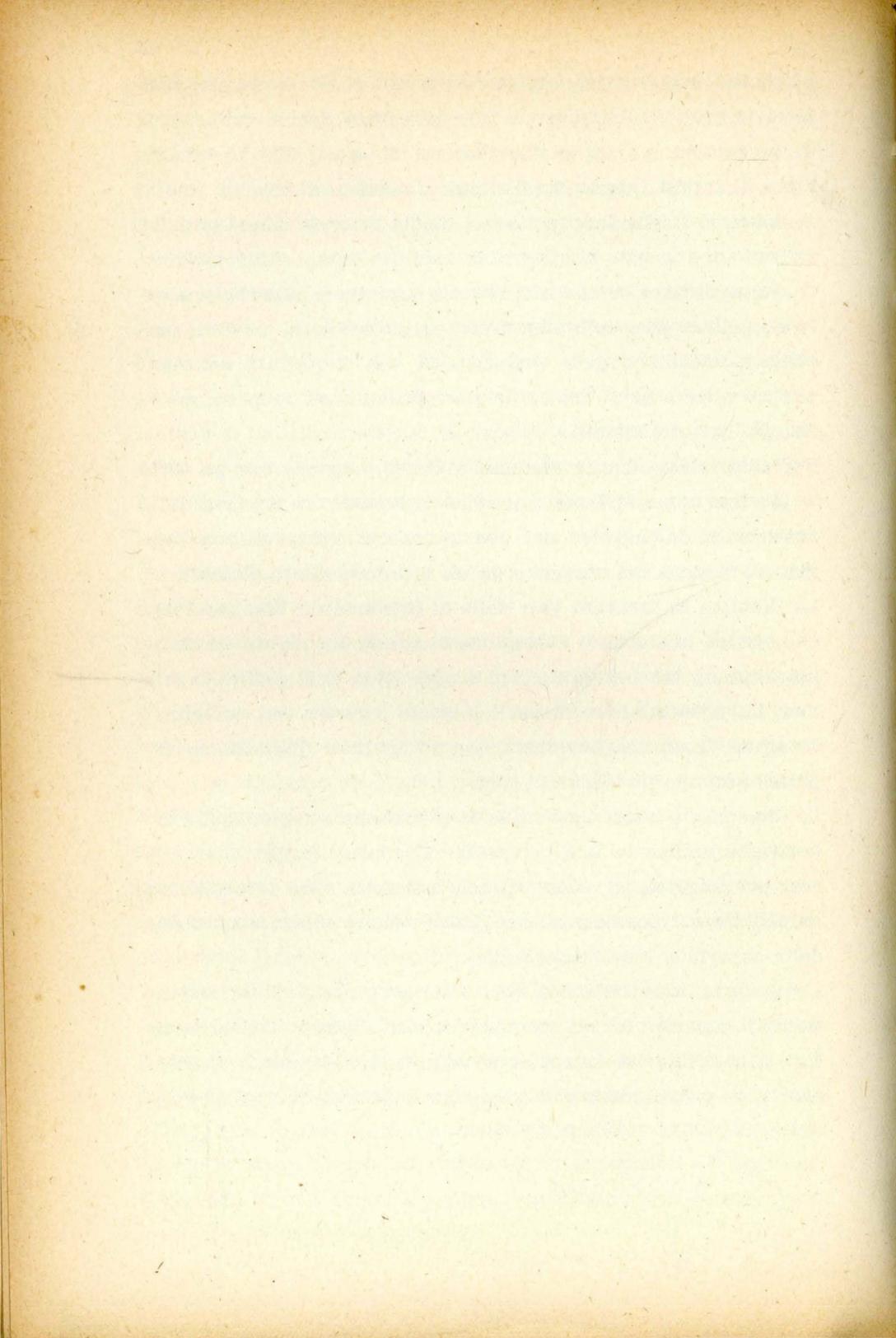
L'architettura contemporanea trova effetti di monumentalità in certe grandi fabbriche ove le è consentita ancora grandiosità di proporzioni e larghe distribuzioni di spazi. Monumentalità fatta di larghi intervalli, di ampie superfici, di grandi volumi semplici. Potrebbe fare pensare a quella di certe chiese gotiche, soltanto che in esse la apparente fragilità è data dallo svolgersi continuo di linee conduttrici che distruggono le superfici e i volumi; nelle nostre fabbriche invece da un levigarsi e quindi sensibile assottigliarsi delle superfici, da una continuità dei vuoti per cui alcune parti dell'edificio sembrano quasi sospese nell'aria, dall'uso del cristallo.

Nell'autorimessa di rue Marbeuf a Parigi, Laprade occupa tutta la facciata con una larga superficie di cristallo la cui fragilità è accentuata dall'aggetto dei due avancorpi che però non poggiano sul suolo, ma sporgono da un alto basamento d'ombra.

La fabbrica di tabacchi Van Nelle di Brinkman e Van der Vlugt che occupa una grande estensione di spazio è a pianta spezzata, ma l'unione tra i diversi corpi è così salda che sembra creata non dall'accostamento di parti limitate e divise, ma dal girare continuo di un solo involucro che svolgendosi distanzia le superfici secondo incidenze di luce.

La distensione è così contenuta in un'estrema semplicità di rapporti che unifica in una percezione sincrona i larghi intervalli, così, per esempio, gli avancorpi alle estremità sono percepiti con immediata corrispondenza per la distensione chiara e uniforme della superficie che li congiunge.

L'organismo architettonico creato soltanto dalla nitida distensione di superfici in cui scompare il meccanismo statico, perde così la costruttività, intesa come impressione di peso e di spessore, e le pareti sembrano tese come i fianchi di una nave in una consistenza sottile e metallica.



**GIUSEPPE PAGANO: STRUT-
TURA E ARCHITETTURA**

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

Un'opinione che più spesso di ogni altra infiora il discorso dei critici di architettura moderna e degli architetti stessi è quella che presume di poter spiegare il movimento di revisione dei valori architettonici col progresso realizzato dalla tecnica delle costruzioni. In poche parole si tende a polarizzare tutto questo grande fermento di rigenerazione architettonica, sentito da tutto il mondo civile, attorno al solo fatto tecnico: standardizzazione, cemento armato, industrializzazione del cantiere, struttura a scheletro, costruzione con montaggio asciutto, ecc. Se dovesse esistere soltanto questo rapporto brutale tra spirito e materia, se soltanto il fattore tecnico potesse essere indicato come condizione sufficiente e necessaria per una sicura determinazione estetica, confonderemmo in maniera irreparabile la naturale gerarchia delle cose e delle idee, confonderemmo premesse con conclusioni, daremmo importanza decisiva alla « parte », alla « maniera », alla « forma », dimenticando il valore determinante e conclusivo del « tutto », della « sintesi », della « sostanza ». Faremmo del bello e del brutto una questione strettamente economica; introdurremmo un metro ingiusto ed unilaterale nel determinare le conquiste dell'armonia dello spazio architettonico; daremmo ai bisogni del corpo il diritto di precedere e di imporre quelli dello spirito.

Da questa grande ingiustizia fatta all'architettura moderna da spiriti superficiali sono derivati dei malintesi a catena, legati attorno a certe frasi buttate in una discussione giornalistica e interpretate a sproposito fino alla nausea. E' celebre quella della « macchina da abitare » citata con asinesca pedanteria da tutti coloro che desiderano avvilito lo spirito dell'arte moderna a una sorta di orologeria applicata alle funzioni animali della famiglia. Il peggio è poi che la stessa frase, ma con un significato morale atto ad esaltare la serietà professionale e la chiarezza mentale dell'architetto che risolve onestamente la propria missione, viene usata da taluni architetti moderni come simbolo della reazione tecnica contro la retorica del falso estetismo.

Un fatto certo è che un profondo cambiamento ha sconvolto la pacifica e borghese burocrazia del bello e del brutto, ancorata fino a poco tempo fa, negli schemi storici di una tradizione accademica. Questo sconvolgimento è stato spesso definito come una conseguenza della tecnica, quasi per avallare, con l'autorità della scienza, il bisogno dello spirito ben più profondo ma meno dimostrabile. E viceversa chi non ha avuto e non ha sentimento e intelligenza capaci di commuoversi di fronte alle nuove armonie, maledice la scienza, la macchina e la tecnica d'oggi, come se soltanto da esse dipendesse la morte dell'accomodante estetica umbertina. Da una parte, per esasperazione polemica, si sente parlare di « funzionalismo » con basso frasario materialistico corretto soltanto da generici appelli al « lirismo »; dall'altra si sente parlare di tradizione e di valori nazionali e di attributi decorativi come se si potesse, con poche frasi nostalgiche e ipocrite, deviare il corso della civiltà e impedire il moto del pensiero come si può arrestare la rotazione di un tornio. Si è voluto, cioè, spostare le relazioni tra causa ed effetto facendo dipendere la rivoluzione del gusto dall'evoluzione della tecnica.

Prima dunque di accennare al caso specifico dell'estetica delle moderne costruzioni a scheletro è necessario fissarsi bene nella mente un fatto capitale per comprendere tutto il movimento dell'architettura moderna. Ed è quello di considerare l'aggiornamento del gusto come una condizione precedente all'aggiornamento della tecnica; di persuadersi che anche senza il cemento armato, anche senza tante facilitazioni a noi concesse dall'industria edilizia, l'architettura come arte e non come affare tenderebbe ugualmente agli ideali a cui essa tende in tutto il mondo civile: per ragioni morali, per orientazioni profonde dello spirito, per quella legge eterna che impone alle arti di esprimere gli ideali del mondo contemporaneo.

Quali sono questi ideali? Quale è il nucleo morale da cui lievita il senso dell'architettura moderna? Qual'è la voce recondita che

guida e lega gli architetti di tutto il mondo civile? Alla base di tutto sta una nuova onestà, una nuova sincerità che si trasforma in orgoglio del nostro tempo, un profondo volitivo e testardo sentimento di semplicità e di chiarezza. Diremo, anzi, una « rettorica della semplicità ». La leva di tutto questo nuovo atteggiamento dell'architettura moderna è una leva morale. « Arte moderna primitiva » è stata definita, cioè un atto di liberazione quasi selvaggio contro ogni abitudine esteticamente falsa. Henry Van de Velde, uno dei massimi pionieri del movimento moderno, così esprime effettivamente questo stato di rivolta maturatosi nel primo decennio del nostro secolo: « Quelli della mia generazione hanno conosciuto l'incubo di essere allevati in mezzo ad esseri dall'intelligenza ottenebrata che giocavano con gli elementi organici dell'architettura come fanno i bambini con le scatole di costruzioni, che sovrapponevano colonne e archi, frontoni e cornici senza alcuna ragione, senza alcun legame, senza alcuna conseguenza e che si intestavano, come i pazzi soltanto possono intestarsi, a metter sopra a queste incoerenze delle donne nude e dei fiori! L'orrore di un tale incubo, il ribrezzo per quelle molli carni di donna, la stupidità di quei fiori, la repugnanza per quel metodo e lo spavento che noi stessi dovessimo subire un tale destino, ci ha fatto invocare disperatamente la ragione affinché essa potesse finalmente liberarci! ».

La ragione! Il *démone* della ragione invocato da uomini di estrema sensibilità artistica! S'invoca la ragione per spiegare la nuova onestà estetica, poichè la sola intuizione morale riesce inefficace in un ambiente dove la menzogna è consacrata da una lunga abitudine. Per difendere questa fede nella verità, nella sincerità, nella chiarezza, si ricorre alla ragione, alla scienza, alla tecnica. La sensibilità dei pionieri scopre la bellezza della nuda ingegneria, la difende perchè in essa percepisce l'emozione dell'esattezza e della negazione dell'enfasi, la esalta ogni volta che l'opera dell'ingegneria pura contiene, per caso

o per intenzione, qualcosa di più alto che una conseguenza di calcolo. La tecnica, la ragione, la funzionalità, lo scopo, la obiettività disinfettano le menti degli architetti; danno armi polemiche e pratiche ai difensori dei nuovi ideali mettendo in onore le ragioni sociali e profonde dell'opera architettonica.

La linea, la massa, la pura geometria delle superfici liberate da ogni incrostazione pleonastica, rinascono come rivelazioni estetiche commoventi e improvvise. La linea-forza ritorna ad emozionare gli spiriti dopo tanto affanno decorativo. Da principio, ancora, la decorazione « strutturalizza » la forma, ma non la « adorna » più nel significato volgare. Poi, per effetto di coloro che hanno sentito il problema morale dell'architettura moderna in tutta la sua vastità, si affronta la questione nella sua essenza, fino a cercare di ogni cosa la fisionomia finale, la forma-tipo, la sintesi volumetrica assoluta, anonima, prima. Lavorano con questa apparente negazione della fantasia i pionieri dell'architettura; lavorano così per riscattare il nostro mondo dai deliri di una falsa vanità individuale; lavorano così perchè sentono finalmente che la buona architettura non è mai stata affidata al capriccio di un singolo e che soltanto raggiungendo, con lo sforzo concentrico di ognuno, dei valori collettivi e impersonali, si assicurerà all'architettura moderna la forza di uno stile. Ed in quest'opera dello spirito e della volontà ecco finalmente la scienza e la tecnica contribuire come elemento strumentale di primo ordine: « con i mezzi di oggi, l'artista di oggi si costruisce quello di cui oggi ha bisogno ».

Tutto questo avviene in un ambiente di franchezza, di sincerità e di coraggiosa semplicità che Lionello Venturi definisce bene come « orgoglio della modestia ». Questo è il modo di sentire caratteristico dell'architetto di oggi: non dunque servitù a un principio formale esterno all'attività artistica, ma accettazione di quella profonda legge che costringe l'artista a non rinnegare la propria epoca.

In tutte le discussioni di questo mondo ci si accapiglia e non ci

si intende quando gli antagonisti partono da presupposti diversi e danno al soggetto di cui si discute significati personali o per lo meno non bilateralmente accettati. Oggi il pubblico si occupa molto di architettura, non tanto per dimostrare un interessamento verso l'artificio edilizio, quanto per delibare con molti sofismi, con molte ipocrisie e con innegabili resistenze questo spostamento di valori che l'umanità contemporanea intuisce appena e che i pionieri più o meno confusamente denunciano: lo spostamento dai valori individuali ai valori collettivi, dall'imperio del capo all'imperio della collettività, dall'idea di principe all'idea di stato, dall'artigianato all'industria, dal benessere dei pochi alla ricchezza distribuita ai molti. Nell'architettura questo spostamento di valutazione si risolve anzitutto nell'abbandonare ogni funzione decorativa e aristocratica per assumere un significato sostanziale, economico, sociale.

Mentre la critica dell'architettura disputa ancora su competenze storiche o archeologiche e analizza l'architettura moderna sui paradigmi della architettura antica, gli architetti moderni si sforzano di portare la sensibilità edilizia su un piano sociale, tecnico, economico. Gli uni, tentano di dimostrare i valori artistici dell'architettura moderna per analogia coi canoni antichi, i secondi si ribellano alle soggezioni di un simbolismo stilistico anacronostico e, per eccesso polemico, corrono il rischio di sanzionare l'assurdo di identificare l'architettura moderna con la moderna tecnica edilizia. Questo è la conseguenza di un grande malinteso. Per effetto dei capolavori che han tanto fatto parlare gli storici dell'architettura, il pubblico ha identificata quest'arte coi capolavori stessi. Architettura, per la maggioranza delle persone colte, significa « solennità edilizia ».

Una costruzione, si pensa, diventa « architettura » quando visibilmente si distacca, con attributi ben definiti e specialmente decorativi, dal resto delle costruzioni villanamente utilitarie. Si crede cioè ad una gerarchia della forma, ad una « differenziazione » di genere, come per esempio tra prosa e poesia in letteratura. Di

conseguenza, seguendo questa opinione, l'architettura incomincia ad assumere una fisionomia definita e un predominio sulla ragione materiale della fabbrica, quando le intenzioni estetiche sono manifeste da un quid che « aggiunge » al muramento qualcosa di solenne, di aulico, di « lavorato ». L'architettura, per effetto di questo giudizio, si riduce cioè ad una decorazione muraria, a un privilegio dei ricchi, a una artificiosa valutazione dello sfarzo. Chi sa distreggiarsi bene in questa rettorica muraria e si pavoneggia in atteggiamenti di eccezione è considerato architetto, chi non procede oltre al fatto costruttivo e non possiede altra sensibilità se non quella di far stare bene assieme i volumi della fabbrica è considerato un ingegnere: l'« artista » da una parte e il « costruttore » dall'altra.

Questa è, in fondo, l'opinione corrente attorno all'architettura e per effetto di questa paradossale valutazione dell'inutile si sono compiuti i misfatti edilizi dell'ultimo secolo, perpetrati da tutta la più bassa ingegneria che credeva, con quattro smorfie decorative, di guadagnare il paradiso dell'arte. Nelle scuole di architettura si persiste ancora su questo equivoco: da una parte i politecnici che fabbricano ingegneri civili e dall'altra le scuole superiori di architettura che fabbricano architetti, come se l'istrionismo artistico di questi ultimi potesse riscattare l'onta delle costruzioni realizzate dai primi, come se l'architettura di una nazione si dovesse leggere soltanto sulle facciate del parlamento e dei grandi palazzi.

Gli architetti moderni sono insorti contro questo pregiudizio che relegava l'architettura nella aulicità delle fabbriche pretenziose e, per ragioni di civiltà e non estetiche soltanto, hanno voluto riportare l'arte là dove la scienza voleva negarla, imponendo alla scienza e alla tecnica una sensibilità sociale e una consapevolezza estetica che prima erano affidate soltanto alle funzioni decorative.

A queste conclusioni che hanno per effetto non una diminuzione ma anzi una estensione della sfera dell'architettura intesa

come arte, si pervenne chiedendoci « perchè si costruisce ». Questa domanda ha potuto avvicinarci all'architettura assai più che una conoscenza storica delle fabbriche celebri. Occorre effettivamente precisare il « fatto » edilizio per comprendere il suo ultimo significato artistico. Rispondendo senza pregiudizi e senza preconetti a questa domanda si possono chiarire le idee assai più che disputando sulle teorie dell'arte e vedere come i cosiddetti fattori nazionali dell'architettura sono piuttosto relazioni con un clima di civiltà non sempre limitato ad una sola nazione.

Mentre nelle altre arti figurate, pittura e scultura, il fine estetico è assolutamente predominante e decisivo; mentre in queste discipline la materia formativa è data dalla natura ed esiste già definita come entità precedente ed esterna alla volontà dell'artefice che la riproduce, la interpreta, la simbolizza; mentre per queste due arti esiste un « vero » a cui paragonare l'artificio e un linguaggio di forme e di colori a cui riferirsi, in architettura non esiste nulla di così assoluto da « imitare » come, per esempio, i colori di un tramonto o i contorni della figura umana rispetto alla pittura o alla scultura. La concezione architettonica, come espressione formale, è puramente geometrica, astratta, interiore, esente da ogni imitazione esterna. Tuttavia questo artificio, astratto più d'ogni altro linguaggio umano, è stato inventato dall'uomo per risolvere i bisogni dell'uomo.

Perchè si costruisce? Non dunque per una artistica imitazione della natura, non per un divertimento superfluo nè soltanto per un gioco superiore dello spirito: la costruzione nasce da una necessità. L'architettura è un servizio. Il punto di partenza è strettamente e rigorosamente utilitario: una limitazione dello spazio per difenderci dal freddo, dal caldo, dall'acqua. Cioè un superamento della natura, una geometrizzazione e una razionalizzazione della natura. Dall'accidentale disordine della caverna al ragionato ordine della palafitta o del trullo l'architettura ha fatto il primo passo. Cioè ha emancipato lo spazio dal

disordine naturale per geometrizzarlo secondo un ideale estetico ed utilitario ad un tempo. Ma se l'architettura è una « limitazione dello spazio eseguita dall'uomo » e il suo punto di partenza e di arrivo un servizio, se la manifestazione esteriore è indipendente da ogni obbligata o sottintesa imitazione della natura, se il suo divenire è anche una attività pratica e non soltanto speculativa, ne consegue che i caratteri dell'architettura, a prescindere da ogni valutazione estetica, devono essere: utilità, astrazione e coerenza. « Utilità » significa corrispondere ad una funzione pratica definita nel tempo e nello spazio; « astrazione » significa sincerità interiore, emancipazione da ogni verismo e da ogni affettazione culturale accademica o scolastica; « coerenza » significa unità spirituale, unità di linguaggio, aderenza alle condizioni morali, economiche, sociali, tecniche dell'ambiente che la genera.

Chi riesce ad assolvere senza contrazioni e con serenità questi tre capisaldi fa dell'architettura. Si immedesima nella vita della sua epoca non aderendo ad essa soltanto per il piacere di costruire una finestra allargata o di accorciare la falda del tetto o di abbondare in terrazze e pensiline, ma affrontando direttamente il problema morale e sociale della costruzione nella sua intera responsabilità e non soltanto nel gioco delle apparenze. Questo punto di vista deve forse meravigliare chi immagina l'architettura contemporanea o, per meglio precisare, quella definita come « razionale » o « funzionale », tutta preoccupata ad assumere atteggiamenti stravaganti, spesso antieconomici, talvolta puramente scenografici. Tali atteggiamenti sono altrettanto assurdi e condannabili quanto l'accademismo neoclassico o l'eclettismo umbertino. La salute dell'architettura contemporanea non potrà mai consistere in una « nuova scenografia »: l'architettura deve essere salvata dalla « costruzione », come una famiglia degenerata salva la discendenza imparentando il proprio sangue depauperato con quello sano e gagliardo di un contadino. I cosmetici non servono.

Lasciamo perciò in disparte le accademie dell'estetismo e tutti i sofismi nati per dimostrare « a posteriori » la logicità di una premessa estetica. Non abbiamo bisogno degli aforismi di Le Corbusier per considerare il fatto morale, il fatto civile, il fatto utilitario. Non pensiamo al palazzo, ma alla casa; non puntiamo all'Arco di Trionfo o al Partenone ma alla palestra o alla scuola; non alla solennità della dimora principesca, ma alla colonia di case per operai; non alla « divina proportio-
ne », ma alla chiarezza, all'ordine, all'economia. Come per saper comandare occorre aver imparato ad obbedire, così è necessario che l'architetto si pieghi alla realtà contingente e alle sue leggi prima di pretendere d'imporre la propria volontà nella storia dell'arte. E' necessario che cominci dal poco e che consideri la vanità e il superfluo come un errore di gusto, errore ben più grave e imperdonabile di un errore di tecnica. Con questo freno morale ne guadagnerà l'armonia e sarà infrenata quella romantica smania di originalità ad oltranza. Il mondo non ha bisogno di geni architettonici che incomincino a pontificare dall'alto delle loro teorie letterarie. Il mondo ha bisogno di disciplina edilizia, di modestia edilizia, di buona educazione. Occorre instaurare piuttosto un « galateo edilizio » che prescriva l'umiltà e l'onestà costruttiva piuttosto che diffondere la presunzione dell'ultimo ottocento: « l'architettura incomincia da me! ». Questo atteggiamento porta ai vicoli ciechi, alle case teoriche e inabitabili, alle affettazioni « di moda » ma non moderne; ai contorti cubismi di maniera, altrettanto lontani dal problema morale e sociale dell'architettura di oggi, quanto il folclore, o l'accademismo stilistico e culturale.

Per giungere alla verità e sentire l'architettura come una missione sociale è necessario procedere al di là del guscio decorativo e penetrare nella sostanza delle tradizioni, far violenza alla vanità e considerare il problema del gusto contemporaneo come un problema di contenuto. Non dunque « nuova accademia razionalista », ma « nuova realtà costruttiva ».

Queste cose vanno dette e pensate in modo particolare dai giovani. Essi, naturalmente polarizzati verso le idee nuove, vedono di esse spesso la sola apparenza, ne ignorano le ragioni utilitarie e si arrischiano a considerare dell'architettura soltanto il cerebrale gioco di geometria astratta, senza legami con i bisogni dell'uomo, con le insidie dell'acqua, del sole, del gelo. Il gusto deve precedere la tecnica, ma non può nè ignorarla, nè ingannarla, nè costringerla a compromessi inefficaci. La frase tanto abusata di « gioco di masse » non deve prestarsi al contrabbando di nuove pantomine decorative: questi errori di sensibilità si risolvono in errori di gusto.

Dopo questa premessa, sarà facile esaminare quei tre capisaldi della architettura e ragionare sulla realtà. Abbiamo detto che, anzitutto, l'architettura deve rendere un servizio. Questo significa che, in compenso del danaro, del lavoro e dell'intelletto impiegati per costruire, la costruzione deve corrispondere a uno scopo preciso, a una necessità, a una funzione. Ma se, in linea generale, è facile essere d'accordo su tutto ciò, non altrettanto facile è determinare con chiarezza il « modo » con cui risolvere questa « funzione ». In una macchina la cosa è più spiccia poiché il consumo, il rendimento, il costo, sono misure ben ponderabili e la eventuale valutazione estetica è in diretto rapporto col rendimento. In una costruzione, invece, non è in gioco, spesso, il solo reddito o il puro costo, nè ad una spesa determinata o ad una necessità sufficientemente definita corrisponde un'unica e determinata soluzione; nè l'architettura si deve interessare del solo fatto utilitario e trascurare ogni intenzione estetica. Qual'è allora il procedimento più sicuro per determinare la forma più efficace, la soluzione migliore? Il punto più delicato della psiche di un'architetto è proprio questo. Vi sono intelletti la cui fantasia ricorre subito a matrici esteticamente definite, entro cui vengono « colate » le partizioni interiori dell'edificio. Procedimento questo evidentemente pericoloso e tipicamente accademico nel significato buono e cattivo della parola.

L'estremo negativo di questo processo è una scolastica scenografia e una pessima pianta sacrificata alla composizione della facciata. L'estremo positivo — caratteristico della buona architettura minore — è invece un'esterno ben ripulito condotto sulla « maniera » degli architetti contemporanei più significativi e corrispondente a una pianta sufficientemente buona.

Ma esiste anche un procedimento analitico che non vuol preoccuparsi del « tutto » prima di aver risolto le « parti », che fa ragionare prima il cervello e tiene infrenato il capriccio del gusto, che esamina i fatti senza preconcezioni estetiche e che da questo esame deduce la soluzione o le soluzioni migliori; che ragiona per elementi volumetrici, che compone dall'interno verso l'esterno con sviluppi spaziali a tre dimensioni fino ad arrivare alla conclusione finale, alla sintesi. L'estremo negativo di questo processo squisitamente razionale, è rappresentato da un esterno contorto e involuto con una pianta meccanicamente elaborata; l'estremo positivo è ottenuto invece quando su questo procedimento logico e deduttivo vigila l'intuizione artistica. Allora ne può nascere un involucro sincero con un contenuto planimetrico perfetto: architettura viva.

Questo procedimento razionale, caratteristico degli architetti d'oggi, non risolve in via assoluta il problema artistico. Tuttavia, spostando l'attenzione a risolvere anzitutto il problema utilitaristico, lascia libere le qualità illogiche e fantastiche dell'artefice, emancipandole, per quanto è possibile, dagli schemi imposti da insegnamenti culturali e abbandonandole alla astrazione fantastica che dirige, nel subcosciente artistico, anche le speculazioni più logiche e più matematiche. Questo procedimento anticlassico per eccellenza, qualora del classicismo si voglia accettare la definizione accademica, è stato mirabilmente intuito da Sant'Elia quando scriveva: « La casa di cemento, di vetro, di ferro, senza pittura e senza scoltura, ricca soltanto della bellezza congenita alle sue linee ed ai suoi rilievi, straordinariamente brutta nella sua meccanica semplicità, alta e lar-

ga quanto è prescritto dalla legge municipale... ». Con questo si voleva dire: inutile imporre un nuovo stilismo, i cànoni del bello sono infiniti e non possono nascere che da una legge interiore prodotta dalla sensibilità dell'artista: noi possiamo soltanto stimolare questa sensibilità e ricordare, magari in modo brutale, questa grande legge morale insegnataci dalle tradizioni: l'arte deve aderire alla vita, da essa deve trarre alimento la fantasia dell'artista.

Quando si è detto che l'architettura è arte astratta per eccellenza, si è voluto precisare come quest'arte non abbia relazioni imitative rispetto al « vero » naturale. La storia dell'architettura potrebbe essere trattata come la storia della capacità di astrazione dell'uomo, astrazione tanto più strana e sintomatica in quanto non è libera da ogni contingenza pratica, ma anzi è tutta costituita da materia solida e concreta. Tuttavia è proprio nell'architettura che l'uomo si è imposto un limite che è al di là della natura, un limite di ordine geometrico assolutamente estraneo a qualsiasi significato letterario, analogico o imitativo. Se si percorre a volo una regione si ha immediata la sensazione di questa attività razionalizzante dell'uomo: il suo lavoro si manifesta con la creazione di figure geometriche semplici: le strade, i solchi paralleli dell'aratro, i parallelepipedi delle case con una cadenza monotona e regolare simile a quella degli alveari delle api. Con questo linguaggio geometrico l'uomo esprime una sua atavica aspirazione alla giustizia, all'ordine morale, alla perfezione, alla uguaglianza, al bene. Non è forse questa sistematica uniformità di procedimenti una voce che, dalla subcoscienza della specie, parla quel linguaggio che alla torre di Babilonia è stato soltanto interrotto o malamente interpretato? Non leggiamo forse nella storia dell'architettura altrettante torri di Babele quante sono state le cadute dell'architettura dalle « punte » in cui raggiunse una rarefatta universalità a quei collassi in cui si beò nelle forme della natura, nei fogliami, nelle coscine di donne nude, nella araldica del-

le decorazioni naturalistiche? Certo è che se esiste un ideale architettonico che risolva la bellezza architettonica assoluta, esso non è materiato da speciali cadenze decorative nè da riesumazioni storiche. Può essere definito come armonia, equilibrio, chiarezza, cioè felice ed espressiva comprensione di valori geometrici puri.

Tuttavia queste parole non precisano troppo. Il loro valore dipende dal modo con cui vengono interpretate. Per un architetto mediocre la composizione è apparentemente risolta là dove un architetto di valore troverebbe parecchi errori di gusto e di proporzioni; per un cervello ostile alla sintesi l'euritmia consiste nella piacevolezza dei particolari; per un critico pieno di nostalgie culturaliste il cànone perfetto è ancora racchiuso nella sigla che diede la massima esaltazione al sistema strutturale murario: colonna o pilastro — capitello o cornice — architrave o volta. Quando diciamo arte astratta, diciamo arte liberata da preconcetti decorativi, da cadenze che non sieno motivate. E che cosa può motivare una forma se non una ragione utilitaria o una necessità tecnica o una necessità economica? Se dunque esistono limiti all'astrazione architettonica, l'architetto deve sentirli non come barriere immobili ma come leggi variabili e contingenti: leggi utilitarie, tecniche, economiche alle quali deve forzatamente sottoporsi la sua arte per non evadere nella negazione della vita, per non diventare antistorica o pleonastica.

Ed anche la coerenza riconduce il problema dell'architettura a soluzioni che si maturano tra due argini: da una parte un limite interiore imposto all'artista dalla sua sensibilità — ed in questo processo spirituale non può intervenire con efficacia nessun consiglio di critico — e dall'altra un limite esteriore imposto dalla valutazione del mondo in cui l'artista vive, e dai suggerimenti che l'artista riesce di captare. Mondo fatto di operai che lavorano; di professionisti che praticano professioni liberali; di uomini che hanno una certa nozione di bene e di

male, di giusto e di ingiusto, di permesso e di non permesso; mondo attraversato da treni che marciano, da dottrine che si diffondono, da ricchezze che l'industria cerca di distribuire, da bisogni di conoscenza e di benessere che l'uomo appetisce e che cerca di conquistare; mondo collegato dal lavoro organizzato e collettivo, dalle idee che corrono lo spazio e che avvicinano tra loro i cervelli più distanti con la velocità dell'onda-luce; mondo che sente l'imperativo storico di millenarie esperienze e che vede nella ricchezza e nel danaro non un fine di potenza ma un mezzo per ottenere e per distribuire la felicità; mondo che sente la gerarchia della intelligenza e della famiglia e della nazione e che aspira alla pace fertile e attiva dell'ordine e del lavoro. Questa è la sfera di civiltà che noi chiamiamo « clima europeo ». Rendere espressivo questo clima di civiltà non è così facile come letterariamente può sembrare. Per un medico o per un matematico la coerenza si risolve in un processo continuo di aggiornamento. Per un architetto la coerenza, inceppata da attriti estranei al fatto artistico, è più difficile. Il risolvere, in uno stesso edificio, dieci finestre a piattabanda e due ad arco è mancanza di coerenza strutturale; il variare il disegno delle balaustre in una serie di balconi allineati su una stessa facciata è incoerenza di fronte alla moderna organizzazione del lavoro; l'uso di aggettivi vistosi e vanitosi è un errore di coerenza rispetto a quel senso morale della vita che attraverso l'industria, la cooperazione, il corporativismo e la collaborazione di classe tende a distribuire la ricchezza e il benessere non a pochi privilegiati. Uniformità e produzione in serie non hanno soltanto un valore economico ma assumono anche un valore etico: è una insegna quasi mistica di questa società moderna: l'uomo economico ed indipendente di una volta si fonde nella comunità e partecipa ai beni che una volta erano riservati alle aristocrazie. Da questo concetto deriva quella nausea per le distinzioni improprie, quel senso di ridicolo che a noi ispira ogni atteggiamento vanitoso, quel desiderio di raggiungere un valore

espressivo ed artistico col minimo di artifici rettorici.

Come si vede, tutti questi ragionamenti ci riconducono da una parte al controllo tecnico dell'architettura e dall'altra alla sua valutazione artistica, senza poter districare tra loro questi due capisaldi, necessari per tirar fuori dalle pietre dal ferro dal cemento un'espressione che commuova gli uomini.

Se ho fatto questa premessa, prima di parlare della tecnica edilizia moderna, è stato per ricordare che non vi è architettura moderna soltanto quando vi è tecnica moderna e che, nel nostro caso specifico, non basta costruire con scheletro di acciaio o di cemento armato per presumere di avere, con ciò, compiuta un'opera d'arte moderna. « L'arte dell'ingegnere è una scienza, la scienza dell'architetto è un'arte ». Con questo si dovrebbe dare a Cesare quello che è di Cesare e ricordare che la rivelazione della bellezza assoluta di certe strutture, l'ammirazione per certe soluzioni plastiche scaturite dal puro calcolo, l'interpretazione lirica della statica moderna e la sua emancipazione dalla goffezza d'una decorazione barbara sono azioni non dipendenti dal cervello, ma dal sentimento: azioni esplicate da artisti, con il coraggio proprio di chi combatte per una affermazione ideale. Basta, del resto, ricordare a questo proposito il vestito medioevale o rinascimentale dato ai primi grattacieli, o le sagome gotiche da cui erano afflitte tante tettoie ferroviarie, per ricordare come non sia stato tanto facile far andare d'accordo architettura ed ingegneria. Finchè l'eclettismo architettonico e il culturalismo di mestiere hanno creduto che la tecnica, la data del calendario, le ragioni sociali, l'igiene, la morale di oggi, le nostre abitudini, il nostro senso pratico e anti-rettorico non contassero nulla nella determinazione della cosiddetta « bellezza architettonica » abbiamo assistito all'impero dei controsensi. Controsensi che ora, a poco a poco e con significativa accelerazione, incominciano ad evacuare le roccheforti delle Sovrintendenze dei Monumenti, degli Uffici Tecnici Municipali, delle grandi amministrazioni statali e private. Schia-

rito così il campo da ogni prevenzione culturale e fuse finalmente in un'unica collaborazione ideale le attività dell'architetto con quelle dell'ingegnere si può parlare di estetica delle strutture moderne ed avere così una riprova dell'evoluzione architettonica moderna, esaminandola nella sua recente rivoluzione strutturale: la struttura a scheletro.

Esiste una estetica della struttura a scheletro? Quando abbiamo detto che il gusto e la fantasia artistica precedono la realizzazione tecnica implicitamente abbiamo affermato che non può esservi fantasia artistica aderente alla civiltà contemporanea che non si valga dei vocaboli forniti dalla tecnica contemporanea. In altre parole la presenza della tecnica moderna non è sufficiente e necessaria per determinare la genesi di un'opera d'arte moderna, ma tuttavia, invertendo i rapporti, è stabilito che la fantasia artistica d'oggi non può ignorare i suggerimenti della tecnica contemporanea.

Al pubblico che osserva l'architettura dal di fuori sembrerà che tutte queste distinzioni nascondano soltanto sottigliezze bizantine. Esse invece si riferiscono alla più grande rivoluzione portata nei mezzi di espressione architettonica da quando l'uomo ha tentata la geometrizzazione dello spazio. Se lo spirito precede la forma, la forma non è fatta però di puro spirito. Datemi della paglia, del legno e del fango e vi darò la capanna a tetto fortemente inclinato, pressochè identica in Sicilia come ad Amburgo; datemi dei mattoni o dei piccoli conci di pietra e concepirò l'arco, cioè una frase architettonica che si esprime col linguaggio di questi materiali; datemi il cemento armato o le travature in ferro saldato o chiodato e vi darò una nuova espressione plastica della costruzione, o per lo meno mi si aprirà la strada per nuove espressioni plastiche aderenti a queste strutture. Sotto questi rapporti si può allora parlare di una estetica influenzata dalla tecnica e considerare la struttura a scheletro come una condizione necessaria alla evoluzione dell'architettura moderna.

La storia dell'edilizia, fino all'adozione della struttura a scheletro, è legata intimamente allo studio dei pesi dei materiali e allo sfruttamento della legge di gravità. Mentre la primitiva costruzione in legno poteva affrontare con gli incastri e con la chiodatura una struttura scheletrica ed affidare ad essa il compito statico ottenendo una solidarietà efficace ed elastica tra gli elementi verticali e quelli orizzontali; mentre l'edilizia giapponese, per ragioni antisismiche, si è mantenuta fedele alla struttura a scheletro di legno fino ai nostri giorni e con facilità e quasi senza gravi sacrifici di forme potè passare dallo scheletro di legno a quello di cemento armato o di acciaio; mentre nella struttura delle navi si mantenne questo prezioso concetto strutturale, l'edilizia del bacino del Mediterraneo si è affidata ancora nell'antichità alla struttura muraria. Per effetto di questa evoluzione imposta dai nuovi bisogni e dalla preferenza per materiali più resistenti alle intemperie ed al fuoco, si dovettero accettare le conseguenze di una struttura meno perfetta e meno omogenea. Sulla interpretazione di questa struttura discontinua la fantasia artistica lavorò nei secoli.

Difatti nella struttura muraria l'edificio è concepito come aggregato di cose tra loro indipendenti o quasi: le parti dell'edificio sono tra loro appoggiate o accostate, la gravità — il peso! — è la forma di adesione tra carico e carico. La malta facilita l'unione ma non crea il monolitismo, i pilastri o le colonne sostengono gli architravi o gli archi ma nessuna trovata tecnica riesce a colmare la soluzione di continuità che esiste all'imposta dell'arco o dell'architrave. Concepita come una laboriosa conseguenza di equilibri statici fondati sulla forma, sulla compattezza e sul peso dei materiali, la fabbrica denuncia in mille maniere, dal razionalismo dorico al razionalismo gotico, il dramma di questa impostazione strutturale, basata sullo sfruttamento della legge di gravità e sulla resistenza dei materiali allo sforzo di pressione. Secondo questo linguaggio « grosso » significa forte e resistente, « pesante » significa solenne e monumentale,

« vuoto » significa leggero e « pieno » significa massiccio. Le cornici segnano i piani di interruzione e denunciano i punti di sutura tra la verticalità dei sostegni e l'orizzontalità degli architravi appoggiati; i contrafforti nascono dalla necessità di assorbire entro le fondazioni la componente orizzontale derivata dalla spinta laterale delle volte: tutto un linguaggio di volumi-linee-forze, dedotto dalle leggi di gravitazione, viene usato per esprimere esteticamente il sistema murario.

La rivoluzione sostanziale tra la costruzione muraria e la costruzione a scheletro è nella concezione strutturale: lo scheletro monolitico che introduce nella statica dell'edilizia altre forze di adesione oltre a quelle dovute alla pura gravità, che rende solidale l'architrave col piedritto, che elimina ogni soluzione di continuità nell'organismo portante e trasforma radicalmente il problema degli appoggi, delle mensole, degli sbalzi, delle sospensioni. Già il cemento armato ha realizzata la struttura a scheletro con una caratteristica sua propria, riportando con questo l'architettura allo schema statico di tutte le creazioni della natura, dal corpo umano alla foglia di un albero. Lo scheletro di acciaio continua l'opera creando nuovi vantaggi e nuove possibilità di espressione: sottigliezza nei pilastri, leggerezza, rapidità, controllo, abolizione delle casseforme e delle armature, resistenza alla tensione, massime resistenze agli sforzi di taglio e di compressione, infantile facilità di prolungare, innestare, variare, deformare la gabbia statica senza indebolirla. La sua apoteosi è nei grattacieli.

Ma per ottenere questo impiego massimo è stato necessario che lo scheletro in ferro diventasse familiare all'occhio moderno e che l'orditura caratteristica di questa rete di tiranti e di puntoni, di tralicci esili e sicuri, si facesse amare a poco a poco, non come soluzione di ingegneria, ma come esplicita possibilità artistica. Per questa ragione può considerarsi benemerita tutta quella grande classe di edifici cosiddetti industriali, che del loro nudo scheletro si sono fatti onestissimo vanto. A loro ed in modo par-

ticolare all'architettura dei mezzi di trasporto dobbiamo in gran parte la rivalutazione di alcune leggi estetiche di somma importanza. Dobbiamo difatti riconoscere che l'architettura dei mezzi di trasporto ha contribuito parecchio a diffondere il sentimento della struttura moderna e a rendere familiari le particolari maniere di espressione del ferro: sottigliezza dei profili, precisione meccanica, struttura a scheletro realizzata con la chiodatura o con la saldatura. Le frasi poi di esaltazione della macchinistica moderna e il movimento stesso dell'« Esprit Nouveau » o della « Neue Sachlichkeit » devono molto al semovente. Dalla architettura di una passerella di nave, dalla meccanica eleganza di un complesso di rotismi, dal taglio particolare della finestra panoramica del ponte di passeggiata o del ponte di comando di un transatlantico, dalla meccanica precisione di un finestrino di vettura ferroviaria, dalla meticolosa distribuzione di spazio realizzata in una vettura-letto, in una carrozza ristorante, in una cabina di aeroplano o di piroscavo, dalla stessa sagoma rotonda degli « hublots » di marina sono nati, per associazione di idee, infiniti stimoli tecnici o puramente estetici che hanno creato un clima nuovo anche nell'edilizia di terra ferma. Che una casa debba imitare una nave e sottoporsi, per ridicola inutilità, alle leggi della aerodinamica è naturalmente da escludersi: vi sono tuttavia dei rapporti, delle influenze che non si possono negare: studio rigoroso della economia dello spazio e della funzionalità dei servizi, raccordi in curva, smussi di pareti o di angoli, simpatia per le finestre continue e per le famose ringhiere metalliche a sbarre orizzontali.

Ma anche altre influenze, più profonde, ha avuto questa moderna concezione strutturale. Essa ha rimesso in onore antiche leggi estetiche che la fine dell'ottocento stava dimenticando. Prima, fra tutte, quella della « ripetizione ». L'effetto monumentale del ritmo e dell'elemento ripetuto è legge antichissima. Nella metà dell'ottocento essa naufragò nella ossessione del disordine, per quell'ondata di eclettismo e di impotenza che

ancor oggi qualcuno si intesta di difendere sotto il pretesto della tradizione. Ma dal viale delle Sfingi ai Colonnati del Partenone, dall'Acquedotto di Claudio al Portico di San Pietro, dal Ponte romano di Segovia al Palazzo Pitti la semplice cadenza ripetuta ha rappresentato la più certa legge di persuasione estetica. Oggi questa legge è contaminata da un brutto nome e non sempre è cosciente della propria potenza. Menti deboli o accomodanti, animi timidi e tarati di cultura indigesta credono ancora di doversene vergognare. La chiamano legge dello « standard », talvolta per avvilirla come un semplice accidente pratico e antiumano. Ma gli artisti del nostro tempo hanno avuto il coraggio di esaltarla non solo come una conseguenza dell'economia sociale, della industrializzazione e del lavoro in serie, ma anche come un capitale modo di esprimere un solenne omaggio alla bellezza. Questa legge si è disvelata con le cadenze uniformi dei tralicci dei grandi ponti in ferro; si è dimostrata efficace elemento estetico nel susseguirsi delle capriate nelle grandi tettoie; ha avuto il suo battesimo nel primo edificio concepito con spirito esente da preoccupazioni storiche: nel Palazzo di Cristallo di Londra costruito in ferro e vetro dal precursore inglese Josef Paxton, nel 1851. Un'altra legge generale di estetica, affogata nel delirio delle presunte originalità personali o nella avviliente meccanica dello stilismo accademico, è stata rimessa in onore dalle strutture a scheletro in modo particolare: « il coraggio della uniformità ». La nostra epoca, come tutte le epoche di questo mondo, non ha da creare infiniti tipi contraddittori, nè deve dare lo spettacolo di una anarchia di gusto e di una assenza di gerarchia, degna soltanto degli abulici o degli impotenti. La fantasia, la genialità, l'originalità hanno campo di manifestarsi in profondità, in contenuto, in sintesi e non in bizzarrie superficiali, in capricci formali, in analisi indisciplinate. Per essere un grande architetto non è necessario tentare di trasformare in Panteon una casa di pigione, nè inventare per ogni costruzione una nuova finestra, nè scapricciarsi in-

torno ai dettagli con la foga di un pasticciere. L'architettura di un edificio moderno viene esaminata e definita nell'insieme: il cosiddetto dettaglio decorativo non esiste: esiste soltanto l'intelligente e ben vigilato dettaglio tecnico. La base estetica — sociale e tecnica nello stesso tempo — dell'architettura moderna è riportata nella composizione a tre dimensioni: cosa difficile a capire dagli spiriti latini, depauperati della primordiale « ratio » romana dopo tanti secoli di ubbriacature di forma pittorica a due dimensioni.

E' naturale che tali principi estetici trovino nella tecnica del ferro un clima favorevolissimo, ed è quindi spiegabile come tra i sostenitori della struttura di acciaio si trovino i migliori architetti moderni. Essi si sono impadroniti con avidità anche della tecnica, dando origine a conclusioni veramente liriche per l'entusiastico connubio ottenuto tra architettura e ingegneria. Mentre nel cemento armato lo sbalzo ha bisogno di un ingrossamento all'appoggio — mensola o smusso di raccordo — che introduce l'irregolarità di una diagonale nel reticolo delle orizzontali e delle verticali, nel ferro non è necessario questo accidente antiestetico. E vediamo Neutra approfittarne artisticamente nella sua bellissima casa per un dottore costruita in California. Mentre la sezione di un pilastro di pietra, di cemento armato o di ferro, a parità di condizioni di carico e di altezza, varia moltissimo da un massimo per la pietra e un minimo per il ferro, è naturale che l'arte moderna si impadronisca anche di questo nuovo stato di cose. In altri tempi qualche ingegnere che si disinteressava della parte estetica o qualche architetto che considerava degradante dare importanza a quello che non fosse pura scenografia, hanno fasciato di gesso i pilastri in ferro per imitare i gonfiori delle colonne di marmo. Sembrava a loro troppo esile e non ancora familiare al loro istinto statico — abitudine della pietra! — la proporzione tra la sottigliezza richiesta dal calcolo e il peso da sostenere. Ora, invece, non solo ci siamo famigliarizzati a questi nuovi rapporti e l'intuizione

della resistenza del ferro alla tensione ed alla compressione incomincia a presiedere nella nostra immaginazione, ma ci sembra grosso e pesante e goffo ogni rapporto che troppo si allontani da questo schema. Quando poi questo sentimento del ferro è completato dal sentimento della « saldatura », sentimento che annulla e distrugge tutto ciò che era patrimonio intuitivo dell'architetto che pensava in muratura e in gravità, si creano orizzonti nuovi nella sfera della fantasia architettonica, si allentano i vincoli della statica e la poesia dello spazio si entusiasma di ardite conquiste. La tecnica supera moltissime antiche limitazioni, quasi annullando le leggi del peso, i vincoli della gravità, i valori della materia. Il sogno di tanti precursori, da Wright a Sant'Elia, diventa realtà e la tecnica si trasforma in lirica e fornisce agli architetti elementi nuovi per le eleganze dell'assoluto e per le gioie dell'arditezza.

Gli uffici delle vecchie Procuratie di San Marco, con una anticipazione miracolosa di idee, avevano, su due piani, due file ininterrotte di novanta finestre, intervallate tra loro da un'esile colonnina. Ora, per lo stesso scopo, sostenendo a sbalzo la parete ed arretrando i pilastri, si può ottenere quello che per il razionalissimo costruttore delle Procuratie Vecchie doveva naturalmente rappresentare l'ideale: l'abolizione dei sostegni a fianco delle finestre. I palazzi comunali del medioevo, tipici tra gli altri quelli di Monza e di Milano, avevano il piano terra libero al pubblico. Su volte ingombranti e su spessi pilastri poggiava il primo piano. Ora gli stessi principi, con soluzioni esilissime realizzate dalla struttura in ferro, sono propugnati dal Le Corbusier per ragioni estetico-urbanistiche. Il balcone pensile che, come il più anziano bow-window, sporge sul vicolo pompeiano, vecchio di venti secoli, diventa ora con la struttura in ferro e con il lavoro a tensione, il grappolo di alloggi creato dalla tensistruttura di Fiorini. Tutto si evolve in questo mondo ed anche per le idee apparentemente più ardite si può trovare un legame di intenzioni nel passato! Trovare un albero genealogico di tradizio-

ni di questo genere non è nè offensivo nè inutile, ma anzi insegna a servirsi della tradizione come di un trampolino per il futuro. Ma compie un tradimento alla storia dell'arte italiana chi identifica la tradizione con un vile ripiegamento nel passato, per avvallare, con forme esteticamente superate, un timido progresso tecnico. Quando le cose procedono in quest'ultima maniera e manca la sincerità di collaborazione tra arte contemporanea e tecnica contemporanea, si fanno quelle ridicole navimuseo che finalmente sono state riscattate dal « Conte di Savoia », dal « Victoria » e dal « Neptunia »; quando si nega all'arte il diritto di vivere nel suo tempo, si toglie alla scienza il suo respiro intellettuale e la si costringe a vivacchiare di plagi e di imitazioni forestiere; quando si vuol deviare dalle leggi assolute della moralità artistica e si cerca, per mancanza di orgoglio, di volontà di dominio e per patriottismo da caffè, di rifugiarsi nel folclore, ci si mette volontariamente in disparte dalla storia dell'arte.

Anche per queste ragioni, profondamente spirituali e universali, e non soltanto per quelle tantissime suggerite dalla economia, dalla sicurezza, dalla convenienza utilitaria, dalla celerità, occorre amare le strutture a scheletro. Nasce da esse un insegnamento che non è nè economico nè tecnico soltanto: esse parlano l'inevitabile linguaggio estetico dell'edilizia di domani.

**A. PASQUALI: SCUOLA
DI ARCHITETTURA**

Fra i problemi che riguardano l'architettura quello del suo insegnamento è, senza dubbio, dei più interessanti: perchè se si sono raggiunti ottimi risultati nel campo tecnico e professionale, la questione della formazione intellettuale dell'architetto è lontana dall'essere risolta. Copiare manualmente tavole di elementi di antiche costruzioni, e apprendere aride notizie storiche e stilistiche, serve soltanto ad accumulare una specie di repertorio che ai tempi dell'ecclerismo poteva forse avere utilità pratica come fonte di motivi ornamentali: non a formare una scuola di architettura.

Ciò potrebbe, in parte, essere evitato se i futuri costruttori fossero guidati verso una reale comprensione dell'opera d'arte. « Affinchè l'opera architettonica possa attingere la pienezza della sua funzione estetica è necessario che possieda in sè stessa, obbiettivamente, questa armonia, come proporzione realizzata del tutto e delle parti, come rispondenza perfetta di tutti i suoi membri costitutivi alle leggi unitarie dell'ambiente spaziale in cui essa vive ». Così scrive Salvatore Vitale nella sua « Estetica dell'architettura », opera assolutamente ignorata nelle scuole superiori di architettura, dove, in cinque anni, non è mai pronunciato il nome di Croce, e mai è fatto cenno delle sue teorie che hanno certamente più valore formativo di molti studi archeologici.

E' interessante, a questo proposito, sfogliare gli atti del congresso tenutosi alla Quinta Triennale di Milano, nel 1935. Il tema era, appunto, « La formazione dell'architetto ». Il tema fu svolto da relatori di molti paesi e di diverse tendenze, ma in tutti, e soprattutto nei più moderni, apparve evidente l'importanza attribuita alla formazione intellettuale dei giovani. Esempio tipico Lurçat quando, accennando agli architetti classici, dice: « Ils connaissaient également la puissance des nombres, de leurs rapports, de leurs assemblages possibles. Ils savaient qu'ils créaient ainsi un « ordre », essence même de la beauté, une dignité incommensurable, en un mot, la pérennité de leurs oeuvres.

C'est cela que nous sommes obligés de reconnaître, d'admirer, d'essayer de comprendre. Or, à l'école qu'a-t-on compris de ces beautés, qu'en a-t-on fait? L'emploi systématique d'un vulgaire module, tout comme d'un simple mètre. D'une chose de la plus haute spiritualité, presque impalpable, on a voulu faire une simple chose matérielle, concrète, applicable à tous coups et à tous cas, c'est en vérité trop facile ».

Non meno significativo il rapporto di Joseph Frank: « la disposizione (all'architettura) compare raramente al momento nel quale si sceglie la propria professione. E' provato dai fatti che molti fra gli architetti che eran prima stati scrittori, scultori, ecc. non hanno scelto questa professione che tardi e vi hanno raggiunta una gran fama (esempi: Michelangiolo, Alberti, Brunelleschi). La professione di ingegnere non ha mai condotto a quella d'architetto, ciò dimostra quanto siano aleatorie le nozioni della costruzione che possono del resto essere acquisite da chiunque.

« Tutti gli studi di un architetto sono in gran parte artistici e la sua funzione consiste nel dare una forma a materiali amorfi, egli deve dunque prepararsi per rendere armoniosa questa forma, e a questo scopo la conoscenza profonda della costruzione e dei materiali, benchè importantissima, è secondaria.

« E' più importante svegliare nell'architetto il senso dell'architettura, che è la qualità ch'egli deve anzitutto possedere, che aumentare indefinitivamente la conoscenza dei dettagli. A questo scopo lo studio della matematica, della geometria, e della statica è utile quanto la conoscenza dell'architettura classica ». Non bisogna attribuire troppa importanza ad una attività pratica, che pure ha la sua importanza; ma sono le conoscenze intellettuali che la scuola deve porre innanzi a tutto.

Joseph Vago, ribadendo questi concetti, dice: « En opposition avec la croyance des dernières décades, ne voyant dans l'art que cheveux ébouriffés, on ne devrait embrasser la profession d'architecte qu'après un solide enseignement préparatoire de cultu-

re générale. Il n'y a pas de génies incultes. Les grands, artistes véritables, les Michelange, les Leonardo, les Dante, les Wagner, ont toujours été au sommet de la culture de leur époque ».

Naturalmente con ciò non si vuol diminuire l'importanza degli studi tecnici: questa importanza è grandissima, ma implicita; ripugna pensare ad un architetto non completamente padrone della tecnica, tanto più facilmente acquisita quanto più alto è il grado di capacità creativa, nella sintesi inscindibile di forma e contenuto. L'evoluzione del gusto architettonico, precede, non segue, lo sviluppo della tecnica; e lo guida, quando la tecnica stessa è un antecedente dell'arte. L'apporto tecnico e sociale dell'edilizia e dell'urbanistica moderna rientrano nel quadro del progresso della civiltà e della scienza: il fatto che questo apporto sia spesso opera delle stesse persone che guidano l'evoluzione del gusto architettonico, significa che il vero architetto sintetizza i vari elementi della tecnica e della scienza; e che ogni opera d'arte è frutto di una concezione unitaria inscindibile.

Tornando allo studio dell'architettura, è fondamentale quanto scrisse il Croce già nel millenovecentoquattro:

« 1) E' necessario studiare i motivi pratici che hanno operato nell'animo dell'artista, come si studiano le idee sue e del suo tempo, le tradizioni, le abitudini di scuola, gli influssi stranieri, l'efficacia sentimentale di queste o quelle forme architettoniche e decorative e così via.

« 2) E' necessario non arrestarsi a essi, ma ricercare la sintesi artistica, cioè il momento essenziale e dominante in cui l'artista ha conseguito una propria visione o immagine, la quale trasforma in lavoro d'arte il lavoro pratico.

« A questo modo anche la storia dell'architettura diventa un problema psicologico, o, meglio un problema spirituale. La cosa potrà garbare o no; ma non si può farne di meno: altra via non si offre. La distinzione tra quelle che sono opere artistiche di architettura, e quelle che non sono tali, si deve fondare anche essa sopra un'interpretazione spirituale. Di certo, è molto più

comodo il metodo consueto onde si cerca nei caratteri delle cose esterne la distinzione tra arte e non arte: arte è l'obelisco e non la casa di abitazione; arte è il tempio e non la cucina; arte è un fucile arabescato e non un fucile da guerra, e simili. Si aggruppano in tal modo, le cose belle da un lato, e dall'altro fisicamente divise, le cose utili. Ma contro le cose belle protesta l'Estetica come contro le cose utili ha protestato da lungo tempo la scienza economica ».

Nelle scuole, benchè mal impostato, esiste uno studio storico dell'architettura, che si arresta al Piermarini; mentre gli architetti contemporanei e le loro teorie sono completamente ignorati o, al più, ricordati con benevola compassione. Si insegna che esistono nuovi materiali e si fa conoscere il modo di adoperarli; si parla di tecnica moderna, ma mai di gusto moderno, mai delle nuove tendenze, quasi fosse la tecnica ad aver additato le nuove vie all'architettura e non il desiderio di nuove forme espressive. Di ciò, forse, non ci si dovrebbe meravigliare considerando, per esempio, che Giovannoni, nell'Enciclopedia Treccani, si sbriga di tutta l'architettura moderna con queste parole: « Nel momento attuale tendenze forse più serie e più sane sono quelle della continuazione dei tipi barocchi o neoclassici, più degli altri vicini alle nostre esigenze e alla nostra civiltà, portate ora ad assimilare le nuove possibilità costruttive e le forme che ne derivano. E più ancora si mostra, quasi sentimento comune, una tendenza alla semplicità, all'architettura di masse, alle pareti prive di ornati e solo traforate dalle aperture a cui si cerca più o meno artificiosamente di dare un ritmo.

« Ma accanto a questa tendenza architettonica si accentua anche la tendenza anti-architettonica che vuol dirsi razionalista, della costruzione brutta senza ricerche estetiche e preoccupazioni ambientali: ed acquista terreno specie in Germania e in Russia ». E' evidente quanto grave sia il danno che reca allo sviluppo dell'architettura questa voluta o effettiva ignoranza in coloro che dovrebbero essere i « maestri ».

Ogni manifestazione del gusto di un'epoca ha avuto il suo sviluppo e la sua evoluzione tanto più rapida quanto più frequenti sono stati i contatti, e più grande la reciproca conoscenza fra i diversi artisti. Ma perchè una tendenza dia frutti vitali, bisogna che il suo ciclo si svolga completamente e coerentemente, senza intoppi. Lo stato attuale dell'architettura italiana che, certamente, non è la maggiore fra quelle di tutte le nazioni moderne è imputabile anzitutto a coloro che sin dai primi anni del « liberty » impugnarono l'insegna della tradizione, ed in nome di questa si schierarono contro tutto ciò che aveva sapore di nuovo, e che voleva essere vivo. Ed ancora non disarmano.

Trent'anni or sono, così come accade oggi, si è visto lo « stil nuovo » cadere in mano a mestieranti senza gusto; mentre in Olanda, in Austria, in Germania, e ovunque le nuove energie non erano intralciate dalle ubbie di un tradizionalismo formale, si evolveva arricchendosi di nuove esperienze, e contribuendo alla definizione della nuova architettura. In Italia si assisteva, invece, al trionfo del gusto neo-classico e neo-barocco.

Nelle Scuole di Architettura si insegna, dunque, anche l'architettura di oggi: non soltanto quella di ieri. Chi ha la responsabilità di dare ai giovani un primo indirizzo ha l'obbligo di far conoscere tutto quanto avviene nel mondo dell'architettura; non soltanto egli deve delle opere nuove, come oggi avviene, illustrare il funzionamento pratico, che può essere materia di un corso di tecnica costruttiva, ma soprattutto far comprendere, criticamente, le ragioni estetiche.

Nelle Scuole di Architettura, per non parlare delle scuole di Ingegneria Civile per le quali sarebbe troppo lungo il discorso, si sospetta appena lo sforzo immenso di pensiero e di studio che ha portato l'architettura moderna al suo stato attuale, e se ne ignorano completamente le basi teoriche.

Fortunatamente non mancano nelle nostre scuole i buoni e gli ottimi frutti, ma quanto c'è di buono non è la regola ed è dovuto alla cultura e alla capacità eccezionale di alcuni allievi,

non ad un metodo di insegnamento; a meno che non si voglia considerare metodo di insegnamento il lasciar fare ciascuno a suo modo.

Se è stato, in qualche scuola, un grande merito non opporsi alle ricerche dei migliori, evitando di imporre una « maniera », occorre pure guidare gli sforzi degli studenti meno dotati verso forme più elevate di quelle che troppo spesso si osservano.

Occorre, soprattutto, rialzare il tono degli studi di architettura ricordando che ben pochi sono gli esempi di grandi architetti non coltissimi. Si ricordi, a questo proposito, con quanta intelligenza Le Corbusier considera, in « Vers une architecture », i monumenti di Atene e di Roma e quali risultati positivi egli tragga da queste osservazioni.

Non così evidentemente pensa il Giovannoni, quando partendo da giusti, ma ovvi ed impliciti principi, scrive in « Questioni di architettura »: « La stessa formula della semplicità in cui noi ora ci rifugiamo ha forse più di ogni altra bisogno di una esecuzione precisa e perfetta, senza di che cade goffamente quando dal disegno si passa all'esecuzione. »

« Ecco dunque un grandissimo campo di insegnamento, vero corso teorico pratico sussidiario dei nostri corsi ufficiali, il quale potrebbe avere molteplici utili con le istituzioni tecniche professionali. E se i docenti fossero davvero all'altezza degli argomenti, io per primo, che pure mi interessa molto mediocrementemente dell'aspetto esterno che vanno assumendo gli edifici nuovi di Berlino o di S. Francisco o di Bruxelles e preferisco stare per questo chiuso entro le mura dell'Urbe, ben volentieri tornerei a sedere sui banchi della scuola ».

« Ed eccoci ad un terzo corso di perfezionamento per i signori dell'architettura: quello della composizione monumentale. Uno studio veramente elevato della estetica architettonica nelle sue ragioni filosofiche, nelle sue teorie, nelle sue applicazioni, una esercitazione nei vasti temi, un maggior progresso nella scultura, nella scenografia, e, d'altro lato, nella cognizione scien-

tificamente costruttiva delle grandi moli (come cupole, ponti, torri, palazzi, grattacieli) dovrebbero essere di questo corso gli elementi principali. In esso insieme col pensionato artistico nazionale, vedrei la giusta espressione di una, per così dire, arte superiore ».

Idee da mettere fra gli elementi negativi per la formazione dell'architetto, insieme a quel positivismo architettonico che, sia in difesa del « razionalismo » che contro di esso, cerca nelle opere del passato la rispondenza della forma alle esigenze pratiche e costruttive.

Troppo grande è stato il recente progresso scientifico e filosofico, e troppo diverse sono le attuali condizioni di vita perchè tali ricerche possano ancora dare frutti più alti di una appagata curiosità storica.

Ricorderò qui l'esemplare definizione di ciò che deve essere una storia dell'architettura, data da Giuseppe Delogu al Congresso di storia dell'arte di Stoccolma nel 1933. Le parole di Delogu possono servire di conclusione:

« Dunque, storia e critica, come storia e critica d'arte, cioè di fatto spirituale e lirico: passare quindi dal lavoro analitico, dalla osservazione di misure e pesi e controlli di slanci e di resistenze e di rilievi di sagome, alla ricerca del momento emotivo di una concezione e creazione architettonica, ed intenderlo e riviverlo, e trasformare quegli elementi singolarmente considerati dallo stato di mosaico e di rapsodia e dell'inarticolato a sistema, cioè all'unità di molteplici conoscenze raccolte sotto un'idea ». Il programma di insegnamento di una scuola di architettura non può essere impostato, oggi, diversamente.

**CARLO LEVI: CONSIDERAZIO-
NI SULLA ARCHITETTURA**

THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY

Chi ci libererà dalle questioni vacue, che nascono dalla confusione di interessi pratici con teoria e critica? Non altra origine hanno gran parte delle polemiche letterarie e artistiche di questi anni: o che si discuta sul romanzo o sul quadro storico, sul teatro di masse o sulla tradizione, o che si dibattano le peregrine distinzioni di forma e contenuto, o che si resuscitino alla effimera vita del giornale i generi letterari, la gerarchia delle arti. ecc. Le più estranee preoccupazioni si sostituiscono alla libertà della espressione artistica e alla autonomia del pensiero critico; la polemica sulla architettura moderna, questione viva di cultura e di vita morale, è divenuta così una inutile contesa di moduli imparaticci, di vuote formule, di falsi concetti, di timorose velleità.

La casa è, come il vestito o l'aspetto dei volti e dei corpi, un abito; un modo di vivere, di esprimersi pratico, prima che un modo d'arte, di esprimersi poetico. In questo senso, la difesa dell'architettura moderna è una questione di costume, e i suoi argomenti nascono da un bisogno di coerenza, da un desiderio di essere sè stessi, e non ancora di contemplarsi e esprimersi in modo universale. Ciò spiega e giustifica la polemica: l'opera d'arte, in quanto tale, non ne abbisogna, nasce tutta armata, nè trova misura o pietra di paragone nel concetto di modernità. Impulsi al nuovo e resistenze dell'antico, d'ordine contingente, spingono quegli architetti che, anzichè questioni estetiche, dibattono argomenti moralistici, parlano di utilità, di corrispondenza ai bisogni e alle funzioni degli oggetti, di opposizione e ripugnanza a quanto è falso, fastoso e pretenzioso, ecc.; presentandosi, più che come degli artisti, come dei rinnovatori del costume, degli agitatori e propagandisti di principii, dei banditori di verità o dei vagheggiatori di utopie. Chi dichiara genericamente la sua simpatia per la nuova architettura, esprime più che altro una tendenza sentimentale, una consonanza di affetti e di preferenze, un orientamento di abitudini; e tutto questo è ancora estraneo all'arte. Tale, del resto, fu sempre la na-

tura delle cosiddette battaglie artistiche o letterarie: la memorabile serata di «Hernani», più che a decidere un problema critico, tendeva ad imporre gli ideali della generazione del 1830 contro i vecchi ideali che vi si opponevano. E' segno di vitalità dell'architettura moderna il suo poter essere presa a pretesto e motivo per simili contese: ma sarebbe assurdo voler scambiare i programmi, le parole d'ordine di questa guerra, con canoni d'ordine estetico.

Prima di queste polemiche, esiste una esperienza morale: un modo di vita che ha radici assai lontane e che coesiste e contrasta con antiche eredità, offre agli architetti una specie di materia grezza, che è compito dell'arte di superare e fissare nello stesso tempo. Dolce stil novo e Dante presuppongono un mondo non più latino, e la sua volgare eloquenza. Questo nuovo linguaggio, questa eloquenza delle cose vive, un secolo attivissimo e rinnovatore l'ha foggiate, anche senza averne coscienza. Lo spontaneo atteggiarsi dei bisogni, la materializzazione dei sentimenti, il modo dei rapporti sociali, hanno creato degli oggetti: emozioni, immagini, ricordi costituenti l'atmosfera che ci avvolge, la nostra storia personale. Tra la città e la campagna, al luogo delle antiche mura, e lontanissimo dall'una e dall'altra, è nato il nuovo paesaggio del sobborgo industriale, con i grandi spazi aridamente verdi, lo squallore delle costruzioni affrettate e spoglie, sorgenti in disordine dai campi limitati, la polvere, gli steccati, i terreni vaghi, e tutta la miseria e l'orgoglio degli uomini. Fumo di officine: scompaiono le costruzioni ancora settecentesche, familiari schiavistiche e paterne del «Padrone delle Ferriere» e del «Michel Pauper» non solo inadatte alle necessità della tecnica produttiva, ma divenute inespresse del nuovo spavento di questo paesaggio impietoso, più oscuro dei boschi, più ricco di arcani e favorevole ai miti che le ordinate religioni cittadine. Le città ingigantite hanno perso l'antico centro e l'antica gerarchia, attorno al castello o alla chiesa: il mondo borghese è uscito di soggezione: una civiltà piena di contraddi-

zioni, ricchissima di passioni, si mostra e si atteggia nei nuovi quartieri. Tuttavia, l'800 non ha una grande architettura: forse, col naturale persistere di abitudini e con l'adattamento agli ideali ereditati, una troppa urgenza e intensità di vita non permetteva ai nuovi aspetti e sentimenti di uscire dal provvisorio, dall'individuale o dal rettorico. Lo sforzo del nuovo si manifestava, come nella minor letteratura romantica, o con un rivolgersi alle età trascorse — i palazzi Tudor vittoriani, dramma borghese medioevaleggiante — o, parallelamente agli scritti e ai quadri orientalisti, con l'appropriarsi eclettico di elementi di stili esotici; o, più tardi, con una pretesa di totalità naturalistica, dove il vero diventa veristico, il fiore, la foglia, il frutto e la semplicità stessa si stilizzano in floreale e liberty. Poesia, musica, il « giardino incantato » della pittura impressionista francese avevano trovato modi altissimi e universali di esprimere quel fermento di vita, e il suo senso della morte. Se non vi fu una grande architettura, gli indirizzi architettonici successivi procedevano dalle stesse esigenze da cui sorgeva quella poesia. La casa d'abitazione ottocentesca rimane un capolavoro di psicologia, ma non d'arte.

Quella civiltà comune poneva, senza esaurirlo, il problema della nuova architettura, che nasceva — coincidendo con la rivoluzione tecnica, con l'uso delle costruzioni in ferro e, dopo l'80, in cemento armato — col nuovo secolo. I tentativi stilistici ottocenteschi corrisposero ai motivi minori e non risolti del romanticismo e del naturalismo: ma attraverso, accanto, e magari contro di essi, un mondo in movimento trovava una sua forma pratica, modificava i paesaggi, inventava prospettive, illuminava le notti, ascoltava i rumori delle macchine, si abituava a nuovi ritmi, e non conosceva altra legge che la propria: creava così la necessaria premessa sentimentale al gusto della architettura nuova.

La polemica sulla architettura è astratta come la « questione della lingua »: è già risolta prima di essere posta. L'architettura

ra moderna evidentemente non vive se non nelle singole opere; nelle concrete personalità che vi si manifestano: ciò che le apparenta è quello che il Venturi chiama un « modo della visione », rivolto e sorgente da un mondo morale comune. Questo linguaggio dell'architettura non deve essere considerato alla stregua di un « genere letterario ». In verità, le definizioni correnti, provengano esse dai suoi fautori o dai suoi detrattori, non si rivolgono ad essa nè alla umanità che vi si esprime, ma ad un suo astratto contenuto ideologico e moralistico, o a certi suoi aspetti particolari, assunti come forme tipiche, nuovi ordini architettonici. Di qui la confusione e la incerta passionalità degli atteggiamenti, particolarmente evidenti là dove quel mondo ha scarsa vitalità, e quel gusto si manifesta con caratteri di imitazione e di accademia; dove si combatte o si esalta la nuova architettura in quanto modernità, e non in quanto arte. Si è voluto definirla dalle sue qualità materiali; dalle leggi costruttive, o secondo il criterio di utilità, e la si è detta razionale e funzionale; vi si sono cercati caratteri, amati o odiati, di razza, di politica, di religione; e la si è detta teutonica, russa, giudaica, orientale, nordica, protestante, pagana, ecc. Ma l'architettura rimane forzatamente fuori di questi limiti empirici, nè vale a definirla la morale sociale che essa pretende di esprimere o di imporre. Di fronte al suo mondo, l'architettura moderna ha atteggiamenti che rispondono a tutte le passioni, a tutta la persona umana, e ne fanno poesia. Ecco volta a volta il mito, il simbolo, l'ironia, la satira, l'idealizzazione, e una visione oggettiva, e una visione fantastica. Posizioni diverse, che ci accade di ritrovare nelle costruzioni stesse di un solo architetto. All'arte dell'800 l'architettura nuova è legata, come i figli ai padri, insieme da una continuità e da una opposizione. Dei padri fu proprio, ad esempio, l'ambizione del grandioso, il gusto del complesso e del massiccio: per naturale reazione si è amato il semplice, si è cercato di far piccolo; ma nello stesso tempo si sono alzate moli superbissime, si sono progettate città ver-

ticali, dove l'utilità è pretesto al desiderio di grandezza.

Questa ambivalente eredità, che ci spiega certi indirizzi, non ci dice ancora che cosa si esprima con quella modestia o con quella superbia. Nel campo delle preferenze morali è anche quel disprezzo del lusso e del fasto, quel voler corrispondere ai semplici bisogni che sarebbe la caratteristica principale della architettura nuova: « il donna des modèles d'une architecture simple et gracieuse, pour faire, dans un médiocre espace, una maison gaie et commode pour une famille nombreuse; en sorte qu'elle fût tournée à un aspect sain, que les logements en fussent dégagés les uns des autres; que l'ordre et la propriété s'y conservassent facilement, et que l'entretien fut de peu de depense. Il voulut que chaque maison un peu considérable eut un salon et un petit péristyle, avec de petites chambres pour toutes les personnes libres; mais il défendit très sévèrement la multitude superflue et la magnificence des logements — ces divers modèles de maisons, suivant la grandeur des familles, servirent à embellir à peu de frais une partie de la ville, et à la rendre régulière; au lieu que l'autre partie, déjà achevée suivant le caprice et le faste des particuliers, avait, malgré sa magnificence, une disposition moins agréable et moins commode ». Chi qui costruisce, ordina e dispone, secondo gli stessi principi che animano oggi tanti architetti, è un nume classico, è Minerva; e i piani della città di Idomeneo sono quelli stessi delle colonie francesi d'America. Il concetto di costruzione tipo, di standard, di razionale — un razionale fatto di buon senso, « la chose au monde la mieux partagée » —, il disprezzo del fasto, l'amore dell'ordine, tutto ciò che si dice esaurire l'architettura moderna è già prescritto, alla corte del re Sole, dal precettore del Duca di Borgogna, a fini politici e morali.

D'altro canto, si pretende confinare l'architettura moderna nel suo linguaggio astratto, nel rigore delle sue forme considerate belle in sé: è la posizione dell'estetica cubista, reazione polemica contro il verismo dell'oggetto naturale. Cubismo e ar-

chitettura cubista sono in realtà sullo stesso piano del verismo: il mito della forma è astratto come quello della natura; e l'opposizione dell'intelletto al senso non supera il dualismo, ma lo continua. Anche questa eredità ottocentesca è contraria allo spirito della nuova architettura.

Una civiltà umana e viva si manifesta nell'architettura moderna e vi trova le sue forme, come i sentimenti le loro parole. Moralismo e formalismo sono i suoi limiti, non i suoi caratteri.

Queste sommarie, e del resto ovvie, considerazioni, mi vengono alla mente ripensando a certi recentissimi manifesti e polemiche, e a certe richieste di una percentuale obbligatoria di decorazione nelle nuove costruzioni. In base appunto a preconcetti moralistici e formalistici si è resuscitata, ad esempio, la questione del rapporto fra le arti, affermando, per deplorarlo, che l'architettura moderna non tollera pitture e sculture — quelle pitture murali che si è detto essere « più nobili » che non quelle da cavalletto! — ma le bandisce dai muri; come se esistesse una opposizione di indirizzo fra le arti figurative e l'architettura, e quest'ultima fosse intesa soltanto, non a una funzione espressiva, ma ad un'opera di protesta calvinista o di iconoclastia piagnone. L'estetica disinteressata ha trovato le sue categorie nelle misure, del resto legittime, contro la disoccupazione.

Discutere se l'architettura nuova possa o no valersi del sussidio della pittura è cosa oziosa: non esiste alcun codice o alcuna accademia moderna che possa porre un limite alle necessità espressive dell'architetto, che si varrà di tutti i mezzi che gli parranno utili a dire esattamente quello che ha da dire. La generale tendenza dell'architettura a evitare certe decorazioni non è dovuta a un preconcetto moralistico, ma a un bisogno artistico di coerenza e di semplicità che la obbliga a bandire non la pittura o la scultura, ma l'ornamento inteso come qualcosa di sovrapposto. Se si trattasse di una ideologia, essa sarebbe ancora quella ottocentesca e romantica, di Tolstoj o di Wagner, nemica dell'arte come lusso; se si trattasse di una polemica,

sarebbe rivolta contro il gusto ottocentesco del naturalismo — combattuto e in certo senso continuato dal cubismo — che, ponendo all'arte un dato esterno, la riduce tutta a stilizzazione, a decorazione. Nè è a dirsi che questa ideologia e questa polemica non siano esistite e non abbiano il loro peso: tuttavia la tendenza al semplice nell'architettura moderna è quella stessa che ritroviamo nella pittura: la conoscenza del valore poetico, non rettorico o oratorio, dell'opera. Non bandita la pittura, ma quella soltanto che contraddica alla necessaria unità della costruzione, che non possa diventare realmente architettura.

A una visione empirica, e per chi si diletta di simili distinzioni, l'architettura appare, come il teatro, l'opera, il cinematografo, un'arte composita, che piega in una sua unità superiore gli elementi particolari da cui è formata; che si vale di infiniti collaboratori, ciascuno dei quali, per conto suo, cerca nella piccola opera parziale una sua perfezione. Vitruvio elencava, se non erro, nove arti necessarie all'architetto: e la cosa può ben accettarsi come simbolo più che di una necessità pratica, del bisogno di possedere tutto quello che è umano per esprimerlo compiutamente. Nella singola costruzione il modo del rapporto tra « le arti » non è che la qualità particolare di quella compiutezza; la condotta dunque e la ragione stessa dell'opera. Nella cattedrale di Chartres l'accento non cade sui mezzi: la necessità di essere totali celebrando appunto del mondo la totalità, di riconoscere Dio nei suoi tre regni, realizza di per sè, in un assunto trascendente i loro limiti empirici, una unità di architettura e arti figurative, che è unità di pensiero. Il '500 pone nell'idea dell'uomo il centro comune: la relazione delle arti è piuttosto specificazione di funzioni, gara. Ma la misura diventa esterna: chi non conosce le tavole che deducono, da quelle del corpo umano, le proporzioni perfette per ogni costruzione? I tre ordini di colonne, dorico, ionico e corinzio, si sono detti rappresentare rispettivamente l'uomo, la donna e la vergine, perchè il loro modulo rispettivo, 6, 7, 8, è quello dell'altezza dell'uo-

mo, della donna e della fanciulla in rapporto alla lunghezza del piede. Questo amabile mito palesa veramente divina quella umana bellezza. Di qui l'accademia, gli ordini, la distinzione fra le arti. Michelangelo inaugura il barocco con il suo sforzo di indistinzione — l'ambiguo Caravaggio si chiude in sè, ma per adorarsi: rinascimento e barocco si ritrovano insieme nello specchio liquido di Narciso —. Il barocco si rivolge all'interno, al senso e alla fantasticheria: la sua libertà è continuamente perduta e ritrovata: sofferenza, peccato e esterna finzione ricollegano le arti. Chi potrebbe dire se una facciata barocca è piuttosto architettura o scultura, o delimitare pittura e architettura in un soffitto di Tiepolo? Così si effonde in musica la poesia di Metastasio. Che l'architettura e la pittura moderne rivelino un'unica civiltà, creino lo stesso linguaggio, suppongano la stessa cultura, è, come abbiamo accennato più sopra, fuori dubbio. Le unisce quello stile — quella moralità — che nasce dal mondo che vi si esprime, dove nel mito dell'uomo si ritrova non un modulo di bellezza, ma una misura di libertà morale. Le forme di questo stile sono varie nel tempo: ma il problema della coerenza di architettura e arti figurative non è neppure da porsi, anche se l'architettura abbia raggiunto nuovi modi di espressione assai più tardi che non la pittura. La loro somiglianza è assai più profonda e fondamentale di quella che deriva da un reciproco influsso, come l'uso di certi colori, la preferenza per certe forme, ecc. Anzi, i particolari indirizzi, come quello cubista, dove più evidenti si mostrano somiglianze e rapporto formale tra architettura e arti figurative rappresentano piuttosto momenti polemici e parzialmente contraddittori allo spirito dell'arte moderna: la parentela è qui nella comune astrazione intellettuale, non nella libertà fantastica. Architettura e arti figurative, liberate, nell'uso puramente espressivo di forme e colori, di ogni qualità di racconto o di oratoria, rappresentano modi diversi e coerenti della stessa poesia.

Come esse poi possano coesistere in un'opera unica, è questione

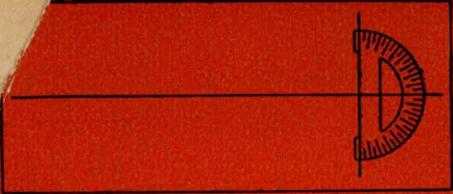
particolare, la cui soluzione è intrinseca all'opera stessa. Il luogo comune dell'incompatibilità di architettura e arti figurative — si è detto anche che quest'ultime sarebbero individualistiche mentre la prima sarebbe un'« arte di massa! » — nasce soltanto da una falsa concezione dell'arte, e più particolarmente dal preconconcetto modernistico. Quante costruzioni vediamo sorgere ogni giorno che pretendono di essere architetture perchè ci presentano superfici lisce, perchè voltano in orizzontale le finestre, usano metalli e vetri e materiali nuovi e tecniche recentissime, e, in genere, si servono di « ordini » moderni! Una notevole parte della nostra pittura, appunto perchè non ha nulla di proprio da esprimere, ripete a sazietà e varia all'infinito i vuoti schemi di un gusto, che ha avuto altrove i suoi inventori e i suoi poeti. Perfino nella scelta dei modelli si dimostra l'incultura e l'incomprensione dello spirito dell'arte moderna. Non è senza significato il fatto che sia sempre stata da noi più forte l'influenza e la conoscenza dell'arte tedesca e austriaca o balcanica, da Mestrovic a Klimt, dalla secessione monachese all'espressionismo, o degli artisti puramente riflessi e decoratori come Bourdelle o Carrière, che non quella diretta di Cézanne, ad esempio, o di Matisse. Per opera di queste accademie novecentesche di pittura e architettura modernistiche i problemi artistici diventano fatti pratici, come fatti pratici, meccanici e decorativi sono quelle pitture e architetture. Altrettanto lontani dallo spirito dell'arte moderna sono i continuamente risorgenti tentativi neoclassici, che pretendono gabellarci per cultura umana un freddo umanesimo « Empire »; e si richiamano a quella « armonia » che, al dire di un critico francese, sarebbe scomparsa con Manet dal mondo morale e dall'arte, e che si ricerca non nella coerenza interna delle immagini, ma in una formale disciplina o una vacua norma di bellezza esteriore. Fenomeno, anche questo del neoclassicismo — che imperversa tanto nella pittura che nella architettura — di timida debolezza e di insufficiente vitalità. Nasce di qui il concetto di gerarchia delle arti, di maggior nobiltà o

italianità della pittura murale, o che so io. E' evidente che queste opere contraddicono allo spirito della nuova architettura. Ed è inutile parlare della produzione futuristica, così simile a questa neoclassica, che si definisce da sé, con l'identificazione di arte e vita, pura espressione pratica.

Non esiste adunque un problema di collaborazione delle arti; esiste bensì una necessità di scelta e di critica: chè, se l'architetto potrà naturalmente servirsi di qualunque pittura o scultura come mero oggetto, come mezzo, nota di colore o elemento plastico — così come il pittore potrà dipingere case, fabbriche o ponti — non potrà trovare opere corrispondenti alla propria se non liberandosi del preconetto di modernità, rifiutando le accademie moderne neoclassiche o cubiste, e rivolgendosi soltanto a quella pittura che è arte, e come tale è anche moderna.

È necessario dimostrare come questa scelta sia difficile; come scarso sia lo stesso argomento di scelta? Ogni questione di gusto, potremmo dire modificando un aforisma di Bruno Taut, è una questione di « civiltà ». Il manierismo modernistico o neoclassico di tanta architettura e pittura contemporanea, sono manifestazioni di quella crisi del gusto, che fa sì che le opere d'arte sorgano forzatamente isolate, e abbiano l'arduo destino di essere, piuttosto che espressioni di un mondo vivo, solitarie anticipazioni.

12/18/31



LIRE 10



