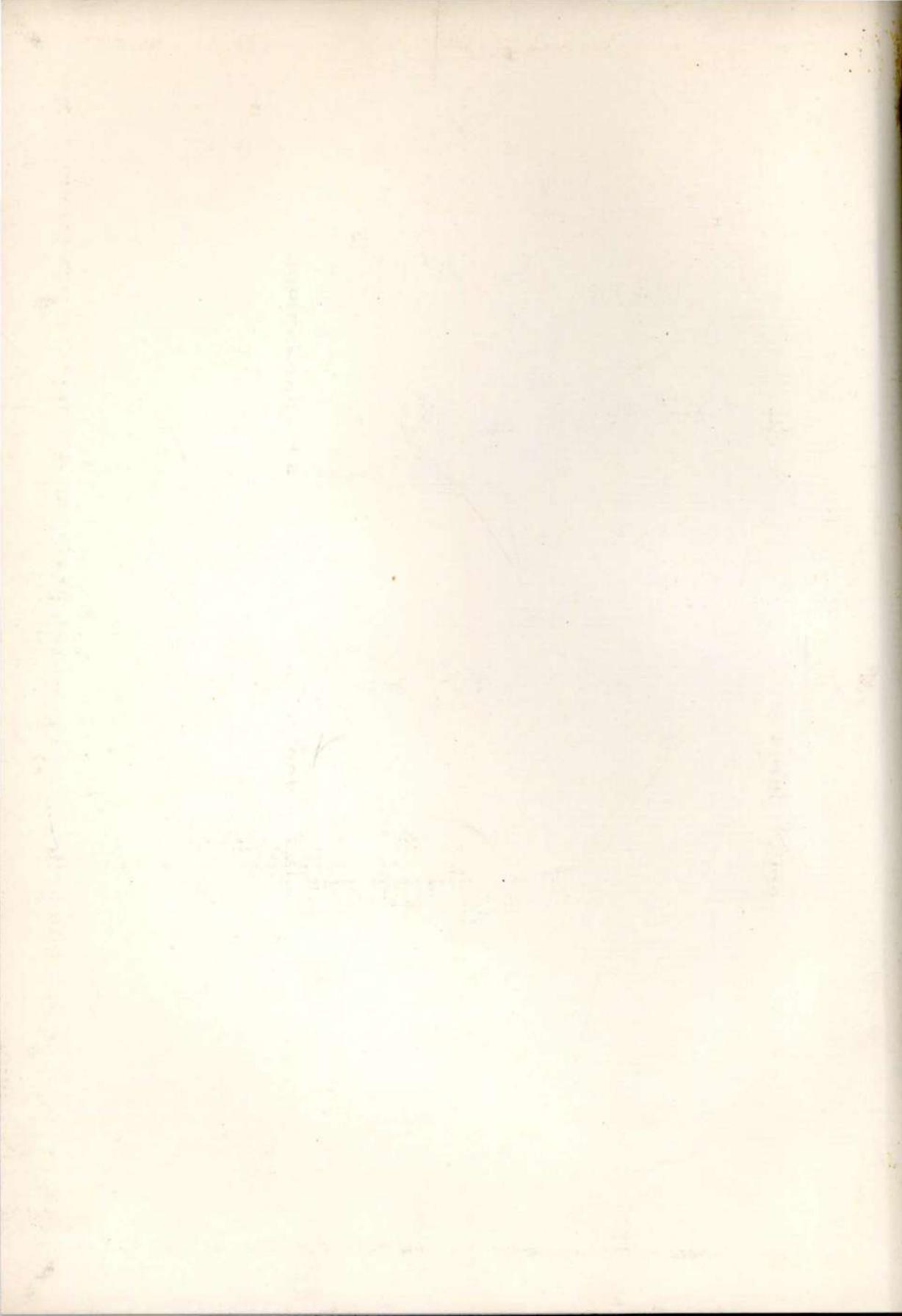




BIBLIOTECA DI ARCHITETTURA DEL
POLITECNICO DI TORINO

15. GEN. 1991

ARCHITETTURA
INVENTARIO N°





carlo enrico rava
nove anni
di architettura vissuta
1926 IV 1935 XIII

1218/B

d/72.036 (450): 72.01 RAV

VERIFICA INVENTARIO 25.10.78
F.to *J*

Alessandro Protti

CARLO ENRICO RAVA

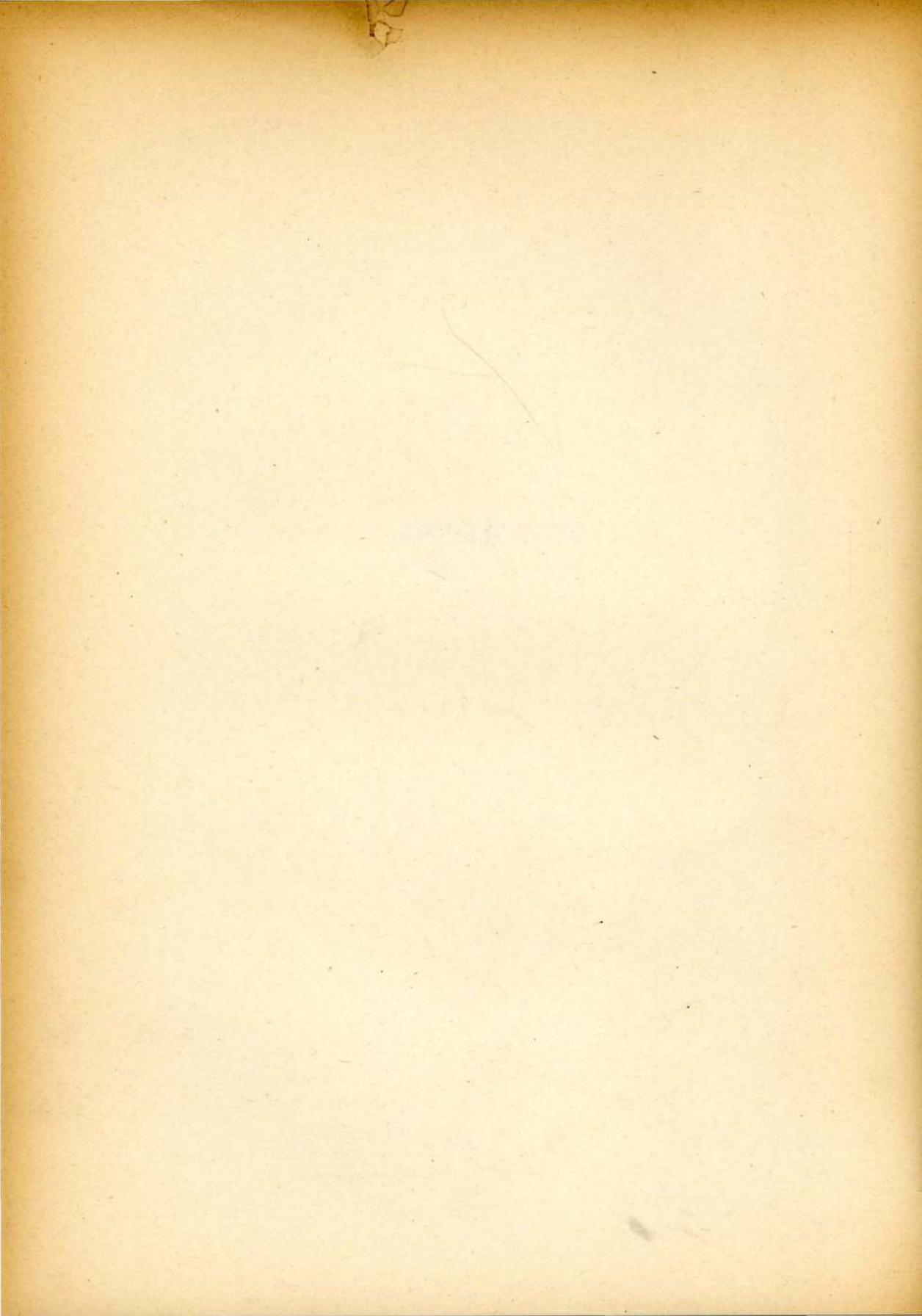
NOVE ANNI
DI ARCHITETTURA VISSUTA

1926 IV - 1935 XIII

CREMONESE EDITORE · ROMA 1935 · XIII

*PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA
A TERMINI DI LEGGE*

PREMESSA



Credo non inutile far precedere a questa raccolta completa dei miei scritti d'architettura apparsi su « La Rassegna Italiana », « La Tribuna », « Domus », e alcuni inediti, raccolta che rappresenta tutta quanta la mia attività critica, polemica e divulgativa dagli inizi sino ad oggi, poche righe d'introduzione, non tanto per ribadire, sulle tracce della nota frase di Gide, il « diritto dell'artista a contraddirsi », quanto per difendere almeno quel diritto ad evolvere, quindi a non cristallizzarsi, ma a mutare gradualmente d'opinione, di gusti, di convincimenti, che mi son visto spesso volte negare.

Ho preferito, salvo qualche opportuno taglio là dove la materia, riferendosi esclusivamente a cose e fatti contemporanei all'epoca in cui scrivevo, non poteva avere altro che una portata relativa al momento e sarebbe quindi riuscita priva d'interesse oggi, ripubblicare tutti gli articoli nella loro integrità, persuaso che, anche quando sostengono concetti che ora io non condivido più se non in parte, fosse meglio lasciar loro la freschezza originaria e quel senso, insostituibile, delle idee nate di getto; ma vorrei che il lettore accorto, rilevando forse qualche antitesi, solo apparente del resto, fra taluni principi ed affermazioni contenute negli scritti di data più lontana ed altre che appaiono invece negli ultimi, sapesse riconoscermi, attraverso le molteplici ricerche di una mente preoccupata di non fermarsi mai sui risultati raggiunti, la continuità di un identico ed unico spirito, quello della modernità cosciente e della libera intelligenza.

Allora si vedrebbe che, dalle rigide leggi di un razionalismo intransigente (spirito di necessità, produzione in serie, creazione selezionata di pochi « tipi » fondamentali da porsi alla base del nuovo costruire), affermato nei primi articoli con lo scopo di risanare, secondo un ideale di rigore tecnico e, allo stesso tempo, di

purezza ellenizzante, la viziaticissima atmosfera, d'accademia da un lato e di vano arbitrio dall'altro, in cui languiva da noi l'architettura; attraverso la grande lezione d'italianità ricavata da un lungo periodo di studio alle fonti essenziali della nostra più spontanea e solare architettura minore (che gli stranieri prima di noi avevano saputo comprendere e valorizzare anche nel razionalismo), ricercandole lungo le coste italiane dalla Liguria alla Sicilia, poi lungo quelle nord-africane, dove lo schema classico della casa romana si è perpetuato con sempre fresca ed attuale vitalità nell'architettura locale, lezione che sostituì all'aspirazione ellenica una più giusta aspirazione mediterranea e latina; fino a più recenti scritti, nei quali, raggiunta una piena libertà di spirito e di mezzi d'espressione, al falso romanticismo di certe nordiche utopie basate sopra una civiltà esclusivamente meccanica e standardizzata, si oppone il concetto generatore e costruttore di un'epoca altamente avventurosa e romantica qual'è la nostra, non v'è alcuna antitesi, ma invece logico concatenamento per evoluzioni successive.

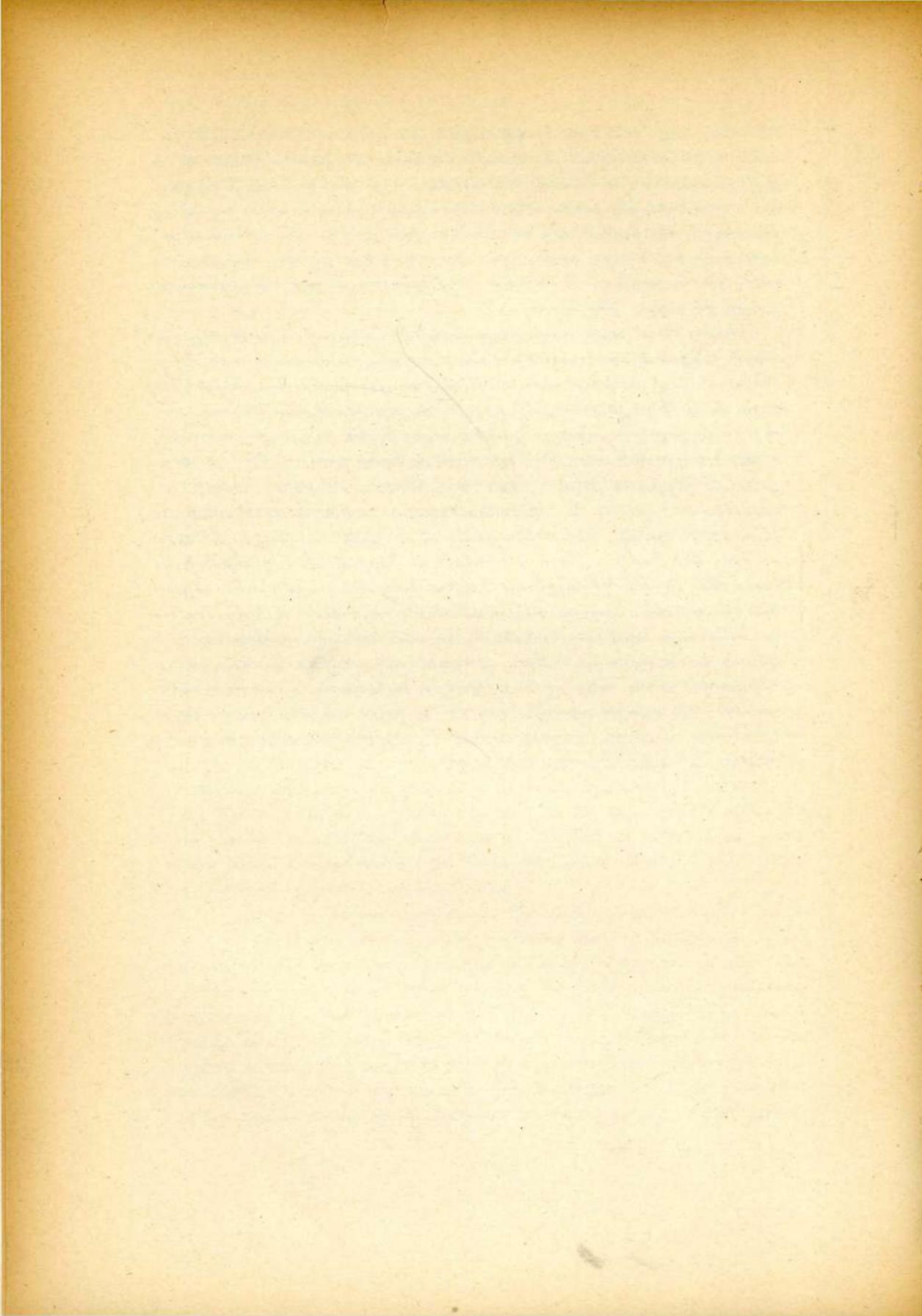
Credo che, rispetto ai volumi e volumi di più o meno sterili polemiche pro e contro il razionalismo, apparsi in questi ultimi anni dando luogo ad una catena inestricabile di equivoci, questi miei scritti abbiano se non altro il vantaggio di essere collocati in un'atmosfera diversa e serena, ed offrano anche un interesse particolare dovuto al fatto che il problema dell'architettura nuova, vi è trattato parallelamente allo sviluppo di tutte le principali tendenze intellettuali ed artistiche apparse in Europa nell'ultimo decennio, e, nella sua evoluzione, è studiato in rapporto ad esse, come parte di un più vasto movimento, quello del pensiero moderno. In questa raccolta che comprende un periodo di nove anni, il lettore potrà dunque trovare in certo qual modo, la storia e la sintesi dell'attuale rinascita architettonica.

Quando io abbia rammentato che, quale fondatore del « Gruppo: 7 », da me creato nel 1926 e diretto per più di tre anni, avendo introdotto per primo il concetto dell'architettura razionale in una Italia che fino allora aveva ignorato in modo assoluto qualunque ricerca di radicale rinnovamento nel campo architettonico, mi è anche lecito, più che ad ogni altro, denunciare, come apparirà in taluni scritti, gli errori ed i pericoli di un razionalismo troppo spesso ridotto a sterile dogma o, peggio, a volgare cifra; e quando io abbia aggiunto che molte supposte « conquiste » del razionalismo

italiano, oggi proclamate come verbo da numerosi critici e da interi gruppi d'architetti e quindi divenuti di pubblico dominio e diffuse sulla bocca di tutti, si ritrovano nei miei articoli di cinque, sei, sette anni fa, e sono state abbandonate da me, non perchè io le ignori, ma perchè non mi servono più, perchè le considero ormai superate e sono andato più avanti, credo di non dover dire altro per instradare il lettore intelligente ad una comprensione esatta di questo piccolo libro.

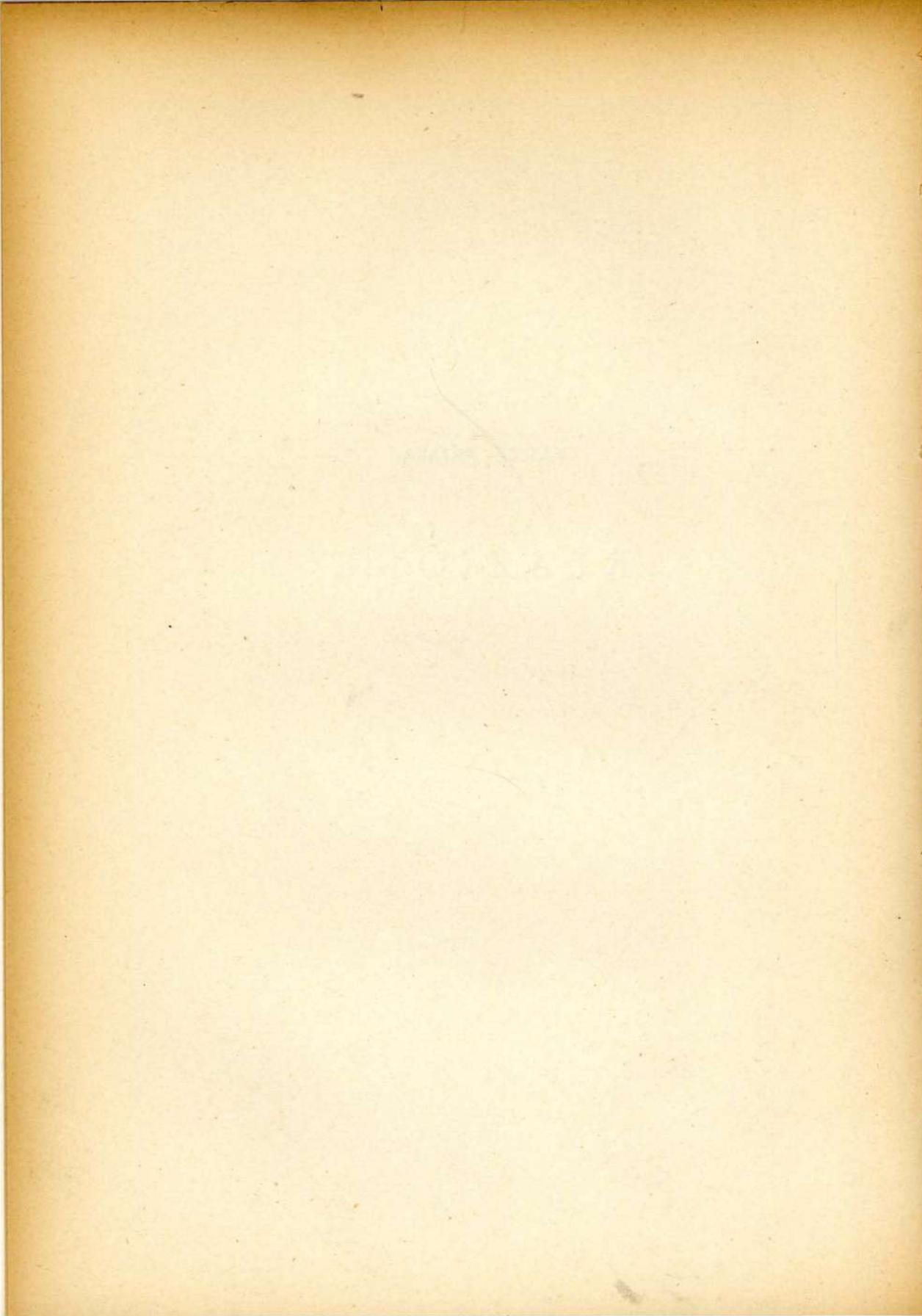
In calce al testo, una breve serie di fotografie illustra i principali edifici da me costruiti (alcuni con la collaborazione di Sebastiano Larco) in nove anni d'attività professionale: in essi, dalla casa di S. Margherita del 1925-26, dove alla razionalità delle forme si sovrappone ancora qualche superficiale residuo decorativo, e dai susseguenti edifici di un razionalismo purista ed intransigente (Padiglione delle Colonie a Milano: Albergo Homs), attraverso le ricerche di un'ambientazione modernamente coloniale (Chiesa di Suani; Arco Trionfale di Tripoli; ed oggi, Albergo « Croce del Sud » e Arco Trionfale di Mogadiscio), giungendo ai lavori del 1933-34 (Padiglione Eritrea-Somalia; Villa a Portofino-mare), concepiti in piena libertà di fantasia e modernità di creazione sulla base anti-novecentista di un razionalismo mediterraneo e quindi essenzialmente italico, e tenuto conto, infine, di tutto un vasto complesso di altre opere minori, di importanti lavori di arredamento, e di numerosissimi progetti, si potrà compiutamente valutare come si siano concretate nella loro estrinsecazione formale e pratica, le teorie espresse nel testo.

C. E. R.



PARTE PRIMA

REAZIONE



ARCHITETTURA (*)

E' opinione corrente che il nostro tempo sia tempo di confusione e di disordine nel campo dell'arte: lo è stato, lo era forse ancor ieri; oggi non lo è certo più. Abbiamo attraversato un periodo di formazione che ora è giunto a maturità, e questo travaglio, appunto, causava un senso generale di disorientamento: forse anche gli uomini del primo '400 si sentirono disorientati, e la similitudine può non essere troppo audace, poichè siamo in realtà sulla soglia di un nuovo periodo di grandezza.

E' nato uno « spirito nuovo ». Esiste, vorremmo dire, nell'aria, come una cosa a sè, indipendente dai singoli individui, in tutti i paesi, con apparenze e forme diverse, ma con identico fondamento, questo nuovo spirito, dono eccezionale, che non tutti i periodi storici nè tutte le epoche d'arte hanno posseduto. Viviamo dunque in un tempo privilegiato, poichè possiamo assistere alla nascita di tutto un nuovo ordine di idee. E' prova che siamo agli inizi di un'epoca la quale avrà finalmente un carattere proprio, ben definito, il ripetersi di questo fenomeno: la frequente rispondenza delle varie forme d'arte fra loro, e l'influsso che esercitano l'una sull'altra, caratteristici, appunto, dei periodi in cui si è creato uno stile.

In tutta Europa tale fenomeno si verifica: troppo noto e non più recente, è lo scambio d'influssi fra Cocteau, Picasso e Stravinsky, troppo evidente come le loro opere si completino a vicen-

(*) Articolo pubblicato sulla *Rassegna Italiana* del dicembre 1926, con la firma: « Il gruppo 7 ».

da, perchè sia il caso di richiamarlo; e così, è ben noto l'influsso che ebbe Cocteau scrittore sul gruppo dei « Sei », ed in genere sull'evoluzione della modernissima musica francese. Piuttosto è di grande interesse segnalare la rispondenza fra Le Corbusier (il quale è senza dubbio uno dei più notevoli iniziatori di un'architettura razionale) e Cocteau: Le Corbusier, infatti, scrive i suoi lucidissimi libri polemici, trattando di architettura nello stile di Cocteau, e costruisce le sue case secondo un identico ideale di rigida, limpida e cristallina logica; Cocteau, a sua volta, compone i suoi scritti secondo uno schema tutto architettonico di concisione e semplicità « le corbusiane ». Analogamente, si potrà osservare come un quadro, poniamo, di Juan Gris intoni alla perfezione in un locale di Le Corbusier, e solo in quell'ambiente figuri in tutto il suo valore. Spirito nuovo (1).

Dal canto loro, la Germania e l'Austria offrono un esempio d'altro genere, ma d'importanza grandissima: l'esempio, cioè, della raffinatezza d'arte cui può arrivare una nazione quando il senso di una nuova architettura sia compreso da tutto un popolo e domini tutte le forme, sia strutturali, sia decorative, in modo che tutti gli oggetti, fino ai più modesti, ne rechino l'impronta. Dall'edificio monumentale alla copertina di un libro, la Germania e l'Austria possiedono uno stile. Questo stile, più solido in Germania, più raffinato, forse, e prezioso in Austria, è di una personalità inconfondibile: potrà piacere o non piacere, ma si afferma. Di più, ha uno spiccato carattere nazionale, fatto che dovrebbe bastare, ove non esistessero altre ragioni, a mostrare quanto fossero in errore coloro che credevano di rinnovare l'architettura italiana trapiantandovi maniere tedesche, nobilissime certo, ma disambientate fra noi.

(1) E ancora si potrebbe citare la rispondenza fra musiche come « La Pacific » di Honegger, e brani letterari come certe pagine di Cendrars, fra il ritmo vertiginoso di taluni poemi di Salmon e certa musica esasperata, derivante da quel jazz, che rimarrà comunque una caratteristica del nostro tempo: questo, per le analogie; e per gli influssi, quelli che esercitarono pittori come Marie Laurencin o Pruna, su compositori come Auric o Poulenc, coll'inscenare le loro opere; oppure l'influenza di queste nuove scenografie sull'evoluzione del vecchio balletto russo, ultimo residuo degli orientismi di moda ante-guerra. Naturalmente, non tutte le opere moderne seguono la medesima tendenza: i surrealisti, per esempio, mirano a loro ideali particolari, con una specie di neoromanticismo, che è sensibilissimo in Soupault. Il fenomeno Radiguet è, invece, un puro esempio di spirito nuovo.

Similmente l'Olanda ha tutta una fioritura di nuove forme architettoniche della più stretta e costruttiva razionalità, perfettamente intonate al clima ed al paesaggio. E così, ciascuno con caratteri propri, i paesi del Nord, la Svezia, la Finlandia. Spirito nuovo.

Una serie di architetti di fama europea: Behrens, Mies van der Rohe, Mendelsohn, Gropius, Le Corbusier, crea delle architetture intimamente collegate con le necessità del nostro tempo, e da tali necessità ricava un'estetica nuova. Esiste dunque, particolarmente in architettura, uno spirito nuovo.

E in Italia? Senza dubbio, anche da noi si potrebbero notare risposdenze, come quelle citate per l'estero, fra le varie forme di arte: ad esempio, esiste un'affinità fra certe astrazioni di Bontempelli o di Palazzeschi, e certa pittura di De Chirico o di Carrà, ma son rari casi. Ciò non toglie che l'Italia, per sua natura, per tradizione, e soprattutto per il vittorioso periodo di ascesa che attraversa, sia la più degna d'una missione di rinnovamento: sta all'Italia di dare allo spirito nuovo il massimo sviluppo, di portarlo alle sue più vaste possibilità, fino a dettare agli altri paesi uno stile, come nei grandi periodi del passato.

Ci si ostina, tuttavia, e soprattutto in architettura, a non voler riconoscere tale nuovo spirito, almeno per ora. Forse solo i giovani lo capiscono, perchè essi soli ne sentono l'imperiosa necessità, e questo fa la loro forza, la nostra forza. Di solito, i giovani incontrano una generale diffidenza, comprensibile, del resto, ed anche in parte scusabile: la parola « avanguardia », ha infatti assunto ormai in arte un significato equivoco, e finora i « giovanissimi » non hanno dato buona prova. Occorre però che si capisca e ci si persuada che la nostra generazione, la tanto discussa generazione del dopo-guerra, è non solo molto diversa, ma infinitamente lontana dalle precedenti: per esempio, le esperienze futuriste e quelle cubiste, pur avendo portato, nel campo dell'arte, qualche vantaggio, come ci sembrano oggi lontane e particolarmente la prima, con quell'atteggiamento di sistematica distruzione del passato, secondo un concetto così falsamente romantico!

Ora, i giovani d'oggi seguono tutt'altra via: noi sentiamo tutti una grande necessità di chiarezza, di revisione, di ordine; la nuova generazione pensa, e questa serietà è così inattesa, così sconcertante, che passa per presunzione, per cinismo. L'appannaggio delle avanguardie che ci precedettero era uno slancio arti-

ficioso, una vana furia distruggitrice che confondeva buono e cattivo: l'appannaggio della gioventù d'oggi è un desiderio di lucidità, di saggezza. Occorre persuadersene.

E' cosa risaputa che il livello culturale dell'ultima generazione è nel suo insieme di molto superiore a quello delle precedenti, e che soprattutto la sfera d'interessamento per l'arte in tutti i suoi rami si è allargata in modo significativo: giovani che i loro studi porterebbero in tutt'altro campo, si interessano di musica, di pittura, si tengono al corrente delle letterature straniere, frequentano con assiduità esposizioni, concerti, vendite di libri d'arte. E non si tratta di eccezioni, ma della grande maggioranza. Il desiderio dunque, nei giovani, di uno spirito nuovo, è basato sopra una sicura conoscenza del passato, non è fondato sul vuoto.

Particolarmente in architettura, a questa sensazione di un'assoluta necessità di rinnovare, siamo arrivati forse attraverso una saturazione di conoscenza. Nello studiare il passato, i giovani non si sono infatti accontentati di interrogare la sola architettura costruita, ma ne hanno ricercate le forme nel loro spirito più nascosto: il '400, sulle xilografie della « Hipnerotomachia Poliphili » e sui disegni di Maso Finiguerra; Bisanzio, sugli smalti, i vetri, gli avori, in un pellegrinaggio d'ammirazione attraverso i tesori delle cattedrali; l'Oriente Medievale, sui Codici Armeni, i Vangeli Siriaci, le miniature persiane, le stoffe copte. Ed è appunto tanta coltura di museo e di libreria antiquaria, quella che ci opprimeva il respiro e che ci fa invocare oggi la semplicità.

Tutto ciò non tocca, del resto, la nostra ammirazione per il passato: nulla impedisce di ammirare gli sfondi giotteschi ed i tarocchi miniati del '400, e, allo stesso tempo, di capire e difendere lo straordinario partito decorativo che offrono, in una città moderna, le réclames luminose; nulla vieta di ammirare le architetture sulle Tarsie di Francesco di Giorgio o sulle xilografie del Serlio, e di capire ugualmente la purezza architettonica ed il ritmo quasi classico di certe officine a pareti di cristallo. Insomma, tra il passato nostro e il nostro presente, non esiste incompatibilità. Noi non vogliamo rompere con la tradizione: è la tradizione che si trasforma, e assume aspetti nuovi, sotto i quali pochi la riconoscono.

Noi abbiamo una sincera ammirazione per gli architetti che ci hanno immediatamente preceduti, e conserviamo loro una grande riconoscenza, per essere stati essi i primi a spezzare quella deplorevole consuetudine di faciloneria e di cattivo gusto, che da

tropo tempo imperava; abbiamo anche in parte seguiti questi nostri predecessori, ma ora non più. La loro attività ha dato tutto ciò che poteva dare come frutti nuovi, e la loro « maniera », degenerando in troppo facile cifra, è ridotta ormai ad un circolo chiuso, che si ripete sterilmente senza via d'uscita. E con quanta frequenza, ahimè, edifici di notissimi architetti, anche quando, terminati, possono riuscire abbastanza piacevoli, mostrano, mentre sono in costruzione, nella nudità del loro scheletro, tutta la miseria di un'architettura senza ritmo, che non si salva se non con applicazioni decorative: artificio, insincerità!

Ora, noi, di questo, non ci possiamo accontentare, non ci accontentiamo più: la nuova architettura, la vera architettura, deve risultare da una stretta aderenza alla logica, alla razionalità. Un sano costruttivismo deve suggerire le regole: le nuove forme dell'architettura dovranno, per un primo tempo, ricevere il valore estetico da un carattere di necessità, e solo in seguito, per via di selezione, potrà nascere lo stile. Poichè, noi non pretendiamo affatto di creare uno stile (simili tentativi di creazione dal nulla portano a risultati come il « Liberty »), ma dall'uso costante della razionalità, dalla perfetta rispondenza dell'edificio agli scopi che si propone, siamo certi debba risultare, appunto per selezione, lo stile. Occorre riuscire a questo: nobilitare con l'indefinibile, astratta perfezione del ritmo puro, la semplice costruttività, che da sola non sarebbe bellezza.

Si è detto per selezione, e questa parola sorprende. Aggiungiamo: occorre persuadersi della necessità di creare dei tipi, pochi tipi fondamentali, e questa inevitabile legge incontra la più grande ostilità, la più assoluta incomprendenza. Ma guardiamoci indietro! Tutta l'architettura che ha reso glorioso il nome di Roma nel mondo, è basata su quattro o cinque tipi: la basilica, il circo, il tempio, la rotonda a cupola, la struttura termale; e tutta la sua forza sta nell'aver mantenuto questi schemi, ripetendoli fino alle più lontane provincie e perfezionandoli, per selezione precisamente. Tutto ciò è arcinoto, ma nessuno sembra ricordarsene: Roma costruiva in serie. E la Grecia? Il Partenone non è che il risultato massimo, il frutto supremo di un unico tipo, selezionato per secoli: basti, per persuadersene, osservare la distanza fra il dorico di Egina e il dorico dell'Acropoli. E così, un unico tipo ebbe la basilica dei primi secoli cristiani; così, a sua volta, la chiesa orientale: chi non vede, nella chiesa dei Santi Sergio e Bacco, il germe

di S. Sofia, e in questa l'origine di uno schema-tipo delle moschee di Costantinopoli? E non sono forse tutte simili fra loro le case toscane ed ombre del '200 e del '300? E la nobiltà nuda, eppur già così moderna, dei palazzi fiorentini del '400, non è forse di un'unica specie?

Ma l'idea della casa-tipo sconcerata, spaventa, suscita i commenti più grotteschi e più assurdi: si crede che fare delle case in serie significhi meccanizzarle, costruire edifici che somiglino ai piroscafi, agli aereoplani. Deplorable equivoco! Non si è mai pensato ad ispirarsi, per l'architettura, alle macchine: l'architettura deve aderire alle nuove necessità come le macchine moderne nascono da nuove necessità e si perfezionano con l'aumentare di queste. La casa avrà quindi una sua nuova estetica, come l'aereo-piano ha una sua estetica, ma la casa non avrà quella dell'aereo-piano.

Troppo sovente, da noi, si considera talento la facilità, e genio il talento: ora, il concetto dell'edificio-tipo non garba a molte persone che hanno il culto di una loro supposta personalità eccezionale, e per questo non si adattano a piegarsi alle nuove circostanze. Occorre invece persuadersi che, almeno per ora, l'architettura dovrà esser fatta, in parte, anche di rinuncia. E' necessario avere questo coraggio: l'architettura, al punto in cui siamo, non può più essere individuale e nello sforzo coordinato per salvarla, per ricondurla alla logica più rigida, alla diretta derivazione dalle esigenze del nostro tempo, occorre oggi sacrificare la propria personalità. Solo da questo temporaneo livellamento, da questa fusione di tutte le tendenze in una, potrà nascere infatti una nostra architettura, veramente nostra. La storia dell'architettura non ha conosciuto che rarissimi geni: ad essi soli era dato creare dal nulla, seguendo la pura ispirazione. E questo, senza contare che oggi vi sono altre esigenze che allora, maggiori, imperiosissime esigenze: occorre soddisfarle, e noi siamo pronti a soddisfarle, pronti a rinunciare temporaneamente alla nostra individualità per la creazione del « tipo »; così, all'ecllettismo elegante dell'individuo, opponiamo lo spirito della costruzione in serie. Si dirà che la nuova architettura sarà povera; ora, non bisogna confondere semplicità con povertà: sarà semplice, e nel perfezionare il semplice sta la massima raffinatezza.

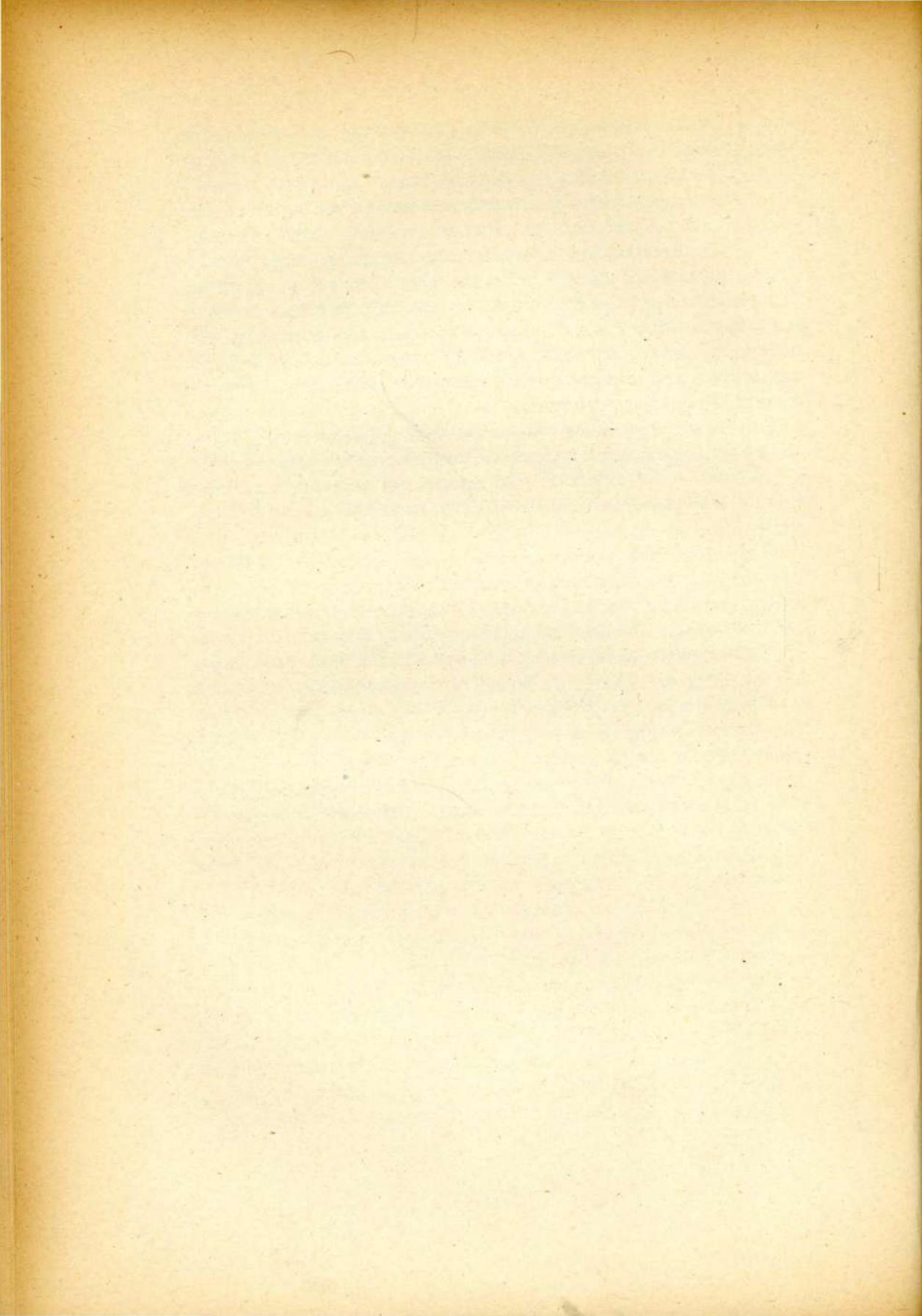
Se è prossimo il tempo in cui gli edifici industriali, officine, docks, silos, ecc., avranno in tutto il mondo aspetti analoghi (fe-

nomeno d'internazionalizzazione inevitabile ma, del resto, comprensibilissimo; e possiamo aggiungere che la monotonia che forse ne deriverà non sarà priva di certi aspetti grandiosi), è chiaro invece che le altre forme d'architettura conserveranno in ogni paese, come già ora avviene, dei caratteri nazionali, anche nell'assoluta loro modernità. Da noi, in particolare, esiste un tale substrato classico, e lo spirito della tradizione (non le forme, le quali sono ben diversa cosa) è così profondo in Italia, che evidentemente, e quasi meccanicamente, la nuova architettura non potrà non conservare una tipica impronta nostra. In questo sta una grande nostra forza: la tradizione infatti, come si è detto, non scompare, ma assume apparenze nuove.

Si osservi come certe officine possano acquistare ritmi di una purezza quasi greca, perchè, come il Partenone, sono spoglie di tutto il superfluo, e rispondono al solo carattere di necessità: in questo senso si può asserire che anche il Partenone abbia un valore meccanico.

La nuova generazione proclama una rivoluzione architettonica, ma è una rivoluzione che vuole organizzare e costruire: un desiderio di sincerità, di ordine, di logica, una grande lucidità soprattutto, ecco i reali caratteri dello spirito nuovo.

Alcuni nostri predecessori, volgendosi al futuro, predicarono una sacrilega distruzione in favore di un falso nuovo; altri, volgendosi al passato, credettero di salvarsi con un ritorno all'antico. Noi, invece, vogliamo appartenere esattamente, esclusivamente, unicamente, al nostro tempo, e la nostra architettura vuole essere quella che il nostro tempo richiede: avervi interamente appartenuto, con le sue qualità e i suoi difetti, questo sarà il nostro orgoglio.



UNA NUOVA EPOCA ARCAICA (*)

Da quanto abbiamo detto finora sarà senza dubbio apparso chiaramente, come la certezza che esista uno « Spirito Nuovo », posta quale necessaria base e incentivo di ricerche nel nostro primo scritto, costituisca la grande forza e la grande spinta delle generazioni giovani, che in tutta Europa ormai ne riconoscono, sotto i vari aspetti, l'essenza unica.

Tuttavia, se ci limitiamo ad osservare i risultati nelle arti figurative, risulta con evidenza come l'Architettura si trovi, rispetto alle altre arti, in posizione assai privilegiata. Infatti, la pittura e la scultura, pur distinguendosi fortunatamente, rispetto ai periodi immediatamente precedenti, per una certa sicurezza di gusto, possono d'altronde lasciare il dubbio che il loro rinnovamento sia in parte voluto, artificioso, e di conseguenza, in un certo senso, fittizio: il primitivismo monumentale dei picassiani, il mistero ellenizzante dei metafisici, il « realismo magico » degli ultimi tedeschi, la troppo grande innocenza dei falsi « doganieri », la semplificazione arcaica di certa scultura, malgrado alcune indiscutibili e molto significative e rassicuranti analogie fra loro (che appunto confermano il generale rinnovamento), non avendo d'altra parte una ragione assolutamente necessaria nè una sicura base logica alla loro nascita in quella forma piuttosto che in un'altra, possono suscitare il sospetto, che rappresentino piuttosto la moda di un momento, che la caratteristica di un periodo. E se questo nulla toglie

(*) Articolo pubblicato sulla *Rassegna Italiana* del maggio 1927, con la firma: « Il gruppo 7 ».

(anzi!), al loro interesse attuale, può tuttavia lasciare incerti nel giudicare del loro valore assoluto.

Invece l'architettura, essendo da poco in possesso di un mezzo di portata eccezionale, il cemento armato (1), che veramente si può considerare nuovo, poichè l'uso che se ne è fatto finora, credendosi necessario nascondere la sincerità del materiale sotto rivestimenti fittizi, e forzandolo entro schemi tipicamente stilistici, ha fatto sì che se ne ignorino ancora le straordinarie possibilità estetiche (tali, come abbiamo detto, da capovolgere alla sua stessa base la ricerca architettonica), trova in esso la ragione e la necessità sicura del suo rinnovamento.

La pietra ed il mattone hanno per tradizione secolare un'estetica loro, nata dalle possibilità costruttive e divenuta ormai istintiva in noi. Il significato profondo dell'architettura antica, è nello sforzo di vincere il valore di pesantezza del materiale, che lo farebbe tendere verso terra. Dal superamento di questa difficoltà statica, nasceva il ritmo: l'occhio era appagato da un elemento o da una composizione di elementi quando questo o questi apparivano, per forma e collocamento, avere raggiunto il perfetto riposo statico. E' chiaro, come dalla ricerca di esso, siano nate le proporzioni, gli aggetti, le dimensioni, tradizionali. Ora, questa scala di valori, col cemento armato, perde ogni senso ed ogni ragione di essere: dalle sue nuove possibilità (enormi aggetti; grandi aperture e conseguente intervento del vetro, come valore di superficie; stratificazione orizzontale; pilastri sottili), esso deriva necessariamente una nuova estetica, completamente diversa dalla tradizionale, e lo scheletro generale della costruzione, la spartizione ritmica dei pieni e dei vuoti, assumono forme del tutto nuove.

E' comprensibile che alla maggioranza del pubblico, abituato all'estetica tradizionale, quella nuova del cemento armato sfugga completamente, o, peggio, sia da esso negata. Le persone di più larghe vedute, ammettono tutt'al più che il nuovo materiale si possa adoperare nella sua purezza costruttiva per i soli edifici di carattere industriale, e che, per questi, possa nascerne un'estetica speciale, non priva di valore d'arte, ma non estensibile alle altre forme dell'architettura. Altri, al massimo, giungono fino ad am-

(1) Per brevità, sotto la denominazione « cemento armato » intendiamo alludere anche al ferro, in tutti i nuovi modi costruttivi introdotti oggi dalla evoluzione della tecnica.

mettere un compromesso della razionalità costruttiva con qualche elemento rinnovato dall'arte passata. E sono questi i casi migliori; ma da tutti, o quasi, in Italia è negata al cemento armato la possibilità di arrivare a valori monumentali. Ora, nulla di più erroneo: se c'è materiale suscettibile di raggiungere una monumentalità classica, questo è proprio il cemento armato, ed esso la deriverà precisamente dal razionalismo.

Senza voler innalzare ad importanza di esempio un edificio che rappresenta soltanto uno stadio imperfetto e transitorio, è tuttavia certo che le officine della Fiat al Lingotto, uno dei pochi esempi di costruzioni industriali italiane che abbiano qualche valore architettonico, provano che dalla perfetta aderenza delle soluzioni alle necessità poste (in questo caso dall'audacia apparentemente paradossale di collocare sul tetto dell'edificio la grande pista curva, e dalla logica di tale partito), può nascere una forma plastica avente valore di per se stessa. E' chiaro che su questa via, perfezionandosi attraverso la selezione, si può raggiungere la monumentalità. Non diversamente Roma, posto il problema dell'anfiteatro, creava, per risolverlo, un organismo così perfetto e vitale, che oggi il Colosseo costituisce per noi una forma plastica che ha valore monumentale assoluto e indipendente dallo scopo per cui fu creata.

Questo, per ciò che riguarda la composizione dei volumi; in quanto agli elementi, si è visto come alcuni di essi, aventi valore appunto assoluto, e analoghi quando non sono identici, in tutti i paesi, si siano già creati. Ma, naturalmente, siamo ancora al principio di tali ricerche: il cemento armato, mentre, per un verso, pone alcuni legami fondamentali, che costituiscono per l'architettura che ne deriva, una delle maggiori ragioni di certezza (poichè non vi può essere arte se non vi siano vincoli e difficoltà da superare), offre, dall'altra parte, un magnifico, vastissimo campo di possibilità sempre crescenti.

Di più, come dal lato formale, un'analogia negli elementi esili, diritti e sottili, nella semplicità dei piani, nel ritmo calmo dei vuoti e dei pieni (in cui l'alternanza delle ombre geometriche crea una composizione pura di spazi e di valori), rammenta i periodi di origine dell'architettura greca, così, dal lato del suo sviluppo, per essere al principio di un grandissimo avvenire, per non avere stabilito finora che una piccola parte delle sue caratteristiche, per aspettare dalla sua naturale evoluzione il raggiungimento di una

arte più piena, e per il fatto che questa rinascita vive in un movimento generale di rinascita, lo accompagna e lo dominerà, possiamo riconoscere in essa tutti i caratteri di un NUOVO PERIODO ARCAICO nella storia dell'architettura.

Questo concetto di uno spontaneo, logico, necessario (perchè imposto da un insieme di condizioni) ricorso arcaico, potrà chiarire molti punti che, in un primo tempo, hanno dato luogo a interpretazioni errate: ci sembra utile riprenderli qui, con valore di conclusione, e particolarmente, la nostra teoria della rinuncia all'individualismo. Abbiamo già detto come considerassimo questa rinuncia una necessità soprattutto temporanea, allo scopo di arginare il pericolosissimo disordine di idee, di tendenze, di stili, che rende così incerte le condizioni dell'architettura italiana: insomma, in parte, con valore di cura. D'altronde, pur prevedendo che la teoria sarebbe stata attaccata, non avevamo creduto necessario, tanto la cosa ci pareva evidente, chiarire un punto, questo: per « rinuncia all'individualismo », non abbiamo mai inteso proporre l'assurdo che un architetto dovesse forzarsi a reprimere quelle spontanee caratteristiche che lo distinguerebbero da un altro: un livellamento di questo genere non potrebbe portare nessun risultato utile, e di più, sarebbe insincero, quindi in pieno contrasto col nostro movimento. Al contrario, intendevamo e intendiamo dire, che il desiderio (anche se fondamentalmente buono) di emergere, porta troppo sovente ad uno sforzo artificioso per distinguersi, distaccarsi, da tutti gli altri; che simili ambizioni di « farsi una maniera » sfociano quasi sempre in originalità di gusto incerto, in composizioni e caricature di elementi tradizionali (possibilmente poco noti o trasformati), che non mancano forse di spirito, ma mancano certo di solidità e serietà architettonica; insomma, che tutto ciò è, più che altro, dannoso diletterantismo, come certa eccessiva « abilità » è, più che altro, un pericolo.

La « rinuncia all'individualismo », significa invece:

Non volere l'originalità ad ogni costo.

Contentarsi oggi di produrre per la selezione futura.

Tendere in tutti i modi, con ogni sforzo, all'UNIFICAZIONE (1) dello stile (è questa la condizione prima per la nascita di un'archi-

(1) Unificazione, non livellamento, come già abbiamo notato; attraverso l'unificazione le caratteristiche personali emergono lo stesso.

tettura veramente italiana), componendo possibilmente tutti con elementi analoghi.

Non temere di lavorare per qualche tempo sopra una base che possa apparire arida, con mezzi che possano apparire esteticamente limitati.

Limitare anzi per ora gli elementi di cui ci si serve e raffinare su questi, per portarli alla massima perfezione, alla purezza astratta del ritmo.

E' chiaro come a tale sistema si ricolleghino i concetti di costruzione in serie, di creazione di quei « tipi » fondamentali, che sono destinati ad una selezione avvenire, nello stesso modo come quegli elementi fondamentali che abbiamo segnalati, sono destinati a perfezionarsi di continuo nel futuro. Sappiamo che parlare di « costruzione in serie », sembra a molti abbassare il concetto di arte: si teme la monotonia, la povertà, la mancanza di fantasia, di valore creativo. Ma in primo luogo, non è detto che la varietà costituisca sempre bellezza; in secondo luogo, con pochi elementi, quali ne offre la costruzione in serie, non è per nulla escluso che si possano variare gli effetti; e infine, e soprattutto, come si è già detto, la semplicità non è povertà, e confonderle equivale a dar prova di ben poca sottigliezza.

L'occhio non si è ancora abituato alla nuova estetica, alla sua pura grandiosità, alla sua bellezza serena. Tuttavia a poco a poco, insensibile ma sicura, l'evoluzione si produrrà, i gusti si trasformeranno, sono forse già in trasformazione: e allora, come si riconosceranno possibilità monumentali e caratteri « nostri », a edifici che ora si definiscono « di gusto straniero » non perchè imitano architetture estere, ma semplicemente perchè si collegano ad una tendenza razionalistica ed anti-decorativa, che è invece di valore europeo (1), così ci si accorgerà che, non da inutili ornati, ma dal-

(1) Quando si tratti di un movimento prodotto da cause complesse e lontane, da necessità recenti e radicali, come questo rinnovarsi dell'architettura, la precedenza di pochi anni nel rappresentarne alcune caratteristiche, se può essere ragione di orgoglio per il paese che primo le sperimenta, non gli può tuttavia dare diritto di paternità su di esse. « Tendenza tedesca » non significa dunque nulla, in questo senso, poichè essa tendenza porterebbe, pur essendo identica nella sua sostanza, un altro nome, se un altro paese fosse stato il primo a sperimentarla.

In quanto all'Italia, abbiamo già dichiarato che « lo spirito della tradizione è così profondo in noi, che, necessariamente e quasi meccanicamente, la nuova architettura non potrà non conservare un'impronta

l'accostamento di pochi materiali e dalla loro perfetta lavorazione, possono nascere risultati della più grande ricchezza.

Si riconoscerà che mosaici, ori, marmi, non raggiunsero forse mai, in fasto, il grado di estrema eleganza, di lusso raffinato che si può ottenere con la profonda lucentezza del cristallo, con la precisione di profili dei legni levigati, con le lisce superfici dei metalli lucidi. Si capirà allora che la ricchezza che ne proviene, non è minore, ma più segreta, e che, mirando alla perfezione nel semplice, è rappresentativa di un grado altissimo di civiltà (1).

Forse, quando questa comprensione si sarà estesa a tutti, potrà considerarsi chiuso il periodo arcaico di un'era nuova.

tipicamente nostra ». Questo prova quanto siano infondati i timori di un'eccessiva influenza estera: per esempio, una delle caratteristiche delle più recenti architetture tedesche ed olandesi, è un'assoluta asimmetria, tanto nelle masse che negli elementi; ora, mentre non possiamo negare che da questo partito traggano risorse notevolissime e interessanti risultati, tuttavia dobbiamo riconoscere che esso non finisce di accontentare l'estetica italiana. Il substrato classico che è in noi, richiede, se non una simmetria assoluta, per lo meno un gioco di compensazioni che equilibri le varie parti.

Ecco, fra le altre, una sicura garanzia di indipendenza per l'architettura italiana, ed una sua ragione profonda di originalità.

(1) D'altronde non abbiamo per nulla affatto escluso che l'architettura, nel suo svolgimento, possa ornarsi anche di valori decorativi. Certo oggi, ammesso il logico ritorno di un periodo arcaico, l'architettura giovanissima che gli corrisponde, è necessariamente spoglia; ma poichè abbiamo detto più volte che il nostro sforzo tende unicamente a preparare i tipi per una selezione futura, ne viene di conseguenza che l'architettura potrà di nuovo arricchirsi e completarsi in avvenire con la decorazione, la quale, allora sì, essendo nata spontaneamente, avrà, anch'essa, valore di necessità.

DELL'EUROPEISMO IN ARCHITETTURA (*)

Da circa un anno a questa parte, nel poco discutere che si fa in Italia di questioni architettoniche, torna e ricorre sempre più frequente l'argomento del Nazionalismo, e l'accusa di imitazione degli stranieri, fatta alle tendenze razionaliste. Accuse parallele, e che, in questi discorsi sempre uguali, fanno da contorno ormai obbligatorio, sono la supposta idolatria della macchina, e il temuto livellamento dei caratteri individuali. Ora, ci sembra veramente che sarebbe tempo di non insistere più oltre su questi tre equivoci (non sappiamo, del resto, fra coloro che li sostengono, quanti siano in buona fede, nè se siano mossi più da ingenuità, o più da una poco degna speculazione); comunque sia, è opportuno spiegarsi chiaro, una volta per sempre.

Si è detto in principio: « nel poco discutere che si fa in Italia di questioni architettoniche » (1); bisogna però riconoscere che, da qualche tempo, se ne fa un po' di più, e a questo insolito mo-

(*) Articolo pubblicato sulla *Rassegna Italiana* del dicembre 1927.

(1) Troppo lungo discorso sarebbe il considerare dettagliatamente qui, in quanto poco conto ancora sia tenuta in Italia l'architettura, che è il ramo d'arte sul quale da noi meno si scrive, del quale meno ci si interessa; e quanto poco considerata, quanto poco rispettata ancora, sia la persona sociale dell'architetto.

Dolorosa constatazione, quando si pensi che all'estero (in Olanda e in Germania particolarmente) l'architetto è considerato fra le personalità più rappresentative, e rispettato come colui che ha in suo potere di lasciare il più positivo e durevole ricordo della civiltà del periodo in cui visse.

vimento di idee (quando anche si tratti talvolta di accuse), potremmo, non senza orgoglio, pensare abbia contribuito soprattutto la campagna, che, appunto da circa un anno, conduciamo. Ma più utile assai che soffermarsi su tale constatazione, sarà riprendere la difesa di quelle idee, intorno alle quali, e al nostro primo ristretto nucleo, vedemmo con piacere raggrupparsi molti giovani.

« Grossolana è l'accusa di imitazione degli stranieri, che si è subito scagliata contro le teorie espresse dal gruppo : 7 », scrisse Cipriano E. Oppo (1). Se qui rammentiamo questa frase, è perchè, non contro di noi soli, ma contro ogni novità (e non architettonica soltanto), è abitudine scagliare l'accusa di imitazione. Ora, sarebbe opportuno che, prima di pronunciarsi, gli accusatori cominciassero col conoscere veramente a fondo tutte le tendenze estere, mentre, invece, da questa conoscenza sono ben lungi anche coloro che più affannano a denunciare il plagio, l'imitazione, le influenze.

« Tedesche », con parola generica quanto elastica, sono chiamate in Italia, tanto le architetture nelle quali la semplificazione classica sia spinta a caricaturale gonfiezza, (Germania prebellica, o di 10 anni fa), schemi la cui moda ancora dura da noi; quanto quelle derivate da decorativismi d'ispirazione varia: nordico-medievale o asiatico-negra (Germania di 3, 4, 5 anni fa), i quali solo adesso influenzano molta della nostra arte decorativa. Ora, se questo insieme di elementi già contraddittori e contrastanti, è il famigerato « tedesco », come può accusarsi di germanesimo anche la tendenza razionalista, che delle due maniere accennate, è agli antipodi? La confusione, voluta o no, è evidente. Così, si è presa per l'ultima parola dell'arte decorativa di Germania, la Sezione Tedesca alla recente Biennale Monzese, sezione che, ammirabile per eleganza e raffinatezza di presentazione e perfettissima tecnica di esecuzione, giustificava tuttavia, salvo qualche esemplare (2), le più ampie riserve; e che rappresentasse non la Germania odierna, ma quella del 1924 nessuno o quasi, sembrò accor-

(1) *Tribuna*, 20 settembre 1927. A tal proposito ci piace rammentare con legittima soddisfazione, come numerosi fra i più considerevoli rappresentanti dell'arte e della critica moderna in Italia, abbiano accolto in tutto o in gran parte le nostre idee sull'architettura, mettendone in evidenza l'opportunità e la giustezza.

(2) Citiamo gli allestimenti, mobili e oggetti bellissimi di Fahrenkamp, Lüttgen, Rosskotten.

gersi. La Germania eclettica di Bruno Paul, non può essere quella stessa che ci dà i Gropius, i Taut, i Mies Van der Rohe; mentre quest'ultima tendenza, la vera d'oggi, è ancora così poco e male conosciuta in Italia, che viene definita « olandese ». Quando invece, l'Olanda prima lungamente afflitta dai vari Dudok, De Klerk, Kropholler (i soli pubblicati, chissà perchè, dalle riviste di architettura italiane), attraverso poi la tappa estremista del gruppo Van Eesteren, Rietveld, solo dopo la rinascita razionalista tedesca, si è messa, specialmente per opera di J. P. Oud, Mart Stam e Van der Vlugt, da relativamente poco tempo, sulla via del puro razionalismo. Ove si consideri che errori e confusioni di questo genere hanno avuto e hanno talvolta ancora corso in Italia perfino su periodici di architettura (cioè proprio nel campo dove si potrebbe pretendere che queste cose si sapessero a fondo), apparirà chiaro quale fondamento possano avere le accuse di « imitazione degli stranieri », da parte di chi questi stranieri solo così imperfettamente e approssimativamente conosce.

Tale imperfetta conoscenza deriva anche, del resto, dal tipico disinteressarsi di quanto si fa all'estero, dal non partecipare che poco e male alle manifestazioni internazionali, da un trincerarsi in casa, che non ha più ragione d'essere. Vorremmo perciò consigliare ai troppo facili accusatori, di tenersi meglio al corrente del movimento artistico europeo, che sarà cosa vantaggiosa per tutti (così, chi è stato a Stoccarda quest'anno, sa che un più vivo e comprensivo interessamento per le costruzioni di Weissenhof, avrebbe palesato anche ai ciechi la distinzione tra forme « tedesche » e razionalismo di valore internazionale); chissà, se allora non rifletterebbero di più, prima di lanciare invettive, o di intonare il coro dei soliti lagni.

In particolare, si accorgerebbero che, se l'uso di alcuni elementi o forme costruttive simili (che essendo necessariamente tali in tutti i paesi, costituiscono, come si è detto, un patrimonio comune di carattere europeo), giustifica l'apparenza di alcune analogie esteriori, le quali solo ad un occhio inespertissimo possono sembrare imitazione, in realtà il nostro spirito è così diverso da quello che informa le architetture tedesche, francesi, svizzere, olandesi o russe, che agli stranieri questa differenza risulta subito profondissima, quale è (1). Certo che, se quale termine di valutazione

(1) Mi limito a citare due esempi:

1° Il noto editore Julius Hoffmann di Stoccarda ci chiese nell'aprile scorso fotografie dei nostri lavori, che voleva pubblicare sulla sua rivista

per stabilire l'italianità dell'architettura razionalist si prende il trattato del Vignola, le nuove tendenze risulteranno, al confronto, più vicine ai tedeschi: bisogna dunque supporre che, di persone che ragionano e giudicano con simile discernimento, ve ne siano purtroppo molte ancora.

E poi, anche sulla parola stessa imitazione è ora d'intendersi: ormai, accusare di plagio, di copia, è diventato nel campo artistico, un vezzo. Invece, sarebbe utile distinguere l'influenza, fenomeno inconscio, che non solo non è da temersi, ma può anche generare inattesi e preziosi sviluppi, dal plagio, che è furto: gli influssi, per chi li sappia intendere, sono, nel campo dell'arte, qualcosa come una conversazione fra pochi privilegiati, conversazione di un ordine più alto e di un'essenza più pura che non il semplice scambio di idee. E solo chi per quest'ordine di conversazioni sia incurabilmente sordo, può confondere l'influenza con l'imitazione, o, peggio, la copia. Diversa cosa, ma sempre non imitazione, è il servirsi di un dato elemento architettonico già da altri usato, se questo elemento è di così fondamentale valore da risultare necessario. Così, dato che di queste forme fondamentali, da noi già messe in evidenza, l'architettura razionalista fa, giustamente, largo uso, e che, non essendo nascoste sotto falsi rivestimenti, esse sono sempre facilmente riconoscibili, avviene che i profani (ed anche coloro che non lo dovrebbero essere), credono di vedere tutto uguale, e gridano all'imitazione: sarebbe esattamente come se in passato si fosse accusato di plagio, chi adoperava la colonna, perchè gli altri l'aveva usata; e si pensi che gli elementi fondamentali della vecchia architettura erano, non solo anch'essi

sta « Moderne Bauformen », lavori dei quali tre apparvero infatti sul numero di settembre di detta rivista. Ora, appunto ricevendo dette fotografie, egli ci scrisse: « Die Arbeiten haben mich sehr interessiert, obgleich sie immerhin sehr stark von den deutschen, französischen und holländischen Arbeiten abweichen ». (I lavori mi hanno molto interessato quantunque *si allontanino tuttavia molto fortemente* dai lavori tedeschi, olandesi e francesi).

2° La rivista « Das Werk » di Zurigo, in un articolo sull'Esposizione di Stoccarda, parlando dei nostri lavori ivi esposti alla « Plan und Modell-Ausstellung », dichiara: « etwas eigentümlich... namentlich Italien, in diesem Rahmen » (alquanto *particolare... soprattutto l'Italia*, in questo campo).

Questi giudizi esteri, sono la più bella risposta agli accusatori di imitazione.

sempre i medesimi, ma che ogni ordine (le trabeazioni e le colonne appunto), era strettamente codificato da moduli rigorosissimi. E' dunque chiaro che tali accuse sono, nella maggior parte dei casi, superficiali quanto affrettate.

Ma soprattutto, insistiamo sui diritti dell'influenza: chi la teme, ne nega l'utilità, si rifiuta a qualsiasi apporto dal di fuori, deve sentirsi davvero assai sicuro e grande, se non ha bisogno di nessuno! Sono ben certi, tutti coloro che la rinfacciano, di non aver più nulla, proprio nulla da imparare?

Vediamo ora l'equivoco « delle macchine », che anche provoca tanta confusione di idee e trasposizione di valori: sembra che la ormai famosa frase di Le Corbusier, « la maison est une machine à habiter », abbia segnato l'inizio di una serie di interpretazioni errate, e così fitte e frequenti, che è miracolo riuscire a districarvisi; tanto, che si è sentito perfino denunciare il pericolo che nasca un'« Accademia della Macchina ». Ora, se tale pericolo esiste, può soltanto esistere però nelle mani di coloro per i quali ogni movimento si trasmuterebbe in accademia, cioè in cosa morta, in vana ripetizione di formule, e non infirma dunque affatto l'innegabile contributo di vita, che l'influenza della macchina ha portato alla nuova architettura.

Ma è appunto qui l'errore, cioè nel confondere « l'estetica meccanica » con « l'influenza della macchina »; ed è gran tempo che si impari a separare l'una cosa dall'altra. La distinzione, a prima vista, può sembrare difficilmente afferrabile, apparire arbitraria o artificiosa, ma servirebbe tanto a chiarire la situazione, renderebbe subito ogni cosa così semplice e piana, che sarebbe veramente opportuno adottarla. Proponiamo dunque, non fosse che per evitare altri equivoci e ricondurre la discussione nei suoi veri, ben definiti termini, che si voglia considerare « Estetica meccanica », quella che fa direttamente derivare le forme dell'architettura dalla macchina, e si ispira all'aspetto esteriore di essa, anzichè intenderne la lezione e lo spirito (questa è l'« accademia » denunciata, che ci dà la torre di Einstein e i progetti di edifici a forma di aeroplani, o simili), concetto erratissimo e giustamente combattuto, ma soprattutto illogico, irrazionale, quindi in assoluto contrasto con le teorie dei razionalisti, delle quali è la negazione; e che per « Influenza della macchina », invece, s'intenda tanto il derivare la logica costruttiva da uno spirito di necessità analogo a quello che

guida la creazione delle macchine (lezione di razionalismo) (1), quanto l'importanza innegabile che il largo uso di materiali, dei quali le macchine ci hanno fatto per la prima volta conoscere le numerosissime possibilità decorative (2), sia per l'intrinseca bellezza e ricchezza della sostanza, sia per gli accostamenti preziosi e le raffinate composizioni di cui sono suscettibili (cristalli, metalli nichelati, bruniti, ottoni, vetri smerigliati, fumés, linoleums, corpi di illuminazione elettrica usati nell'integrità delle loro forme logiche e scoperte), ha avuto nella formazione di una nuova estetica (lezione decorativa). Si dirà che questi materiali erano già noti: ma è la loro funzione ornativa che era ignota, e continua purtroppo in Italia ad esserlo in gran parte. Chi ne conoscesse meglio le possibilità, non continuerebbe a sostenere che il movimento razionalista neghi i valori decorativi, nè continuerebbe ad accreditare la leggenda, nata da quattro o cinque esempi i quali fortunatamente non fanno regola, che tutti gli interni delle case moderniste abbiano aspetto « di clinica ».

Non si pretende aver convertito con ciò gli avversari della macchina, ma si prega che la controversia sia riportata e mantenuta nei suoi veri limiti, in modo che, alla combattuta questione, possa portare vantaggio, anzichè oscurità.

Rimane ora la più grave, la più spinosa, la questione del così detto « Internazionalismo »: la paura dell'internazionalismo architettonico, che da molti si teme debba portare ad un progressivo livellamento di ogni carattere di razza e di individuo, è paura da provinciali (3): solo chi non conosce che di rado e di mala voglia, o mai, dal proprio guscio, crede che i contatti siano nocivi. Dell'uti-

(1) « L'Architettura deve aderire alle nuove necessità, come le macchine moderne nascono dalle nuove necessità, e si perfezionano con l'aumentare di quelle. La casa avrà una sua estetica, come l'aeroplano ha una sua estetica, ma la casa non avrà quella dell'aeroplano ». (Primo articolo del « gruppo 7 » — *Rassegna Italiana*, dicembre 1926).

(2) Poichè, non soltanto « scheletro », come è stata troppo sovente accusata, da chi non intendeva e non vuole intendere trattarsi di un periodo iniziale (arcaico, come si è osservato), ma completo organismo, dunque anche « forma », la nuova architettura vuole essere.

(3) Vorremmo sapere, per esempio, se in Svizzera, architetti come Haëfeli, Artaria e Schmidt, in Russia, architetti come Ginnsburg, Wessnin, Golosoff o Burow, siano stati anch'essi, come i loro colleghi italiani, accusati di aver imitato i tedeschi, soltanto perchè il movimento razionalista, anche nel loro paese, è nato più tardi che in Germania.

lità delle influenze, si è già parlato; ma soprattutto, conoscendo meglio ciò che si fa fuori d'Italia, non si cadrebbe più nell'errore di credere che alcuni necessari caratteri europei dell'architettura, abbiano portato ad un livellamento generale: pur sulla base comune, dalle attuali architetture dei Russi a quelle dei Francesi, corre tanta differenza come dalle Olandesi alle Svizzere, dalle Tedesche alle nostre.

Ma l'accusa di « Internazionalismo », sembra ora andar prendendo una nuova piega, molto facile quanto poco leale: si vorrebbe far apparire che il movimento che si propone di difendere la necessità inevitabile di una base comune per l'architettura di tutta l'Europa, nasconda chissà quale fantastico colore politico, nasca da chissà quale romanzesca utopia massonica. Non ci daremo certo la pena di dimostrare l'inanità di così grottesche supposizioni: ma quello che è irritante, è che a questa architettura supposta internazionale, si voglia opporre in Italia un'architettura detta « tradizionalista », fatta di finto classico, di stucchevole retorica e di reminiscenze archeologiche, mal digerite da chi le compone, quanto indigeste per chi le contempla, gabellandola per la sola, la vera, l'unica « italiana »; e che questa architettura ufficiale, si vanti di rappresentare l'Italia « imperiale », mentre ha con l'imperialismo, esattamente altrettanto a che vedere, quanto, col comunismo, l'architettura razionalista. Ma, quel che è peggio, essa ha rappresentato finora l'Italia all'estero, coi brillanti risultati dei quali può rendersi conto chi abbia letto i giudizi esteri sul nostro Padiglione a Parigi nel 1925 o su alcuni progetti italiani al Concorso di Ginevra.

Quanto si fraintenda il concetto di « tradizione » e come sia assai più nella vera continuazione di essa, chi ne prosegue lo spirito creativo, non chi ne ripete ottusamente le forme, si è già spiegato a suo tempo.

Ma l'equivoco principale, sta forse nella parola stessa Internazionalismo: « Europeismo », si dovrebbe dire, chè se il concetto è analogo, la parola non si presta, se Dio vuole, al giochetto delle interpretazioni politiche. Dunque, europeismo: ora, è tempo si capisca che, come soltanto il superamento dell'individuo (Rinuncia all'Individualismo), può portare ad una creazione veramente caratteristica e vitale, così solo un'opera la cui portata superi di gran lunga i confini del popolo che la crea, ed abbia quindi valore ed influenza europea, è degna di far parte del patrimonio nazionale. Il concetto di europeo, porta dunque ad un ultra-nazionalismo:

l'insieme di queste opere, le cui qualità sono così complete da avere dovunque valore, rappresenta la civiltà di un periodo. Così si ha da intendere nel campo dell'arte, e in architettura particolarmente, l'Europeismo.

Che poi (pur conservando ogni paese i propri caratteri) le direttive generali, il tono, vengano dati da una singola nazione o da una razza, è cosa possibile; che infatti, negli ultimi tempi e finora, questa posizione nel campo architettonico sia stata tenuta da altri popoli, è vero; che però oggi l'Italia debba mettersi alla testa del movimento, e che soltanto l'Italia possa farlo, è certo.

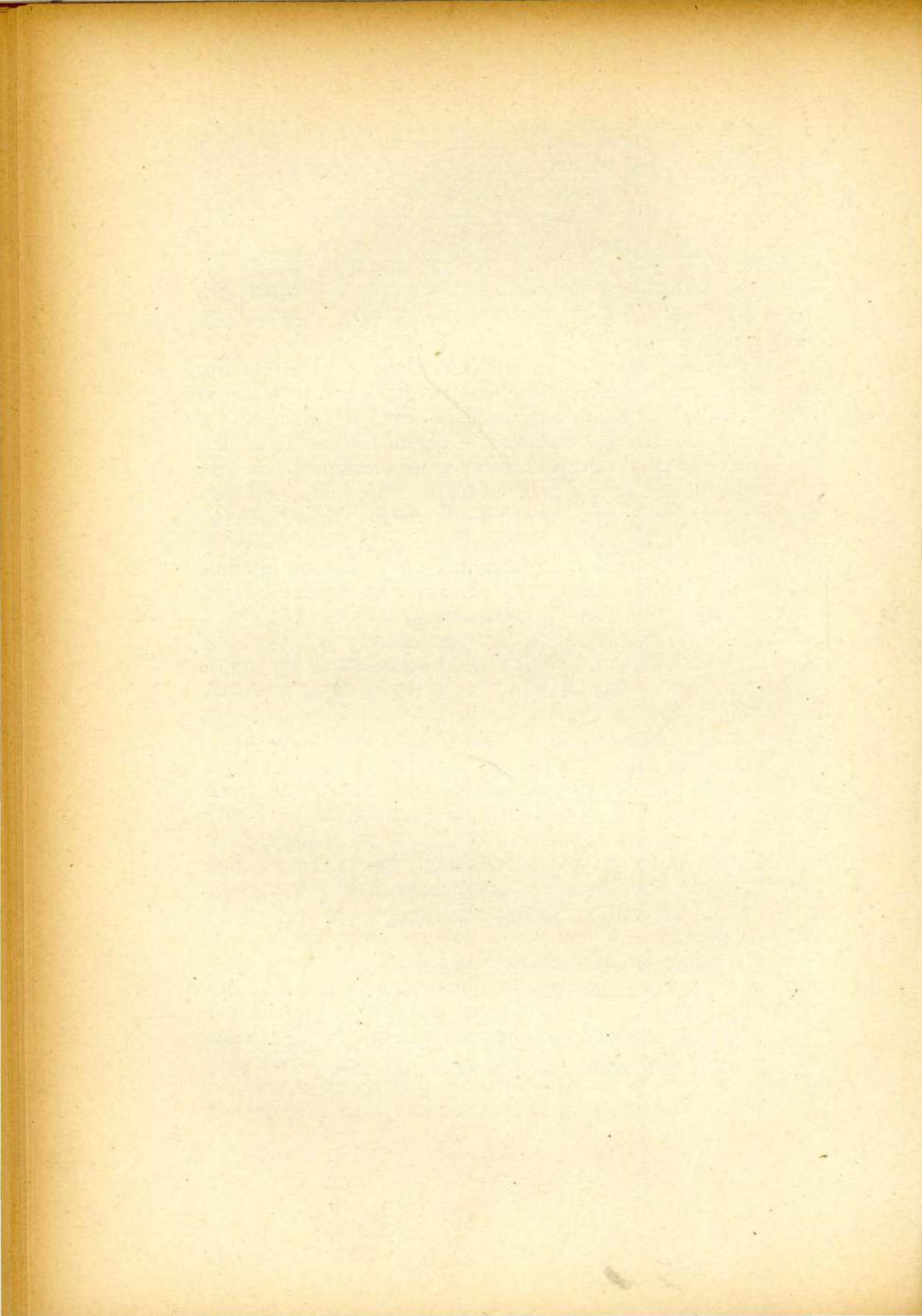
Quanto la naturale propensione all'equilibrio dei piani e alla riposata simmetria dei volumi, qualità caratteristiche della nostra razza e logicamente continuate nella nuova architettura, ci distinguono profondamente dalle altre nazioni, abbiamo già detto; e con piacere abbiamo visto rilevata, approvata, e ribadita da molti, questa nostra affermazione. Ma c'è di più; l'architettura tedesca, nell'ampiezza del suo sviluppo oggi la più completa e progredita di Europa, ha, pur nella quasi raggiunta perfezione, un peccato di origine, difetto di razza irrimediabile: tolti alcuni esempi di vaste composizioni concepite con ritmo classico, l'architettura tedesca nel suo complesso, manca infatti del riposo assoluto, della completa serenità. La sensazione, naturalmente, è impercettibile, ma c'è: anche dove, come in taluni casi, si ha un vero godimento di contemplazione, qualcosa manca. C'è un lievissimo senso di sforzo, una ombra di costrizione, un vago ricordo di sacrificio: il miracolo della perfezione assoluta non è raggiunto, nè potrà, salvo eccezioni, esserlo. Difetto di razza, si è detto, e, per l'architettura, sta tutto in questa differenza: le necessità della vita moderna alle quali, fra i primi, il popolo tedesco ha informato ogni sua attività, non sono da esso considerate come felice origine di infinite possibilità nuove, come spinta generatrice, come fonte di creazione, ma come destino cui ci si deve adattare, fatalità inevitabile, terribile dominio delle cifre e delle macchine, che si risolve in eccesso di speculazione teorica, e talvolta in troppa ostentazione di elementi meccanici. Ne consegue, che molte creazioni sono dominate, nella loro grandiosità, da un vago senso tragico; ne consegue che, consistendo la perfezione assoluta nella serenità, nel completo riposo delle forme, nella letizia del loro ritmo chiuso, l'architettura tedesca assai difficilmente la potrà realizzare. E tali considerazioni possono in gran parte valere per tutti i popoli nordici.

Ora, il conseguimento di questa perfezione piena, è invece in nostro potere, e forse solo noi abbiamo di che aggiungere ciò che agli altri manca: il miracolo della creazione lieta, che è retaggio tutto classico e nostro. Dato questo, ove si consideri che per noi le necessità moderne e meccaniche, non sono fatalità cui ci si piega, ma fonte d'entusiasmo e di vita, che non intendiamo servirle ma dominarle, si vedrà che, se piccola ancora è oggi la posizione dell'Italia nella rinascita architettonica d'Europa, certo e grande può essere il suo avvenire.

Da chi seppe vedere le cose più chiaramente di coloro che trovano dappertutto imitazioni straniere, fu già messo in evidenza come il nostro movimento architettonico rientri perfettamente nel programma culturale del Fascismo; e questo teniamo si sappia. Ma anche, e di più: l'architettura che si dice tradizionalista, crede di rappresentare lo spirito di un'Italia « imperiale », solo perchè, invece di creare come tale spirito vorrebbe, copia l'architettura romana; ma quando si consideri che un generale ritorno di spirito ellenico, tendente a salvaguardare ed a rimettere in onore i valori della cultura occidentale, pervade l'intelligenza europea del dopo-guerra, che l'amore dell'esattezza, dell'equilibrata lucidità, della perfezione meccanica (cioè matematica), si palesa nelle opere più significative di oggi (sia come realizzazione, sia soltanto come desiderio a volte inconscio); e che d'altra parte, il periodo riconosciuto arcaico che l'architettura nuova attraversa, si informa precisamente e necessariamente a quello stesso spirito ellenico, a quella stessa logica fatta d'ordine e di purezza, ne risulterà evidente che, quando l'Italia fosse alla testa del nuovo movimento architettonico d'Europa (e si è dimostrato che potrebbe esserlo), verrebbe per conseguenza ad accentrare in sè, quanto, nel movimento culturale europeo, tende ad un rinato Ellenismo; che potrebbe svilupparlo, condurlo a perfezione, e, rinnovando allora la gloria di Roma che seppe assorbire e assimilare la civiltà greca, imporla di nuovo al mondo.

Questa forma di imperialismo è, crediamo, un poco più grande di quella che sanno immaginare e che difendono gli « italianissimi » tradizionalisti, e più degna certo dell'Italia d'oggi.

Sarebbe bene che molti di coloro che opportunisticamente giocano sul valore delle parole, se lo tenessero per detto.



DECORAZIONE (*)

« Decorazione »: probabilmente sorprenderà il fatto che un architetto modernista affronti un simile argomento. Un fautore, un difensore di quella scuola architettonica che è ormai nota col nome di « Razionalismo », tratta un soggetto in così assoluta antitesi con i supposti suoi dogmi? La decorazione nemica dell'architettura nuova, la decorazione il cui valore integrante la struttura pura sarebbe negato dai razionalisti!

Così pensano molti ancora: le persone « meglio informate », che si credono espertissime nella conoscenza dei movimenti moderni, assicurano che l'ideale nuovo sarebbe, per l'esterno degli edifici l'aspetto di officina, per l'interno quello di clinica; e questo, qualunque sia il soggetto da trattare. Quanto alla decorazione, risulterebbe essere la « bestia nera » dei moderni.

Ora, tutto è questione d'intendersi: certo, quella che finora si è fatta, rivestimento fittizio, maschera di falsità, senza alcun rapporto con l'organismo dell'edificio che rivestiva, nè con la struttura dell'ambiente che ornava, è detestabile cosa, e non si può più ammettere; meglio il più nudo rigore da laboratorio. Ma di simili ipocrisie in gesso e stucco, ormai non solo alcuni « estremisti », bensì qualsiasi persona di gusto equilibrato e normale capisce l'orrore, e si può quindi sperare vadano scomparendo, confinandosi sempre più ai capimastri di provincia. Tuttavia, semplificati, rammodernati, interpretati quanto si voglia, ma sempre rifritti, gli stili classici e neoclassici continuano ad imperversare, e,

(*) Articolo pubblicato su *La Tribuna* del febbraio 1928.

per ridar vita a questa, che pretenderebbe essere la vera tradizione italiana, molti si illudono basti l'aggiunta di qualche curvettta viennese, di qualche spigolo alla tedesca. O altrimenti, l'estremo opposto, quello dei razionalisti puri, che, come si è detto, sono accusati di negare del tutto ed abolire la decorazione.

Ma nessuno (o pochi, anche fra i più attenti) sembra essersi accorto che, dal rinnovamento razionalista, tranquilla rivoluzione ma tuttavia rivoluzione che, come tale, ha attraversato un breve periodo distruggitore necessario come una cura radicale, periodo di rinuncia assoluta per rifarsi completamente nuovi e partire da due soli punti assoluti (la lezione ellenica: ritmo dei rapporti fra pieno e vuoto, proporzione pura; la lezione meccanica: spirito di necessità, abolizione di ogni superfluo, rapporto immediato fra problema e soluzione; lezioni che si integrano in perfetto accordo), un nuovo spirito decorativo stia ora nascendo.

Ancora non si afferra la portata di questo mutamento che ha agito nel profondo e, forse appunto perciò, tarda a farsi sentire, ad estendersi: molti occhi sono chiusi ancora, ostinatamente chiusi, ma occorre dissuggerli, aiutare in ogni modo la comprensione che tarda, se si vuole che finalmente esista quel fattore, capitalissimo per una completa rinascita, che sarebbe un'architettura italiana veramente degna di tal nome; e nessuna architettura forse, quanto la nostra, è, per antichissima tradizione, materiata di due parti, struttura e decorazione, fuse in un tutto unico ed inscindibile. Ora, perchè questo sia, bisogna che la decorazione nasca dal materiale adoperato e dipenda strettamente dall'organismo che deve ornare: solo questa doppia sincerità, nella sostanza e nell'impiego, la può salvare dall'essere un odioso, superfluo e fittizio rivestimento. D'altronde, la tradizione, come si è detto molte volte (e mai abbastanza vi si insisterà, poichè molti ancora non se ne danno per intesi), non si prosegue ripetendola o rammodernandola, ma producendo ex-novo nello spirito di essa, non nelle sue forme; e tale spirito è essenzialmente di logica, di razionalità, di misura.

E' dunque chiaro che una decorazione la quale si collegasse nel modo più intimo alla struttura degli edifici, attingesse nuova vita e maggior significato dall'uso dei materiali attuali, ed infine, tanto per il carattere dell'architettura quanto per l'aspetto della materia (la cui bellezza di superficie in molti casi basterebbe ad ornare), corrispondesse a quella semplicità che infinite ragioni del-

la vita moderna e del nostro stesso gusto, dalla logica all'igiene, dalla comodità al nitore, esigono, sarebbe la decorazione italiana d'oggi.

E questa è quella che i razionalisti propongono, la decorazione che difendiamo.

L'influsso della macchina, non la pericolosa ed illogica estetica meccanica la quale porta un doppio danno, l'assurdità, cioè, delle deduzioni che se ne traggono, e la confusione che provoca in un problema già così complesso (altrove mi sono dilungato sulla distinzione che occorre finalmente fare fra i benefici apporti dell'una e l'accademico estetismo dell'altra, ed è troppo vasto argomento per trattarne ora), l'insegnamento della macchina, dicevo, ci ha rivelato una quantità di materiali nuovi, non nella loro essenza ma nelle loro applicazioni, come ebbi già occasione di far notare a suo tempo (cfr.: « Dell'Europeismo in architettura ») a proposito della distinzione cui accenno anche qui.

Ma troppi occhi, si è detto, sono chiusi ancora, o, peggio, sembra non vogliano vedere: molti, che apprezzano la finitissima eleganza, fra cristalli, vernici, cuoio e nichel, dello sportello della loro automobile, non vorrebbero di quegli stessi materiali (sia pure rielaborati, come devono esserlo, in forma e spirito architettonico) per una porta di casa loro. Solo adesso, e non è davvero troppo presto, pare ci sia chi s'accorge che i piroscafi, i quali danno all'esterno una magnifica lezione di struttura e traggono a volte, dalla sola aderenza alla necessità, un ritmo classico, sono all'interno dei monumenti del cattivo gusto dorato e del finto barocco più atroce; ma tuttora non si è fatto molto per rimediarvi.

Il giorno in cui si capirà che, all'antico fregio d'ornati ricorrente sulle facciate, il partito delle finestre continue sostituisce oggi mirabilmente un fregio specchiante di rilucenti cristalli montati in ottone o in alluminio, fregio che, sul candore delle fronti, assume talvolta, di giorno oscure profondità di velluto, e di notte chiarori di fantastiche illuminazioni; che un lucidissimo pavimento di linoleum nero può prendere aspetti di ricca sostanza spesso non inferiore ai marmi, ai parquets, ai mosaici; che una parete tutta ad armadi da terra a soffitto, è, nella bellezza delle lucide e lisce superfici di un legno perfettamente lavorato, assai più nobile e più decorativa, in una camera da letto, che non un muro tappezzato di damasco cui si appoggi un incomodo polveroso armadio « di stile »; che per i serramenti e per i mobili, il connubio di lacche,

metalli e cristalli offre mille possibilità della più raffinata eleganza, un gran passo sarà fatto.

E sarà un gran passo anche per l'italianità: poichè, pur riconoscendo — fummo tra i primi ad asserirlo — che il rinnovamento dell'architettura, sebbene più o meno progredito secondo i paesi, è generale ed unico in tutta Europa (e che, appunto come tale, derivando da necessità dappertutto simili ha dappertutto analoghe basi, e, di conseguenza, inevitabili analogie in taluni caratteri), dobbiamo purtroppo ammettere che il primato del movimento è ancora in mano ai popoli del nord: Germania e Olanda in particolare. Le ricerche di un rinnovamento decorativo sulle basi indicate più indietro non sono però molto avanzate neppure in quei paesi: infatti, se la Germania è maestra di molte perfezioni, lo è, allo stesso tempo, anche di molte decadenze, e, d'altronde, di abbastanza cattivo gusto è il gusto decorativo degli olandesi.

Quando fosse dunque l'Italia a dare il primo esempio di un nuovo spirito decorativo che integrasse logicamente l'architettura nuova, siccome solo così questa potrebbe avviarsi ad un'espressione compiuta e perfetta, ci ritroveremmo, in questo ramo, alla testa degli altri popoli, al posto che per tradizione ci spetta.

Ma che ci spetti, non basta dirlo, bisogna saperselo meritare.

DIORAMA ARCHITETTONICO (*)

O

DI UN " ORDINE DEL CEMENTO ARMATO ,,

Quando un sufficiente allontanamento nel tempo permetterà una visione prospettica d'insieme del periodo che oggi viviamo, il carattere che primo fra tutti si manifesterà come segno distintivo di esso, sarà questo: l'eccezionale unità di idee nel movimento dell'intelligenza europea.

Si vedrà allora, quello di cui oggi molti, che si fermano alla superficie delle cose, ancora non si accorgono o non si vogliono accorgere: che cioè, attraverso tutte le trasformazioni, gli esperimenti, le ricerche apparentemente contraddittorie, i tentativi errati, i devianti, gli eccessi, le ricadute, le deformazioni, spogliando quanto produssero i nostri tempi dalle mode e dalle caricature, dagli atteggiamenti e dalle ironie, come da travestimenti successivi che variano le apparenze e celano ma non mutano la vera sostanza dello spirito d'oggi, apparirà, caduto il finto costume d'arlecchino, la continuità del pensiero moderno (1).

Ogni grande epoca ha intorno a sè come un'« aura », che ne rappresenta l'essenza più sottile, centro e ragione segreta della

(*) Articolo pubblicato sulla *Tribuna* del 12 marzo 1928.

(1) Or son più di due anni, apparve il nostro primo articolo: erano allora gli albori del rinnovamento architettonico in Italia, e il termine «architettura razionalista» era ancora nuovo fra noi. Oggi, a così breve distanza di tempo, la situazione è mutata, anzi capovolta: esiste in Italia una fiorente scuola razionalista la cui vitalità (anche se va tuttora soggetta a scarti ed errori) è ormai ufficialmente riconosciuta da tutti, e si avvia ad un sicuro avvenire.

Perciò, come quel primo articolo cercava di situare le aspirazioni ad una rinnovata architettura in tutto il complesso di ricerche dello spirito nuovo, così, oggi che il razionalismo architettonico ha un suo posto

sua civiltà, spirito che influisce su tutte le sue manifestazioni d'arte e di pensiero, e che ha infinitamente più valore che le manifestazioni stesse. Questa « aura » inimitabile che ci dà per esempio, dinnanzi a certe opere del passato, una « sensazione Ellade », o una « sensazione Rinascimento », va molto oltre l'interesse e l'importanza dell'opera, a volte mediocre, da cui si sprigiona, offrendoci l'illusione di penetrare misteriosamente nel tempo che l'ha creata.

Ho detto « inimitabile »: infatti quello che fa apparire gelide, prive d'anima e di forza le riproduzioni e ricostruzioni più perfette, i tentativi più archeologicamente documentati di ritorno al passato, è appunto l'assenza inevitabile di quello « spirito del tempo », che viene a cessare, cambiando o scomparendo le ragioni che gli hanno dato vita. D'altronde, vi sono periodi di scarsa importanza artistica, o periodi di transizione, o derivati da forme maggiori poi decadute, o incerti, nei quali quest'aura, questo « clima » ideale non si manifesta: esso caratterizza dunque soltanto le epoche più grandi.

Ora, esiste, innegabile e inconfondibile, tipicissimo come pochi, dotato di una impetuosa vitalità, forte del fatto che le sue radici, la sua ragione e la sua base stanno in tutti gli aspetti della vita moderna, e che tutti li rispecchia, trionfante ormai dappertutto malgrado la tentata costrizione da parte di coloro che, non avendo il coraggio o la forza di assimilarlo, l'hanno ostacolato disperatamente, come chi combatte l'ultima battaglia, come chi sente mancarsi la terra sotto i piedi (1), esiste, lo si voglia chiamare « spirito nuovo » o « nuova obbiettività », lo si faccia risalire ad una « ispirazione ellenica », o si pensi attribuirlo ad una derivazione meccanica, ma ad ogni modo con carattere nettamente occidentale, esiste un « clima del nostro tempo ».

Non c'è uomo intelligente della nostra generazione, io credo,

tipico nello sviluppo dell'arte italiana, come di quella europea, credo possa essere utile e interessante, in una breve revisione di valori, misurarli di nuovo con le ricerche parallele delle altre forme d'arte per cercare di stabilirne la definitiva situazione.

(1) Cfr. Pierre Mac Orlan (1925). « L'humanité européenne se divise en deux classes, celle des hommes jeunes, qui se sentent capables d'absorber toute force nouvelle sans se préoccuper de sa direction, et celle des hommes âgés qui, ne pouvant espérer absorber physiquement cette force, la méconnaissent parfois, et dans n'importe quel cas luttent énergiquement afin de protéger les derniers jours de leur existence ».

che non ne sia consapevole, che non sia fiero di sentirsi nettamente d'oggi, nel significato più esteso e pieno della parola.

Finite dunque le « torri d'avorio »: letterati che si occupavano unicamente di letteratura, tutt'al più, con qualche incerta e vaga concessione d'interessamento ad altri rami d'arte; pittori e scultori miracolosi d'ignoranza; architetti incuranti della pittura e della scultura che pur dovevano (o avrebbero dovuto) integrare i loro edifici; compositori di musica, sordi a tutto ciò che non fosse il dominio delle note. E' che oggi gli artisti siano più sensibili alla necessità di tenersi reciprocamente in contatto, di conoscere e seguire gli sviluppi dei vari rami delle arti parallele alla loro, oppure è che lo spirito del tempo, influenzando ogni forma d'arte e di pensiero di quel comune « segno » che appunto lo caratterizza, li abbia avvicinati? A ogni modo, il felice risultato è visibile. Ma c'è di più, ed è quello che dà intera la misura della rinascita, la prova più evidente e certa della esistenza di un nuovo spirito: l'arte del nostro tempo si interessa a tutta la vita, a tutti i problemi, vive di tutto il movimento, a tutto è aperta; dallo sport alla politica, dalle macchine alla réclame, ne è tutta pervasa: nuove necessità, nuovi materiali, nuove ricerche, nuove conquiste.

Un mondo nuovo.

In apparenza una rotazione caotica come il susseguirsi dei manifesti luminosi nel cielo notturno delle grandi città; in apparenza, dunque, pericolo — ma in realtà tutto questo è magnificamente dominato: materia che si plasma, si riordina, rientra nei suoi limiti. La macchina non ci opprime, non ha superato l'uomo: siamo usciti dalla breve incantazione che voleva elevarla a simbolo e persuaderci che essa ostruiva l'orizzonte. E così, per tutte le provvisorie infatuazioni, utilissimi esperimenti di epoche transitorie: ciò che in esse vi è di precario, cade da sè, e ne rimane soltanto la parte utile, gradino per esperienze successive, concorrenti tutte all'evoluzione verso un rendimento completo del nostro tempo.

Il periodo transitorio può ora considerarsi finito: ne è prova uno spirito di revisione di valori, di esatta valutazione, di riordinamento generale; il tutto, dominato da quella chiara logica, sintetica e distributiva a un tempo, che è caratteristica delle nuove generazioni. Tutto è vagliato, anche gli ultimi scarti sono calcolati, le ultime imprudenze meditate, e ci si avvia all'equilibrio.

Nasce un sistema.

Non è che gli esperimenti si arrestino : questa nuova arte, radicata in tutta la vita e trasformantesi con essa, non lo ammetterebbe, e, del resto, nulla di più pericoloso che una stasi; ma gli esperimenti rimangono al valore di esperimenti, sono rapidamente assimilati, poi catalogati (1), poi liquidati.

Liquidati soprattutto, questa è la grande forza. Basta osservare il più prossimo passato : l'esperienza futurista, morta da tempo e che invano continua a trascinarsi pretendendo alla vita dell'arte pura, trova invece ottime applicazioni nel cartello pubblicitario, nelle copertine, in qualche minuto esemplare di arte applicata. Il cubismo è passato alla scenografia (sostituendo utilmente i tediosi, pseudo-moderni tendaggi) o alle scomposizioni del photo-montage, in attesa che un Piskator o un Murnau finiscano di liquidarlo. Così, l'incontro di Apollinaire con l'arte negra, è sfociato nel jazz, che ne ha ridotto l'importanza a moneta corrente. Così, il diffondersi della notorietà del Doganiere Rousseau (che inconsapevolmente, per conto proprio, aveva liquidato nella banlieue parigina, tutto l'esotismo) ha distrutto anni di influenza del vecchio balletto russo; mentre a sua volta, l'arte stessa di Rousseau ha trovato applicazioni correnti nei fondali colorati delle « revues nègres » : tra le foglie del cactus gigante è sbocciato il saxofono. Così, Marie Laurencin per un verso, Drieu La Rochelle per un altro, liquidano tutta un'estetica nata dal music-hall e dal circo. Così, pittori come Baumeister adattano conquiste costruttive e volumetriche decantate nei primi tempi, ad applicazioni di assai minor pretesa, più che quadri, pannelli ornamentali, i cui colori di cautchouch e di metallo brunito, perfettamente si intonano alla civiltà sportiva di una società moderna che abita nelle stanze di Gropius, pavimentate di linoleum, rivestite di celotex, mobiliate di nichel; mentre le intenzioni epicamente sociali dell'« espressionismo » tedesco trovano ottime applicazioni plastico-pittoriche in complessi reclamistici per Fiere Internazionali. Così, il famoso « scettro d'alluminio » della neo-civiltà russa, mitico Settentrione industrializzato, si risolve in scomposizioni decorative della falce e del martello, come i prodotti del superato « suprematismo » architettonico si adattano benissimo a trasformarsi in giocattoli

(1) Si veda per esempio il significato di severa valutazione documentaria, di studi come quello di Adolphe Basler sulla produzione dei pittori cosmopoliti della cosiddetta « Scuola di Parigi » e il loro influsso sull'arte internazionale dell'ultimo decennio.

giganti per allestimento di esposizioni. Così, infine, il mistero della pittura « metafisica » e delle opere di certi pittori tedeschi come Oskar Schlemmer, troverebbe, scendendo da un piedestallo ormai invecchiato, magnifiche possibilità nel film, dove i « manichini », le « solitudini » e le « muse inquietanti » si potrebbero incontrare in gustosi balletti, creando un particolare e interessante clima cinematografico.

Insomma, questi movimenti, opportunamente « addomesticati » e messi nell'impossibilità di nuocere, cioè ridotti, dalle primitive loro pretese, alla giusta importanza e alle vere proporzioni, permettono all'intelligenza moderna di rimanere in contatto con la vita, mentre, per mezzo di analogie e incontri di idee, mantengono in costanti rapporti le ricerche dei vari paesi e, provocando un generale, tipico, importantissimo gioco di influenze reciproche la cui utilità è evidente, concorrono alla creazione del « clima » del nostro tempo. D'altra parte, tutti questi tentativi, riducendosi da un'altra teoria alle infinite modeste applicazioni pratiche, hanno avuto il grande, indiscutibile merito di rialzare in modo notevolissimo il livello della minuta arte decorativa e dell'arte applicata, portando in esse quella « cifra » caratteristica comune, che ogni epoca creatrice di stile ha avuto, e che appunto rispecchia l'unità di tendenze di un periodo.

Di tale vasto movimento, in apparenza disordinato e contraddittorio, in realtà obbediente ormai sotto le sue mille facce ad una sicura organizzazione unitaria che risulterà chiaramente leggibile in futuro, sono innumerevoli i giovani che si sentono partecipi, e, in certo modo, quasi responsabili. In tutti è la stessa percezione dello spirito nuovo, la stessa certezza di un grande presente, la stessa fede in un grandissimo avvenire: sull'architettura o sul cinematografo, sulla musica o lo sport, sulla pittura o la meccanica o la scenografia, in tutti, le stesse vedute.

Segno dei tempi.

E in tutti, la stessa persuasione che al crescente, magnifico sviluppo di un nuovo grande periodo, si possano e si debbano sacrificare (forza di sacrificio che a molti pseudo-moderni manca) alcuni resti di forme, sia pure di indiscusso pregio e degne di rispetto e di ricordo come documenti di lunga umanità, ma appartenenti ad epoche ormai passate: insomma, tutta intera la nuova vita, con tutto quanto impone, senza preoccuparsi di conseguenze nè di rinuncie.

Tutti i giovani intelligenti d'oggi hanno un unico grande angolo visuale comune: nelle mille sue forme e nell'unica sua sostanza, questo è il clima del nostro tempo.

Quantunque si sia già osservato che soltanto le grandi epoche hanno posseduto tale « clima », tuttavia si potrebbe ancora dubitare se, nel caso attuale, esso sia il segno certo di un periodo con caratteri di grandezza: potrebbe infatti obiettarsi che, se il nostro tempo è notevole per un'estensione particolarmente comprensiva dell'intelligenza, non è detto che questa vada oltre ai limiti di uno spirito ricercatore, assimilatore e riordinativo, e arrivi alla creazione pura su nuove basi.

Risponde a questo dubbio e lo dissipa compiutamente, la rinascita dell'architettura, prodotta dal cemento armato che ne ha trasformate le basi secolari (1); questa rinascita ha influenzato ed influenza tutta l'arte e tutta la civiltà nuova.

Infatti, indipendentemente dall'aver rimesso in valore nell'architettura, dopo lunghi periodi di decadenza, l'importanza plastica dei piani e delle masse (cosa che ha un interesse limitato appunto all'architettura, ed è preoccupazione parallela a quella rinata in pittura e scultura per il volume) il cemento armato ha avuto un influsso ben più vasto, assoluto e generale, le cui conseguenze non sono ancora pienamente valutate.

Dalla Grecia in poi, le proporzioni dell'architettura erano, come è notorio, derivate dalle proporzioni del corpo umano: regola immutabile, riconfermata nei trattati, da Vitruvio all'Alberti, dal Vignola al Serlio, gli « ordini » rispecchiavano con varianti multiple, i canoni proporzionali dell'uomo. Tolta la parentesi medievale, da noi poco marcata, tutto il senso delle proporzioni si è

(1) Come acutamente osserva Siegfried Giedion in un suo notevolissimo studio sullo sviluppo delle costruzioni in cemento armato e in ferro, le vere origini dell'architettura razionalista sono da ricercarsi nel periodo di nascita dell'industria, attorno al 1830 (momento in cui la mano d'opera cominciò a trasformarsi in processo industriale), ma la costruzione, e particolarmente l'elemento-casa, è raggiunta e afferrata soltanto oggi da quelle nascoste forze che spinsero cent'anni fa l'uomo ad una larga sistemazione industriale. Soltanto oggi la rivoluzione operata dal ferro e dal cemento porta il suo frutto, poichè soltanto oggi si comincia ad accorgersi che l'essenza del costruire non sta unicamente nello studio isolato delle singole opere di muratura o di finitura, ma anche in una produzione industrializzata a serie, che permetta il montaggio delle parti già pronte.

basato per secoli sulle misure degli ordini architettonici, scala metrica ideale cui si riconduceva, anche inconsapevolmente, la valutazione di ogni cosa d'arte che l'uomo creasse: tutta la vita dell'intelligenza gravitava intorno ad una particolare legge d'armonia suscitata da quelle proporzioni universalmente dominanti.

Ora, il cemento armato ha creato una nuova scala di misura, un nuovo « ordine » (1) di proporzioni: l'architettura razionalista è stata la prima a portarne il segno, ma già tutti i valori estetici ne risultano capovolti e ormai un nuovo senso dei rapporti è subentrato all'antico. L'uomo si misura oggi su di una nuovissima scala metrica dove l'armonia e la bellezza del nostro tempo trovano finalmente segnati i loro valori (2), e tutta l'intelligenza europea ne riceve una nuova orientazione: sotto il segno del cemento armato (3), fulcro ideale intorno al quale gravita tutto il nuovo spirito che da esso deriva le ragioni del suo carattere necessario e la certezza del suo avvenire, è nato ed inizia il suo sviluppo un nuovo grande periodo della civiltà.

(1) A questo « ordine » non ancora riconosciuto, ben potrebbe applicarsi la frase di Cocteau (quantunque da lui fosse pensata con altre intenzioni): « D'un ordre considéré comme une anarchie ».

(2) Infatti soltanto oggi l'elemento mobile, fluttuante per così dire, che fino ad ora era considerato esteriore ed indipendente, entra a far parte della costruzione: così l'estetica di una casa è completata dal movimento visibile degli ascensori che salgono e scendono nelle loro torri vetrate, l'estetica dei tetti acquista un nuovo valore dalle antenne della radio, l'estetica delle stazioni viene considerata assieme al movimento dei treni, in un solo complesso; così il traffico delle autostrade, dei porti e degli aeroporti, gli impianti industriali, i ponti sospesi, le gru girevoli, possono considerarsi come facenti un tutto unico con la città, e si inquadrano nell'estetica di essa. Con ciò si raggiunge il punto nel quale il costruire entra in linea col processo generale della vita. Cfr.: Siegfried Giedion: *Beton und Eisenbeton*.

(3) Esempio caratteristico delle possibilità d'influenza del cemento armato sulla vita e le abitudini, è l'uso che comincia a diffondersi all'estero, per gli interni delle case, di uno o due grandi vani trasformabili e adattabili in locali vari a seconda delle diverse esigenze e delle ore della giornata, in luogo di un dato numero di stanze fisse: è chiaro come questo sistema (che è un logico derivato della possibilità di ampie portate, di vaste aperture, e di largo passaggio d'aria, offerte dal nuovo materiale caratterizzato dalla leggerezza e dalla tendenza a superare il peso), implichi modi di abitazione e di vita del tutto nuovi.

Si noti poi che l'evoluzione portata dal cemento armato non è che al principio, e che, come da altri è stato giustamente osservato, le più moderne costruzioni d'oggi sono, rispetto al nostro tempo, meno audaci di quanto fosse, per esempio, la Torre Eiffel, rispetto all'epoca in cui fu creata.

TIPO E SERIE (*)

Talune formule compendiano a volte così esattamente ed espressivamente l'insieme di cause e di situazioni che hanno provocato un dato atteggiamento dell'intelligenza o una data tendenza dell'arte, che, di questi movimenti, finiscono col diventare, non soltanto la notissima definizione, ma quasi l'insegna. Di più, avviene talvolta che una di queste formule, frasi, o parole, incontrando il terreno predisposto di un ambiente nel quale (sotto l'aspetto di stati d'animo ancora incerti, di ricerche ancor prive d'un sicuro indirizzo, di vaghe intuizioni, di affinità inconscie con altri movimenti) esiste un'aspirazione verso forme nuove, agisca come rivelazione improvvisa e si trovi di colpo a rappresentare l'idea illuminante, intorno alla quale si raccolgono le forze e gravitano i ragionamenti. Allora la formula, che si è fatta una sola cosa con la tendenza che rappresenta, si diffonde con straordinaria rapidità.

Così, si è visto quello « Spirito Nuovo » del quale si era in ben pochi a parlare due anni or sono, e che così compiutamente definisce lo stato d'animo dell'intelligenza europea post-bellica, diventare oggi una frase di comune e frequentissima citazione. Così, la parola « Razionalismo », applicata ad una teoria architettonica da noi soli affermata in Italia, si diffuse, oserei dire quasi a nostra stessa insaputa, con tanta larghezza, che trovammo naturale esser chiamati « i Razionalisti », quando ancora non pensavamo ad avere un nome specifico; e che, sotto l'insegna del Razionalismo, si è aperta in Roma la Prima Esposizione della modernissima architettura italiana.

(*) Articolo pubblicato sulla *Tribuna* del 13 aprile 1928.

Ora, poichè così è, il problema che appare di più immediato interesse e che risulta in più stretto rapporto col razionalismo, è quello della « Costruzione in serie », cioè dei complessi architettonici che si possono ottenere mediante la ripetizione del modulo casa-tipo e degli elementi fissi che lo costituiscono.

Sono note tutte le interpretazioni erronee che, dei concetti di « tipo » e di « serie », si sono date, e le deduzioni assolutamente arbitrarie che se ne sono tratte: non per nulla, or è circa un anno, facevamo osservare che il principio dello « standard » non implica affatto la meccanicizzazione della casa, ma soltanto una razionalità di produzione, analoga, o meglio, parallela, a quella delle macchine; non per nulla, recentemente, tornando sull'argomento, scrissi che non v'è nessuna ragione di temere (come da molti si teme) che, dalla costruzione in serie, debba nascere un'inevitabile uniformità, poichè non è detto: nè che il numero di elementi di cui si disporrà abbia da essere sempre limitato, nè che non si possa, con poche forme, variare moltissimo gli effetti, nè che la bellezza estetica derivi soltanto dalla varietà. Aggiungo ora, che le costruzioni in serie debbono potersi effettuare su vasta scala, e quindi immaginarsi sempre disposte secondo un complesso urbanistico, nel quale la distribuzione, o per file, o con interruzioni di case singole, o con riprese di motivi ed alternanze di masse, permetta all'edificio-tipo e all'elemento-standard, di ricorrere con valori ritmici.

Ho detto « all'edificio » e « all'elemento »: poichè non è concepibile, come risultato completo, la costruzione in serie, se non immaginando il modulo-casa costituito da multipli di elementi-tipo, come la « serie » sarà costituita da multipli di uno stesso elemento-casa. Così, ad esempio, un unico tipo di telaio di finestra, adoperato come elemento singolo, o accoppiato, oppure ripetuto tre volte, ecc., potrà servire a finestre di dimensioni differenti (ed anche queste saranno concepite in modo, che le loro grandezze siano sempre multiple di un modulo fondamentale); così gli armadi delle camere, montati nella costruzione stessa, saranno costituiti da un numero variabile di elementi uguali, che, composti in vari modi, permetteranno disposizioni e proporzioni diversissime; così, adottando su larga scala l'uso delle pareti mobili a divisione dei locali (pareti che, ripiegandosi o scorrendo su se stesse, offrono l'enorme vantaggio di render possibile, in case piccolissime, la formazione di locali abbastanza grandi), un'unica lastra quale mo-

dulo fisso (di legno, di celotex, o di altro materiale leggero) servirà, ripetuta un dato numero di volte, per le divisioni di misura più diversa; così per ogni elemento, così, infine, per la struttura stessa. Il sistema in serie, con pochissimi elementi che, prodotti in grandissima quantità da tipi singoli, si potranno avere sempre pronti, permette una grandissima varietà di soluzioni e di composizioni, con evidenti immensi vantaggi di rapidità e di economia. Analogamente, il modulo casa-tipo, ripetuto in serie continua, o sovrapposto, oppure ad alternanza di arretramenti e sporgenze, con tutte le possibili varietà di case a gradoni, a terrazze scalate, ecc., che ne possono nascere, darà luogo ai più diversi giochi di masse, mentre, a loro volta, le composizioni così risultanti, alternate con case isolate e ripetute secondo il ritmo distributivo di una planimetria generale, saranno gli elementi-tipo del complesso urbanistico.

E' chiaro che quest'ultimo, risultato supremo di tutto il sistema, raggiungerà pienamente il suo scopo, quando possa essere realizzato con la massima praticità, rapidità ed economia di mezzi: l'architetto dovrebbe trovare preparatissimi e prontissimi produttori che gli fornissero tutti gli elementi, tali da permettergli di dare pratica applicazione al suo programma, in base a queste tre norme fondamentali.

A questo scopo, si va diffondendo sempre di più all'estero, il sistema detto della « normalizzazione »: cioè, non soltanto la ricerca di produrre, per ogni elemento, dei tipi da cui derivare la serie, ma la ricerca di un sempre maggiore perfezionamento razionale di questi, in modo da raggiungere, per ciascuno di essi, il « tipo fisso » che, rispondendo ad ogni possibile esigenza e requisito, possa avere la massima diffusione. (S'intende che, aumentando le esigenze, il tipo muterà; ma si avrebbe, almeno per un periodo, il vantaggio dell'elemento quasi perfetto). A simili ricerche, numerosissimi architetti danno il contributo di speciali studi, e vi sono riviste che pubblicano regolarmente ogni risultato ottenuto. Ora, si pensi che oggi in Italia, una costruzione che si volesse eseguire con tali sistemi verrebbe a costare assai notevolmente di più che coi sistemi normalmente usati da noi, tanto si ignora ancora ogni cosa in questo campo, tanta è l'impreparazione, tanta la beata indifferenza di fronte ad ogni nuova ricerca. Il movimento razionalista procura in tutti i modi di attrarre l'attenzione su problemi di assoluta importanza come questo, che è il più

stringente dell'architettura odierna: per il bene di essa architettura, giova sperare che sia ascoltato.

Potrebbe ora affacciarsi il dubbio che l'idea della costruzione in serie, nasca unicamente da esigenze economiche e pratiche (che sarebbero, del resto, ragioni in parte sufficienti), e che le considerazioni di ordine artistico esposte più indietro, non siano se non il tentativo di dare un adattamento e quasi una scusante estetica, a necessità puramente industriali. Pensare questo sarebbe dar prova, più che di un errore, di una assoluta mancanza di sensibilità moderna, di una completa incomprendione dei tempi: poichè oggi, in architettura, non solo il problema industriale non può scindersi da quello estetico, ma — e occorre rendersene conto una volta per sempre — si presenta contemporaneamente, e come un tutto unico, alla mente dell'architetto.

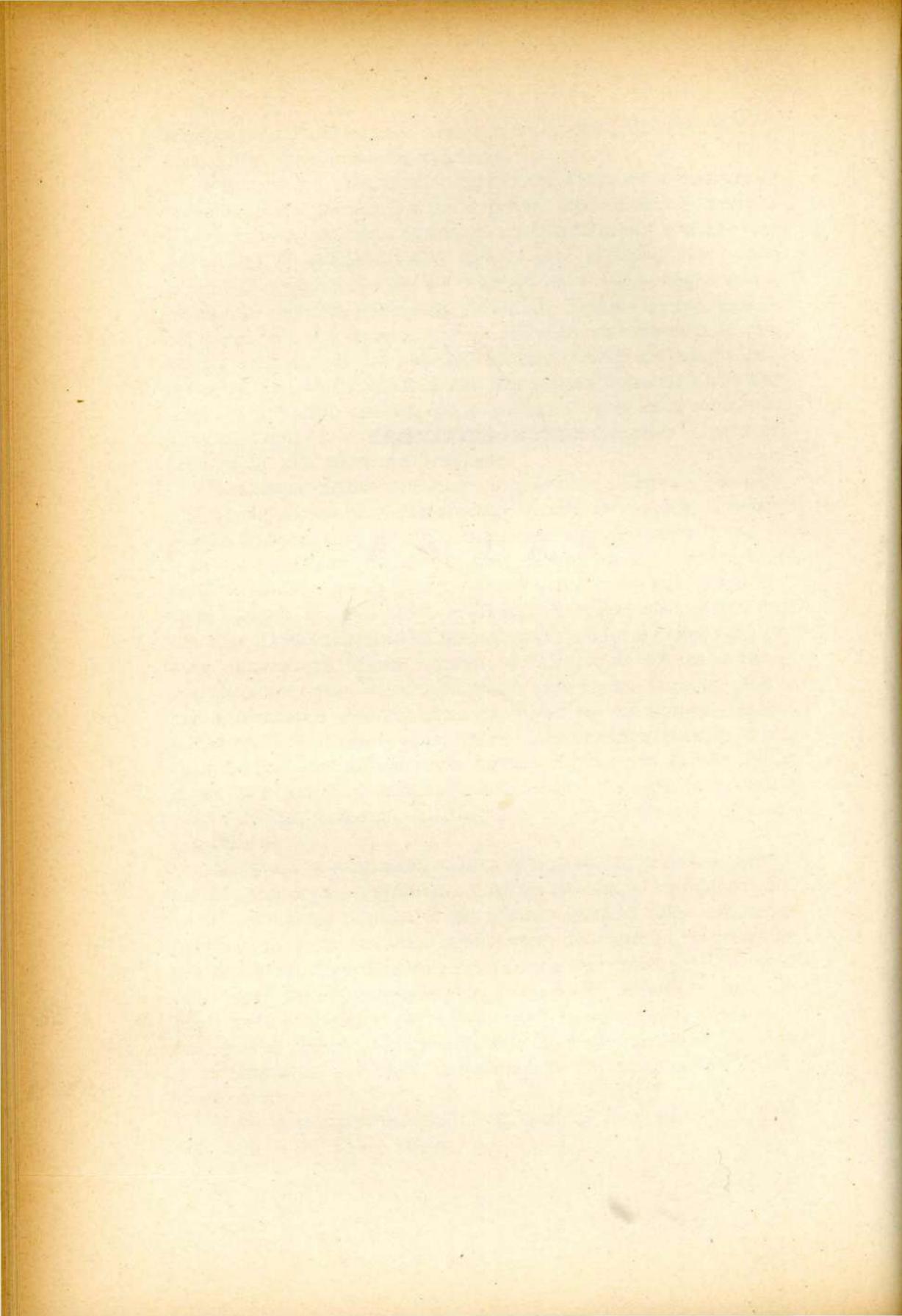
Non senza ragione accennavo in principio a formule che definiscono un momento o una situazione: tale nuovo stato d'animo è stato compendiato nel modo più espressivo dai tedeschi con la frase *La nuova obbiettività* (*Die neue Sachlichkeit*). E' questa l'insegna estremamente significativa, di una forma mentale tipica del nostro tempo, e non è altro, in fondo, che quello « Spirito di necessità », combattutissimo al suo apparire, e oggi ammesso già da molti, spirito che fummo i primi ad indicare ed affermare come indispensabile base. Naturalmente, le ricerche di massima praticità ed economia non debbono diventare, per l'architetto, unicamente fine a se stesse e scopo ultimo della sua arte, poichè, in tal caso, un solo lato del problema sarebbe risolto; ma d'altronde bisogna ben capire che è passato, e da molto, il tempo delle purissime vette dell'astrazione artistica, e della sola architettura con un grandissimo A.

E occorre ci si persuada, che la ricerca che oggi può maggiormente appassionare l'architetto, è quella che fonde il problema artistico con quello tecnico; e che soltanto quando, dalla soluzione più pratica, dalla razionale applicazione dei sistemi più rapidi e più economici, egli sarà riuscito a trarre un ritmo estetico, soltanto allora, essendo interamente accontentato il suo spirito di uomo moderno, potrà provare completa soddisfazione dell'opera sua, poichè questa, nell'armonia della forma come nella sincerità della struttura, specchierà compiutamente le esigenze dell'epoca da cui nasce.

Forse questi saranno i segni dai quali si riconoscerà in futuro uno « stile » del nostro tempo.

PARTE SECONDA

P A U S A



DIFESA DELLA SCENOGRAFIA (*)

« Caschi la scena o si volga, e resti il tutto parato a verzura d'allori, e nel mezzo del proscenio si vegga uno tempio tondo retto da colonne, con uno altare tondo nel mezzo. Ed esca la Poesia, ed abbia seco le nove muse con strumenti da sonare, e venghin sonando..... e le Parti della Poesia e li Stili. Abbino in mano tutti aste, le quali abbino in cima tavolette con nomi di poeti, e una delle muse abbia un vaso d'incenso, l'altra uno di fuoco.... ».

Sembra la descrizione di una xilografia del « Sogno di Poliphilo », o di una figura di « Trionfo » quattrocentesco, ed è, questa didascalia dell'Intermedio Sesto nel « Pellegrino » di Anton Maria Cecchi, di un così delizioso sapore arcaico, che dovrebbe tentare qualcuno di quei rarissimi scenografi italiani i quali, come il pittore Chessa, hanno saputo trarre dagli sfondi dei Primitivi un carattere tra ingenuo e « novecentesco » che benissimo, e con modernità tutta nostra, si presta ad inquadrare di scene costruite e non solo dipinte, tutta una categoria di produzioni teatrali, antiche e nuove. Per esempio, in uno scenario del Chessa per « La Rappresentazione di Abramo e Isacco » al Teatro di Torino, il carattere delle roccie tondeggianti, che ricordano certi sfondi di Giotto, dell'Angelico, di Fiorenzo, gli alberi semplici, pieni, deliziosamente goffi (oh, le foglie divise una ad una e tremolanti sui veli di garza nelle scene della Scala!), la simmetria delle parti, l'a

(*) Articolo inedito scritto nel 1928, e non pubblicato perchè le idee « troppo audaci » in esso contenute apparvero esorbitare dal campo « moderato » al quale le riviste d'allora intendevano attenersi.

semplicità suggestiva dell'insieme, tutto è perfettamente e moderatamente intonato al soggetto.

Abbiamo detto, scene « costruite »: questa, che è la migliore tradizione nostra, si continua fino a tutto il '500. Servano di esempio le incisioni del Serlio: Scena per Commedia, Scena per Tragedia. In esse, attraverso il segno gustoso delle vecchie figure in legno (caratterizzata, la prima, da case più rustiche, terrazzi, loggie, altane, una torre nel fondo; la seconda da nobili palazzi con porticati a colonne e statue, un arco di trionfo in primo piano, in fondo una porta monumentale, al di là, un obelisco e una piramide; a prospettiva rigidamente centrale l'una e l'altra), vediamo chiara l'intenzione di scene, se non interamente da costruirsi, per lo meno, con rilievi anche nelle loro parti più lontane. Così, prima del Serlio, la scenografia del Peruzzi, così, dopo il Serlio, le prospettive sceniche del Palladio, con rilievi in legno e stucco, all'« Olimpico » di Vicenza; così ancora, in pieno '600 vediamo da una incisione di Stefano della Bella, essere a prospettiva centrale e primi piani costruiti la scena per « Li Buffoni - comedia ridicola di Margarita Costa, Romana ».

Ed ecco, nella seconda metà del '600, la dinastia dei Bibiena, feconda (anche troppo!) di figli e di fantasia, imporre il sistema delle scene dipinte: principali, quinte, fondali, tutto è di tela dipinta a finto rilievo, per soddisfare ai mille requisiti delle prospettive immaginarie, dei « sotto in su » favolosi, degli sfondi a fughe infinite di colonnati e di palazzi, e per rendere possibili i cambiamenti di scena definiti « magici », lo sprofondarsi delle reggie, l'apparire delle divinità sui carri dorati, in uno squarcio di nubi.

Non si vuol negare il talento grandissimo dei Bibiena, ma si tratta qui, di uno di quei casi, troppo frequenti da noi e deplorabili, nei quali, perdurando oltre ogni ragione ed ogni logica il ricordo continuamente citato di una gloria passata, questa si tramuta in oppressione e in schiavitù per il tempo presente. Ancor oggi, infatti, tutta la produzione scenografica della Scala, quando non si ispiri alle maniere romantiche o al vecchio realismo (e in questi casi è ancor peggio!) si richiama alle « grandi tradizioni » dei Bibiena.

Lo stesso Bakst, ultimo grande rappresentante della scenografia dipinta, non si salva da questo difetto d'origine (di lui si sono viste, anche in Italia, le scene poco felici del « Martyre de S. Sebastien », e quelle non migliori e bibienesche appunto, per

« Cimarosiana » e « Le mariage d'Aurore », ai balletti Diaghilew), neppure nelle sue ultime ricerche di nuovi tagli prospettici. Naturalmente, Bakst rimane, quantunque sorpassato come stile, un grandissimo artista; la sua conoscenza prodigiosa di tutta l'arte d'Oriente, dagli avori cinesi ai tessuti copti, dalle miniature indopersiane alle ceramiche cretesi, dalle pitture russo-bizantine alle illustrazioni popolari lituane e polacche, ed una ancor più prodigiosa facoltà di assimilazione, fanno sì, che i suoi bozzetti siano opere d'arte personalissime, e, a volte, perfette; ma alla realizzazione tecnica, cadono completamente.

Infatti, dopo Bakst, la scenografia del balletto russo tende a modernizzarsi ed a liberarsi dai vecchi schemi, tentativo che si rivela già con Gontcharowa. (In « L'oiseau de Feu » come è stato dato da Diaghilew alla Scala, non la scena del bosco, ma il fondale dell'incoronazione, con quella visione di castello, o meglio di città, Tiflis immaginaria, che si staccava nei suoi toni di pergamena e d'avorio toccati qua e là di rosso e d'oro, sul fondo nero, era ottimo).

Anche meglio Larionof: le sue scene per « Sknigurchka » al Teatro di Mosca, in un carattere tra ingenuo e fiabesco, di certi filari di grandi alberi fioriti, dai tronchi stranamente macchiati, che si stagliano sul fondo nero dei pini, e più ancora, in un certo velario a baldacchino, formato da un fregio di nubi e di soli raggianti, sono riuscitissime. Questo sapore puerilmente fantastico avremmo per esempio voluto (sostituendo, s'intende, al carattere russo, quello tedesco) per Hänsel e Gretel, in luogo degli orrori che, nelle due scene di bosco, ha presentati la Scala.

Allo spirito di Larionof si riannoda una scuola scenografica che, pur non interessandosi alle ricerche del « costruttivismo », raggiunge tuttavia effetti di libera e fantasiosa modernità: così, le scene di Andrienko per il Teatro Intimo di Praga, particolarmente per « L'uragano »; così, quelle delle varie compagnie di « quadri » russi, le quali, molto più che i grandi balletti della prima maniera, conservano e rivelano un carattere moderno, tinto di una piacevolissima intonazione caricaturale: le compagne « Coq d'or », « Balagancik », « Maschere » e soprattutto quella di Belieff (per merito, quest'ultima, anche del pittore Sudejkin) hanno realizzato, in tal senso, cose assai raffinate. Belieff dava, fra l'altro, una « Parade de soldats de bois » di un delizioso spirito « vecchia Prussia ». In questo stesso spirito è una scena di Klein per

il « Napoleone » nella quale il colore, l'ingenuità della disposizione e delle proporzioni e l'intonazione generale, ricordano la pittura di certe vecchie porcellane tedesche, Frankenthal, Ludwigsburg, Niederwiller, come meglio non si potrebbe.

E' noto che in questi ultimi anni, la messa in scena dei balletti Diaghilew ha subito un rinnovamento completo, per la triplice influenza di Jean Cocteau, dei « Sei », e di un gruppo di pittori detti (a torto), d'avanguardia. Si hanno così le scenografie di Picasso per « Parade » di Cocteau, quelle di Marie Laurencin per « Biches » di Poulenc, quelle di Braque per « Les Facheux » di Auric, e quelle, recentissime, del giovane pittore Pruna: particolarmente per « Barabau » di Rieti, per « Matelots » di Auric, per « Jack in the box » di Satie. Questo genere di scenografia, chiamata impropriamente cubista (caso mai, in un certo senso, si potrebbe dire, metafisica), con una grande libertà di mezzi, attraverso variazioni di colore e soprattutto inattese deformazioni di piani, collegate col gioco mimico dei personaggi e col valore dell'azione scenica, raggiunge effetti interessantissimi. Della messa in scena di « Les Facheux », Cocteau, dopo aver parlato di « ... certains jaunes et certains mauves devenus d'un rose surnaturel », dice: « Vide, le décor nous intrigue; c'était la curieuse plantation des villes ou l'on marche la nuit. L'entrée d'un personnage le transfigure; il remplace l'arrivée du jour. Les maisons grandissent, les fenêtres vivent, les arbres respirent ». La descrizione non potrebbe renderne meglio il « clima ». Si poteva sperare di vedere alla Scala qualcuno di questi nuovi balli, ma, giudiziosamente e prudentemente (anche se la cosa sia spiacevole per noi da riconoscere) Diaghilew non ci presentò altro che produzioni vecchissime, per nulla diverse da quelle che già conoscevamo, salvo, s'intende, nella perfezione assai maggiore dei ballerini. Ed è appunto, solamente nello stile mimico di Lifar che mi è parso intravedere il carattere anche scenico delle nuove produzioni: osservandolo, prima nella « Villereccia » di « Cimarosiana », con la Danilowa e Léonide Massine, a confronto con quest'ultimo, il cui vertiginoso virtuosismo ricordava la vecchia scuola e Vaslav Nijinsky come ci è descritto in « Le Coq et l'Arlequin », e poi da solo, nella parte di Tsarewitch nell'« Oiseau de Feu », Serge Lifar, in certe volute goffaggini di giovane animale, in certi passi che non erano più nè danza nè mimica, ma risentivano di inattese libertà, mi è sembrato palesasse il segreto di una modernissima arte. Lifar è tutto quanto di nuovo ci ha dato Diaghilew in Italia.

Prescindendo da Max Reinhardt, la cui arte è, del resto, assai eclettica in tutta la sua sapienza, due grandi tendenze si contendono il campo della moderna arte scenografica: la tendenza « sintetica », e quella « costruttivista ».

Naturalmente, di queste ricerche, che ormai da un ventennio si discutono, le grandi scene italiane dei teatri d'opera, sembrano, o quasi, ignorare l'esistenza. Il tentativo, che tutti ricorderanno, di dare alla Scala il « Tristano » con le scene di Appià, cadde clamorosamente. Ora, quelle scene bellissime (salvo alcuni difetti di esecuzione, ben comprensibili), e di grande valore artistico di per sé stesse, avevano soprattutto il merito di intonarsi perfettamente con l'opera, di costituirne l'ambientazione ideale. Si è protestato che mancava il cespuglio di fiori, verso il quale Wagner ha scritto che Tristano conduce Isotta. Mancava infatti; e che importa se il « clima » giusto era raggiunto lo stesso, se tutta la messa in scena era in assoluta armonia con la musica wagneriana e con lo spirito della leggenda? S'intende, che non si allestirà col medesimo carattere, ad esempio, « Pétrouchka » (una delle pochissime buone realizzazioni sceniche della Scala, questa); ma si pensi piuttosto a ciò che avrebbe potuto darci Appià in luogo delle desolanti, atroci scene scaligere per « Pelléas et Mélisande », che non avevano neppure il merito della unità di concezione, e vagavano da un realismo 1890 a un romanticismo di non so quale medioevo, da pendola Luigi Filippo.

Ritornando alle due notissime grandi tendenze, vediamo da un lato Edward Gordon Craig, Jacques Copeau, Adolphe Appià. Il primo (fautore dei noti paraventi e diaframmi scenici), pur avendo il merito di bellissime creazioni, che si distinguono per un gioco di piani semplici e grandiosi e particolarmente si intonano al teatro shakesperiano, rimane tuttavia soprattutto importantissimo come teorico della moderna arte scenica. Copeau è difensore della scena « suggerita », vale a dire, di un ambiente scenico che, armonizzandosi col lavoro rappresentato, permetta allo spettatore stesso di completarne la suggestione (concetto giustissimo per una certa categoria di produzioni teatrali moderne). Infine, Appià, al quale si è già accennato, e che è oggi uno dei più notevoli studiosi di scenografia, sia con gli effetti ottenuti da contrasti di pochissimi colori, sia con l'uso, particolarmente applicato, di tendaggi e drappaggi, sia con una speciale valorizzazione dei giochi d'ombra (gli « spazi ritmici » da lui profondamente studiati, e nei

quali a volte sembra risalire al Serlio), raggiunge, attraverso una ricerca appunto del valore ritmico inteso come coefficiente di suggestione, risultati del più grande interesse.

Questa tendenza della moderna scenografia, che qui, per semplicità (non essendo facile orientarsi fra i suoi molti nomi), abbiamo chiamata sintetica, è accusata di eccessivo spirito di rinuncia, di « calvinismo ». Accuse che rivelano in chi le fa, una singolare strettezza di idee: infatti, posto che le produzioni teatrali comprendono i generi più diversi, è pur naturale che vi sia una « maniera » di messa in scena per ciascun genere. E, come si è detto, a certe forme del moderno teatro, nessun tipo di scene si adatta meglio, di queste « sintetiche ».

Intanto, in Russia, l'altra tendenza, il « Costruttivismo », dopo Stanislawski e Meyerkold, quest'ultimo già grande assertore di essa, trionfa in pieno con Tairoff, uno dei più geniali « régisseurs » dei nostri tempi. Nella rinascita artistica della Russia post-rivoluzionaria, il Teatro Kamerny di Tairoff a Mosca, occupa un posto assai notevole: raramente infatti si è vista un'arte scenografica più perfetta di questa, che pur intonandosi a ciascuno dei lavori rappresentati, conserva tuttavia uno spirito comune di estrema ed intelligentissima modernità. Dalle scene ultra-costruttive per « L'uomo chiamato Giovedì » di Chesterton, a quelle fantastiche per « La principessa Brambilla » di Hoffmann, a quelle di un classicismo meccanicizzato per la « Fedra » raciniana, Tairoff (coadiuvato da pittori come Rabinowitch, Iakuloff, Medunetzky, Radtchenko, da architetti come Wesnin, Stekuko) rivela quella comunione di stile nella diversità, che dimostra come la sua opera tutta porti l'impronta caratteristica del nostro tempo. Particolarmente in una scena di Fedra, col solo mezzo di due grossi cilindri poggianti sopra un semplice gioco di piani, egli ha raggiunto una straordinaria atmosfera di arcaismo; anche qui, lasciamo parlare Cocteau: « Par le dessous, par le haut, par le bas, leurs ombres les précédant, déformées sur des colonnes pareilles aux cheminées d'un transatlantique, entrent et sortent des Grecs mystérieux, pompeux, effrayants » — e poi: «ce décor est bon. Il sert. Il a donc la beauté d'une machine. Et voilà ce qui est moderne, à l'encontre du faux modernisme présentant des machines qui ne fonctionnent pas ». Così, nella scena del noto architetto Wesnin per « L'uomo chiamato Giovedì », nella quale, attraverso l'intrico di impalcature e di telai incrociati in un ritmo misterioso,

salgono e scendono contemporaneamente tra ascensori, è raggiunta l'eliminazione completa di quel senso di posticcio e di fittizio che davano le vecchie scenografie.

In Italia, dopo i balletti meccanici di Depero, talvolta interessanti, e tenuto conto di alcune belle scenografie del Teatro di Torino, l'unico centro moderno di studi per la messa in scena, è il noto Teatro d'Arte di Bragaglia a Roma, il quale, attraverso un intelligente eclettismo, mantenuto in una abbastanza rigorosa linea d'arte, offre, spesso, ottimi risultati. Ricordiamo, le scene per « Antigone » e per « Amleto », l'una e l'altra di riuscitissimo valore plastico, e di una modernità arcaicizzante; e una scena per il « Pierrot fumiste » di Laforgue in cui la ricerca ritmica nel disporre gli spazi e nel valore delle ombre, era assai raffinata ed intonava perfettamente col « clima » del lavoro. La maggior parte delle scene di Bragaglia, si riallaccia, appunto, alla maniera costruttiva, una delle migliori oggi. Qualche volta, però, i mezzi di cui dispone il suo teatro, non gli permettono di realizzare scenicamente le sue intenzioni: così, abbiamo visto a Roma per l'interessante e curioso « Imperatore della Cina » di Ribement-Desaignes, delle scene che lasciavano supporre bellissimi bozzetti, ma non erano affatto riuscite a renderli. Comunque, ripeto, il Teatro di Bragaglia è la più meritevole istituzione italiana in questo campo, e, purtroppo, l'unica del genere finora.

Anche alcune forme interessanti di scenografia, più apprezzate (secondo il solito) all'estero che in Italia, ha creato Prampolini: nel suo bozzetto, ad esempio, per il « Tamburo di Fuoco » al Teatro Nazionale di Praga, è raggiunto un effetto veramente allucinante, con quell'intrico di tronchi e di rami che si tramutano in serpenti, e non si sa più se appartengano al regno animale o a quello vegetale. Ad analoghe impressioni di tropico, mi ha condotto la scena di Francis Mores per « Black People »: questo fondale che è stato poco apprezzato in Italia, era invece quasi un capolavoro, con quelle enormi palme rossiccie, con l'oppressione di quelle muse giganti sul fondo giallo cupo, con quel gonfio cespuglio di cactus animali, degno del doganiere Rousseau; e, unito al jazz pazzesco dei negri, i cui strumenti sulla scena, nella loro mostruosità, sembravano partecipare al paesaggio di fondo come una nuova, sorprendente flora metallica, induceva a pensare che una scenografia di questo tipo, portata all'ultima raffinatezza, combinata con la suggestione di mistero che emana (per gli alchi-

mismi, da magia nera, dei cocktails) dalla batteria di un bar ultramoderno, e fusa col delirio tragico del jazz, realizzerebbe non so quale « clima » metafisico, che renderebbe abbastanza bene un aspetto del nostro tempo.

Se la messa in scena dei teatri d'opera è, in Italia, deplorabile, non meno lo è, nella maggior parte dei casi, quella delle compagnie di prosa: fra queste, possiamo citare, in tutto e per tutto, qualche scenario della compagnia Pawlova e qualche altro della compagnia di Emma Gramatica o della compagnia Tumiami. Ma è ben poca cosa, mentre, per molte ragioni, una rinascita della scenografia nel teatro di prosa, sarebbe desiderabile: non ultima quella che, trattandosi quasi sempre di interni d'ambienti, quando questi fossero studiati con uno spirito d'arte e di modernità tale da farne un esempio di arredamento (nel modo stesso come le vesti delle attrici vogliono essere esempio ed esibizione delle nuovissime eleganze), ne risentirebbe forse un effetto benefico quell'arte di mettere la casa che è, anch'essa, parecchio arretrata presso di noi. E non sarebbe male!

Certo, in questo caso, si tratterebbe più di suggerire, che di fare: ricordiamo per esempio un quadretto delle « Maschere Russe » per la musica di Glinka, nel quale un vecchio pianoforte basso, di radica chiara, tre o quattro miniature ovali in cornici nere e delle tendine di tulle inamidato ai vetri, creavano un ambiente 1840, meglio di qualsiasi documentata ricostruzione. Così, la messa in scena della compagnia Pitoëff per « La dame aux Camélias » (Pitoëff è uno dei più sapienti « ambientatori » del moderno teatro: in « Enrico IV », quella corona, tra Sacro Romano Impero e re di un gioco di scacchi immaginario, così carolingia e così finta, e ancor più quella trovata prodigiosa della caduta finale di un pannello di muro, rivelano una profondità di comprensione straordinaria), realizzava, con pochi elementi e accordi di colore, un'atmosfera molto più « Secondo Impero », di quanto non fosse riuscita, per esempio, a forza di ricostruzione e di documentazione (e forse appunto per l'eccesso di fedeltà che non permetteva di immaginare più nulla) a rendere l'ambiente 1878-80, la messa in scena di Benois per « L'idiot », dato in Italia da Ida Rubinstein.

Purtroppo, il pubblico si interessa poco ai problemi della scenografia moderna, e ne diffida. Hanno larghissima diffusione e ricorrono continuamente, due pregiudizi ugualmente falsi e sciocchi:

1) che i fautori di una scenografia rinnovata disprezzino l'antica;

2) che gli studiosi e i cultori della messa in scena, ne antepongano l'importanza a quella del lavoro da rappresentare, e, comunque, lo opprimano e travisino per mezzo di essa.

Ad ambedue queste dicerie, lasciamo rispondere l'autorità di Gordon Craig. Per la prima: il fatto di essere « modernisti », non impedisce di amare « the dust, and the rags und dirt of the Old Theater.... its ancient smell.... its strange air.... its queer ways.... All! » — per la seconda: « hail the lies to the door of the liars: the taradiddle that we want no drama; the yarn that we want nothing bu scenery ».

Piuttosto, si può obbiettare giustamente, che il pubblico, non leggendo studi sulla scenografia, perchè di solito troppo tecnici e comprensibili ai soli iniziati, non ha chi lo guidi; e allora, si lascia condurre dalle poche righe che i critici teatrali dedicano alla messa in scena, in fondo alle loro recensioni.

Ma purtroppo, salvo rarissimi casi, l'incompetenza dei nostri critici è così deplorabile, così desolante in fatto di scenografia, che si viene a domandarsi perchè non si sia ancora istituito il sistema (adottato da tanti giornali e riviste estere), secondo il quale il giudizio sul merito delle scene è affidato ad uno speciale critico, che non si occupa se non di quelle. Infatti è giusto che ciascuno operi nel proprio campo, e non si può pretendere che un critico letterario o musicale, si intenda di scenografia.

Sarebbe davvero gran tempo che, al diletterantismo, spesso detestabile e presuntuoso degli incompetenti, e soprattutto alla confusione enorme che ne deriva, si sostituisse un'esatta e comprensiva valutazione da parte di persone specializzate, la cui competenza e larghezza di vedute potesse finalmente illuminare ed istradare il pubblico, aiutandolo a formarsi anche nel campo scenografico un gusto moderno.

TRIPOLI

E L'EDILIZIA COLONIALE MODERNA (*)

1.

Tripoli, sia per la fortunata circostanza — fra tanti guai edilizi — che fece sviluppare gran parte della città europea moderna indipendentemente dalla vecchia città araba ed ebrea, in modo che, salvo alcune dolorose demolizioni, i quartieri caratteristici possono nella maggior parte considerarsi ancora salvi; sia per l'aspetto piacevole che, prescindendo dall'architettura infelice di un gran numero di singoli edifici, la parte europea ha nel suo insieme, grazie soprattutto alla magnifica curva del Lungomare dalle tombe dei Caramanli al Castello e alla banchina del porto; sia infine e soprattutto, per la rara bellezza della sua oasi che in molti punti compenetra la città, offre ancor oggi il modo — purchè alla delicatissima questione si dedichi tutto l'amore e lo studio che merita — di diventare la più bella città dell'Africa Mediterranea.

Nè deve credersi che il fatto di curare amorosamente lo sviluppo edilizio di Tripoli, sia da considerare un puro lusso, o comunque abbia a costituire un eccesso, dirò meglio, un aumento di spesa.

In primo luogo, il desiderio, lo sforzo, tendenti a dare alla Capitale della nostra maggior colonia un aspetto più degno della sua importanza ogni giorno crescente, e dell'esempio che i Romani

(*) Articolo pubblicato nel 1929 su parecchi giornali e riviste coloniali.

hanno lasciato a Tripoli stessa, a Leptis, a Sabratha, e in tutta la Tripolitania fin nel più lontano Fezzan, degno insomma della nostra gloriosa tradizione, e della nostra nuova gloria coloniale, costituiscono un dovere di italianità; ma anche prescindendo da questo dovere, è necessario persuadersi che predisporre lo sviluppo di una città in base a saggi ed opportuni criteri di estetica urbanistica e planimetrica non è affatto — ripetiamolo ancora — impresa più costosa che lasciare la città svilupparsi a casaccio, e guastarsi o distruggersi località, quartieri, edifizî, degni d'essere invece conservati; e che non è per nulla più costoso far costruire i singoli edifizî nuovi, o gli interi nuovi quartieri su progetti dignitosi, intonati alle caratteristiche dell'ambiente e della natura e confacenti al tempo istesso a tutte le moderne necessità, anzichè su progetti che per gli edifizî di qualche importanza si ispirino costantemente ad un immaginario stile moresco, e per le costruzioni minori, ai più brutti e pretenziosi villini di sobborgo, delle più modeste città europee.

Ma anche qualora si dovesse accertare — ciò che assolutamente non è — o dovesse verificarsi in seguito — ciò che non sarà — che lo sviluppo edilizio di Tripoli in base a sani e ragionevoli principi estetici e pratici costituisca una spesa maggiore, è necessario tenere ben presente che oltre alle ragioni d'italianità e d'arte accennate, le quali potrebbero di per sè stesse ben giustificare l'ipotetico aggravio finanziario, un'altra ve n'è, e proprio di carattere finanziario, che lo giustificerebbe pienamente. Infatti, oggi che il complesso delle cose, e innanzitutto la maggiore notorietà assunta da Tripoli come stazione climatica, attrae un sempre maggiore numero di visitatori; oggi che incominciano ad essere un po' più conosciute anche all'estero le molteplici bellezze, le infinite attrattive — da una gita a Leptis ad un viaggio a Gadames — che la Tripolitania offre assai più numerose di ogni altra Colonia mediterranea, il fare di Tripoli in ogni sua parte una bella città, il riuscire a completarne la varietà di aspetti, conservando i quartieri caratteristici, isolando qualche edificio interessante e mal noto anzichè demolirlo, curando la semplice bellezza dei quartieri da costruirsi, salvaguardando ad ogni patto l'integrità dell'oasi, significa decuplicare il valore di Tripoli, rappresenta insomma una vera e propria « speculazione ».

Oggi ancora, il visitatore di Tripoli, oltre agli agi della città europea, trova nei vecchi quartieri arabi o israeliti un'impres-

sione d'Africa e di Oriente, caratteristica, tipica, interessantissima in ogni particolare; tuttavia chi avesse visitato Tripoli anni addietro, e la rivisitasse oggi, riceverebbe l'impressione dolorosa che le caratteristiche accennate siano andate diminuendo. Il visitatore trova ancora la rarità dell'oasi nella città stessa, compresa nelle stesse sue mura e di cui non v'è esempio paragonabile in Egitto, in Cirenaica, in Tunisia, in Algeria; oasi che, nella sua grande estensione, possiede una varietà e bellezza di aspetti difficili ad immaginare per chi non la conosca. Oasi, però, di cui non si è saputa impedire negli ultimi anni la parziale e perfettamente inutile distruzione.

Queste caratteristiche rappresentano per Tripoli la possibilità di attrattive ogni giorno maggiori, e che sarebbe delittuoso diminuire anche in piccola parte, o peggio, distruggere, mentre invece completarle significherebbe assicurare l'avvenire della città come grande centro, anche turistico.

2.

Quando si osservi la città nel suo aspetto planimetrico generale, è da considerare innanzi tutto che, nella zona dell'oasi di Tripoli compresa fra la città propriamente detta ed il tratto di mura da porta Mellaha a Porta Benito, ognuna delle strade che partono dalla zona più intensamente abitata, per raggiungere una delle porte disseminate in quella parte delle mura, si può dire abbia un suo particolare interesse estetico.

Queste strade meritano tutte uno speciale riguardo, ed è assolutamente da evitarsi, tanto che nuovi edifizî, i quali dovessero venirvi costruiti, siano di aspetto tale da guastarne il carattere e l'armonia, quanto l'eventualità d'una demolizione anche singola di quei numerosi piccoli edifizî caratteristici dell'architettura indigena, come piccoli marabutti, piccole moschee, zavie, scuole coraniche, ed anche piccoli cimiteri, che disseminati in tutta l'oasi ma soprattutto lungo queste strade principali, ne completano mirabilmente il quadro.

La maggior parte di queste costruzioni, è vero, non ha un valore architettonico o artistico propriamente detto, ma possiede un

enorme valore ambientale: una piccola zona erbosa, con un marabutto e qualche tomba sotto le palme, interrompendo di tratto in tratto le « tabie » che fiancheggiano le strade, acquista per l'appunto quel valore di quadro che sarebbe ingiustificato distruggere senza una assoluta necessità.

Vi sono poi frequentemente lungo queste strade, costruzioni nei giardini arabi, che non possono definirsi ville nè case di città, le quali malgrado il loro modesto aspetto, hanno nella « architettura minore » locale un'importanza grandissima. Sono anzi queste che rappresentano il « vero stile arabo della Tripolitania », e che — come dirò più innanzi — dovrebbero servire di spunto, mi si intenda bene, di spunto non di falsariga, per le costruzioni nuove europee. Queste case arabe vanno quindi doppiamente rispettate, sia per il loro valore di complemento del quadro ambientale, sia per il loro intrinseco, anche se poco apparente, valore architettonico.

Di particolare interesse, e quindi specialmente meritevoli di cura e di conservazione sono da rilevarsi, in questo tratto d'oasi: le rovine di un palazzo arabo con caratteri monumentali sopra una laterale di Schiara-el-Mtmur e una piccola moschea con scuola coranica che le fronteggia; una moschea, o grande marabutto, con tamburo poligonale e bell'esemplare di cupola a spicchi, vicino alla linea ferroviaria nei pressi di Porta Benito; infine una moschea di notevoli qualità architettoniche, con alto minareto a torre quadra, merlato e decorato esternamente a stucchi ornamentali, su un sentiero laterale a Sciara Seid. Quest'ultimo edificio è in parte interrato, e meriterebbe che vi si facessero lavori di isolamento, poichè costituisce, con l'annesso piccolo cimitero, un angolo tipicamente suggestivo.

Ma di specialissimo interesse, e di capitale importanza, sono le due strade che conducono, l'una a Porta Tarhuna, l'altra a Porta Fornaci: infatti esse formano un organismo estetico già oggi perfetto in sè stesso, e che è indubbiamente la maggiore bellezza dell'oasi di Tripoli.

Pur così selvaggie ed abbandonate come sono, queste due strade rammentano infatti ciò che si seppe creare, con miracoli di cure e di artificio, nelle più celebrate città di villeggiatura — adesso in gran voga — della California e delle Antille, attuando in tali città una atmosfera esotica e coloniale tipica della natura dei luoghi in cui si fecero sorgere, atmosfera che nelle due accennate

strade dell'oasi tripolina si tratterebbe invece unicamente di conservare. Tutto infatti: i giardini arabi, con gruppi particolarmente belli di palme altissime, che costeggiano la strada di Porta Tarhuna, e la moschea estremamente pittoresca che, posta proprio alla biforcazione di essa strada, stacca in bianco nello scenario delle palme, sul fondo scuro di un boschetto di ulivi; e, lungo la strada di Porta Fornaci, la continua varietà d'aspetti dei giardini alternati di palme e di altre essenze, con le caratteristiche case arabe circondate dai loro pozzi (di pozzi arabi si sa, ce ne sono migliaia, e in sè stesso un pozzo non ha nessuno speciale valore estetico, ma in un determinato quadro ambientale, anche il pozzo, completando la scena, può acquistare diritto di intangibilità), tutto in queste due strade, contribuisce a farne un vero modello, dirò così spontaneo, di urbanistica coloniale suburbana.

Basterebbe dunque, nel futuro sviluppo della città, salvaguardando gelosamente il carattere di queste due strade, ed evitando costruzioni che possano guastarne l'aspetto, creare lungo un lato di ciascuna di esse, all'ombra dei muriccioli (tabie) e delle palme, un marciapiede (già in parte esistente lungo l'altro loro margine) perchè la via di Porta Tarhuna e la via di Porta Fornaci, con tutti i sentieri trasversali che le collegano, diventassero un giorno la passeggiata tipica, « il vero parco di Tripoli ».

Poichè i visitatori, i turisti, in Tripolitania, non passeggeranno certo mai — come d'altronde non passeggiano neppure ora — sul lungomare Volpi, chè troverebbero passeggiate altrettanto ed anche più belle sulla riviera italiana o francese, senza scomodarsi ad attraversare il mare; nè sul corso Vittorio Emanuele, che ricorderebbe loro sgradevolmente l'arteria principale delle piccole città di tutte le loro provincie; ma cercheranno invece, nei punti più accessibili dell'oasi, il modo che oggi ancora manca, di passeggiare comodamente. Via di porta Tarhuna, e via di Porta Fornaci, curate e perfezionate, potrebbero dunque, oltre ad essere un esempio per i nuovi quartieri di Tripoli, eguagliare in bellezza i viali che formano la celebrità di Pasadena, e di altre città californiane, o quelli la cui fama attira nelle Antille, a Cuba, ad Haiti, nella Giamaica e nelle isole Hawaii, i turisti di tutto il mondo.

Invece questa bellissima parte dell'oasi, approssimandosi ai quartieri dove l'abitato comincia ad essere più fitto, in ispecie al « Belvedere », acquista un carattere di disordine suburbano particolarmente deplorabile, oltre che in se stesso, anche perchè quei

quartieri rappresentano l'accesso naturale alle due strade di cui si è parlato.

Tutta questa regione, tra Belvedere e Dhara Grande ed oltre, tanto più che l'abitato tende naturalmente ad estendersi in tale direzione, andrebbe completamente risanata, demolendo — e non occorrerà eccessivo coraggio, poichè si tratta di misere costruzioni — dove sia necessario, conservando scrupolosamente dove sia qualche, anche modestissimo, aspetto caratteristico del quadro locale (così per gli edifici quanto per le zone verdi naturalmente esistenti) e ricostruendo in base a principi di sana, logica, razionale, e moderna ambientazione.

Gli accennati quartieri, misti di costruzioni arabe e di brutte, informi, case europee, interrotti tratto tratto da sterrati e da terreni vaghi (qual'è la zona fra il « Belvedere » e la Dhara Grande), quartieri che si estendono dietro a gran parte della città moderna la quale costeggia il Lungomare, esigono una trattazione indubbiamente difficile, e presentano un problema fra i più delicati.

Infatti una completa demolizione e ricostruzione di essi sarebbe, a parer mio, un errore gravissimo; poichè Tripoli possiede ancora vaste zone dove estendersi liberamente, per questi quartieri misti è molto più logica una demolizione parziale dove occorra, e una interpolazione di costruzioni nuove, opportunamente ambientate, in mezzo a quelle vecchie che si sarà creduto bene conservare. Così si otterrebbe un risanamento generale, senza togliere il carattere locale dove fosse rimasto.

In particolare poi, si incontrano frammezzo a questi quartieri alcuni edifici arabi che, come si è accennato sopra, potranno essere di maggiore o minore valore architettonico, ma hanno comunque una notevole importanza ambientale, e che quindi sarebbe specialmente deplorabile venissero demoliti.

A questo proposito, è da notarsi che la conservazione di tali edifici o zone, lungi dall'ostacolare un razionale sviluppo urbanistico, come a prima vista, ma molto superficialmente, alcuno potrebbe forse obiettare, lo completano anzi, integrando con una ragione estetica le ragioni pratiche di traffico e di viabilità: infatti, edifici apparentemente di secondaria importanza, e che quasi si perdono nel disordine architettonico circostante, come per esempio la Zavia detta della Palma, in Sciara Sidi Aissa, non lungi dalla Palazzina del Segretario Generale, o la piccola moschea con l'interessantissimo cortiletto (così male andato che si era già ven-

tilato di demolirla, invece di provvedere a restaurarla come merita) in Sciara Seid poco dopo il passaggio a livello, opportunamente isolate e messe in valore, diventerebbero il « perno » intorno a cui sviluppare, anzichè ostacolarla, la composizione planimetrica dei quartieri circostanti.

Lo stesso dicasi — e ciò non suscita meraviglia — dei cimiteri arabi sparsi in varie zone della città, alcuni dei quali, come quello in pendio sormontato da un marabutto presso la Dhara, hanno un valore di fascino pittoresco assai notevole. Pensino coloro i quali vorrebbero vederli tutti scomparire, che i cimiteri turchi di Costantinopoli, famosi in tutto il mondo, hanno sempre costituito una delle principali attrattive e curiosità per i visitatori e i turisti. Le pretese necessità urbanistiche per le quali taluni suggerirebbero — se fosse possibile — di espropriare e distruggere tutti quelli esistenti dentro città, non reggono, poichè sarebbero giustificate soltanto in una città europea, dove il traffico fosse intensissimo, e la densità di popolazione così grande da rendere preziosa ogni minima area. Invece qualcuno tra i principali cimiteri arabi di Tripoli — come avviene in Algeria, in Tunisia e al Marocco — circondato da viali alberati, realizzerebbe una zona di verde nella città, e permetterebbe contemporaneamente l'estendersi delle reti stradali per lo sviluppo dei nuovi quartieri.

Un edificio che non solo richiederebbe di essere completamente isolato, ma anzi merita che gli si crei intorno una piazza, è la grande moschea, tutta sostenuta da speroni come una fortezza, che sorge dietro il «Belvedere», circa presso l'inizio della Dhara Grande. E' questo indubbiamente l'edificio di architettura araba religiosa più originale che esista a Tripoli: sorge su terreno ineguale, e attualmente è circondato da vaghi sterrati, che fanno temere vi debbano sorgere vicino nuove costruzioni. Questo edificio necessita invece di uno spazio abbastanza vasto, in modo da consentire ad ogni lato sufficiente ampiezza di visuali prospettiche; e, quando gli si piantassero intorno delle palme, la località, sulla quale si affaccia anche un'altra piccola costruzione religiosa araba, potrebbe divenire una delle più caratteristiche piazze di Tripoli. Sempre che si avesse cura, che i nuovi edifici i quali dovessero circondare la piazza, fossero, pur nella loro semplicità, intonati all'ambiente.

3.

A proposito di piazze, ritengo che sarebbe errore grandissimo il tentativo di introdurre a Tripoli il cosiddetto « square » alberato all'europea.

Nelle piazze tripoline — qualora non si lascino completamente libere — dovrebbero sorgere soltanto palme, o altre piante caratteristiche, evitandosi le aiole a disegni o bordure di fiori, d'altronde di difficile attecchimento e mantenimento.

Questo, beninteso, salvo dove lo spazio abbastanza grande consenta la creazione di un vero e proprio giardino, come è progettato per esempio nei pressi del vecchio Giardino Pubblico sull'area occupata dalle prime due Fiere. Ma anche qui dovrebbe evitarsi il giardino di tipo europeo, che oltre tutto alligna male, e risulta quindi sempre un po' misero e rinsecchito: un esempio vicino di come debbano intendersi i giardini pubblici a Tripoli, ce lo offre Malta nei suoi giardini di Floriana, più esattamente che giardini, vivai di piante esotiche e di fiori tropicali che a Tripoli sarebbero anche meglio intonati. Se vi è riuscita Malta dove, come è noto, ogni zolla di terra buona ha dovuto essere trasportata su navi, quanto meglio potrà riuscirvi Tripoli! D'altronde anche a Tripoli stessa vi è un esempio, per quanto modesto, di giardini « in carattere »: sono i piccoli giardini nei cortili superiori del castello, i quali appunto nulla hanno di europeo.

Degni di esser messi maggiormente in valore sono anche tutti i bastioni che cingono il quartiere ebreo: questi bastioni — non dimentichiamolo — sono un bellissimo e non comune esempio di architettura militare, ed hanno una grande importanza nel quadro complessivo della città. Per ora, essi non contano come dovrebbero fra le bellezze di Tripoli, mentre quando saranno completamente isolati, restaurati e fiancheggiati da viali ad alberi, verranno a costituire una delle più grandi attrattive dei quartieri moderni che vi nasceranno intorno.

La zona tra la Manifattura Tabacchi e la nuova Fiera campionaria è, con quella fra il Belvedere e la Busetta, naturalmente destinata al maggiore sviluppo edilizio di Tripoli. In queste due zone l'urbanistica e l'edilizia tripolina debbono assolutamente dimenticare i vecchi sistemi finora purtroppo seguiti con gran dan-

no della città, per impostarsi su criteri totalmente nuovi: sarebbe infatti più che doloroso, addirittura delittuoso ed imperdonabile, che l'oasi fra il Belvedere e la Busetta fosse deturpata da altre costruzioni deplorevoli, sul tipo di quelle che già vi sorgono; e che il quartiere tra la Manifattura Tabacchi e la Fiera dovesse nascere con gli stessi criteri che fanno della vasta zona di villini e casette, compresa fra via Ponchielli e via Dante, una delle più desolate, pelate e lugubri sezioni della città che si possano immaginare; degna veramente dei più squallidi e malinconici sobborghi di Milano.

Ma, oltre che dalla disposizione planimetrica generale, disposizione che (particolarmente nella zona tra Belvedere e Busetta dove l'oasi è folta e bellissima, tuttavia anche in quella tra Manifattura Tabacchi e Fiera, regione completamente vergine e avvantaggiata dalla vicinanza del mare) deve in parte nascere dalla attuale esistenza dei tratti verdi e alberati, ed adattarsi ad essi in modo da non distruggerli nè soffocarli mai, ma da farne invece risultare giardini o almeno « aree di respiro » tra le case — oltrechè dico, dalla disposizione planimetrica, l'aspetto dei nuovi quartieri dipenderà in buona parte anche, e soprattutto, dalla architettura degli edifici; ed è perciò indispensabile che tocchiamo brevemente della forma architettonica, o, se si vuole, dello stile che dovrebbero adottare a Tripoli ed in Tripolitania.

Come si è detto in principio, è bizzarra quanto deplorabile tradizione in Tripolitania, l'uso e l'abuso di uno stile « moresco », molto arbitrariamente definito tale, e comunque per strana sconoscenza della realtà, supposto in armonia coi luoghi.

Ora, i costruttori in Tripolitania sembrano ignorare che il moresco « vero » esiste soltanto al Marocco, in Egitto, in Tunisia e nelle traccie che il dominio dei « mori » lasciò in Ispagna; ma che in Libia non ve n'è mai stata ombra; ed in secondo luogo, che troppo spesso la maniera da essi costruttori preferita, non è neppure vero moresco — stile d'altronde difficilissimo a trattare — ma più che altro è quella con cui si edificavano un tempo sulle spiagge alla moda alberghi e rotonde balneari, fusa a sua volta (quasi non bastasse!) con reminiscenze di architetture turche e persiane di scarsa autenticità. E quando non si rifugiano in questo speciale « moresco », i costruttori sembrano, chissà perchè, cercare ispirazioni in un medio evo di fantasia: così tutti o quasi tutti gli edifici piuttosto tetri sparsi all'interno della Tripolitania, oltre a deturpare

le regioni, quasi sempre bellissime, in cui sorgono, rappresentano il colmo del non confortabile; e non sono in alcun modo attrezzati per far godere agli abitanti un po' di frescura, o per far loro vedere le bellezze naturali che li circondano; mentre la semplice casa d'architettura locale, o per il « patio » freschissimo o perchè tutta aperta di verande e di logge, offre il tipo esemplare, caratteristico, e nato dai luoghi stessi, di come si debba costruire nel Nord Africa.

Malgrado ciò, si continuano a fabbricare in serie le palazzine in stile pseudo medioevale, o peggio ancora le villette in quello stile floreale, abbandonato, grazie a Dio, ormai quasi da un trentennio anche nelle più meschine cittaduzze europee — palazzine e villette che non dispongono nè di una grande terrazza, nè di una grande vetrata interna per i giorni ventosi e freschi, e nemmeno di una veranda, o di una loggia, da dove godere il magnifico paesaggio. Bisogna attraversare la Hammada, e giungere fino a Gadames, per trovare nella cosiddetta « Residenza », costruzione indigena nella città indigena, il tipo di una casa razionale e comoda in cui tutte le camere si aprono sopra un grande balcone che ricorre intorno alla facciata interna, e dalla quale una vasta terrazza permette di godere in tutta la sua grandiosità il paesaggio sahariano.

Ora si pensi invece all'esempio che diedero gli inglesi, creando, col tipo « bungalow », l'architettura coloniale per eccellenza, intonata tanto agli aspetti, quanto ai climi delle differenti regioni, studiata e costruita col preciso scopo, appunto, di intonarsi ad esse e di farne godere all'europeo tutti i vantaggi, salvaguardandolo allo stesso tempo da tutti gli svantaggi; e sistemata, inoltre, con tutti gli agi di cui l'europeo ha bisogno.

Evidentemente non è facile creare un tipo di architettura « coloniale ma europea », che sia per la Tripolitania e per la Libia in genere, quello che il « bungalow » è per le colonie inglesi. Tuttavia, se i costruttori in Tripolitania, invece di cercare ispirazioni nel moresco o nel medioevale, avessero voluto e saputo aprire gli occhi su quello che è lo stile arabo-libico, il quale, col moresco vero o finto non ha proprio nulla a che fare, mentre è pieno di risorse e di possibilità nuove (oltre ad essere, naturalmente, intonato al clima e alle caratteristiche del paese), si sarebbero già messi sulla strada giusta.

Infatti le sole costruzioni della Tripolitania che, sebbene lungi dall'esser buone, sono tuttavia fuor di ogni dubbio le meno in-

felici e si intonano in modo passabile all'ambiente, sono le stazioni ferroviarie, che col loro doppio ordine sovrapposto di portico e loggia sui quattro lati dell'edificio, realizzano in embrione il tipo della casa coloniale.

Quando gli architetti e costruttori, residenti in colonia o chiamati dall'Italia, si saranno resi conto di quale tesoro di « spunti » sia ricca quella « architettura minore » locale cui si accennava a proposito delle case iungo le vie dell'oasi, e sapranno servirsi di questi suggerimenti e di questi spunti, come seppero fare i nord-americani, che dalle vecchie architetture ispano-indigene del Messico e del centro America seppero — fondendole abilmente con le necessità europee moderne — trarre per la California e per le coste del sud, uno stile speciale, detto « coloniale-americano », che è un modello del genere, allora soltanto a Tripoli si comincerà a costruire secondo i giusti criteri; allora anche le più modeste ed economiche case popolari avranno un'impronta di semplice arte e di logica ambientazione, e allora soltanto la bellezza e il carattere della città potranno considerarsi salvi.

Non c'è che da aprire gli occhi e « saper vedere »: per la massa generale degli edifici, le case arabe, che sono quasi sempre equilibratissime nel geometrico e alternato gioco dei volumi, (esempi: la più volte citata casa lungo la via di Porta Fornace; la grande casa che, situata di fianco alla moschea di Gurgi) sovrasta, per chi giunge dal porto, l'arco di Marco Aurelio, ed è fra l'altro riprova che questa semplicissima e cubica architettura, si presta ad effetti di monumentalità), offrono innumerevoli modelli cui ispirarsi.

Per la disposizione planimetrica delle case, semprechè non ostino ragioni di economia di spazio e di spesa, il « patio » circondato da portici e da loggie rappresenta la soluzione ideale, la più logica, ed anche intimamente nostra, poichè risale a sua volta alla classica casa dell'antica Roma. Infine, per l'aspetto e la struttura esterna, qualche vecchia costruzione ancora esistente con loggie, verande ed altane, offrendo l'esempio di come si raggiunga un effetto piacevole ed intonato all'ambiente con la massima semplicità di mezzi, può essere ricca di suggerimenti.

Beninteso, non si tratta di copiare, ma di « capire » e interpretare liberamente: per esempio, non sarà necessario che i porticati sul patio debbano essere ad arcate, solo perchè ad arcate si costruiscono generalmente quelli arabi, nè si adotteranno mai

porte e finestre a sesto acuto anche se qualche volta hanno tali forme nelle case arabe; e così via. Ma si capirà il bisogno di un fresco e ombroso patio, sul quale invece di portici, potranno anche aprirsi quelle vaste pareti a vetri, che il clima non permette di aprire nelle facciate delle case; si capirà finalmente quanto siano pratiche e necessarie le ampie ed ariose verande da cui godere, dopo la giornata calda, le ore fresche, verande che hanno la qualità di impedire al sole di toccare le pareti, e per mezzo di piante e di fiori donano un aspetto di gaiezza alla costruzione; si capirà, infine, quanto siano indicati ed opportuni i grandi piani lisci e nudi nelle pareti esterne, poichè la casa, aprendosi sul patio o sul palmeto, avrà all'esterno, verso il sole, opportunamente poche finestre.

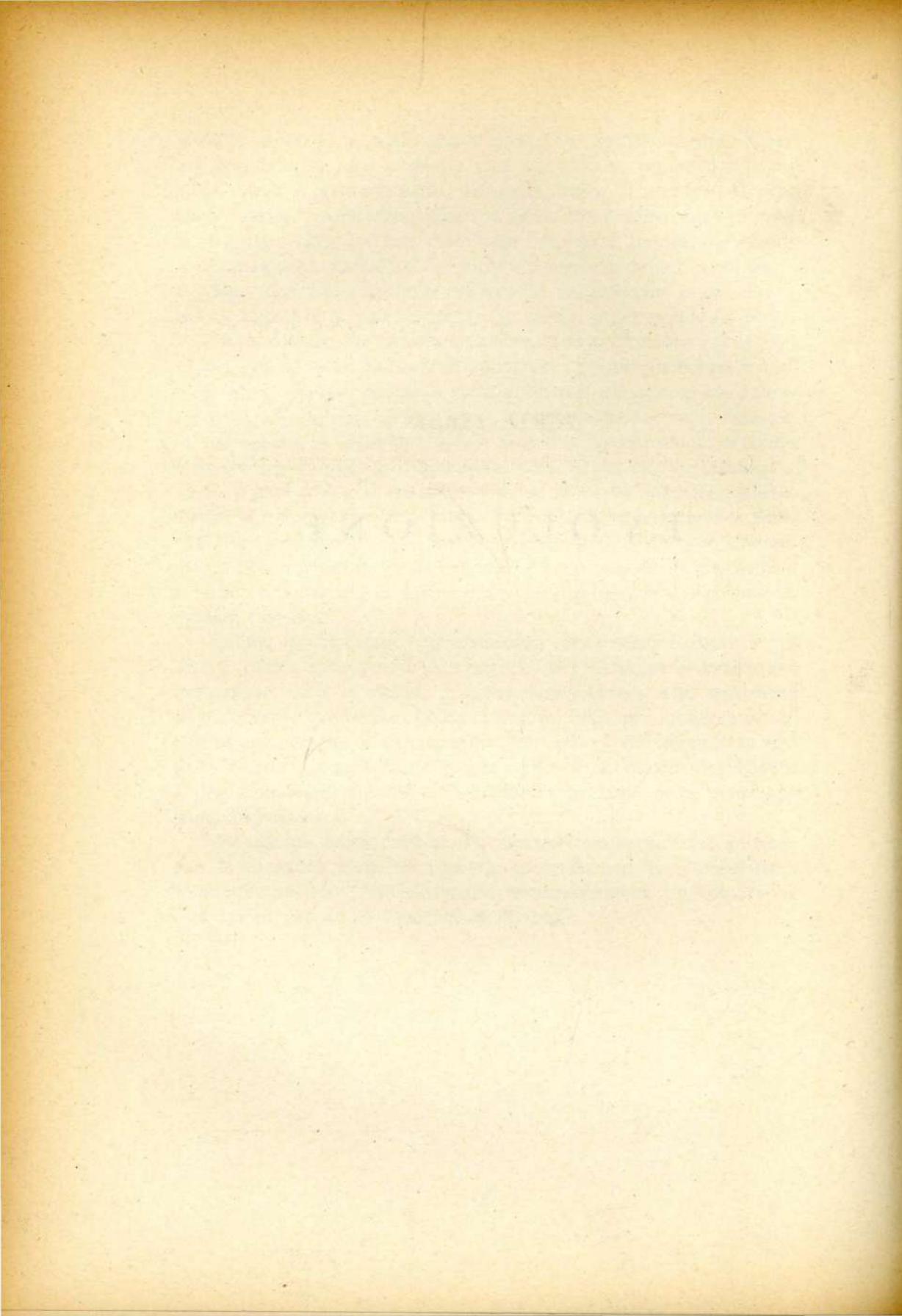
E ancora, si abbandoneranno le inutili decorazioni di cemento e di stucco, le quali non ottengono altro effetto che di miseria — siano « moresche » o europee — e, se si vorrà decorare esternamente la casa, si ricorrerà alle colorazioni di vaste superfici lisce, con tinte vivaci o tenui, a seconda delle pareti e del loro orientamento; colorazioni in cui le case arabe sono maestre, e che sotto il bel cielo e il bel sole d'Africa danno ai quartieri indigeni un particolare fascino.

Infine, siccome tanto nelle semplici combinazioni lineari e cubiche, quanto nelle pareti lisce e nude, le case arabe si avvicinano moltissimo, anzi in modo, a volte, sorprendente, alla semplicità di piani ed al geometrico gioco di volumi delle più moderne architetture europee che si vanno oggi affermando e diffondendo in tutto il mondo, riuscirà facile fondere alle caratteristiche locali tutti i perfezionamenti tecnici e le comodità pratiche delle modernissime costruzioni.

Da questa felice fusione dei caratteri ambientali col gusto e con le necessità moderne nascerà, io credo, quella « architettura coloniale italiana », cui dovranno necessariamente improntarsi le costruzioni dei nuovi quartieri di Tripoli.

PARTE TERZA

EVOLUZIONE



SVOLTA PERICOLOSA (*)

Quella universale tendenza dell'architettura europea, che è nota col termine (non forse completamente esatto, ma pratico come tutte le etichette, e usato ormai correntemente) di « Razionalismo », si trova da qualche tempo di fronte ad un bivio di importanza ed interesse singolari.

Essa si è divisa infatti in due correnti principali e divergenti: da un lato, i razionalisti che chiameremmo « puri », intransigenti e dogmatici, abolitori assoluti dell'individualismo; dall'altro, diremo così gli « indipendenti », che reclamano il diritto di conservare una propria personalità pure attraverso al razionalismo unificatore delle forme strutturali, e cercano di affermare, pur sulla base costante di esso razionalismo, dei distintivi caratteri nazionali, di coltura e di razza; ora, queste due correnti, nate pochi anni or sono da un'origine comune, vanno divergendo sempre di più.

Così, vediamo in Germania gli architetti del « Ring », con alla testa Gropius e Mendelsohn, il gruppo di Francoforte, capitanato da May, il « Bauhaus », guidato da Mies Van der Rohe (che è quanto dire tutti i principali esponenti della corrente intransigente: e vi figurano nomi di prim'ordine), simpatizzare sempre di più con le tendenze unificatrici, livellatrici e socialitarie dell'ultima architettura russa (sintomatica, in questo senso, la copertina del fascicolo di settembre 1930 della rivista « *Das Neue Frankfurt* », nella quale è rappresentato l'architetto tedesco, con valigia in mano e tavoletta da disegno sotto il braccio, che, con un piede

(*) Articolo pubblicato su *Domus* del gennaio 1931.

sulla Germania e l'altro sulla Russia, sta emigrando dalla prima, campita in nero sulla carta geografica, alla seconda, campita in rosso: simbolo grafico, rivelatore di un vero e proprio decentramento del razionalismo estremista tedesco verso la Russia); vediamo in Olanda, dove anche il razionalismo, come tutte le precedenti manifestazioni architettoniche, aveva conservato finora uno spiccatissimo e inconfondibile carattere nazionale, i più giovani, quali Mart Stam (già emigrato, del resto, a Francoforte), Brinkman e Van der Vlugt, tendere invece, sulle orme della Germania, verso l'estetica rinunciataria dell'U.R.S.S.; vediamo in Francia Le Corbusier, unica figura veramente significativa e di primo ordine nel razionalismo francese, proclamare, almeno teoricamente, la supremazia architettonica dei russi, ed aspirare ad estendere la propria attività in Russia, ricevendone importanti ordinazioni edilizie (diciamo « proclamare in teoria », poichè nella pratica gran parte delle costruzioni di Le Corbusier rivela un senso insopprimibile dell'euritmia e della proporzione classica, senso tutto latino, che ne costituisce il maggior pregio, ed è ribelle ad ogni costrizione di dogmi); vediamo la Cecoslovacchia in cui, particolarmente a Praga e a Brunn, l'interessantissimo fervore edilizio dei razionalisti è davvero imponente, servire, in certo qual modo, da tramite fra la Germania e la Russia, alla quale le più recenti grandi costruzioni degli architetti Cechi si ispirano nel modo più assoluto, scostandosene soltanto per un senso di maggiore gaiezza (reminiscenza, probabilmente, della passata vita viennese, ai tempi dell'impero), nella notturna frivoltà di mille luci e *réclames* multicolori applicate con inusitata estensione; vediamo infine la Russia, punto di mira di tutte queste aspirazioni, proclamare il livellamento assoluto delle varie forme architettoniche riportate ad un unico standard fisso, e la rinuncia completa a qualsiasi caratteristica, non solo di individualità, ma di nazione e di razza, in favore di una sola estetica, quella dell'officina e della macchina: col risultato, che la nuova architettura russa, dove pure spesso si notano cose di interesse e di valore non comuni, appare soffocata da un'aridità penosa, da una uniformità dispe-
rante.

Una tremenda minaccia di sterilità, forse non abbastanza segnalata ancora, si delinea così per l'architettura razionalista intransigente.

Mentre dunque da un lato vediamo i razionalisti « puri », in rapporti di « coquetterie » con l'U.R.S.S., appare nell'altro campo razionalista, una rinascita degli spiriti individuali e nazionali : così, nella stessa Germania, numerosissimi architetti, indipendenti fra loro, ma collegati da aspirazioni comuni, e facenti capo idealmente al grande Fahrenkamp (citiamo, fra i più significativi, Tessenow, Salvisberg, Riphon, Breuhaus), pur nella costante fedeltà ai più sani ed indispensabili principi del razionalismo, affermano tuttavia, nella varietà dei soggetti affrontati, una multiforme e vigile personalità, diversa secondo i diversi problemi, e soprattutto rivelano nella loro opera, uno spirito che riflette tutti gli aspetti della vita del loro tempo, vista attraverso il più alto clima culturale della Germania moderna; così, nella Svezia, dove il razionalismo si è diffuso assai tardi, vediamo svilupparsi ora un interessantissimo movimento di architettura razionale (affermatosi notevolmente all'Esposizione di Stoccolma), di caratteristiche nettamente ed inconfondibilmente nazionali, che si distingue per una raffinata esilità di forme e di strutture, in cui il sapore modernissimo si fonde con un senso singolarmente classico delle proporzioni. Vediamo infine e soprattutto, l'evoluzione, particolarmente, anzi capitalmente importante, del razionalismo austriaco, il quale proclama la sua indipendenza, la sua profonda diversità dalla tendenza tedesca, cui sino a pochi anni fa era soggetto, sebbene una ricerca di speciale ed un po' frivola raffinatezza lo avesse sempre differenziato : ciò che ha salvato la modernissima architettura austriaca, è stato il contatto costante con tutto il movimento culturale della nazione (sull'esempio del precursore Josef Hoffmann, che, in continuo rinnovamento, dalle decorazioni dipinte sul soffitto di una bottega della Kärtnerstrasse a Vienna, alle applicazioni in « papier maché » del Graben Caffee, all'ultima originalissima sala di caffè esposta alla « Werkbund Ausstellung » di Vienna, con quei busti policromi affacciati come da enormi houblots, torno torno alle pareti, riflette, per non citare che qualche esempio, volta a volta i più recenti e rari caratteri del clima artistico ed intellettuale del suo tempo). E così vediamo oggi, con Frank alla testa, i giovani architetti austriaci occupare uno dei primi posti nel razionalismo d'Europa, con un senso vigile, intelligentissimo e raffinatissimo, spogliato dalle passate frivolezze, attento ad ogni nuova manifestazione dello spirito moderno, ed allo stesso tempo, forte di una profonda base culturale liberamente rivissuta; ma soprattutto, dotato

d'un senso di sobrietà, di lievità, di misura, di equilibrio latino insomma, che attrae particolarmente, e li avvicina singolarmente a noi.

Avendo cercato di definire così, a grandi linee, i termini dello scisma che minaccia il razionalismo architettonico d'Europa, un quesito si presenta ineluttabile: dinanzi a questo fatale bivio, a questa svolta capitale e pericolosa, quale dovrebbe essere, quale sarà l'atteggiamento del razionalismo italiano? Ci sembra evidente che, fra la tendenza intransigente-socialitaria, e la tendenza nazionalista, l'Italia, non solo debba optare per i nazionalisti, ma sia destinata, per fatalità di tradizione e di razza, a cappeggiarli.

E qui occorre fare un breve passo indietro: agli albori del razionalismo italiano, lo scrivente si trovò essere uno dei primi (e forse il primo), a proclamare la necessità di una rinuncia, almeno temporanea, dell'individualismo, ad attestare l'ineluttabilità della produzione standard, a predicare lo spirito di serie, come l'unico che potesse salvare l'architettura: ma è bene tener presente che questa assoluta intransigenza era necessitata dalle particolari condizioni dell'architettura italiana d'allora, nella quale certo dilagante individualismo non era sana personalità, ma insulso arbitrio; che di conseguenza, questi provvedimenti e questi assiomi avevano valore di reazione e quindi di temporaneità, come del resto fin dal principio fu dichiarato, soprattutto per quanto riguardava la « rinuncia all'individualismo », antidoto contro le troppo imperversanti stravaganze. Ora, dopo cinque anni, la moderna architettura italiana ha fatto progressi grandissimi, e una parte delle originarie limitazioni non ha più ragion d'essere: una maggiore libertà, un senso d'indipendenza, di personale creazione, son dunque leciti e desiderabili, pur sulla base delle più sane e solide leggi razionali.

Invece, i razionalisti italiani nella più gran parte, e fra essi anche i migliori (citiamo gli architetti del « gruppo : 7 », ed alcuni giovani romani), ci sembrano ancora troppo ligi ai dogmi di un Gropius o di un Le Corbusier, ci sembrano di vedute troppo unilaterali, limitati e come anchilosati da talune regole di estetica del razionalismo, incatenati da formule e terminologie che si direbbe mascherino loro l'orizzonte con astratte inibizioni. Ora, a questa

schiavitù occorre ribellarsi, se non vi vuol correre il rischio di essere colpiti da sterilità.

Certo, sappiamo che un vigile senso di discriminazione assiste i migliori fra i nostri razionalisti; sappiamo che un elemento o una forma di quelle qualificate di valore « internazionale » e universalmente adottate quali risultanti delle ricerche e degli esperimenti collettivi del razionalismo europeo, è da essi vagliata con attenta cura anche dal lato estetico, e giudicata con un senso classico dell'equilibrio e della proporzione, prima di venire accettata e adoperata; ma questo non basta, non può bastare. Vorremmo che, di fronte anche alle migliori opere del razionalismo straniero, gli italiani assumessero l'atteggiamento che un personaggio di Paul Morand attribuisce al gusto intellettuale francese, quando dice: « Le goût français n'est pas de dire oui, mais de dire non »; vorremmo insomma che non si accontentassero soltanto di una sapiente e raffinata composizione dei migliori elementi esteri.

Vorremmo invece che, pur sulle esperienze del più vero e vitale razionalismo, e di quegli elementi ormai universali che esso ha imposti, gli architetti italiani sentissero il bisogno di creare secondo la loro razza, la loro coltura, la loro personalità; ritrovasse la gioia della libertà e della fantasia; osassero sentirsi di nuovo indipendenti, sforzandosi che le loro opere, pur nella loro diversa singolarità, rispecchiassero il clima ideale del loro tempo, il clima della modernità latina; capissero infine, che la troppo uniforme architettura razionalista d'Europa, attende dagli italiani giunti tardi, un dono supremo che le manca: il dono della libera intelligenza.

Abbiamo citato, parlando dei razionalisti indipendenti, Fahrenkamp, che è forse la figura più completa d'architetto che oggi presenti l'Europa: vorremmo che la multiforme, eccezionale attività di questo architetto tedesco, fosse d'esempio agli italiani per l'esercizio di quella costante e appunto libera intelligenza (basata su di un sicurissimo gusto della più moderna attualità, e radicata allo stesso tempo nella più profonda coltura europea) che distingue ogni suo lavoro. Architetto veramente completo, nel senso più esteso della parola, la sua opera, dai grandi impianti di officine e di industrie concepiti sulla pura base utilitaria secondo le formule del più intransigente spirito di serie, al recentissimo Kaufhaus Michel a Wuppertal, grande magazzino che esprime audacemente le possibilità del cemento armato e delle vaste superfici vitree: dai

grandi organismi architettonici, come i suoi due concorsi per l'« Akropolis » di Halle e per il complesso dei palazzi d'esposizione di Brema, nei quali compone modernissime masse monumentali in equilibri di classica serenità, agli interni della motonave « Roland » del Norddeutscher Lloyd, piroscampo per crociere balneari, che è uno dei primi buoni esempi d'arredamento navale, che si sian visti a tutt'oggi; dai grandi alberghi di lusso, come il Braidenbacher Hof di Düsseldorf, prototipo insuperato, e il Parkhotel Rechen di Bochum, nei quali crea, con raffinata sobrietà d'architetture e di interni, l'ambiente della modernissima eleganza cosmopolita, al razionalissimo e semplice albergo di cura in Ascona, di tipica attualità architettonica, ai suoi innumerevoli arredamenti di case, nei quali una superiore, ricercatissima e sempre varia intelligenza, fa affiorare, sotto una costante e logica razionalità, mille richiami di coltura, mille reminiscenze intellettuali appena suggerite, la sua opera, dicevamo, riflette nel modo più completo, il clima della più alta civiltà della Germania.

Vorremmo che vi fossero in Italia degli architetti i quali, al pari di Fahrenkamp per la Germania, sapessero rispecchiare in ogni suo aspetto il più moderno clima dell'intelligenza italiana, così come vorremmo che il nostro razionalismo fosse almeno tanto italiano, quanto è austriaco quello, citato, di Frank e dei suoi seguaci, quanto è svedese quello cui accennavamo a proposito dell'esposizione di Stoccolma.

Abbiamo segnalata la singolare caratteristica di spirito latino che distingue le ultime architetture d'Austria e di Svezia: ora, di questo spirito latino, che affiora in quei nordici come un'ideale aspirazione verso il sud, di questo spirito latino di cui Le Corbusier non riesce a disfarsi, di questo eterno spirito latino che torna ad invadere l'Europa (e non per nulla, lo spirito nordico tende a rifugiarsi in Russia), siamo noi i depositari fatali e secolari: dalle nostre coste libiche a Capri, dalla costa amalfitana alla riviera ligure, tutta un'architettura minore tipicamente latina e nostra, senza età eppure razionalissima, fatta di bianchi, lisci cubi e di grandi terrazze, mediterranea e solare, sembra additarci la via dove ritrovare la nostra più intima essenza d'italiani. La nostra razza, la nostra coltura, la nostra civiltà antica e nuovissima, sono mediterranee: in questo « spirito mediterraneo » dovremo dunque cercare la caratteristica di italianità mancante ancora alla nostra giovane architettura razionale, poichè certo questo spirito ci garantisce la riconquista di un primato.

SPIRITO LATINO (*)

Nulla è più pericoloso, che certe eccessive esaltazioni dei meriti di un uomo, o dell'opera di un artista: pericoloso, non soltanto perchè l'opinione pubblica ne risulta indotta a valutazioni errate, col rischio di alterare tutta una scala di valori (e purtroppo bisogna ammettere che il concetto di una « responsabilità » di fronte alla massa del pubblico, il quale dovrebbe venire aiutato a capire, ed istradato con amore all'assimilazione di un nuovo spirito, è cosa che manca quasi totalmente in Italia), ma anche e soprattutto, pericoloso per l'opera stessa dell'uomo che si vorrebbe esaltare. Infatti, molte volte la sproporzione fra il coro iperbolico delle lodi e il reale valore dell'opera, è così stridente, che, per un contrasto logico e naturale, vengono a risultarne assai più visibili, e portati come in « primo piano », i difetti e le manchevolezze; difetti e manchevolezze che, molto probabilmente, nel caso di una valutazione più equilibrata, misurata e modesta dell'opera stessa, avrebbero potuto passare quasi inosservati. Per questo, dicevamo che il sistema dell'esaltazione, che sta diventando oggi un'abitudine davvero troppo frequente, riesce molte volte a tutto danno dell'artista stesso cui si vorrebbe giovare.

Un esempio tipico di tale fenomeno, ci sembra si manifesti nel caso del futurista Antonio Sant'Elia, il quale viene proclamato da molti « grandissimo architetto » e « fondatore del razionalismo in Italia »: ora, « futurista » egli fu senza dubbio, ma

(*) Versione integrale dell'articolo incompleto pubblicato con lo stesso titolo su *Domus* del febbraio 1931.

certamente, non « grande architetto », e semmai, tutt'al più, grande scenografo; infatti, che cosa dovremmo pensare di un « architetto » del quale, in corrispondenza alle moltissime prospettive fantastiche che ci lasciò, non risulta si conosca una sola, dico una sola pianta? Probabilmente questo fatto (piccolo, se vogliamo, in apparenza, ma, per un architetto, terribilmente grave), avrebbe potuto passare poco meno che inosservato, se in Sant'Elia non si fosse voluto vedere una grandissima figura di precursore: così, invece, una simile lacuna ci salta subito agli occhi, e questo, ripetiamo, a tutto danno della serietà di un'opera per molti lati meritevole, e certo non priva d'interesse e d'importanza. Così, per quanto riguarda la sua supposta qualità di « capostipite », o pres'a poco, del razionalismo italiano (c'è anzi chi dice « del razionalismo europeo »), ci basta dare uno sguardo al noto « manifesto » lanciato da Sant'Elia l'11 luglio 1914, per accorgersi con l'evidenza più lampante che, sebbene in molti casi non gli si possa negare (pure attraverso l'intollerabile fraseologia futurista a base di « dinamismi »: come ci sembra lontano oggi questo stile, invecchiato non di soli 17, ma di 100 e più anni!) la facoltà di una giustissima intuizione delle necessità architettoniche ed urbanistiche oggi universalmente riconosciute ed ammesse, le sue teorie sono tuttavia molte volte nel più aperto contrasto con quelle della tendenza che si è convenuto chiamare « razionalista ». Infatti, vediamo Antonio Sant'Elia dichiarare al paragrafo 4 del suo manifesto: « Io combatto e diprezzo le linee orizzontali e perpendicolari, le forme cubiche e piramidali, che sono assolutamente fuori dalla nostra nuova sensibilità »; ora, tutto lo sforzo attuale della nostra « nuova sensibilità », sta invece proprio nel ritornare alla nuda bellezza delle forme geometriche semplici, e nel rimettere in valore i puri ritmi delle linee orizzontali e verticali, che sono base dell'architettura razionalista, e, del resto, di ogni sana architettura. E, poco più innanzi: « Io proclamo che le linee oblique e quelle ellittiche sono dinamiche per la loro stessa natura, ed hanno una potenza emotiva mille volte superiore a quella delle perpendicolari e delle orizzontali, ecc. »; ora, nessuno fra i giovani crede oggi più alle « linee oblique ed ellittiche », quando invece l'architettura razionalista è, caso mai, l'esaltazione del cubo e del cilindro, del piano orizzontale e del diaframma verticale, come del resto è, teniamo a ripeterlo, nella tradizione di qualsiasi buona architettura.

Ci sembra dunque che sarebbe giunto il momento di una revisione dei valori nei riguardi della figura di Sant'Elia, di una rettificata fatto con spirito equanime e sereno, la quale portasse a valutare con maggiore esattezza i suoi veri meriti, ed alla possibilità di fissarne in modo definitivo il posto e l'importanza nella storia dello sviluppo architettonico moderno in Italia; e questo, prima che, all'ascesa vertiginosa del suo nome, provocata da un'inflazione tutta artificiale, faccia logicamente seguito la reazione di un crollo subitaneo, e il conseguente abbandono in un oblio immemorabile.

Sarà quindi utile innanzitutto, scindere, nell'opera di questo architetto, la parte teorica, che è di notevole importanza, e rivela, l'abbiamo detto, un vero dono d'intuizione, dalle realizzazioni grafiche, che sono discutibili tutte, e molte infelicissime addirittura. Come teorico, Sant'Elia ha avuto il merito grandissimo di essere stato il primo in Italia (non in Europa, poichè, come è già stato osservato da altri, Gropius per esempio, operava in Germania nella pienezza delle sue facoltà fin dal 1912) a intravedere, in tempi oscuri per la nostra architettura, le leggi e le necessità del cemento armato quale nuovo mezzo di espressione architettonica, le sue infinite possibilità, e la conseguente trasformazione dei principi urbanistici; ed ha avuto un merito ancor più grande, il coraggio, cioè, di proclamare queste nuove leggi e questi nuovi principi. Il fatto che un italiano solitario abbia saputo arrivare per conto proprio, ad alcune delle conclusioni cui giungevano contemporaneamente le ricerche collettive svolgentisi in altri paesi d'Europa è indubbiamente un fatto importantissimo, ed è giusto che l'Italia ne possa e ne debba andar fiera. Tale è il merito indiscutibile di Sant'Elia, ed in tal senso il suo nome va onorato. Ma se, dalle teorie, passiamo a considerare le realizzazioni grafiche, dobbiamo persuaderci, ahimè, che Sant'Elia, ebbe sì alcune grandi intuizioni, ma fu tutt'altro che un grande architetto: del fatto gravissimo che non si conoscano piante, si è già detto; e in quanto alle prospettive, le sue celebri fantasie architettoniche sono tutt'al più delle brillanti esercitazioni di retorica e di scenografia, che inoltre rivelano, nella maggior parte dei casi, le più perniciose influenze del Sommaruga, e dello stile « liberty », unite ad un certo barocchismo di concezione che ne farebbe quasi un Brasini avanti-lettera! Di veramente moderno, nel senso attuale della parola, non v'è proprio nulla, e di « razionalista », meno ancora.

Ma se tali influenze, quando si pensi al tempo in cui egli operava, non stupiscono, stupisce invece assai il fatto che a questo architetto, nel quale c'è chi vorrebbe impersonare il « tipo » del grande architetto italiano moderno per antonomasia, mancasse completamente proprio il senso dell'italianità di stile: le sue architetture, macchinose e cupe, farraginose e verticali, sono infatti quanto di più nordico nel concetto si possa immaginare; sono tutto ciò che si vuole, fuorchè italiane. Quello spirito « mediterraneo » che, come abbiamo detto in precedenza, rappresenta oggi, più o meno consapevolmente, per molti giovani la via maestra che conduce ad un completo ritrovamento della nostra più intima essenza di razza, ed è lo spirito che coronerà del marchio latino l'ancor troppo impersonale architettura razionalista, è completamente ignorato da Sant'Elia, glie ne manca la percezione anche più lontana: così, le sue opere sono prive di un vero e durevole valore architettonico, appunto perchè egli, pur disprezzando giustamente la falsa tradizione in quanto vana accademia formale, non ha tuttavia saputo riconoscere la tradizione vera, quella della continuità dello spirito, nè riallacciarsi ad essa. Quest'assenza di latinità, è ciò che particolarmente colpisce e che volevamo precisare nell'opera di Sant'Elia; ed è, ci sembra, la colpa più grave che si possa muovere ad un architetto italiano.

Che parecchi anni prima di Sant'Elia, architetti di altre nazioni avessero già iniziato quelle ricerche, in parte analoghe alle sue, dalle quali nacque poi il « razionalismo » (e, ammessa questa precedenza di date, è assurdo pretendere che Sant'Elia abbia influito su Gropius o Le Corbusier), è cosa troppo nota a tutti perchè sia il caso di insistervi: è invece infinitamente istruttivo e interessante rammentare un fatto assai poco conosciuto, e cioè che, molto prima dei primi novatori europei, alcuni architetti nordamericani realizzavano in California numerosissime architetture d'abitazione, non soltanto confacenti, sotto molti aspetti, ai canoni del non ancora nato « razionalismo », ma anche, ed è il fatto che più ci preme, tutte pervase e profondamente permeate da quello « spirito latino », che abbiamo visto mancare invece ad Antonio Sant'Elia.

Questa « latinità » d'oltre-oceano, è un fenomeno del più acuto interesse, poichè investe tutta una serie di fatti, dalla cui concatenazione nascono conseguenze di una portata considerevole. Che gli Stati Uniti d'America rappresentino, fra tutte le nazioni

del mondo, quella che ha condotto al più alto grado di perfezione e generalizzato nelle più estese applicazioni, le conquiste della tecnica moderna, è un fatto così universalmente ammesso, che ripeterlo sarebbe un luogo comune; ma forse, è cosa invece assai meno nota alla maggioranza degli Europei, che le classi colte del Nord-America, da circa un trentennio a questa parte, si svolgono con sempre crescente attenzione, con sempre aumentato desiderio di comprendere e di assimilare, con sempre più grande, reverente e devoto amore, verso la coltura dell'Europa latina e mediterranea. E' opinione inesatta quella, assai diffusa, che il popolo americano sia, tutto quanto, un popolo spiritualmente incolto: indubbiamente, in quel gigantesco giovane paese, sviluppatosi con artificiale rapidità, le classi medie hanno una coltura, per moltissimi lati, inferiore a quella delle corrispondenti classi europee; ma è certo che ben poche, fra le classi colte d'Europa, possono stare oggi alla pari col grado di raffinatezza intellettuale e di multiforme comprensione, con la vastità di aggiornate conoscenze e col vivacissimo senso di una modernità attenta ad ogni nuova vibrazione e pronta ad assimilarla, che caratterizza la ristretta cerchia delle classi colte nordamericane (come piccolo, ma significativo esempio, basti segnalare l'estesissima varietà di nozioni culturali, che perfino le riviste di carattere mondano, mostrano di presupporre nei loro lettori).

Ora, per un complesso di circostanze, quali i contatti sempre più intensi con le repubbliche sudamericane, che, entrando tutte, almeno spiritualmente se non politicamente, più o meno nell'orbita degli Stati Uniti, hanno aperto alla loro volta ai Nordamericani, grazie al noto fenomeno dello scambio d'influenze, le ricchezze dell'antica civiltà spagnola, cioè latina, da esse custodita; l'assunzione dei protettorati sulle Antille e su alcuni Stati del Centro-America e del Messico, che, diventati luoghi di villeggiature alla moda (per gli Americani, la mondanità è innanzitutto una questione di geografia, mentre per noi, nella maggior parte dei casi, è purtroppo ancora una questione di spostamenti e visite entro un raggio di 100 chilometri), hanno immensamente attivati i contatti fra la massa dei Nordamericani e le forme culturali spagnole ancora vitalissime in quei luoghi, forme delle quali essi hanno amorosamente ricercata e studiata ogni minima traccia; per questo insieme di circostanze favorevoli, dicevamo, la civiltà latina è andata sempre maggiormente diffondendosi, affermandosi ed

imponendosi nelle alte sfere intellettuali degli Stati Uniti, tanto che non è cosa avventata l'affermare che attualmente il patrimonio spirituale Nordamericano sia costituito almeno per metà da substrati latini.

D'altronde, una civiltà che sapesse appoggiare i valori di un suo imperituro classicismo di tradizione e di razza su di un perfetto e controllato dominio delle più moderne risorse meccaniche, che, possedendo a fondo le più recenti attrezzature tecniche, sapesse tuttavia imprimere alle sue opere lo spirito latino, una simile civiltà, che cosa sarebbe se non la nostra suprema aspirazione d'oggi, se non il disegno ideale e sognato nel futuro, di una nuova civiltà mediterranea? Per questa ragione, l'attuale coltura nordamericana che partecipa egualmente, tanto dello spirito anglosassone quanto di quello latino, pur non potendo aspirare al tipo ideale della futura civiltà mediterranea, presenta nondimeno, per chi sappia avvicinarla e comprenderla, un fascino singolarissimo, inquantochè, abbozzando, sia pure schematicamente, l'accordo di due mondi, ci dà oggi la sensazione di proiettarsi nel futuro e di riflettere l'avvenire.

Il complesso e vasto fenomeno che abbiamo cercato di definire qui a grandi tratti nelle sue linee generali, fenomeno in virtù del quale l'essenza della civiltà delle razze bianche, nell'attesa di ritornare intera alla sua culla mediterranea, sembrerebbe provvisoriamente custodita in parte anche dai popoli d'Oltre-Atlantico, contribuisce a spiegare uno degli aspetti parziali di questa duplice civiltà nordamericana, e cioè l'aspetto architettonico. L'architettura degli Stati Uniti non è infatti soltanto quella, del resto interessantissima, dei grattacieli: essa presenta anche tutto un altro lato; e così non ci stupiremo che, in parte grazie alla conoscenza di nuovi sistemi costruttivi e di attrezzature tecniche generalizzate in America prima che in Europa, e in parte grazie al contemporaneo svilupparsi di tutto un ordine di aspirazioni mediterranee e latine nei nordamericani, l'architetto Irving Gill, per esempio, abbia potuto già nel 1906 (la data sembra incredibile!) costruire a La Jolla in California, la casa di Ellen Scripes, che pare un'opera di Gropius, influenzata d'italianità; nel 1911, a Los Angeles, la casa di Mary Banning, che sembrerebbe nata per la nostra riviera ligure; e nel 1912, quella casa di Luther Dodge, che è un capolavoro del genere, per la assoluta, razionalissima modernità delle sue masse semplici ed equilibrate, dei suoi profili netti e decisi,

delle sue vaste terrazze, delle sue grandi vetrate, e per il suo perfetto armonizzarsi con la natura quasi tropicale in cui sorge; una casa insomma, come ne vorremmo veder costruire molte dai razionalisti italiani. L'intonarsi al paesaggio, è forse l'arte suprema dei giovani architetti nordamericani gli Stati Uniti, non sono il paese per eccellenza dei « garden-architects »?), e la moda sviluppatasi intensissima in questo primo quarto di secolo fra gli americani facoltosi, di svernare in California e negli Stati meridionali quali la Florida e la Carolina, oppure alle Antille o nelle altre isole degli arcipelaghi caraibici, quando non addirittura alle Hawaii, e la conseguente necessità di costruire a Miami Beach o a Tucson, a Palm Springs o ad Agua Caliente, all'Havana, alla Bermuda o a Honolulu, ville, case, alberghi, in mezzo a vegetazioni sub-tropicali e tropicali, ha enormemente sviluppato negli architetti il concetto, non solo di intonare l'architettura alla vegetazione in cui sorge, ma quasi di subordinare la forma della casa alla massima godibilità della natura circostante; concetto, questo, cui soltanto più tardi sono venuti i razionalisti europei.

Citiamo come esempio di tale accordo fra architettura e natura, la casa Craig Heberton, costruita dall'architetto Washington Smith a S. Barbara di California, mirabilmente atta a far spiccare sul candore delle sue lisce pareti di carattere coloniale, i giganteschi candelabri dei cactus, e la sede del « Del Monte Golf Club » presso S. Francisco di California, dove la semplicissima bianca massa del « Golf-House » (si pensi, per contrasto, ai vari « golf-houses » barocchi o neoclassici di Lombardia, e si consideri che il « Del Monte » è pure uno dei più eleganti e celebrati clubs di golf degli Stati Uniti, ed è noto in tutto il mondo), poggiata sul prato raso come su di un gran vassoio verde, è concepita in modo magistrale a « far quadro » nello scenario grandioso dei palmizi; e, come esempio di fusione della casa con la vegetazione, o meglio, di graduale passaggio dall'una all'altra, la veranda della casa Bryner, costruita a Pasadena, California, dall'architetto Roland E. Coate, veranda di spirito tutto mediterraneo e nostro, che crea un vero ambiente di passaggio fra la casa e il giardino, riparato ma allo stesso tempo aperto sul verde circostante, e tutto percorso e vibrante di riflessi solari, d'ombre e di luci. Infine, ricorderemo un'opera delle più recenti, il Sanatorio di Griffith Park a Los Angeles, costruito dal notissimo architetto nordamericano Richard J. Neutra, il quale è forse laggiù il più significativo rappresen-

tante delle ultime tendenze : è sintomatico come questo interessantissimo edificio, che pure offre qualche squilibrio di ritmi e incertezza di forme nella fronte verso la valle, nasca tuttavia con sicura spontaneità dagli aspetti del terreno montuoso su cui sorge, e sia così intimamente collegato ad esso, da parere radicato nella roccia, esempio notevolissimo di adattamento alla natura dei luoghi ; mentre una viva corrente d'ispirazione « mediterranea » si rivela nel gioco di sovrapposizioni delle masse cubiche formanti terrazze arretrate l'una rispetto all'altra, e nelle grandiose pilastrate di sostegno, d'un sapore quasi classico.

Sarebbe penoso aver rivelato così caratteristici aspetti di latinità in talune moderne architetture nordamericane, e non trovare da segnalare esempi di questo spirito latino e « mediterraneo » anche in qualche opera di giovani architetti italiani. Amiamo perciò concludere citando alcuni recenti progetti dei « razionalisti » Frette, Libera e Ridolfi, e siamo lieti di constatare, in questi lavori di architetti, i quali, in altre loro opere, ci erano sembrati attratti da eccessivi meccanicismi o preoccupati da intransigenze di dogmi da cui non osavano liberarsi, simpatici caratteri di decisa italianità, pur nella logica aderenza alle necessità razionali.

NECESSITÀ DI SELEZIONE (*)

1.

Che l'architettura razionale abbia avuta la sua prima origine da presupposti utilitari ed il suo primo impulso da ragioni tecniche ed industriali, è cosa troppo nota perchè occorra rammentarla: anzi, proprio in questi caratteri di logica e quasi di fatalità, presentati dalla sua nascita, risiede la maggior certezza del suo avvenire, purchè non si dimentichi mai che, se tale è stata la base necessaria del razionalismo, essa non è tuttavia sufficiente a creare un'architettura, altissimo termine nel quale sono impliciti molti altri fattori: intelligenza, estetica, personalità, razza, per accennare soltanto ai principali. E' invece, crediamo, assai meno noto, o, se non altro, è mal definito nei suoi veri termini, il contenuto ideologico che molti fra gli architetti razionalisti intransigenti, specie in Germania e in Olanda (in Russia la cosa è troppo naturale perchè sia il caso di rilevarla), hanno cercato e cercano di conferire al razionalismo architettonico, facendone quasi la conseguenza di teorie socialitarie, se non comuniste addirittura; fatto questo (ammesso che l'architettura possa esprimere idee politiche), che si riferisce comunque ad una sola tendenza, quella che abbiamo appunto chiamata « intransigente », ma che purtroppo contribuisce a screditare ogni architettura razionale, mentre, dall'influsso di tali ideologie, essa è per buona parte immune, e in Italia, poi, del tutto.

(*) Articolo pubblicato su *Domus* di marzo 1931.

Prescindendo da considerazioni politiche, il fenomeno, preso in sè stesso, di un'architettura che volesse essere l'espressione di un nuovo ordine sociale, sarebbe estremamente interessante (osserviamo di sfuggita, poichè troppo vasto è l'argomento, che il Regime Fascista non ha ancora creata una sua architettura, intendiamo « architettura moderna », dato che la modernità è il requisito primo perchè possa chiamarsi fascista; e che certo, un equilibrato razionalismo italiano potrebbe, meglio di ogni altra tendenza, diventare l'espressione in esso Regime), se, nel caso di cui ci occupiamo, gli ideali eccessivamente unitari ed inesorabilmente livellatori, impliciti nel movimento intransigente, non fossero di risultato negativo anzichè positivo per lo sviluppo dell'architettura, e non portassero nella loro essenza stessa, un germe di sterilità. Infatti, vediamo verificarsi questo fenomeno: quasi tutti i razionalisti puri sono troppo legati ai loro dogmi, non sono più capaci di creare architetture che non abbiano apparenza uniformemente industriale, anche quando si tratti di una villa o di un cinematografo; essi non riescono a fare altro, ed estendono a tutta quanta la loro opera, quei caratteri che dovrebbero invece rimanere distintivi di una sola specie: segno, questo, precursore di decadenza.

Alcune recentissime costruzioni dell'architetto Erich Mendelsohn, che del razionalismo intransigente tedesco, è uno dei più autorevoli e singolari rappresentanti, ci servono di riprova a quanto asseriamo: si tratta dei due nuovi palazzi per i grandi Magazzini Schocken, edificati da questo architetto, rispettivamente a Stoccarda e a Chemnitz. Data la destinazione nettamente utilitaria e commerciale di questi edifici (che citiamo perchè, comunque si voglia giudicare la tendenza cui appartengono, sono sempre due opere di prim'ordine, e altamente significative, sia come architetture in se stesse, sia come espressioni della nostra epoca), le caratteristiche decisamente industriali che li distinguono sono, in questo caso, perfettamente giustificate ed appropriate. Nell'edificio di Stoccarda sono da notare: lo scheletro strutturale in cemento armato, che, lasciato a vista, costituisce la membratura e, allo stesso tempo, il partito architettonico della facciata; e il corpo semicircolare tutto bardato di diaframmi orizzontali (tipico di Mendelsohn), che alla facciata s'innesta con vigorosissima composizione plastica, e costituisce la gabbia interamente vetrata di una prestigiosa struttura scalaria, che si sviluppa indipendente in essa. L'insieme dell'edificio sprigiona una sensazione quasi mecca-

nica, distintiva di questo architetto, e che può essere interessante riflesso dei tempi moderni, purchè sia mantenuta nei limiti di una interpretazione, anzi di una trasposizione, intelligente: infatti, dove cade nell'eccesso (errore frequentissimo e deplorabile) rappresenta, non soltanto una nuova « accademia », come altri ha già segnalato, ma addirittura un nuovo barocchismo. Per esempio, sempre in questo medesimo edificio, il cortile, nell'alternanza di corpi curvi con corpi orizzontali sovrapposti, pur essendo trattato con maestria nella sua diretta derivazione da prototipi meccanici, genera, coll'angoscioso viluppo delle sue linee, un senso di tensione esasperata, che è essenzialmente contrario alla nostra sensibilità latina. Ancor più significativo come espressione, tanto delle estreme possibilità strutturali del cemento armato, quanto della destinazione dell'edificio stesso, è il palazzo dei magazzini Schocken di Chemnitz, la cui facciata, portata interamente a sbalzo, permette la estensione ininterrotta della finestra orizzontale per tutta la sua lunghezza, e la risultante alternanza delle fascie vitree con le fascie di parapetto per tutta la sua altezza, mentre la completa visibilità, che ne deriva, di tutti i piani della casa, trasforma la facciata in una sola immensa vetrina; infine, l'arretramento degli ultimi piani abilmente digradati, crea un armonioso coronamento, mentre l'inflessione della facciata stessa, che segue la curva della strada con un andamento dolce e continuo ma non privo di un'interna forza plastica, conferisce all'edificio una sua particolare singolarità, sebbene ne risulti un certo senso di indeterminatezza o elasticità di forma, al quale il nostro gusto latino per i volumi ben definiti, non può aderire completamente. Abbiamo dunque visto come, tolte le poche riserve segnalate, il presupposto strettamente utilitario abbia fin qui perfettamente servito l'architetto nella sua opera, che strettamente utilitaria appunto doveva essere: ma ecco che, dove si sarebbe richiesta invece la libera fantasia che sapesse creare un ambiente vario e gradevole, chiaro e giocondo, quale dovrebbe essere la sala di Restaurant e Bar di un grande magazzino, Mendelsohn, anchilosato dalle sue ideologie e dai suoi dogmi, non ci sa dare altro, nei magazzini Schocken di Stoccarda, che una sala di refettorio per proletari sovietici, nuda e povera, cupa e desolata, esprime, tutt'al più, una dignitosa miseria. Basterebbe confrontare questo locale con quello, di identica destinazione, allestito da Emil Fahrenkamp nel palazzo da lui costruito per i magazzini Michel a Wuppertal, nel quale, pur

con mezzi ridottissimi e semplicità estrema, l'architetto è riuscito, senza far uso di nessun elemento decorativo, a creare un ambiente tutto di gaia e luminosa eleganza, per avere la dimostrazione più palese dello stato di inferiorità in cui la sottomissione cieca ai principii intransigenti, mette i razionalisti « puri » di fronte a quelli che, come Fanrenkamp, piegano le regole del razionalismo alla propria intelligenza liberamente esercitata. E sia questo esempio, di salutare monito a certi giovani architetti italiani, che credono troppo ciecamente in alcuni « idoli » del razionalismo purista d'Oltralpe.

Del resto, anche nella tendenza intransigente, vi sono architetti che sanno scuotersi in tempo dal giogo dei dogmi fissi, quando le esigenze del soggetto trattato suggeriscano una maggiore libertà. Citiamo, come esempio di questa indipendenza, il rifacimento di una parte del « Palmengarten » di Francoforte sul Meno, per opera dell'architetto Martin Elsaesser, il quale deriva pure dalla scuola di quell'intransigentissimo May, che è recentemente emigrato anch'egli in Russia, al seguito di parecchi altri estrimisti tedeschi. Malgrado dunque la provenienza di Elsaesser, la nuova facciata del « Palmengarten », simmetrica e armoniosa, chiara e serena, con quelle sue vaste terrazze sovrapposte, aperte e soleggiate, che fanno pensare ai « docks » di un piroscavo e sembrano suggerire una sognata vicinanza di mare; col ritmo tutto latino degli esilissimi candidi pilastri della sua pergola che suddivide in riquadri listati di bianco, un cielo che si vorrebbe azzurrissimo; con certi angoli di terrazze, e certi locali a cielo scoperto che sono *nostalgie* tutte « mediterranee », si avvicina singolarmente allo spirito nel quale vorremmo vedere interpretate dagli italiani le caratteristiche migliori dell'architettura razionale. Analogamente, il grande Restaurant del « Palmengarten », suddiviso dalle alte serre semicircolari per piante esotiche, che permettono di isolare i tavolini come in altrettanti « boxes » di cristallo, creando, attraverso i successivi piani vitrei, l'illusione di un'atmosfera liquida; la sala delle feste, aperta sul giardino con immense, magnifiche vetrate; e infine la studiatissima cura dei particolari, come le sedie che rinnovano l'ormai banale struttura in tubo nichelato, laccandola di rosso corallo ed opponendola, con raffinato accostamento, al velluto-peluche bianco dei cuscini, illustrano la varietà di intelligenti effetti che si può ottenere con un più libero uso delle nuove possibilità offerte all'architetto moderno.

Quali alti risultati la personalità d'interpretazione ed il coraggio di un'intelligenza indipendente possano dare, ci è dimostrato anche da un altro architetto tra i più noti della tendenza intransigente tedesca, vogliamo dire, Mies Van der Rohe: infatti, questo razionalista fra i razionalisti, che è considerato come una delle grandi figure della rivoluzione architettonica tedesca, incaricato di costruire il padiglione (ufficiale, si noti bene) della Germania all'Esposizione di Barcellona, ha osato immaginare un edificio in cui il solo materiale adoperato, oltre alle grandi lastre di cristallo ed al pochissimo metallo degli esili sostegni e dei serramenti, è il marmo, per le intere pareti e i pavimenti; quel marmo, « sorpassatissima » cosa, che tutti gl'intransigenti credevano relegato ormai in soffitta, col vecchiume degli stili tradizionali. Ora, in questo padiglione, Mies Van der Rohe è riuscito a creare uno dei più perfetti e più moderni organismi architettonici che si siano visti negli ultimi anni, con certa semplice grandezza di concezione (pur nel piccolo spazio), che fa pensare ad una ispirazione egea: Cnoss o Hagia Triada; con una nettezza di linee e di profili, con una cristallina, misteriosa trasparenza, con una sobria ricchezza di preziosi riflessi, che ne hanno fatto un esemplare unico della sua specie, preciso come le macchine, terso come il diamante.

Suggerendo al lettore questi raffronti ed invitandolo a trarne alcune conseguenze, abbiamo voluto indicare le vie di quello spirito di « selezione » (che è caratteristica prima di ogni civiltà attiva e raziocinante) cui vorremmo abituare il pubblico italiano. Il citato padiglione di Mies Van der Rohe, con la sua inattesa applicazione del marmo, ci introduce però anche ad un altro argomento, a proposito del quale continuano a farsi le confusioni più pericolose: l'argomento, cioè, dei « materiali ». Ma esso è di così capitale importanza da indurci ad un esame più vasto, dedicandogli uno studio apposito, che costituirà la seconda parte di questo « invito », appunto, alla selezione.

discredito più grande gettato sulla serietà di un movimento, ecco regnare una confusione babelica, che falsa del tutto ogni scala di valori. E così vediamo realizzarsi un assurdo: i meriti di un architetto non vengono più giudicati in base alla sua opera, ma in quanto applica, o meno, il linoleum, il buxus, il celotex, in quanto adopera, o meno, determinati schemi consacrati da un creduto « razionalismo », in quanto ripete, o meno, certe forme « moderne », cioè di moda; e, soltanto perchè usa questi materiali e segue questi schemi, verrà anteposto all'architetto che si regola con maggiore e più personale indipendenza: sistema insensato, che non si deplorerà mai abbastanza.

Anche nell'arte dell'arredamento è venuto, in tal modo, a formarsi un cosiddetto « stile moderno », che già le grandi e le piccole industrie di mobili in tutta Italia (una delle quali lo ha comicamente battezzato « stil novo ») vanno lanciando sul mercato, assieme alle loro imitazioni « rinascimento » o « impero »; « stile moderno » che, con l'autentica modernità e col vero razionalismo non ha nulla a che vedere, salvo qualche vaga e approssimativa somiglianza esteriore, ma che invece ricorda piuttosto un cubismo di terza o quarta mano, contaminato di cattiva ispirazione francese e di reminiscenze « liberty ». Quale discredito questa volgarissima produzione commerciale, che osa fregiarsi del nome di moderna o razionalista, getti sull'opera seria e approfondita di quegli architetti che in Italia si adoperano da anni per imporre le nuove forme nei loro aspetti tecnici ed estetici più studiati e meditati, è evidente. (A mo' d'esempio, basti constatare come il mobile in tubi di metallo sia ormai screditato in Francia, per causa di una grossolana imitazione commerciale che ha inondata Parigi di sedie goffe e di tavoli sgraziati, le cui linee nulla hanno a che vedere con le produzioni, discutibili forse, ma interessanti e, comunque, autentiche, di un Marcel Breuer). Ci sembra dunque che sarebbe giunto davvero il momento di porre un limite a queste dilaganti imitazioni, all'offensiva immoralità di questi sistemi.

La prima a provvedere, a correre ai ripari, a cercar di sanare questo pericolosissimo stato di cose, dovrebbe essere la critica, nella quale desidereremmo si manifestasse ed estendesse quel senso di « responsabilità » nel guidare l'opinione pubblica, di cui abbiamo già lamentata (cf. « Spirito latino ») la quasi totale mancanza: innanzitutto, bisognerebbe che cessasse la pernicioso abitudine invalsa, di affidare su quotidiani e riviste fra le più autorevoli, la

critica delle questioni d'architettura e di arti decorative, a letterati, commediografi, reporters ed altri dilettanti vari, che diffondono nel povero pubblico i concetti più errati ed assurdi, anzichè esclusivamente a competenti della materia, come sarebbe giusto, logico, naturale. Inoltre, la critica stessa dovrebbe diffidare dall'abbandonarsi a troppo facili entusiasmi, a « fiammate » di infatuazione subitanea : non si dirà mai abbastanza, infatti, quanto danno abbia recato, in questi ultimi tempi, al razionalismo italiano, l'entusiasmo superficiale, approssimativo, confusionario dei troppi amici improvvisati del « moderno »; danno assai maggiore, certo, di quello che avrebbe potuto recargli l'opposizione seria di intelligenti avversari (la spaventosa, veramente desolante confusione di giudizi sulla « modernità », che si sono letti a proposito dell'ultima Triennale di Milano, ne è la dolorosa riprova).

Dopo la critica, il pubblico. Ora, a questo pubblico italiano — che così pochi si sono preoccupati finora di iniziare con intelligenza ed amore alla comprensione di quello « spirito nuovo » che è il vero spirito del nostro tempo, tanto che, povero pubblico, non oseremmo fargli una colpa se continua ancora a chiamare indistintamente « futurista » tutto quanto esca appena dalle sue abitudini — vorremmo rivolgere un invito : l'invito a cercare, a volere sempre un'*autentica* modernità, scartando tutto il resto, tutta l'imitazione, che è destinata a non sopravvivere (così, se in una mostra di nuovi arredamenti, vede dei mobili che gli piacciono, disegnati da un determinato architetto ed eseguiti da una determinata ditta, e se gli viene il desiderio di farsene eseguire di simili, impari a rivolgersi all'architetto che li ha progettati e che quindi saprà progettargliene altri; non alla ditta, come il pubblico quasi sempre fa, pensando probabilmente che risparmia così l'onorario dovuto all'architetto, quando invece la ditta, da sola, non sarà capace di fornirgli altro che una di quelle povere imitazioni, una di quelle solite approssimazioni, che corrono il mondo gabellandosi per razionali, ed ostacolano il formarsi di una coscienza dello spirito moderno). Nella tanto auspicata collaborazione degli architetti con gli industriali, sono gli architetti innanzitutto che contano : occorre che il pubblico se ne persuada.

Vorremmo dunque rivolgere agli italiani coscienti (speriamolo!) della nobiltà della nostra epoca, l'invito a non accettare mai nulla ciecamente, nè il vecchio, nè il nuovo; ad abituarsi a distinguere, sceverare, discriminare, in una parola a « selezionare » ciò

che vien loro presentato; ad aprire gli occhi, ad abbandonare i pregiudizi, a servirsi della propria intelligenza, a riconoscere l'imitazione, a rifiutarla.

A rifiutare soprattutto: prendere, per esempio, di fronte al dilagare di tutto il falso moderno, quell'atteggiamento che Cocteau ha chiamato « l'aristocratie de l'opposition ».

Soltanto in questo modo, soltanto operando una grande, continua, necessaria selezione con sempre vigile e attenta intelligenza, gli italiani potranno essere sicuri di riconoscere, ciò che distingue da ogni altra, la vera nostra architettura, moderna o razionale che si voglia chiamarla: la continuità cioè, pur nelle forme e coi mezzi più attuali, dello spirito della nostra tradizione.

DI UN' ARCHITETTURA COLONIALE MODERNA^(*)

1.

Non pochi, probabilmente, si meraviglieranno di vedere compreso in un ciclo di scritti sul Razionalismo l'argomento, forse inaspettato, dell'edilizia coloniale: ma quando, nella definizione « razionalista » applicata alla parola architettura, definizione alquanto impropria, ed usata, l'abbiamo dichiarato in origine (cf. « Svolta pericolosa »), per sola comodità, si consideri implicito, come si dovrebbe, il valore più lato della parola « moderno », si dovrà pure ammettere che il problema dell'architettura coloniale contemporanea sia uno degli aspetti del problema generale della modernità architettonica, e che, di conseguenza, esso abbia diritto quanto ogni altro, a venir preso in considerazione dal punto di vista del razionalismo.

Vorremmo anzi dire che esso vi ha oggi diritto più di ogni altro problema, poichè, se una vera coscienza coloniale è mancata in Italia fino a pochi anni fa e comincia appena ora a svilupparsi, una conoscenza dei problemi architettonici delle nostre colonie, nelle tradizioni del loro passato, nelle caratteristiche del loro presente, nelle necessità del loro avvenire, manca poi addirittura totalmente, o quasi, ancora oggi. Così, non ci dobbiamo troppo stupire, quando apprendiamo dai giornali che il padiglione dell'Ita-

(*) Articolo pubblicato su *Domus* di maggio 1931.

lia alla grande Esposizione Coloniale di Parigi (che risulterà la più importante fra quante se ne siano organizzate finora) sarà costituito da una riproduzione in piccolo della cosiddetta « Basilica di Settimio Severo » a Leptis Magna, riproduzione con la quale l'odierna architettura italiana darà, di fronte al mondo, una doppia prova, d'impotenza e d'ignoranza, indegne veramente di un popolo civile: impotenza, perchè il padiglione italiano, ripetendo una volta di più un modello archeologico, farà supporre, a torto, che l'Italia d'oggi, imperiale e fascista, non sia in grado di trovare in sè stessa la forza per creare una sua architettura coloniale contemporanea; ignoranza, perchè l'immaginare che si possa riprodurre in scala ridotta un edificio concepito in proporzioni maggiori e che solamente in quelle può realizzare la sua bellezza, equivale ad ignorare il significato stesso della parola architettura. Così anche, non ci dobbiamo troppo sorprendere che una giuria romana, incaricata di esaminare i progetti presentati ad un concorso per la sistemazione architettonica di una delle maggiori piazze di Tripoli, abbia dichiarato nel suo verdetto, che gli edifici dovevano innanzitutto rammentare e riaffermare in colonia l'impronta stilistica del dominio imperiale di Roma (di Roma antica, si noti bene, non dell'Italia d'oggi), e che, sulla base di questa teoria, la quale dimostrava una pari incompetenza, tanto delle caratteristiche naturali e architettoniche della Tripolitania, quanto delle necessità e degli sviluppi dell'architettura moderna, abbia emesso il suo giudizio.

Consideriamo dunque innanzitutto l'impronta lasciata dal dominio dell'antica Roma nelle nostre colonie mediterranee (poichè dei problemi architettonici di queste soltanto intendiamo parlare, totalmente differenti essendo le condizioni delle nostre colonie dell'Africa Orientale): tale impronta è senza dubbio imponente e formidabile, sebbene forse, più che le colossali strutture di Leptis o le pittoresche rovine di Sabratha, ci colpiscano i ruderi isolati di qualche fattoria romana che, lontana 200 o 300 chilometri dalla costa, domina grandiosamente i vasti pendii del Gebel, o ci commuova, dopo giorni e giorni di traversata del deserto, l'incontrare, a 700, 800 o 1000 chilometri di distanza da Tripoli, una tomba di console o di legionario romano, alta sulle sabbie sconfinate, in una solitudine, quella sì, veramente imperiale. Comunque, una cosa ci preme lumeggiare, ed è che la profonda traccia architettonica lasciata da Roma nell'Africa del Nord, ha un du-

plice aspetto, si può, cioè, scindere in due parti distinte: una parte morta ormai, che ha un interesse ed un valore puramente archeologico-turistico (valore considerevolissimo, beninteso, ma che non può influire su ulteriori sviluppi architettonici), ed è rappresentata dalle rovine monumentali; ed una parte tuttora viva, o, per dir meglio, rivissuta nelle case arabe, le quali hanno ereditata la razionalissima pianta classica dell'antica casa romana, e, dal cortile centrale di essa, hanno derivato il patio, attorno al quale identicamente distribuiscono le loro stanze; eredità dunque, quest'ultima, vitale ancora oggi. In tale prodigiosa sopravvivenza si è perpetuata la vera tradizione di Roma, l'impronta viva e incancellabile del suo dominio, e ad essa dobbiamo logicamente innestare la nuova nostra architettura coloniale, invece di riesumare colonne, capitelli e trabeazioni che, oltre ad essere cose morte, sono anche, troppo spesso, di dubbia purezza, poichè (fenomeno sintomatico), come in Siria l'architettura romana subì evidentissime influenze orientali, così anche in Africa cercò di intonarsi alle caratteristiche locali (preoccupazione che, sebbene fallita in una certa degenerazione stilistica, prova tuttavia una volta di più, la saggezza di Roma, la quale si interessava già allora a quei problemi d'ambientazione col paesaggio africano, di cui oggi a gran torto, predicando le costruzioni di carattere classico, non si vorrebbe tener più conto), e rivela influssi punici dapprima, poi tolemaici, evidentissimi, che culminano nelle stranezze architettoniche della basilica di Leptis, dove eteroclitiche reminiscenze orientali, più sensibili ancora che a Baalbeck o a Palmira, fiancheggiano una profusa riproduzione di elementi egizi: ed è proprio questo eclettico complesso, archeologicamente interessante certo, ma stilisticamente spurio e decadente (e rimpicciolito per di più), che è stato destinato a rappresentare a Parigi l'Italia del 1931!

L'autentica tradizione di Roma, dicevamo, continua dunque nell'Africa Mediterranea a sopravvivere attraverso i secoli e le dominazioni successive, che ne ereditano le forme, prima fra tutte, la dominazione bizantina: è infatti comunemente poco nota l'importanza grandissima che, nel Nord-Africa, ebbe il periodo bizantino, il quale conservò e propagò, sebbene alterate, le forme romane molto molto più innanzi di quanto non si creda, e, attraverso la lunga alleanza stretta dai principi bizantini del litorale coi principi berberi del Gebel (montagna) contro l'arabo invasore, tra-

sfuse nella primitiva architettura berbera numerosissimi elementi di derivazione romana, elementi che i berberi, alla loro volta, passarono poi all'architettura arabo-libica, nella quale sono ancora oggi visibilissimi. Un esempio sorprendente della penetrazione bizantina e del suo sussistere, ci è dato dalla moschea maggiore di Gadames, la famosa città sahariana, che sorge a più di 700 chilometri di distanza da Tripoli, ed è stata uno dei grandi centri delle popolazioni tuaregh (ramo berbero): questa moschea presenta, murate nelle pareti di un suo cortile ad arcate di tipo schiettamente sudanese, delle formelle a somiglianza di transenne bizantine, alternate a edicole che fanno pensare alle case romane di Ostia, elementi, questi, non importati, ma eseguiti sul posto in epoca non facile a stabilirsi, dalla mano d'opera locale.

E' difficile descrivere quale effetto sconcertante produca (e quale stupore abbia suscitato anche nello scrivente) l'inattesa scoperta di queste forme latine in quel gioiello incomparabile di architettura sahariana che è Gadames, città che fu in passato uno dei massimi mercati del Sud, rivale di Tombuctu, e che, posta sul limitare del gran deserto stendentesi fino al Niger, presenta evidentissimi caratteri stilistici sudanesi, e, con le sue case-torri merlate sugli spigoli, fa pensare alle capitali favolose dei grandi sultanati, appunto della Nigeria, alle quali in parte somiglia: Gao, Zinder.

Le vicissitudini dell'architettura libica nei confusissimi secoli del Medio Evo « magrebino » si potrebbero rappresentare come un movimento continuo di flusso e riflusso fra le sempre vitali tradizioni romano-bizantine, che dalla costa risalgono le montagne dei berberi e scendono nel Sahara fino al parallelo di Gadames ed oltre, da un lato, e dall'altro, i nuovi apporti, primitivi ma vigorosissimi, delle popolazioni negre del Sudan, che dal Niger, attraverso il Sahara, rimontano verso la costa, apporti le cui tracce si ritrovano ancora oggi, perfino in Tripoli stessa. Esempi architettonici evidentissimi avvalorano il fenomeno: visitando gli ignorati, quasi leggendari castelli berberi del Gebel tripolitano, lo scrivente ha potuto infatti constatare che, mentre i prototipi originari più lontani dalla costa (castello di Nalut e castello di Cabao), a circa 400 chilometri da Tripoli, presentano una pittoresca quanto selvaggia accozzaglia di elementi sovrapposti senza nessun ordine, il tipo del castello berbero, man mano che si avvicina al mare, va componendo i suoi elementi (castello di Assabaa),

fino a trasformarsi, nell'interessantissimo castello di Kasr-el-Hagg (specie di Colosseo della steppa), a circa 200 chilometri da Tripoli, nello schema circolare dell'anfiteatro romano, schema che, attraverso le grandiose rovine di anfiteatri che ancora sussistono nell'Africa Mediterranea, doveva avere vivamente impressionata l'immaginazione degli indigeni. Fenomeno, invece, opposto a quello ora citato, la sopravvivenza, non soltanto di elementi di architettura sahariana (che, l'abbiamo detto, si trovano anche lungo la costa), ma di vere e proprie costruzioni di tipo sudanese a distanza relativamente non grande dal mare (250-400 chilometri), quali le torri di guardia berbere abbandonate nella Valle di Giado e le torri e case di Mizda, antica cittadella ai margini della zona desertica Hammada-el-Homra, mi aveva sempre stupito, fin quando, sulla fotografia di un villaggio rupestre della tribù degli Habbe a sud-est di Tombuctu, presa dalla spedizione americana Seabrook, ritrovai appiccicate alla roccia le identiche torri, che, confermando l'origine direttamente sudanese delle torri di Mizda e di Giado, allo stesso tempo confermavano nella sua seconda parte, l'esposta teoria sugli scambi d'influenze. Si presenterebbe così l'ipotesi seducentissima, sebbene tuttora arbitraria, che la lontana Gadames, fino a pochi anni fa inaccessibile agli Europei e conosciuta soltanto di nome, favolosa città che unisce le tracce di Roma a quelle di Tombuctu, e che rappresentò nel Sahara un grande centro di coltura e di civiltà tuaregh, come fu il massimo nodo carovaniero attraverso il quale il Mediterraneo comunicava col bacino del Niger, così sia anche stata, in certo qual modo, il luogo di transizione e di scambio fra le forme architettoniche della latinità e quelle dell'Africa sahariana-sudanese, regolando, con le sue carovane, quel movimento di flussi e riflussi, che dà alla storia nord-africana un fascino così singolare.

Ultima venuta, infine, nell'influire sullo sviluppo dell'architettura libica, la dominazione turca introdusse, rinnovando e variando così le possibilità del patio arabo ereditato dal cortile a portici dell'antica casa romana, l'uso del loggiato ligneo e delle altane, elementi di carattere essenzialmente coloniale, intonatissimi al paesaggio dell'Africa mediterranea e confacentissimi alle necessità del suo clima.

Come si sarà potuto constatare da quest'esposizione molto succinta ed inevitabilmente approssimativa dell'evoluzione architettonica delle nostre colonie nord-africane, non c'è mai stata trac-

cia, in Libia, di quell'architettura moresca, che si affermò invece in Egitto, in Tunisia, al Marocco e nella Spagna araba. Purtroppo, molti confondono ancora « coloniale » con « moresco », e non si ripeterà mai abbastanza che, in Libia, non esiste altro moresco se non quello, falso e mostruoso oltre ogni descrizione, che distingue molte costruzioni innalzate, ahimé, da noi, le quali oscillano fra un Oriente da « Padiglione delle Meraviglie » e un certo stile « Alhambra » che era caratteristico delle rotonde balneari quaranta anni fa.

L'autentica architettura libica, che ha sempre ignorato il moresco, ci presenta dunque ancora oggi tre principali caratteristiche :

I. — L'influenza romana (la vera, quella cioè dello spirito pratico e organizzatore di Roma, non quella dell'archeologia, dello « stile », dei ruderi, siano pure imperiali), tuttora vitalissima nello schema della casa arabo-turca, la cui razionalissima pianta è la riproduzione esatta di quella dell'antica casa classica, e costituisce, allo stesso tempo, ancor oggi il tipo di casa che meglio s'intona al paesaggio africano.

II. — L'impulso di vigorosa primitività che, sovrapponendosi allo schema romano, le derivò dai rapporti con le popolazioni del Sud (Sahara, Niger, Sudan), le quali lasciarono la loro traccia in quella predilezione per le forme semplici, cubi e parallelepipedi, piramidi tronche e calotte sferiche, coni e tronchi di coni, che culmina nell'interessantissima composizione di cubi coronati da una calotta sferica e da una piramide, costituenti la moschea di Kasr-el-Hagg la quale, sebbene rozza, fa pensare, a secoli di distanza, alle creazioni astratte dei recentissimi « costruttivisti » russi. Questo tipico gioco di volumi geometrici, che perfettamente s'intona al nostro più attuale gusto di moderni, è rimasto caratteristico dell'architettura libica (tutta improntata a opposizioni di cubi e di superfici sferiche, contrastate da speroni triangolari o ricurvi), e si distingue sempre per una composizione di masse intelligente ed esemplare, improntata ad una severa monumentalità anche nelle sue espressioni più semplici.

III. — La generale caratteristica mediterranea che, tanto attraverso lo schema romano della casa, quanto attraverso la composizione di masse geometriche semplici e lineari di cui si è parlato, componendo bianchi ritmi di cubi e parallelepipedi, opponendo l'ombra fresca del patio, al sole e all'azzurro delle grandi

terrazze sovrapposte e alternate di verande o di altane, apparenta l'italianissima architettura locale delle nostre colonie libiche a quella delle altre nostre coste mediterranee, da Capri a Camogli.

A tali caratteristiche dovremo dunque ispirarci, se vorremo creare un'architettura coloniale che sia veramente moderna, e degna in tutto dell'Italia d'oggi: ma è argomento, quest'ultimo, che esige d'esser considerato a sè e con maggior dettaglio.

2. (*)

Abbiamo veduto che tre principali caratteri distinguono l'originaria architettura libica, quale ancor oggi ci appare: la diretta derivazione romana che si rivela nella pianta delle case, pianta che risulta tuttora la più razionale in colonia; la composizione generale delle masse, semplici forme geometriche prive di qualsiasi ornamento ma alternate in un sapientissimo gioco di piani e di volumi, che le armonizza singolarmente, tanto col paesaggio africano, quanto col nostro gusto più attuale; ed infine la sensibilissima intonazione mediterranea, che la apparenta nel modo più palese a tutte le altre architetture d'origine meridionale.

Basta infatti confrontare le tipiche case di Amalfi, Ischia o Capri, che tutti conoscono, con le case, per esempio, delle coste e delle isole greche (case nell'isola di Spetsa), e poi le une e le altre con le più semplici case tripolitane (case nel quartiere arabo di Tripoli; case arabe nell'oasi di Tripoli), per accorgersi dell'evidente, strettissima parentela che le lega tutte fra loro e che ci riconduce alla loro comune origine, il Sud: cubi bianchi e terrazze soleggiate, sotto un cielo azzurrissimo. Le condizioni della natura e del clima sono qui le generatrici stesse delle forme architettoniche, e perciò queste risultano ancora oggi perfettamente, insuperabilmente razionali, perciò anche il loro aspetto esteriore, nel quale nessun elemento appare superfluo (perchè tutto deriva spontaneamente dalla soluzione delle necessità planimetriche), soddisfa la nostra estetica moderna, perciò, infine, questa architettura nata

(*) Articolo pubblicato su *Domus* di giugno 1931.

dalla logica più elementare, s'intona come nessun'altra al paesaggio coloniale: si pensi all'enorme valore ambientale che acquista un semplice muro bianco mezzo coperto dai cespugli cremisi delle bougainvillie, contro l'azzurro del cielo africano; all'armonia modernissima che può realizzare una vecchia villa araba, composizione di bianchi, scaglionati parallelepipedi, riflessi in un calmo specchio d'acqua; all'ampio, riposato e grandioso sviluppo di masse, di piani e di terrazze, che la medesima villa può presentare veduta da sotto una pergola. Non ci richiamano queste costruzioni, delle quali abbiamo già posta in evidenza la razionalità (la stessa parola « razionalità » implica infatti che, per verificarsi sempre tale, essa debba saper mutare con le mutate condizioni di natura e di clima, con le diverse necessità e consuetudini, poichè se invece dovesse attenersi sempre e soltanto ad alcune regole venute di Germania, negherebbe se stessa, diventando il colmo dell'irrazionale), non ci richiamano esse, dicevamo, alle caratteristiche dell'estetica architettonica più attuale, la cui semplice geometria è nata appunto anch'essa dalla razionale impostazione dei problemi inerenti alla casa?

La riprova che la razionalità delle forme e delle soluzioni architettoniche tipiche della Libia derivi dalla loro perfetta aderenza alle necessità dei climi meridionali e tropicali, è data dalla spontanea, indiscutibile somiglianza che tutte le case destinate al Sud presentano fra loro. Abbiamo già segnalata l'evidente parentela che lega le costruzioni delle varie sponde mediterranee; segnaliamo ora l'analogia che, con esse, presentano le architetture create dai Nord-Americani in California o negli « Stati del Sud », ed ispirate appunto, con singolare senso di latinità, alla natura meridionale in cui sorgono. Parecchie di queste case furono già citate (cfr. « Spirito latino »); ne rammentiamo oggi ancora due, di carattere più tipicamente coloniale (casa Stuyvesant Pierrepont, dell'architetto Marion Sims Wyeth, a Palm Beach, Florida; casa Lowes a Eaglerock, California, dell'architetto R. M. Schindler), osservando che, con le loro masse cubiche e le loro vaste pareti bianche, le loro loggie e balconi di legno, esse sarebbero perfettamente intonate anche in Libia. (Il fenomeno di questa analogia può, del resto, spiegarsi in parte anche attraverso i substrati spagnoli sensibili in queste case americane, substrati che possono ricollegarsi a certe tracce, appunto spagnole, ancora riscontrabili nel Nord-Africa). E' doloroso pensare che gli Americani siano riusciti, pur man-

cando d'una base di riferimento diretto, a creare e perfezionare il tipo, ormai universalmente noto, di uno « stile » coloniale moderno, quando invece noi, malgrado i preziosi suggerimenti che ci può dare l'architettura originaria delle nostre colonie mediterranee, non ne abbiamo quasi traccia, finora.

Infatti, gran parte di ciò che da noi si è costruito in Libia, non è architettura coloniale: a tutt'oggi, salvo rarissime eccezioni, si è fatto, in colonia, del falso moresco e dell'autentico floreale, o, nei casi meno peggiori, del classico da manuale stilistico, con qualche accenno cinquecentesco. E non si venga poi a raccontarci che si deve, come segno di dominio, imporre nelle colonie « l'architettura della madre patria »: ma si guardi l'Inghilterra, nazione imperialista quant'altre mai, che, possedendo il maggior dominio coloniale del mondo, non ha mai creduto di diminuire il suo prestigio, sforzandosi a creare una sua architettura coloniale destinata agli europei, e riuscendo così ad imporre in **tutti** i suoi possedimenti il tipo ormai universale del « bungalow », organismo perfetto per la vita del bianco in colonia! Il bungalow, costruzione solitamente d'un sol piano, talvolta di due, circondata di portico e loggia, spesso per tutti quattro i lati: a questo tipo pare proprio debba ricondursi necessariamente ogni architettura coloniale, poichè lo incontriamo dappertutto, dalle antiche case dei colonizzatori inglesi della Bermuda alle più moderne case americane della California, derivate appunto dagli originari esemplari coloniali del Monterey; sempre vediamo, su uno o più lati della casa, portici o loggie di muratura o di legno, che spesso si continuano in pergolati. Ora, queste identiche caratteristiche, inevitabilmente comuni, perchè razionalissime, a tutte le costruzioni coloniali, le troviamo anche in Libia, importate, come s'è detto, dai turchi: citeremo fra i tanti il loggiato ligneo di un padiglione da giardino nella villa di Hassuna Pascià presso Tripoli e la casa Riley che è un esemplare perfetto del genere, ambedue costruzioni arabe, nelle quali si potrebbe riconoscere una somiglianza con molte case coloniali americane.

Abbiamo dunque potuto constatare, attraverso questa rapida rassegna, che l'architettura locale delle nostre colonie mediterranee presenta, per chi li sappia riconoscere, tutti i requisiti necessari a ricavarne una perfetta architettura coloniale moderna: razionalità di planimetrie, attualissima semplicità di forme nell'aspetto esteriore, perfetta aderenza alle necessità del clima africano, perfetta

armonia con la natura libica. Quando poi, a queste qualità, si aggiungano i frequenti esempi che essa ci propone, di vivaci policromie applicate ad interessare e ravvivare la nudità delle masse cubiche e delle lisce pareti, si vedrà che l'originaria architettura della Libia ci offre tutti gli elementi desiderabili per creare una nostra architettura coloniale che sia veramente degna dell'Italia di oggi.

Nè, per questo, si deve credere o temere che, invece di imporre il marchio del nostro dominio, possa sembrare che si tragga servilmente ispirazione da modi di costruire caratteristici delle popolazioni sottomesse: la casa araba, lo ripetiamo ancora una volta, non è altro che l'antica casa romana fedelmente riprodotta. Ricollegandoci dunque a questo tipo che si è conservato sino ad oggi, noi non deriveremo nulla dagli arabi, ma ci riallaceremo, più e meglio assai che costruendo in colonia edifici classici, cinquecenteschi o neoclassici, alla vera, alla grande tradizione di Roma, che ha saputo resistere mirabilmente attraverso i secoli, e ricongiungersi ora a noi: riprendendo cioè, con modernità d'intenti, lo schema della casa classica conservato attraverso quella araba, noi continueremo l'opera di Roma creando il nuovo sulle sue tracce, non ripetendo ottusamente ciò che essa fece in secoli lontani, e che non ha più ragione di vita oggi. E mentre, per un verso, ripiglieremo e concluderemo così l'opera eterna della latinità, d'altra parte, trando dall'analogia fra le forme libiche originarie e quelle dell'architettura più attuale, spunto e ragione per rinnovare e completare con tutti i moderni perfezionamenti tecnici e pratici l'ancor primitiva architettura delle nostre colonie, potremo allora sì, ma soltanto allora, considerare di avere impresso nelle opere, razionali ma italiane, moderne ma coloniali, che avremo costruite nei nostri possedimenti del Nord Africa, il segno duraturo della nostra rinata grandezza, della nostra nuova civiltà.

In conclusione, rifacendoci in colonia allo spirito della tradizione libica, noi non ci ispireremo affatto, come si potrebbe equivocare, ad un'architettura araba, ma ritroveremo, attraverso questa, le tracce imperiture della latinità d'una architettura che è innanzitutto profondamente mediterranea. D'altronde, quella rinascita di uno « spirito mediterraneo » che da tempo era auspicata, sembra proprio ora delinearci nel giovane razionalismo italiano: il momento per la creazione di una nostra architettura coloniale veramente moderna sembrerebbe dunque singolarmente propizio.

E possa, questa coincidenza, essere di lieto presagio!

GIOVANI ARCHITETTI NORDAMERICANI^(*)

Abbiamo già segnalato (cfr. : « Spirito latino ») il singolare « momento » che sta attraversando la nuovissima civiltà d'Oltreatlantico, alternata come ci appare, fra una sempre più perfetta ed aggiornata applicazione della sua prodigiosa attrezzatura tecnico-meccanica da un lato, e dall'altro una rinascita di « spirito latino » che costituisce un fenomeno storicamente interessantissimo. Abbiamo poi illustrata, in relazione a questo fenomeno, una serie di opere d'architetti nordamericani (cfr. : « Di un'architettura coloniale moderna »), nelle quali appariva sensibilissimo ed evidente, pur sulla base della più razionale modernità, l'influsso di quei caratteri « mediterranei », la cui identificazione è lo scopo di queste pagine, poichè abbiamo la certezza che sia tale spirito mediterraneo, quello che ci indicherà « la via dove ritrovare la nostra più intima essenza di razza »; la certezza che « in essa dobbiamo ricercare quella caratteristica di italianità che ancora manca alla nostra giovane architettura, e che sola può garantirci la riconquista di un primato ».

Seguendo questo « filo conduttore », riconosceremo nell'edificio dei « Baxter Apartments », costruito a Los Angeles dall'architetto George J. Adams, le caratteristiche e i pregi che abbiamo già segnalati nelle opere di Irving Gill e di Roland E. Coate, e mentre apprezzeremo il carattere « italiano » del lungo balcone che

(*) Articolo pubblicato su *Domus* di luglio 1931.

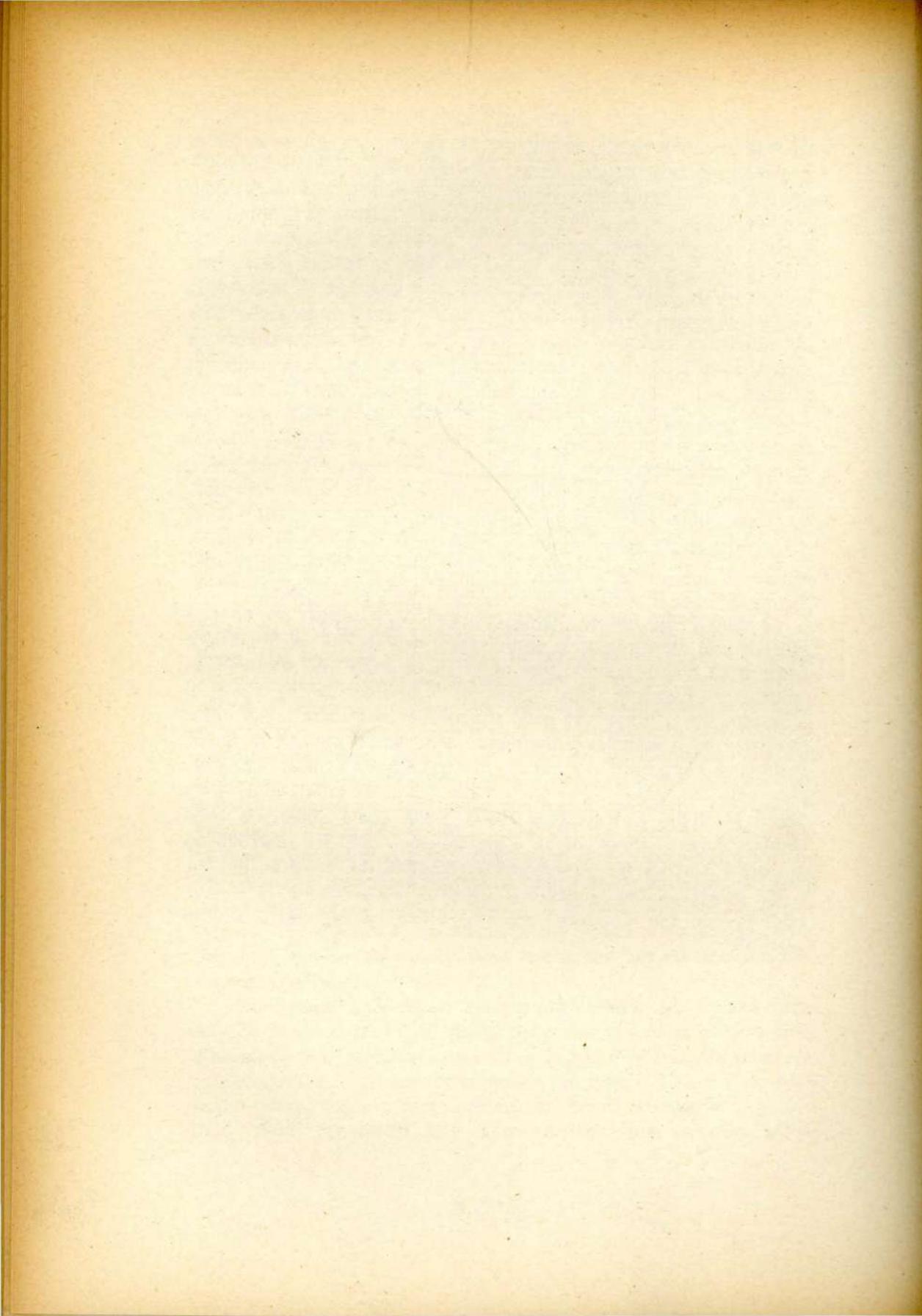
rigira su tre lati della casa e ne mette in valore la sobria nettezza di linee e di semplici geometrie, studiatamente riprese nei « parterres » del giardino che integra architettonicamente la casa stessa, riconosceremo anche un'intonazione sensibilmente « meridionale » nel sapiente movimento delle masse, dalle quali nascono varie terrazze arretrate e sovrapposte, dominate dal tipico corpo a torre, e vi ritroveremo quel « gioco dei volumi sotto il sole », che è caratteristica tutta « mediterranea », e che in questo edificio ci appare resa con spirito felicissimo.

Oltre al notissimo Richard J. Neutra, del quale si è già parlato, la nuova scuola americana conta tutta una serie di giovani architetti di singolare personalità e di notevolissimo valore: citiamo fra i migliori, Joseph Urban, Ely Jacques Kahn, J. R. Davidson. La qualità che, in questa giovane scuola, ci sembra, fra tutte, più significativa ed interessante, è la completa libertà di spirito e di vedute con la quale i migliori rappresentanti di essa si servono di quel complesso di nuovi materiali e di nuove forme che costituisce il patrimonio conquistato dalla modernissima architettura, componendo appunto forme e materiali in assoluta indipendenza da quel tedioso e fatale formulario di regole, dogmi ed assiomi, che incatena e inaridisce, invece, gran parte del « razionalismo » europeo. Si potrebbe citare come esempio il senso di attualissima e raffinata eleganza che emana dal complesso di prospetti per negozi creati dall'architetto J. R. Davidson a Los Angeles, nei quali la sobria ricchezza dei materiali sapientemente alternati entro una quasi identica semplicità di schemi, suggerisce un « clima » di modernità sensibilissima; e, nell'interno del « Hi-Hat Restaurant », l'intonazione assai personale che l'architetto ha saputo dare a questo tipo tanto sfruttato di sala, riprendendo con felice attualità, nei bassi scomparti che isolano le tavole e nelle suddivisioni lignee lungo le pareti, il motivo, tipicamente anglosassone, dei « boxes », caratteristici dei vecchi « Coffee Houses ». Esempio, questo, di riuscitissimo ricollegamento ad una tradizione resa con intelligente libertà.

Non meno interessanti e significativi sono gli interni creati da Ely Jacques Kahn, il quale, nel « Foyer » della « Broadmoor Pharmacy and Restaurant » a New York, realizza una composizione equilibrata ed accuratissima, e da Joseph Urban che, nella scala interna della « New School for Social Research », pure a New York, raggiunge, con mezzi estremamente semplici, effetti

di vera monumentalità architettonica, dovuti alla giustezza delle studiatissime proporzioni. Come abbiamo detto, Joseph Urban è una delle più significative figure della giovane scuola modernista nordamericana, e la fronte del medesimo edificio ci sembra un modello classicamente esemplare, di personale indipendenza nell'interpretazione di un tipo ormai comune di facciata, nato dall'applicazione della « finestra continua »: il tipo, cioè, a fasce orizzontali alternate. Notiamo infatti come l'architetto riesca a dare all'edificio un carattere di originalità che lo differenzia subito da tutti i modelli analoghi, applicandolo contro una gran parete di mattoni neri e servendosi abilmente di questa, quale fondale per incorniciare la facciata, che stacca in chiaro su di essa, quasi fosse una sola massa compatta; come riesca ad « interessare » la facilmente pericolosa monotonia delle fasce orizzontali di parapetto, trattandole a strisce alternate di mattoni ocre chiara e nero opaco; come, infine, il rivestimento del piano terreno in granito nero, e l'incorniciatura delle finestre a smalto nero, integrino e concludano l'armonia bi-colore della composizione architettonica, creando un insieme di solida e ad un tempo ricercata eleganza.

Completiamo questa rapida rassegna degli aspetti che ci sono apparsi più interessanti e significativi nell'attività architettonica degli Stati Uniti, citando due opere di carattere più strettamente tecnico: le Fonderie della « National Malleable Casting Co. » di Chicago, dove, insistendo nella ripetizione continuata di un unico motivo e nella scambiata alternanza delle pareti piene e di quelle vetrate, è raggiunto un ritmo di grandiosità quasi classica; e la sede dei « Daily News » a New York, architettata da John Mead Howelles e Raymond Hood, nella quale appare la bella composizione di masse di un « grattacielo », che, fra tanti che in passato l'America ha orrendamente camuffati da cattedrali gotiche o da palazzi « Rinascimento », presenta audacemente la sincera nudità delle sue strutture, nel loro libero ed espressivo slancio verticale.



CONCLUSIONE (*)

Nel presentare alcuni architetti nordamericani accennavo ad un « filo conduttore » che lega tutti fra loro i vari argomenti trattati fin qui, e specificavo che tale « filo conduttore » è rappresentato dalla ricerca, nelle architetture attuali di ogni paese, di quei caratteri *mediterranei*, « la cui identificazione è lo scopo di queste pagine ».

Confido dunque che ormai il lettore sappia già orientarsi da solo, e sappia riconoscere, fra tanta molteplicità d'aspetti, l'unità di un fondamentale concetto latino: così, quasi a riepilogare quanto son venuto considerando, riprendo un'ultima volta, in questo scritto conclusivo, i vari « motivi » che si sono già veduti separatamente e con maggior dettaglio nel corso delle nostre ricerche.

Innanzitutto, rifacendomi al problema, quanto mai importante ed attuale, di un'architettura coloniale moderna, credo utile riparlare di quella Casa Riley in Tripoli, alla quale ho già precedentemente accennato, rilevando come questa vecchia costruzione araba rappresentasse un « esemplare perfetto » di quel tipo di case coloniali a loggiato ligneo, dal quale gli inglesi hanno tratto l'organismo del bungalow: cito ora il piccolo giardino interno della casa medesima, specie di « jardin miniature », in cui, con mezzi modesti ma con modernissima sensibilità d'interpretazione, i proprietari sono riusciti, fra pergolati, tralicci, gabbie d'uccelli rari e lanterne appese ai rami degli alberi, a creare una tipica atmosfera esotica, qualcosa che, mentre, per le minime dimensioni,

(*) Articolo pubblicato su *Domus* di novembre 1931.

ricorda il giardino giapponese, conserva tuttavia un fondamentale carattere mediterraneo e nord-africano, modernamente rivissuto: iniziativa, questa, che si vorrebbe veder seguita da molte altre nelle nostre colonie libiche, dove ben pochi, per ora, hanno pensato a trar partito dai suggerimenti dell'architettura indigena locale, ed a rimetterla in valore con modernità d'intenti, come, già da un ventennio, si fa invece in Tunisia, in Algeria e al Marocco.

Modernissimo equilibrio di volumi e carattere essenzialmente mediterraneo che le apparenta a tanti modelli d'architettura minore delle nostre coste tirrene, si potrà allora riconoscere in molte costruzioni indigene dei nostri possedimenti nord-africani: per esempio nelle scale esterne delle case arabe di Tripoli, che saprebbero suggerire attualissimi partiti; mentre nella larga e riposata composizione di masse che caratterizza la villa sahariana del notevole Et-Tnin nell'oasi di Gadames, si rileverà un senso dei rapporti geometrici, il cui spirito moderno è sorprendente, come sorprendente è, in detta villa, la somiglianza fra il basso portico in muratura che porta l'aerea loggia lignea (questa, tipicamente coloniale) ed i portici delle nostre case di Capri, d'Amalfi e della costa ligure: così, questa, che è forse la più perfetta (modernamente parlando) costruzione civile indigena dell'intera Tripolitania, riunisce in sé le principali caratteristiche dalle quali si potrebbero desumere, con attualità di interpretazione, i requisiti della casa coloniale italiana d'oggi.

Uno dei pochi, rarissimi casi di realizzazione di tali requisiti, ci è data dall'albergo che le OO. PP. della Tripolitania hanno finito recentemente di costruire appunto a Gadames, e sono lieto di poter segnalare questa felicissima opera, sufficientemente moderna, e, allo stesso tempo, perfettamente armonizzata, nella sua intonazione sahariano-sudanese, alle bellezze naturali ed architettoniche dell'incomparabile oasi.

Termino questa breve rassegna con la quale, a conclusione dei due precedenti studi sull'architettura coloniale, ho voluto illustrare le prime opere create in Tripolitania con attualità d'intenti, citando la chiesa da me costruita a Suani-ben-Adem, in cui sono interpretati modernamente alcuni caratteristici motivi locali.

L'architettura coloniale africana ci conduce, per una naturale associazione di concetti, a parlare di quella, non meno interessante, architettura coloniale americana, della quale ho già trattato altre volte: campione assai notevole di questa, mi sembra la

nuovissima villa G. R. Cristo, costruita a Luadacazara, Mexico, dall'architetto Luis Barragan, la quale, malgrado qualche eccessiva concessione al pittoresco, presenta tuttavia interessanti caratteri di una modernità tipicamente latina, elaborati con molta intelligenza in studiattissime geometrie di rapporti volumetrici giustapposti. E' curioso constatare come questa composizione architettonica, ricca di gustose trovate e derivata con libera interpretazione da vecchi motivi coloniali ispano-messicani, somigli stranamente alle case arabe del Nord-Africa: tale fatto si può ricollegare all'esistenza di un sorprendente fenomeno di analogie, anzi di quasi identità, fra le caratteristiche delle architetture indigene dell'Africa Mediterranea, e quelle di alcune antiche costruzioni di Mesa Verde nel Colorado, e di Santa Fè e Rancho de Taos nel New-Mexico, fenomeno che propone all'immaginazione le più seducenti ipotesi e i ravvicinamenti più suggestivi attraverso gli oceani, e che non mi risulta sia stato finora rilevato.

Sempre in tema coloniale, è da notare l'abilità (vorrei dire il tatto), con la quale gli architetti americani sanno innestare i più moderni organismi architettonici nei paesaggi tipicamente tropicali che caratterizzano le provincie meridionali degli Stati Uniti. Un perfetto esempio mi sembra il « Cabana Sun Club » complesso di installazioni balneari con piscina costruito dall'architetto Robert A. Taylor in annessione al Roney Plaza Hôtel di Miami Beach, Florida: in esso, infatti, la piscina viene quasi naturalmente ad ambientarsi nella magnifica cornice delle palme, e sembra essere sempre stata tutt'una col paesaggio, mentre il duplice ordine di cabine che la contorna, nel quale sono ripresi con deliziosa leggerezza motivi nautici e marinari, serve a collegarla in un tutto organico col parallelepipedo formato dal corpo dell'albergo, che iscrive la sua bianca mole compatta sull'azzurro del mare e del cielo.

Riattraversando ora l'oceano per rifarci a quanto ho detto più volte sulle migliori correnti dell'architettura tedesca attuale, appartenenti a quella tendenza del razionalismo che ho definita « indipendente », citerò due ottimi lavori dell'architetto O. R. Salvisberg: l'ingresso del palazzo della Corporazione Evangelica a Berlin-Steglitz, nel quale il lettore riconoscerebbe facilmente un tipico spirito classico e latino, che qui è ottimamente realizzato nelle alte pilastrate, la cui semplicità severa e grandiosa è accentuata dal verticalismo del taglio architettonico;

e il salone della casa P. a Berlin-Dahlem, composizione di una rara nobiltà, che contrappone sapientemente l'oscura ricchezza lignea del soffitto al chiarore diffuso dell'immensa, splendida parete di cristallo, conquista essenziale del razionalismo. Questo modernissimo ambiente, col ritmo delle sue linee in cui domina l'orizzontale, crea una cornice di raffinata ed attualissima sobrietà ai mobili nuovi e ai quadri antichi che lo arredano: esempio autorevole di civiltà intesa nel senso più moderno del termine, cioè di sicura armonia fra le opere di ogni tempo, purchè appartengano alle sfere superiori della creazione, esempio che amo contrapporre agli interni da reclusorio modello che l'architetto Gropius ha recentemente presentati quali « locali d'abitazione » alla grande Esposizione d'Architettura tenutasi quest'anno a Berlino.

Ad un analogo spirito mi sembra appartenere la Villa Schulz, costruita in Westfalia dall'architetto austriaco Lois Weizenbacher: nella facciata verso giardino, che dispone attorno ad uno specchio d'acqua le semplici, equilibratissime masse cubiche della casa in una composizione di così riposata e serena bellezza da richiamare alla mente ritmi e proporzioni d'ellenico arcaismo, il lettore avrebbe agio di constatare che un'opera caratteristicamente razionalista quale è questa, può venire a ricollegarsi in modo sensibile alla tradizione classica, quando detto razionalismo sia ragionevolmente inteso; ed apprezzerrebbe particolarmente il delicatissimo rapporto di misure fra i due differenti rettangoli verticali rappresentati dalle finestre, ed il rettangolo orizzontale rappresentato dallo specchio d'acqua. Questo rapporto si riflette inversamente nella sobria sala di soggiorno, la cui immensa, incantevole parete-finestra (a serramento meccanicamente calato nel sottosuolo), entro la quale viene ad iscriversi l'intero paesaggio, si apre appunto sullo specchio d'acqua medesimo.

Chiuderò questa corsa riassuntiva attraverso l'attività architettonica di tre continenti, accennando all'opera di un giovane architetto italiano, che mi è parsa una delle migliori esposte alla II^a Mostra dei Razionalisti, ed una delle pochissime in cui risulti evidente quell'ispirazione mediterranea che si deve considerare fondamentale nella nostra architettura d'oggi: il progetto, cioè, di Mario Ridolfi per la « Colonia Marina di Ostia », e in esso soprattutto la facciata principale di una scheletrica eppur grandiosa semplicità, in cui l'ingresso e i due ordini di loggie sovrapposte raggiungono, con mezzi minimi, un effetto monumentale.

Resterebbero ora da tirare le somme di quanto son venuto esponendo fin qui: mi risulta intanto che i miei scritti già dal loro inizio, hanno sconcertato i più, fatto che proverebbe come un atteggiamento imparziale, sereno, largo di vedute e conciliativo di varie tendenze, riesca dei meno comprensibili alla natura umana. Infatti, fra le diverse correnti dell'attuale architettura, coloro che ancora sono più vicini alla tradizione, hanno trovato questo « Specchio del Razionalismo », (*), troppo... razionalista, mentre coloro che militano nelle file del razionalismo « intransigente », l'hanno trovato ancora troppo vicino alla tradizione. D'altronde, poichè il mio scopo preciso era soltanto quello di identificare i caratteri mediterranei e latini nelle migliori architetture moderne, e di stabilirne la necessità in Italia, relativamente al razionalismo, non ho mai prese in considerazione simili disparità di vedute: che lo « Specchio del Razionalismo » presentasse apparenze differenti a seconda dei punti di vista, era, del resto, cosa logica, poichè evidentemente, se persone diverse vi si specchiavano, era inevitabile che esso riflettesse aspetti diversi, come è appunto ufficio di tutti i buoni specchi.

Per questo, non ho mai risposto alle numerose osservazioni che, a voce, per iscritto, mi furono rivolte, nè vorrei farlo ora, se non per due accuse particolari, le quali mi sono sembrate, così spassosa l'una e così strana l'altra, da meritare la pena di rilevarle. La prima, è un'accusa di « snobismo »: per aver citato Miami Beach o Palm Springs, l'Havana, Tucson o Agua Caliente, per essermi servito delle esperienze comparative di alcuni miei viaggi africani, e infine per aver parlato del « Del Monte Golf Club » di S. Francesco in California, sono stato tacciato di fare della « cronaca da turista mondano », invece che una rubrica d'architettura moderna; a questi accusatori, rispondo che non era ancora giunto a mia conoscenza il fatto che la professione d'architetto implicasse la proibizione d'esser uomo di mondo, nè che fosse incompatibile con la propria serietà professionale, confessare di avere visitate le oasi del Sahara, o mostrare di conoscere il gioco del golf e di non ignorare l'esistenza di alcune spiagge alla moda nella Florida o alle Havaj.

La seconda accusa, che mi venne fatta da alcuni rappresen-

(*) Questa serie di otto articoli, apparve su *Domus* appunto sotto il titolo generale di « Specchio del Razionalismo ».

tanti del razionalismo « intransigente », è più seria, ed è questa : per avere segnalate con sincerità le manchevolezze e le incoerenze di taluni assiomi e dogmi razionalisti, e le pericolosissime conseguenze che potevano portare con sè, sono stato incolpato di avere fatta opera dannosa anzichè utile al razionalismo, mettendone troppo in vista i punti deboli. A questi accusatori rispondo che il mio scopo preciso era appunto quello di sceverare, nella tendenza razionalista, il buono e l'utile dal cattivo e dal dannoso, di istradare l'opinione pubblica ad apprezzarne i meriti reali, distinguendoli dalle vane, vuote formule; e che credo, tutto sommato, di avere ottenuto abbastanza bene tale scopo, a tutto vantaggio delle più sane tendenze dell'architettura nostra, sicuro, come io sono, che il razionalismo italiano fosse ormai abbastanza solido e forte per non avere nulla da temere in una « remise en question » generale dei suoi principi e dei suoi caratteri, ed altrettanto sicuro, d'altronde, che nulla potesse essere pericoloso quanto continuare in quella male intesa solidarietà, per la quale i razionalisti più autorevoli e sinceri si trovavano, in certo qual modo, a sanzionare implicitamente e per forza, nel nome della supposta intangibilità di alcuni dogmi, anche tutti gli errori e le incongruenze dei tanti pseudo-razionalisti, profittatori e reclute dell'ultima ora, i quali gettavano e gettano, sulla serietà del movimento, il discredito più grande. Insomma, a coloro che mi hanno rimproverato testualmente di avere « lavato in pubblico i panni sporchi del razionalismo », rispondo che codesti « panni sporchi » mi sono apparsi, malgrado tutto, sufficientemente puliti per non necessitare più d'esser lavati in privato.

E' stato scritto di recente che ormai il razionalismo in architettura è un « fatto storico », e che vano sarebbe quindi volerlo negare o illudersi di reprimerlo; constatazione di una lampante verità che nessuno aveva fatta finora, e della quale riconosco, con giusto orgoglio, l'esattezza. Infatti non si ripeterà nè si lumeggierà mai abbastanza, quanto la reazione razionalista sia stata utile all'architettura italiana tutta, riportandola a quella sincerità fondamentale che da oltre 100 anni essa aveva dimenticata, restituendole quelle sane basi di serietà e di logica, senza le quali non può esistere buona architettura. Però, in questo qualificativo di « storico » vorrei che i razionalisti italiani sapessero riconoscere anche un valore di passato, che li ammonisse a non accontentarsi dei risultati raggiunti.

Poichè ho l'orgoglio d'essere stato, con questa rubrica, il primo a parlare di una « rinascita dello spirito mediterraneo » nell'architettura attuale, ed a proclamarne la necessità in Italia, è stata per me una considerevole soddisfazione constatarne l'influsso sul manifesto della « II^a Esposizione d'Architettura Razionale Italiana », il quale si chiudeva con le parole seguenti: « E' soprattutto doveroso riconoscere come si accenni sempre più la tendenza ad esaltare quel carattere di latinità che ha permesso a questa architettura di definirsi mediterranea ». Veramente, di codesta « latinità » e di codesto « spirito mediterraneo » non abbiamo purtroppo incontrati molti esempi, e nasce un po' il dubbio che la dichiarazione del manifesto fosse suggerita, più che altro, da un atteggiamento opportunistico; ma anche se così fosse, mi piace tuttavia prenderla « alla lettera », e considerarla come una promessa d'evoluzione, come un impegno di fronte all'avvenire, come una speranza lietamente augurale per la più giovane architettura italiana.

Una cosa ancora è però necessario, anzi indispensabile, dichiarare una volta per sempre: il termine « razionalismo » non è che una parola, una definizione non molto felice nè esatta, che a suo tempo fu un'utile anzi necessaria etichetta, ma che oggi non può, non deve più limitare l'orizzonte, nè chiudere l'avvenire a nessuno. La « cura razionalista » ha ormai portate le sue benefiche conseguenze, anzi, appunto con queste, ha esaurito il suo compito e quindi minaccia di diventare presto un ingombro: ora, noi non dobbiamo lasciarci ingombrare la via da teorie o formule delle quali abbiamo assorbito il meglio, e che, per questo precisamente, non ci servono più.

Oggi, non si tratta più di essere « razionalisti », si tratta unicamente di essere *architetti italiani moderni*, ognuno, finalmente, con la propria libera personalità, cercando ognuno dentro di noi la espressione più profonda, sincera e indipendente di quel senso « moderno », che fa sì che siamo uomini d'oggi e fieri d'esser tali.

PARTE QUARTA

ORIENTAMENTO

ORIENTAL LIBRARY

PRODROMI DELL'ANTINOVECENTO (*)

1.

Non so più chi abbia detto (ed è, in fondo, una verità lapalisiana) che gli artisti, considerando il termine nel suo significato più vasto ed assoluto, sono esseri « in anticipo » sul loro tempo : si potrebbe anche insinuare che siano invece le masse dell'umanità media (e non soltanto media) quelle che ritardano sempre di almeno mezzo secolo sull'epoca in cui vivono, e il risultato, in ultima analisi, sarebbe lo stesso. Comunque, sta di fatto che quando, non dico le classi medie, che sarebbe troppo pretendere, ma anche soltanto quelle cosiddette colte, arrivano finalmente ad ammettere, assimilare e digerire una determinata posizione che da decenni le avanguardie intellettuali avevano ostinatamente difesa contro l'ostilità o l'ironia dei « benpensanti », e sostenuta in mezzo al dileggio e allo scherno degli increduli, questa posizione è ormai, per le avanguardie stesse, già da tempo superata, e, nell'evoluzione logica di menti in continua, inquieta ricerca, ha dato luogo a sviluppi nuovi, inattesi, che spesso appaiono in contraddizione coi precedenti : indignazione, allora, di tutti quelli che avevano fatto tanta fatica ed impiegato tanto tempo ad arrivare fin lì, e che speravano di riposarsi non pensando di dover andare più oltre, e accusa di tradimento, mossa a chi li aveva condotti a quel punto, per poi metterli di fronte ad una svolta impreveduta (ma impreveduta soltanto per coloro che giungono sempre in ritardo!). Il caso è frequentissimo e l'atteggiamento del pubblico di fronte

(*) Articolo pubblicato su *Domus* di dicembre 1933.

ad ogni nuova opera di Strawinsky, per esempio, o, in un certo senso, anche di Le Corbusier, insegni.

Ora, è chiaro che, oggi, col cosiddetto « novecento », ci troviamo di fronte ad una tipica manifestazione di tale fenomeno. Diremo, innanzitutto, che se il termine « novecento » ha potuto avere anni addietro, riferendolo alle sole arti plastiche, un senso, perchè era stato scelto come nome di guerra da un gruppo di artisti affini (mentre oggi rappresenta, a detta dei medesimi e dei critici, un episodio ormai superato delle loro ricerche), questo termine, riferito all'architettura, alle arti decorative e all'arredamento, non ha viceversa *mai avuto significato alcuno*. E' uno dei tanti equivoci, dei tanti « qui pro quo » nati da quell'abitudine della definizione « press'a poco », che purtroppo tristemente caratterizza l'atteggiamento dell'italiano medio di fronte ai movimenti dello spirito moderno. Credo, per esempio, che nella mente dei più (fra quelli, s'intende, che seguono, sia pure alla lontana e da orecchianti, l'evoluzione dell'architettura nostra) io sia un architetto « del novecento »: ora, tengo a dire che il « novecento » io non lo conosco, e non so proprio che cosa sia. Ma tengo ad aggiungere che se ad esso appartiene molta architettura pseudo-razionale che si vede sorgere in Italia, tanto valeva la più vieta accademia; e che se « Novecento » sono tutti quegli arredi falso-moderni che pullulano dovunque ed hanno quasi conquistato il mercato, tanto valeva il falso-antico.

Comunque, volendo, per comodità di un istante, accettare questo assurdo vocabolo quale definizione generica e comprensiva di ogni tendenza moderna in arte, sta di fatto che, proprio ora che tutti « à tort et à travers » parlano di « novecento », se un movimento si delinea chiaro negli ambienti giovani d'Europa come di America, questo movimento è una reazione: è, per dirlo con una parola approssimativa anch'essa (quindi difettosa ed impropria come tutte le definizioni), ma credo espressiva e sintetica, l'« *Anti-novecento* ».

A questa mia affermazione, so che due cose si potrebbero a prima vista obiettare: I) che io sia un retrogrado; II) che, per quel desiderio di universalizzare il proprio io, che è caratteristico dell'uomo, io attribuisca ad altri, anzi addirittura ad un vasto movimento, una convinzione soltanto mia personale. Credo però basti ricordare come, dagli albori del razionalismo (parola impropria anch'essa, che ebbi l'imprudenza di applicare per primo all'architettura) in poi, io abbia sempre combattuto per la vera causa dello

spirito nuovo, e come io abbia tenuta per un anno su una notissima rivista d'architettura la rubrica del razionalismo europeo, a scagionarmi dal sospetto di passatista. Ed in quanto alla supposta accusa di voler generalizzare idee in realtà soltanto mie, osserverò che, nel campo del pensiero e dell'arte, le evoluzioni di una maniera, di uno stile, quindi, in ultima analisi, di un'epoca, non sono, se non in piccola parte, opera di singoli: tutto evolve sempre, la trasformazione è continua, il mondo dell'intelligenza è percorso, come quello fisico, da fluidi, correnti, onde, che esistono, operano all'infuori della volontà e della creazione umana, e che noi, i supposti iniziati, siamo soltanto un poco più pronti, un poco più abili degli altri ad afferrare, ad assimilare per primi. In fondo, di tutto questo, non siamo che parzialmente responsabili: siamo, in un certo senso, come apparecchi che intercettano e trasmettono, e poco più.

Soltanto così si può spiegare il fenomeno della simultaneità con la quale le stesse idee nascono in paesi lontanissimi e in individui differentissimi tra loro per nazionalità, razza e costumi: da questa universalità e contemporaneità, appunto, deriva la forza, in un certo senso fatale, di ogni evoluzione. Il fatto, del resto, è sempre esistito, salvo che, per un maggior senso di tensione e d'inquietudine, caratteristico dell'anima moderna, ha assunto un ritmo più rapido, e ciò che in passato richiedeva un secolo per trasformarsi, oggi evolve in dieci anni. E anche questa non è una scoperta.

Nè, d'altronde, si deve pensare che il fenomeno che abbiamo voluto chiamare « Antinovecento » sia in contraddizione con quanto affermavamo, or è una diecina d'anni circa, sullo spirito nuovo in genere, e sull'architettura razionale (ma quella *vera*) in ispecie: si è detto allora che la riforma razionalista era un punto di partenza, non un punto di arrivo, che il razionalismo altro non era se non la nuda e quasi impersonale base, su cui avrebbe potuto svilupparsi in futuro lo stile della nostra epoca. Ora che l'architettura italiana moderna, da collettiva ed internazionale qual'era (o poteva sembrare) in origine, sta ridiventando, pur sulla base di comuni principi e di conquiste comuni, nazionale ed individuale, possiamo affermare che l'evoluzione verso la formula completa di uno stile è in cammino. Se poi, come vedremo, i risultati saranno o sembreranno, in parte contrastanti coi dati di partenza, la cosa, lungi dallo stupirci, non ci dovrà apparire che più interessante.

Infatti, partiti da una civiltà meccanica, siamo arrivati (curioso parallelismo, ad un secolo di distanza, coi fenomeni che caratterizzarono il pensiero europeo negli anni fra il 1830 e il '40) o stiamo arrivando, sebbene forse ancora non sembri, e la parola meraviglierà provocando sicure ribellioni, ad un periodo (non uno stile) nettamente *romantico*; neo-romantico, se più vi piace.

Basta, del resto, dare uno sguardo anche rapido ai più significativi atteggiamenti del pensiero e dell'arte in questi ultimissimi anni, per persuadersene: che cos'è, infatti, se non romanticismo, e del migliore, la rinata fortuna della letteratura di viaggio e d'avventure, dalla ripresa voga del vecchio Stevenson all'ultimo Chardourne, dalla Giamaica e dai pirati di Hughes al barocchismo di un Thornton Wilder o di un John dos Passos? E non è forse nettamente romantica la più recente musica, anche se men conosciuta per ora, da Kurt Weill a Cole Porter? E, attraverso le varie ricerche, che so io, di un Dufy, di un Lurçat, di un De Chirico, di un Picabia, non è arci-romantica, per esempio, la pittura del giovane Cagli, indubbiamente una delle più interessanti promesse dell'arte figurativa italiana? Non è gusto di romanticismo, infine, la rivalutazione che si vien facendo, soprattutto per opera delle avanguardie artistiche nord-americane, ma molto anche a Parigi, della troppo deprecata epoca « Victorian », rivalutazione che non è soltanto un fenomeno di moda, come si potrebbe credere, ma trova invece una sua sottile ragione psicologica nel parallelismo accennato più sopra?

Vedremo come si sia formato questo nuovo spirito romantico, quindi anti-novecentista, e quali influssi possa avere (anzi abbia già inconsapevolmente avuto) sugli sviluppi dell'architettura e dell'arredamento moderno.

2. (*)

Ci proponevamo dunque di ricercare come si sia venuto formando a poco a poco un fenomeno anti-novecentista o meglio un movimento di reazione romantica; ma sarà opportuno innanzitutto, precisare che solo in parte si può parlare di una vera e propria

(*) Articolo pubblicato su *Domus* di febbraio 1934.

reazione, dato che il « novecento », preso anche nel migliore significato del termine, già conteneva in sè dei germi romantici, sebbene la cosa possa, a prima vista, sembrare strana. Infatti, con l'estendersi del tecnicismo e della produzione in serie, s'era finito col perdere di vista il fatto che queste nuove possibilità, indiscutibilmente utilissime e ricche di innumerevoli applicazioni, non dovevano tuttavia soverchiare l'uomo nè la sua libertà mentale di creatore, che è quanto di più prezioso egli possedeva: affascinato dalla potenza delle macchine, abbagliato dalla sua stessa opera e dimentico di rimanerne padrone, l'uomo aveva creduto, invece, al trionfo dell'attrezzatura tecnica sul pensiero, all'avvento di un'era di civiltà esclusivamente meccanica. Ora, non è chi non veda come simili convinzioni — che, fra l'altro, furono, nel campo economico, una delle più grandi cause della crisi nord-americana (cfr. Maurois « Chantiers Américains ») — compendiate appunto tutte nella parola « novecento », intesa come insegna del meccanicismo, implicassero in sè medesime un'idea romantica: cosa, infatti, di più ottocentesco che questo concetto di una macchina-idolo, che domini l'uomo e lo tenga schiavo in tutti gli atti della sua vita? Non si abbandonavano forse, cent'anni fa, ad analoghe infatuazioni pseudo-scientifiche, i fanatici del « Secolo del Progresso e della Luce », come gli uomini del 1840, o giù di lì, amavano definire il secolo XIX? La retorica contemporanea ha seguito sistemi diversi da quelli d'allora, e, invece di fare una propaganda « tipo ballo Excelsior », si è basata sul « Fordismo »; ma se l'errore era analogo, assai maggiore era il pericolo: già sette anni or sono (cfr. « Dell'Europeismo in Architettura »), lo segnalavo a proposito dell'architettura tedesca, ed osservavo fra l'altro: « le necessità della vita moderna, alle quali, fra i primi, il popolo tedesco ha informata ogni sua attività, non sono da esso considerate come felice origine di infinite possibilità nuove, come spinta generatrice, come fonte di creazione, ma come destino cui ci si deve adattare, fatalità inevitabile, terribile dominio delle cifre e delle macchine, che si risolve in eccesso di speculazione teorica, e talvolta in troppa ostentazione di elementi meccanici; ne consegue che molte loro creazioni sono dominate da un vago senso tragico, ecc. ». Aggiungo oggi, a proposito di quanto dicevo poc'anzi, che non per nulla l'anima del popolo tedesco è appunto essenzialmente romantica.

Ma se una forma nordica e negativa di romanticismo era già

nell'esasperazione novecentista e la preparava ad evolvere, si trattava, tuttavia, di un romanticismo completamente diverso da quello, fatto d'uno spirito di libertà e d'avventura, di creazione e di costruzione, in una parola, di latinità, che è nato per reagire contro gli eccessi della macchina, e si va ormai rapidamente diffondendo. Invero, fin dal 1928 — sono costretto a citarmi ancora — scrivevo: « La macchina non ci opprime più, non ha superato l'uomo: siamo usciti dalla breve incantazione che voleva elevarla a simbolo, e a persuaderci che essa ostruiva l'orizzonte » (cfr. « Diorama architettonico »), ma allora eravamo in pochi assai a pensare così, e quanto affermavo poteva valere come speranza ed augurio, piuttosto che come certezza di una tendenza esistente. Ad ogni modo, si direbbe che le mie parole non siano state inutili, poichè oggi la reazione ha avuto luogo sul serio, e la libertà creativa riprende ovunque i suoi diritti.

E' stato già dimostrato più volte, che ciò che conta è la causa, il contenuto, la portata di un movimento, non la sua provenienza originaria; tuttavia, credo interessante sottolineare come il ritorno sentimentale al primo romanticismo, caratterizzato dalla voga del neo-Vittoriano, prima di raggiungere Parigi, sia nato proprio in quel Nord-America, che si vantava d'essere il paese del progresso al 100 per 100 e dello « standard » trionfante: reazione, dunque, anche lì, degli uomini contro la macchina, riflesso psicologico di un vasto sforzo, ahimè tardivo, per salvarsi dalla rovina economica con un ritorno alla mentalità del passato. Come tutti i « ritorni » esso non può avere che un valore relativo e passeggero, ma è sintomatico del fatto che, raggiunto un vertice estremo ed irragionevole di tensione utopisticamente avvenirista, uno strappo violento riporta al passato (cfr. anche Huxley: « Brave New World »); ed è sintomatico altresì dell'aspirazione, sebbene in uno spirito tutto diverso e tipicamente moderno s'intende, al ritorno d'un periodo di agio, di lusso, di ricchezza nell'arredamento e nella decorazione — moda attuale, nel mobilio, delle materie preziose e rare, fragili e brillanti, come il cristallo e lo specchio — che fu caratteristico, appunto, dei tempi Vittoriani, e si prolungò fino al 1914. Del resto, è generale una nostalgia per l'epoca anteguerra — in realtà, solo ora cominciamo ad emergere da un lungo periodo post-bellico, oscillante fra inflazioni artificiali e costrizioni economiche — e la tenerezza con cui guardiamo alle mode del 1890 o del 1908, che trionfano, fra l'altro, nelle più grandi produzioni

cinematografiche, ne è una piccola ma significativa riprova psicologica.

Un altro fenomeno ci appare in relazione con aspetti caratteristici dei tempi pre-bellici: come infatti tutto il movimento artistico d'allora è stato dominato dall'influenza del balletto russo, che concretò in modo inconfondibile l'estetica del primo quindicennio del secolo, così di nuovo oggi, un gruppo che gravita intorno ai modernissimi « Ballets » di Parigi, appoggiato su inscenatori e decoratori come Christian Bérard, Tchelitchev, o l'interessantissimo Emilio Terry, concretando a sua volta le tendenze neoromantiche diffuse negli ambienti d'avanguardia, ne presenta l'essenza e la sintesi, ed influisce su tutto il gusto attuale.

Ho voluto parlare di queste realizzazioni di teatro, che esorbitano dai problemi d'architettura e d'arredamento che qui c'interessano, non tanto perchè presentazioni sceniche come, a Parigi, quella dei « Sept pèchés », balletto di Kurt Weill, o, a Londra, quella di « Nymph Errant », spettacolo musicale di Cole Porter — i quali rinnovano, l'uno l'allegoria, l'altro il music-hall, soggetti appunto tipicamente romantici — siano sintomatiche di una estetica in formazione, quanto per accennare al caso di quell'Emilio Terry che citavo come inscenatore: si tratta, in realtà, di un architetto dilettante, il quale rappresenta di per sè stesso un fenomeno curiosissimo, molto discutibile, se si vuole, ma indubbiamente degno di nota e di studio. Il Terry cerca infatti un accostamento, una fusione forse impossibile, fra l'estetica architettonica nata dal razionalismo e la complessa ricercatezza dello spirito barocco: nei suoi progetti e nei suoi plastici — ignoro se esistano di lui costruzioni eseguite — sulla base di piante sempre perfettamente e modernamente studiate, si elevano architetture nelle quali, sia che, sulla liscia ed attualissima linearità delle fronti, si incastrino, centro di ricchezza improvvisa e fastosa, un largo motivo ornamentale di rievocazione barocca più concettuale che formale, sia che invece, come in altri casi, le facciate rimangano completamente nude secondo gli schemi recentissimi, mentre invece dal congegno planimetrico scaturisce un ritmo di volumi tormentati in curve, elissi e spirali che sembrano riecheggiare il Borromini, comunque, dicevo, è sempre presente nelle sue opere l'inquieto sforzo di ritrovare una maggiore varietà di forme e di masse, di raggiungere una possibilità di arricchimento ornativo, che è tipico delle ricerche d'oggi. E se le sue architetture, interessanti in sè stesse, sono

tuttavia esempi pericolosi da imitare, rimangono, ad ogni modo, le grandi qualità di Terry decoratore: certe sue pareti assolutamente nude e bianche, agitate all'improvviso dalla tempesta di un largo pannello di stucco, gonfio di vento invisibile, che si riflette in uno specchio d'acqua liscio come una lastra di cristallo, sono quanto mai ricche di significato e caratteristiche del momento.

Il tentativo, apparentemente assurdo, di fondere il moderno con un barocco « di concetto », non ci deve, del resto, stupire oltre misura: pur nella loro aspirazione alla sola utilitarietà e nella loro pretesa di rievocazioni ellenistiche non sempre evidenti, anche alcune recentissime ville dell'ultra-razionale, ma abbastanza romantico e « rousseauniano » Le Corbusier, vengono, per esempio, a trovarsi piuttosto vicine ad un certo barocchismo, non nelle forme, s'intende, ma nello spirito col quale sono giocate le masse ed accostati i volumi.

Comunque, quel che più conta nelle ricerche di cui abbiamo parlato, è un ritorno ai valori della decorazione, non già intesa come aggiunta calligrafica e pleonastica, indipendente dall'architettura, ma come complemento organico di essa, nato con l'architettura e dall'architettura, poichè soltanto la loro perfetta armonia e la loro logica unità potranno darci l'estrinsecazione compiuta di uno stile. Resta ora da stabilire, ed è la cosa che maggiormente ci preme, in quali rapporti tali ricerche si trovino rispetto al nostro clima mentale di italiani, e quale possa e debba essere la funzione dell'Italia in questo movimento.

3. (*)

A conclusione di questo breve studio sugli orientamenti neoromantici verso i quali le migliori e più significative avanguardie europee sembrano tendere nel campo dell'architettura e dell'arredamento, ci interessava ancora (cfr.: « Prodromi dell'Antinovecento », 1 e 2), individuare la posizione dell'Italia di fronte ad essi, e stabilire quali forze nuove e decisive l'attuale nostra civiltà possa immettervi.

(*) Articolo pubblicato su *Domus* di aprile 1934.

Rileverò innanzitutto come il ritorno a quello « Spirito mediterraneo », spirito fondamentale della nostra razza, che già da parecchi anni ho sostenuto, con la parola e con l'applicazione, debba essere la base della rinascita architettonica d'Italia e debba ricercarsi alle sorgenti intimamente nostre di una « architettura minore » fiorita lungo le nostre coste e le nostre riviere in forme di una così definitiva purità di linee da renderla perennemente attuale (a tal proposito, mi è di molta soddisfazione e vanto il constatare che finalmente tutti se ne sono accorti, poichè il recentissimo programma della prossima « Triennale di Milano » prevede una vasta ed esauriente sezione dedicata appunto alla nostra architettura minore, da considerarsi nella sua qualità di fonte d'ispirazione per la più moderna architettura italiana), rileverò dunque, dicevo, come questo spirito mediterraneo contenga visibilmente e quasi necessariamente nell'essenza stessa del termine, un concetto di mare e di cielo, d'azzurro e di sole, di spazio e d'avventura, che è del più sano, forte e puro romanticismo, di un romanticismo, insomma, nettamente latino.

Ho già indicato che uno dei lati più significativi dei nuovi orientamenti, sta nel rimettere in valore una decorazione intesa come complemento vitale ed organico dell'architettura; e noterò qui il caso singolarissimo di Jean Michel Frank, certo il più raffinato, intelligente e sottile arredatore di Francia, il quale dal purismo delicatissimo ma un po' secco, e dalla linearità ellenizzante, ma un po' rigida e fredda, che caratterizzavano fino ad oggi la sua opera di « ensemblier » di grandissima classe, sembra evolvere ora, collaborando con Bérard e con Terry, verso ricerche di arricchimento ornativo tendenti a creare, pur sulla base più moderna ed attuale, un'ambientazione fantasiosamente romantica. Ora è chiaro come, per esempio, i partiti ornamentali e le applicazioni, diremo così, d'ordine pratico, che si possono trarre, per la decorazione e l'arredamento, da un rinato spirito mediterraneo (materializzando, cioè, in forme concrete il contenuto ideologico e concettuale della tendenza), abbiano introdotto l'uso di una quantità d'elementi di carattere nautico e di reminiscenza marinara, i quali, mentre per un verso si apparentano ai lati sportivi caratteristici della vita moderna, dall'altro, con una ripetuta e continuata suggestione di mare (quindi di spazio), di viaggio (quindi di distanze), creano e mantengono un anelito, sia pure semi-cosciente, verso avventure e paesi lontani, ed un culto segreto dell'« evasione », che, per essere

l'uno e l'altro tipicamente romantici, sono nondimeno, anzi soprattutto, essenzialmente italici, fin dal mito d'Ulisse.

D'altronde, quale più intensa, appassionante avventura si può immaginare, di quella che l'Italia vive da dodici anni a questa parte? Quale più meraviglioso romanzo si può sognare, di quello che ci è dato dal periodo di ascesa continua, di creazione incessante, nel quale abbiamo la fortuna d'essere e di agire? Anche nel passato, ogni grande epoca di azione ha sprigionato una grande forza romantica: così, per esempio, il periodo napoleonico, pur essendo impostato sulla rinascita del classicismo formale, portava già in sé tutti i germi del romanticismo che lo seguì. (E' caratteristico di ciò un piccolo fenomeno: ai primi dell'ottocento, proprio in pieno fiorire del neoclassico, nacque, in apparente contrasto con esso, la moda della natura libera, che diede luogo a quei parchi, appunto, « romantici », nei quali ogni proprietario di villa sognava di rivivere le avventure di Paolo e Virginia « chez les bons sauvages »).

Anche oggi, sebbene la nuova vita d'Italia si radichi profondamente nella nostra millenaria eredità classica, rivendicata e rimessa ovunque in onore, tuttavia troppo intensamente avventurosa è l'anima che i tempi ci hanno plasmata, perchè non debba nascerne un nuovo periodo romantico. In questo modo, i termini « classico » e « romantico », al di là delle strette ed ottuse fraseologie da manuale di storia dell'arte, non sono dunque più antitetici, ma invece legati l'uno all'altro, e conseguenti: in un'epoca, com'è la nostra, in cui nessuna impresa sembra troppo audace, nè vi sono spazi abbastanza vasti, nè limiti abbastanza lontani per la rinascite grandezza di un impero, è appunto una simile forma di creazione sana, libera, ardita e vitale, quella che noi chiamiamo « nuovo romanticismo ».

Nel movimento di ripresa romantica che i gruppi giovani manifestano in tutti i paesi, questa deve essere, anche nel campo architettonico, la funzione direttrice dell'Italia di fronte all'Europa e al mondo.

PARTE QUINTA

RISPOSTA A TALUNI ATTEGGIAMENTI
DELLA CRITICA D'ARCHITETTURA

ARCHITETTURA "EUROPEA,,
"MEDITERRANEA,, , "CORPORATIVA,,
O SEMPLICEMENTE ITALIANA ?

Su *Domus* di novembre 1934 è apparso un lungo e complesso articolo di Edoardo Persico, intitolato : « Punto e da capo per l'architettura ». Il Persico è un critico, non un architetto : ora, la molteplicità e l'importanza grandissima degli argomenti da lui toccati, la gravità di talune sue affermazioni circa la nuova architettura italiana, e, diciamolo pure, la leggerezza di talune altre, mi è sembrato (malgrado l'introduzione che Gio Ponti ha fatta precedere a quello scritto, appunto con lo scopo di chiarirne il contenuto ai lettori profani) necessitassero, senza nulla togliere con ciò ai diritti della critica, la risposta di un architetto, cioè, me lo conceda il Persico, di un competente più specifico.

Sebbene direttamente chiamato in causa da una lunga citazione che il Persico fa dei miei scritti di varia epoca (citazione, però, accomodata ad arte, travisando i miei concetti, per sortire un determinato effetto utile agli scopi polemici dell'articolista), tengo a dichiarare, sulla scorta del Persico stesso, che anch'io escludo qualsiasi « processo alla persona » : troppo alto è invero l'argomento della discussione perchè valga la pena di attardarsi su fatti personali, senza contare che anche per me, come per lui, « l'avversione alle polemiche è un motivo di coltura e d'intransigenza ».

Escluso dunque qualsiasi pericolo di equivoco polemico, sarà utile tuttavia, a maggior chiarimento circa la mia posizione di fron-

te al Persico, fare innanzitutto alcune considerazioni generali sui sistemi della sua « critica »: nella citata introduzione, Ponti ci dice in succinto che lo studio del Persico si propone di « contribuire, attraverso ad una selezione sempre più severa, alla formazione di un gusto che sia espressione di civiltà »; ci parla inoltre di « gusto riveduto su basi non dilettantesche », di « esercizio responsabile della critica di architettura », e ci avverte infine che il problema posto dal Persico è « della moralità più viva ed attuale ». D'accordo, ma leggendo poi « Punto e da capo », vien fatto di chiedersi se l'introduzione di Ponti non contenga, nelle sue brevi righe, assai più sostanza che non lo scritto del Persico, incerto e confuso, circonvoluto e divagante per mille vie contraddittorie che portano alla negazione di tutto e di tutti, senza raggiungere nessun risultato concreto nè utile; e se, in ultima analisi, detto articolo, che in se stesso appare materia inerte, non valga soprattutto e solamente inquantochè è illustrato alla presentazione di Ponti.

In una delle innumerevoli, e troppo spesso superflue, postille che infiorano ben tre pagine in calce al suo scritto, il Persico definisce la sua « una discussione di coltura »; ma, leggendolo, si affaccia il dubbio se egli non confonda la vera coltura, quella cioè delle citazioni utili, appropriate, dense di contenuto, con una vana mostra di erudizione alquanto superficiale e spesso inopportuna come è quella che egli sfoggia lungo tutto l'articolo, il più delle volte senza alcun nesso col testo, evidentemente col precipuo scopo di « far colpo » sul lettore, ma col gravissimo danno, invece, di confondergli le idee. E questo, proprio questo divagare per tutte le vie traverse, lasciando sempre fuori, come di proposito, la via maestra, si chiamerebbe « contribuire, attraverso ad una selezione sempre più severa di esempi, alla formazione di un gusto che sia espressione di civiltà »? Ne dubitiamo assai!

Si osservi un caso tipico, preso fra i tanti che il testo offrirebbe: ad un certo momento della sua esposizione, il Persico dichiara: « chi non riconosce nei Razionalisti lo stile di Le Corbusier? Eppure i nostri polemisti avrebbero potuto trovare senza il peso di soverchia coltura qualche indirizzo realmente serio negli scritti di Croce, nell'ironia di Jules Ferry (figurarsi!) e nella passione (sic) di Charles Duvoyrier »; e soggiunge, non senza una punta di ironico sprezzo: « forse era chiedere troppo ». Infatti, rispondiamo, era chiedere molto troppo, poichè era chiedere un bagaglio di cognizioni inutili nel caso specifico, quindi dannose al-

la chiarificazione delle idee, che è la sola cosa che conti: se i razionalisti hanno creduto di dover risalire agli argomenti di qualcuno, è stato meglio e più giusto si siano rifatti a Le Corbusier, il quale, discutibile quanto si voglia, è pur sempre uno almeno architetto. Nella lezione di coltura che il Persico vorrebbe dare qui, in questa mania delle citazioni e delle fonti, predicata come esempio, sta appunto uno dei vizi della sua critica, tutta artificiosamente letteraria, tutta « livresque », direbbero i francesi, quindi, in sede d'architettura, nettamente, inevitabilmente dilettantesca. Ahimé, che Ponti ci aveva parlato di « gusto » riveduto su basi non dilettantesche »! Altro vizio che intacca profondamente tutta la critica del Persico, è l'introduzione di schemi tratti dalla terminologia filosofica, dove l'estetica è intesa come valore astratto, come definizione di « categorie », in una discussione che dovrebbe invece esser mantenuta nei limiti strettamente positivi della materia di cui tratta: ora, la confusione dei generi voluta e inconsapevole che sia, non è essa pure specificamente caratteristica dei dilettanti, i quali, si sa, fanno sempre un po' di ogni erba un fascio?

Ponti ci annuncia poi un « esercizio responsabile della critica di architettura »: magari! è la cosa di cui, salvo rare eccezioni, più manchiamo in Italia! Ma un critico come il Persico, il quale ci assicura che, per esempio, Loos (uno dei novatori più significativi ed illuminati che conti l'architettura moderna in Europa) è « un architetto senza genio, che deve essere assegnato alle ultime propaggini del gusto liberty »; che Holzmeister (uomo di raffinatissimo gusto, di profonda ma attualissima coltura, e di multiforme genialità) è « il tipico rappresentante di accademia moderna », un tale critico, non è preferibile, a tutto suo vantaggio, considerarlo nettamente irresponsabile di talune sue affermazioni? Proprio a proposito dei miei articoli, che egli cita, il Persico dichiara: « la critica (guardando all'arte nel suo aspetto pratico e morale) è uno strumento dei più sensibili e pericolosi... ». A chi lo dice! Pericolosi soprattutto: infatti, quale maggior pericolo che falsare completamente i termini di valutazione del povero lettore, con giudizi come quelli citati su Loos e Holzmeister, o con certe affermazioni, ben altrimenti gravi, sull'architettura italiana, affermazioni che, appunto a cagione della loro gravità, rimandiamo a fra poco, per discuterle con maggior dettaglio?

Ad un certo punto del suo scritto, il Persico fa una caustica allusione alla « critica di quelli che non hanno nulla da dire, e pos-

sono perciò parlare di tutto indifferentemente ». Ve ne sono infatti molti, di tali critici, ma vorremmo dare al Persico, in tutta modestia, un consiglio: diffidi dalle frasi che, come il classico serpente scaldato in seno, appena sfuggire alla penna vi si rivoltano contro a mordervi!

Concludendo, ammesso che il problema posto da « Punto e da capo », sia « della moralità più viva ed attuale », chiediamo a Ponti se sia « morale » che di così importanti questioni, le quali investono tutta la nuova architettura nostra e tutto il gusto moderno, cioè la traccia suprema che può lasciare il nostro tempo nel campo della prima delle arti, discuta chi non è profondamente preparato, nè specificamente competente?

Ma lasciamo andare, e veniamo al vero nucleo del problema: dalla « versione » di Ponti, risulta che il Persico, a mo' di conclusione, vorrebbe stabilire come « la struttura teorica della nostra architettura sia ancora troppo incerta e provvisoria per poter definire uno stile italiano ». Vediamo dunque quali ragioni egli ponga a sostenere questa tesi. Stralciando tutta la zavorra di argomentazioni inutili, di vane deviazioni pseudo-culturali che appesantiscono il testo ed ostacolano la comprensione dei concetti che vorrebbe esprimere, mi sembra emergano da esso quattro idee principali: l'impreparazione degli architetti nuovi; l'essere stata posta la nuova architettura sotto l'egida di Sant'Elia; l'esser nata questa architettura in Italia come una suggestione dall'estero; il cosiddetto « equivoco politico ». Ho seguito di proposito, in questo elenco, una enumerazione a rovescio, dal meno importante al più importante degli argomenti, col preciso scopo di eliminare innanzitutto le obiezioni minori, ed arrivare per ultimo al punto della massima delicatezza e gravità: il supposto equivoco politico sull'« Arte di Stato ».

Cominciamo, dunque, dall'impreparazione: a prova di essa il Persico annovera, fra gli altri, come maggiore e più calzante esempio, il « Rapporto sull'Architettura » di Bardi, nel quale, egli dice, « non vi è nessuna idea che valga la pena di essere meditata ». Condivido io pure, per buona parte, tale giudizio sull'opuscolo di Bardi, ed è questo uno dei rarissimi punti nei quali il Persico ed io ci troviamo d'accordo; ma crede egli dunque che Bardi (il quale non è neppure architetto, ma, anche lui, un dilettante di critica)

sia portavoce di tutta la rinata architettura italiana, da Ponti, poniamo, a Del Debbio o Paniconi, da Pulitzer a Vietti o De Renzi? (e cito apposta esponenti di diversa grandezza, e di tendenze assai lontane fra loro). Se non conosce altro che Bardi ed i suoi accoliti, si documenti, prima di dedurre, dall'insufficienza di un esiguo gruppo, l'impreparazione di tutti!

In quanto all'equivoco del « romanticismo democratico » di Sant'Elia (esattissima definizione) che taluni hanno posto alla base della nuova architettura nostra, e che sarebbe « oggi rinnegato per un patriottismo di maniera », mi basti rammentare al Persico, che proprio io, e precisamente quattro anni or sono (*Domus* di febbraio 1931), denunciavo già il profondo errore di rifarsi a Sant'Elia, l'assoluta inesattezza di considerarlo un antesignano dell'architettura detta « razionalista », e cercavo di riportare la sua figura entro i veri limiti, deplorando l'« inflazione » che si stava facendo attorno al suo nome. E con me, molti erano dello stesso avviso, e, come me, si erano nettamente rifiutati di riconoscere una qualsiasi filiazione delle loro opere da quel supposto patrono: chi dunque, da allora e da sempre, si era liberato dall'equivoco Sant'Elia, ed aveva lumeggiato la derivazione di lui dal falso romanticismo delle « città tentacolari » e dalle utopie di una democrazia socialistoide, può ben continuare, mi sembra, in questa linea, senza con ciò rinnegare nulla in ossequio a « patriottismi di maniera »! Una volta di più, il Persico ha commesso lo sbaglio di generalizzare, di attribuire a tutti le opinioni di pochi, e di trarre come conseguenza le più pericolose ed avventate deduzioni.

Ma ancor più avventata e rischiosa, per non dire interamente fantastica, è la netta sua affermazione che in Italia l'architettura nuova sia nata come suggestione dall'estero. Ora, su che cosa basa il Persico questo convincimento? Sul fatto che « Baldessari ha dimorato alcuni anni in Germania, Faludi è ungherese, Diulgheroff bulgaro, Gyra laureato a Vienna, Sartoris educato in Svizzera, Cuzzi e Pagano, vissuti nell'atmosfera cosmopolita di Trieste prima della guerra ». Evvia, la risorta architettura italiana è dunque, per il Persico, tutta in questi pochi nomi? Ma andiamo! Anche a parte il fatto che vien da chiedersi, senza alcuna offesa per Baldessari, Faludi o Diulgheroff, in che cosa questi rispettabilissimi professionisti abbiano potuto influire sulla nascita, l'evoluzione o lo sviluppo di una nuova architettura in Italia, ci si domanda ancor più (e questo senza nulla togliere alle qualità che possono avere

i sette nomi citati dal Persico) se egli dimentichi che ben altri nomi può mettere avanti l'attuale nostra architettura, e che, fra Roma e Milano, Torino e Venezia, l'Italia può annoverare tutta una schiera di giovani, fra cui, da Figini a Libera, da Ridolfi a Moretti, almeno dieci nomi di « primo piano ». Ma soprattutto, sebbene mi spiaccia sempre entrare direttamente in causa, sono costretto a rammentare al Persico che in Italia la nuova architettura, si voglia o meno chiamarla « razionalista », fu introdotta e proclamata, attraverso non poche difficoltà, lotte e polemiche, *prima di tutti* dal « Gruppo: 7 », da me fondato nell'ottobre 1926: e chiamo a testimoni Figini, Pollini, Frette, Libera e Terragni, se prima di noi qualcuno abbia parlato in Italia di architettura totalmente rinnovata su basi di razionalità costruttiva, se, quando esponentemmo alla « Biennale di Monza » del 1927 i nostri progetti e modelli, vi fossero altri in Italia, che avrebbero potuto e osato tanto? Sartoris non si aggregò a questo primo nucleo, se non in seguito alla rivelazione di Monza, e gli altri tutti, non cominciarono ad arrivare che un anno dopo. Questo, senza voler diminuire i meriti a nessuno, sia detto per la verità: ed eravamo tutti, non dispiaccia al Persico, *autentici italiani, nati ed educati in Italia*, e parecchi, fra cui lo scrivente, vecchi fascisti per giunta. Tanto perchè si veda da quali natali d'Oltr'alpe sia venuta alla luce la rinnovata architettura nostra!

Ora, eccoci infine al cosiddetto « equivoco politico » del quale il Persico cita, come esempio secondo lui calzantissimo, proprio il caso mio: ripeto qui ancora una volta, che tengo ad escludere qualunque aspetto di polemica personale, e sorvolo quindi sulla poca esattezza e minor buona fede delle deduzioni di questa specie: « L'Europeismo di Rava, scoppiato nel '26, si conclude, nel Panorama dell'architettura razionalista che è del '31, con la richiesta di un'architettura coloniale moderna » (mentre invece, soltanto una piccolissima parte di detta conclusione si riferiva al rinnovamento dell'architettura coloniale, come ad uno dei molti aspetti del problema: è comodissimo generalizzare e dimenticare tutto il resto, quando si vuol far dire solo quel poco che, svisando i veri concetti, può servire a scopi di polemica); sorvolo analogamente su tutte le cose inesatte e travisate che il Persico si compiace di farmi dire a proposito di Fahrenkamp, Frank, gli architetti svedesi, Richard J. Neutra, ed il « latinismo » di taluni architetti americani operanti in California (quindi in paese di clima meridionale, di

razza e di coltura — attraverso Spagna e Messico — latina: di conseguenza, valeva la mia dimostrazione che gli architetti americani vi creassero secondo le caratteristiche etniche del paese; ma lasciamo andare); sorvolo, infine, sulla pretesa mia « conversione » dall'Europeismo alla « mediterraneità », quando invece si trattava semplicemente di quella evoluzione che è, o dovrebbe essere, processo naturale di qualunque intelletto, ove non voglia cristallizzarsi e inaridire in formule ormai assimilate, e quindi, ad un certo punto, superate per cercare oltre (se, sulla scorta del Persico, io avessi un debole per le citazioni culturali, gli rammenterei qui, come ho già accennato in principio di queste pagine, che Gide reclamava per l'artista non solo il diritto — evidente — di evolvere, ma anche quello, ben più audace, di contraddirsi); sorvolo dunque su tutto ciò, ed arrivo alla straordinaria conclusione del Persico: « L'Europeismo di Rava ha ceduto alle esigenze *politiche* della mediterraneità », e più avanti: « I rapporti fra architettura e politica hanno capovolta la natura del dibattito ».

Qui mi fermo, chè il punto è di importanza capitale. Controlliamo, innanzitutto, su quali basi il Persico imposti questa sua fantastica quanto insidiosa asserzione: « Le opere dei nostri artisti — egli dice — rimangono tuttora e fatalmente nell'ambito di quel gusto internazionale che è espresso dalle esigenze dell'epoca e dai fattori tecnici ». Accortisi dei « mediocri risultati estetici forniti dal razionalismo italiano » (è il Persico che parla), i nuovi architetti, per mascherare la loro internazionalità che poteva risultare in contrasto con l'attuale nostro clima politico, si sarebbero buttati sull'« equivoco del mediterraneismo », ed io fra i primi, suppongo. Ora, cosa trova egli per avvalorare tali argomenti? Le prefazioni ai cataloghi delle due Esposizioni del Razionalismo Italiano, ed un programma di 11 architetti d'avanguardia, nel quale, mentre per un verso si annuncia una « affermazione di decisa tendenza italiana, di classicismo e di mediterraneità », per l'altro si parla poi di « appoggio alle tendenze più integralmente razionaliste (Le Corbusier, Gropius, Mies van der Rohe) ». Ebbene, proprio io, il « convertito per opportunismo politico », proprio io che di « spirito mediterraneo » avevo parlato assai prima degli architetti che egli cita, avevo già segnalato questo equivoco e i suoi profitatori dell'ultimo momento, sulle pagine di *Domus* (novembre 1931) e, non dispiaccia al Persico, ben tre anni prima di lui, tanto da provocare una risposta semi-polemica di Bardi. Ma soprattutto, il Persico cade

ancora una volta nel consueto vizio di estendere a tutti l'errore di pochi: e questi miseri dati, sporadici ed inconcludenti, gli bastano per decretare che la rivendicazione di mediterraneità è stata una manovra politica?

Moltissime volte si è già spiegato che cosa sia il vero « *spirito mediterraneo* », come debba intendersi il suo influsso, per quali ragioni in esso l'attuale architettura nostra abbia ritrovata, o sia per ritrovare, la via sicura della sua verità e della sua grandezza, e son concetti che ormai (salvo, a quanto parte, il Persico) tutti conoscono: anche su queste pagine, dove per primo io ebbi ad esprimerli, furono trattati largamente, e ad esse, quindi, rimando il lettore, senza tornarvi sopra oggi. Mi cade invece acconcio riportare qui un'opinione di Le Corbusier e Lurçat, che il Persico cita con ironia, togliendola dal manifesto « Pour l'art moderne, cadre de la vie contemporaine »: « Les artistes modernes n'ont rompu aucune tradition ». Ma precisamente; e si noti che, ad asserirlo sono, in questo caso, due architetti stranieri della tendenza più spinta ed assoluta, i quali non potranno davvero essere sospettati di « conversioni a scopo politico »! (Per inciso, osserverò che una delle pochissime notizie interessanti forniteci dal Persico nelle sue interminabili divagazioni, è quella che « Prélude » — della cui redazione Le Corbusier fa parte — avrebbe pensato di dividere l'Europa in quattro federazioni ideali, fra cui una meridionale con asse Roma-Parigi-Algeri-Niger: in altre parole, il bacino mediterraneo. Benissimo, dunque! E' detto anche: « Pour chaque fédération, variété de climats, donc de culture »; meglio e più chiaramente di così non si potrebbe esprimersi, e rimando il Persico al mio articolo « Spirito latino », da lui citato, ma evidentemente non capito).

Riprendiamo ora la discussione generale. « Dall'Europeismo del primo razionalismo — prosegue il Persico — si è passati così, con fredda intelligenza delle situazioni politiche, alla romanità e alla mediterraneità, fino all'ultimo proclama dell'architettura « corporativa ». Proclama? ma quando? e da parte di chi? Non v'è dubbio che una formula « *architettura - arte di Stato* », anche dove possa apparire seducente, sia comunque quanto mai arbitraria e pericolosa: ma ammesso invece che « affinché lo Stato possa realizzarsi in tutta la sua portata » — e qui sono d'accordo col Persico — sia « indispensabile la maturità di tutta la nazione, la coscienza di tutti gli italiani », apparirà chiarissimo che soltanto allora e soltanto così l'architettura, la quale, come ogni manifestazione

dell'intelletto umano, deve essere libera creazione innanzitutto, potrà subire l'influsso di un clima politico perfetto, e, adeguandosi intimamente ad esso, rappresentarne l'espressione suprema.

D'altronde, non basta un paio di relazioni più o meno assurde, che il Persico cita, illustranti taluni progetti presentati al concorso per il Palazzo del Littorio, non bastano frasi di equivoco sapore socialista, come quella, tratta da una relazione per il concorso del piano regolare di Pavia: « corporativismo è sacrificio della propria attività individuale nell'immenso crogiolo dell'attività della nazione », a dimostrare, come il Persico vorrebbe, che da tutti siano stati « fraintesi i rapporti fra arte e politica »! Siamo alla solita avventata mania di amplificare: dall'errore di singoli, si vogliono trarre conclusioni generali e definitive. Lasciamo dunque andare le oziose e poco degne speculazioni sul termine « corporativo »: e rammentiamo piuttosto che troppo grande e profondo, troppo significativo e sostanziale avvenimento nella vita della Nazione, è stata la riforma corporativa, perchè si possa così leggermente permettersi di trarne un aggettivo da aggiungere alla parola architettura, con la stessa indifferenza con cui si direbbe « razionalista », « accademica » o « funzionale »; e che, da parte sua, troppo alta cosa è l'architettura, espressione suprema di civiltà e di umanità, perchè si pensi di limitarne la libertà creativa, in schemi di sapore politico o sociale! Guardiamoci quindi da simili confusioni, irrispettose per l'uno e per l'altro termine, e certo sgradite soprattutto a coloro, cui qualcuno può essersi illuso di piacere, accostandoli.

Come si è visto, dunque, il « travestimento corporativo » della nuova architettura italiana, denunciato dal Persico, *non esiste*, se non in una minoranza così esigua da non esser degna di rilievo. A quali conclusioni ultime arriva egli allora? « La preveggenza di un'architettura italiana legata alle sorti del movimento europeo », egli dice, « resta ancor oggi il maggior vanto del primo razionalismo italiano, ed il suo punto cruciale è consistito nel non saper risolvere questa aspirazione in atto di coscienza, cioè in stile ». Al contrario, il punto cruciale è consistito precisamente nel « ritrovare la propria coscienza », nel « riconoscere la legittimità della propria filiazione ellenica e latina » (secondo le espressioni di Waldemar George, citato appunto dal Persico), e nel riconoscersi e ritrovarsi proprio in quello « spirito mediterraneo », che solo potrà completare la nostra architettura, dandole, all'infuori da ogni

speculazione sociale o politica, l'impronta inconfondibile di uno stile.

Inoltre, questo modo d'intendere l'influsso mediterraneo quale ricollegamento allo spirito delle nostre più vitali tradizioni, può risolvere anche la difficoltà di stabilire, come dichiara il Persico, « una condizione moderna all'economia dell'architettura italiana ». Egli osserva infatti che « fino ad oggi non si conosce l'opinione dei razionalisti sull'artigianato e la produzione in serie ». Ora, l'opinione sarebbe, a parer mio, che i due termini non si escludono affatto, ma possono invece benissimo completarsi a vicenda, e che appunto solo così la nuova architettura eviterà di risultare, come taluni hanno lamentato, antieconomica, poichè, ammettendo la *coesistenza* dei cosiddetti « vecchi materiali » accanto ai nuovissimi (opportunità che molte volte ho spiegata ed illustrata con significativi esempi), anche tutte le antiche categorie di artigiani specializzati, decoratori, stuccatori, intagliatori, scalpellini, avranno modo e ragione di vivere accanto agli operai della produzione in serie. Non si avrà mai, infatti, una produzione « standard » veramente proficua e vitale, se in capo ad essa non vi sarà una produzione « fuori serie », d'eccezione e di lusso. Non senza ragione; il Persico segnala in Francia il ritorno ad un'« arte di lusso » (della quale ebbi occasione di parlare anch'io, a parecchie riprese, su « Domus » e altrove) e soggiunge : « Questa situazione rappresenta senza dubbio una volontà di ordinamento; ma fin dove può dar vita ad un'architettura che non rinneghi le sue premesse moderne? In questo interrogativo è il dramma dell'architettura d'oggi; soprattutto il dramma dell'architettura italiana ». Ma anzi, rispondiamo, l'Italia sta appunto, senza drammi, risolvendolo, attraverso la dimostrazione che la *volontà di ordinamento*, cioè la volontà di riallacciarsi alle tradizioni essenziali della razza latina, può dar luogo ad un'architettura attualissima, che non rinnega affatto le sue premesse « moderne », e invece le amplifica in una interpretazione del termine assai più vasta e comprensiva, pure attraverso ad una severissima selezione. Allora non sarà più « tutto proibito nella tua splendida casa quadrata, lucente », (come dice Marziano Bernardi, nella citazione del Persico), ma, al contrario, sarà ammesso e voluto tutto quanto, antico o nuovissimo, rappresenti la massima espressione di un gusto squisitamente attuale e nostro, e dimostri il raggiungimento di un punto altissimo di civiltà.

E' così che, al Persico, il quale riassume il suo studio dicen-

do: « Gli artisti debbono affrontare il problema più spinoso della vita italiana: la capacità di credere a ideologie precise e la volontà di condurre fino in fondo la lotta contro le pretese di una maggioranza anti-moderna », rispondiamo che senza « inaridire fatalmente la nostra vita » in quel « problema di stile, caratteristico del periodo che noi viviamo » (periodo, tra parentesi, che amiamo considerare tutt'altro che « oscuro », com'egli pessimisticamente, e con poca coscienza d'italiano, lo definisce), contiamo invece « lasciare tale problema in eredità alle nuove generazioni » non « da risolvere », come egli propone, ma già per buona parte risolto. E questo, perchè la storia del razionalismo italiano (lo si lasci dire a chi, avendolo iniziato ed ora superato può parlarne con piena conoscenza di causa), non è stata affatto, come il Persico crede, quella di una « esasperazione sentimentale » che, « incosciente d'essere sullo stesso piano di quella tedesca o di quella russa », si sarebbe « esaurita in una ricerca disperatamente romantica ». La storia del *vero* razionalismo, cioè di quello più sano e migliore, è stata diversa: pienamente consapevole, infatti, del pericolo di rimanere su di un piano non uguale ma simile a quello tedesco o russo, e non meno conscia della sua « unica realtà necessaria e storica », che consisteva nella riconquista di un profondo senso d'italianità, la nuova architettura nostra ha saputo invece salvarsi attraverso un'altra, ben più audace e significativa forma di romanticismo: quello (del quale recentemente parlammo) di una creazione libera, sana, vitale.

« La coltura umana dell'architetto deve permettergli non solo di vivere la vita totale del suo tempo, ma di sentire il gusto dell'età sua »: fa bene il Persico a riportare questo pensiero di Lionello Venturi. Un'architettura che rifletta, attraverso la piena libertà della creazione individuale, il gusto più alto dell'età cui appartiene: questo, e non un travisato « corporativismo », sarà ciò che permetterà alla rinata architettura italiana di riuscire un'espressione completa del nostro tempo!

Nella introduzione a « Punto e da capo », Ponti ci parla della formazione dell'architetto moderno », che il Persico giudicherebbe « da riprendere affinché l'arte principe raggiunga anche in Italia l'autorità che altrove le viene da un'effettiva tradizione moderna ». Abbiamo visto, invece, come l'architettura, a casa nostra, possa rivendicare ben altro prestigio, quello, cioè, che le viene da

una tradizione quasi di eternità, quindi, più ancora che « moderna », perennemente nuovissima. In quanto poi alla « formazione dell'architetto », il Persico dimentica o ignora, a quanto sembra, che ad essa contribuisce innanzitutto una piccola ma indispensabile cosa : il dono di creare, che è la parte di Dio, e che, quello, non s'insegna.

Gennaio 1935.

INDICE

Premessa	Pag. 7
--------------------	--------

PARTE PRIMA:

REAZIONE

Architettura	13
Una nuova epoca arcaica	21
Dell'Europeismo in architettura	27
Decorazione	37
Diorana architettonico	41
Tipo e Serie	49

PARTE SECONDA:

PAUSA

Difesa della scenografia	55
Tripoli e l'edilizia coloniale moderna - I°	65
Tripoli e l'edilizia coloniale moderna - II°	67

PARTE TERZA:

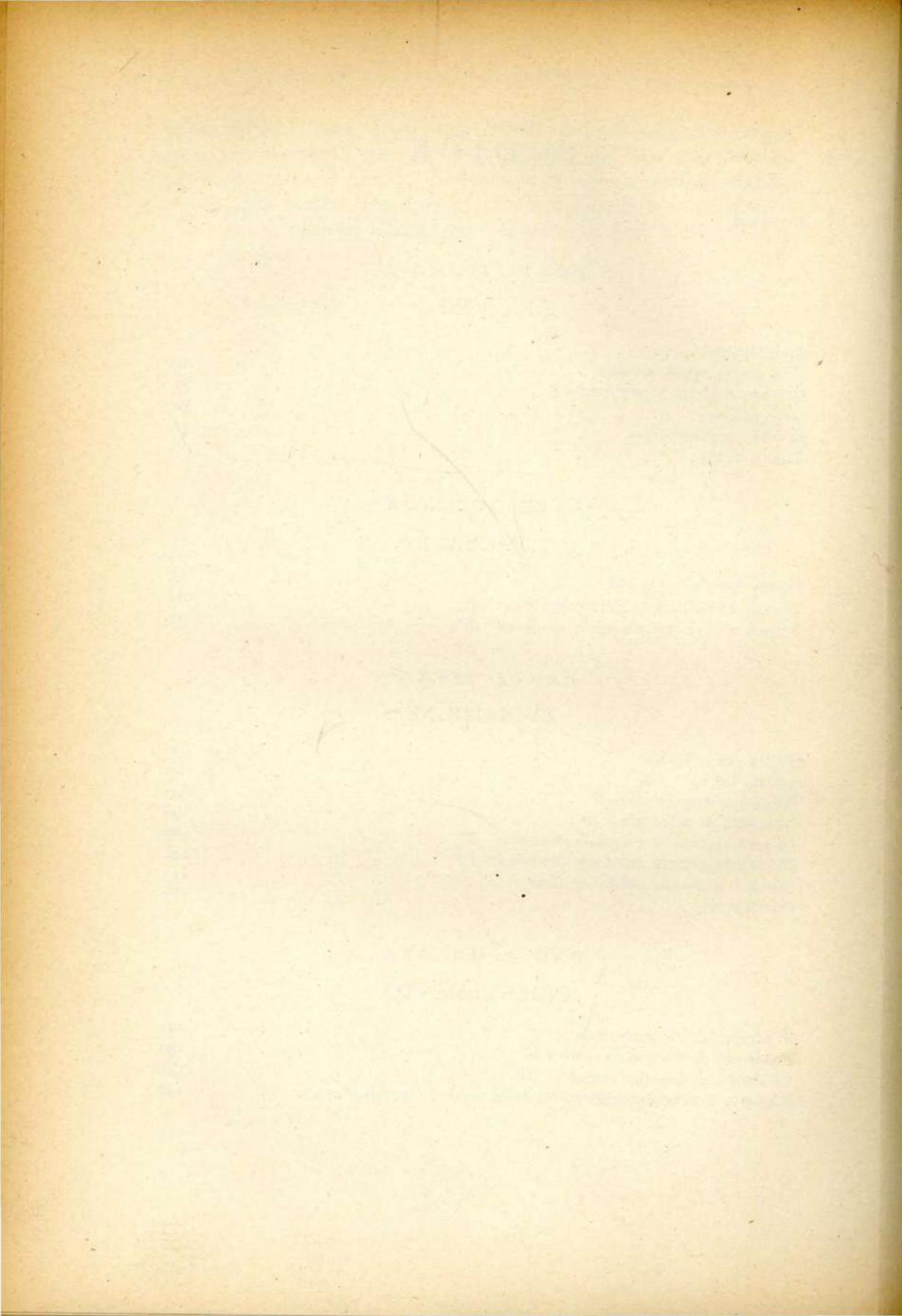
EVOLUZIONE

Svolta pericolosa	79
Spirito latino	85
Necessità di selezione - I°	93
Necessità di selezione - II°	98
Di un'architettura coloniale moderna - I°	103
Di un'architettura coloniale moderna - II°	109
Giovani architetti nordamericani	113
Conclusione	117

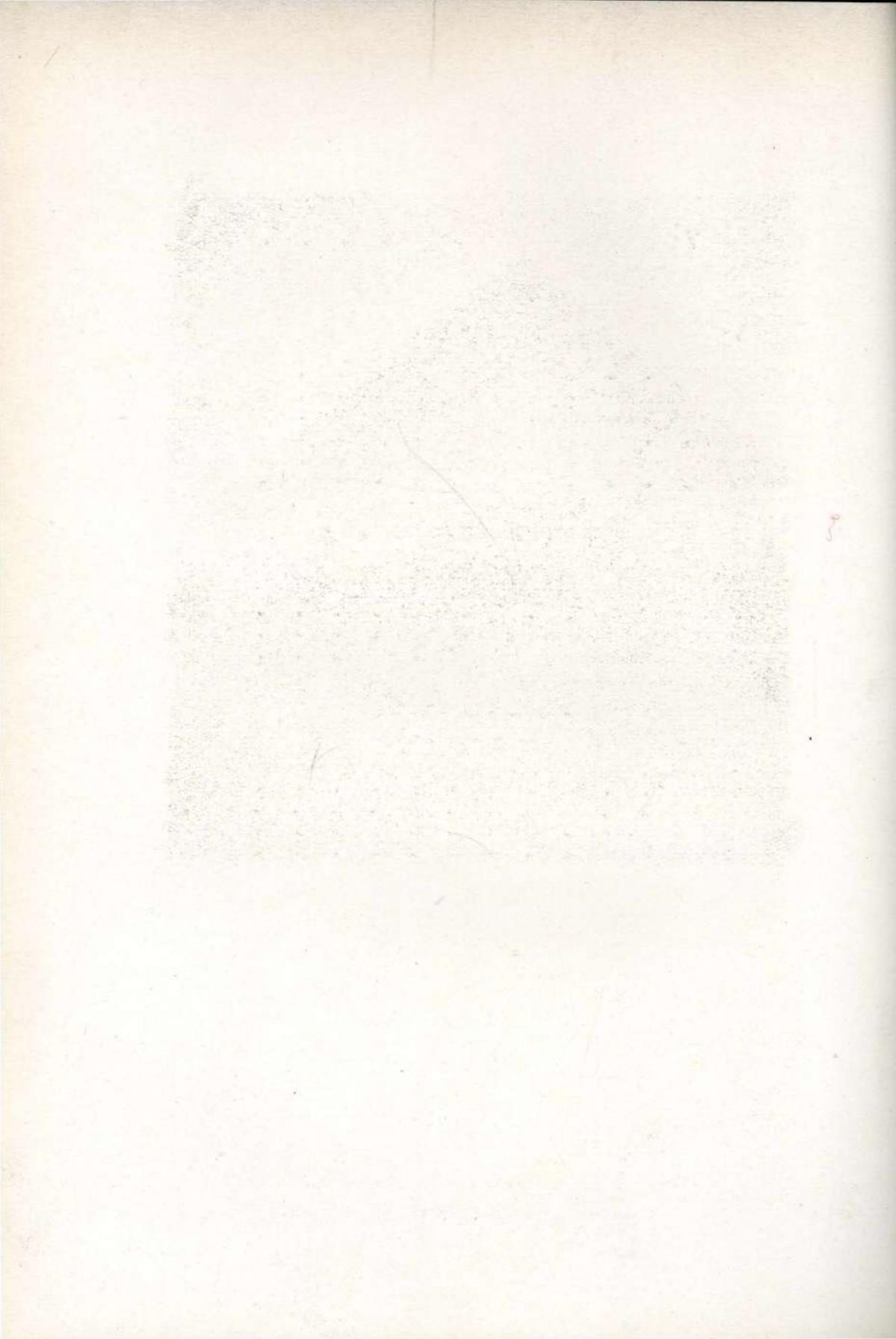
PARTE QUARTA:

ORIENTAMENTO

Prodromi dell'Antinovecento - I°	127
Prodromi dell'Antinovecento - II°	130
Prodromi dell'Antinovecento - III°	134
Risposta a taluni atteggiamenti della critica d'architettura	139



TAVOLE





1 C. E. RAVA, Architetto (con la collaborazione di S. LARCO):
Casa Solari a Santa Margherita Ligure (1925 - 26)



C. E. RAVA, Architetto (con la collaborazione di S. LARCO):
Palazzo dell'Istituto Coloniale alla Fiera di Milano (1927 - 28)

2



C. E. RAVA, Architetto (con la collaborazione di S. LARCO):
Palazzo dell' Istituto Coloniale alla Fiera di Milano (1927-28)

3



4

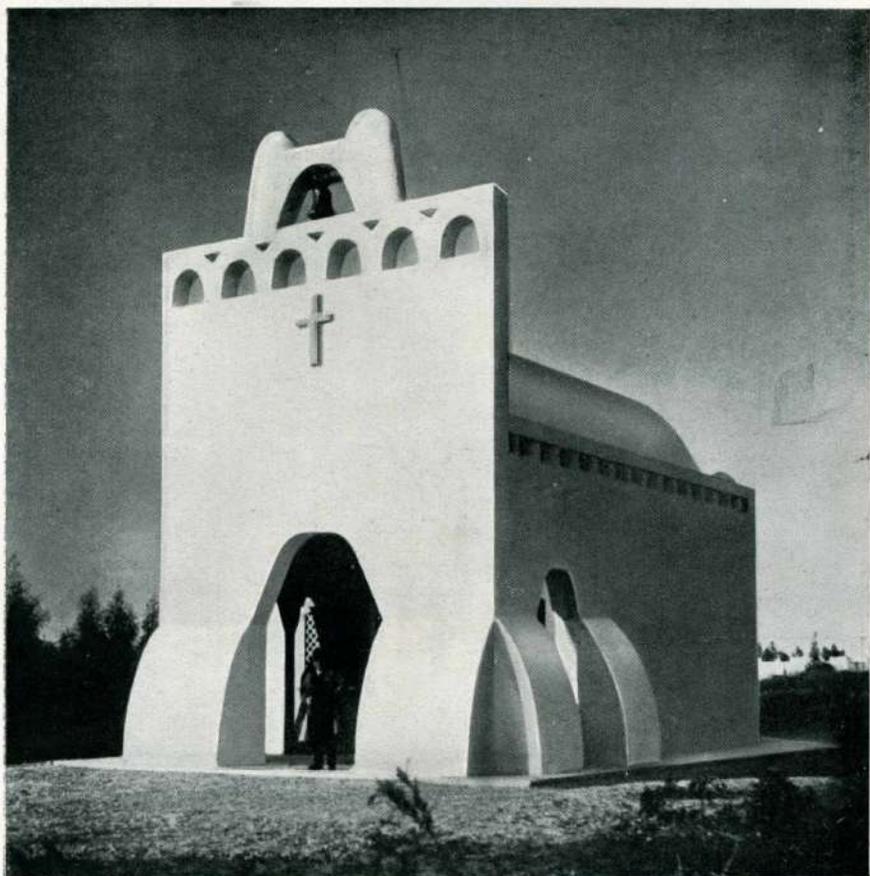
C. E. RAVA, Architetto (con la collaborazione di S. LARCO):
Albergo a Homs (1928-29).



5

C. E. RAVA, Architetto (con la collaborazione di S. LARCO):

Albergo a Homs (1928-29)



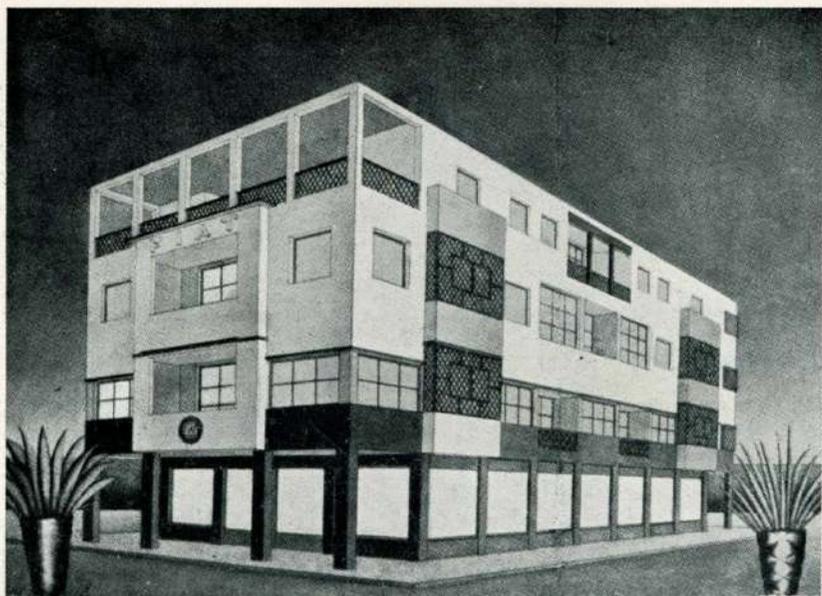
6

C. E. RAVA, Architetto (con la collaborazione di S. LARCO):
Chiesa a Suani - Ben - Adem (1930).



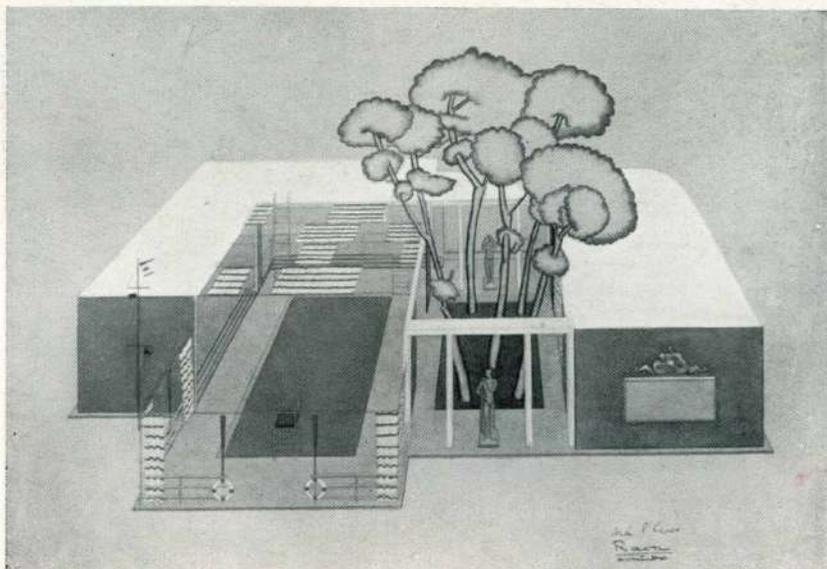
C. E. RAVA, Architetto:

Arco di trionfo in onore delle LL. AA. i Principi di Piemonte, a Tripoli (1931)



8

C. E. RAVA, Architetto:
Progetto per il palazzo della Fiat a Tripoli (1931).

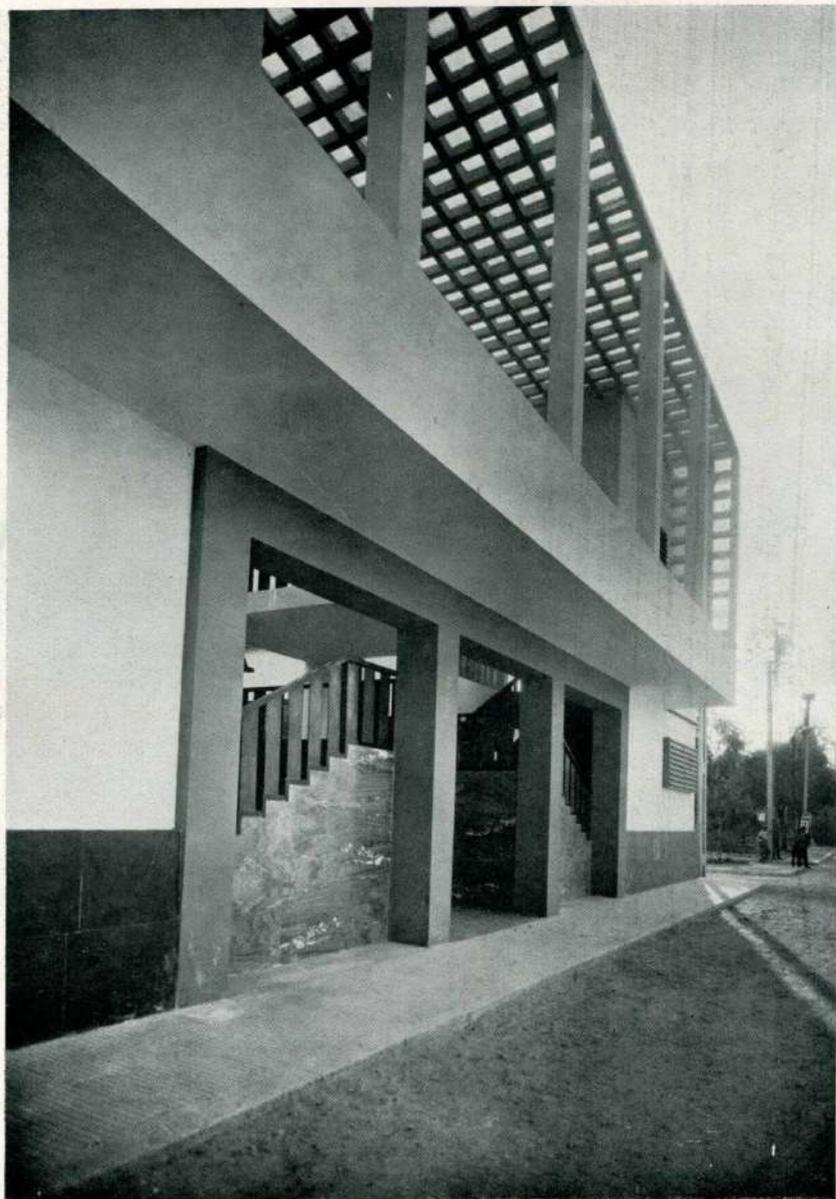


9

C. E. RAVA, Architetto (con la collaborazione di S. LARCO):
Progetto di piscina per una villa privata
(destinato alla "Triennale,, di Milano) (1932).



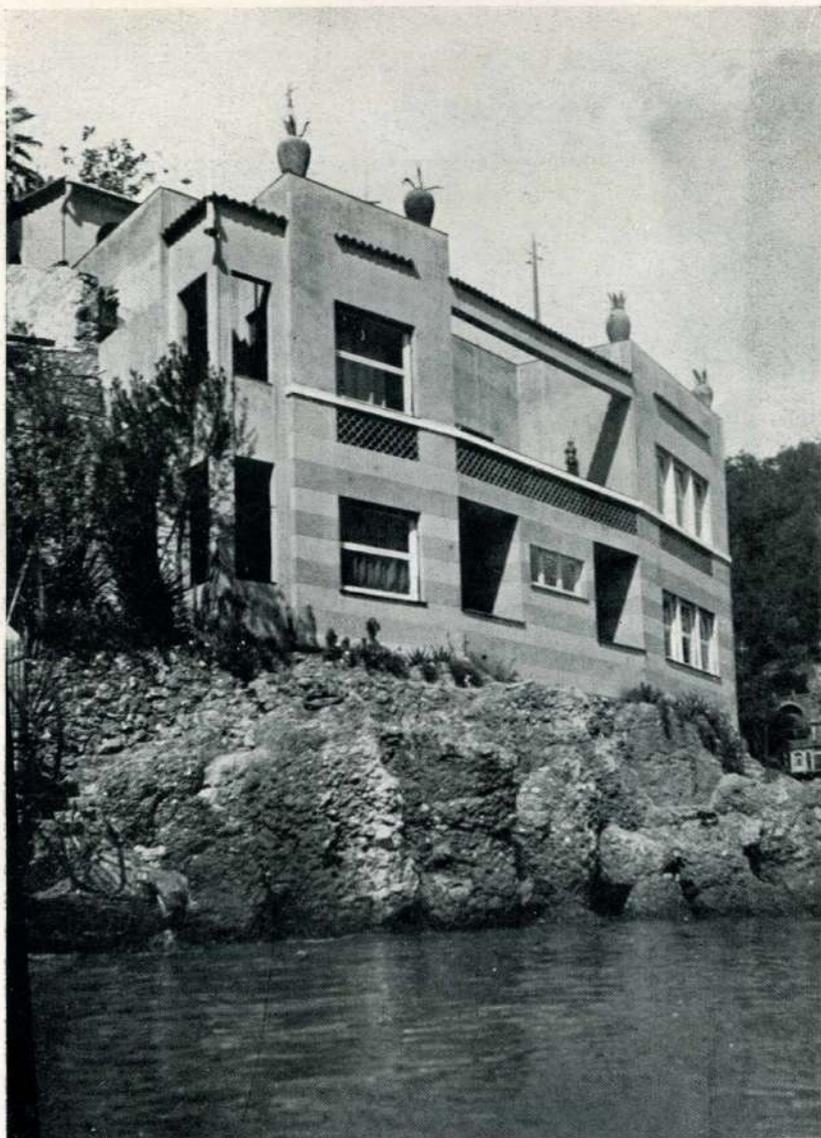
C. E. RAVA, Architetto (con la collaborazione di S. LARCO):
Padiglione dell'Eritrea e della Somalia alla Fiera di Tripoli (1933-34)

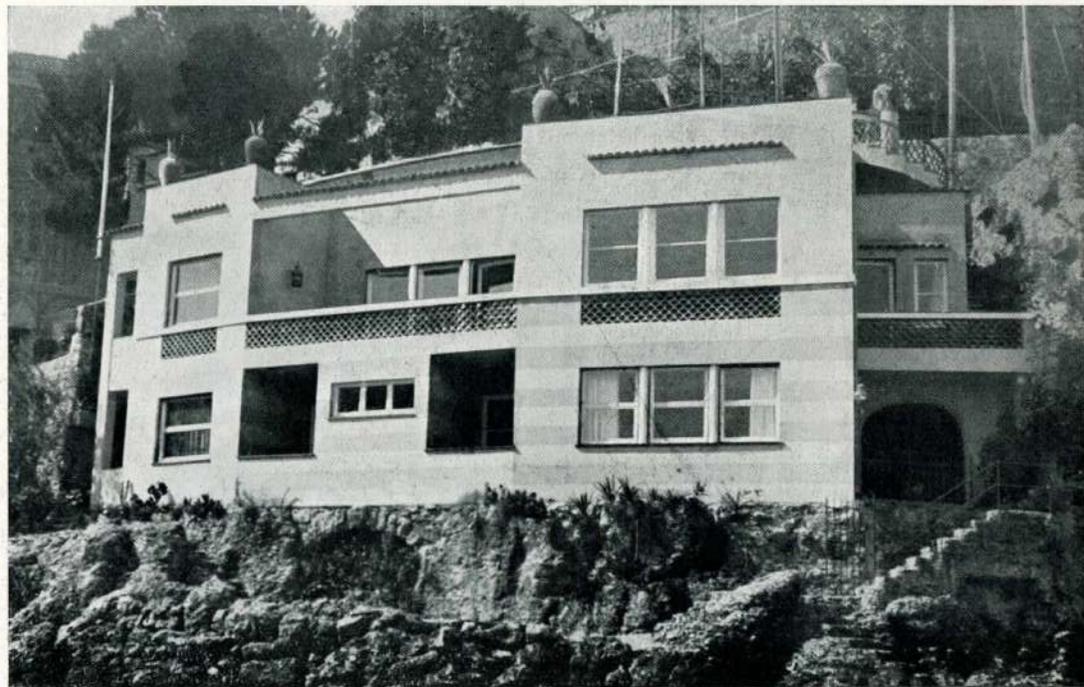


C. E. RAVA, Architetto (con la collaborazione di S. LARCO):
Padiglione dell'Eritrea e della Somalia alla Fiera di Tripoli
Particolare del fianco (1933-34)



C. E. RAVA, Architetto (con la collaborazione di S. LARCO):
Padiglione dell'Eritrea e della Somalia alla Fiera di Tripoli
Veduta posteriore (1933-34)





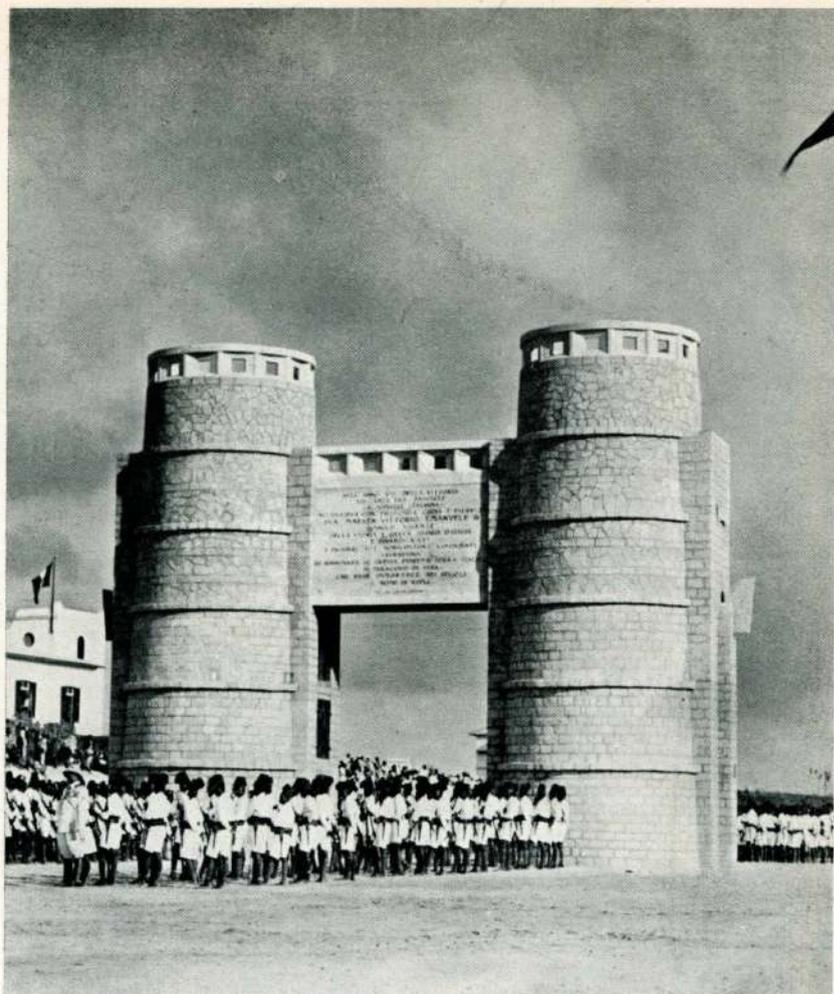
14

C. E. RAVA, Architetto (con la collaborazione di S. LARCO):
Villa a Portofino (1933-34).



15

C. E. RAVA, Architetto :
Albergo "Croce del Sud", a Mogadiscio (1933-34)



C. E. RAVA, Architetto :

Arco di trionfo permanente
eretto in Mogadiscio per la visita di S. M. il Re (1934)

