

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

Il valore costruttivo e plastico della decorazione nel tempio ellenico

L'A. ravvisa nell'architettura ellenica la ricerca d'un equilibrio superiore che tenga conto della decorazione plastica. Questa, con il suo aspetto, contribuisce a completare la struttura dell'edificio e a determinare un simbolico, ma effettivo, gioco statico.

Il genio ellenico, nella evoluzione del tempio, tema fondamentale dell'architettura greca, ha volto la sua particolare attenzione ad affinare un solo schema costruttivo, rimasto invariato attraverso i secoli. L'edificio era nato da quella parte dell'antico palazzo preellenico riservato alla funzioni sacre e, pur arricchendosi man mano di elementi nuovi, aveva conservato nei tempi il suo nucleo elementare, cioè la cella, più o meno grande, semplice o doppia, circondata da un muro nel quale era praticata nella maggior parte dei casi una sola apertura: la porta.

Il fabbricato, coperto da un tetto a spioventi, trova il suo interesse ritmico principale nel porticato esterno. Il colonnato che lo costituisce si può considerare infatti come l'unica grande concessione fatta alla rigorosa funzionalità dell'edificio, poichè lo stesso frontone è da valutare, dal punto di vista plastico, come un elemento strettamente costruttivo.

Questa affermazione potrebbe sembrare assurda; essa trova tuttavia conferma ove si pensi che, se il porticato agisce da protezione e riparo per le cerimonie religiose nella parte anteriore, esso non trova alcuna giustificazione per la sua esistenza sulla fronte opposta che rimane cieca nei templi anfigrostili.

Lo schema del tempio, molto elementare, si è venuto perpetuando con infinite modifiche e varianti, non solo nel mondo ellenico, attraverso i secoli, ed ha servito, subendo alcune trasformazioni sostanziali nello spirito e nelle dimensioni, da supporto ad edifici etruschi, romani, rinascimentali, barocchi e ottocenteschi. Immutabile dunque, questo schema, sul quale sono stati sperimentati i più raffinati accorgimenti per raggiungere il migliore equilibrio delle proporzioni. I dori in particolare hanno realizzato valori di allucinante e implacabile chiarezza nella elaborazione di particolari, la cui profonda analisi nulla lascia al caso.

La soluzione costruttiva della copertura è assai semplice: essa è costituita da una serie di capriate in legno, tanto più ampie e robuste quanto mag-

giori sono le dimensioni dell'edificio; capriate stese parallelamente alla fronte principale e ricoperte di tegoloni in cotto o in pietra a seconda delle risorse locali.

Quando nella evoluzione del fabbricato prevalse la tendenza di sostituire quanto si poteva della struttura lignea con materiali più resistenti, ed in principal modo le colonne, lo spirito ellenico rimase fedele alla tradizione formale. La trasformazione infatti non ebbe l'aspetto di una rivoluzione architettonica; non furono ricercate nuove forme espressive: il tempio conservò il suo schema.

Per queste ragioni la tecnica e la forma lignea trovarono, in ogni loro espressione, riscontro nel nuovo materiale adottato. Questo permise, con la sua maggiore durezza, di approfondire ed esasperare una più raffinata ricerca espressiva. Le colonne, ad esempio, che per lungo tempo erano state in cedro, furono sostituite da quelle in pietra solo quando si venivano a deteriorare, come dimostra l'Heraion di Olimpia, vero campionario della evoluzione del fusto e del capitello dorico. Esse divennero in un certo momento tutte e definitivamente in marmo, materiale nel quale venivano scolpite direttamente, pur continuando a denunciare nell'aspetto la loro origine.

L'architrave risente più di ogni altra parte del primitivo impiego del legname: i triglifi non sono che la simbolica rappresentazione delle testate delle travi di sostegno del tetto, fermate da grossi cavicchi, pure in legno, alla banchina corrente sulle colonne. In modo analogo i dentelli sono in definitiva l'ultima traccia dei listelli destinati a sostenere e fissare le tegole.

Il sistema di copertura, nella odierna pratica edilizia, non differisce molto, quando le falde del tetto sono inclinate, da quello descritto.

L'ossatura portante lascia necessariamente delle zone vuote tra gli elementi della struttura; dei vani fra trave e trave, che sono chiusi in vario modo; con pannelli decorativi, le metope, in cotto o in pietra, tra i triglifi e con lacunari nei soffitti.

La più ampia e notevole fra queste zone vuote è quella triangolare delimitata dalle falde del tetto e dalla grande piattabanda che poggia sulle colonne del porticato antistante il tempio e le raccorda, cioè il frontone. Esso viene generalmente decorato con sculture a tutto tondo. La sua posizione predominante sulla facciata del fabbricato richiede però una soluzione di maggiore impegno e rappresenta, nella sua funzione di raccordo tra i piani inclinati delle falde e le forme cilindriche delle colonne, anche la maggiore difficoltà nella ricerca espressiva.

La lunga esperienza, nata da edifici ripetuti all'infinito e costruiti sempre sullo stesso schema, conduceva ad assumere l'elemento tempio come un valore fisso ed immutabile nel gioco dei volumi, come un vocabolo ormai tradizionale e come uno spartito dall'impiego scevro di sorprese, del quale si poteva fare liberamente uso nella composizione del paesaggio. In altri termini era possibile servirsi dell'unità tempio come di un tutto inscindibile, essendo la sua composizione definita da secoli. Questo fatto pacifica tutto un settore del tormento creativo.

Riscontriamo dunque nell'architettura ellenica da una parte una continua e sapiente ricerca nella dislocazione dei fabbricati per ottenere il miglior rapporto di equilibrio fra le loro masse e nei confronti del paesaggio nel quale vivono, dall'altro identifichiamo un continuo affinamento dei valori plastici decorativi.

L'artista si dedica all'appassionata definizione delle proporzioni ed al raffinato controllo dei dettagli con la franchezza e lo slancio di chi percorre una strada nota e priva di qualsiasi incertezza.

La colonna si snellisce poco alla volta; via via che la colonna si allunga Tentasi di pronuncia sempre più con una linea elastica fatta per contrastare lo sforzo sostenuto. L'echino e l'abaco, nel capitello, raggiungono anche perfettissime modulazioni.

È tuttavia evidente che la pietra sottoposta al carico non subisce le deformazioni che l'artefice segna con esatta e mirabile plastica. Per quale ragione dunque vengono adottate queste delicatissime soluzioni decorative che vivificano uno schema architettonico assolutamente elementare facendolo diventare un miracolo di emozione? La domanda ci sembra fondamentale in quanto individua la chiave di questa straordinaria e misteriosa perfezione architettonica.

L'evoluzione della colonna dorica, di cui possediamo tutta la genealogia, è la più appariscente; tuttavia, all'esame della costruzione nazionale ellenica, il tempio, vengono rivelati altri particolari accorgimenti adottati per migliorare sempre più le qualità dell'edificio.

Nel Partenone, che consideriamo come il miglior modello, le colonne estreme, ad esempio, furono costruite leggermente più grosse delle altre per evitare che l'effetto corrosivo della luce le avesse fatte diventare deboli nell'aspetto, a parità di dimen-

sioni, in confronto alle altre per la funzione ad esse riservata di elemento angolare di resistenza. Il colonnato della fronte presenta inoltre una leggera convergenza verso l'alto per facilitare, anche se ciò non era necessario, il senso di stabilità ed accentuare lo slancio del complesso architettonico.

Questi ed altri particolari trascendono dalla semplice pratica costruttiva per aderire ad uno stretto criterio che pone, come primo scopo da conseguire, il completo ed assoluto appagamento delle necessità armoniche istintive dell'occhio umano. Naturalmente questo proposito non fu mai chiaramente espresso poichè si trattava di raggiungere la completa razionalizzazione dell'irrazionale.

La costruzione dunque non è più solamente frutto della statica arricchita da una decorazione di superiore equilibrio, ma entra in un altro campo: campo nel quale l'uomo intende esprimere le forze che contrastano nel fabbricato. La pesantezza della copertura, che grava sulle colonne e sulle altre strutture, viene denunciata dalla forma stessa degli elementi destinati a sostenerla; tali elementi, alla loro volta, con la linea perfetta imposta, dimostrano di sopportare agevolmente lo sforzo a cui vengono assoggettati. Ciò conferisce al tempio un aspetto di riposato equilibrio; l'architettura diventa umana e sensibile, pur rispecchiando con la continuità dello schema d'impostazione l'aspetto divino delle cose eterne.

La soluzione di passaggio tra l'elemento triangolare del frontone e l'elemento portante rientra nel concetto di una contrapposizione di sforzi contenuta nell'ambito del perfetto equilibrio della costruzione. Essa prevede l'adozione del più geniale accorgimento: una decorazione plastica nella quale la figura umana fornisce con il gesto, con il contrappunto delle membra e dei panneggiamenti, quanto l'architettura stessa richiede per il proprio completamento. Nessun ritrovato architettonico poteva assolvere meglio che la decorazione scultorea del frontone a tale necessità di armonico accordo.

Le masse dei gruppi destinati ad adornare l'edificio ed i loro gesti sono controllati accuratamente nella composizione: alle volte, come è stato fatto per il Partenone, vengono fissate nella pietra delle sbarre di ferro lavorato in modo da definire in maniera precisa lo schema ed i limiti delle statue. Appare dunque evidente la preoccupazione di stabilire un ritmo armonico che, partendo dalle figure centrali, passi da personaggio a personaggio, per andare ad estinguersi alla estremità negli spigoli del frontone stesso.

Le ricostruzioni e le ricomposizioni dei gruppi discesi dalla sommità dei templi per venir dispersi nei principali musei d'Europa non rendono con precisione l'originario senso delle statue nei riguardi dell'architettura, alle volte per la inesatta disposizione dei vari elementi e alle volte per l'errato restauro delle loro parti.

Ciò si verifica, ad esempio, nei gessi collocati dallo Schwerzek al museo di Vienna ove le figure del Partenone nella zona media destra del frontone occidentale sono certamente avvicinate in modo errato. È possibile però seguire ugualmente con una certa facilità il processo ritmico che ha guidato la composizione: ritmo definito da una specie di linea ideale, se non proprio continua, sensibile all'occhio a cui s'intrecciano le linee, pure ideali, con funzione di sostegno.

La prima regola l'accordo fra gli elementi della costruzione e risolve gli angoli laterali, le altre sono come un supporto tanto necessario quanto illusorio alle falde del tetto. La funzione decorativa della scultura si trasforma dunque in una necessità strutturale per raggiungere un equilibrio di ordine superiore.

L'esame delle linee ideali del movimento dei singoli gruppi mostra, però, che esse non affluiscono come sarebbe logico nei punti corrispondenti ai capitelli sui quali avrebbe dovuto essere distribuito il carico. Bisogna dunque credere che il colonnato nel complesso sia stato considerato come una massa in equilibrio, cioè come una superficie rettangolare poggiante sul lato maggiore. Tale elemento è costretto tuttavia ad un senso verticale per la sua conformazione stessa: l'architrave che raccoglie superiormente tale sistema fortemente scanalato e chiaroscurato ne delimita il volume e ne unifica la funzione, pur non distruggendone il ritmo.

I tre edifici i cui frontoni sono maggiormente conosciuti sono il tempio di Athena a Egina, il tempio di Zeus a Olimpia ed il Partenone, e ciascuno di essi, con la doppia soluzione del problema presentato, segna una diversa interpretazione del senso costruttivo della decorazione. Il primo ha carattere più arcaico; gli altri si susseguono a distanza di pochi anni.

Nel frontone occidentale del tempio di Egina, secondo la ricostruzione del museo di Strasburgo, è da notare un elemento di sostegno centrale formato dalla figura di Athena e da quattro statue che sono disposte, con i loro atteggiamenti, in modo da comporre un arco rovescio avente compito di saldo sostegno per gli spioventi. Tale schema geometrico è chiarissimo; evidente lo scopo statico del gruppo. Le figure laterali, che sono state probabilmente posposte nella ricostruzione, creano un elemento di riposo ad aiuto del maggiore sforzo apparente sopportato dal complesso centrale. Le due penultime statue, i due arcieri inginocchiati, funzionano infatti da puntello secondario. Le figure angolari hanno anche lo scopo di addolcire, con la loro linea mossa e rotta, il forte chiaroscuro determinato dall'incontro dello spigolo del tetto con l'architrave.

I due frontoni del tempio di Olimpia presentano caratteristiche diverse: la ricostruzione del Treu ad Olimpia stessa mostra nel frontone occi-

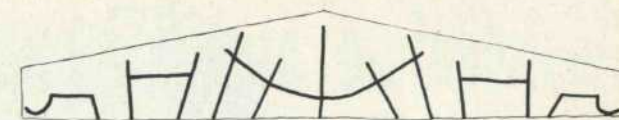


Fig. 1. - Schema del frontone occidentale del tempio di Egina (ricostruzione del museo di Strasburgo).

dentale un susseguirsi di tre elementi di sostegno verticale, anzichè uno solo, come ad Egina, e di cinque in quello orientale. Tale spartito fu forse adottato per rendere meno rigida, con la ripetizione, la visibile rottura di ritmo che sarebbe venuta a verificarsi impiegando una sola statua centrale, non aiutata dall'arco rovescio del primo frontone esaminato.

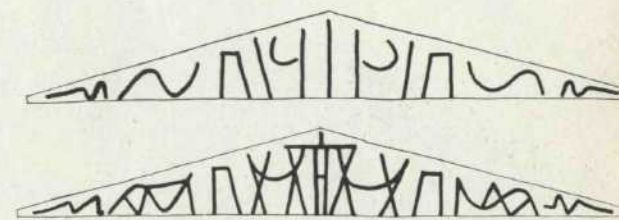


Fig. 2. - Due schemi interpretativi del frontone occidentale del tempio di Olimpia (ricostruzione di G. Treu).

La linea di continuità plastica del frontone occidentale si distacca propagandosi alle figure laterali con caratteristico ritmo tragico, ma preciso e definito nella forma, da metà altezza delle statue centrali con due semicerchi volti verso l'alto e respin-



Fig. 3. - Schema del frontone orientale del tempio di Olimpia (ricostruzione di G. Treu).

genti con forza le falde del tetto. Tali forme geometriche sono contrastate violentemente da due simmetriche figure femminili, che si dibattono avvinte dai centauri (più evidente il gesto di quella a sinistra), costituenti un vero e proprio puntello allo spiovente. Segue un gruppo di riposo più fermo e chiuso. In prosecuzione si viene a determinare una vera e propria ondulazione che si trasmette dall'una all'altra delle tre figure angolari e trova il proprio punto di arresto e termine nelle due statue sdraiate.

Il frontone orientale ha per tema il verticalismo delle statue. Oltre alle cinque statue in piedi l'an-

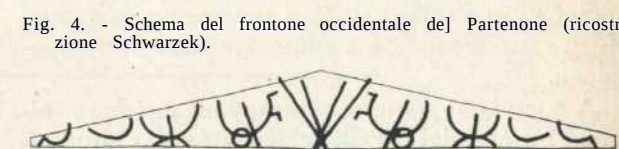


Fig. 4. - Schema del frontone occidentale del Partenone (ricostruzione Schwarzek).



Particolare della zona angolare del Partenone.

damento della composizione continua nelle due quadrighe e particolarmente con le gambe dei cavalli. La tendenza verticale domina la composizione con un senso addolcito dalle curve segnate nel corpo e nella testa degli animali stessi. Tutta la composizione viene quindi impernata sulle ruote dei carri che rompendo il ritmo ne formano la vera conclusione e agiscono come punti fissi del frontone a cui le figure seguenti sono quasi concentriche.

Il frontone occidentale del Partenone mostra, attraverso la ricostruzione effettuata dallo Schwarzek a Vienna, una interessantissima soluzione della zona centrale; soluzione che possiamo considerare come la più raffinata nei riguardi dell'elemento medio.

La statua della divinità che negli altri complessi assiste eretta e ferma alla scena è qui abolita e viene sostituita ad un supporto multiplo, nuovo e perfetto, cioè con due corpi pieni di slancio e molto divergenti. L'elemento di sostegno centrale era logico, ma spezzava la linea dello spiovente disarticolandola. L'esercitato occhio ellenico non poteva tollerare simile inconveniente; perciò la zona centrale si risolve in un doppio appoggio, con due figure in opposizione fra loro e verso l'alto, cioè sia contro la falda del tetto che sull'architrave puntando nello sforzo i piedi una contro l'altra. Il triangolo del frontone viene sollecitato così potentemente da non riuscire nemmeno più a contenere tutta la composizione.

A queste due statue si contrappongono due semicerchi formati dai cavalli impennati e dai loro gui-

datori; volti verso l'alto, essi sono legati al suolo dalle statue in secondo piano ferme e dal treno posteriore degli animali che appoggiano saldamente al terreno il loro generoso e potente movimento. Altri due semicerchi, pure volti verso l'alto, sono costruiti dal movimento delle quattro figure seguenti: questi si oppongono ai precedenti e sono fissati all'architrave nella mobile loro curva da due statue con una specie di cuscino elastico. Le figurazioni minori sono un po' meno evidenti per la incerta posizione delle statue restaurate in modo inesatto. La linea ideale termina in una curva spezzata alla fine e portata dalle ultime tre figure.

Composizione controllatissima, questa, in cui la statua assume con il movimento la funzione di completamento strutturale all'architettura, di elemento di raccordo elastico, di supporto alle rigide masse dei marmi, che si sono venute a determinare costruttivamente.

Nell'architettura ellenica nulla è lasciato alla improvvisazione: un'opera spietata di verifica è portata ovunque; una chiarezza assoluta guida l'artista che segue il meditato suo scopo; scopo che risponde ad una logica superiore alla statica costruttiva: cioè ad un equilibrio umano tra le parti dell'edificio.

Il tempio, racchiuso nel suo schema serenamente eterno, palpita e vive per raggiungere la più grande espressione architettonica, di essere umanamente armonico in tutte le sue parti.

Enrico Pellegrini