

# RASSEGNA TECNICA

La " Rassegna tecnica ", vuole essere una libera tribuna di idee e, se del caso, saranno graditi chiarimenti in contraddittorio; pertanto le opinioni ed i giudizi espressi negli articoli e nelle rubriche fisse non impegnano in alcun modo la Società degli Ingegneri e degli Architetti in Torino

## Fedeltà o evasione dalla funzionalità o dalla razionalità?

Dibattito svoltosi il 24 aprile 1952 alla Pro Cultura Femminile di Torino fra gli Architetti Ludovico Belgiojoso, Ignazio Gardella, Carlo Mollino; presieduto da Augusto Cavallari Murat; testo stenografico pubblicato qui allo scopo di testimoniare come si parla nei conversari dei nostri giorni, un ventennio dopo Persico e Pagano. Vengono espresse opinioni circa l'incidenza del fattore tecnico sul linguaggio dell'architettura, circa le esigenze razionali funzionali ed organiche e la loro validità, circa le possibilità di orientamenti verso forme estranee alla funzione ed alla razionalità.

CAVALLARI MURAT

A me, indegnissimo tra i presenti, tocca di fare il presidente, cioè dirigere questa particolare tenzone. E sia. Però ci teniamo a precisare che non è una tenzone alla quale debba seguire una graduatoria di merito. Si tratta semplicemente di una conversazione, tra amici, che servirà a precisare alcuni punti di vista di attualità e vuole evitare la monotonia delle solite conferenze.

Cercherò di fare il possibile affinché la seduta sia utile ai protagonisti ed al pubblico, i quali hanno evidentemente esigenze differenti ma non inconciliabili.

Altra mia funzione è quella di presentare i miei colleghi qui radunati. Abbiamo l'architetto Ludovico Barbiano di Belgiojoso, che viene apposta da Milano e che tutti conoscono, perchè il suo nome è legato ad un glorioso gruppo milanese, quello di Banfi, di Peresutti, di Rogers. Gruppo il quale ha avuto delle affermazioni coraggiose nel lontano albore del razionalismo italiano, nella battaglia contro la tradizione architettonica scolastica e accademica. Noi tutti ricordiamo di aver visto ricorrere i loro nomi, a proposito di realizzazioni interessantissime: la casa Feltrinelli di Milano, la Colonia elioterapica di Legnano, Roma, mostre varie, ecc.

Di Milano c'è anche l'architetto Ignazio Gardella. Il suo è uno di quei nomi che, se perlustriamo gli indici della storia dell'architettura moderna, si trovano legati a costruzioni del '35-'38 e che hanno posto delle pietre basilari nell'orientamento dell'architettura italiana moderna. Basta ricordare il dispensario antitubercolare di Alessandria, che è stato in quegli anni una luce, in quanto animava questo razionalismo e funzionalismo nascente anche di una certa inventiva poetica.

Abbiamo poi il nostro carissimo Carlo

Mollino, per il quale non c'è bisogno di presentazione, che è conosciutissimo negli ambienti sia culturali che artistici. L'architetto Mollino è uno di quelli che tutte le volte che tocca un qualche argomento vi reca qualcosa di nuovo, qualcosa di veramente sentito e di classe. Il suo pensiero estetico è anche noto, attraverso i suoi libri, i quali mostrano come l'artista creatore si preoccupi di dare una definizione filosofica al problema del proprio creare; il che è interessante.

Ci siamo radunati qualche minuto fa per metterci d'accordo sulle modalità da seguire in questa discussione, ed abbiamo deciso che il tema principale venga frazionato in tre; per cui il primitivo tema: « Evasione o fedeltà alla funzione e alla razionalità? » è stato suddiviso in tre piccoli capitoli, che daranno un certo ordine alla discussione; e questi tre capitoli hanno questa sequenza: 1) « Incidenza del fattore tecnico sul linguaggio dell'architettura »; 2) « Esigenze razionali funzionali ed organiche dell'architettura e loro validità. Quali siano e quanto siano valide »; 3) « Dati questi interrogativi, può prevedersi un orientamento verso forme estranee alla funzione e alla razionalità? ».

Ecco i tre quesiti. Affrontiamo il primo.

Il problema vede due punti che debbono essere un poco precisati. Occorre almeno precisare il frasario che è usato in questa domanda, perchè non avvenga che ciò che un interlocutore dice sia discordante da quello che dice un altro, solamente per una questione di vocaboli, di dizionario, per mancanza di accordo.

Occorre precisare prima, io penso, il concetto di linguaggio; e cioè se l'architettura, come fenomeno di trasmissione anche di sensazioni e di intuizioni, possa adire ad una organizzazione sul

tipo del linguaggio; la cosa sembra provata normalmente dalla estetica attuale, che fa appunto coincidere l'arte con un linguaggio articolato di segni, di forme, di volumi, di linee, di colori, ecc. i quali esprimono, come in una lingua parlata, in un gergo da iniziati, gli intendimenti che hanno presieduto la fantasia del creatore.

L'altra precisazione riguarda il fattore tecnico; occorre cioè dire cos'è questo fattore tecnico e dire se questa architettura d'oggi ha degli elementi che sono estranei ai fatti spirituali e se non sia dannoso all'esigenza artistica, che è unica per tutte le arti, l'avvalersi di elementi pratici che ritroviamo differenziati da un'arte all'altra.

Mi sembra che le idee più distanti — quantunque non veda a priori una notevole discordanza di idee tra i tre partecipanti al dibattito — sarebbero tra Gardella e Mollino. Penso quindi di introdurli subito nella discussione, dando la parola all'amico Gardella, il quale vi dirà qualcosa su questo primo tema: « Incidenza del fattore tecnico sul linguaggio dell'architettura ».

GARDELLA

Prima di entrare in argomento desidero ringraziare Cavallari Murat per le cortesi parole con cui ci ha presentati. E desidero ringraziare la Società Pro Cultura Femminile e la signorina Levi Montalcini e gli amici torinesi che ci hanno invitati a questa conversazione. Vorrei anzi mettere l'accento sulla parola « conversazione » invece che su quella « dibattito ». La parola « dibattito », presuppone un contrasto di idee tra Mollino, Belgiojoso e me, più profondo di quello che in realtà possa esistere tra tre persone le quali, credo, affondano le loro radici in fatto di giudizio critico, nello stesso HUMUS idealistico. La pa-

rola conversazione vuol dire scambio di idee tra amici e discorso a più voci ed io vorrei appunto che, dopo che avremo chiarito le nostre idee sui temi che Cavallari ci proporrà (e qui il nostro diverso angolo visuale può essere utile stereoscopicamente a rendere più evidente il problema) vorrei che il pubblico intervenisse nella discussione. Queste riunioni raggiungono il loro scopo se non si risolvono in un dibattito tra architetti, che in fondo resta sterile, ma se servono a stabilire un contatto più intimo tra artisti e società. Tra gli uni e gli altri c'è oggi una innegabile frattura; il nostro linguaggio di architetti — che sembra universalmente accessibile perchè è un linguaggio svincolato dai limiti di un idioma nazionale (come non avviene invece per esempio per la letteratura in lingua italiana, in lingua inglese, francese, ecc.) e perchè i fatti dell'architettura incidono così continuamente e quotidianamente nella vita privata e collettiva di ognuno di noi, — è invece, questo linguaggio, ancora terribilmente esoterico e difficilmente inteso, almeno dalla massa del pubblico.

Con questo invito ad una discussione che segua alla nostra conversazione, rientro nel primo argomento, che mi pare si possa riassumere nel binomio: arte e tecnica.

Il binomio arte-tecnica è, in senso etimologico, una tautologia, cioè una identità. « Tecne » per i greci era anche quello che noi oggi chiamiamo arte e « Ars » per i latini era anche quello che noi oggi chiamiamo tecnica. Un riflesso di questa semantica lo troviamo ancora nel modo di dire: « costruire a regola d'arte », espressione molto significativa che noi adoperiamo nei nostri capitoli, quando vogliamo imporre che un determinato lavoro sia eseguito con tutte le norme tecniche di mestiere.

Oggi le due parole arte e tecnica hanno un significato alquanto diverso, ma io penso che definire che cosa sia la tecnica è altrettanto difficile quanto definire che cosa sia l'arte. Tuttavia l'espressione arte e tecnica ricorre continuamente e per molti la congiunzione « e » assume un valore non solo distintivo ma anche oppositivo: arte contro tecnica, tecnica contro arte; per stare in argomento: architettura contro ingegneria e viceversa. È l'equivoco tecnicista, che la critica moderna ha sgombrato da tempo riconducendo all'unità delle arti, all'arte come intuizione ed espressione. Però questo equivoco resta ancora vivo in tutte le diverse gradazioni che vanno tra gli opposti estremi: da una parte di una per-

fezione tecnica intesa da sola come arte e dall'altra di un'arte completamente avulsa, svincolata dai mezzi strumentali di espressione, cioè di un'arte senza linguaggio e quindi in definitiva inesistente. Al primo estremo di questo equivoco, e cioè alla perfezione tecnica intesa da sola come arte, sono più portati gli architetti, appunto per il continuo contatto con la concretezza del mestiere. Del resto, la componente tecnica è stata fondamentale nelle genesi dell'architettura contemporanea, e ancora oggi ci sono architetti, come per esempio Nervi, che si domandano, e la stessa personalità di Nervi da peso alle domande, se, col perfezionarsi della tecnica non si arriverà — anche in architettura — a forme tipo, fisse e immutabili. A queste forme tipo fisse ed immutabili si arriverebbe per analogia con quanto succede nel campo industriale dove, ammesso il criterio del massimo rendimento, ogni problema non ammette che una soluzione univoca. Ma se dal campo tecnico si passa al campo dell'architettura, il concetto di massimo rendimento si allarga a comprendere l'uomo, con tutte le sue esigenze, di carattere non solo fisico e fisiologico, ma anche spirituale e psicologico, che sono continuamente variabili da individuo a individuo, da luogo a luogo, e da epoca ad epoca. Questa variabile umana, che è in fondo la nostra stessa presenza storica, ci garantisce contro la terribile prospettiva di un progressivo congelarsi dell'architettura in forme tipo fisse ed immutabili. Ciò non esclude che vi siano elementi costruttivi, come il mattone, oppure come la sezione a doppio T delle travi di ferro, le quali sono forse arrivate a forme conclusive. Ma il punto da sottolineare è questo: tali forme se possono essere espresse in architettura, non sono di per sé architettura.

All'altro estremo dell'equivoco tecnicista, sta l'arte intesa come qualcosa di staccato dai suoi mezzi di espressione, di disintegrato dalla tecnica. È l'equivoco nel quale cade più facilmente il pubblico, il quale è portato a vedere l'architettura nei valori epidemici della « facciata », più che nei suoi valori effettivi di organismo, nella cui unità si integrano tutte le componenti, compresa quella tecnica. Ma l'arte è proprio come il filo di una spada che taglia solamente in quanto ha dietro di sé la massa di ferro della lama. E non può esistere l'astrazione di un filo tagliente senza la materiale concretezza dell'acciaio, oppure esiste solamente nella fantasia dei piccoli borghesi, che sognano le spade

di latta e trovano belle a Torino le « facciate » di via Roma e a Roma il criminale spacco davanti a S. Pietro.

L'equivoco dell'arte avulsa dalla tecnica nasce dalla diffusa ignoranza di quella che è una delle caratteristiche fondamentali del linguaggio dell'architettura contemporanea: la dimensione « tempo ».

Quando noi ascoltiamo una musica, la 5<sup>a</sup> di Beethoven, per esempio, il piacere, l'emozione che proviamo ci è data non solo dagli accordi dei suoni nel breve spazio di tempo in cui arrivano al nostro orecchio, ma dalla unità artistica di tutta la sinfonia che si svolge nel tempo, e che la nostra memoria musicale ci consente di ricostruire. Lo stesso succede in architettura con termini invertiti; l'opera è ferma ma noi la percorriamo nel tempo e ne ricostruiamo la unità nell'intima coerenza delle successive immagini degli spazi interni ed esterni. L'emozione d'arte non può essere limitata alla percezione statica dei rapporti di una facciata, o dei giochi di luce ed ombra di un volume, ma deve estendersi alla percezione dinamica, nella successione dei tempi, dei rapporti fra tutte le componenti che si integrano nell'architettura, tra cui è fondamentale la componente tecnica.

La dimensione « tempo », che è una conquista del nostro linguaggio, esclude una possibile opposizione di arte e tecnica, e chiarisce il loro integrarsi nell'architettura. Così la tautologia, l'identità etimologica delle due parole a cui si è accennato in principio, acquista un profondo significato di verità.

CAVALLARI MURAT

Dò la parola a Mollino, anche perchè l'individuazione e l'esemplificazione degli elementi che giocano nel quadro dei fenomeni artistici, le vogliamo riservare alla seconda fase, nella quale appunto parleremo dei vocaboli caratteristici, dei segni più comuni che si incontrano nel linguaggio architettonico.

MOLLINO

Ritenga che la soluzione di continuità che l'amico Gardella nega tra arte e tecnica, debba essere invece mantenuta, in quanto la tecnica ci permette l'esistenza dell'opera d'arte, ma non in quanto opera d'arte, bensì in quanto oggetto fisico. Quindi il fatto statico, per esempio, che è un problema tecnico, può benissimo essere risolto in quanto tale, senza per questo trascendere nel campo lirico, poetico, artistico dell'architettura.

A questo proposito desidero fare una premessa: qui discutiamo in sede teorica,

come se ad ogni operare dell'architetto presiedesse la condizione dello scaturire dell'opera d'arte. Questa volontà d'arte è una situazione psicologica nata forse, da un secolo, parallela ad una nuova coscienza dei problemi dell'estetica. Occorre ben ricordare che invece il fiorire dell'opera d'arte è una rara eventualità; ben sovente anche l'opera dei grandi artisti, e non solo architetti, altro non è che opera di impeccabile gusto, impeccabile tecnica, ma non ancora arte. In questa umiltà, cosciente di tecnica, senza presunzioni di arte ad oltranza, lavorò gran parte degli artisti del passato.

Il campo della tecnica invade qualsiasi operare umano. Ad esempio si può fare un paragone che può chiarire immediatamente la questione. Un colpo che è stato dato alla pittura moderna, colpo a vantaggio, è stata l'invenzione della fotografia che l'ha sganciata dall'impegno di riprodurre il vero a fini pratici quali, per fare qualche esempio, eseguire i ritratti somiglianti o documentare a fini oratori eminenti fatti politici, militari, religiosi. Una volta, per far ritrarre le proprie sembianze o quelle di una persona cara, occorreva andare dal pittore, che faceva un ritratto, ritratto che implicitamente poteva anche essere un'opera d'arte. Attualmente chi ha bisogno di farsi fare un ritratto, può anche andare a farselo interpretare da un pittore, ma in generale, specie se è prudente, si fa eseguire una fotografia. Il fatto tecnico di somiglianza, anche nella interpretazione psicologica, esiste nella fotografia senza che ancora essa sia opera d'arte; questo anche se è nell'uso comune dire: « quel fotografo è un artista, è proprio lei, sembra viva, sembra che si muova ». Questo con tutto il rispetto per i buoni fotografi i quali, ma per altra ragione, possono anche essere artisti nel senso corretto della parola.

Quando parliamo invece di opera d'arte, esigiamo che i fattori tecnici debbano essere trascesi in lirica. L'unico modo di trascendere un fatto tecnico, è quello di ammettere uno slittamento — dico una parola che può sembrare paradossale — nell'inutile, perchè se ci fissiamo sull'utile, ossia verifica esatta del fattore tecnico, arriviamo a quella su cui credo Gardella non sia d'accordo, cioè alla soluzione univoca.

Vi possono essere dieci modi per affrontare staticamente una struttura e perciò risolvere tecnicamente il problema, ad esempio di un ponte. In queste dieci soluzioni entreranno inoltre fattori economici, urbanistici, logistici e simili, senza che ancora si possa parlare di

problema estetico. Sta di fatto che procedendo nell'analisi dei fattori utilitari si giunge al limite fatale della soluzione univoca.

La natura contrariamente alle apparenze, è l'esempio imponente, nella sua assoluta mancanza di fantasia, della soluzione univoca squisitamente risolta al limite per ognuna delle infinite varietà della vita, motivate ciascuna dalle infinite e particolari contingenze materiali. Ordine che può anche essere definito come divino in quanto, se si vuole, è anche ben in armonia con le verità di Fede. La conclusione è che la soluzione di questo ponte avviene al di fuori di quella che è la nostra intuizione lirica. Avviene cioè in virtù delle nostre facoltà puramente razionali, ossia procediamo alla soluzione condotti dalle nostre facoltà di calcolo, quelle che ci permettono di fronteggiare la guerra con la materia a fini utilitari. Questo anche se l'intuizione della soluzione tecnica ha preceduto la verifica del calcolo. Occorre qui ricordare che nessuna concezione estetica, qualunque essa sia, può confondere il fatto estetico con quello razionale, giungendo immediatamente all'assurdo dell'opera d'arte creata in virtù di scienza.

Fatta questa premessa ritengo quindi, che la risposta all'interrogativo di Nervi, citato da Gardella, non sia oziosa; ritengo che col procedere degli studi tecnici e della scienza, in uno con la imponente urgenza dei fattori economico-sociali, si venga ad un bloccaggio effettivo dell'architettura nel puro fatto tecnico. QUESTO OVVIAMENTE LO AFFERMO COME UN LIMITE; al limite c'è una soluzione univoca, soluzione che è al di fuori di me stesso, come fatto poetico; soluzione, in fondo di natura. Infatti come ho premesso, la natura ci dà la soluzione perfetta, univoca, per ogni contingenza, ma non per questo è ancora arte. Non solo, ma per la ricordata distinzione tra fenomeno razionale e fenomeno estetico, occorre notare che una soluzione univoca non può essere opera d'arte. Contrariamente sarebbe immediata l'illazione della possibilità di infiniti autori d'una identica opera d'arte. Questi problemi non si possono lasciare nel vago e approssimato, ma occorre affrontarli fino all'osso. Poco interessa in sede di discussione profetizzare questo limite vicino di decenni o lontano di secoli, ciò che invece è importantissimo constatare è che su questa strada TENDIAMO fatalmente e progressivamente alle impossibilità della architettura come arte.

Un'opera puramente tecnica può essere molto bella, ma bella come un'opera della natura, divina finché si vuole, ma non ancora arte.

Ritengo quindi che si proceda effettivamente verso un congelamento del fattore lirico di fronte all'imporsi dei fattori tecnici, e perciò economico-sociali. È un fenomeno fatale che purtroppo non possiamo negare. Dico ottimisticamente solo « procedere », in quanto tutti, credo, siamo sazi di profezie in questo ed opposto senso.

GARDELLA

Tu hai parlato di uno slittamento nell'inutile. In un certo senso, anche l'inutile in arte è utile, sebbene sembri una contraddizione.

MOLLINO

Siamo uomini appunto perchè siamo slittati verso l'inutile materiale altrimenti saremmo ridotti allo stato biologicamente perfetto della più organizzata colonia di insetti dove nulla non avviene che non sia utile alla vita materiale. Siamo uomini proprio perchè abbiamo la spiritualità.

BELGIOJOSO

A proposito dell'antitesi fra i termini di arte e tecnica che ho rilevato nella discussione, vorrei aggiungere un chiarimento, e che cioè può esservi antitesi soltanto se la tecnica è presa come fine e non come mezzo. Il pericolo è questo: che ad un certo momento la tecnica diventi tecnicismo e con questo schiacci — per usare un termine espressivo — quel « di più » cui accenna Mollino. Abbiamo degli esempi nella storia recente, come attraverso l'800, in cui si è verificato quasi un sovrapporsi del fatto tecnico su quello estetico; vi è ad un certo momento la tecnica ha preso la mano. Questo è un pericolo tuttora esistente.

CAVALLARI MURAT

A conclusione di questa prima parte della discussione, proporrei di cambiare le parole finora usate. Abbiamo largamente usato il binomio arte-tecnica. In termini filosofici, possiamo dire in altro modo: il fare, l'azione tecnica — quella che l'industria, la scienza stanno inventando — può coincidere esattamente con una forma d'arte? oppure esiste tra l'azione tecnica e l'azione d'arte una differenza?

C'è chi tiene più per l'esatta coincidenza e allora si chiamerà « funzionalista », si chiamerà « razionalista », si chiamerà anche « organicista », perchè cerca di far coincidere il procedimento

artistico col procedimento inevitabile del divenire dell'azione tecnica. C'è invece chi dà un diritto di autonomia all'invenzione artistica. Questo dissenso, è difficile afferrarlo qui all'inizio del dibattito, ma intanto ha servito a far scaturire un esempio, l'esempio di Nervi, che dice: in fondo, non dobbiamo preoccuparci della questione perchè, la scienza ci addita la meta alla quale arriverà la forma architettonica.

Ma se noi come creatori rinunciassimo a questa nostra facoltà di intervenire ad interpretare emotivamente questa azione tecnica, evidentemente vedremmo che il punto finale di questa traiettoria sarebbe quello della natura, cioè arriveremmo al bello di natura, cioè automaticamente sfocieremmo in forme alle quali siamo estranei almeno come sentimento. E quindi il dissenso ha piena giustificazione.

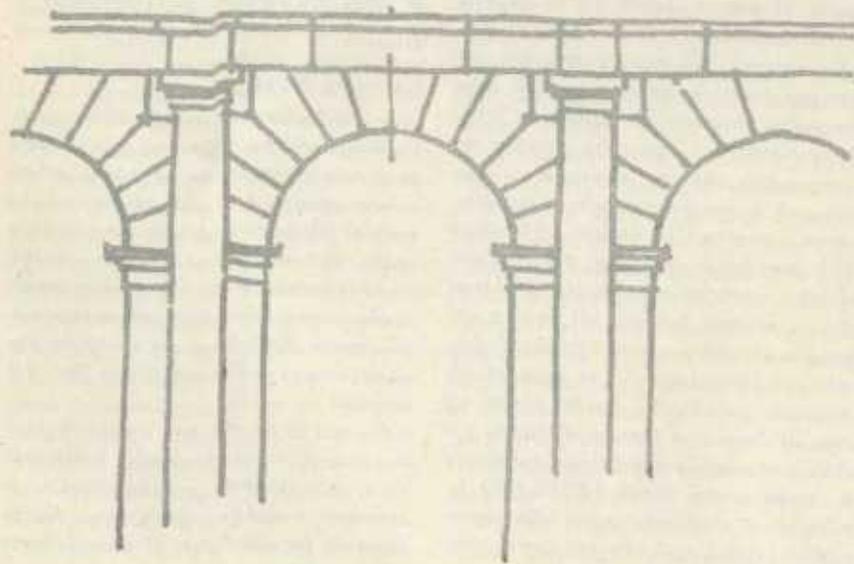
Passiamo ora all'altra domanda, concepita in termini più concreti, nella speranza che si possa maggiormente semplificare il problema: «Esigenze funzionali e organiche dell'architettura e loro validità. Quali siano e in quanto siano valide».

Ci sono due parole da mettere a fuoco ed un'altra che manca: esigenze funzionali, esigenze organiche; mancherebbero le esigenze razionalistiche. Cercheremo di precisare, per quanto possibile, che cosa sono queste esigenze, come possono essere materializzate in un'opera d'arte, specie in architettura.

Scusatemi se intervengo a dare questo indirizzo, ma il tempo stringe.

Quando l'architetto crea un'opera d'arte, il suo punto di arrivo è una scultura o è una macchina?

Fig. 1.



Ecco il problema posto in termini poveri, sul quale potremo sentire l'opinione di Belgiojoso.

BELGIOJOSO

Vorrei, prima di inquadrare questo secondo tema, fare una premessa di ordine generale sui termini «organico» e «funzionale». Questa premessa può sconvolgere il modo col quale è stato importato questo secondo tema. Secondo me questi due termini, organico e funzionale, così come sono oggi attribuiti all'architettura moderna, non hanno un senso preciso, o per lo meno possono ingenerare confusioni ed equivoci. Questi due termini hanno battezzato due correnti dell'architettura moderna, che si sono susseguite in due tempi diversi ma che oggi non hanno più ragioni di essere distinti.

L'architettura organica, che ha origini filosofiche legate a concetti naturalistici, a concetti romantici e immanentistici, ha avuto tutta una funzione importantissima nella storia, come opposizione all'eclittismo dell'800, e si è sviluppata particolarmente in America, facendo capo alla corrente di Sullivan e Wright. L'ar-

chitettura funzionale ha avuto un'origine diversa e ha in un certo senso radici filosofiche più europee, collegandosi piuttosto al pensiero cartesiano, e si è espressa attraverso le affermazioni e le opere dei pionieri dell'architettura europea, e in particolare di Le Corbusier e di Gropius, corrente alla quale siamo più legati.

Il voler tenere distinte oggi queste due correnti sarebbe un errore, in quanto già abbiamo avuto agli albori della formazione dell'architettura funzionale, una sintesi tra di esse. Quando Mies van der Rohe ha rotto il volume bloccato, dando luogo ad una continuità di spazi si è collegato a quanto già Wright aveva fatto con le sue costruzioni libere, (che essendo coerenti con le sue concezioni naturalistiche non volevano interrompere il paesaggio, l'aria, davanti e dietro la costruzione, con elementi bloccanti). Già in quel momento è stata distrutta questa duplicità di definizioni insite nei termini organico e funzionale.

Abbiamo un altro esempio in Alvar Aalto, che riassume nella propria opera, in modo più evidente di altri, questi due elementi. Quando si parla quindi di caratteri funzionali e di caratteri organici, si deve pensare o soltanto a definizioni storiche che indicano due correnti, oppure che si tratti di una discussione a carattere nominalistico, cioè di un nome che si vuol dare a queste cose, perchè nel concetto di funzionale, (che va distinto dal significato che ha preso oggi il termine razionale), si assommano già queste due accezioni. In fondo, l'organico è già compreso nel funzionale, quindi per essere onesti e coerenti, dovremmo decisamente parlare di architettura funzionale e non insistere col porre nella nostra architettura, questa antitesi tra funzionale ed organico.

CAVALLARI MURAT

Facciamo una breve interruzione per sentire se siamo d'accordo su queste definizioni. Belgiojoso in sostanza dice: i presupposti dell'organicismo sono già nella polemica, che poi si fonde e di-

Fig. 2.

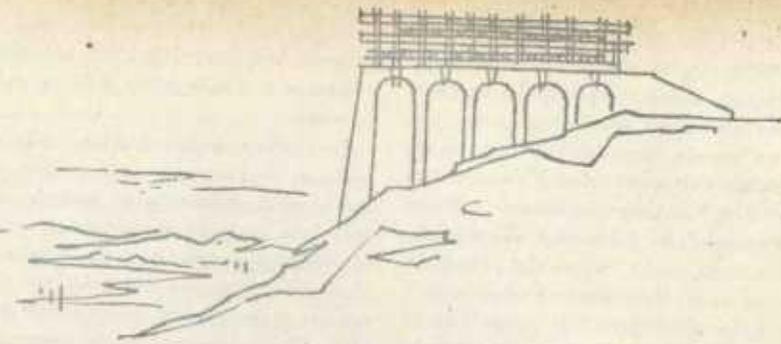


Fig. 3.

venta collaborazione, tra razionalismo e funzionalismo: razionalismo, cioè esaltazione di quello che è il complesso di forme che possono essere date dalla ragione, per esempio, scientifica; funzionalismo considerato più che altro in senso lato, come l'adattamento dell'oggetto che andiamo creando, quasi fosse un utensile, alle più ideali maniere di usarlo e di assecondare la nostra vita.

BELGIOJOSO

Nel concetto di architettura funzionale è già compresa la sintesi tra utile e bello.

CAVALLARI MURAT

Però tu lo vedi sotto l'aspetto dell'origine formativa, della attività inventiva. Sotto questo aspetto sembra che nell'architettura organica ci sia qualche altro concetto ispiratore, cioè quello dell'accrescimento naturale, nel tempo, ad opera eseguita a seconda di esigenze ulteriori degli utenti. Sentiamo il pensiero di Mollino.

MOLLINO

Ritengo che la distinzione che si può fare in sede teorica tra organico, funzionale razionale, eccetera, non sia verificabile in sede particolare di critica estetica. Infatti, credo che l'architettura organica, per esempio, esista come pretesto iniziale, poi ampiamente contraddetto in sede di realizzazione. Credo di poter affermare che esistano più esempi di architettura organica per opera di autentici architetti che non si sono mai sognati di credersi tali, di quanti realizzati dall'inventore ufficiale di questa poetica.

Se consideriamo un'architettura di Wright vediamo, non certo sempre, un'opera di poesia, quasi sempre l'espressione una forte individualità; ma se questa individualità la vogliamo far coincidere con i canoni dell'architettura organica, ci troviamo di fronte ad un continuo e ben giocato tradimento. Tradimento al quale non trovo nulla da eccepire. Se ancora quei canoni sono distin-

guibili, lo sono in larghezza, verificati come fatto di pretesto iniziale perso per istrada di molte lunghezze, divenuti altra architettura, e ben in contrasto con l'animus (injuriandi) con il quale ci è stato predicato il catechismo dell'organica. Se lo mettiamo a confronto l'architettura che definiremo «organica di Wright», ne vediamo però chiaramente le differenze: nell'architettura di Wright, vediamo ben sovente un fatto spregiudicato e dinamico di composizione però squisitamente plastica che, se non ha nulla a che fare con il suddetto catechismo, si impone con un dramma talmente individuale da imporsi come un reale «messaggio» di liberazione; messaggio al quale, fenomeno classico, non mancò di rispondere la folla degli epigoni esausti delle esercitazioni rarefatte e ormai cifrate del funzionale o che so io.

Rimane ovvio che nessuna critica seria vorrà mai procedere all'esame dell'architettura di Wright, indagando come i «protocolli dell'organica» furono da lui trascesi in opera d'arte. Ben altra, ritengo, è la strada per giungere alla sua identificazione che non quelli dello «accrescimento naturale dal nucleo, i materiali presi sul luogo, la casa-tana» e tutte le altre seducenti istanze, diffuse con piglio di profeta irritato, da Wright.

Se confronto le sue architetture con questo catechismo e le enormità dei suoi messaggi, mi sorge il sospetto che oltre a un autentico artista Wright sia anche un grande umorista clandestino e attore.

Queste distinzioni hanno un valore di eccitamento per l'autore e di propaganda per il verbo di cui si fa banditore o profeta. Ma in pratica si verifica non sempre, ma sovente ben altro, e precisamente che quel famoso «animo di fuoco» che è poi l'arte, non ha più nulla a che fare con questi canoni, che sono ampiamente trascesi, non solo ma, come in questo caso, anche contraddetti. In Wright, come infatti ho accennato, i pretesti trascesi in arte NON SONO QUASI MAI QUELLI DENUNCIATI

dall'autore come «motori» della poetica organica.

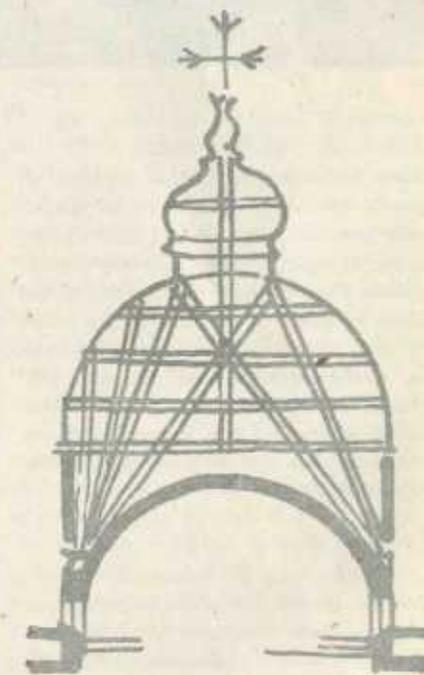
Comunque nella generalità dei casi queste distinzioni hanno un puro valore di classificazione storico e filologico di incasellamento, ma nessun valore essenzialmente critico. Sono delle corrispondenti al gusto di quel momento, sia dell'autore che del gruppo nazionale, razionalista, filosofico: rappresentano in conclusione una tendenza contingente di liberazione o di reazione.

Quindi, tutte le polemiche che possono sorgere fra architetti organici e architetti funzionali, e in passato tra funzionalisti, razionalisti e classicisti, hanno valore puramente storico e contingente. La poesia può stare benissimo da una parte come dall'altra. Certo è che in rapporto a quel momento, alla stanchezza di un gusto, all'insorgere di nuove esigenze eccitatrici, ossia in rapporto al cambiamento dell'uomo, che di minuto in minuto cambia le sue cellule parallelamente alla sua vita sociale ed affettiva, chi opera viene a mutare la sua sensibilità sui vari piani e perciò le sue reazioni e la configurazione del suo spirito; da cui il mutare del gusto e perciò dell'espressione che, in uno con quella individuale, parteciperà fatalmente ancora di quella della comunità.

È quindi probabile che l'opera d'arte si liberi in sincerità e pienezza in quella direzione del gusto. Quindi, queste direzioni hanno valore più che altro riasuntivo, di bussola.

Desidero però ribadire come l'opera

Fig. 4. - Una delle cupole di S. Marco. La falsa cupola in legno sovrasta la cupola reale.



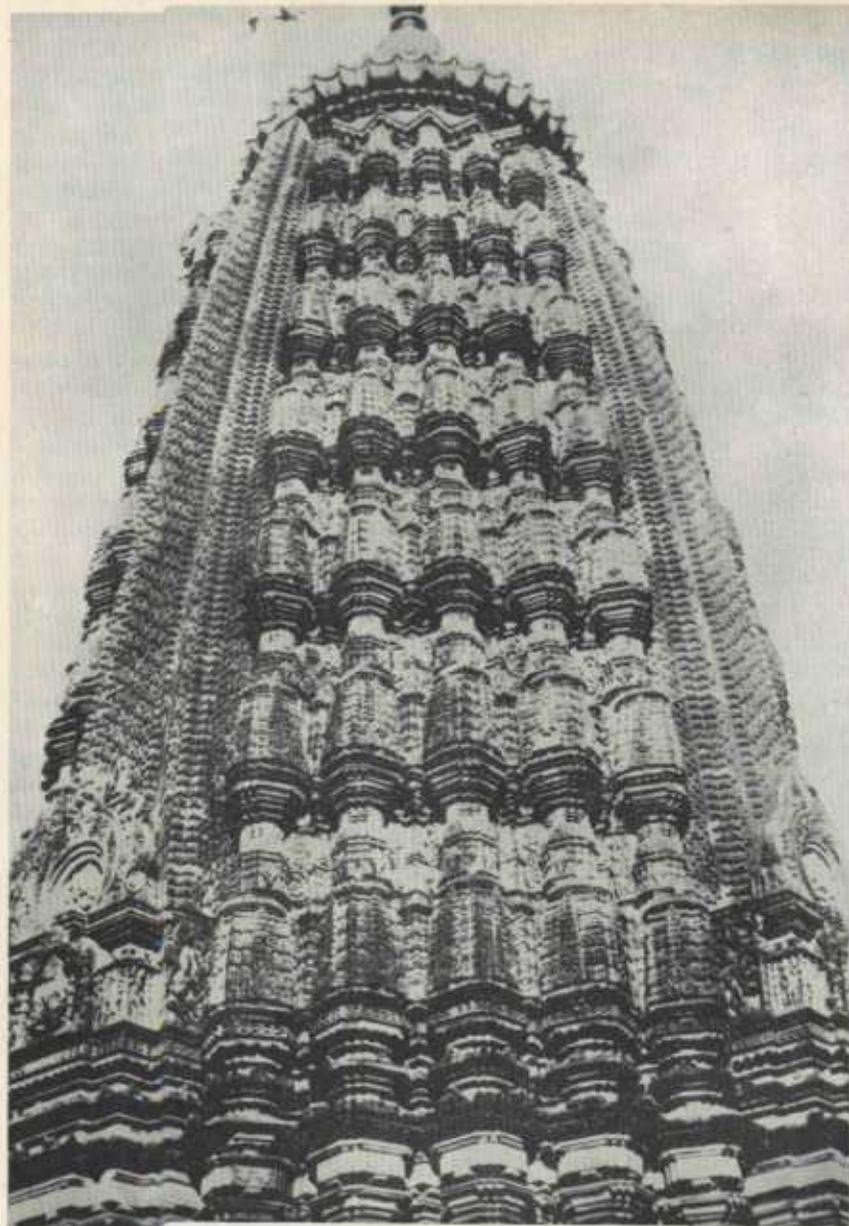


Fig. 5.

d'arte autentice se pur si feconda di questo spirito comune, cioè di questa onda portante, pensiamo al Rinascimento per esempio, diviene solo tale quando si individualizza e trascende i canoni del gusto comune. È in forza di un colpo di stato che si arriva all'opera autentica, altrimenti si è degli epigoni, e si rimane alla letteratura e alla convenzione; si fanno opere degne belle ma che non sono ancora però segnate col crisma dell'arte.

CAVALLARI MURAT

Ci ritroviamo di fronte al quesito: l'azione tecnica e l'azione artistica sono una cosa sola o avviene tra azione tecnica ed azione artistica una deviazione.

uno slittamento o una integrazione? In effetti tra la strada percorsa dall'azione tecnica e quella percorsa dall'azione artistica, c'è una differenza: ad un certo momento l'anima, il sentimento dell'artista prende la traiettoria della tecnica e la devia in maniera da infletterla verso un suo fantasma artistico. C'è insomma il differente comportamento: quello dello scultore, il quale crea una statua continuamente dominandola fino all'ultimo momento ed all'ultima patinatura, e quello tipico del seme della natura, il quale è gettato in terra e per effetto delle sostanze che ha in sé e di quelle che assorbe dalla terra diventa una pianta che ha già una forma configurata in partenza.

Sembra che i miei colleghi non siano del parere che si possa pensare all'opera del creatore come a quella di colui che butta un seme e sta a vedere cosa succede. L'architetto continua ad avere le redini in mano nella questione, perché è essenziale, ed è giusto che sia così.

E allora che cos'è l'arte? In fondo, è un complesso di forme sulle quali proiettiamo la nostra personalità individuale o collettiva. Consiste cioè nel dare forma a un complesso di sentimenti. Se rinunciamo a questa esigenza dell'artista di intervenire a modificare nel senso detto l'azione tecnica, l'arte non sarebbe altro che uno strumento gigantesco per un ingrandimento pantografico di un'idea che è fuori di noi e che non possiamo seguire.

BELGIOJOSO

Secondo me l'arte, per essere tale, dovrebbe trascendere la funzione ma non deviare da essa.

CAVALLARI MURAT

Per Mollino invece, la funzione è un abuso. La si deve seguire finché necessario, poi occorre sganciarsene.

Prego i colleghi di portare qualche esempio che dimostri come una forma nata come pensiero tecnico ha potuto essere dall'artista modificata in una forma d'arte.

MOLLINO (afferrando un carboncino e iniziando a disegnare).

Un elemento dell'architettura sul quale tutta l'architettura classica o meno è vissuta per migliaia di anni, è l'arco che scarica la piattabanda (fig. 1). Esaltando ora la chiave, ora le colonne, variando, si sono introdotte forme su cui tutta l'architettura è vissuta. Basta girare per Torino, Mosca, o San Francisco per trovare costruzioni ancor oggi condotte con questo criterio, non so bene se dentro o fuori dell'onda comune di un gusto. Ritengo questo l'elemento classico tipico di una struttura funzionale che è stata poi trascesa ad opera d'arte, differentemente modulandone le proporzioni ed esaltandone a turno le classiche parti.

Non ritengo che l'affermazione del collega Belgiojoso, per cui « l'arte deve trascendere, ma non deviare dalla funzione » sia esatta. Questo motivo inizialmente funzionale dell'arco che scarica la piattabanda è stato usato « falsamente » come appiccatura in marmo, in stucco, e persino in cartapesta, in tutte le grandi e autentiche architetture del Rinascimento, Barocco, Neoclassico; coprenti cioè strutture veramente portanti di tutt'altra natura. Non c'è che

da citare a caso qualcuno di queste indiscutibili architetture per verificare questo fatto. Analogamente dovremmo negare in fascio tutta l'architettura greca, traduzione in pietra di una struttura inizialmente lignea e così via fino all'arco spezzato dei barocchi. Ritengo quindi che l'autenticità di una architettura dipenda da ben altre faccende.

Ritorniamo agli esempi per cui un fatto tecnico può avviarsi, dico avviarsi, ad un fatto d'arte. In certi casi si tratta di usare della tecnica nella forma più esatta, ossia al limite univoco, per servirne come tale all'esaltazione di una funzione non di ordine materiale e perciò non costruttivamente necessaria.

Supponiamo di fare un albergo o il solito bar ristorante in luogo panoramico, su di un poggio. In questo caso, la soluzione più piana è quella di cominciare con un piedritto all'esterno, poi un altro ancora, e di proseguire trascinandosi così piattamente sulla pancia fino a poter gettare una serie di archi, e avere una base per salire con la costruzione. Di fronte a questa situazione, però ci possiamo trovare scontenti e FORSE è scontento anche il committente (fig. 2). Vi sono dei mezzi tecnici, dati dalla scienza e da quel famoso progresso incominciato nel secolo scorso, da cui il nostro gusto si sente immediatamente impegnato al fine di esprimere il nostro sentimento di fronte all'aerea situazione del poggio in comunione col paesaggio dominato (fig. 3).

GARDELLA

In quest'ultimo caso però, secondo l'ultima figura da te tracciata, si trascende il fatto economico, non quello tecnico.

MOLLINO

Il fatto economico, è un fatto tecnico, nè più nè meno di quello costruttivo. Non ho bisogno di citare ancora Wright e meglio ancora Le Corbusier le cui più belle architetture sono l'esaltazione assolutamente inutile, di fini tecnici, di trovate squisitamente struttive. Nel mio caso con lo sbalzo a traliccio, vengo ad avere una struttura che esalta il tema (fig. 3). In questo caso ho usato al limite la tecnica costruttiva ma per andare verso l'inutile. A fini espressivi ho anzi usato questa tecnica bensì al limite, ma in modo funzionalmente scorretto: mi sono arretrato con la cerniera d'imposta inclinando il piedritto per poi rilanciarli in avanti.

GARDELLA

Meglio, verso l'inutile economico, perché la varietà è entro certi limiti utile.

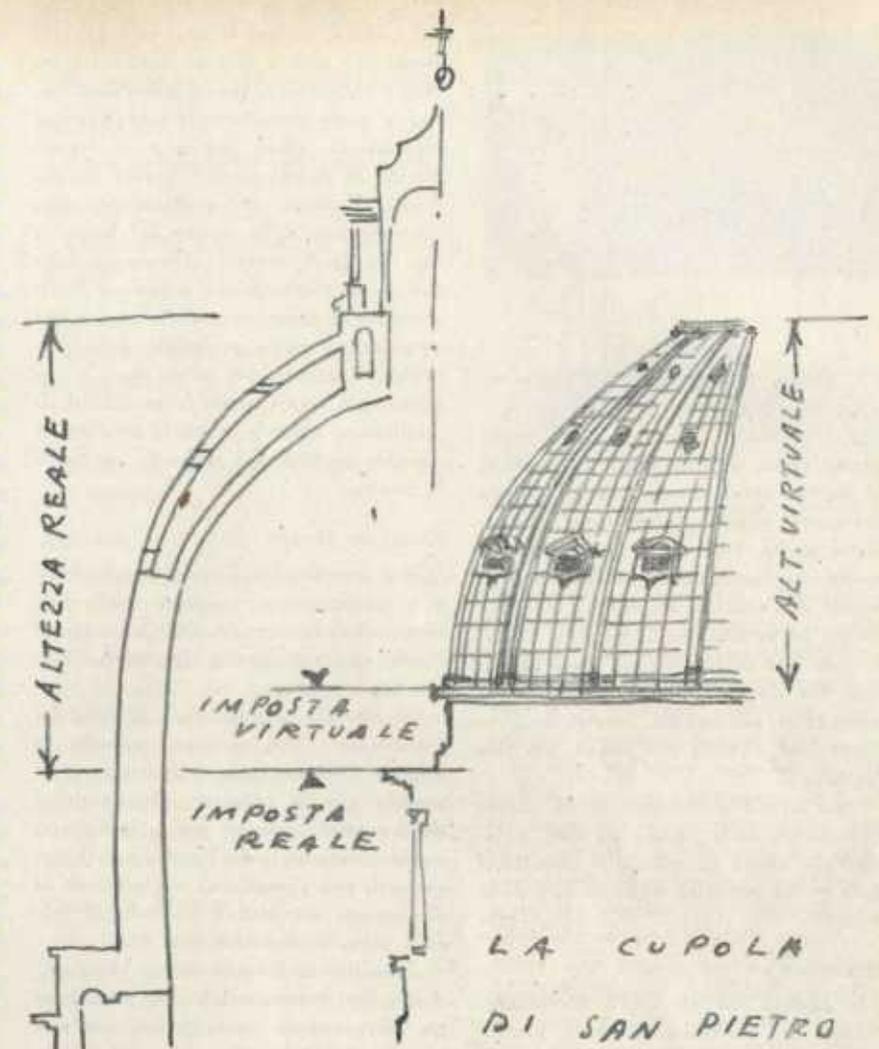


Fig. 6.

Non slitti dal fatto tecnico, lo trascendi, lo superi, lo trasformi in arte.

MOLLINO

Non ho superato, ma bensì slittato fuori dal corretto uso della tecnica. In certe direzioni di gusto ritengo si tratti propriamente di slittamento anziché di superamento; sempre legittimo quando psicologicamente il mio agire mi dà un senso di scatto, un impulso, e riesco ad attuare il mio sentimento: salva la fantasia tutto è permesso. Ti porto l'esempio di S. Marco. Ci sono cupolini e sopra una cipollone finto, una falsa cupola fatta di tralicci di legno. Tutto questo è inutile, quindi io dall'esterno fingo una cupola che non c'è (fig. 4). I tre quarti dell'architettura barocca, sono così; dietro, sotto, non c'è nulla di corrispondente. Ecco quindi che la critica prorazionalista diceva: ciò è tutto falso. Come ripeto gran parte dell'architettura classica, vive sul falso, sulla crosta; quinte e scenari in marmo e pietra. E ripeto, ancora si potrebbe

risalire con la stessa denuncia alla romana e greca. Che dire delle cupole indiane che sono letteralmente piene? (fig. 5).

CAVALLARI MURAT

Porto anch'io un esempio che ritengo utile allo sviluppo delle idee: la cupola di S. Pietro. Sezioniamo questa cupola di S. Pietro e vediamo che la struttura a duplice arco che ne risulta è perfettamente razionale, archi che possiamo controllare con la scienza delle costruzioni, secondo i procedimenti soliti dei nostri calcoli. Guardiamo la stessa struttura dall'esterno, dal piazzale, da Roma o dalla campagna romana, e vediamo che l'aspetto non è quello dalla reale curvatura delle strutture, ma si vede una volta più rigonfia alle reni. Questo effetto è dovuto ad uno sfalsamento ottico ottenuto mediante la rigatura della cupola coi costoloni che sono all'esterno e la limitazione del tratto in vista della superficie d'estradosso (fig. 6). Michelangelo aveva sentito la vita strutturale di

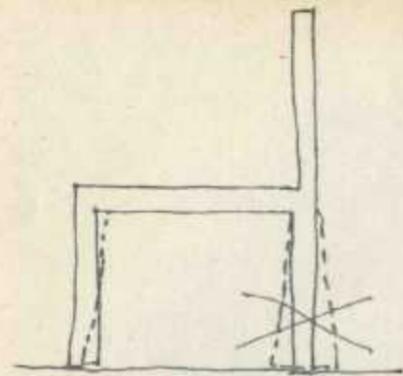


Fig. 7.

questa volta, sentiva come funzionava, ed inoltre aveva bisogno di far sentire che quella volta lavorava forte, che faticava molto. Ha sentito la necessità di modificare otticamente, all'esterno, il profilo dell'arco di sezione; il suo gusto gli ha comandato di rendere « vivida » la vita costruttiva di quella struttura. Ha dovuto quindi violentarne la forma reale, esistenziale, geometrica, presentandone un'altra più gonfia, più travagliata.

Sono certo che Mollino accetta questo scostamento dalla realtà; gli altri dubitano che siamo autorizzati a discostarci dalla realtà oggettiva della tecnica della cupola?

BELGIOJOSO

Io ritengo che sia lecito accentuare, rendere più espressive le forme, purché non siano contraddicenti al fatto tecnico.

Prendiamo l'esempio delle seggiola. Agli inizi del razionalismo un concetto puramente tecnologico della lavorazione

del legno ci portava a risolverne gli elementi con aste a sezione costante. Ora invece tendiamo a forme più complesse con la quale sottolineiamo una funzione staticamente reale, ma non ci sogneremo di compiacerci di forme staticamente illogiche, per esempio con una rastremazione delle gambe dal basso in alto (fig. 7). Ritornando all'esempio della cupola, va tenuto presente che nel Rinascimento la conoscenza della statica era certamente meno approfondita e più intuitiva di quanto non lo sia oggi, e che quindi più ampie erano le possibilità di oscillazioni attorno ad una forma teoricamente perfetta dal punto di vista della statica.

CAVALLARI MURAT

Ciò è inesatto: anche oggi che la fisica e la matematica ci guidano con grande sicurezza nella tecnica delle costruzioni l'intuizione estetica ha altrettanto libertà che in antico.

Ad esempio il ponte tipo Maillart ha tre cerniere. Lo schema, secondo la scienza delle costruzioni, è questo: una sezione che si ingrossa allontanandosi dalle cerniere; invece, per ragioni varie, anche estetiche, sono stati operati dei raccordi con l'impalcato che alterano le dimensioni attribuibili secondo il calcolo puro, matematico (fig. 8).

Abbiamo ora il terzo quesito che dice: dati questi interrogativi, può prevedersi un orientamento verso forme estranee alla funzionalità, alla razionalità e alla organicità?

Il problema dovrebbe vertere su questo nocciolo di idee da chiarire. Pen-

sate al tempo antico, quando costruivano nel modo che voi sapete, con l'arco. Ne è venuto fuori prima un complesso di costruzioni a un ordine solo, poi a diversi ordini, infine l'architettura del Colosseo, la quale — entro certi limiti e con quelle approssimazioni e modificazioni e discostamenti che abbiamo visto — rappresentava la funzionalità dell'epoca. Poi questi ordini si sono distaccati dalla struttura e sono serviti semplicemente come elemento decorativo, per decorare facciate che non erano più costruite col sistema degli archi e delle volte. Così è nel Rinascimento, in cui si è raggiunta della grande arte pur facendo queste incrostazioni, utilizzando tutte queste tradizioni di gusto, queste forme canoniche, le quali si sono stemperate in epidermide sopra gli edifici. In quel periodo il fatto era plausibile e plausibile appare ancora ai nostri occhi. L'insoddisfazione per le incrostazioni epidermiche è avvenuta in epoca relativamente recente, e riguarda solo cose del nostro tempo, ora noi sentiamo avversione per le facciate finte. Perché?

GARDELLA

L'architettura del Rinascimento si basa sempre su una ipotesi strutturale come tutta la fisica si è basata per molto tempo sull'ipotesi atomica, che è poi stata abbandonata. In un certo senso, la falsità conformista di questa ipotesi strutturale del Rinascimento è quella che ha portato al limite alla « rottura » nella sincerità del Barocco che sconvolge la ipotesi strutturale. Per quanto riguarda la domanda se è possibile prevedere se andiamo verso forme estranee alla funzionalità, dico: se noi intendiamo la funzionalità nel senso precisato da Belgiojoso, nel suo giusto senso che comprende anche la necessità dell'inutile, è evidente che per noi l'architettura non può evadere dalla funzionalità, come un uomo non può evadere da se stesso, non può — come è stato detto credo da Valery — arrampicarsi sulle proprie spalle.

CAVALLARI MURAT

Cioè, fintantoché l'inutile non diventa troppo palese.

GARDELLA

Fino al limite in cui la varietà è necessaria nella nostra contingenza.

MOLLINO

Fintanto che diventa poesia: mi pare dica tutto.

GARDELLA

La poesia è come i fiori veri che hanno le radici nella terra concimata.

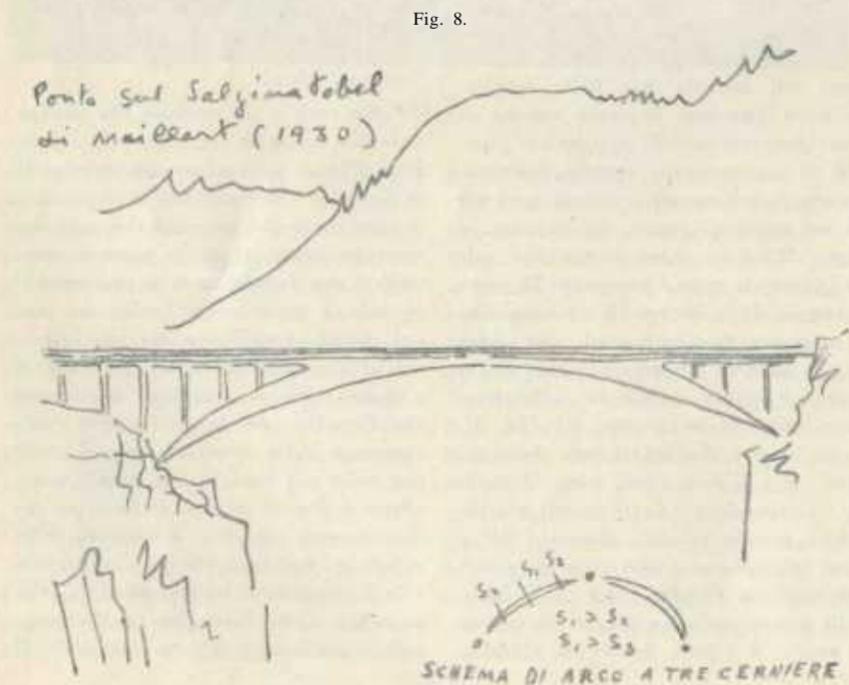


Fig. 8.

A questa proposito dell'inutile che è utile vorrei portare un argomento in discussione: il dormitorio di Alvar Alto.

UNO DEL PUBBLICO (l'arch. Passanti)

Dovresti spiegare che cosa, è quel dormitorio.

BELGIOJOSO

Posso tracciare uno schizzo, avendo avuto l'occasione di visitarlo nel mio recente viaggio negli Stati Uniti (figure 9, 10).

L'edificio dà sul fiume. È composto da un corpo sinuoso dove sono sistemate le camerette per gli allievi, che danno su di un corridoio-scala e da un volume cubico che contiene gli ambienti di vita comune. La discussione va impostata sulla legittimità di questa forma che può apparire arbitraria.

CAVALLARI MURAT

In fondo è giustificato, perché è un'opera d'arte che ha una sua esigenza.

MOLLINO

Questa discussione fra noi, apparentemente di contrasto sui particolari, fondamentalmente credo ci trovi invece d'accordo. Lo eravamo già prima, anzi. La costruzione di Alto mi pare un probante esempio di inutile legittimo; è significativo poiché il pretesto di partenza non è di ordine funzionale o costruttivo; all'ingenuo conformismo dei funzionalisti di vent'anni or sono sarebbe apparso come un gioco scandaloso. Occorre però intenderci su questo « inutile »; io ho sempre inteso d'affermare la legittimità anche dell'inutile ai fini tecnici, perciò funzionali fisici. Ora mi pare che spostiate il baricentro della discussione ammettendo una sia pure imprecisata necessità di tale « inutile ». Con questa vostra dichiarazione si può ben dire allora che siamo tutti d'accordo e la discussione può aver termine. Ritorniamo così alla mia iniziale asserzione che tutto, utile e inutile è permesso, sempreché trasceso dalla fantasia, sinonimo dell'arte. Secondo me il fatto fondamentale di questa discussione si dovrebbe ricondurre invece a quel gusto a cui in principio ho accennato...

CAVALLARI MURAT

Cosa intendi col termine « gusto »?

MOLLINO

Il gusto è l'esigenza che ha ogni persona e perciò il suo spirito, ogni individuo, ogni gruppo, ogni essere animato, in una certa direzione in un certo periodo della sua vita, giorni o secoli.

CAVALLARI MURAT

E come nasce in rapporto alla tecnica?

MOLLINO

Nasce dall'ambiente spirituale e fisico.

CAVALLARI MURAT

Un utensile può diventare un oggetto di gusto?

MOLLINO

Certamente. Se lo posso afferrare bene, mi piace.

CAVALLARI MURAT

O quando diventa solo gusto e non più utensile?

MOLLINO

Come per ogni oggetto d'uso, quando è trasceso il pretesto per il quale fu costruito: dalla saliera di Cellini agli enormi battenti in bronzo, fissi, dei portoni barocchi; dai cappellini delle donne al nastro del nostro cappello, al risvolto della nostra giacca, e si potrebbe continuare per ore. Gran parte della gioia dei nostri occhi vive quotidianamente di queste legittime incongruenze, vitali in virtù di un gusto comune.

CAVALLARI MURAT

E allora dovremmo concludere sulla necessità, per il salvamento dell'arte, che ci sia la fedeltà a un gusto. Ad un gusto che può affondare le sue radici nel sentimento del ragionare, dello sviluppare utilitariamente ed organicamente, sentimento che si fa cosa d'architettura diventando forma.

MOLLINO

D'accordo per l'esigenza in generale della fedeltà a un gusto. La fedeltà ad un gusto è però virtù relativa affidata alle antenne dell'artista: sovente tale fedeltà per partito preso, può far insabbiare nel conformismo più astioso e intransigente. L'artista autentico è sempre bifronte: viene dalla tradizione, cioè

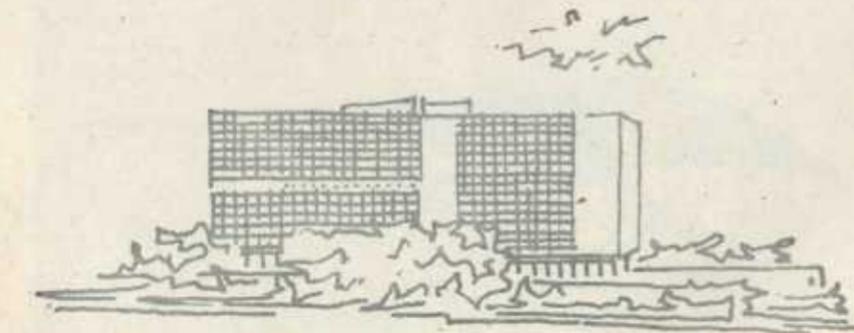


Fig. 9-10. - Alto - Pensione degli studenti di tecnologia di Cambridge.

dal gusto contemporaneo, e procede al di là dove il gusto comune non è ancora arrivato. Gli esempi sono infiniti e immediati: da Gioito, Bramante a Stendimi e si potrebbe continuare, per i casi più imponenti, in ogni arte.

La contraddizione segnalata da Belgiojoso, poi, era giustissima. Oggi non mi sogno più d'incrostare, come avevo citato parlando dell'esempio dell'arco e piattabanda. Se allora così hanno fatto, il gusto era quello, legittimissimo; oggi, di fronte al nostro gusto attuale, alla nostra vita attuale, abbiamo incidenze talmente differenti, spirituali e pratiche, di natura sociale, economica e infinite altre differenti per cui quelle colonne, quelle incrostazioni di struttura classicista su di un'altra struttura urterebbero. Ma intendiamoci, urterebbero per ragioni di coerenza di costume, cioè morali; non per ragioni estetiche. Infatti come uomini colti sappiamo trarre godimento col nostro gusto da un altro lontano nel tempo e nello spazio. Ma c'è implicita una ragione più sottile, cioè l'impossibilità al di fuori della mera copia, pena « il brutto », di poter rifare secondo un gusto che non è il nostro. In altre parole ciò non si fa più, per-

Fig. 11. - Le Corbusier - Blocco per abitazioni a Marsiglia.



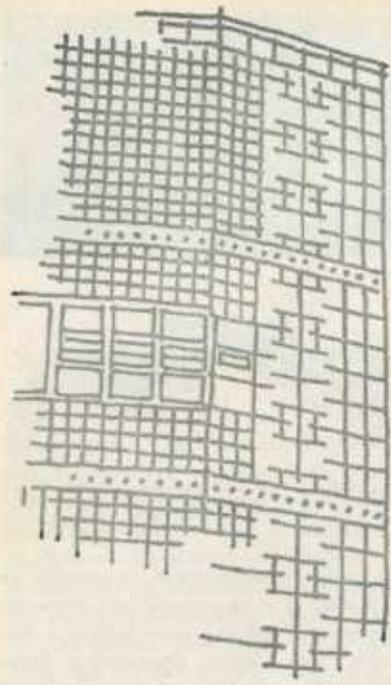


Fig. 12. - Le Corbusier - Blocco per uffici ad Algeri.

chè non è più consono al nostro gusto attuale. Ritengo però che non si debba cercare di motivare l'autenticità di opere di un gusto trascorso con le ragioni, i pretesti iniziali, del gusto attuale e nemmeno negar loro valore perchè non coincidenti con pretesti attuali. Specialmente ridicolo ritengo cercare pezzi d'appoggio, come a suo tempo si è fatto, presso architetture celebri, per esempio greche, esaltandone la razionalità. Piuttosto ne esalterei le a-razionalità, condizione della loro vitalità estetica. La reversibilità del discutibile motto « ciò che è utile è bello » è una fola.

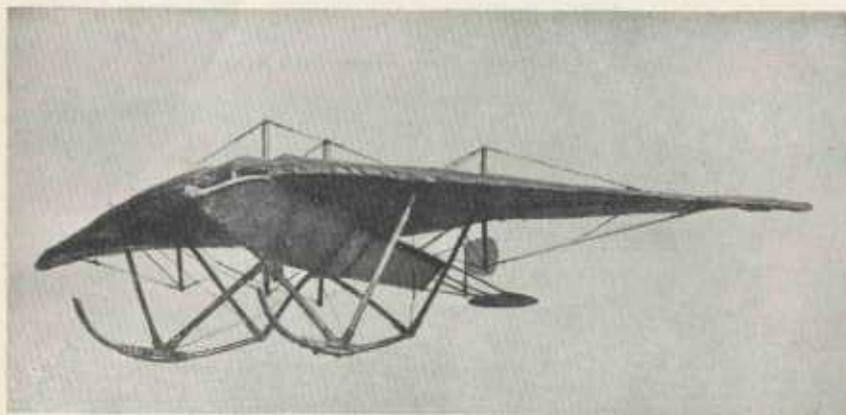
Se docilmente osservanti, di un gusto ancora attuale, noi ci mettiamo a camminare verso l'osservanza di una funzione e questa funzione da pretesto la esal-

tiamo a composizione plastica, per esempio esaltiamo la cellula, possiamo, come con qualsiasi altro pretesto, raggiungere l'opera d'arte. Prendiamo quella torre di Babele che è la famosa casa di Marsiglia di Le Corbusier (fig. 11); qui si verifica l'esaltazione di un complesso di abitazioni nate dal dramma, fatto monumento, starei per dire mausoleo, della cellula.

Con tutte le riserve per la sua funzionalità e abitabilità, non si può negare che quest'edificio è un'opera di autentica poesia. Vi si esalta plasticamente la funzione di agglomerato, che è una delle forme di pretesto di architettura. Dico però che continuare su questa strada è cosa un po' triste, ciò meditando su nuove esigenze del gusto, e soprattutto dopo le recenti delusive esperienze di cui tutti sappiamo o abbiamo conoscenza diretta. Pur ammirando in Le Corbusier il grandissimo architetto, devo ammettere che il suo gusto appartiene ad una epoca di ottimismo macchinista e semplicistico, nato verso la metà del secolo scorso e morto con l'ultima guerra. Quell'epoca non è più, la nostra.

Sia pure con tutte le migliori provvidenze, quando si giunge al limite dell'esaltazione di questa funzione, alla fine, credo si debba sentire un prepotente bisogno di sganciarsi, sganciarci proprio da questa funzione ridotta alla impeccabilità di una colonia di termiti. Alla fine vi sarà un moto di reazione: frigidaire, aria condizionata, percorsi minimi, dosaggio ultravioletti e quant'altro, non possono diventare il vertice di un ideale di vita. La riscoperta e il successo di Wright provano gagliardamente la stanchezza in questo nostro gusto. Posso ammettere tutto ciò come forma poetica, ma come fatto di gusto comincio a negarlo: sento di andare in un'altra direzione.

Fig. 13. - Aliante - 1905.



Lo stesso Le Corbusier l'ha sentito a suo modo e implicitamente esprime, positivamente, questa stanchezza. Quando egli, con un pretesto lontanamente funzionale, comincia a prendere le facciate facendone dei quadri astratti, con quella sua personalissima modulazione, ritorna all'arabesco, alla decorazione (fig. 12), insomma ritorna alla sempre legittima e insieme rinnovata espressione formale.

Lo stesso ritorno nel dopoguerra alle poetiche formali: « concrete », « astratte », « neo-barocche » e simili, provano ancora la stanchezza di un gusto e l'ansia di uscire da un vicolo chiuso. Wright, questa volta non a sproposito, proclamò di portare un « messaggio di libertà » e ne è la prova vivente col suo stesso contraddire continuamente i suoi canoni organici.

GARDELLA

Ammesso che vi sia una poesia, raggiunta con l'esaltazione della cellula, non vi deve però essere slittamento da un altro fatto che è quello umano, dell'uomo che ci vive. L'esaltazione della cellula come fatto tecnico portato a fatto poetico indipendentemente o in contrasto col fatto umano non è accettabile. Il fatto umano è alla base di qualsiasi poetica.

Il problema è, alla radice: la cellula va bene, o non va bene per gli uomini — se faccio la cellula — per la cellula cado nell'estetismo e sono fuori dell'architettura, che deve nascere dalle molteplici necessità degli uomini viventi in collettività, ma non prigionie.

MOLLINO

Ma a che punto ti fermi dopo essere partito in una determinata direzione? Non sai più se e quando fermarti.

GARDELLA

Portare la cellula a valore di decorazione è un errore. Il punto in cui ci si deve fermare è quando si raggiunge la varietà necessaria.

CAVALLARI MURAT

Quantunque l'uniformità possa essere un pretesto artistico.

BELGIOJOSO

Quando dici del pericolo che l'aderenza a una funzione degeneri in tristezza, credo che sia necessario chiarire ancora che cosa si vuol comprendere nel termine « funzione » e bisogna avere una certa fede in una continua e rinnovantesi vitalità di questa « funzione ». Cioè, in essa non vedo una specie di rigore,

di disciplina stretta che ci costringa sempre ad essere aderenti agli stessi fatti soltanto materiali, ma penso che l'uomo e l'umanità abbiano sempre nuovi problemi così che non dobbiamo temere come artisti, di essere limitati da questa aderenza alla funzione, ma anzi trovare sempre in essa, in quanto vitale, nuovi spunti per creare opere d'arte.

GARDELLA

Interpretare male la funzione può portare ad un formalismo ma è altrettanto formalistico il fare qualcosa di distaccato dall'uomo. Il problema che oggi ci si pone, è quello di un affinamento di forme, che è in relazione con quelle necessità che abbiamo chiarito.

MOLLINO

Hai perfettamente ragione. Però mi metto di fronte a queste condizioni. Di fronte cioè a un ente finanziario, il quale vuole fatalmente specularsi costruendo una casa e mi pone tali restrizioni economiche per cui io, se non esalto o porto a valore di decorazione la cellula, non ho soluzione possibile, ammesso che io possa ancora fare questo. Ritengo peraltro che portare la cellula a valore di decorazione non è un errore come tu dici. Tengo sempre per fermo che qualunque pretesto iniziale può, dico può, portare alla possibilità dell'opera d'arte.

L'accenno di Cavallari all'uniformità e relative cellule, mi suggerisce un esempio convincente anche se forse grossolano: quello del ritmo non certo vario del colonnato del tempio greco il quale è fermato nel punto cruciale in cui trascende a valori puramente decorativi, cioè diventa opera d'arte. Ritornando all'istanza di Gardella, cioè di corretta interpretazione di funzioni e affinamento di forme, non posso che concordare con lui, ma soggiungo che ciò non è sufficiente per creare dell'architettura.

Ritornando al mestiere: di fronte all'impresa che sovente è anche cliente, cioè organismo finanziario e che mi dice: devi fare questo e non devi spendere più di tanto, che cosa devo fare? Fatalmente tendo alla soluzione univoca, L'architettura ormai diverge in due direzioni: da una parte è macchina decente o bella come l'apparecchio (figure 13-14) aerodinamico, e che pertanto



Fig. 14. - Aliante - 1934.

è interamente determinata da ferree leggi come un organismo della natura, tendente perciò alla soluzione univoca, oggettiva, e dall'altra l'architettura autentica; da una parte la fotografia e dall'altra il quadro.

Non è il caso di arrischiare profezie. In definitiva queste discussioni, pur feconde, rasentano sempre un equivoco, cioè che il costruire DEBBA o POSSA SEMPRE essere pretesto di arte, il che non è affatto vero. Nel volgere dei secoli le muse cambiano di residenza e di stato civile o addirittura muoiono; altre, a nostra insaputa, nascono create da noi stessi.

CAVALLARI MURAT

Il tempo stringe e dobbiamo chiudere il dibattito sui tre sottotemi. Qualcuno del pubblico ha manifestato il desiderio di parlare. Io proporrei di concludere la seduta, permettendo a coloro che hanno esigenze familiari o di altro genere di abbandonare la sala e di raggiungere la loro casa, invitando a rimanere quelli che intendono discutere ancora su particolari argomenti che esigano chiarimenti ulteriori.

Questo dibattito, — che mi sembra, dall'interesse con cui è stato seguito, avere suscitato la vostra simpatia — mi pare debba essere concluso in una maniera un po' diplomatica, per prender tempo,

perchè vediamo che in fondo ci sono, pure tra uomini della stessa scuola, della stessa corrente, differenti impostazioni, differenti orientamenti che dovrebbero essere meglio chiariti e meditati. Però, una cosa possiamo constatare: che dopo la prima fase del funzionalismo, del razionalismo e dell'organicismo, si è passati a una seconda fase nella quale si è capito che l'azione tecnica può essere, in determinate circostanze e qualora il genio artistico lo comandi, trascorsa, come dice Belgiojoso, trasformata in arte, come dice Gardella, violentata per esigenze di gusto come sembra dire Mollino. Naturalmente, questa leggera violenza che facciamo la possiamo giustificare solo perchè abbiamo una preparazione spirituale (specialmente noi latini, noi europei), quella preparazione spirituale che ci porta ad andare verso il gusto, che Mollino definisce l'esigenza dell'inutile e che altri potrà dire che è solo apparenza di inutilità. Inoltre potremmo dire che questo arricchimento dell'azione tecnica, arricchimento che non alteri il sentimento dell'azione tecnica stessa, ed anzi la valorizzi, può venire a noi suggerito dalla natura, dove, accanto alle regole rigide della creazione, troviamo il soffio di poesia divina che giustifica quei deliziosi capricci che sono i fiori che in questa stagione ammantano la nostra campagna.

A questa fase del dibattito è seguita una serie di precisazioni provocate dal pubblico. Hanno posto quesiti ed avuto risposte l'ardi. Berlanda, l'ing. Todros, il prof. Levi-Montalcini e l'insegnante di anatomia dell'Accademia Albertina Franco Garelli. Lo spazio non ci consente di riportare tutto il materiale stenografico.

Ludovico Belgiojoso, Ignazio Gardella, Carlo Mollino  
Augusto Cavallari Murat