Alberto Sartoris

TEMPO DELL'ARCHITETTURA TEMPO DELL'ARTE

Cronache degli Anni Venti e Trenta

Fondazione Adriano Olivetti

Tempo dell'Architettura
Tempo dell'Arte

Cronache degli anni Venti e Trenta

di Alberto Sartoris

Presentazione di Marcello Fabbri

Alla memoria di Adriano Olivetti

INDICE

Presentazione
Cantare non è un errore...
di *Marcello Fabbri* 11

Tempo dell'Architettura - Tempo dell'Arte
Cronache degli anni Venti e Trenta 19
di *Alberto Sartoris*

Proemio 21

INTRODUZIONE ALL'ESTETICA
DELLA NUOVA ARCHITETTURA 23

VERSO UN SUPREMATISMO ARCHITETTONICO 28

AVVENIRE DEL FUNZIONALISMO 31
Nord e Sud 31
Visione astratta e metafisica 33
Divina proporzione 35

SURREALISMO E RAZIONALISMO 43
Chiarimento intorno al surrealismo 47

PER UNA ARCHITETTURA INTEGRALE 52

ELEMENTARISMO 57

GEOMETRIA DELL'ARCHITETTO 62

DELL'ARCHITETTURA MONUMENTALE 66

CARATTERI NOVATORI
E MANIFESTO DELL'ARTE SACRA 70
L'arte del monumento 70
Equivalenza tecnica 72
Sottomissione allo spirito liturgico 74
Audacia e calcolo 76

Con la fede di un'epoca 78
La neoplastica 81
Ardente pazienza 83
Amore che viene senza ornato 85

METAFISICA DELL'ARCHITETTURA INTERNA 88

DINAMISMO POLICROMO 94

Misura mistica 94
Scienza e valori del colore 96
Esaltazione polidimensionale 98
Quarta dimensione 100
Modulo erotico 102

ANIMATORI EUROPEI DI UN MONDO NUOVO 105

Critica e condanna dei capitalismi 107
Estetica ed anima della macchina 108

NEL CUORE DELL'ARCHITETTURA 112

Ordine nuovo, mito nuovo 112
Botta e risposta 112
Il tempo è prossimo 114
Umanesimo e forme autonome 115

SPIRITO POETICO 116

Lirismo della nuova architettura 116
Presenza dell'arte inoggettiva 116

UNIVERSALITÀ DELL'ARTE MEDITERRANEA 118

DI UN TEATRO MAGNETICO
E DI UNA CINEMATOGRAFIA INSURREZIONALE 121

Sorvolo scenoplastico 121
Da una metamorfosi luminosa a una tecnica dionisiaca 123
Scena poliespressiva e attore-spazio 125
Marziali tappe del futurismo 131
Vicende storiche della cinematografia 136

DISCIPLINA DEL FENOMENO ASTRATTO 144

Evitare lo sfacelo dello spirito nuovo 144

CONDIZIONE DELL'ASSOLUTISMO 151

PRIMITIVISMO, CLASSICISMO
E COSTANTI STORICHE 159

Quindici anni dopo o del riso omerico 159

CONTRIBUTO ARCHITETTONICO
A UNA NUOVA CULTURA DELL'ARTE 166

Inquietudine umana e crisi plastica 166
Problemi della nuova sensibilità 166

ASPETTI DEL PANORAMA DELL'ARCHITETTURA
ITALIANA E MONDIALE 171

Vincere in salita 171

MOMENTO DELL'ARCHITETTURA 180

Quadrinomio trasfiguratore 180
Autarchia del pensiero moderno 180
Rappresentazione ottica e dottrinale 182
Rivolta compiuta ed organica 184
Fuoco su tutta la linea 185
La profezia antonelliana 186
Pericoli di una certa normalizzazione 190
Ideazione funzionale e concetto biologico 191
Non disturbare sempre i Romani 192
Elementi universali della rivoluzione costruttiva 194
Urbanografia e difesa dell'architettura europea 196

MANIFESTO DELL'ARCHITETTURA
DEL DOPOGUERRA 209

FONTI BIBLIOGRAFICHE E DOCUMENTARIE 211

Ringraziamenti 217

PRESENTAZIONE

Cantare non è un errore...

> ...ma invece di trastullarsi nei meandri filamentosi dell'*Arte artistica,* i funzionalisti dell'arte *costruiranno.* E come gli architetti e gli artisti del Rinascimento italiano, saranno essi pure degli umanisti, degli scienziati, degli eruditi e dei tecnici (A. Sartoris, *Nel cuore dell'architettura,* p. 115).

La raccolta di materiali scelti e ordinati dall'Autore, che la Fondazione Adriano Olivetti pubblica, documenta la genesi dell'architettura moderna in Italia e il travaglio dei movimenti artistici d'avanguardia, con la testimonianza diretta di uno dei maggiori protagonisti: forse il più interessante, insieme ad Edoardo Persico, al quale lo avvicinano particolari affinità, dalla formazione torinese, alla collaborazione con «Casabella», allo sguardo e alla cultura totalizzanti l'intero campo delle problematiche estetiche; ma soprattutto per una coincidenza di posizioni culturali che non li vide mai, né l'uno né l'altro - e quasi soli nel panorama italiano del Movimento Moderno - accedere a compromessi.

Nell'uno e nell'altro il rigore morale fu anzitutto rigore logico e «razionale»; per Sartoris ne abbiamo il riscontro negli scritti e nelle architetture - purtroppo non numerose, rispetto alla intensa attività teorica e progettuale -. Si può intuire che la collaborazione giovanile con Casorati (teatrino di Casa Gualino, «via dei negozi» alla Mostra internazionale di arti decorative, a Monza) abbia confermato in A.S. un dono naturale di chiarezza che lo distinguerà fino alle sue più recenti opere. La chiarezza di Sartoris è dote del tutto peculiare, alla quale concorre certamente la cultura della Torino «anni Venti», con la presenza fisica della più moderna e industriale città italiana, direttamente immessa nel circuito culturale internazionale attraverso il gruppo di artisti e intellettuali raccolti intorno a Riccardo Gualino[1]. In quel contesto Sartoris conia con tutta probabilità l'aggettivo «ra-

zionale», per la nuova architettura (nel 1926); a quel contesto - di cui è simbolo rappresentativo la FIAT-Lingotto di Giacomo Matté-Trucco - va riferita una affermazione illuminante: «... l'artista del nostro tempo, posseduto dalla *verità meccanica*» (*Verso un suprematismo architettonico*, p. 28), dove la qualità *meccanica* è da leggere come dominio della regola.

Nello scandagliare - attraverso la lettura degli scritti di A.S. - l'interno del processo di gestazione dell'avanguardia italiana, incontriamo una feconda varietà di temi ricorrenti - intessuta di divagazioni che si affacciano spontaneamente dal magazzino dell'enciclopedica e versatile formazione dell'A. e dalla sua inesauribile curiosità intellettuale - ma anche episodi, opere, artisti, scrittori, critici, ecc. che costituivano l'*humus* contemporaneo. Il pericolo di perdere l'orientamento è scongiurato dalla coerenza con la quale A.S. fa continuamente riaffiorare alcuni temi strettamente collegati fra loro e che esamineremo.

Se l'insieme di questi materiali documentano la nascita del «moderno» italiano (con un non trascurabile contributo alla configurazione di una cultura internazionale in cui Sartoris operò con ruoli non secondari), da una lettura che distingua ciò che vi è di prezioso per la ricerca storica e contemporaneamente vi individui i principi sostanziali, potrà conseguire una constatazione di attualità, a partire dalla definizione di una architettura «ritornata, come nei periodi aurei dell'arte edilizia, a quelle regole elementari che hanno finalità pratiche bene impostate e serie ragioni di sviluppo plastico» (*Introduzione all'estetica della nuova architettura*, p. 23). Poiché ciò può configurarsi «attraverso i dati delle nuove tecniche», il ritorno alla triade vitruviana è evidente, come rifondazione di un nuovo ordine e di una nuova estetica architettonica (Vitruvio è citato, p. 62, con Leonardo, Luca Pacioli, L.B. Alberti, i prediletti Maestri Comacini, in un contesto polemico verso l'irrazionalismo surrealista), di segno diverso dall'eversione futurista, a cui Sartoris si dichiara affine, ma in quanto fondativa di nuove regole *dinamiche* (le «leggi costruttive della traiettoria di un mobile», di Boccioni; l'amato Sant'Elia; ved. *Avvenire del funzionalismo*, pp. 37-38); e soprattutto per «l'abbandono premeditato di tutto ciò che nella vita non è essenziale, non è d'importanza precipua» (*Introduzione all'estetica*, cit., p. 24).

«Stile di vita» e architettura coincidono in una comune razionalità. Nato nel 1901, A.S. appartiene ad una generazione successiva rispetto

a quella dei «maestri» rivoluzionari (Gropius, n. 1883; Le Corbusier, n. 1887); la sua ricerca più che ad una «rottura», già avvenuta, si indirizza verso la instaurazione di una nuova civiltà dell'immagine, «in un'architettura che dovrebbe costituire una presenza in un tempo senza durata»[2], fondativa di una sintesi delle arti.

Uno «stile di vita» diffuso - «parlato» - da un linguaggio di cui A.S. ricerca - in particolare in questi scritti - i caratteri fondamentali, ed il fine del quale non è il migliore esercizio di funzioni quotidiane, ma la comunicazione di un insopprimibile *lirismo* come dato costitutivo della essenza umana.

Lirismo controllato e costruito - attraverso «i dati della più assoluta astrazione» *(Verso un suprematismo architettonico*, p. 28) - con l'esercizio costante di regole e proporzioni sulle quali S. si diffonde a più riprese. Gli esempi: Ozenfant, ma soprattutto Theo van Doesburg, dal quale deriva un annullamento - neoplastico, cromatico, luministico - della prospettiva (ved. *Dinamismo policromo*, p. 94), e la predilezione per l'assonometria. Per le immagini architettoniche, dinamiche e insieme rigorosamente controllate, di Alberto Sartoris, l'assonometria diviene linguaggio di personale chiarezza ed efficacia espressiva, che evita gli accostamenti antropomorfici ai quali rischierebbe di ricondurre una forma simbolica generata da «punti di vista».

Anche quando tratta di argomenti legati al «quotidiano» (*Metafisica dell'architettura interna*, p. 88), l'accento non è posto sulle funzioni - né tantomeno su ricerche analoghe all'*existenzminimum*: «... l'architettura funzionale non diventa necessariamente una grammatica per edificare secondo le norme dell'igiene e le nozioni di comodità, ma un'arte magistrale concepita attraverso la ricerca intensiva della proporzione» *(Contributo architettonico a una nuova cultura dell'arte*, p. 168). Per Sartoris le «funzioni necessarie» sono determinate da una «norma ortogonale», geometrica. La *necessità della bellezza* è la costante teleologia che sovrintende all'architettura e al suo dominio sulle arti: *cantare non è un errore*, né un sovrappiù; merito del razionalismo è l'annullamento della contraddizione fra reale ed immaginario (*Surrealismo e razionalismo*, p. 43), e quindi la possibilità di una diffusione della qualità estetica a tutte le dimensioni del reale. Il linguaggio architettonico - comunicativo di ordine estetico - può strutturare la diffusione di una nuova civiltà, di un «Mondo Nuovo»

(p. 105); «nel cuore dell'architettura» (p. 112), «ordine nuovo» e «mito nuovo» coincidono.

Una nota va riservata ai caratteri del «mito»; Sartoris rifiuta incoerenze e irrazionalità: l'«uomo approssimativo» di Tristan Tzara come l'impeto espressionista; il «simbolismo artistico: menda dell'arte nordica» e «la nozione di *sentimento* alla quale, noi latini, opponiamo quella di *lirismo*» (*Disciplina del fenomeno astratto*, p. 148-149). In polemica con i dadaisti, Sartoris afferma la qualità insieme lirica e geometrica «del mondo architettonico moderno, che non è solamente la manifestazione di una rivoluzione artistica e sociale...» (*Avvenire del funzionalismo*, p. 41): l'architettura è «sintesi astratta quadridimensionale» (p. 28); «ricerca dell'ordine, nella grandezza e nella bellezza di forme nuove» (p. 41).

La «razionalità lirica» di Sartoris può affrontare con coerenza temi come il teatro, privilegiando lo spettacolo scenico astratto, con il coinvolgimento di grandi masse (teatro dei centomila, di Guido Fiorini, p. 132); e soprattutto può trovare una puntuale esemplificazione nell'architettura sacra. Sartoris affronta qui uno dei nodi centrali del Movimento Moderno: la «necessità della bellezza» ha come conseguenza pratica la «necessità del monumento»: come giungervi senza lasciarsi fuorviare da retoriche e simbolismi, dal «sentimento» o dall'urlo espressionista? «La chiesa non è una caverna di religioni e di misteri, né tanto meno un tempio dal simbolismo di esportazione?» (p. 76). La risposta è di ordine linguistico: la razionalità del linguaggio architettonico è «funzionale» al rigore lirico con il quale il monumento comunica civile chiarezza. Le applicazioni pratiche le ritroviamo nelle limpide architetture delle chiese svizzere che ci permettono di introdurre alcune riflessioni sulla «sfortuna» di Sartoris come architetto realizzatore.

Alla fine degli anni Venti, con l'arresto di Riccardo Gualino (1930), si spegne il clima di avanguardia che distingueva la cultura torinese. Persico già nel 1929 si era trasferito a Milano, alla redazione di «La Casa Bella» (alla quale Sartoris collaborava fin dall'anno precedente e che nel 1930 pubblica la parigina villa-studio van Berchem). Ma a Sartoris l'ambiente italiano sembra angusto: nel 1929 fonda a Parigi il gruppo *Cercle et Carré* e la rivista omonima (con Le Corbusier, van Doesburg, Fillìa, Gropius, Marinetti, Mondrian, Prampolini, Seu-

phor, Vedrés) e ne organizza una mostra internazionale alla *Galerie 23*. Avvia così la funzione di inesauribile organizzatore culturale che lo distinguerà. E' proprio su questa funzione che è utile riflettere, a partire da questi scritti, e al di fuori dei luoghi comuni e degli stereotipi correnti per molto tempo nella storiografia. L'organizzazione culturale che il Sartoris - saggista e polemista, divulgatore e «catalizzatore», co-fondatore del CIAM, protagonista della rivalutazione critica di Sant'Elia, *supporter* di Terragni, e via via percorrendone la irrequieta biografia - persegue, si muove tutta nella dimensione della ricerca di stile e nell'approfondimento del linguaggio di una nuova architettura, con un «totale assoggettamento» - nel dominio delle «realizzazioni plastiche» - dell'arte all'architettura, «la sola legge dei grandi periodi creatori».

Una lezione che l'allievo-collaboratore di Rigotti e D'Aronco aveva imparato e arricchito - proprio insieme a Persico, nel clima torinese - in una stretta interrelazione fra opere di artisti, opere architettoniche, arte applicata e artigianato, come «stile» (stile di vita e stile della città). Tutta l'opera di Sartoris è tesa ad affrontare «i più importanti problemi estetici attuali... nel campo dell'architettura, pittura, scultura, cinematografia e del teatro, quale contributo essenziale della civiltà europea e del pensiero occidentale» (come ribadisce nel *Proemio*, p. 21).

Il dominio totalizzante dello stile irrompe nella cultura italiana, spesso ristretta finallora in un limitato ambito provinciale, con *Gli elementi dell'architettura funzionale* (Iª edizione, Milano 1932), primo panorama mondiale dell'architettura nuova, con una forza illuminista che segnerà profondamente biografie e posizioni culturali. Ma la capacità di coinvolgimento di A.S. non scende sul terreno del potere; ciò significherebbe ibridare la nuova architettura con i desideri, i «gusti» di committenti e potenti: dalla borghesia lombarda, che farà la fortuna di un Gio Ponti, al potere politico di un Piacentini, che condurrà i «nuovi architetti» verso l'E42. La chiarezza del Nostro non potrà mai accedere a quel possibilismo architettonico che alimenterà il Novecento. «Non dimentichiamo - ha notato puntualmente Luciano Patetta[3] - che la "mediterraneità" di Sartoris non è mai quella degli archi e dell'architettura romana stilizzata e semplificata, ma si collega direttamente ad una lettura "mediterranea" delle opere di Garnier e di Le Corbusier. Sartoris è perciò estraneo a tutta quell'ondata di

entusiasmi che coinvolge anche Casabella (dopo la morte di Persico) su cui leggiamo per esempio a proposito dell'E42: "Questo complesso è stato pensato con spiriti ed intendimenti nuovi, pur collegandosi idealmente agli esempi del nostro glorioso passato, e più specialmente alla grande arte romana... "». Ben diversa, come abbiamo già notato e come si può leggere nelle pagine che seguono, è la concezione del «monumentale» e «rappresentativo» che Sartoris persegue. La sua lettura e la sua profezia di un'architettura «razionale» in chiave mediterranea è tutta inscritta nella struttura della razionalità, come qualità perenne - archetipa - dell'architettura stessa, nelle leggi e nella ricerca geometrica di una «divina proporzione» che una nuova civiltà doveva ritrovare in chiave dinamica («quadridimensionale»); e non nell'imitazione estrinseca di particolari elementi (simboli): colonne, trabeazioni, archi, legati a un «gusto» epocale («non disturbare sempre i romani»). Nella polemica contro la scuola piacentiniana («terribile contagio», «la riesumazione dell'arco per l'arco», ved. *Momento dell'architettura*, p. 180 ss.) Sartoris difende i caratteri di costruzione strutturalmente razionale (esemplificata in Antonelli) dell'architettura. Ma in realtà che cosa poteva avere di comune l'aerea chiarezza di Sartoris, tutto rigore intellettuale, con il peso funereo delle retoriche novecentesche?

Fermiamoci a questo punto: è evidente l'impraticabilità, su queste posizioni, di ogni «possibile» compromesso (e S. non risparmia neppure gli amici Rava e Larco, che si augura «ritornino un giorno... alle regole primitive del funzionalismo edilizio», p. 178; Carlo Enrico Rava e Sebastiano Larco avevano abbandonato il MIAR [Movimento italiano per l'architettura razionale] per fondare un più opportunistico RAMI [Raggruppamento architetti moderni italiani], con una formula di «razionalisno mediterraneo» che voleva essere più gradita al gusto del regime). *Gli elementi dell'architettura funzionale*, e poi la *Encyclopédie de l'Architecture Nouvelle* (1948) rimarranno i monumenti di una civiltà perduta, alla quale si è contrapposta una imitazione di elementi stilistici («moderni» o «antichi», non costituisce sostanziale alternativa) non suffragata da una rivoluzione nello «stile di vita», nello «stile della città». Così come rimase la sola, vera e globale alternativa - anche sul piano dello «stile» - a Piacentini e al piacentinismo, la battaglia di Sartoris non abbandonò mai il terreno dell'elaborazione linguistica e

formale per appiattirsi sul campo in cui si contrattano proficui scambi, si ottengono incarichi. «Non va dimenticato - ricorda ancora L. Patetta - che egli non ha mai potuto realizzare alcuna opera in Italia [se si eccettua il padiglione di Torino, *N.d.r.*], non ha mai ottenuto alcun incarico pubblico, ed è stato escluso da ogni importante manifestazione ufficiale di carattere realizzativo (non ha mai ricevuto, per esempio, l'incarico per un allestimento alle Triennali di Milano)».

Nel corso di questa presentazione ci siamo imbattuti in temi strettamente intersecati fra loro che - prima di lasciare lo spazio dovuto agli scritti di A.S. - può essere utile aggregare, per comodità del lettore; libero a sua volta di verificarne una possibile attualità.

La ricerca continua di una struttura delle regole architettoniche, che organizzi un linguaggio totalizzante le «arti plastiche», tessuto comune e comunicativo di uno «stile di vita» essenziale, fonda una concezione della «civitas» nella quale l'*estetica* è elemento onnipresente, come l'aria e la luce. Su questa utopia insopprimibile - di cui Sartoris ci ha dato anche recentemente alcune immagini illuminanti, in particolare con il cristallino complesso industriale di Dunkerque[4] - è il momento di ridiscutere, come alternativa ad una passiva acquiscenza verso una progressiva perdita di qualità. L'esempio che ci viene da queste pagine non induce a rassegnazione, né al ritiro in una personale ricerca «artistica», ma riattualizza una tenace e insoddisfatta volontà di «cambiare il mondo».

Marcello Fabbri

Note

[1] E' il caso di notare che nella cultura torinese «anni Venti» avvenne anche la formazione giovanile del coetaneo Adriano Olivetti (n. 1901; laurea al Politecnico, 1924). Ma se si possono riscontrare nella futura attività di Adriano - e in particolare nella visione di una integrazione fra architettura, arti plastiche e «stile di vita» - alcuni rimandi alla cultura dell'ambiente «gualiniano», in lui era certamente più sensibile l'influenza di un altro coetaneo: Piero Gobetti. Ed è di quegli anni la partecipazione diretta alla fuga di Turati (con Parri e Rosselli, 1926); mentre il suo impegno di ricerca - in particolare dopo il soggiorno americano 1925-26 - è tutto centrato sulla innovazione nell'organizzazione industriale.

[2] Da una dichiarazione di Sartoris su «Controspazio», n. 2, 1988, p. 37.

[3] LUCIANO PATETTA, *Alberto Sartoris critico e architetto razionalista*, «Controspazio», n. 6-7, 1970, p. 14.

[4] Complesso industriale Lesieur, Dunkerque, 1983-84, in «Controspazio», n. 2, 1988, p. 48.

Tempo dell'Architettura
Tempo dell'Arte
Cronache degli anni Venti e Trenta

Proemio

La maggior parte delle pagine di questo libro polemico sono state scritte fra gli anni 1925 e 1930. Quando questa specie di trattato fu annunciato a Pier Maria Bardi, che ne ebbe per primo notizia, portava il titolo categorico di Vincere in salita. *Circostanze avverse, ma specialmente ragioni personali di approfondire le mie affermazioni, protrassero sino al 1943 le speranze di pubblicazione di un'opera che ero andato aggiornando e ampliando, e che mi fu richiesta in quel tempo da Adriano Olivetti. Le sorti della guerra impedirono ancora una volta la realizzazione del progetto.*

Essendo cambiate le condizioni del funzionalismo per la superata iniziale fase polemica dell'arte nuova, questa raccolta amplificata di interventi, di prolegomeni a una estetica e a una costruzione dell'arte nuova (che lasciamo alle vostre meditazioni e riflessioni) si presenta ora sotto il titolo più confacente di Tempo dell'architettura - Tempo dell'arte.

Frutto di lunghi studi e di esperienze personali conseguite e maturate alla luce del rinnovamento mondiale dell'arte, e ricavato da documenti vissuti in un periplo informativo sotto varie latitudini, il contenuto essenziale di questo volume rappresenta la materia concentrata delle idee e dei temi trattati negli anni 1935 e 1936, nel corso di lezioni e di prolusioni svolte in Argentina alla Facoltà di Scienze Esatte, Architettura e Ingegneria dell'Università Federale, al Museo Nazionale di Belle Arti, al Palazzo della Mostra e del Congresso Argentino di Urbanismo, all'Accademia Nazionale di Agronomia, alla Società Nazionale Scientifica, al Centro Nazionale Ingegneri Agronomi, alla Società Centrale Architetti, alla sede della rivista «Sur» e alla Società Amigos del Arte *a Buenos Aires.*

Mentre mi sono prefisso di rivendicare il primato mediterraneo dell'arte nuova costruita, mi sono anche proposto di spiegare le origini, le fonti, le ragioni e lo sviluppo delle discipline moderne sotto diversi punti di vista: artistico, costruttivo, letterario, tecnico, estetico, religioso, filosofico, lirico, sociale ed economico. Sono quindi massimamente contemplati i più importanti problemi estetici attuali e del dopoguerra, nel campo dell'architettura, pittura, scultura, cinematografia e del teatro, quale contributo essenziale della civiltà europea e del pensiero occidentale.

A. S.

Torino, St. Saphorin, Parigi, Roma, Buenos Aires, Brescia, Milano, Sondrio, Nervi, Lutry.

INTRODUZIONE ALL'ESTETICA DELLA NUOVA ARCHITETTURA

Il problema che tormenta anche oggi gli artisti è sempre quello che in ogni epoca si è dimostrato per loro più difficile: la definizione di un'estetica. Per le realizzazioni dell'arte pura l'estetica può assumere soltanto un valore di contributo culturale, ma per il controllo delle verità dell'arte, per le sue relazioni con la vita, per il chiarimento del pensiero e per le sue reali caratteristiche, il problema dell'estetica va osservato nei suoi aspetti più salienti quale permanente stato di cose di un determinato modo di vedere, di pensare, di sentire.

Trattandosi di plastica moderna, deve prevalere il concetto architettonico che è alla base di ogni manifestazione artistica, quello che riveste il significato più duraturo, quello che possiede le maggiori facoltà di potenziare l'opera d'arte. Attraverso le vaste possibilità che i dati delle nuove tecniche aprono per la creazione costruttiva, l'architettura è ritornata, come nei periodi aurei dell'arte edilizia, a quelle regole elementari che hanno finalità pratiche bene impostate e serie ragioni di sviluppo plastico. I contrastanti risultati delle teorie razionaliste offrono la prova lampante che i sistemi della nuova architettura europea non hanno per nulla abolito la fantasia creatrice dell'artista, dell'architetto o del decoratore[1]. Quello che ha perso lo spirito individuale, lo ritroviamo sotto migliore veste nell'espressione originale di forme collettive. Ammessa questa tendenza, sorgeranno qualità estetiche le quali consentiranno di costituire le classificazioni utili dei problemi dello stile dell'epoca nostra. La coscienza del tempo presente risolve con arditezza, all'infuori di qualsiasi speculazione simbolista, un libero confronto degli elementi costruttivi più atti ad imprimere una fisionomia estetica che sia l'immagine completa dell'architettura moderna.

Ciò che più importa, nella formazione di una nuova estetica, è la *presa di posizione*, poiché vi sono nell'arte degli argomenti organici che essendo stati molto trattati, e spesso molto male, hanno perso la maggior parte del loro interesse. Devono allora essere riesaminati alla luce dell'epoca, rivalutati e, se mai, per ragioni di perenne vitalità, assunti quali *elementi universali* capaci di riadattamento. Ed anche tutto ciò che è *celebre, conosciuto, stimato* tra gli uomini, deve essere

ripreso nel senso delle nuove conquiste, scartato, modificato o accettato dopo profonda analisi. La funzione primordiale, la reale ragione di essere di questo procedimento, la dobbiamo ritrovare in un ispirato ordine qualitativo di orientamento, il quale giustifica in parte il *clima* dei nuovi elementi estetici. Questa rigorosa selezione, nel suo moto ascensionale, mira ad aumentare il gioco psicologico fondato sui contrasti strutturali del modernismo contemporaneo. Unita da forze nuove, l'estetica razionalista vibrerà in potenza, in espressioni tipiche definite dai metodi attuali.

Benché l'architettura sia tra le arti quella che si intreccia maggiormente alla vita pratica, non siamo indotti a rinunziare a quelle ebbrezze imponderabili, a quelle emozioni nascoste - cinematica dell'arte che soltanto l'estetica può rivelare - dalle quali si può anche dedurre che essa vive pure delle armonie più astratte, dei concetti più cerebrali, degli equilibri più sapienti, più raffinati, più sottili, più intimi. Per questa sua continuità plastica nel mondo dell'astrazione, l'estetica del razionalismo serve a differenziare nettamente l'architettura moderna dalle altre arti.

Entrando nel merito dell'attività creatrice della nuova architettura, un attento particolare esame delle singole individualità (Le Corbusier, Giuseppe Terragni, Alvar Aalto, Antonio Sant'Elia, Jacobus Johannes Pieter Oud, Marcel Breuer, Theo van Doesburg, Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe, El Lissitzky, Hans Scharoun, Antonin Raymond, Richard J. Neutra, Josef Havliček, Karel Honzík, Guido Fiorini) varrebbe ad allontanare da un complesso di opere scaturite dagli aspetti di un organismo costruttivo aderente alla nostra sensibilità, il prestigio di un estetismo positivista in aperto contrasto con le idee del *bello* e che nulla ha di comune con l'estetica moderna del pensiero razionalista. Infatti, i principi del razionalismo confinano, in certo qual modo, con quelli del *neorealismo* o *realismo magico*, perché le espressioni più impegnative del realismo architettonico contemporaneo non danno l'apparenza bensì la sensazione della natura, la visione di una realtà. Non la realtà positivista, ma l'abbandono premeditato di tutto ciò che nella vita non è essenziale, non è d'importanza precipua.

Ad avvalorare tale affermazione, si considerino le proporzioni nella natura e nelle arti dal punto di vista estetico, e si converrà facilmente che il *vero* nell'arte (la realtà assoluta), e più particolarmente

nell'architettura, non è mai esistito. Vi fu sempre trasposizione, come nella dottrina razionalista odierna, che riveste carattere permutatore. Si tiene conto, inoltre, della dinamica della vita (futurismo italiano), della statica della vita (cubismo ispano-francese), della funzionalità della vita (elementarismo olandese).

Nell'architettura, le proporzioni non implicano affatto rapporti fissi costantemente uguali fra le parti che hanno uno scopo determinato. Al contrario di quanto succede nella natura, i rapporti architettonici sono variabili al fine di ottenere l'armonia massima dell'organismo costruttivo, armonia massima in cui tutte le dimensioni e tutte le proporzioni sono legate da uno schema ortogonale, da un tema di corrispondenza generale e da ritmi ricorrenti, i quali concorrono ad esternare l'euritmia plastica dell'edificio. Cosicché per fissare le regole di un'estetica della nuova architettura, si dovranno rintracciare le influenze del parallelismo matematico ed architettonico, le leggi imperative del *numero d'oro* e le costanti della geometria nel campo della morfologia estetica.

Oggi, la tendenza razionale pone l'architettura di fronte a contingenze sociali e ad entità psicologiche e tecniche sinora ignote. Essa non è più soltanto, come affermava Federico Schelling (1775-1854) nella sua impostazione filosofica di un idealismo soggettivo, «*la forma artistica inorganica della musica plastica*»[2], poiché, oramai, l'utile può anche essere bello, dato che costituisce già di per sé stesso una propria bellezza. Assiomi, questi, che fanno convergere l'architettura verso aspetti plastici inconsueti e le imprimono la possibilità di trasformare l'utile nelle trasposizioni della realtà magica.

Grazie ai nuovi contributi della scienza astratta dello spazio, il fenomeno metafisico dell'arte modernista ha stabilito, nel consesso delle dottrine razionali, un assieme di ordinamenti costruttivi di cui si avvale l'architettura europea. La trattazione estetica di tali ordinamenti si ricollega allo spirito muscolare della nostra civiltà, ed in virtù degli elementi universali dell'arte che arricchiscono - come si è detto - i principi e le correnti dell'architettura moderna, trova persino una rispondenza nel formalismo estetico di Sant'Agostino (354-430), il quale, malgrado la marcata influenza dell'idealismo di Platone (429-347 a.C.), scopre che la qualità fondamentale dell'estetica dell'età di mezzo riposa sul concetto dell'*unità nella varietà*[3] che è, oggi, una della ragioni dell'architettura razionalista.

L'idea generale che tutto ciò che è *umano* e *pratico* può essere

superato nell'ambito delle teorie dadaiste e surrealiste, suggerisce al razionalismo europeo (cavaliere dell'infinito) un comportamento iniziale quasi identico, ma uno svolgimento ben diverso, giacché le sue finalità non si cristallizzano in loro stesse (in tal caso, essendo in contraddizione con la coscienza superiore, avrebbero un valore di realizzazione puramente negativo), ma esprimono con senso utilitario ciò che vi è di grande e di eterno negli uomini: la passione di creare, la passione di creare l'opera bella, la passione di creare l'opera elevata. Nella proprietà determinata del *momento estetico*, il postulato razionalista oggettivizza plasticità architettoniche poste dalla cultura del nostro secolo nella traslazione delle tendenze moderne fuse in autentiche chiarezze verticali.

Evidentemente, ogni forma d'arte totalmente spoglia dell'elemento umano resta uno schema formale collegato al tempo forse, ma non allo spazio: quindi è naturale che venga ricusata la possibilità di materializzare i mezzi espressivi della nuova architettura con i soli motivi *tecnicamente negatori* del *dadaismo* e del *surrealismo*, i quali possono esemplificarsi specialmente nell'ambito della pittura e della letteratura, essendo queste meno legate dell'arte edilizia a metodi costruttivi e strutturali di carattere eminentemente utilitario e collettivo.

Se il dadaismo e il surrealismo difettano dell'interpretazione plastica che ferma i volumi architettonici (per il fatto di rappresentare uno stato meramente transitorio dovuto agli eventi dell'arte moderna e di essere inconsciamente legati alle filosofie simboliste), hanno tuttavia ricondotto i nuovi dogmi dell'estetica verso lo studio di problemi riflettenti i tentativi e le esperienze dei primitivi dell'architettura razionale.

Analogamente però, raziocinio che inferisce da somiglianze le argomentazioni più significative dello spirito meccanico della nuova architettura, il *neoplasticismo* contemplando il vero volto dell'arte che comporta l'era nostra, contraddistinse gli oggetti dell'architettura funzionale desumendo le ragioni, i fervori ed i principi dell'estetica moderna. Estetica costruttivista assuntrice di densità plastiche preponderanti avvinte a particolarità idonee e consapevoli, indispensabili per chi voglia, con mezzi presi all'arte, evadere dal mondo immediato per entrare nell'atmosfera del razionalismo.

Note

[1] Per decoratore, intendo *plasticien*, nella sua ampia definizione francese.
[2] FRIEDRICH WILHELM JOSEF SCHELLING, *Sämtliche Werke*, Stuttgart und Augsburg, 1859.
[3] SANT'AGOSTINO, *De vera religione*, 389-395.

VERSO UN SUPREMATISMO ARCHITETTONICO

I canoni dell'architettura funzionale, come risulta dalle numerose affermazioni pratiche della nuova edilizia europea, non sono più dei semplici valori polemici o teorici, ma si presentano con una sicura possibilità di sviluppo organico.

L'architettura e le arti affini costituiscono perciò un ramo importante dell'attività umana. Indispensabili all'uomo perché strettamente connesse alla sua esistenza, esse seguono i ritmi rapidi e le azioni accelerate che noi viviamo. Abolita ogni enfasi, eluso ogni ritorno a stili passati irremediabilmente, non sono più il prodotto della frenesia plastica o dell'esasperazione ornamentale, ma il risultato integrale dei fattori dell'epoca meccanica e cooperativa che non hanno nulla a che fare con i richiami pleonastici, con le sterili e servili imitazioni, con le variazioni più o meno libere del secolo scorso.

Nel dominio delle realizzazioni plastiche, le nuove tendenze precipitano l'arte verso una virilità possente nata dal suo totale assoggettamento all'architettura, la sola legge dei grandi periodi creatori; mentre le ricerche simultanee dello spirito nuovo rivelano un'affinità naturale, audace, aderente alle necessità presenti - sociali, spirituali, economiche e tecniche - del movimento attuale, una tenacità generosa che conduce al lirismo contemporaneo. Ordine semplice, misura logica, superiorità essenziale in moto.

Ci resta però da creare una atmosfera plastica ardita e razionale capace di portarci nelle sfere di una grandezza vitale, di una geometria vibrante, di una stereometria forte e sapiente, di proporzioni armoniose e stabili.

L'artista del nostro tempo, posseduto dalla *verità meccanica*, non può pensare, che illegittimamente, altra cosa - nel campo della plastica architettonica - che non sia una sintesi astratta quadridimensionale, un *suprematismo* degli elementi superiori in azione. Per la conquista dello spazio e del movimento, l'architettura suprematista o polidimensionale si prefigge quindi di perseguire quella totale armonia il cui metro stabilisce i suoi rapporti plastici e le sue azioni costruttive oltre le misure che vertono soltanto sulle due dimensioni delle coordinate cartesiane.

L'amore della macchina, il suo insegnamento imperioso, la sua

angoscia arrogante, la sua febbrilità eccitante non lo possono lasciare indifferente. Egli seguirà dunque i dati della più assoluta astrazione, trovati con lo studio delle forze e delle funzioni obiettive all'infuori di ogni schiavitù aprioristica; mentre non perderà mai di vista che per raggiungere la perfezione della polidimensionalità codificata da Enrico Prampolini, troverà naturale sondare il concetto che afferma la bellezza della necessità e proclamare la necessità della bellezza.

Le sensazioni, le azioni e le composizioni plastiche derivanti dallo spirito della macchina (sensazioni spirituali e sensuali; azioni logiche, utili e pratiche; composizioni fondate sulla realtà dei bisogni a soddisfare e delle nuove forme a creare) investono con violenza, con brutalità, le superate forme dell'arte, sopprimendo conseguentemente ogni simbolismo costoso, ogni naturalismo romantico, ogni tradizionalismo ingombrante. L'esperienza recentemente acquisita consente all'artista di costruire, meccanicamente e metodicamente, l'opera esattamente adatta alla sua destinazione, conforme alla sua espressione e alla sua funzione.

Nel campo quasi del tutto inesplorato del suprematismo polidimensionale, i canoni della geometria applicati alla euritmia delle masse architettoniche, esposti ermeticamente da Plutarco (45-125) ed imperfettamente riesumati dallo scrittore ed architetto francese Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879), hanno portato alcuni artisti quali il nostro Guido Fiorini alle fonti dell'armonia plastica ed architettonica e, da quelle fonti, nel terreno misterioso dell'esoterismo e delle leggi dell'analogia, dai quali è nettamente derivata, negli anni 1928 e 1934, la sua efficace *tensistruttura*.

Rimediare a certi errori del passato pur ravvivando gli elementi universali della tradizione, fare dell'architettura e non dell'irresponsabile mestiere, esaltare la materia e non distruggerla o prostituirla, è quello che ha dato origine al movimento riformatore della nuova architettura europea.

L'arte moderna potrebbe oggi vivere anche senza difensori. Però, sebbene la sua azione travolgente la ponga ormai in primo piano nella vita contemporanea, essa non appartiene ancora alla massa. L'architettura funzionale, prima di venire completamente tradotta in atto, come le altre arti, esige perciò di essere commentata attraverso l'estetica dell'*ottica* odierna.

Se per i più, il funzionalismo consiste nel dare la baia al passato per

partito preso, se la società vuol trovarvi talvolta uno spirito inumano, non esitiamo ad asserire che con la tendenza mediterranea, che lo penetra nella sua più intima struttura, sta forse per entrare, per certi suoi lati illuminanti, nella sua iniziale fase classica. Spoglio degli elementi inutili e superflui, è distribuzione armonica dei mezzi lineari e colorati, possesso ritmico dei contrasti e delle assonanze, ricerca di uno stile specificamente utilitario e lirico. Tali sono i principi che formano la base del razionalismo purificato, di cui l'ultima trasposizione, l'ultima trasfigurazione, è condensata in queste parole: fare coscientemente dell'arte nuova.

AVVENIRE DEL FUNZIONALISMO

Nella civiltà europea, quattro grandi espressioni vitali si sono poste sotto l'egida del modernismo contemporaneo, onde definire le caratteristiche salienti dell'epoca nostra. Oggi, vi è l'uomo secondo lo spirito, l'uomo secondo il corpo, l'uomo secondo la tecnica e l'uomo secondo l'arte. Secondo lo spirito, l'uomo ci interessa dal solo punto di vista cerebrale che è già (lo riconosciamo volentieri) di per sé stesso una conquista sulla materia compiacente; secondo il corpo, l'uomo ci può attrarre per i suoi valori fisici, per le sue inquietudini o per certe sue profondità sentimentali che possono raggiungere i vertici della sensibilità morale; secondo la tecnica e l'arte, l'uomo è per noi il segno manifesto, inconfondibile, del fenomeno moderno. L'uomo europeo, l'uomo razionale il quale ha appianato con viva passione, con spietatezza forse, ma pur con logica superiore, le vie della nuova architettura, le vie dell'arte madre.

Nord e Sud

La disamina di alcuni preconcetti critici ci consente di stabilire l'infondatezza della teoria estetica che ha tentato di infognare l'arte moderna opponendo Nord e Sud o viceversa. Non crediamo quindi che Nord e Sud possano essere presi come elementi antitetici dell'uomo secondo la tecnica e l'arte, poiché certi principi della nuova architettura che abbiamo convenuto di considerare nordici sono, talvolta, principi dell'architettura sudica di altri tempi. Infatti, i Romani - grandi urbanisti - concretarono soluzioni architettoniche accese da entità spirituali, tecniche, economiche e sociali, che sono poi - con le debite trasposizioni dovute all'epoca - in parte quelle dei problemi valorizzati praticamente, e per primi, dalle concezioni nordiche dell'arte edilizia odierna. Creata da costruttori audaci, anche l'architettura gotica offre l'esempio di due fatti universali di ordine diverso: l'uno di ordine spirituale, l'altro di ordine strutturale. Fatti che risultano ancora oggi nelle opere del razionalismo latino. Non saremo noi a negare che gli influssi del Sud abbiano avuto sino dall'arte

primitiva una rispondenza più effettiva con i sentimenti naturali dell'uomo ed un'importanza maggiore (come accade tutt'ora) per lo sviluppo delle arti plastiche in genere. Ora, però, questa differenza di livello spirituale non esiste più. Tutte le correnti e le tendenze dell'arte moderna si compenetrano a vicenda e, non potendo quindi più considerare l'estetica sotto l'antico aspetto, non vi è da temere che il Nord possa avere sul Sud un'influenza disgregatrice, tanto più che la tendenza mediterranea (che trae vantaggio immenso dal fatto di avere dato origine all'arte tutta) finisce sempre per prendere il sopravvento.

A questo proposito, voci autorevoli si elevarono già in altri tempi per auspicare l'unione del Nord al Sud, per portare grande giovamento all'evoluzione umana e a quella dell'arte. Nel 1871, il 7 novembre, Riccardo Guglielmo Wagner mandava per l'appunto al compositore padovano Arrigo Boito la famosa *Lettera a un giovane amico italiano* («Brief an einem Italienischen Freund»), nella quale diceva: «*Forse è necessario un nuovo connubio del genio dei popoli, e in tal caso a noi Tedeschi non potrebbe sorridere una più bella scelta d'amore che quella che accoppiasse il genio d'Italia col genio di Germania*»[1].

Quello che a noi serve, nel tempo presente, è sapere perché Nord e Sud sono opposti, a parità di grado, a parità di valori. Perché il modernismo, come l'arte siculo-dorica e quella del primo Rinascimento, malgrado l'uniformità dell'ispirazione, malgrado il purismo rispettoso e volontario delle intenzioni plastiche, è esente da monotonia e da oscurantismo. Anzi, assume aspetti che si confanno agevolmente alle diversità climatiche, politiche e nazionali dei singoli Paesi. Volendo creare un'estetica dell'architettura moderna, e pur ammettendo che si possa ancora trovare un insegnamento nella *Divina proporzione* del Rinascimento italiano, senza perdersi per questo in tediose disquisizioni teoriche, dall'esame delle leggi del razionalismo attuale ci sarà facile trovare che il rinnovamento dell'arte edilizia è dovuto non soltanto alla grandezza del pensiero che la ispira e alla ricerca fervente di forme nuove, ma anche al fatto di costruire l'opera d'arte secondo necessità e ragioni che contano con il fattore economico e sociale. Perciò, non costrizione della fantasia, paventando ogni intervento cerebrale, ma puntare oltre i confini del creato, trasferire il vero non nel sogno né nella finzione simbolistica, ma farlo convergere verso realtà metafisiche che raggiungano efficacemente l'idea del dramma cosmico. Come l'architettura umanista di Francesco Borro-

mini (1599-1667) trovò nello sviluppo della geometria - in cui la spirale, l'ellisse e la parabola avevano soppiantato il circolo - una nuova virtuosità matematica e costruttiva, come l'architettura flessuosa e rotante di Guarino Guarini (1624-1683) determinò con interpretazioni inedite dello spazio matematico, armonico e prospettico, nuove fondamenta per la progettazione, l'architettura razionalista, nella sua attività e nella sua appassionata divorante curiosità sperimentale, trova nei nuovi materiali e nuovi metodi, nuove possibilità di adempiere a nuove funzioni sociali, tecniche e plastiche.

Visione astratta e metafisica

All'infuori delle finalità dello spirito geometrico e del pensiero teorico, il sentimento preso isolatamente non può creare le forme dell'arte. Riuscirà forse ad umanizzarle, ma rimarrà sempre cosa speciosamente emertica, e se intenderà materializzare concetti stilistici, si chiuderà nell'ambiente puramente naturalistico ed imitativo. Le dottrine astratte, invece, possiedono eminenti facoltà creative, le quali, intensificando le realtà costruttive, non ottundono, come quelle del sentimento, le espressioni architettoniche di chi intende orientare l'arte verso un purismo sano ed elegante, in cui la funzione e l'armonia siano le note dominanti. D'altra parte, da questa armonia è nata la teoria estetica della struttura funzionale, che ha avuto il potere di modulare nell'infinita varietà le sveltezze sapienti della nuova architettura. Struttura funzionale, struttura astratta, struttura armonica che infoca i principi del razionalismo europeo.

Un esempio sintomatico comune a tutto il moderno razionalismo, dimostra la prevalenza del mondo astratto su quello naturalista. Rivolte alla ricerca e allo sfruttamento intensivo di nuove audacie costruttive, le tendenze dell'architettura europea si contendono il primato dei principi della struttura armonica cui abbiamo accennato. Sicché al sorgere della nuova architettura parve a tutta prima che i modernisti volessero unicamente fissare una morale pratica dei materiali da costruzione. Ciò potrebbe essere asserito con certezza qualora l'architettura fosse fine a sé stessa, mentre, oggi, il razionalismo rivela quante risorse può possedere questo elemento astratto dell'organismo strutturale che sdoppia lo spirito dell'artista, il quale

ha creato, per puro sforzo di intelligenza, materie astratte - come il cemento - che non hanno più nessuna affinità con gli elementi naturali. Chi lamenta l'assenza del simbolismo e del decorativismo dall'indirizzo attuale dell'architettura europea, rinnega verosimilmente le qualità elettive della tradizione, poiché è merito del sistema razionalista l'avere avuto, se non gli si volessero riconoscere altri pregi, almeno quello importantissimo di scoprire gli elementi universali dell'arte passata (da quelli di Paolo Uccello, Piero della Francesca, a quelli contenuti in Masaccio), che nell'epoca nostra sono stati ripresi dalle correnti moderne. Le Corbusier - che nessuno può tacciare di troppo simpatizzare con il tradizionalismo - ha notato, infatti, che uno dei primi tentativi di cubismo s'intravede già nel Partenone dove Ictino, Callicrate e Fidia idearono, nel V Secolo avanti Cristo, le prime sagome quadrate, come più tardi, aggiungiamo noi, nell'opera di taluni scienziati, pittori ed architetti dell'epoca precolombiana, del Rinascimento, del Seicento e del Settecento, si possono tuttora ammirare studi assai evidenti di schemi astratti, cubisti e surrealisti. Si veda, per i presentimenti astrattisti, oltre ai musaicisti romani e alle composizioni musive bizantine di S. Apollinare Nuovo e del Mausoleo di Gallia Placidia in Ravenna, l'arte degli Aztechi del Messico, quella degli Incas del Perù, Paolo Uccello, Piero della Francesca[2], Albrecht Dürer; per i cubisti, le *Fantasticherie* del pittore fiorentino Giovanni Battista Bracelli (precursore del cubismo) degli anni 1621-1624, dedicate all'Illustrissimo Signore Don Pietro Medici; per i surrealisti, l'opera straordinariamente rivelatrice del pittore milanese Giuseppe Arcimboldi (1533-1593), inventore del surrealismo, le figure così commoventi (sublimi e tragiche composizioni: impressionanti volute muscolari, fantasmagorie aracnidiane, trasfigurate, immaterializzate) che Gemini creò per il *De Corporis Humani Fabrica* (Basilea, 1543 e 1555) di Andrea Vesalio, il grande anatomista del XVI Secolo, le curiose ma poco irreali figure e tavole anatomiche del chirurgo Etienne Rivière, pubblicate nel 1545, a Parigi, da Simon Colines, per il *De Dissectione Partium Corporis Humani* di Charles Etienne, le briose interpretazioni che illustrano il trattato *Della Tramutazione Metellica* di G.B. Nazari (Brescia, 1599) e *Costumes grotesques* di N. De Larmessin (1640-1725). D'altro canto, tanto gli Egizi quanto i Greci impiegarono nelle loro modulazioni architettoniche e plastiche, basate sul movimento e sulla statica dei rettangoli dinamici, tracciati geometrici rigorosamente

esatti ed in certo qual modo identici a quelli che informano le composizioni dei razionalisti europei e le proporzioni caratteristiche rivelate dall'ossatura delle loro opere.

Anche nel primo Ottocento, secondo la scoperta di Carlo Enrico Rava, quasi a titolo di anticipazione del periodo ermetico di Carlo Carrà e della maniera metafisica di Giorgio De Chirico, si presenta l'opera del pittore e prospettico tedesco Amadeus Merian, il cui *Studio di interno* del 1828 è una palese e riuscita dimostrazione di grafismo fondato sulla geometria pura, scandita da linee e da incroci di piani nello spazio.

Divina proporzione

Mediante le capacità della scienza e della tecnica nuova, una luce tagliente e rinnovata segna con precisione le forme dell'arte di costruire, le infonde il gusto delle esperienze temerarie, ne esalta il ritmo crescente, ne ordina le regole, ne arroventa l'immagine e la fantasia, ne conferma i valori intrinseci e le varie possibilità di sviluppo. Come dicevamo innanzi, questi postulati della nuova architettura stillano anche da nozioni di origine antica che hanno dato, all'arte mediterranea particolarmente, un'impronta di ordine imperativo, la cui struttura organica richiama al famoso numero d'oro, che era - allora - indispensabile per chi voleva creare e fissare nell'opera forme plastiche in accordo con la sensibilità e lo spirito dell'epoca. Tale crescenza armonica nello spazio, tale successione dinamica nel tempo, si sono tramandate sino a noi ed oggi, più che mai, gli architetti modernisti sono stati avvinti da una bellezza plastica, che non può essere un miraggio, ma forse la possibilità eterna di elaborare l'opera d'arte nella perfezione assoluta, nella serenità più alta, più impensata. Quello che Luca Pacioli (il frate ebbro di bellezza) chiamava la *Proportio Divina* e Leonardo da Vinci la *Sectio Aurea*, tormenta nuovamente l'anima dei costruttivisti. Ed è bene che la sezione dorata sia ritornata, con i suoi misteri e le sue profondità, a tiranneggiare propiziamente l'estro avvilito di chi aveva fatto cadere, nei primi anni del nostro secolo, l'architettura nelle regioni del nero e della malinconia. Estrinsecandoli dalla geometria del pentagramma e dai temi della sezione d'oro, i tracciati di alcune sorgenti estetiche della

nuova architettura, ove le masse ed i volumi dell'edificio s'incurvano plasticamente secondo le fasi di un *purismo* rigorosamente ortogonale, hanno concesso all'arte edilizia la facoltà di esteriorizzarsi sotto forma di reazioni planimetriche - rettilinee e curvilinee - di chiari stati d'animo, di dinamismi antimorfologici, di cromatismi vivificatori.

Per approfondire le ragioni dell'abbandono premeditato dei sistemi naturalisti per quelli della sezione dorata, che è ritornata nei metodi del razionalismo, sarà utile richiamare l'attenzione sul suo processo di composizione. Dividere una lunghezza in due parti ineguali tali che il rapporto fra la piccola e la grande sia uguale al rapporto tra quest'ultima e la somma delle due, rispetto alla lunghezza iniziale, è insomma la giustificazione del metodo asimmetrico della tendenza funzionalista. La necessità di dividere una linea in due segmenti ineguali condusse quindi l'arte verso il numero d'oro. In architettura, l'artista ebbe poi spesso da porre in atto questo frazionamento ineguale, poiché la divisione simmetrica in due parti uguali, benché sia talvolta indispensabile in rapporto all'uno dei due assi di una figura plastica, è spesso dannosa in rapporto ad un altro asse. In un edificio, ad esempio, un asse o piano di simmetria orizzontale è in genere abusivo o contraddittorio, anche se considerato dal solo punto di vista estetico. Il numero possibile delle divisioni asimmetriche e delle loro combinazioni plastiche è naturalmente infinito e, come la sezione dorata nella sua nuova interpretazione, benché introduca nell'arte la nozione dell'incommensurabile, è però il risultato di una logica e semplice operazione geometrica. Del pari, le opere create secondo questo procedimento teorico assumono un aspetto di potenza serena, dato dall'impressione di complessità astratta, dall'armonia lineare e volumetrica, dall'equilibrio raggiunto nell'inegualità dei rapporti architettonici. Il modernismo contemporaneo non ha plagiato né carpito lo spirito di tale metodo plastico, ma lo ha assimilato e riacceso di nuova vita nelle regole della dottrina razionalista. E per questo Le Corbusier non è venuto meno alla coscienza del razionalismo realizzando nella più grande severità il progetto del *Mundaneum* di Ginevra e la villa di Garches secondo gli schemi e i tracciati regolatori della sezione dorata, celebrando così le virtù esoteriche della divina proporzione in una congenita sinfonia cosmica. Allo stesso modo, Giuseppe Terragni e Pietro Lingeri hanno dedotto le proporzioni costruttive del loro mirabile *Danteo* dai postulati ispiratori e rettificatori di questa rinnovata dottrina.

La conoscenza del tempo di Paul Claudel, rinfrancata nel suo portentoso *Art Poétique*[3], potrebbe essere giustamente rilevata dagli architetti modernisti come saggio estetico della loro passione costruttiva, giacché «*l'interpretazione dell'universo e della figura che formano attorno a noi le cose simultanee*», è la definizione magistrale dell'idea di continuità plastica simbolo dell'architettura e dell'urbanistica funzionaliste. Argomento di preludio ad un nuovo appalesarsi del tempo e dello spazio, che nello spirito claudeliano invoca per lo spazio - il disegno finito - e per il tempo - il disegno che si accinge a costituirsi in un movimento universale (che è il tempo) -.

L'intelligenza delle cose vigente nei principi estetici del numero d'oro che vuole che un tutto diviso in due parti ineguali sia bello dal punto di vista formale, fissando tra il piccolo e il grande elemento lo stesso rapporto esistente tra il grande elemento e il tutto, va considerata, nell'opera architettonica, come l'affermazione ineluttabile del «*fremito della materia*» che nasce al contatto della realtà nel concetto claudeliano. Stabilità meccanica equilibrata al sommo grado, la quale esclude ogni tema d'arte irrazionale nelle congetture degli assi della simmetria asimmetrica della sezione aurea. Simmetria dinamica, simmetria statica, simmetria perfetta, che si conchiude nella bellezza estetica e nelle finalità architettoniche del cubo, del parallelepipedo, del cilindro e della sfera.

Crediamo quindi che il razionalismo avrebbe tutto da guadagnare studiando, nelle sue applicazioni legittime all'architettura funzionale, le filosofie e le estetiche dell'arte nuova. Associando, ad esempio, ai principi rinnovati della divina proporzione, la conoscenza del tempo di Paul Claudel, l'elogio dell'umanismo di Edmond Humeau[4] (dal quale si avrebbe modo di afferrare il concetto virgiliano dell'architettura moderna), le punture di fuoco del *Kn* di Carlo Belli[5], i precetti delle armonie geometriche di Camillo Manzitti[6], l'euritmia plastica della prospettiva ottico-fisiologica di Miloutine Borissavliévitch[7], come pure l'ordine che motiva, attraverso le precisazioni storiche dello stile di Eugenio d'Ors, il concetto perenne di autorità[8], si cadrebbe certamente in sorprese dottrinali inavvertite capaci di portare l'architettura in un campo d'azione di una ricchezza estrema.

Per l'appunto, il *futurismo* italiano al quale si deve, senza dubbio alcuno, concedere di avere saputo fissare la corrente dinamica dell'arte, potrebbe servire al razionalismo europeo per la ricerca delle

leggi costruttive della traiettoria di un mobile che dovrà suggerire l'idea generale del suo movimento e creare la rappresentazione grafica dell'ambiente in moto e degli elementi architettonici che lo compongono. Non si tratta qui di rivendicare le prerogative dell'inconscio o del subconscio, perché conducono al subbisso delle teorie razionaliste dell'arte, ma di incanalare nella pratica le concordanze della traiettoria di un mobile cosciente, meccanico e anche astratto, regolato da una legge puramente cinematica che si riduce, insomma, all'evocazione reale di un movimento uniforme, periodico e trasmissibile. Nel caso dell'evoluzione di un centro in moto, potrebbero essere riprese, mediante un dispositivo strutturale aggiornato, le *linee-forze* di Umberto Boccioni e di Carlo Carrà che accorderebbero certamente, alla nuova architettura, la possibilità di organizzare singolari ed importanti movimenti dinamici di funzioni costruttive (si leggano, a questo proposito, le mie osservazioni sulla metafisica e la dinamica dell'architettura futura nelle mie «*Formule del funzionalismo*»[9]). In questa congettura, gli studi di Matila C. Ghyka[10] sulla geometria delle forme naturali inorganiche e vive, sull'equilibrio cristallino e la pulsazione di crescenza, sulle costanti morfologiche dell'arte mediterranea, e sulla filosofia matematica greca quale fondamento dell'architettura occidentale, potrebbero avere molti punti di appoggio e di comunanza con i capisaldi del razionalismo europeo.

Per imprimere a certe nozioni scientifiche dell'architettura un indirizzo interpretativo psicologico e filosofico, sarà interessante riferirsi alle acute prospezioni compiute nel campo dell'epistemologia da Italo Persegani, affinché realtà e conoscenza siano nell'asserzione razionale «*che tutto quanto vediamo non è che una deformazione soggettiva della realtà*»[11], dato che le cose arrivano alla nostra conoscenza da sistemi aventi forma di analogia con schemi già elaborati. Dalla disposizione prospettica che assumono gli oggetti alla rappresentazione dei concetti di relazione, dalla formulazione algebrica delle quantità al campo delle proiezioni nello spazio, principiano le costruzioni geometriche. I fatti di ordine quantitativo tradotti in schemi diagrafici, diventano le proiezioni di analogie discriminatrici delle relatività fra le cose. Nei complessi organici hanno corrispondenza con la realtà ed i sistemi che ne derivano significati per la conoscenza, mentre si svolgono nelle rappresentazioni diagrafiche dei fenomeni.

Secondo le giuste conclusioni di Italo Persegani, «*la formula razionale di un composto organico non è realtà, ma è certamente una*

proiezione della realtà»[12], per cui la costituzione delle scale e degli assi coordinati e il fenomeno, diagrammato, sono costretti a deformarsi in modo che la loro struttura possa rivelarsi significativa, e per analogia, il calcolo del volume con l'interpretazione delle ombre. Sviluppando le formule razionali della molecola del benzene di Kekulé, come pure esperienze sulla meccanica di trasformazione della proiezione in composti derivati per l'intersecazione delle reciproche valenze del Claus e l'applicazione della formula *centrica* dell'Armstrong-Baeyer che guida la proiezione della realtà con una rappresentazione stereochimica, si giunge naturalmente, con l'ausilio della filosofia, alla deformazione e predisposizione proiettiva: alla trasfigurazione plastica. La rappresentazione in prospettiva, in proiezione ortogonale e in prospettiva assonometrica, costituisce quindi la deformazione che non è realtà, ma corrisponde alle gradazioni della conoscenza di un oggetto. Con tale metodo Persegani determina le leggi delle coordinate e dei parametri nella gamma delle rappresentazioni. Se ne potranno perciò trarre espressioni di forme la cui conoscenza dei fenomeni plastici verrà dedotta, per esempio, dai punti corrispondenti nella omologia di due campi rotanti, proiettati sull'asse; avrà facoltà di essere data da graduazioni naturali (logaritmiche o armoniche) poste su assi non rettilinei; sarà raffigurata da evoluzioni cicliche, scale di valori parabolici od oscillanti, o costituita da assi coordinati plurimi. La trasfigurazione della realtà farà intravvedere organismi che, prima, era impossibile concepire.

Essendo lo scopo della visione astratta quello di suscitare, controllare, fortificare il dono naturale, l'amore e il fuoco dell'ispirazione con nozioni geometriche e matematiche atte a risolvere, ragionando e trasponendo ogni problema compositivo d'arte, le nostre intenzioni raggiungono le dotte interpretazioni del pittore Gino Severini desunte dallo studio della divina proporzione ed altri rapporti di armonia nelle arti plastiche e figurative. Da un approfondimento del lato puramente estetico della questione, si manifestano il punto di vista geometrico e matematico e la diversificazione, da quello antico, del significato del concetto di simmetria. Maturando i problemi della costruzione dei rettangoli irrazionali, detti anche dinamici, e la formazione del modo geometrico di spartirli e dividerli armonicamente, per mezzo di diagonali e di perpendicolari ad esse abbassate dagli angoli del rettangolo, Severini ha dimostrato come tali costruzioni

geometriche venivano usate praticamente, sia nella fabbricazione degli oggetti artistici che nella edificazione di fabbriche e chiese, e nella pittura e nella scultura. Vasi greci risultano iscritti in rettangoli irrazionali e suddivisi secondo il metodo armonico; il Tempio della Concordia di Agrigento rivela pianta e facciata architettate secondo rapporti geometrici.

Anche il metodo pitagorico della simmetria (commensurabilità in potenza), metodo che consiste nel continuo intreccio di forme geometriche come il quadrato, il cerchio, il triangolo equilatero, il pentagono, l'esagono, il decagono, ha espresso forme in cui viene sempre ritrovato - come nel Partenone, Notre-Dame di Parigi, la Cattedrale di Colonia, il Pantheon, S. Stefano Rotondo, il Duomo di Milano - il rapporto della sezione aurea. Pure nella scultura questo rapporto ha avuto influenza notevole: un esempio per tutti è nel canone di Policleto (V Secolo avanti Cristo). Nella pittura, *La presentazione al tempio* di Tiziano, *Le nozze di Cana* del Veronese, *La trasfigurazione* di Raffaello Sanzio, *Il sonno del Bambino Gesù* di Bernardino Luini e le stesse opere del Severini sono composte secondo rapporti geometrici armonici.

Indagando con tale metodo nel numero complesso ed intricato delle virtualità delle teorie moderne dell'arte, ammesse ad un concilio di revisione critica, si potrebbero segnare con rigore le probabilità estetiche di ogni singola formula, unendole ai dettami del razionalismo contemporaneo, preparando così gli spunti necessari ad una ultima e decisiva polemica sui diritti e sulle finalità della nuova architettura. Procedendo per parallelismo analitico, dagli *Elementi* del postulato euclidiano che costituiscono le basi della geometria piana, dalle creazioni platoniche dell'architettura idealistica e dalle sorgenti rinnovate del numero d'oro si giungerebbe ad una nozione più trasparente dell'arte, passando attraverso i principi fisionometrici dello spirito nuovo di Michel Seuphor, le limpidissime misurazioni delle cadenze eroiche dell'architettura di Paul Budry[13], le fulgide meditazioni sulla macchina e i profondissimi manifesti poetici di Georges Linze[14], i fotogrammi e le dimostrazioni dei fenomeni luminosi e dei movimenti plastici astratti di Ladislas Moholy-Nagy, per citare soltanto alcune delle numerose discipline estetiche che andrebbero considerate attentamente in rapporto al razionalismo europeo che è ormai il polso rivelatore dell'opera d'arte.

Nel circolo delle tendenze costruttive contemporanee, l'architettura non è più circoscritta nei limiti tracciati dalle epoche succedutesi, ma costituisce un assieme di leggi creatrici che sono in parte soltanto la incarnazione delle teorie dei secoli passati. L'architettura moderna evolve con la vita, in un destro e vasto organismo di formazione incessante. Questa delimita i piani multipli dell'espressione e della produzione architettonica e crea quei concetti aristocratici della costruzione pura che il funzionalismo europeo antepone a certo conformismo aleatorio confinante con l'arte proletaria, la quale, nonostante i suoi fini legittimi di espansione sociale, è pure in aperto contrasto con le nozioni fondamentali dell'attività collettiva ordinata dall'uomo libero, dall'uomo moderno, dall'uomo razionale. L'uomo secondo la tecnica e l'arte trova nelle relazioni ritmiche della vita, introdotte spontaneamente dal fattore economico, la volontà manifesta di immedesimarsi nelle misurazioni plastiche del tempo d'oggi. L'uomo dadaista (che alcuni additano come *l'uomo della rivoluzione*), «*l'uomo approssimativo*» di Tristan Tzara[15], nella sua incoerenza organica, sarà certamente perfetto se inteso nel senso poetico della parola, ma non in quello lirico e geometrico del mondo architettonico moderno, che non è solamente la manifestazione di una rivoluzione artistica e sociale, ma pure quella della ricerca dell'ordine, nella grandezza e nella bellezza di forme nuove.

Note

[1] PIETRO NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, A. Mondadori, Milano, 1942. La lettera di Wagner fu tradotta e pubblicata dal Boito nella *Perseveranza*, e ristampata da altri periodici, compresa la «Gazzetta musicale».

[2] WINTENBERG, *De Prospectiva Pingendi*, Heitz, Strasburgo, 1899.

[3] PAUL CLAUDEL, *Art Poétique*, Mercure de France, Parigi, 1929.

[4] EDMOND HUMEAU, *Eloge de l'humanisme*, «Les Echos de Saint-Maurice», Saint-Maurice, gennaio-febbraio 1931.

[5] CARLO BELLI, *Kn*, Il Milione, Milano, 1935.

[6] CAMILLO MANZITTI, *Armonie geometriche*, F.lli Waser e Lang, Genova, 1931.

[7] MILOUTINE BORISSAVLIEVITCH, *Découverte de la perspective optico-physiologique*, «Bulletin de l'Amicale de l'Ecole Spéciale d'Architecture», Parigi, agosto 1923.

[8] EUGENIO d'ORS, *Coupole et Monarchie*, «Cahiers d'Occident», Parigi, 1933.

[9] ALBERTO SARTORIS, *Gli elementi dell'architettura funzionale*, Ulrico Hoepli, Milano, 1932, 1935, 1941.

[10] MATILA C. GHYKA, *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, «Nouvelle Revue Française», Parigi, 1927.

[11] ITALO PERSEGANI, *Realtà e conoscenza*, «Sapere», Ulrico Hoepli, Milano, 28 febbraio 1943.
[12] ITALO PERSEGANI, opera citata.
[13] PAUL BUDRY, *L'architecture considérée comme un des Beaux-Arts*, «Aujourd'hui», Losanna, 10 aprile 1930.
[14] GEORGES LINZE, *Méditation sur la Machine*, L'Ecrou, Liegi.
GEORGES LINZE, *Manifestes poétiques*, René Debresse, Parigi, 1936.
[15] TRISTAN TZARA, *L'homme approximatif*, Foucarde, Parigi, 1930.

SURREALISMO E RAZIONALISMO

Dato che le vicende del razionalismo rappresentano la protesta per l'attuazione di una vita propria della nuova architettura, per avvicinare le altre tendenze artistiche ad essa, vi sarebbe da sradicare dalla dottrina surrealista certe immagini d'arte di un ordine assai elevato, che per ora sono ancora fuse nella ganga di inspiegabili concetti negatori dell'edilizia moderna. I manifesti dei surrealisti che sono, in fondo, l'introduzione filosofica all'arte d'oggi, sostengono che la realtà è brutta per definizione. La bellezza non esisterebbe che in quello che è irreale. Supponendo anche che il surrealismo non sia servito ad altro che a provocare una *crisi di coscienza*, tuttavia, esaminando le cose dal solo punto di vista intellettuale e morale, esso ha troppo relegato all'ultimo posto l'amore del contrasto e l'anelito dello spirito dinamico. Malgrado questo difetto di origine, questo gravame estetico imposto quale condizione iniziale, i razionalisti sono pronti ancora ad inculcare all'architettura moderna «*la nozione del reale e dell'immaginario al momento in cui finiscono di essere percepiti contraddittoriamente*»[1]. Nella nostra ardente generosità, dovuta allo spirito di coerenza volontaria che anima la tendenza funzionalista, noi non crediamo che il surrealismo abbia un senso distruttore, ma che possegga, bensì, in assoluto, soltanto un senso costruttore in pittura, in scultura, ed in letteratura. Per le opere della musica e particolarmente dell'architettura, esso offre un interesse più teorico che pratico, il quale si riattacca quasi unicamente al pensiero intellettuale ed in second'ordine, solamente, al pensiero grafico e alla tessitura musicale. Fra i creatori surrealisti, Giorgio De Chirico, Enrico Prampolini, Joan Mirò, Hans Arp, Max Bill, Alberto Giacometti e René Magritte, sono verosimilmente i pochi artisti della tendenza che abbiano saputo infondere alla loro pittura e alla loro scultura le sembianze di un doricismo plastico corredato di un potere comunicativo per l'arte edificatoria.

Il surrealismo che attende ancora tutto dalla violenza, dimentica forse troppo sconsideratamente che il futurismo italiano ed il cubismo ispano-francese (movimenti che lo precedono in data) hanno ormai da tempo superato questo stato intermedio o preparatorio. Stupisce perciò vedere André Breton affermare, nel secondo manifesto del

surrealismo, che «*l'acte surréaliste le plus simple consiste, révolvers aux poings, à descendre dans la rue et à tirer au hasard, tant qu'on peut, dans la foule*»[2] (liquidazione del borghese un po' troppo sbrigativa). Per la qual cosa ci sarà facile scoprire l'assenza di un tecnicismo strutturale dall'idea surrealista. Ad onta di ciò, noi applaudiamo volentieri al surrealismo per il suo disinteresse, il suo disprezzo del pericolo, il suo orgoglio, la sua vergogna di ogni indifferenza poetica (tutte qualità attinte al futurismo), ma non sappiamo perché André Breton voglia che «*le diable préserve, encore une fois, l'idée surréaliste comme toute autre idée qui tend à prendre une forme concrète*»[3], inverminando così, inconsapevolmente, tutta l'arte moderna, facendo cadere l'ordine plastico in un campo astruso puramente letterario. Nel surrealismo, quello che piace a noi altri giovani, quello che ammiriamo incondizionatamente, è quella «*promenade perpétuelle en zone interdite*»[4] che ci sembra tanto vicina alle audacie del razionalismo europeo.

L'istituzione di argomenti polemici intorno al rilassamento del surrealismo di fronte all'architettura moderna condurrebbe ad una fioritura di nuove formule d'arte, atto tendente ugualmente a portare lo scompiglio nelle file dei profittatori senza fede del modernismo. Poco importa, però, sapere perché il surrealismo si è socialmente fuorviato aderendo al principio del materialismo storico. Quello che ci pare utile conoscere è che di fronte alla eventualità di una letteratura e di un'arte proletarie il surrealismo si comportò da grande signore negando loro, per ora, ogni probabilità di imporsi fra i moderni, prive come sono dell'appoggio spirituale di una qualsiasi tradizione verbale, di una qualsiasi tradizione plastica, di una qualsiasi cultura. Ma giacché esso vuole sollevare il problema dell'espressione umana sotto tutte le sue forme, e quindi anche sotto quella dell'architettura che è d'importanza maggiore, una breve parentesi aperta per il caso Dali aggiungerà una soddisfacente chiarezza alle possibilità di un tema architettonico surrealista e un tradimento di piu' alla collana di quelli dell'idea surrealista, nel seno stesso dei suoi aderenti ufficiali.

Che lo spagnolo Salvador Dali, pittore e scrittore genialmente dotato di qualità definitive, abbia compromesso, con il suo atteggiamento osceno e blasfemo, alcuni punti critici della tendenza che egli intendeva difendere nella sua integrità formale (a nostro parere più per partito preso che per aderenza polemica), nessuno lo potrà certamente disconoscere senza per questo pretendere però che le sue odiose

affermazioni impegnino minimamente il movimento che da solo non saprebbe rappresentare. Spetterà a Dali soltanto di arrogarsi la responsabilità della sua critica confusa e scolparsi di una catasta di sdolcinature estetiche di tal genere, non sarà cosa che egli potrà prendere tanto alla leggera. Per ora, accontentiamoci di segnalare al biasimo dei funzionalisti e alla vendetta pubblica, bollandoli ferocemente, gli apprezzamenti gratuiti di Dali sull'architettura moderna, per sollevarla - con il surrealismo - dalle accuse maligne ed infamanti di cotal indegno confessore. «*Sistematizzare la confusione e contribuire al discredito totale della realtà*»[5], così si esprime l'artista spagnolo. Potere e pensiero paranoici, simulacri foschi dell'incosciente, immagini doppie che sono la rappresentazione di un oggetto che senza la minima modifica figurativa od anatomica è nel tempo stesso la rappresentazione di un altro oggetto assolutamente diverso, spoglio pur esso di ogni genere di deformazione o anormalità che potrebbe celare qualche ordine, sono interessantissime definizioni di concetti poetici e pittorici che, in architettura però, non avrebbero dovuto condurre Dali all'apologia frenetica dello stile *liberty* inquinato e di tutte quelle costruzioni anonime e sconsolanti che popolano ancora l'Europa. Tale argomentazione mi obbliga a mettere subito in guardia i disonesti contraddittori, onde non mi si creda un architetto funzionalista fanatico, il quale - volontariamente - vede soltanto la solidità della propria arte. Sulla nostra «*esagerata simpatia*» per pittori, scultori e poeti (sono parole che troviamo ognora in bocca di moltissimi costruttori, ingegneri, architetti e scrittori nostri e d'altrove), basti rammentare che nei miei studi sull'architetto Antonio Sant'Elia[6] e sugli elementi dell'architettura funzionale[7], ho sostenuto per l'appunto l'importanza decisiva del contributo architettonico degli artisti futuristi italiani, dei poeti cubisti e dei pittori elementaristi e neoplastici. Osmosi artistica che mi autorizza dunque a proclamare il fallimento critico di taluni pittori in cui lo spirito del razionalismo è rimasto affogato nella più assurda incompetenza, nella più assurda incomprensione. E siccome questi pittori sono qualche volta (come nel caso Dali) dei grandi creatori che hanno delle orecchie che li ascoltano e degli occhi che li leggono, più enorme ancora è il pericolo in cui incorre l'architettura moderna.

Sappia quindi Dali che è di buon rendimento estetico assegnare al pensiero e all'arte, come alla tecnica, i limiti di un quadro economico.

Non verrebbe allora in mente a nessuno, e tanto meno ai pittori geniali, di inquadrare l'architettura europea nelle sfere nebulose e abbiette di un falso *Modern style*, le cui opere costituiscono forse dei desideri solidificati, ma anche dei desideri deliranti che conducono in via diretta (come nella ripugnante speranza di Dali) «*aux sources claires de la masturbation, de l'exhibitionnisme, du crime*»[8], ma non alle sorgenti limpide e luminose del cuore, dell'amore e della plastica pura (come nella elevata speranza dei razionalisti). D'altra parte, approvando pienamente le idee di Massimo Bontempelli sugli stati d'animo puri, è bene considerare che contrariamente all'elaborazione sistematica della «*ruine de la réalité*»[9] nelle «*formes et les couleurs de la démoralisation et de la confusion*»[10], l'uomo ha due arti destinate all'espressione dello stato d'animo puro: *l'architettura e la musica*. Bisogna quindi lasciare loro questo compito.

Se il surrealismo francese ha indubbiamente ingannato l'arte d'avanguardia nella sua missione di liberazione, quello che si è plasmato sulla corrente italiana del suo vero creatore, Giuseppe Arcimboldi, è trasceso a nuova vita ritrovando gli elementi universali stabili del suo legittimo regime plastico. Come l'astrattismo ha lontane ramificazioni nel passato, per cui la *Toccata e fuga* di Bach avvicina innesti moderni nei concetti più aurei della tradizione, così si scoprono i primi sintomi del *fotomontaggio* ne *Il Giudizio finale* del Beato Angelico, del Convento di San Marco in Firenze (notasi pure, in questo stesso dipinto, la composizione astratta dell'assieme di loculi funerari); quelli della *chiusura lampo* nella *Annunciazione* di Piero della Francesca, del Cimitero di Monterchi; quelli della *prospettiva assonometrica* nella *Città* di Ambrogio Lorenzetti, della Pinacoteca di Siena; così l'idea della pittura metafisica di Giorgio De Chirico trova profonde radici nell'opera *Un miracolo di San Bernardino* di Fiorenzo di Lorenzo, della Pinacoteca Vannucci di Perugia (tutte le *Storie di San Bernardino* di Fiorenzo di Lorenzo sono infatti pitture di ispirazione nettamente metafisica); così l'odierno surrealismo italiano si avvale anche della tradizione surrealista ferrarese, che ha contribuito alla definizione della plastica di evocazione specialmente con i *Miracoli di San Vincenzo Ferreri* di Francesco del Cossa, della Pinacoteca vaticana in Roma.

Ma la brama e l'interesse maggiori del surrealismo risiedono nella esposizione letteraria, pittorica e plastica del *meraviglioso*, in un ordine d'arte dove elementi insoliti s'incatenano nelle vicende fantastiche e favolose, e si realizzano nel totale disprezzo della verosimiglianza. An-

che gli oggetti inanimati acquistano subitaneamente vita, senza il soccorso di alcun nesso logico. Il meraviglioso surrealista consiste quindi in una affermazione di cui si tratta di definire l'incidenza, per cui le virtù magiche, la cultura allusiva e l'ermetismo divinatorio del sentimento trasfigurativo accostano Ippolito Nievo al doganiere Rousseau, Renato Serra a Enrico Prampolini, Alain Fournier a Carla Prina. E questa non è giornata di ritorni, ma di deciso cammino in avanti. Tali avvicinamenti, tali esclusivi raffronti si possono fare oggi perché tutta la nostra storia è un inno magnifico ai misteri dell'astrattismo, del surrealismo, dello spirito metafisico. Da Paolo Uccello che nella *Battaglia di San Romano* (Gallerie degli Uffizi, Firenze) approfondisce il senso metafisico della composizione unitariamente cromatica, con una pittura in stato di continuo risveglio che esce tutto ad un tratto dal buio della più fonda notte per colpire - prima con luci tenui, poi con violenza - il fremito nascosto delle ombre, a Leonardo da Vinci il cui incantesimo de *L'Annunciazione* (Gallerie degli Uffizi, Firenze) sembra voler fermare il tempo tra l'alba e l'imbrunire. Figure gigantesche di esplorazione crearono, in Italia, quella mistica esaltante e soprannaturale che tolse ogni freno ai poteri traspositivi dell'arte. Da Paolo Uccello a Leonardo da Vinci, il mistero lunare è una sola invocazione: quello di Leonardo è la continuazione logica di quello di Uccello.

Chiarimento intorno al surrealismo

Benché manifestamente redatta con l'intenzione di accondiscendere alle inclinazioni snobistiche di taluni ceti intellettuali, esempio da noi più unico che raro la rivista «Prospettive», diretta dal coerente e mordace artista Curzio Malaparte, ha dedicato un fascicolo non privo di interesse a *Il surrealismo e l'Italia*[11]. Da molte prose efficaci e da aperte vedute riguardanti specialmente il surrealismo come fatto letterario, non si riesce però a ricavare un panorama chiaro, convincente e completo di questo vasto movimento di pratica italiana. Il senso di tale pubblicazione denota da parte dei suoi collaboratori una impreparazione critica sorprendente, particolarmente in ciò che riguarda le varie manifestazioni plastiche e la classifica esatta delle opere di questa tendenza artistica.

Delle origini vere e proprie del surrealismo, nemmeno una parola è stata spesa, come manca l'estrazione dai suoi principi dogmatici di tutte quelle manifestazioni figurative che fanno capo alle successive tappe di questo antico movimento innovatore.

Insinuandosi infatti nell'arte sino dall'epoca delle origini italiane della leggenda di Tannhäuser, ravvivate dal belga Fernand Desonay, il surrealismo s'inserisce profondamente nella pittura di tutti i tempi, in quella di Giuseppe Arcimboldi sostanzialmente, nell'architettura barocca, indiana e giavanese, in talune costruzioni bresciane, in numerose sculture ed architetture del Settecento italiano (vedi, a questo proposito, il curioso altare barocco della Chiesa di San Fedele a Milano in cui le due cariatidi laterali abbracciano ciascuna il fusto di una colonna e pare siano sul punto di staccarlo dal capitello, spostandolo dal suo asse), nello stile *liberty*, nello *jugendstil*, nelle fantasie edilizie di cattivissimo gusto del pittore-architetto bernese Albert Trachsel, nelle delittuose e mostruose costruzioni antroposofiche del filosofo tedesco Rudolf Steiner e dei suoi seguaci, nei sogni rustici ed insani del postino francese Cheval, nella architettura del grande spagnolo Antoni Gaudí - autore della famosa Cattedrale di Barcellona della *Sagrada-Familia*, del *Parco Güell*, della *Casa Milá* e propugnatore di quella discutibile, ma pure geniale *architettura commestibile* (per dirla con Salvador Dali) - per finire nel campo cinematografico dove ha trovato una foltissima materia di sviluppo.

A volere essere preciso fino in fondo, l'antichità dello spirito surrealista architettonico risale alle primissime epoche, se si considera la recente scoperta nell'America del Sud di una casa che è probabilmente la più vecchia della terra. Essa è stata edificata con conchiglie di ostriche preistoriche la cui specie è da tempo completamente estinta.

Nelle condizioni attuali della storia dell'arte, non si può parlare di interpretazioni allusive, di correnti surreali e magiche, senza evocare l'eterno barocco scultoreo ed architettonico del Bernini, creatore di uno stato puro del surrealismo urtante inconciliabilmente contro il simbolismo di un Gaudí - *poète profond de l'anarchie, support souterrain du symbolisme tout entier*[12] - il quale costruiva senza piani, ma faceva eseguire ogni giorno ciò che la Santa Vergine gli aveva rivelato nella notte precedente, e contro il simbolismo delle teorie antroposofiche cristallizzato in quel *Goetheanum* dove *toute porte tend follement à*

devenir fenêtre[13] e dove si hanno *toutes les peines du monde à empêcher les plafonds de prendre des allures de parquets*[14].

Parimenti, le concezioni simboliste di Albert Trachsel non conciliano architettonicamente l'ideale di evasione del surrealismo con la funzionalità di una nuova arte edilizia. Le tavole che Trachsel pubblicò a dimostrazione delle sue categoriche, ma imprudenti affermazioni nei tre volumi *Les fêtes réelles, Le chant de l'océan* e *Apparitions*[15], ed i cui schizzi iniziali furono eseguiti tra il 1885 e il 1886, vennero presentate la prima volta nel marzo del 1891 alla *Exposition des Artistes Indépendants (Pavillon de la Ville de Paris)*. Di questi quaderni apparsi sotto il titolo generale *Le Poème*, il primo soprattutto tratta una materia prettamente simbolica e surrealista. Nella mente di Trachsel, l'opera intera dell'umanità si pone sotto l'egida di una armonia che si conchiude nel ciclo e nel poema. Il ciclo prestabilisce i principi della sinfonia, del sogno e della visione; il poema realizza le feste reali, il canto dell'oceano e le apparizioni. Espressione di una visione d'arte plastica soggettiva e totale, Trachsel divide la rappresentazione di questa visione generica del Poema in tre parti principali corrispondenti a tre mondi di fatti essenziali classificanti i fenomeni soggettivi. Le invenzioni grafiche del primo volume risultano essere la dimostrazione di una umanità fittizia, quelle del secondo l'epopea immaginaria di una delle anime di questa, quelle del terzo la raffigurazione di tutti i fatti immaginativi, visioni di natura o concezioni cosmiche legate alla cerebralità dell'umanità immaginaria, ossia: flora, fauna, figure, architetture e paesaggi di sogno apparenti in un quadro, un'atmosfera incantatrice. Ma per non essere stati sostenuti da una spina dorsale creatrice, da un prepotente spirito plastico funzionale, gli elevati propositi di Trachsel sono inutilmente caduti in una vacua retorica, riversandosi conseguentemente in quel surrealismo di bassa lega che compose le tronfie architetture delle feste reali: il seminatore, marcia raccolta al tempio dell'essere degli esseri, il tempio dell'infinito, dell'eternità, del mistero, la sfinge, marcia sacra al palazzo delle stelle, il palazzo della luna, il tempio del sol levante, festa della natura, il tempio della montagna, della foresta, il palazzo del mare, festa nuziale, il palazzo delle estasi, della fecondità, festa della maternità, il monumento delle tre virtù, il tempio della bontà, della purezza, della giustizia, dell'intelligenza, della volontà, della scienza, della bellezza, delle passioni, il palazzo della gioia, la porta sacra, il tempio della gioia

sacra, della gloria, il palazzo del sogno, dell'incantesimo, marcia trionfale della regina di bellezza, sfilata rispettosa davanti ad un giusto, marcia gioconda al monumento della libertà, allegro, marcia entusiasta al tempio dell'eroismo, esecuzione di una sinfonia e gioconda ritirata, festa della maternità, sfilata davanti al monumento della pace, il tempio del silenzio, il palazzo del raccoglimento, malinconia, marcia del suppliziato, il palazzo dello spavento, il tempio del dolore, il palazzo della morte, marcia funebre, sepolcro di un cuore leale, di un poeta. Cinquanta capitoli di genuinissima arte demo-massonica da Terza Repubblica. Albert Trachsel ignorò la nuovissima geometria dell'universo il cui concetto fondamentale è la curvatura dello spazio. L'immaginazione di una quarta dimensione fu completamente fuori della sua intuizione, poiché comprese molto male la curvatura di una superficie che, grazie all'utilizzazione della terza dimensione spaziale, riesce a concepire le forme pure del cilindro, del cono o della sfera.

Una delle più attuali invenzioni del surrealismo (quando subì l'influenza dell'estetica di Marinetti, del dinamismo futurista e delle regole del *vorticismo* anglosassone di Wyndham Lewis), è certamente quella che si lega alla creazione del *mimetismo* di guerra. Pochi sanno, infatti, che il padrino ufficiale del camuffamento non è altro che il caposcuola del cubismo, il pittore spagnolo Pablo Picasso.

Durante la guerra mondiale del 1914-18, un ministro francese chiese a Picasso come si doveva fare per rendere invisibili al nemico uomini e cannoni. «*Vestiteli da arlecchini*», rispose il pittore. Da quel giorno, quel fenomeno naturale di adattamento cromatico all'ambiente che permette a certi animali (dal grillo al leopardo) di confondersi con il terreno, con gli alberi, con le foglie o con la neve, applicato all'arte militare, ha insegnato il mascheramento degli eserciti in guerra, delle città, dei centri industriali, navi, veicoli, treni, aeroplani, eccetera.

Nel breve compendio bibliografico del surrealismo, redatto da «Prospettive», non figurano i primi articoli pubblicati in Italia da noi e da altri autori italiani, mentre l'elenco delle pellicole surrealiste è tirato giù alla carlona. Di Georges Méliès sono stati dimenticati: *400 Coups du Diable* (pellicola di 300 metri), *Papillon fantastique* (150 metri), *Illusions fantaisistes* (150 metri), *Locataire irascible* (300 metri) e *Fée Carabosse* (300 metri); di René Clair, *Le Voyage Imaginaire* e di Alberto Cavalcanti *La petite Lily*, tanto per citare i più importanti.

Inoltre, nello stesso compendio avvertiamo alcune inesattezze. La pellicola germanica di Robert Wiene, del 1919, *Kabinett des Dr. Caligari*, non è un film surrealista, ma *espressionista* che non può essere presentato quale produzione inglese intitolata *The Cabinet of Dr. Caligari*; *Entr'acte* è un film *dadaista* al quale collaborò pure il pittore Francis Picabia; il film *La Perche*, del 1929, non è soltanto di Georges Hugnet, ma anche di Henri d'Arche.

Note

[1] ANDRE' BRETON, *Second manifeste du surréalisme*, Kra, Parigi, 1930.
[2] ANDRE' BRETON, opera citata.
[3] ANDRE' BRETON, opera citata.
[4] ANDRE' BRETON, opera citata.
[5] SALVADOR DALI, *L'âne pourri*, «Le surréalisme au service de la révolution», «La révolution surrealiste», n. 1, Parigi, 1929.
[6] ALBERTO SARTORIS, *Antonio Sant'Elia*, Giovanni Scheiwiller, Milano, 1930.
[7] ALBERTO SARTORIS, *Gli elementi dell'architettura funzionale*, Ulrico Hoepli, Milano, 1932, 1935, 1941.
[8] SALVADOR DALI, opera citata.
[9] SALVADOR DALI, opera citata.
[10] SALVADOR DALI, opera citata.
[11] *Il surrealismo e l'Italia.*, quaderno di «Prospettive», Roma.
[12] EUGENIO d'ORS, *S'il y a eu une architecture symboliste*, «Almanach des Arts», Arhtème Fayard, Parigi, 1937.
[13] EUGENIO d'ORS, opera citata.
[14] EUGENIO d'ORS, opera citata.
[15] ALBERT TRACHSEL, *Le Poème*, Société du Mercure de France, Parigi, 1897.

PER UNA ARCHITETTURA INTEGRALE

L'intelligenza dell'ordine che emana dalle relazioni del pensiero e della materia, dura disciplina dello spirito, interpreta nel funzionalismo architettonico le manifestazioni di un'aristocrazia dell'arte al tempo stesso indipendente e collettiva (l'*artecrazia* secondo la felice definizione di Mino Somenzi), aristocrazia che pone un punto inequivocabile, un punto fermo al dissidio tra le situazioni ereditarie e i diritti dell'ingegno. La rinuncia all'amore di cui parla Breton, è in fondo una manomissione intellettuale che vuole dare il cambio all'amore plastico, ricercato dal sistema razionalista. Amore della plastica pura, idea travolgente celata implacabilmente nella coesione delle forze novelle, criterio estetico che insedia l'arte in presenza di un fatto reale, il quale assegna un destino magnifico alla architettura, frammenti dorati di una azione la cui vita interna sarà la rappresentazione categorica del puro cristallo delle nostre personalità, evasione dall'io egoistico per le offerte dell'amore, della geometria e della bellezza, la moltiplicazione dei soggetti di queste massime, trascinerà l'uomo secondo l'arte e la tecnica, all'accettazione di una vita nuova, caratterizzata dalle forme rivendicatrici dell'arte europea, e a fare suo questo principio assoluto: l'uomo che ripudia il proprio tempo è un traditore.

Dal fenomeno introspettivo delle varie tendenze dell'architettura moderna, dall'incatenamento muscolare delle sue unità fondamentali, si liberano le entità essenziali che illuminano possentemente le ragioni attuali dell'urbanismo e l'assodamento dei profili complessi dell'edificio. Angoscia tecnica, ritmo istantaneo che, se consentono nuovi sacrifici delle nostre abitudini automatizzate dalla tradizione, non tollerano ormai più che si dubiti dell'avvenire dell'arte affidata all'indirizzo della nuova architettura. Libera corsa si danno quindi gli elementi strutturali del *costruttivismo* e, dato il loro carattere mutevole di rinnovamento costante, delineano nell'opera realizzata se non una simbiosi, per lo meno un'armonia prestabilita.

Inibizione di ogni sregolata fantasia, le rapide logiche mosse - feline hanno detto i passatisti - del razionalismo europeo hanno scheggiato, con ritmo insistente, insinuante, irrefrenabile, le ultime tane, gli ultimi nascondigli, gli ultimi covi dell'impotenza accademica, alla quale

finora da noi, nella mente cocciuta di certi uomini, erano affidate le sorti consunte del tradizionalismo umbertino: povero, tristissimo, smantellato baluardo dell'ipocrisia artistica.

Laddove fosse possibile codificare i principi dell'architettura e dell'urbanismo razionalisti, vi sarebbe pure la certezza di vedere l'arte di costruire ergersi su basi atte a vivere nella serenità di congrui elementi stabili. Intendiamo stabili nella mutevolezza regolare, poiché una delle ragioni caratteristiche della plastica moderna, è appunto quella di celare un contenuto lirico di rinnovamento costante ed infinito, un contenuto armonico modellante l'edificio secondo il cilindro, il cono, la sfera, il cubo e gli altri volumi, figure e solidi perfetti della geometria. Attaccarsi a riconoscere, a pesare metodicamente, a valutare in una vera *somma* le tendenze contemporanee dell'arte, rispetto alle esigenze creatrici della nuova architettura, facendone una cosciente *professione di fede*, potrebbe essere la chiave fatata del razionalismo europeo. La critica diventerebbe la regolatrice dell'architettura; la critica diventerebbe un'arte; l'arte dell'organizzazione, della chiarificazione, l'arte della stabilizzazione strutturale.

In tale senso, si giungerebbe ad una normalizzazione assoluta della formula razionalista. Ed a chi, tanto per fornire un esempio, ci chiederà, per derisione, cosa potrebbe ricavare l'architettura moderna dallo studio della concezione dadaista del belga Clément Pansaers, svelata nel suo *Pan-Pan au cul du nu nègre*, risponderemo che, come nelle *Spirales* e nel *Volant d'Artimon* di Paul Dermée, vi troviamo un certo eroismo legato, evidentemente, ad una volontà imprecativa, ma anche il coraggio di avere saputo abolire, nell'arte moderna, ogni formalismo pitocco, ogni dogmatismo conformista. A sostegno del nostro ragionamento, crediamo che persino dall'esame del *creazionismo* cileno di Vicente Huidobro (fortemente influenzato dal futurismo italiano: fondatore di tutte le avanguardie), il quale è legato ad un movimento quasi esclusivamente polemico e di finalità estetiche basate sull'apologia dell'impreciso e dell'illogico, si potrebbero strappare ai loro misteri alcune regole d'arte svelte e gioconde.

L'inquietudine odierna, male del secolo, nobilita le fasi talvolta tragiche della battaglia modernista. Se certi movimenti, come il *dadaismo* che Tristan Tzara fondò nel 1916 a Zurigo, hanno per noi razionalisti un valore molto meno imperioso del *suprematismo*, del *costruttivismo* o del *proounismo*, dobbiamo per forza ammettere che la

loro presenza è stata indispensabile per combattere il tradizionalismo pedante del dopo guerra. La spensieratezza morale che avvolge il dadaismo è dovuta unicamente all'influenza dell'ambiente nel quale è sorto il movimento ed alle condizioni di promiscuità in cui è stato costretto a vivere faticosamente, in contatto continuo con gli elementi più nocivi della borghesia, della reazione, del fanatismo. Ma, al disopra di questa spensieratezza, al disopra di questo vampirismo spirituale, al di sopra di questo trampolino di accecamento materiale, vi sono le opere degli artisti che rimarranno a testimoniare perennemente delle loro lotte, delle loro sofferenze, delle loro miserie e, diciamolo pure senza riserve né restrizione, anche della loro sincerità. Sull'efficacia del pensiero dadaista, Breton scrisse già ammirevoli pagine, ne sublimò l'alchimia verbale della poetica e ne trasse argomenti convincenti. E se vi fu un tempo in cui il rumeno Tristan Tzara chiamò ad alta voce il *disgusto repulsivo* che secondo lui vive dietro l'essenza di ogni cosa, «*avant que la nuit ne tombe*»[1], dai razionalisti stessi che del disgusto non sanno che fare, ma apprezzano e riconoscono altamente valori e meriti altrui, sarà consacrato grande poeta, animatore e sostenitore dell'architettura di Adolf Loos.

Dall'attanagliamento riassuntivo delle varie estetiche contemporanee, il modulo ed il rapporto della nuova architettura, che sono poi ciò che costituisce l'autentica poesia dell'arte di costruire, risulterebbero più evidenti. Con il metodo del paragone estetico e delle deduzioni logiche, con il sistema del controllo del potere funzionale delle varie correnti e delle loro possibili applicazioni all'architettura europea, si tratta di fissare i dati necessari per una intesa di principio sul piano razionale. Dall'*ultraismo* spagnolo, preconizzante «*che una immagine non può essere durevole*»[2], si vuole confermare la teoria di Antonio Sant'Elia secondo la quale si avanza l'idea che ogni generazione dovrebbe edificarsi le proprie città[3], senza dimenticare però (dato che siamo sul piano del futurismo), al fine di rimediare ad un errore ed a una grave ingiustizia, che le categoriche affermazioni, i profetici suggerimenti, le innumerevoli previsioni del poeta F.T. Marinetti (primo pioniere dell'arte nuova) contenuti e sostenuti con focosi e rivoluzionari argomenti nel primo manifesto del 20 febbraio 1909, apparso sulle colonne del «Figaro» di Parigi, sono certamente quanto ha consentito di creare un'architettura d'interni, nella quale la donna è diventata l'anima della casa, casa spesso giunta al livello dello spirito

che emana dai complessi costruttivi della *Città Nuova* di Sant'Elia. Non fosse che per opporsi alla *rinuncia* surrealista, la tendenza futurista, rovente gioventù atletica, giudicando proprio indispensabile di gustare pure le *ebbrezze violente* dell'ascetismo astratto e dell'intimità nascosta, ha ricercato ogni mezzo che gliele facesse provare.

Forse soltanto l'*espressionismo* tedesco, che non è altro che una superdeformazione dello *Jugendstil*, tra le numerose tendenze dell'arte di avanguardia, non potrebbe dare nessun contributo notevole al razionalismo, poiché, pur tentando di intensificare la nozione della realtà dell'arte, non è riuscito che ad intensificare la materia di questa realtà.

Nel manifesto *cerebrista* di Ricciotto Canudo, del 1914, invece, le astrazioni intellettualistiche squassano le norme dell'intuizione e del logicismo, a deroga di quanto si poteva attendere da una visione molto *attillata* dell'arte, ma non fanno per nulla ancora intravvedere le ragioni pratiche e le giustificazioni estetiche di un atticismo architettonico, di un ellenismo sapiente. Converrà quindi differenziare, da questi temi oscuri, gli schemi più limpidi che hanno una qualche attinenza con le espressioni plastiche del funzionalismo. Ed è per questo che prima di intraprendere lo studio misurativo di teorie più tecnicamente architettoniche, converrà sfatare certi pregiudizi stilistici e rinfervorare i canoni malavvedutamente sfruttati di nuove estetiche. Converrà pure spiegarsi chiaramente su quello che noi, razionalisti dell'arte, del pensiero, dell'attività pratica, ma non del sentimento, intendiamo per arte astratta, affinché non si creda che la nostra astrazione possa condurre alla definizione teorica di una estetica *fredda* od anatomica. Noi e la nostra nuova architettura, ci richiamiamo al più alto lirismo, ma ad un lirismo che nasce dall'ordine ed opera nello *spirito di necessità*.

Per questo non ci stupiremmo affatto di sentirci rimproverare amaramente di piantare biffe nell'intricata faccenda degli *ismi* dell'arte, e ci sarà certamente chi troverà assurdo che si analizzino tutte le tendenze dell'arte moderna per la sola difesa del razionalismo. Eppure, lo ripetiamo, le teorie dell'arte nuova hanno interferenze olimpiche con i massimi problemi dell'architettura europea. Se gli *ismi* dell'arte non sprillano una utilità diretta per il fatto creatore architettonico in sé stesso, hanno per lo meno una considerevole importanza per il critico, il quale, per lo studio imparziale di questo fatto creatore, dispone così di uno schedario spirituale che gli consente di muoversi

agevolmente nella classifica assai limpida dei vari movimenti estetici che informano l'attività artistica della nostra epoca: sprazzi di luce promotori di dottrine, folgore di argomenti inalberati nella realtà magica, cui sono consentite vaste incursioni nel mondo architettonico di avanguardia. Simultaneità d'intendimenti annunciante la rapida decadenza dei trofei collusivi dell'arte naturalistica; incrociatura baldanzosa di battute polemiche intorno alla capitolazione, senza condizioni, della morfoplastica. Raggruppamento di sforzi individuali, di punti di vista originali, di orientamenti filosofici, di intese tecniche, di opinioni novatrici, per un fine collettivo.

In sostanza, per raggiungere le mete prefisse che definiranno le sorti elettive dell'architettura integrale, i razionalisti faranno loro i propositi del chiaro ceramista elvetico Paul Bonifas, il quale conclude il suo credo in questi termini: «*UN BUT? Créer un objet de stricte utilité ne fait intervenir que le calcul des prix de revient et de vente. Le faire joli coûte un peu plus cher, car à l'utile il faut aussi joindre l'agréable. Le faire BEAU ne coûte rien à la SOCIÉTÉ car ce qui est beau vient du coeur et le coeur ne se paye pas*». Magistrale dichiarazione che è tutto un programma.

Note

[1] TRISTAN TZARA, *Avant que la nuit*, «Le surréalisme au service de la révolution», n. 1, Parigi, 1929.

[2] GUILLERMO de TORRE, *Literaturas europeas de Vanguardia*, Caro Raggio, Madrid, 1925.

[3] ANTONIO SANT'ELIA, *L'architettura futurista*, Manifesto dell'11 luglio 1914, Milano.

ELEMENTARISMO

La trasformazione dell'ordine sociale ed economico provocata dalla macchina, il futurismo italiano, il cubismo ispano-francese, le parole in libertà di Marinetti, il *polidimensionalismo* e la *polimaterica* di Enrico Prampolini, la poesia plastica di Michel Seuphor, le strutture poetiche di Jean Cocteau, la pittura neoplastica di Piet Mondrian, i principi urbanistici di Antonio Sant'Elia e di Le Corbusier, le pitture metafisiche di Giorgio De Chirico, Carlo Carrà e del gruppo *Valori Plastici* e l'*elementarismo* di Theo van Doesburg, particolarmente, hanno posto l'arte e conseguentemente l'architettura di fronte a problemi tipicamente nuovi, inattesi. La nuova architettura che oggi, all'insegna del razionalismo, è ormai all'ordine del giorno in tutto il mondo, fu creata da artisti eccezionalmente dotati - lirici del pensiero costruttivista (uno degli antesignani del modernismo, Le Corbusier, si affermò, con Amédée Ozenfant, come pittore purista prima di essere architetto razionalista) - non da architetti - per la maggiore parte mestieranti della costruzione, inquinatori della vena dell'arte -. Con grande costernazione di tutti gli ingegneri dell'universo, è bene si sappia che questa fu la ragione che salvò l'architettura.

Il lirismo emotivo, che è il propugnatore di tutte le forme d'arte, può trarre vita unicamente dal mondo dell'idea e dal fattore economico. Condizioni imprescindibili sono soltanto quelle che l'artista accetti il principio che l'architettura sia il sistema animatore degli elementi lirici e costruttivi e il *tipo*, il regolatore dell'ossatura statica. Non potendo il bello e l'utile essere contraddittori, l'architettura funzionale non è esclusivamente una grammatica per edificare secondo i dati dell'igiene e delle comodità moderne. Essa è anche una realtà raggiunta attraverso la ricerca intensiva della dimensione. Può così introdurre nella materia inerte il movimento vitale, il ritmo ardente delle forme pure, delle forme plastiche, tenendo conto, innanzitutto, delle condizioni biologiche e dei nuovi mezzi tecnici.

Una vera forma d'arte affonda sempre le sue più profonde radici nel mondo immediato dell'idea e della ragione. Non può accontentarsi di simbolismi, di espressionismi. Anzi, li deve scartare ad ogni costo. Il simbolismo e l'espressionismo provocarono infatti la cristallizzazio-

ne dell'architettura. L'elementarismo offre invece infinite possibilità di sano e regolare sviluppo.

Contrariamente alla morfoplastica, ossia alla plastica che pone la forma naturale in primo piano nella creazione artistica, l'elementarismo è l'espressione di quella tendenza tecnica, estetica e collettiva che stabilisce tutto il meccanismo della vita quotidiana ed i processi dell'arte sul sistema ortogonale. Le funzioni vitali: *stare in piedi*, *camminare*, *stendersi*, *spostarsi*, *stare seduti*, ecc., si compiono in base al sistema ortogonale plasmandosi sulla orizzontale e sulla verticale.

Paese senza grande tradizione architettonica, l'Olanda poteva sola fra tutte le altre Nazioni, al momento in cui gli architetti novatori si accingevano a dare impulso alle teorie della nuova architettura europea, assimilare i concetti mediterranei del futurismo, assimilare le numerose correnti che ne derivarono, codificarle rigorosamente e trarne i primi esperimenti pratici. Fu infatti verso la fine dell'anno 1916, che l'architetto e pittore Theo van Doesburg fondò, per propagandare le idee e le invenzioni dell'italiano Antonio Sant'Elia, la famosa associazione *De Anderen* (Gli Altri), alla quale seguì, nel 1917 e con l'identico scopo, quella del gruppo *De Stijl* (Lo Stile) che fu il mirabile sostanziatore dei principi del futurismo e dell'elementarismo e diede una impronta così caratteristica all'arte di avanguardia.

E' curioso ed interessante constatare che l'architettura moderna olandese, che influenzò decisamente tutta quanta l'architettura nordeuropea (compresa quella di Le Corbusier), fu una conseguenza della evoluzione della pittura futurista italiana potenziata dal *neoplasticismo*. D'altra parte, è pure logico osservare che nelle grandi epoche di rinnovamento, come la nostra, le diverse arti si influenzano e si controllano a vicenda. Già nel 1906, i futuristi italiani e, più tardi, nel 1910 i cubisti francesi, studiavano attentamente la musica e l'architettura cercando nelle leggi di queste un controllo per la loro letteratura e la loro pittura. A valida conferma di questa nostra asserzione, è facile individuare, esaminando analiticamente, per induzione e per deduzione, le loro opere, a quali motivi e sorgenti matematiche ed architettoniche attinsero ispirazione strutturale compositori di ogni Paese quali: Alfredo Casella, Francesco Malipiero, Franco Casavola, Goffredo Petrassi, Balilla Pratella, Luigi Russolo, Riccardo Malipiero junior, Camillo Togni, Ottorino Respighi, Luigi Dallapiccola, Aldo Giuntini,

Franco Alfano, Igor Markewitsch, Giovanni Sibelius, Arturo Honegger, Arnold Schönberg, Paolo Hindemith, Francis Poulenc, Erik Satie e Igor Strawinsky. Il filo conduttore della modernità si ritrova ovunque per reciproca compensazione.

Theo van Doesburg animatore della pittura costruttivista generò Theo van Doesburg animatore della nuova architettura obiettiva. In seguito, quando la pittura olandese si liberava dai morsi del convenzionalismo, con l'impiego di elementi puramente plastici e pittorici ricavati dal futurismo italiano, i primi architetti novatori (alcuni dei quali non erano neppure di nazionalità olandese, ma parteciparono al movimento elementarista), Jacobus J.P. Oud, Robert van 't Hoff, V. Huszar (ungherese), Jan Wils, Huib Hoste (belga), van Leusden, Friederich Kiesler (austriaco), Ludwig Mies van der Rohe (tedesco), Frederick Vordemberge-Gildewart (tedesco), obbedivano ciecamente alla dittatura santeliana e del neoplasticismo adottando i principi dell'elementarismo.

Più tardi, nel 1923, a Parigi, in collaborazione con gli architetti olandesi Cornelis van Eesteren e Gerrit T. Rietveld, Theo van Doesburg definì con chiarezza muscolare il concetto metafisico della nuova architettura europea. Credo non vi sia nulla di più profondo e di più commovente nel desumere che l'urbanismo del precursore Sant'Elia, la poesia, le leggi dello spazio e del colore ed il genio di un uomo come van Doesburg possono aver creato la possibilità di scorgere con serenità i segni ormai sicuri dello sviluppo a venire dell'architettura razionalista.

L'elementarismo non dettò soltanto una coscienza plastica conforme alla sensibilità e allo spirito del nostro tempo, ma questa coscienza plastica offrì conseguentemente il mezzo di stabilire la regola ascetica del razionalismo contemporaneo. Eccola nella sua lapidaria concisione: i rapporti dello spazio, del tempo e del colore creano una nuova dimensione.

I contrasti di spazio, le dissonanze di spazio, i complementi di spazio, come i rapporti fra colori, spazio e tempo, misura e proporzione, materiali e tecnica permettono di annoverare, fra i primi sintomi di una nuova civiltà occidentale in via di formazione, quella dell'architettura pura, basata incondizionatamente sull'applicazione metodica di una serie di considerazioni e di provvedimenti di ordine psicologico, biologico, economico, tecnico e sociale.

In riferimento a quanto è stato detto sinora, non ci sembra affatto inopportuno spezzare un'altra lancia a favore del futurismo italiano, che rispecchia così bene lo spirito audacemente inventivo che ha sempre animato i nostri artisti e consentito la creazione di facoltosi nuovi settori d'arte: dall'elementarismo olandese alle più aggiornate teorie odierne. Assuefatti, come siamo, a riconoscere ogni volta il valore straniero, non possiamo non rimanere alquanto delusi nel constatare come la nostra posizione di antesignani dell'arte nuova, venga spesso osteggiata e misconosciuta tanto in Italia quanto all'estero. Siccome non abbiamo mai preteso la incondizionata approvazione delle nostre idee (perché stimiamo che ogni uomo di punta deve avere la facoltà di esporre il proprio pensiero, anche se in contrasto con il nostro, purché non siano mai menomati i fatti e nascosta la verità), pur conservando intatta la nostra insuperata ammirazione per Le Corbusier, non siamo per nulla propensi a condividere le pratiche critiche che continuano - erroneamente - ad imperniare tutto il movimento rinnovatore sulla sola Francia. Non si può infatti scordare, senza commettere un falso imperdonabile, che il futurismo creato dal grande poeta Marinetti ha dato per primo l'impulso animatore, ha scoperto per primo i progetti dell'avvenire, ha suonato per primo la diana dell'assalto unitario alle vecchie barbare posizioni (precedendo cubismo e purismo che subirono il suo giogo), e che senza Antonio Sant'Elia - questo eroico sconosciuto - l'urbanismo non sarebbe quello che è oggi. Sant'Elia ha sognato la città nuova prima di Le Corbusier ed è stato, prima di lui, il poeta che ha presentito, profeticamente, l'ora attuale e quella di domani. In seguito alle sue previsioni, altri architetti di altre Nazioni, con le loro eminenti qualità, hanno recato il proprio personale contributo al nuovo edificio. Affermazioni contrarie a tale esposto sono perciò totalmente sfuocate e fuori tempo, ed abbiamo diritto di pensare che la nostra tesi può pretendere maggiore udienza.

Il genio inventivo, le visioni temerarie e novatrici sono da noi vecchie tradizioni, costumi radicati, ragioni d'essere. Leonardo da Vinci (1452-1519), l'illustre maestro del Rinascimento, non cessò, durante tutta la vita, di studiare problemi aeronautici. Osservò il volo degli uccelli, dei pipistrelli e delle farfalle; cercò in stupendi disegni tecnici di elucidare le questioni complesse che si ponevano al suo spirito, sforzandosi di trovare soluzioni pratiche mediante la costru-

zione di apparecchi ad ali battenti e di scivolatori; discernette le proprietà dell'elica; studiò l'elicottero; immaginò il paracadute.

Oggi, per continuare questa nobile tradizione, tra quelli che militano fra le file ideali del futurismo, si affermano giovani artisti come l'architetto fiorentino Cesare Augusto Poggi: aerosiluratore di guerra e progettista di aeroplani. Piace quindi mettere in evidenza che quelle che sono le linee dei velivoli modernissimi, specie stranieri, non sono solamente il frutto di un calcolo scientifico, ma bensì l'applicazione di un intuito estetico, riscontrato poi giusto, esatto, nelle prove sperimentali (galleria aerodinamica) e successivamente nelle realizzazioni pratiche (anni fa, anche l'architetto germanico Walter Gropius disegnò una razionalissima automobile *Adler* che venne eseguita in serie). Bisognerebbe valorizzare, come un tempo, gli artisti nel campo delle costruzioni, specie dove trattasi di linee (diciamo pure architettoniche elementariste), dove la scienza non serve che a verificare e convalidare la giustezza di ciò che si è intuito e non a creare, ideare *ex-novo* una forma. Purtroppo, anche in questo campo, le realizzazioni sono fatte prima all'estero e quindi, anche nel campo del pensiero, hanno costituito materiale di importazione, mentre avrebbe potuto verificarsi il contrario.

GEOMETRIA DELL'ARCHITETTO

Parlando della fondazione del suprematismo architettonico, degli elementi plastico-razionali iniziatori di un nuovo ordine delle forme dell'arte di costruire, e delle importanti conseguenze che ne derivano per l'*immobilizzazione* necessaria dei rapporti e degli spazi ritmici al momento dell'atto creatore, diedi il dovuto rilievo alla tipificazione delle essenzialità del funzionalismo[1]. Contrariamente al metodo di conquista dell'irrazionale con cui Salvador Dali ha dotato il surrealismo di uno strumento paranoico-critico, che è stato da lui indifferentemente applicato alla poesia, alla pittura, alla moda, alla costruzione di oggetti surrealisti, alla scultura, al cinematografo, alla storia dell'arte e ad ogni sorta di esegesi[2], il suprematismo, tipificatore delle parti vitali dell'architettura, apre invece la stretta alleanza fra teorie geometriche e pratica costruttiva. Possiamo quindi continuare l'analisi delle concatenazioni ricorrenti nei ritrovati della *geometria relazionale* e dell'arte nuova.

L'architetto Marcel-André Texier allude giustamente al «*circolo incantato*»[3] nel quale le nozioni delle *misure poligonali* e del *numero-peso* hanno già offerto a Lund (scienziato norvegese), Le Corbusier, Ghika, Umbdenstock e Formigé, la possibilità di trovare l'esistenza di una unità di tradizione tra l'arte della Grecia, del Medioevo, del Rinascimento e quella dell'epoca attuale. Si è detto, a questo proposito, che gli antichi possedessero e conservassero nel più assoluto segreto una scienza particolare chiamata *Legge dei Numeri*, sempre invocata e mai rivelata secondo Elie Faure. Tale ragionamento sembrerebbe essere comprovato dalle regole costruttive dei Maestri Comacini. Indubbiamente, una legge aritmetica e geometrica ha sempre distinto le opere maggiori dell'architettura nei grandi secoli. Il *De architectura* di Vitruvio (I secolo avanti Cristo), il più antico trattato conosciuto, ebbe una grande influenza sullo sviluppo che presero le teorie modulari durante il Rinascimento. Valse, come i *corpi platonici* svelati da Leonardo e da Luca Pacioli di Borgo e il *rapporto di media ed estrema ragione* di Policleto (canone che fu creato secondo i Libri Santi, le Sacre Scritture, ad immagine di Dio), a formulare e generalizzare le norme geometriche dei massimi architetti del Quattrocento e del Cinquecen-

to. Infatti, Leon Battista Alberti (1404-1472) insegnò l'utilizzazione del circolo e di diversi poligoni nel tracciato di piante di edifici; Bramante (1444-1514) operò nella facciata del Palazzo della Cancelleria in Roma divisioni ritmate dalla media ed estrema ragione; Vignola (1507-1573) creò geometricamente il tracciato di un frontone; Andrea Palladio (1508-1580) consigliò di determinare l'altezza di un salone adottando una relazione geometrica costituita da una media proporzionale fra le dimensioni dei lati.

Le ipotesi della geometria dell'architetto, nei tre grandi momenti dell'arte fiorentina che videro apparire il *Libro dell'Arte* di Cennino Cennini, i *Commentarii* di Lorenzo Ghiberti e il *De Pictura* di Leon Battista Alberti, sembrano pertanto quelle che dall'antitesi di identità e similitudine, giunsero all'ordine d'oro, alla *omotetia*, alla *omologia* e all'armonia suprema delle forme classiche. Vacue sarebbero queste osservazioni, se non ci dessero la certezza che le triangolazioni ermetiche degli antichi non furono semplici speculazioni filosofiche, ma ricerche rese evidenti, ravvivate e praticate dai modernisti. Per il loro sviluppo contemporaneo e la loro affermazione nelle teorie plastiche del funzionalismo, contribuirono con le loro scoperte e i loro perfezionamenti: fra i francesi, il matematico Carlo Hermite (1822-1901) con il suo teorema (due lunghezze, prese a caso, possono sempre essere legate da un grande numero di costruzioni geometriche di carattere semplice); l'archeologo Dieulafoy (1844-1920) con il suo esame dei problemi delle *Maggiori e Minori relazioni*, le decomposizioni omotetiche del triangolo e lo studio delle *lunghezze commensurabili in potenza*; J. Tannery con la sua applicazione delle teorie pitagoriche riguardanti il pentagramma e il decagono al meraviglioso Tempio della Concordia in Agrigento; fra gli americani, Jay Hambidge con le sue decomposizioni del rettangolo (problema già sollevato in parte da Teetete, contemporaneo di Platone); fra i tedeschi, Moessel con le sue moderne ricerche applicate ad una geometria del circolo diviso dal numero 10. Tutte ipotesi che danno la preferenza alla legge di Tiersch, alle norme dello Zeising e del Kepler.

Ne *La Repubblica*, Platone afferma che «*la Geometria è la conoscenza di ciò che è sempre*»; per Baudelaire, il «*Numero è la traduzione dello spazio*»; per noi innovatori che dobbiamo saper reggere, fra l'istinto e la ragione, i profondi misteri e le realtà consecutive alla geometria rimangono intangibili. Il numero, la misura,

il peso, le figure dirette in serie geometriche, il numero-peso liberato dall'idea di densità, le misure tipiche e di simmetria, il numero-idea, le misure leggibili della natura, gli schemi cellulari, il triangolo rettangolo 3/4/5 (l'unico che sia in proporzione aritmetica, considerato sacro dagli Egizi), il triangolo della Piramide di Cheope (il solo che sia in proporzione geometrica), le ipotesi dei volumi iniziatici regolari ed irregolari, il valore mistico del numero 7 e del pentagramma che lo conferma, la rettifica delle curve, i moduli ausiliari, i moduli aritmetici, le relazioni delle verie unità, le correzioni prospettiche delle simmetrie, gli elementi dei tracciati e dei valori nella pratica dei dimensionamenti, lo studio delle aree, dei poligoni e delle proporzioni secondo il metodo dei valori razionali di Leon Battista Alberti (il genio più universale del primo Rinascimento), sono nozioni creatrici che ebbero una indiscutibile importanza nell'evoluzione dell'arte occidentale (arte romanica, arte delle cattedrali e arte del Rinascimento), e che l'avranno ancora maggiormente per l'arte d'avanguardia.

Non a caso, quindi, pensiamo alla necessità di rigovernare le teorie dell'arte nuova facendole partecipare al tentativo di misurare la legge dell'armonia con il mezzo del *rapporto divino* rivelante l'Universo e le invenzioni perfette della plastica creata. Dio calcola con la misura e con il numero; i filosofi-geometri pitagorici spiegarono la creazione del mondo con la sezione aurea; Albrecht Dürer si preoccupò molto delle basi matematiche della composizione pittorica. Nel suo libro *Armonia cosmica*, il grande scienziato tedesco Giovanni Kepler (1571-1630) ha collegato la sezione aurea all'idea primordiale della procreazione. Mentre è già stato dimostrato come la *Venere* del Tiziano sia pervasa dalla proporzione aurea, come gli antichi liutai italiani si lasciarono guidare dal pentagramma come figura base, come Michelangelo Buonarroti adoperò la matematica del marmo nelle proporzioni costruttive della Cappella Medicea a Firenze, come Vincenzo Scamozzi regolò sulla sezione dorata la facciata del Palazzo Bonin a Vicenza[4].

L'iniziazione al *Numero d'Oro* (ai suoi derivati e rapporti con la natura viva, alle superfici e analisi armoniche e alle loro utilizzazioni, alle proprietà del pentagono, ai tracciati comparati del quadrato), rappresentato da una proporzione particolare espressa dalla cifra incommensurabile 1,61803398875 (praticamente 1,618), giunse alle sue più salde realizzazioni quando i maestri del Rinascimento italiano, nella

composizione delle loro pitture, stabilirono la messa in opera definitiva su una struttura geometrica[5].

Più vicino a noi, considerando che tali proporzioni armoniche devono essere ricondotte a nuovi cimenti e che i moderni non possono ignorare né la potenza né le infinite risorse della geometria dell'architetto, si accentrano gli elementi delle *coordinate dei punti*: la teoria sulla quarta proiezione ortogonale, definita *Ortoprospettiva* dal Manfredi[6]; il trattato della *Coordinazione* dello Southwick, consistente nell'applicazione all'architettura della simmetria dinamica[7]; il saggio sul *Ritmo* di Ghyka, il cui importante contenuto verte sui rapporti matematici fra scienza ed estetica, sulla proporzione, sulla simmetria dinamica, sul ritmo e la cadenza nella durata e nello spazio, sul ritmo e la musica, sulla gamma e i numeri, sulla gamma d'oro e gamma umana, sul ritmo e linguaggio, sul fenomeno lirico e ritmo tonico, sui timbri, sul ritmo e durata[8]; il significativo studio su *La visione e l'espressione plastiche* dell'Audra, la cui estetica positiva analizza nei suoi molteplici aspetti l'emozione e le vibrazioni dei fenomeni artistici, la rappresentazione astratta dell'idea e la sua stilizzazione, l'espressione colorata della vita e l'espressione colorata del meraviglioso[9].

Note

[1] ALBERTO SARTORIS, *Introduzione all'architettura moderna*, Ulrico Hoepli, Milano, 1943.
[2] SALVADOR DALI, *La conquête de l'irrationnel*, Editions Surréalistes, Parigi, 1935.
[3] MARCEL-ANDRE' TEXIER, *Géométrie de l'Architecte*, Vincent, Fréal & Cie., Parigi, 1934.
[4] E.G., *La sezione aurea*, «Sapere», Ulrico Hoepli, Milano, 31 luglio 1940.
[5] CH. FUNCK-HELLET, *Les oeuvres peintes de la Renaissance italienne et le Nombre d'Or*, Le François, Parigi, 1932.
[6] FRANCO MANFREDI, *Ortoprospettiva*, L.C. Pellerano, Napoli, 1928.
[7] ALBERT A. SOUTHWICK, *La Coordination*, «Nouvelle Revue Française», Parigi, 1939.
[8] MATILA C. GHYKA, *Essai sur le rythme*, «Nouvelle Revue Française», Parigi, 1938.
[9] PAUL AUDRA, *La vision et l'expression plastiques*, Etienne Chiron, Parigi, 1924.

DELL'ARCHITETTURA MONUMENTALE

Per un architetto moderno, non vi è forse problema più arduo a risolvere di quello che si riferisce alle composizioni di carattere monumentale. Benché non sia qui il caso di ricercare se ciò è dovuto al clima storico o alle correnti decorative degli ultimi anni, che hanno istradato il costruttore assai lontano dagli assiemi rigorosamente architettonici negli edifici di ordine monumentale, questo fatto, in sé stesso, è però così esplicito e così sintomatico, da spingerci a considerare particolarmente quanto si fa oggi nel campo dell'arte edile monumentale, tanto più che questa ha materializzato per vari secoli le più grandi e più commoventi espressioni plastiche. E' sempre vivo in noi l'ordine della prospettiva colossale della Basilica di San Pietro in Roma, che stabilisce nei confronti del rapporto umano un superdimensionamento ottico impossibile a precisare. Più si va avanti, verso il monumento, e più sembra allontanarsi l'edificio. Più lo si guarda da lontano e più sembra vicino. La dimensione dell'uomo non avverte più la misura davanti alle proporzioni e alla mole insolita del monumento.

Io credo che la nostra epoca, per quanto non abbia ancora trovato soluzioni definitive di arte monumentale, sia certamente adatta a riportare l'architettura nelle sfere trascendentali per merito della tendenza futurista (Antonio Sant'Elia), cubista (André Lurçat), purista (Le Corbusier), metafisica (Marcel Breuer), elementarista (Theo van Doesburg) e costruttivista (Alessandro Vesnine). Teorie dei tempi nuovi, nate dal futurismo, che hanno diffuso un ordine plastico collettivo.

Ecco ciò che pensai di fronte alle prospettive del *Centrosoyous* e del *Palazzo dei Sovieti* a Mosca (non realizzati) di Le Corbusier, al *Bauhaus* a Dessau di Walter Gropius, al Ministero Nazionale delle Pensioni a Praga di Josef Havliček e Karel Honzík, al grattacielo della banca *Philadelphia Saving Fund Society* di George Howe e William Lescaze, e mi pare di poterlo ancora affermare con sicurezza analizzando i progetti della *Città Nuova* di Antonio Sant'Elia, quelli di Giuseppe Terragni e Pietro Lingeri, quelli dei *Grattacieli a tensistruttura* di Guido Fiorini e quelli della *Città di acciaio* degli architetti polacchi Helena e

Szymon Syrkus: progetti saturi di potenza inventiva e funzionale nell'ampia composizione degli elementi strutturali, nell'andamento geometrico delle masse che creano un ritmo ascensionale di chiara e monumentale evidenza.

Secondo i principi dell'architettura monumentale odierna, le composizioni plastiche *indipendenti* ed i soli colori, ma non gli ornati, si adattano perfettamente all'ambiente nel quale vive l'edificio. La delicatezza cromatica, come la violenza cromatica, non sono unicamente produttrici di temi colorati ed architettonici di intesa sobria e severa, ma danno anche all'arte di costruire un'atmosfera calma e serena (alludo a quella calma e a quella serenità che non sono gli incanti dei riti protestanti, ma delle concezioni razionaliste attuali).

Studiando le opere nel contempo ascetiche e liriche di Antonio Sant'Elia, Pier Luigi Nervi, Enrico Prampolini, Giuseppe Terragni, Pietro Lingeri, Enrico Figini, Gino Pollini, Giuseppe Vedres, Walter Gropius, Le Corbusier, B. Yamaguchi, van Tijen, Johannes A. Brinkman, Leendert C. van der Vlugt, José Luis Sert, Stamo Papadaki, Adolf Rading, Otto Haesler o Alvar Aalto e, pensando soprattutto a quelle realizzate recentemente, mi domando, con piacevole stupore, se non brillerà presto nel mondo una scintilla più viva ancora che illuminerà, sugli altari del modernismo integrale, la fiamma da tanto tempo estinta dell'arte monumentale.

Certo, la nuova architettura è una questione sociale innanzitutto. Ma l'architetto promotore di invenzioni costruttive che siano garanzia di buona volontà tecnica, è lo stesso impotente a risolvere tutti i problemi dell'architettura monumentale, sino a quando il programma della abitazione moderna non sarà affrontato ed elaborato in una sfera di creazione definitiva. E pur domandandomi se il sistema del cemento armato non debba essere sostituito un giorno forse non lontano da un altro materiale più razionale e più moderno ancora nelle sue possibilità plastiche e tecniche, sono convinto che si apre oggi un'epoca che considererà, nella piena coscienza del suo ardore (e del suo ardire), gli aspetti primitivi di una nuova architettura monumentale, della quale il meno che se ne possa dedurre è che essa si innalzerà quale imperatrice inconciliabile con le regole monumentali apparenti del passato.

Il modernismo contemporaneo non è soltanto una scuola d'arte, ma è anche uno stato di spirito che consente l'abbandono delle formule prescite e degli automatismi degradanti per ricercare delle norme più

adatte alle condizioni di vita sempre rinnovate. Le trasformazioni estetiche ed il senso del macchinismo, nell'idea moderna, provocano una revisione completa del concetto di costruzione tanto d'ordine utilitario, quanto d'ordine monumentale.

Gli spettacoli architettonici cambiano ed i nostri mezzi si moltiplicano per la confidenza che il nostro occhio ha assunto nei confronti della velocità, ormai legge del mondo moderno. Non si tratta qui di obbligare l'architetto a seguire la moda dell'istante, a subire un metodo nuovo, ma bensì ad inventare un mondo nuovo in uno spirito che sia conforme alla nostra sensibilità, considerando che la similitudine umana non è più attraente.

La nostra epoca, piena di contraddizioni, è però unanime, come osserva Amédée Ozenfant, a ricercare il bello. Ed è per tale ragione che un'architettura monumentale moderna non tenderebbe ad instaurare un nuovo accademismo od una nuova convenzione formale, ma assicurerebbe la calma nella velocità, la plastica del movimento, l'idea perenne della bellezza costruttiva, della bellezza plastica.

Essendo l'ideale geometrico profondamente umano, è molto naturale che l'architetto razionalista cerchi di orientarsi in un mondo ch'egli geometrizza. Come la casa è fatta per essere abitata, la nuova architettura monumentale non deve colpire per il lusso, ma inquadrarsi dignitosamente nelle proporzioni del suo insieme. L'estetica dell'arte monumentale moderna è condizionata, come l'estetica dell'arte utilitaria, dalle leggi dell'economia. Si ritroverà la grandezza dell'architettura monumentale nel suo sistema unitario, nel suo ritmo ortogonale ed urbanistico, nel generale che determina il particolare, nei suoi tracciati regolatori che fisseranno le parti vitali dell'edificio in funzione dei suoi rapporti con lo spazio virtuale.

In seguito, il carattere monumentale dell'architettura potrà assumere la missione di regolatore dell'arte tutta. Così, si vedrà l'architettura perseguire un fine che non sarà unicamente la negazione dei postulati della generazione precedente, ma la concentrazione dello spirito nuovo della nostra epoca. L'architettura monumentale, unificazione di tutti gli elementi di cui si compone un'opera, rinunciando a tutte le esperienze che contrastano il primato del concetto funzionale, condurrà l'arte di costruire verso il lirismo ed il patetico che hanno caratterizzato certi grandi periodi dell'arte antica.

Un tale nuovo atteggiamento dell'architettura rispecchia la portata

contemporanea di uno spirito europeo che intende svilupparsi nei parallelismi dell'epoca, ordinandosi su principi identici e tendendo verso le medesime altezze.

CARATTERI NOVATORI E MANIFESTO DELL'ARTE SACRA

L'arte del monumento

Nonostante l'orrore evidente che ispirano i monumenti religiosi realizzati negli ultimi anni del secolo scorso e ai primi del nostro, e di cui si perpetuano ancora le copie, non si può dimenticare (come si è già detto) che l'arte monumentale ha, in altra epoca, reso sensibili le più belle, nobili e commoventi espressioni plastiche dei grandi secoli. Mentre bisogna cercare di rovinare quelle menzogne e quegli errori del recente passato, non si deve dimenticare che, dalle basiliche preromaniche agli splendori barocchi di Francesco Borromini e Guarino Guarini, c'è stata tutta un'architettura religiosa che ha vissuto cosciente della sua epoca e che la attualizza felicemente tutt'ora ai nostri occhi. Le grandezze passate esortano dunque a nuove e necessarie grandezze, nel presente e nel futuro.

Le tendenze della nuova architettura sono infatti metodi creatori di lunga lena a servizio di una selezione costruttiva. Al loro apparire, al loro primo atto, s'incontra lo spirito iniziale ed iniziatico del futurismo e del cubismo: insurrezione contro i principi polimorfi della metafora plastica, la cui debole portata introspettiva non ha mai potuto inserirsi nelle regole autarchiche dell'arte. Attinte alle sorgenti squalificate di una fantasia frettolosa, discinta, disparata e incoerente, le morbide e lascive entità del metaforismo simbolico (modern-style tradito) non ebbero punto la fortuna di stabilizzarsi a lungo nell'architettura. E gli sforzi attuali dei surrealisti, per accreditare questo spirito negatore, non possono trovare un'eco che per l'assenza di ogni controllo spirituale. Tuttavia, tale stabilità è condizione essenziale al processo vitale di un'arte che si impegnerebbe a fissare la concatenazione delle immagini e la loro affinità nello spazio ambiente. Qualche precisazione sull'atteggiamento creatore dell'architettura funzionale consentirà di intravvedere, oltre i *limiti del finito* che la natura ha ricevuti, i *limiti infiniti* di un metodo estetico spinto sino all'associazione spontanea nel suo calcolo inevitabile.

Più generalmente, il fatto che non si possa costruire oggi con le norme di un secolo fa, non vuol dire che questo modo di edificare sia

stato inammissibile nel suo tempo. Le epoche sorpassate, o semplicemente trascorse, hanno generato innumerevoli opere di valore, indispensabili alla evoluzione e alla conoscenza dell'arte e la cui qualità è oggi incontestabile come lo era nel passato. Credere poi che l'arte nuova sia distruttrice, perché è reazione intransigente e scelta ragionata, significa misconoscere profondamente il potere assimilatore di una corrente che vive pure, in parte, dei germi dei tempi andati. Questi germi del passato sono gli *elementi universali* dell'arte le cui previsioni, una volta registrate, determinano esattamente certe forme dell'architettura moderna, e che nuovi metodi creatori cominciano soltanto ora a sviluppare, partendo da dove i grandi secoli hanno lasciato l'architettura monumentale.

Si poteva pensare, agli inizi, che l'architettura, la cui funzione è rigorosamente precisa - assicurare una abitazione tale come lo esige la funzione cui è destinata -, si opponesse all'arte dei monumenti che richiede di per sé stessa un certo fasto senza rapporto con lo scopo. Ma era sempre legittimo pretendere dall'architettura che garantisse la stabilità nella vertigine, la plastica del dinamismo, la plastica del movimento, la perennità del concetto strutturale, l'eternità della bellezza che si libera di una qualsiasi data, che sorpassa un'epoca determinata. Si richiedeva quindi all'architettura di materializzare la grandezza, di esprimersi in potenza e in profondità. Si voleva, da quel momento, che fosse arte monumentale.

Ma nell'ordine spirituale, dove l'estetica trova la sua qualità e la sua ragione d'essere, solo l'architettura religiosa è veramente, nella sua essenza e nella sua struttura, architettura monumentale. La sua stessa funzione esige il monumento, un monumento che testimoni e serva soltanto a testimoniare la grandezza concepita dallo spirito umano.

D'altronde, il modo di costruire che usa l'architettura civile non è in contraddizione con quello dell'architettura sacra, visto che essa può, secondo i suoi compiti, rivaleggiare in magnificenza, quando con l'impiego di procedimenti artistici appropriati essa applica i postulati della sua metafisica. Questi modi sono retti dallo stesso principio di economia che regola il sistema unitario, i particolari generatori, i ritmi ortogonali, i tracciati ordinatori, i controlli rettificatori, i piani distributori, gli angoli e le linee in rapporto all'insieme del monumento e secondo le sue relazioni con lo spazio. I loro scopi tuttavia differiscono. Nulla obbliga l'uno a non servire all'altro dal momento

che ragioni superiori intervengono. Così lo spirito lirico supera, almeno in apparenza, le semplici utilità funzionali, per l'esaltazione integrale dell'edificio a carattere monumentale.

Equivalenza tecnica

La riverenza intellettuale ai due ordini, della natura e della grazia, concede di capire come lo sviluppo del dogma e quello delle forme costruttive non siano in un rapporto tanto chiaro come quello della materia del Sacramento ed il suo effetto obiettivo sull'anima. Non è in potere dell'architettura religiosa fornire un'equivalenza tecnica della fede, equivalenza di cui bisogna ora precisare la natura.

Un simbolismo verbale rischierebbe di smarrire lo spirito che conferisce alle metafore una ragione d'essere. Non è in una proporzionalità rigorosa che l'epiteto di religioso si trova atto a qualificare il dogma e una certa forma di architettura. Fortunatamente, la saggezza dell'Analogia, secondo l'esposto tomista, precisa i valori di polivalenza che si corrispondono e si aggregano in corpi singolari. L'Analogia ci mostra le figurazioni sentimentali del simbolismo irriducibili alle proporzioni della matematica, ai predicati della logica, e specie alle diverse attribuzioni reali della metafisica, dove la parte e il tutto, la causa e l'effetto, si uniscono reciprocamente nelle loro proprietà ontologiche, che sottintendono una proporzionalità interna. Senza insistere di più sulla diversità assoluta dell'Analogia esercitante in lei stessa (concetto obiettivo) ciò che essa significa da lei stessa (concetto formale), questo basta per non confondere il carattere religioso comune al dogma e ad una specie dell'architettura.

Perciò, i paragoni che si tentano tra l'architettura di un'epoca e la sua fede non permettono mai di dedurne una analogia interna, nel senso di una stretta proporzionalità: nello stesso modo che il pane ed il vino diventano il Corpo e il Sangue del Cristo, nutrimento dell'anima santificata. Al massimo è possibile vedere, nel seguito metodico e regolare di un'architettura religiosa legata al suo tempo, un mezzo visuale di controllo e di rilievo dell'espressione del sentimento religioso di questa epoca, nei suoi rapporti con quella che l'ha preceduta. Ma si tratta di un'analogia di attribuzione esterna, estrinseca, ultimo riflesso della proporzionalità reale, e dello stesso ordine e genere della

sineddoche in letteratura. Perché il dogma possiede in proprio una qualità religiosa con cui l'architettura, che ne parteciperebbe, si trova - in modo piuttosto tenue - in rapporto di causalità strumentale.

Riferendosi a tale e tanta discussa difficoltà di pesare i reciproci valori esatti della fede e dell'arte di un'epoca, a proposito del deprecato dissidio tra umanesimo e sentimento religioso nel Rinascimento, Curt Gutking asserisce molto giustamente (basandosi su dati extra-artistici che potevano, in apparenza, sembrare contraddittori): «*è fuori di dubbio che permase un sentimento religioso genuino, fedele ai dogmi della chiesa cattolica e mai toccato nella sua essenza originaria, nonostante tutte le singole espressioni di scetticismo*»[1]. E ancora, sul tema della cultura: «*S'adottano nuovi metodi pedagogici, che intendono di abbracciare e modellare l'essere umano in ogni sua parte (mens sana in corpore sano). Senza Vittorino da Feltre*[2] *Oxford e Cambridge non sarebbero probabilmente quello che sono*»[3].

Così come la poesia di Michel Seuphor è per noi l'equivalente poetico della pittura di Piet Mondrian, come l'aeropoesia di F.T. Marinetti è l'equivalente dell'aeropittura di Enrico Prampolini, intendiamo che l'architettura religiosa ci riveli una equivalenza tecnica della fede di cui essa vive. Si vuol dire che l'architettura religiosa, esteriorizzata oggi dalla geometria astratta delle gradazioni plastiche e delle opposizioni costruttive, si ispira agli stessi principi metafisici che consentono nell'uomo l'inserzione e lo sviluppo di un ordine che la natura non richiedeva.

L'opera religiosa deriva, dunque, da un'arte autonoma di cui l'architettura monumentale riunisce le forme costruttive *abitabili*: forme alla scala dell'uomo moderno, forme simili a quelle che servono soltanto all'uomo, ma forme in cui dovranno prevalere le necessità superiori della preghiera raccolta, là dove il corpo di Cristo sarà mostrato in piena luce per essere degnamente adorato. L'edificio è quindi soltanto uno strumento - «*un appareil cérémonial*» dice Paul Claudel - con tutta la dignità delle macchine che non cercano affatto di simbolizzare un'azione umana, ma a servire, quanto meglio è possibile, questa azione. Strumento del culto cattolico, analogo all'economia del dogma cristiano che vive nel cuore e nello spirito degli uomini, l'edificio conserva pertanto, oltre alla sua destinazione, un'economia particolare. Ragione per cui l'equivalenza non raggiungerà dunque che l'ordine del *fare*, della tecnica: equivalenza realizzata

dalle macchine, quando esse compiono gesti umani senza copiarli, equivalenza se la natura si armonizza docilmente alla grazia.

Sottolineamo, quindi, ancora: *arte autonoma, arte delle dimensioni dell'uomo, arte che serve all'uomo*. Poiché, se la Chiesa militante imita le manifestazioni immortali del Cristo, l'architettura religiosa, l'architettura di una chiesa, non ha altra missione che offrire un ambiente, fertile e spirituale, alla celebrazione del divino ufficio.

Sottomissione allo spirito liturgico

Di un edificio religioso la Chiesa ha soltanto il dovere e il diritto di giudicare se il concetto si armonizza con la dignità e le regole dell'ufficio divino. Che la sua approvazione sia riservata, rimane agli architetti proporre nuove soluzioni. Ma, nel loro significato generale, né la cupola, né l'arco a tutto sesto, né l'ogiva, né la colonna tortile barocca, salomonica o a spire, sono più cattolici di uno stile ortogonale.

Non bastava, una volta, che l'opera esterna delle cattedrali si accordasse alla struttura variabile del secolo, senza vana opposizione alla linea delle fabbriche private o pubbliche, purché trasparisse la dignità del Sacramento?

Una facciata non è l'essenziale. Ma dall'esterno si può già conoscere il carattere della destinazione del monumento, si può sapere se risponde alla sua funzione determinatrice.

Quando la Chiesa è ancora una chiesa, quando la Chiesa è pure un monumento, il pensiero non associa nel suo giuoco una vaga proporzione di immagini, ma un'analogia reale tra lo strumento e il suo principio. Che pericolo, per una chiesa, materializzare la grandezza e il mistero della Chiesa! E l'ufficio della Dedica non s'apre invano: temibile è questo luogo.

Il carattere dell'architettura religiosa deriverà dunque, come un effetto della sua causa esemplare, dalla notevole rassomiglianza dell'uomo con il Figlio dell'Uomo. In tal modo sono indicate, sia nel tempo che nello spazio, la vastità d'intenzioni e l'ampiezza di cui è suscettibile l'architettura sacra.

Come da un fatto storico - la vita del Cristo sulla terra - si è cancellato il significato occidentale per fare posto ad un tipo universale - il Cristo mistico della liturgia -, così l'architettura religiosa tenderà

a realizzarsi nei modi più diversi, pur obbedendo all'immutabilità di una legge fissata dalla liturgia.

Certo è che la liturgia non chiede altro che una chiesa adatta. Ma quale sarà la chiesa conveniente? Il passaggio costante che la liturgia compie, da un caso particolare ad uno stile obiettivo, e il fatto stesso per cui la poesia insieme all'architettura, sua forza creatrice, s'introduce in tal modo nella chiesa, invita a precisazioni.

L'architettura religiosa non renderà certo nei suoi edifici il turbamento verbale della poesia, ma il suo ritmo essenziale ed intuitivo. Essa rinuncia alle deviazioni prodotte da immagini troppo attraenti quando si conforma alla preghiera liturgica della Chiesa che non mostra mai le più intime sofferenze, i più intimi strazi umani, benché sappia destarne la nascita.

A questa rinuncia dei particolari e dell'aneddotico, si unisce la preoccupazione della dignità generale che l'*estetismo* compromette con troppo facili effusioni sentimentali. Non dimentichi, dunque, l'architettura religiosa, la concisione drammatica delle orazioni e il loro carattere collettivo e, come loro, si animi ad una alta cultura, in cui l'espressione individuale dell'angoscia o della pace si riducono a temi generali, a temi universali! Non si tratta di rallegrare con un motivo, ma di portare alla luce una gloria invisibile che si rifugia fin nella semplicità quotidiana della vita. Il sentimento della bellezza monumentale non si rivela specialmente nell'armoniosa disposizione delle forme plastiche o decorative, ma nella diffusione interiore delle proporzioni che la struttura dell'edificio impone e da cui sorge una presenza durevole.

Sarebbe qui il caso di illustrare alcuni caratteri del simbolismo religioso che la liturgia innalza alla realtà di una funzione vitale. Romano Guardini, nel suo libro fondamentale sullo *Spirito della liturgia*[4], ha sviluppato questo tema con sì ammirevole comprensione delle esigenze effettive ed umane di un tal simbolismo, che non è più necessario insistere sulla «*cooperazione intima*»[5] dello spirituale e del corporale, la quale «*non impedirà affatto che lo spirito conservi la lucida sorveglianza di ogni linea, di ogni tratto, nell'opera di creazione plastica, che mantenga il controllo delicato ed esatto delle misure, dei limiti, in modo che ad ogni contenuto spirituale determinato corrisponda una espressione, pur essa determinata, suscettibile di una interpretazione*

unica»[6]. Ciò basta per dire quanto il simbolismo religioso disti da qualsiasi mitologia e come esso esiga, dall'architettura monumentale, una purificazione degli elementi plastici e decorativi, affinché non si verifichi mai più, come durante alcuni periodi del Seicento e Settecento (anche nei maggiori edifici sacri), la pratica deplorevole di certa illusiva architettura a doppia faccia. Questa promuoveva per l'esterno regolari aggetti, normali sagomature e sculture a tutto rilievo, ma per l'interno - invece di costruirlo, modellarlo, scolpirlo, affrescarlo - le falsificazioni illusionistiche (talune certamente molto belle se staccate dalla loro inutile ed ingannevole funzione) di piatte architetture dipinte con sistema commerciale, che mascheravano l'indigenza e la povertà delle intenzioni. Nel Paese del sole, della luce che fa vibrare i profili, nel Paese del sole che crea l'architettura (senza sole non si fa l'architettura), il decorativismo plateale prendeva spesso il sopravvento su mistero e ragione.

Infatti, vorremmo dimenticare che la Chiesa non è una caverna di religioni e misteri, né tanto meno un tempio dal simbolismo di esportazione? Il simbolismo religioso non impone alla natura un valore mitologico e sentimentale, ma, con i riti significativi della grazia invisibile, esorcizza l'opera umana ed investe di un potere soprannaturale questa creatura liberata. Nel corso dei secoli, la Chiesa accolse i più disparati edifici, consacrandoli e dedicandoli in nome del Cristo, come benedice tutti gli oggetti del culto, purché siano di buona fattura ed adatti al suo servizio, secondo l'audace saggezza e la prudenza difficile delle quali, presso i cattolici, i vescovi sono i sacri depositari.

Audacia e calcolo

Ancora una volta l'architettura religiosa trova, nell'estetica delle tendenze nuove, il carattere universale e novatore delle forme plastiche che creerà.

Il purismo di Amédée Ozenfant prova infatti che esistono dei valori puri e immutabili (delle costanti) che reagiscono in maniera identica sull'uomo di tutte le epoche. Esso crea, perciò, degli oggetti ideali che possiedono una virtù emotiva a causa dell'universalità dei loro valori e della loro linea. La stessa architettura religiosa moderna si ispira a un metodo simile: essa accetta e giustifica delle energie allo stato

instabile in cui sono audacemente date (futurismo dinamico), ma le neutralizza, le immobilizza, le fissa, le tipifica, imprime loro una forma che rappresenta lo spirito e l'azione del secolo in cui questa forma è nata da un bisogno spirituale preciso (suprematismo).

Non ci si spaventi all'idea della tipificazione, all'idea della normalizzazione, e non si creda che questa bella idea sia di recente importazione nordamericana. La tipificazione è uno dei più antichi principi dell'arte: essa ha le sue origini ed i suoi antenati nella civiltà precolombiana, nel Perù degli Incas, nel Messico degli Aztechi, in Egitto, in Grecia, in Etruria, a Roma ed altrove. La normalizzazione è alla base di ogni opera definitiva, illustra una ragione e un mistero che la provano, la verificano. Si spiega psicologicamente con l'istinto di conservazione, con l'idea di una perfezione realizzante i suoi desideri, mentre si continua in questo calcolo audace.

Non ci sono accademismi da temere. La nuova architettura religiosa non è un solitario indirizzo d'arte, una scuola segreta, ma una forma dello spirito, uno stato spirituale che permette di tralasciare norme superate, di abbandonare autonomie insensate ed automatismi degradanti della tradizione, per ottenere leggi più consentanee alle necessità odierne, meglio adatte alle condizioni della vita umana, sempre rinnovate e sempre rinnovantesi. E noi sappiamo bene che ogni perfezione umana è una semplice relazione di cui il momento solo era l'eternità.

Ormai lo scopo fondamentale della nuova architettura sacra è di arrivare a tipificare la propria forma. Una simile creazione dimostrerà tecnicamente la sua vitalità e il suo accordo con l'espressione religiosa del mondo moderno, senza pertanto nuocere alla diversità dei monumenti. Ma dobbiamo perciò ammettere che i cromatismi e i soli colori, e non gli ornamenti decorativi, si confanno al clima plastico in cui nasce l'edificio, in cui vive l'architettura. Come è già stato avvertito, tanto la delicatezza quanto la violenza dei cromatismi non svolgono necessariamente colorati temi di grazia o di sontuosa grandezza, ma immergono pure la costruzione in un'atmosfera di larga serenità.

D'altra parte, nella loro struttura, anche le Vergini dei Primitivi italiani (Cimabue, Giotto, Bonaventura Berlinghieri, Guido da Siena, Margaritone d'Arezzo, Duccio di Boninsegna) e le Madonne del Rinascimento (Masolino da Panicale, Masaccio, Raffaello Sanzio,

Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti) sono elementi plastici tipificati: delle Vergini tipificate, delle Madonne tipificate. Lo stesso dicasi dei motivi gotici o barocchi normalizzati. Chi non vede, tuttavia, le loro differenze personali, come una creazione resta una creazione e una copia una copia? Nel loro tempo, le Vergini, le Madonne e le figurazioni plastiche del Cristo dei Primitivi e dei pittori rinascimentali italiani erano giunte, mediante elementi fissi e loro molteplici combinazioni, allo splendore universale di un *tipo*.

E per dirla con Amédée Ozenfant: «*Créer est-ce seulement mettre en bouteille, comme les ouvriers des sources thermales, le fluide jaillissant et l'étiqueter? Ce SYSTÈME est très en vogue. Car c'est un système. Est-ce la MÉTHODE?*»[7]. No, non è il metodo, perché con le sue numerose tendenze ed i suoi particolarismi di luogo, si potrebbe asserire facilmente che l'arte nuova è distruttrice e si distrugge con le sue divisioni.

Il vero metodo di creazione sta nello studio e nella meditazione sui dati attuali della vita e delle forme artistiche, studio del massimo calo dei valori nuovi comuni alla tipificazione. Così lo scopo esclusivo di un'arte autonoma, come quella che raggruppa gli elementi diversi e variabili dell'architettura religiosa moderna, risiede nel convenire che la linea retta, essenzialmente costruttiva, se adoperata in maniera astratta, non richiede ornato; in quanto alla linea curva, benché deformante, essa può giungere oggi - come durante il periodo barocco - al lirismo puro. Con tale ricerca, si vedrebbe l'architettura concentrare lo spirito nuovo della civiltà meccanica nel nostro tempo e subordinare tutte le arti plastiche.

Con la fede di un'epoca

Noi crediamo che un grandissimo problema si presenti oggi agli artisti moderni, problema che pochissimi di loro hanno finora veramente risolto. Non è facile integrare l'arte nuova, la cultura moderna, nella tradizione cristiana, ma non è del tutto impossibile. La Chiesa non si lega ad alcuna cultura - non se ne distacca neppure - le fa vivere l'una dopo l'altra, trasponendole qualora occorra.

La rinuncia all'arte da parte della Chiesa costituirebbe un immenso errore che può essere commesso soltanto da eretici. Segnaliamo, dato

che l'episodio è significativo, che la Chiesa, rimessasi dalle sue prime prevenzioni, non teme più ciò che ieri ancora avrebbe considerato un *sacrilegio*. E' così che per la realizzazione di *Vocazione*, il Cardinale Dubois autorizzò, nel 1928, una ripresa in una chiesa parigina per uno sposalizio figurante nel film. Era il primo passo. Il cinematografo entra oggi in Vaticano. La vita di Papa Pio XII giunge allo schermo. Il Papa è al centro della pellicola girata dal *Centro Cattolico di Cinematografia*, *Pastor Angelicus* (1942), che deve diffondere nel mondo intero una giornata del Santo Padre. Non si può dire, però, che artisticamente, tecnicamente, esteticamente, psicologicamente, cinematograficamente, il film cattolico abbia fatto un ingresso trionfale nella vita. Ha anzi iniziato la sua giustificabile offensiva morale con ben misera cosa.

Le forze naturali dell'arte sono buone in sé stesse, come sono buoni gli istinti, ma vanno *integrati*, *sublimati* in un certo modo. E' il soggetto dell'*umanesimo*, per l'architettura, che si pone attualmente ovunque, e che deve permettere alla verità cristiana di staccarsi dalle culture morte per poter dirigere le nuove. Ciò è pure vero in politica.

E' ovvio affermare che fra gli artisti d'avanguardia, un compatto numero è capace di concepire l'audacia e la bellezza che la vecchia pelle del mondo rifiuta ostinatamente. Pensiamo alle sciocchezze delle nostre case e ai palazzi futuri. Che riflusso di orrori, questo mondo abortito dopo la grande passione di Alessandro Antonelli, F.T. Marinetti, Antonio Sant'Elia, Umberto Boccioni, Enrico Prampolini, Fillia e Le Corbusier! In quanto a quelli che credono nella bellezza della sesta parte dell'universo, buona fortuna per i ciechi! Una volta di più, un mondo umano non giunge a termine.

Sarà l'Europa la nostra Terra del Fuoco, la punta estrema dove sorgerà la città che noi sogniamo, il caos dal quale ascenderà una architettura universale? Noi vorremmo tanto che potesse edificarsi, che la sua testimonianza si producesse nella luce che la diffonde, come il distacco da un'epoca e il generamento di un mondo nuovo. Un'architettura apportatrice di messaggi levati sul campo vergine da nostre lebbre, un'architettura che verrebbe a dimostrare ai facitori che noi sappiamo ancora salutare la bellezza sulla terra, che la vita continua dopo la tempesta, che la truffa occidentale valeva forse le convulsioni nelle quali siamo entrati per conquistare la forza dello spirito nuovo, la potenza redentrice di un ordine nuovo.

Ma quante speranze stanno avvilendosi! E sempre gli uomini, nel nome della tradizione e di una ipotetica libertà, scelgono di vivere per i fantasmi. Come se nulla in noi potesse esistere di più forte, più alto, più vicino alla finestra aperta sul giorno. L'artista novatore vive in disparte da questo giuoco. Tuttavia dei segni si manifestano. Egli sa che parleranno di un'altra vita da cominciare, di un'aria che arriverà sopra le acque e le nubi, di un'aria respirabile che farà cantare l'architettura.

Benché contrastato da una resistenza latente, da un'opposizione occulta, lo spirito creatore contemporaneo non autorizza un accostamento alla cattedrale sotterranea di Paul Claudel, la cui costruzione non implicherebbe uno stile nuovo per il suo volersi sottrarre all'impiego di materiali permettenti di edificare la chiesa in piena luce. Per certi paesi, forse, dove la Chiesa intrappolata deve nascondersi, rintanarsi, tale sistema potrebbe essere adottato. Le Catacombe, insomma!

Evidentemente, nella sua espressione totale, una cattedrale moderna si deve differenziare da un'architettura civile. Con la fede di un'epoca come la nostra, essa conseguirà un carattere particolare affinché non venga confusa con un'altra costruzione. Come principio, la collocazione dell'altare si scorgerà dall'esterno, ed è per questa ragione che preconizziamo l'edificazione a *cantilever* degli elementi architettonici costituenti il coro e suoi locali accessori.

Dato che crediamo alla necessità degli elementi tipificati nell'architettura sacra, ma non alla chiesa in stile antico normalizzato, come si usa ai nostri giorni, auspichiamo conseguentemente un rinnovamento assoluto dei modi compositivi, che tengano anche conto della qualità del paesaggio, della natura del terreno e delle categorie dei parrocchiani. A tale scopo, proponiamo (fra molte altre riforme) di sostituire le solite vetrate montate su piombo con vaste pareti doppie di vetro. Appunto perché la lettura e la visione a rovescio delle vetrate non è giustificabile, la prima parete di vetro (la sola visibile dall'esterno) sarà trattata secondo i principi dell'arte astratta che conserva, da qualsiasi punto di vista, il suo senso e significato. Essa lancerebbe i suoi fuochi, la sua luce e i suoi colori sulla seconda parete di vetro, la quale motiverebbe l'organizzazione sapiente di soggetti figurativi visibili dall'interno della navata che verrebbe ancora magnificata da una serie di affreschi dipinti in penetrazione progressiva[8].

Per assicurare l'ordine psicologico, la meditazione e il senso del mistero pubblico dell'ufficio divino, le comodità dei fedeli devono certamente cedere il passo ai bisogni della teologia e dell'estetica (ragione spettacolare non indifferente).

La neoplastica

Non tutte le correnti dell'arte moderna sono appropriate alla generazione di una rinascita dell'architettura religiosa e dell'architettura in genere. L'espressionismo si confà specialmente alle applicazioni cinematografiche ed il surrealismo, ad esempio, tende esclusivamente alla scoperta di un *soggetto* nuovo ricavato dalla pura fantasia, dal sogno sbrigliato ed incontrollabile, dall'astronomia, dalla batteriologia, dall'anatomia delle piante, dalla psicologia irrazionale (la Chiesa non rinnega, certamente, tutte le scoperte della psicologia moderna, ma non bisogna che esse pretendano istituire una metafisica, né una morale: in questo caso diventano condannabili dal momento che escono dalle loro competenze). Anche nel campo della pittura il surrealismo si dà più volentieri alla letteratura (Yves Tanguy), ne sottolinea l'aspetto freudiano (Salvador Dali, André Masson), ne *sublimizza* la forma più che l'ossatura costruttiva (Giorgio De Chirico, Alberto Savinio, Juan Miró), e giunge rarissimamente ad interessarsi alla libertà dell'architettura (Antoni Gaudi). Ma la rivoluzione futurista e la poesia *poliritmica* di un Marinetti hanno offerto ciò che il surrealismo negò all'architettura: il dinamismo che pittori come Paolo Uccello e Piero della Francesca, ed architetti come Filippo Brunelleschi, Baldassarre Longhena, Francesco Borromini, Guarino Guarini, Alessandro Antonelli, Carlo Ceppi, Raimondo D'Aronco e Annibale Rigotti conobbero ed espressero nelle splendide forme del loro tempo.

Poco prima dell'avvento del futurismo, tecnicamente l'arte non si concepisce che in modo statico. Ma con Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Gino Severini, Carlo Carrà, Enrico Prampolini, Antonio Sant'Elia, il *simultaneismo* pittorico, scultoreo ed architettonico consente la rappresentazione di parecchie realtà in un tempo solo, la caduta assoluta delle frontiere fra il pensiero e la vita reale. Poi il dadaismo riprende l'eredità dei futuristi, ma senza il loro ottimismo

creatore. D'altronde, Dada è per il senso infinito ed i mezzi definiti. Nella formazione dell'essenza dei nuovi elementi plastici della architettura funzionale, non può dare che un debole contributo.

Fondata dall'architetto Theo van Doesburg e dal pittore Piet Mondrian, con l'intento di prolungare l'espressione plastica del futurismo e del cubismo mediante una creazione continua, la scuola neoplastica (affrancata da ogni legame alle forme della natura) rifiuta la funzione dinamica dell'arte. Tuttavia, siccome i neoplasticisti eliminano non soltanto la forma degli oggetti, ma anche la loro ombra (ciò che non fece il cubismo), per una plastica dei rapporti puri e del ritmo libero, e ciò con l'aiuto di mezzi semplici come la linea ed il colore primario, essi possono servire al rinnovamento dell'architettura religiosa, alla sua liberazione da simboli che si pretendeva di imitare.

I neoplasticisti cercano infatti di raggiungere l'unità costruttiva e la calma mediante la divisione rettangolare del quadro. In architettura, le linee orizzontali e verticali debbono neutralizzarsi reciprocamente, per esprimere l'immutabile, nella perfezione di un equilibrio stabile tra la variante e l'invariante. Per i neoplasticisti - come scrive Piet Mondrian - si tratta di «*creare una realtà concreta e vivente per i nostri sensi, benché distaccata dalla realtà passeggera della forma*»[9].

Tuttavia, i materiali razionali comportano il dinamismo futurista, ordine in movimento. E la nuova architettura religiosa che utilizza anche il cemento armato, le pareti di vetro, l'acciaio, le armature metalliche e le palafitte, unisce dinamismo e neoplasticismo, in un insieme più armonioso e meno aggressivo. Provoca la fusione di questi vari mezzi in un tutto geometrizzato.

Infatti, è in un mondo astratto che l'architettura religiosa orienta i semplici elementi plastici di cui lega i rapporti secondo un ritmo libero, distaccato dalle loro forme anteriori. L'architettura religiosa obbedisce allo stesso movimento necessario quando segue le esigenze funzionali del culto.

Questo mondo astratto non si allontana dalla natura, come si vuol pretendere. Dai vetri del treno che il cielo sinfonizza, attraverso il paesaggio, tutte le forme diventano meno ornamentali, meno decorative: partecipano più intensamente, più intimamente alla architettura precisa del vagone che la velocità sembra aver immobilizzato, all'ambiente moderno che stabilizza le forme e dà loro un valore invariabile, abolendo i motivi e il pittoresco.

Ardente pazienza

Una definizione di Amédée Ozenfant chiude, in un fertile e fecondo anello, lo spirito nuovo e la tradizione: «*Impazienza di creare e pazienza per imparare a crear bene*»[10]. Nulla ci sembra oggi più necessario di questo difficile accordo. Tante opere si elaborano e si mostrano volgari come le intenzioni dei loro creatori. Tante opere si elaborano nelle quali nessuno spirito lirico porta a quel punto di vita in cui gli edifici si mettono a cantare, per dirla con Paul Valéry[11]. Com'è dunque difficile eliminare l'isola malefica, com'è lungo aspettare le «*splendide città*»[12].

Perciò l'architettura religiosa moderna chiede ai suoi novatori una vita profonda che l'eroismo quotidiano e la purezza artistica debbono illuminare per lasciarne la testimonianza visibile. Eroismo per cogliere, attraverso le enormi resistenze del pubblico, la giusta e sincera espressione degli elementi mediante i quali l'architettura si sforza e tenta di scoprire il loro legame nella luce, realizzando un contenuto d'ordine spirituale, sia pur esso oscuro. Eroismo per imporre alla propria vita un'atmosfera di dignità, che la sua missione stessa esige. Eroismo anche quando bisognerà esteriorizzare agli occhi altrui la preziosa e invisibile architettura in cui tanto amore e tanta certezza sembrano contraddirsi. Poiché con quale tradimento si accoglierà la raggiante creatura che prendeva vita dalla sua vita? Era già così certa e così temeraria, che si temono le indiscrete attenzioni di una malevolenza troppo umana.

Ma converrà ripetere costantemente che oggi, nel campo della architettura religiosa e dell'arte sacra, di cui la chiesa cattolica di Sant'Antonio a Basilea (architetto Karl Moser), il tempio evangelico della colonia operaia *Kiefhoek* a Rotterdam (architetto J.J.P. Oud), la chiesa cattolica romana di San Venceslao a Vrosovice-Praga (architetto Josef Gočár), la cappella protestante di San Marco nel quartiere *Hirzbrunnen* a Basilea (architetto Rudolf Preiswerk), le chiese cattoliche di San Gallus a Oberuzwill, di San Carlo a Lucerna e di Santa Teresa a Zurigo (architetto Fritz Metzger), la casa dei teosofi a Rotterdam (architetti J.A. Brinkman e L.C. van der Vlugt), il tempio evangelico di Zurigo-Altstetten (architetto Werner Moser), la chiesa protestante di San Giovanni a Basilea (architetti Ernst F. Burckhardt e Karl Egender), la chiesa cattolica di Lecco (architetto Mario

Cereghini), la chiesa protestante di Gerliswil (architetto Albrecht Zeyer), la chiesa cattolica di Dornach (architetto Hermann Baur), la chiesa evangelica in acciaio a Colonia e la chiesa riformata di piazza Hohenzollern a Berlino (architetto Otto Bartning), la chiesa cattolica a Kannonkoski in Finlandia (architetto P.E. Blomstedt), le numerose chiese cattoliche che l'architetto Domenikus Böhm ha costruite in Germania (importante quella di Nordeney), le chiese cattoliche di Lourtier e Sarreyer in Svizzera (architetto Alberto Sartoris) e i progetti degli architetti Antonio Sant'Elia (cattedrale di Milano), Enrico Prampolini (tempio religioso a Parigi), Giuseppe Terragni (chiesa cattolica a Como), Mario Chiattone (cattedrale a Roma), Augusto Magnaghi Delfino e Mario Terzaghi (tipo di chiesa cattolica per la Libia), Luigi Pagani (tipo di chiesa cattolica per l'Africa Orientale), Enrico Peressutti (chiesa cattolica a Milano), Alberto Sartoris (Nostra Signora del Faro: cattedrale in vetro, cemento armato, marmo e acciaio), Henri Robert von der Mühll (santuario in riva ad un fiume in collaborazione con Italo Ferrari), Robert Mallet-Stevens (chiesa cattolica di San Nicola per i dintorni di Parigi), Alberto Prebisch (chiesa cattolica a Buenos Aires), Stadler e Wilhelm (chiesa cattolica a Horgen in Svizzera), Hermann Baur (chiesa cattolica per un sobborgo di Basilea), sono le più nobili espressioni, si può inventare ogni giorno qualche cosa per la felicità degli uomini e la gloria di Dio.

In relazione alle considerazioni determinanti che i robusti e trasparenti edifici che la moderna architettura sacra ha innalzato, come creature autonome nelle quali l'audacia ed il rispetto si accolgono mutualmente, penso al temerario slancio costruttivo che potrebbe ormai infierire nelle nuove creazioni religiose. Immagino immensi parallelepipedi interamente di vetro che Enrico Prampolini, Carla Prina, Willi Baumeister, Marcello Nizzoli, Mario Radice, Antonio Marasco, Osvaldo Licini, Mauro Reggiani, Enzo Benedetto, Max Bill, Emilio Pettoruti, popolerebbero di forme pittoriche ed architettoniche, intanto che all'interno le palafitte di acciaio spartirebbero gli ambienti maestosi e raccolti delle cappelle laterali e quelli della navata centrale con imponenti affreschi e vetrate dove Aldo Galli, Gino Severini, Mario G. Dal Monte, Antonio Soldati, Carla Badiali, Luciano Uboldi, Manlio Rho, Giovanni Acquaviva, Raffaele Castello, Bruno Munari, Luigi Veronesi, Fortunato Depero ed altri troverebbero finalmente superfici degne dei loro concetti. M'immedesimo nell'audacia e nel rispetto di queste potenze espressive. Audacia di agili

campanili di vetrocemento e vetro opalino, le cui ossature metalliche inattaccabili dagli agenti atmosferici raggiungerebbero, con piena sicurezza, altezze maggiori dei grattacieli. Rispetto di elementi costitutivi che non avrebbero nulla di colossale perché obbedirebbero a puri tracciati regolatori; rispetto di elementi struttivi che non avrebbero nulla di inutile perché le loro precise funzioni realizzerebbero, plasticamente, il corpo delle sagrestie legante la cattedrale al suo faro; la colleggiale e le opere parrocchiali che salirebbero dall'altra parte, fino alla silenziosa cappella monacale sul tetto per le adunate dei terzi ordini; inoltre, sulle lastre marmoree del giardino pensile sistemato sul tetto piano di cemento armato, il più bel passeggio privato, il sito più adatto allo studio e alla meditazione ispirati che si possano immaginare. Dalla precisione di questa ideale concretizzazione ortoprospettica, ci si può rappresentare l'edificio sacro costruito. Domina la città con la sua asimmetria regolare, come le braccia di una croce, come un nuovo cuore. Muri e pareti di vetro, palafitte policrome, acciai smaglianti, cemento invisibile, ma presente, esaltante i graniti e i marmi colorati e tersi; torre campanaria vertiginosa in piena e bella luce giorno e notte: sarà la torre di avorio e la salvezza dei deboli, sarà, senz'alcun simbolismo grossolano, la protezione mariana della città.

Amore che viene senza ornato

Essendo il disegno architettonico, per essenza e necessità, un linguaggio convenzionale di espressione, al quale bisogna in pensiero aggiungere la vita e la poesia plastica che ne faranno un oggetto reale, una palpabile realtà, non insisteremo mai abbastanza sulla difficoltà che incontrano anche pittori, architetti e scultori a seguire le ragioni estetiche e tecniche di un progetto che deve differenziarsi completamente dall'idea (per ora più matura) della costruzione civile. La storia insegna che pure gli ecclesiastici non sono immuni da questo grave impedimento ottico ed interpretativo. Prova ne sia il numero considerevole di chiese da loro ordinate, approvate e costruite che assomigliano più a scuole e a teatri che a templi sacri, non rispondendo, in tal modo, alle condizioni funzionali della casa di Dio.

Confermata con i fatti l'esperienza che in linea di massima la maggior parte dei sacerdoti non riesce a capire la poesia oltre Verlaine

(e che quindi le loro inopportune ed antiquate proposte sono da scartare, dovendo l'architettura di oggi essere innanzitutto opera dell'architetto d'avanguardia), ma ammesso pure il principio che il canto gregoriano e le ali del verso libero e delle parole in libertà potrebbero anche entrare in elevate combinazioni di manifestazioni religiose, in una impressionante e scandita atmosfera di raccoglimento, si arriva per forza - con argomenti profondamente cristiani - alla definizione che la chiesa moderna è edificata *per riflettere l'amore che viene senza ornato*.

Ne consegue che ciò che oppone e divide la tendenza ornamentale (Georges Rouault, Albert Marquet, Constant Permeke) e la corrente razionale (Enrico Prampolini, Osvaldo Licini, Marcello Nizzoli, Piet Mondrian, Jean Hélion), non è soltanto l'imprecisione della prima e l'esattezza della seconda, non sono solamente le forme anarchiche e prosaiche della prima e le forme pure, astratte e liriche della seconda (che esaltano anche la figura divina con sole intersecazioni di linee rette e curve, piani dinamici e volumi compenetrati), ma perché quest'ultima si piega volontariamente alla regolamentazione sintetica dell'arte decorativa promossa dall'architettura funzionale. Tale giustificatissima e necessaria misura, non è affatto in contrasto con i doveri dell'architetto e i diritti dell'artista. L'architetto conserva l'intera responsabilità del progetto esecutivo e dell'opera costruita, mentre fissa il luogo e l'ubicazione delle superfici che saranno affrescate liberamente dal pittore. Disgraziatamente, oggi, quasi tutto il mondo vuole rifarsi una verginità greca: persino varie sette religiose, i cui numerosi edifici stanno volgarizzando, con qualche secolo di ritardo, una mal digerita arte antica. A tal punto, che i veri Greci si troveranno presto nell'obbligo di nascondere le loro colonne dalla vergogna.

Nell'idea del Vaticano, l'arte di oggi dovrebbe essere per lo meno bella quanto quella del Rinascimento. Idea in sé stessa naturale e confortevole che è però giunta alla condanna (forse troppo sbrigativa) delle opere magistrali di taluni pittori del Medioevo, i quali avrebbero attinto ispirazione da manoscritti diffusi dopo l'invasione dei Barbari e perciò in contrasto palese con la tradizione artistica cristiana. Comunque, secondo i lumi della Chiesa militante, ogni innovazione conforme all'epoca è possibile, purché non sia l'espressione ridotta di un'arte sacra *privata* (riservata alle capacità di pochi fedeli), non sia caricaturale o si esteriorizzi con elementi imperfetti affrontati con soli

schizzi. Infatti, qualunque sia la tecnica o la tendenza che lo realizza, il soggetto trattato deve essere liturgico. E' oggi ovvio affermare che l'arte moderna è anche l'arte della chiesa, poiché l'arte sacra sta per diventare collettiva.

E' chiaro, evidentemente, nel nostro pensiero, che gli ornamenti vanno disciplinati dall'architetto progettista, ciò che non toglie nulla al talento o al genio dell'artista, ma contesta il suo diritto a servirsi di forme e di sistemi che l'architettura funzionale riprova. L'amore esclusivo per le forme inventate, per le composizioni rivelate, per le immagini compiute e perfette che il funzionalismo fa scaturire dalla pura fantasia e dalla ragione, è sostenuto dall'impegno di uno scheletro intellettuale, indispensabile ai poeti e ai creatori, come ebbe ad esprimersi Paul Claudel parlando del divino Alighieri. L'amore di Dio sovrasta certamente ogni tedioso ornamento di cui lo si volesse attorniare, costituendo la semplicità il suo carattere primordiale. Essendo noi immersi nel mondo imperfetto delle divisioni, i nostri mezzi sono talvolta analogici e contradittori. Ma in Dio si fondano la pienezza di una decorazione allusiva e la semplicità elementare dell'architettura.

Note

[1] CURT GUTKING, *Cosimo de' Medici il Vecchio*, Marzocco, Firenze, 1940.

[2] Ci sembra interessante fare osservare che Vittorino da Feltre va considerato come il precursore del metodo pedagogico del ginevrino Rodolphe Töpffer (1799-1846), autore pregiatissimo delle *Nouvelles genevoises* e dei *Voyages en zigzag*.

[3] CURT GUTKING, opera citata.

[4] ROMANO GUARDINI, *L'Esprit de la liturgie*, Plon, Parigi, 1930.

[5] ROMANO GUARDINI, opera citata.

[6] ROMANO GUARDINI, opera citata.

[7] AMÉDÉE OZENFANT, *Art*, Jean Budry & Cie, Parigi, 1928.
«E' creare, imbottigliare soltanto, come fanno gli operai delle sorgenti termali, il fluido sgorgante ed apporvi l'etichetta? E' un SISTEMA molto in voga. Perché è un sistema. Ma è questo il METODO?».

[8] Questa mia idea fu applicata e realizzata in parte e per la prima volta da Henri Matisse nella decorazione della sua famosa Cappella del Rosario a Vence (Provenza, Alpi Marittime, Francia), nel 1947-1949-1951, per la Congregazione delle Domenicane di Monteils (Aveyron).

[9] PIET MONDRIAN, *Néo-Plasticisme*, «L'Effort Moderne», Parigi, 1920.

[10] AMÉDÉE OZENFANT, opera citata.

[11] PAUL VALERY, *Eupalinos ou l'architecte* précédé de *L'Ame de la Danse*, «Nouvelle Revue Française», Parigi, 1924.

[12] PAUL VALERY, opera citata.

METAFISICA DELL'ARCHITETTURA INTERNA

Altrove abbiamo già scritto[1] che le manifestazioni contemporanee che si limitano a modificare soltanto l'aspetto esterno, la foggia provvisoria della maniera, la corteccia dell'architettura tradizionale con l'aggiunta sistematica e anonima di motivi estranei al fatto architettonico moderno, senza trasfigurare e trasporre invece lo spirito conclusivo dell'arte d'oggi sul piano strutturale, suscitarono, nelle controversie e nei dibattiti estetici, una valutazione inaccettabile del termine *moda* (che implica sempre con sé il concetto di durata transitoria, di valore incerto, di vita breve) e del significato di *sviluppo* (che non è mai la conseguenza di una azione incerta, decadente, ma bensì un progresso nell'adattamento alle norme attuali).

Taluni principi fondamentali, taluni elementi universali dell'arte rimangono immutabili perché contribuiscono efficacemente al *processus* vitale dell'evoluzione intellettuale, trascinando, nei loro successivi sviluppi, le forme plastiche e costruttive di cui l'arte si va senza tregua arricchendo. Oggi, appunto, questi nuovi elementi evocatori del lirismo, degli intrecci metafisici, degli accenti magici dello spirito razionale istituiscono linee, colori, forme e volumi rispondenti rigorosamente alla loro funzione, non più soggiogata dal nefando dominio delle trasformazioni inattese della moda, ma giustificata, rinvigorita dallo sviluppo inventivo delle arti plastiche. Come Pitagora, come i filosofi greci, come i geometri siculi, come gli architetti ed artisti audaci del Rinascimento trovarono che ogni armonia emana da una proporzione, da una relazione numerica, questo è vero per noi, come lo fu nei secoli più fecondi dell'attività artistica. L'ordine e la bellezza generano la loro origine dai numeri, è perciò naturale, logico, che fra i creatori di forme nuove, gli architetti, i pittori, scultori ed artisti tutti abbiano chiusa la composizione dell'opera secondo le leggi dello splendore geometrico e l'abbiano fatto, oggi, volontariamente, coscientemente, come nei maggiori periodi trascorsi dell'arte mediterranea.

Come si è già detto, in opposizione alla morfoplastica, ossia all'interpretazione compositiva che pone la forma naturale al primo piano nella creazione artistica, il funzionalismo è la caratterizzazione di quella corrente tecnica ed estetica che normalizza il meccanismo totale

della vita umana e le elaborazioni dell'arte sul principio ortogonale. Le funzioni necessarie quali stare in piedi, camminare, stendersi, spostarsi, sedersi, ecc., si effettuano in base ad una regola unica plasmata sulla verticale e l'orizzontale: la norma ortogonale.

L'Italia che pur conobbe, in altri tempi, attivissimi e floridi periodi nell'applicazione delle arti domestiche, subì nell'ultimo secolo una profondissima stasi, entrò in una tristissima epoca di decadimento. Non è che le sue tradizioni immortali, pesanti apparentemente, l'abbiano condotta in quella strettoia, in quella via che sembrò senza uscita, ma i suoi artisti e decoratori furono posseduti da quel frenetico morbo d'illogicismo che divorò l'Europa intera. Senz'alcun controllo, senza considerare le contingenze reali, i bisogni del luogo e del tempo, essi diedero libero scampo alle più strane e irregolari bizzarrie. Per non essere imbevuti di quelle conoscenze culturali, tecniche ed estetiche che consentirono più tardi la creazione del mobilio razionale e la sua sistemazione in un interno armonioso, concepito per la vita odierna dell'uomo, furono malinconicamente sommersi artigiani dotati ed artisti insigni.

Quando suonò l'ora della necessaria reazione, i primi e duri colpi liberatori di timone furono dati da due torinesi: Annibale Rigotti, architetto, e Giacomo Cometti, scultore. Il primo, specialmente, tentò di volgere l'attenzione del pubblico e degli artisti verso una riforma umana delle teorie dell'architettura interna che imperversavano allora. Nella indipendenza più assoluta, con totale disinteresse personale, e malgrado l'opposizione unanime che lo circondava, Rigotti cercò (e riuscì spesso a trovare) forme adatte alle funzioni del mobile moderno. Più di Cometti, il cui ardente soffio decorativo si uniformava troppo al solo piacere intimo degli occhi e di rado si applicava a risolvere problemi pratici di arredamento, Rigotti si inalberò contro le banalità quotidiane e la pigrizia mentale, promuovendo quella chiara dottrina che trovò pronti allo sbaraglio i giovani razionalisti della generazione successiva. Comunque, tale com'è, il rinnovamento provocato da Annibale Rigotti e da Giacomo Cometti è più vicino alla nostra verità che quello inutilmente mondano dei neoclassici milanesi e romani, i quali (a furia di compromessi di gusto, di raffinatezze signorili, di modernismi molto approssimativi, di leggiadri profili provinciali e di materie preziose) pretesero distribuire commercialmente forme inattuali nei servizi interni della odierna vita pubblica e privata. Ad altri

che a loro, spettava contribuire vantaggiosamente alla rinascita dell'architettura interna e all'organizzazione razionale di una vita più facile, più comoda e più sana.

Ma anche in questo campo, furono i futuristi italiani a dare per primi l'allarme. Sotto l'impulso profetico del loro capo, il poeta Marinetti, e delle sue idee novatrici in tutti i campi, l'Italia ed il mondo entrarono decisamente in una era non più fondata sull'arbitrio, sulla decorazione per la decorazione, ma sulla necessità imperativa di creare una grande arte nuova conforme alle nostre grandi tradizioni e alla nostra moderna sensibilità. Giova perciò ricordare l'influsso dei futuristi dell'epoca eroica: Sant'Elia, Boccioni, Balla, Carrà, Severini, Prampolini. Con il loro focoso lirismo, facilmente assimilabile all'utilità e ai bisogni razionali della vita, offrirono all'immaginazione ragionata dei funzionalisti la possibilità di costituire quelle regole plastiche che dettarono i principi stessi della nuova architettura europea. Enrico Prampolini (con numerosissime opere di arredamento), Ivo Pannaggi (con la trasfigurazione interna della Casa Zampini, ad Esanatoglia nelle Marche, realizzata negli anni 1925 e 1926) e l'architetto olandese Gerrit Rietveld, di Utrecht, stabilirono linee, forme e volumi di mobili connessi ai dettami dell'architettura d'avanguardia. Sicché nacque l'architettura d'interni obiettiva di Giuseppe Terragni, Carlo Enrico Rava, Sebastiano Larco, Adalberto Libera, Luigi Figini, Gino Pollini, Giuseppe Vaccaro.

Il dopoguerra travagliato ed ossessionato ha visto un altro segno inconfondibile della ricchezza magica del funzionalismo con l'invenzione del mobile metallico dovuta all'architetto ungherese Marcel Breuer. Il mobilio in tubolare delimita le forme di una vita nuova, contiene tutta una metafisica dell'architettura interna, magnificando quella bellezza astratta che potrà diventare, in un prossimo avvenire, la qualità essenziale dell'utilità e dell'intelligenza.

Parlando di architettura interna, noi vorremmo poter fare in questa sede l'apologia magica della casa di vetro, della casa trasparente nata dalla chiarificazione dell'eterno dilemma: *architettura-funzione* o *architettura-ornamento*. L'abitazione traslucida suggerita dall'atmosfera che coinvolge l'uomo tutto preso dallo studio di grandi problemi sociali e di primati sportivi, tutto preso da quell'aria inebriante che respira nelle adunate di massa, negli stadi, negli autodromi, nei campi di aviazione nelle giornate di grandi competizioni internazionali, ha trasformato

completamente le nozioni dell'arredamento interno le cui idee odierne si ergono oramai quali dominatrici inconciliabili con quelle del passato. Ed è per noi un segno di capitale importanza vedere che ad ogni nuova manifestazione d'arte, vi è la certezza di un controllo assoluto ed una prova di più da aggiungere all'elenco delle acquisizioni, pur numerose, realizzate nel campo della architettura ed in quello del mobile funzionale *tipico*.

L'arredamento di un alloggio, ed in special modo il sedile, è suscettibile di presentare una visione esatta della maniera di vivere che si svolgerà nella luce prodigiosa della casa trasparente, di offrire un quadro inconfondibile dell'organizzazione razionale dei servizi e delle funzioni della vita moderna. Infatti, i mobili, siano essi metallici, in legno curvato, in legno compensato o in materiali derivanti da prodotti sintetici od autarchici, sono di natura destinati a portare - nel miglior modo - la vera firma della nostra epoca. Non essendo progettati secondo il folclore regionalista, né sul calco più o meno felice dei bei modelli dei tempi andati, ma eseguiti in serie da un'industria specializzata attrezzatissima o su misura da un artigianato rinnovato, essi hanno raggiunto forme perfette, inequivocabili nella loro semplicità, forme che si confanno pienamente alle prescrizioni igieniche. I loro più minuti particolari sono studiati per consentire delle composizioni in un tempo costanti e variabili, permanenti ed evolutive.

Lo sgabello, la sedia, la poltrona moderni saranno, in ogni luogo, il complemento indispensabile della tavola pieghevole, del letto metallico, del divano ribaltabile, dei diffusori di luce scorrevoli, dell'armadio di gomma indurita, del tavolo da lavoro con corpo rotante che potrà essere utilizzato tanto da scrivania che da tavola da pranzo, della biblioteca mobile, dei tappeti, stuoie e tessuti razionali: accessori indispensabili della casa moderna. Il sedile funzionale è un magnifico strumento di uso domestico che dimostra, abbondantemente, la varietà dei soggetti di cui dispone l'uomo razionale, l'uomo secondo la tecnica e l'arte. Per questo sedile, sono stati escogitati dagli artisti novatori i profili più comodi, le sagome più riposanti, quelle che accompagnano - come l'amaca - l'anatomia e la linea dell'uomo nelle sue diverse posizioni. Il sedile è stato risolto dai punti di vista costruttivo, economico, estetico, scientifico e medico. Potrà essere a tubolatura tonda, in metallo cromato piatto, rigido, molleggiato, elastico e di gran riposo, inclinabile a volontà, in leghe metalliche

leggere, in alluminio o tuttovetro, e servirà l'uomo in tutti i suoi stati: quando scrive, lavora, disegna, studia, medita, legge, mangia, dorme, riposa, pensa, si diverte, beve, parla, ascolta e guarda in casa o ad uno spettacolo, a teatro o al cinematografo, nei ritrovi, in strada o altrove.

Con i metodi attuali di costruzione, si arriva a fabbricare una sedia solida ma leggera, fissa o trasportabile, e comunque adatta al nostro nuovo modo di vivere che non è più il sedentarismo, ma la mobilità. E' questa, d'altronde, l'idea maestra che si afferma sempre più nella architettura d'interni. Idea che è intimamente legata al fattore di massima utilità, massima qualità, massimo rendimento e, nozione alquanto pregievole, al costo minimo. Gli arredamenti funzionali non sono soltanto delle figure plastiche, ma anche delle realtà palpabili, le realtà essenziali della vita quotidiana.

Dovendo ogni cellula di abitazione rispondere ad una sua propria destinazione, il mobilio viene concepito dal punto di vista sociale, igienico ed utilitario, ed è stato l'uso sistematico degli elementi più razionali che ha guidato le ricerche attuali degli arredatori moderni. Mentre si sono applicate al mobilio le forme tonde, le linee curve, le superfici cilindriche, i piani e i volumi futuristi e cubici, e tutto quanto possono ispirare all'immaginazione dell'artista i solidi geometrici e le forme astratte dell'arte, si è giunti a generare un giuoco abilissimo nella disposizione delle strutture, dei materiali, dei colori, delle luci e delle prospettive. Ma questo sarebbe ancora insufficiente se non si fosse fatto posto, in primo luogo, al benessere collettivo e all'armonia della casa nella sua forma più generosa e più civile, come alla possibilità di essere alla portata della più modesta borsa.

Con i sedili di acciaio di Le Corbusier, Giuseppe Terragni, Pietro Lingeri, Luigi Figini, Gino Pollini, Piero Bottoni, Marcel Breuer, Walter Gropius, Ludwig Mies van der Rohe, Werner M. Moser, Rudolph Steiger, Aldolf Rading, Johannes A. Brinkman, Jacobus J.P. Oud, Leendert C. van der Vlugt, Gregori Warchavchik e Richard J. Neutra, che riscontrano maggiormente l'adesione dei razionalisti, quelli dell'architetto finlandese Alvar Aalto meritano veramente una menzione speciale. Costruiti in legni flessibili ed in compensati di betulla curvata tratti dalle immense foreste nordiche di Suomi, sinuosi ed accoglienti tanto da sembrare concepiti secondo le norme di un nuovo barocchismo quasi voluttuoso, rappresentano certamente quanto si è fatto di più bello e di più economico in questo ramo; mentre

la famosa poltrona metallica e la tavola avvolgibile di Le Corbusier, Pierre Jeanneret e Charlotte Perriand significano il più notevole contributo al progresso dell'arredamento.

Oggi, le teorie e la pratica del macchinismo hanno dato una nuova struttura e una nuova espressività plastica ed intellettuale all'ordine sociale, e obbligato l'uomo a creare, in architettura come negli altri campi, un nuovo stato d'animo, un nuovo spirito, una nuova sorgente di fede e di equilibrio che il grande arredatore francese Pierre Chareau ha definito come «*un riposo della nostra immaginazione soddisfatta momentaneamente dall'utile*»[2], per raggiungere, attraverso la perfezione e la semplicità virgiliana, l'arte dell'epoca.

Note

[1] ALBERTO SARTORIS, *Gli elementi dell'architettura funzionale*, Hulrico Hoepli, Milano, 1932, 1935, 1941.

[2] PIERRE CHAREAU, *L'art international d'aujourd'hui: Meubles*, Charles Moreau, Parigi, 1929.

DINAMISMO POLICROMO

Misura mistica

Fino ad oggi, come principio, si è sempre invocato l'assurdo movente che nella creazione interna delle chiese l'architettura funzionale non potesse intervenire. Occorre mettere fine alle polemiche sull'argomento, essendosi l'architettura moderna dimostrata essenzialmente adatta a dare alla chiesa contemporanea le forme e caratteristiche indispensabili a suggerire la grandezza e il mistero della religione. Mentre non sono più da paventare motivi illegittimi di intolleranza estetica e liturgica, possiamo affermare che una grandissima monumentalità può essere raggiunta con l'applicazione appropriata dei metodi funzionali di costruzione. Indipendentemente dalla decorazione murale propriamente detta, nessuna architettura, all'infuori della nostra, ha mai preteso tanto dall'elemento *colore*. Usando questo termine, non ci riferiamo affatto al colore locale o alla ornamentazione, ma al colore puro in sé stesso rivelato dai numerosi materiali policromi di cui l'architetto d'oggi può disporre. La varietà di tali materiali è così grande, che l'architetto trova modo di risolvere praticamente, in margine ai metodi adoperati finora, i vasti ed incalcolabili problemi che gli si proporranno nel realizzare una nuova architettura interna. Regole fondamentali, strettamente legate alla razionale utilizzazione e spartizione dei *doveri della facciata* di una chiesa, consentiranno ugualmente di approfondire le nuove teorie dell'arredamento, della circolazione, e quelle importantissime dei sistemi moderni di illuminazione che partecipano, preponderantemente, alla creazione dell'atmosfera mistica.

E' palese come oggi nessuno dovrebbe più pensare di decorare l'interno di una chiesa moderna con tutte quelle chincaglierie di pessimo gusto che, abilissimi bottegai di suppellettili cosiddette sacre, smerciano a prezzi profumati a troppo ingenui sacerdoti e fedeli. A coloro che curano gli interessi della comunità, in certo qual modo rappresentati dagli sforzi riuniti della Chiesa e dell'Arte per l'elevazione spirituale dell'uomo, spetta quindi lottare con la maggior energia contro un abuso del mercantilismo che intralcia l'avvento delle

legittimità superiori della religione e della bellezza. Benché l'architetto moderno disponga al presente delle più convincenti possibilità di materializzare il segreto intimo della Chiesa, non è sempre in suo potere - perché l'interno di un tempio sacro risponda al carattere sacro della costruzione - applicare quelle norme funzionali e plastiche che dovrebbero guidare le fasi realizzatrici dell'opera. Alla massima dignità che ha l'obbligo di governare la formazione di una chiesa nuova, aggiungasi che il funzionalista si arroga il diritto di trasfigurarla con il colore. Molteplici nostre esperienze personali autorizzano chiari sviluppi. La scelta generale delle sinfonie cromatiche dovrà essere determinata dal tipo stesso della chiesa, sia che essa venga eretta in una metropoli, in una cittadina, in campagna, in montagna, in riva al mare, sulle sponde di un fiume, e sia che essa debba ricevere i fedeli di grandi, medi e piccoli agglomerati: intensivi o chiusi, radi o sparsi. In ogni caso, verranno usati soli *colori psicologici*; ne esiste una gamma tanto vasta, che non vi è da temere che il loro razionale impiego non risulti soddisfacente, il loro effetto remuneratore. In quanto alla decorazione murale costituita da affreschi, non dovrà in nessun modo *sfondare* l'edificio (dare l'impressione di *bucare* le pareti), ma inserirsi naturalmente nell'ambiente atmosferico ed architettonico, facendo corpo a sé e corpo con l'architettura di cui sarà uno degli accenti più significativi.

Sarà perciò pittura pura ispirata, simultaneamente, alla fede umana, alla religione ed ai principi della nuova architettura. Molti sono gli artisti di avanguardia che si sono votati a questa generosa impresa (Gino Severini, Carla Prina, Enrico Prampolini, Fillia, Mario Radice, Albert Gleizes) e numerose le opere insigni realizzate. Pittori e scultori futuristi, astrattisti e cubisti (in maggioranza italiani), superando difficoltà tecniche, soprusi ecclesiastici, indegne polemiche e martorianti controversie, hanno indubbiamente contribuito a rianimare la coscienza sonnecchiante dell'arte sacra. In questo campo, l'indimenticabile pittore torinese Fillia ha conseguito una particolare maestria imponendo, ad un mondo attonito, un numero cospicuo di pitture sacre che sono indizi maturi e raggianti di profonda vitalità, di efficace astrazione, di valida interpretazione di soggetti liturgici animanti materializzazioni espressive che impegnano un mistero divino.

La riuscita di un bell'interno religioso è anche intimamente legata alla illuminazione sia naturale che artificiale. Essa dispone l'invenzione di infinite sorgenti plastiche e psicologiche, i cui dati esatti

determinano le più sapienti e complete armonie, definiscono armonie ottiche la cui grandezza è fondamento della loro semplicità, della loro utilità. E' infatti nei problemi della luce che l'architetto moderno darà prova delle sue conoscenze evocatrici. Nella chiesa, vi dovranno essere zone più o meno illuminate, in un modo piuttosto che in un altro, indipendentemente dall'*atmosferizzazione* che sarà provocata dalla disposizione razionale delle vetrate. Vetrate le cui singole parti non saranno più unite fra loro con il solito tradizionale procedimento del piombo, ma secondo nuovi metodi. Tali vetrate funzionali verranno perciò formate da vetri speciali sovrapposti, incisi, doppiati, avvitati, smerigliati, argentati, dorati, a impasti nuovi, e realizzate con i toni delle più audaci teorie policrome (a questo proposito, si notino pure gli esperimenti importantissimi e conclusivi del pittore ungherese Ladislas Moholy-Nagy e quelli del pittore tedesco Josef Albers). Vi saranno anche casi in cui la perfetta unione di pareti di vetro e acciaio formante parte integrante della costruzione, apporterà un elemento estetico e strutturale di qualità insostituibile e capace di conferire all'edificio religioso un massimo di potenza e di monumentalità.

Avendo pure i problemi acustici totalmente modificato il concetto ambientale della chiesa, si acuiscono nuove forme costruttive sacre dedotte dall'impiego di materiali sintetici o naturali sinora ignorati o dimenticati. Per l'architettura interna delle chiese, il periodo che attraversiamo libera un campo immenso alla composizione plastica astratta, tanto dal punto di vista architettonico e pittorico, quanto da quello della scultura e della musica suonata, parlata o cantata.

Scienza e valori del colore

In un acuto esame dei colori e forme dei suoni, «*immagini create dall'alchimia delle parole e armonie visibili di accordi musicali*»[1], Ugo Maraldi, studiando i prodromi di una nuova arte in vista per l'uomo futuro, asserisce che non è concessa ai sensi che una percezione limitata. Effetto di radiazioni, di segrete onde ultraterrene, la nostra sensibilità trova molte emozioni nei colori della natura e nell'armonia dei suoni che il linguaggio della musica accende di luce soprannaturale. Ma di queste radiazioni, il pittore ne avverte con l'occhio soltanto una banda: tra il rosso e il violetto estremo; non può dipingere nell'infra-

rosso e nell'ultravioletto, come nessun musicista può comporre con infrasuoni e ultrasuoni inudibili all'orecchio. «*L'armonioso moto delle sfere celesti non può essere silenzioso*»[2], perché ci sfugge parte della logica coordinatrice che governa con leggi costanti, ma sappiamo che il mondo sonoro e quello luminoso non sono estranei, che tra suoni e colori un'affinità esiste.

Wolfango Goethe, con uno studio sui colori pubblicato nel 1810[3], deve essere stato il primo a vedere il colore nei suoni; Giacomo Meyerbeer chiama *purpurei* alcuni accordi di Carlo Weber nella *Caccia di Lutzow*; Teofilo Gauthier parla del rumore dei colori, di suoni verdi, rossi, turchini e gialli; Arturo Rimbaud nella sua *Stagione all'inferno* e Dino Campana nei suoi *Canti Orfici* ideano un colore delle vocali; il poeta simbolista francese Stefano Mallarmé propose un linguaggio musicale per suggerire l'infinito; il compositore Claudio Debussy vide i colori della scena del *Pomeriggio d'un fauno* dello stesso Mallarmé; F.T. Marinetti si cimentò con l'audizione colorata poetica, realtà della sensibilità moderna; Gabriele D'Annunzio descrive nel suo *Notturno* visioni di colori evocate da suoni.

In parte desunte da queste profonde ricerche, sono nate ardite teorie dei colori. Nelle nuove leggi di *strumentazione verbale* la vocale U, per esempio, appare di colore scuro, quasi sempre nera, talvolta bruna o violetta; alla A si associa il colore bianco o il nero, talvolta il rosso; la E esprime bianco e azzurro, attraverso il grigio; la O giallo e rosso; la I colori d'intensa luminosità. D'altra parte, considerando che la luce violetta estrema dell'arcobaleno ha una frequenza prossima al doppio di quella dell'estrema luce rossa, per analogia si può dire che in musica una nota che abbia frequenza doppia di un'altra ne è l'ottava superiore, perché lo spettro luminoso visibile comprende un'ottava di colori. Il violetto corrisponde, nell'ordine della luce, alle note acute nell'ordine del suono; il rosso ai toni più bassi.

Secondo una scoperta avvenuta verso la fine dell'Ottocento, le figure geometriche corrispondono pure a suoni ed accordi. Viene perciò confermata l'ipotesi intuitiva di Pitagora, il quale affermava che Dio opera con la geometria che unisce musica ed astronomia. Rapporti di natura fisica fra suoni e colori devono quindi consentire la creazione dell'audizione colorata nelle rappresentazioni visive dell'arte cinematografica. *Si vedrà presto la musica*. Circa un secolo fa, quando ancora il cinematografo non esisteva, il musicista boemo Edoardo Hanslick pensava già alle *immagini sonore*.

Esaltazione polidimensionale

Nell'ordine della architettura interna, in seguito agli avvenimenti della sua evoluzione, ciò che poteva sembrare legittimo alle prime ore della ribellione, ai primi atti riformatori della rivoluzione costruttiva, non lo è più oggi per taluni oggetti. La reazione contro il colore, generata da giustificatissimi motivi di intransigenza agli abusi decorativi del XIX secolo, non si presenta più sotto l'iniziale aspetto, benché questa reazione abbia assicurata l'imposizione di leggi novatrici che costituiscono tuttora la ragione d'essere della nuova architettura, la cui sensibilità si è però decantata di quegli elementi polemici che appaiono ormai inutili e superflui. Atteggiamento che ebbe la sua sacrosanta necessità, tale reazione abbandona alcune pericolose posizioni i cui effetti prolungati non potrebbero evocare le forme plastiche di un razionale avvenire. Nel campo dell'equipaggiamento interno della casa, tutto dev'essere mutato o riveduto su dati più aggiornati, onde accompagnare - naturalmente - l'evoluzione integrale dell'architettura funzionale.

Nei settori dell'arte e dell'ottica, dopo le scoperte conseguite dalle correnti futuriste, cubiste, metafisiche, astratte e surrealiste, ci troviamo di fronte all'obbligo di considerare certi problemi, come quelli della dinamica dei colori e della loro polidimensionalità, sotto una luce nuova, una luce più abbagliante. Quale complemento vitale dell'architettura, il colore risulta essere un elemento indispensabile alla sua logica. Ma, come l'architettura, esso si esprimerà con identici mezzi novatori e seguirà le stesse leggi del funzionalismo costruttivo. Attualmente, due metodi si affrontano, completandosi, il *metodo dinamico e il metodo neoplastico*. Tanto l'uno quanto l'altro possiedono profondi legami con le teorie funzionaliste architettoniche, rinnovatrici dell'arte edilizia, creatrici dell'arte di costruire contemporanea.

Innanzitutto, i colori dovranno essere ammessi psicologicamente, onde consentire la creazione dell'atmosfera fisiologica che determina la *specialità* e la destinazione di ogni singolo ambiente. Siccome esistono colori che riflettono la luce come il bianco e il giallo, altri che l'assorbono come il nero e il verde, altri che avvicinano come il rosso, altri che sono acustici e trasmittenti del suono, altri meno, altri che non offrono nessuna reazione alle leggi dell'acustica, ed altri ancora, come l'azzurro, che si confanno perfettamente ai locali di servizio e alla

cucina perché ne allontanano mosche ed insetti nocivi, essi serviranno quindi a definire nuove prospettive, a segnare maggiormente certe parti dell'organismo strutturale, a disporre razionalmente il mobilio, a sistemare opere di pittura e scultura destinate alla decorazione interna della casa, a dare alle camere di un alloggio le loro vere proporzioni, il loro richiesto volume ottico, mentre ne moltiplicheranno le dimensioni. Apriranno ancora una via maestra rinnovata alla pittura murale e alla scultura monumentale, che hanno diritto assoluto di vita nell'architettura moderna.

Da mie esperienze personali, ho desunto un sistema consistente nel dipingere in bianco o colori chiarissimi le pareti controluce di un ambiente, mentre quelle che si trovano in una penombra meno accentuata o in piena luce vengono trattate, gradatamente, con toni sempre più violenti man mano che si procede verso la massima illuminazione naturale. Ma ogni colore deve rispettare il muro, la sua forma, il suo volume, la sua destinazione. Tale metodo dinamico polidimensionale mi ha condotto verso la possibilità di disporre, in uno stesso locale, pareti di diversi colori, anche molto contrastanti. Ad esempio, un ambiente bianco, grigio, giallo, turchino, o bianco, rosso scuro, grigio chiaro e azzurro, o anche soltanto grigio e giallo; bianco e verde; bianco, grigio e rosa; bianco, bruno e cilestro. Questa nuova plastica, i cui risultati devono rimanere nel quadro dell'architettura pura e non cadere in quelli della decorazione per sé stessa, offrono un campo vastissimo alle nuove applicazioni del colore nell'ambito della sensibilità dell'ottica contemporanea.

Altre mie esperienze riguardano un metodo diverso: il procedimento neoplasticista. Esso tratta una stessa parete con vari colori (sempre uniti tra loro da grigi, bianchi e neri), pur conservando il carattere specifico e la destinazione dell'ambiente, accentuandolo o trasmutando i suoi rapporti se lo esige l'architettura. In questo caso, adopero di preferenza colori puri, fondamentali, come il giallo, il turchino chiaro e scuro e il rosso, allorché il metodo dinamico si serve di tutte le gamme di colori conosciute e di quelle che l'invenzione preconizza.

Contrariamente alla regola del sarto, del tappezziere o del solito decoratore, che ricercano un'imperfetta armonia normalizzando dispositivi artistici fondati sopra combinazioni fittizie determinate uniformemente da composizioni *tono su tono*, quelle che io propongo si ispirano alle teorie musicali delle dissonanze e dei contrasti. Ed è

attraverso un *tormento volontariamente allusivo* dei colori, conforme allo spirito dell'epoca, che si giunge a suggerire un assieme commovente, una unità vivente, una caldissima armonia che sveglia la mente, incanta e riposa gli occhi. Queste mie teorie (praticamente applicabili poiché già da me usate) lottano essenzialmente contro la monotonia disfattistica di un'architettura interna monocromatica, contro la pedanteria delle composizioni monocordi, mentre diffondono quel chiaro e normale legame indispensabile all'armonizzazione di mobili ed ambienti diversi. L'architetto ha così la facoltà di garantire l'accordo supremo fra un mobilio molto vario di legno, vetro e metallo e i molteplici materiali della costruzione. Questa policromia dinamica e neoplastica può essere ottenuta mediante pitture dirette sul muro (ad olio, colla, fresco o con altri sistemi), sia servendosi di carta a coloritura unita, *salubra*, *lincustra*, linoleum o gomma, sia utilizzando materie od intonaci plasmati sul muro, e tenendo presente che certe parti potranno anche essere in rilievo, arricchite con legni, metalli, tessuti inalterabili, vetri e con tutto ciò che le tecniche moderne pongono a disposizione dell'architetto novatore.

Da questo breve esposto, risulta che noi consideriamo il colore interno della casa da un angolo originale che non è ancora stato, sfortunatamente, praticato razionalmente sino ad oggi. Pensiamo pure che si avrebbe in tal modo un mezzo efficace per contrastare l'affermazione, spesso giustificata, che certi architetti moderni, per semplificare la loro visione (assunto ragionevolissimo nei limiti di condizioni ben determinate), hanno ingiustamente abolito - nel loro equivoco stilistico e nel loro rigorismo eccessivo - bellezze plastiche, vantaggi pratici e psicologici creati dal colore nell'abitazione funzionale.

Quarta dimensione

Nelle composizioni dinamiche, che si concludono con l'impiego di toni appropriati atti a stabilire una grandezza spaziale e una nuova dimensione, si tratta quindi di inoltrare sul piano esclusivamente architettonico un'intesa estetica, psicologica e fisiologica che conferisca all'ambiente il suo significato specifico. Un turchino e un giallo filtranti da una parete scorrevole di vetro, definiscono un'unione reale

e una continuità effettiva fra due o più locali. Questa coppia di colori posti di fronte parallelamente sui due lati più estesi, oltre che diffondere un senso limpido di luce, allontanano le pareti in una prospettiva che allunga ed aumenta lo spazio visivo nelle camere.

Altri due elementi trasversali, il rosso e il nero, vengono a ristabilire un equilibrio che poteva sembrare rotto, con l'avvicinamento delle pareti verso il centro. Interviene così un giuoco mobile dei colori che, amplificando il locale, lo rende pronto a compiere le varie funzioni di una sala di soggiorno.

Gli elementi neri e verticali delle porte, il grigio orizzontale dei mobili di spartizione e il candore della parete translucida, aggiungono una nota di austerità, di nobiltà e di freschezza all'intensità colorata della composizione; mentre il pavimento di legno chiaro, trattato a grandi e lunghi rettangoli, accentua la lunghezza dell'ambiente e lascia alle pareti l'intero potere di realizzare il senso aereo ricercato dalla policromia dinamica.

Nelle composizioni neoplastiche, che perseguono, per esempio, il fine di costituire l'atmosfera gioconda di un dato ambiente, con l'impiego di colori puri fondamentali, intonati con bianchi, neri e grigi, le funzioni da rappresentare plasticamente sono ben diverse. La funzione stessa del locale non esige più l'unità compiuta, assoluta, ma il partito smembrato, frammentato, diaframmato. E' per questa ragione che la composizione realizzata mediante turchini, gialli e rossi (che possono anche venire rappresentati da materie plastiche o con effetti di luce artificiale) combinati in dimensioni relativamente ridotte, ma in numerose quantità, è stata trattata rompendo categoricamente il nudo delle pareti, pur non distruggendone il volume: ciò sarebbe contrario alle leggi dell'architettura moderna.

Il pavimento grigio chiaro, oltre che legare fra loro tutti i toni e valori delle pareti, forma una base permanente, stabile, orizzontale, unita, per così dire *morta*, onde ristabilire l'equilibrio di peso con i motivi mobili e violenti delle pareti.

In questo caso, è abolito il senso della prospettiva dinamica, ma la quarta dimensione colorata è raggiunta da una ricerca assoluta della varietà sopra i soli piani verticali e orizzontali. Formazione neoplastica di rapporti diversificati unicamente da dimensioni e quantità. Armonia che non tiene più presente la severità e la maestà del problema precedente, ma esclusivamente la necessità di sistemare un ambiente

giocondo, gaio, nel quale le funzioni vi si stabiliranno nella loro dovuta atmosfera.

Modulo erotico

Nella nuova arte europea, la quarta dimensione può essere materializzata praticamente in vari modi: con il colore, assunto a elemento mobile conclusivo, con la polidimensionalità creata dallo spirito evocatore di sintesi supreme e soprannaturali dai fermenti allusivi dell'inesteso come immaginazione pura di Giovanni Bay, dal misticismo lunare della plastica allucinatoria di Enrico Ragni. Ne consegue, però, che avendo, in architettura, il materiale positivo (marmo, quarzo, basalto, granito) il colore in profondità, è da questa stessa che la quarta dimensione viene esternata. Se l'architettura interna, come si è visto, affonda le sue più solide radici anche nella vivacità estrema dei colori puri od inventati, nell'architettura che costituisce il parametro esterno della costruzione, per l'unità generale che concorre all'elaborazione di un rapporto stabile e stabilito con altre fabbriche, e con il paesaggio circostante policromo per natura, pochi saranno i colori adatti. All'interno, l'architettura vive una vita più indipendente, più libera e con pochi rapporti di misura e confronti di coloritura con l'esterno. Fuori, l'architettura deve condividere una vita collettiva virilizzata dall'urbanismo. Quindi, tolto il marmo, il vetro, i metalli, le pietre, i mattoni, il cemento e quei pochi intonaci resistenti e i rivestimenti funzionali della casa, che si potranno adoperare con maggior profitto, sarà indispensabile pesare con la massima attenzione i problemi della coloritura esterna, onde non cadere negli errori di quella crociata per la policromia esterna degli edifici instaurata, anni fa, con effetti disastrosi, a Norimberga dall'architetto Taut.

Contrariamente alla pittura che agisce con elementi leggeri, gli architetti devono pensare con materiali pesanti. Ciò non toglie che la pesantezza apparente non è più richiesta da necessità costruttive in quanto la rivoluzione architettonica ha escogitato la casa su palafitte e la casa translucida che aggiungono una nuova dimensione di *spazio-tempo* all'edificio. Come pittori quali Enrico Prampolini, Piet Mondrian e Theo van Doesburg fecero nel loro campo, con la penetrazione intensiva di piani e volumi o la compenetrazione e l'urto simultanei di

parecchie figure fu abolita l'indecorosa architettura di pura facciata.

Considerate inutili estetismi, vennero anche eliminate le ornamentazioni a motivi industrializzati, le superflue sovrapposizioni decorative, le pareti mascherate di pseudo modernità, saturando invece l'architettura di valori plastici che le conservano le pure forme libere della sua invenzione. Negli interni, come all'esterno, curati i problemi dell'illuminazione razionale secondo principi igienici, si evitarono gli effetti di abbagliamento e la vista diretta delle luci e dei fili incandescenti, mediante sistemi di illuminazione riflessa, indiretta e semidiretta. Negli ambienti, l'illuminazione è stata in prevalenza risolta con lampade poste fra piani intersecantesi (opachi e trasparenti) e proiettanti in ogni direzione luci ed ombre che completano il giuoco geometrico dell'arredamento. Nessuna sagoma, nessuna cornice, nessuna incrostazione decorativa. Vetri lattei, che funzionano da diffusori, irradiano luci regolabili negli ambienti. Vetri rigati, stampati, retinati, affumicati.

Il luogo e lo spazio sono aboliti, ambienti fantastici creano rapporti di piani inclinati e dinamici con luci nascoste e che giocano tra loro, divani che si internano nelle pareti, avvolti da fasci di luce filtrata dall'alto attraverso vetri opalini. E, come nell'architettura interna di Ivo Pannaggi, ombre tenui, leggerissime, di cristalli si intersecano con ombre dense di solidi opachi. Comode ed utili sorprese luminose di poltrone annidate nello spessore dei muri, munite di lampade supplementari, si accendono e si spengono automaticamente al sedersi e all'alzarsi delle persone. Tronchi di coni neri lucidissimi, in mezzo a masse rosse, bianche e grigie di mobili e pareti, con sopra dischi di pergamena ondulata, cerchiati di nichelio, esprimono gli assi ideali della costruzione; altoparlanti con sostegni che li proiettano dal banco degli apparecchi verso il centro delle stanze. Apparecchi a vista si presentano come assiemi plastici dalle moderne materie: valvole di specchi, isolatori di porcellana, bobine fasciate di celluloide, ebaniti, ottoni, rifinimenti metallici. Lettere solide a tutto rilievo intonano il gusto tipografico alla precisione meccanica di geometrie elementari in dinamiche compenetrazioni, indicando nominativi di stazioni, nomi di inventori, di artisti; superfici di specchio moltiplicano all'infinito le forme, complicando di fantastiche ricchezze i ritmi delle prospettive.

L'architettura funzionale, valendosi di certi concetti futuristi e surrealisti, può risolvere con estrema fantasia i più ardui problemi della

casa moderna e svolgerne tutti i temi con profonda suggestione e completa aderenza: dal meccanismo astratto della sala privata di radio audizioni all'erotismo della nuova camera da letto. Mobili neri, marmi bianchi, porte di velluto scuro, fodere bianche, pavimenti di feltro grigio, soffitti nero smalto rispecchiano le camere in alto (effetto di raddoppiamento degli ambienti), pareti celesti: note di cielo nel ritmo nobilissimo del bianco e nero, vetri iridescenti. Prevalenza di linee curve, rotondità sensuali, superfici cilindriche, servizi risolti con nuove disposizioni, lampade centrali ellittiche con sorgenti luminose nascoste da piani diffusori, guardaroba e spogliatoi accoglienti, simboli erotici marmorei decorano plasticamente le estremità e le testate dei letti, lampade da amore sono ricavate entro forme cilindriche e forme spartite, sino ad ideare, per la casa smontabile e trasformabile, l'ambiente *soffice-rigido*, gonfiabile e sgonfiabile, rivestito di piuma, di pelli e pelliccie, l'ambiente a tenaglia lussuriosa, la casa molle, plasmabile a volontà.

Al crudele seppur magnifico simbolismo pittorico del *Lebenstraum* di un Paul Nash, ai rutilanti e stupendi simbolismi tecnici del *Bronze Ballet* (Balletto di bronzo) di un Edward Wadsworth, che animano, nei loro tracciati simmetrici, ombre tangibili nel parallelismo tra il governale di un motore e la vela di una nave, o esprimono la vita plastica dell'aeroplano (soggetti da anni ed anni sviluppati dai futuristi), noi Italiani opponiamo la fantasia lirica ed erotica di una nuova architettura mediterranea che sarà la massima esaltazione fisica e spirituale della donna.

Note

[1] UGO MARALDI, *Colori e forme dei suoni*, «Corriere della Sera», Milano, 10 aprile 1943.
[2] UGO MARALDI, opera citata.
[3] WOLFGANG GOETHE, *La teoria dei colori*, 1810.

ANIMATORI EUROPEI DI UN MONDO NUOVO

Il bisogno sovrano di una realtà umana che racchiudesse l'esame scrupolosamente oggettivo di tutti i processi tecnici, estetici e spirituali dell'architettura conosciuti sin qui, e riassumesse in geniale sintesi gli insegnamenti utili alla creazione di un nuovo mondo costruttivo, era sentito dai primi novatori sin dall'immediato anteguerra 1914-1918. Apparirono a tempo opportuno le ardite e profetiche opere di Antonio Sant'Elia, per illustrare quella che sarebbe stata domani la città funzionale, mentre i classicisti dell'arte gestivano la costruzione con i vacui precetti di un bieco formalismo. Ma chi del *classicismo* non seguì che lo spirito, trovò invece mirabile e piena di sviluppi l'architettura dei creatori viventi che da Le Corbusier a Walter Gropius, da Giuseppe Terragni a Pietro Lingeri, da J.J.P. Oud a Theo van Doesburg, da El Lissitzky a Szymon Syrkus, da Ludwig Mies van der Rohe a Marcel Breuer e da Richard J. Neutra ai fratelli Hans e Wassili Luckhardt, affermarono - con i loro studi e con le loro realizzazioni - che razionalismo e bellezza, ragione e sensibilità, tecnica ed estetica non erano termini antinomici. Come non risultò affatto che l'architettura razionale dovesse necessariamente uccidere la pittura. Uccise semmai, una sola pittura: quella che non avrebbe mai dovuto nascere (la pittura ispirata al gallico *fauvisme*), quella che ha creduto di poter fare astrazione dall'architettura, quella che ha creduto di poter vivere contro e al di fuori di essa.

La vastità della cultura tecnica e plastica, di cui meritatamente gli architetti citati sono più noti di tutti gli altri artisti europei, ha contribuito efficacemente alla creazione di un nuovo mondo spirituale del quale non siamo ancora che alle prime battute. Davanti alle loro esperienze, ogni pregiudizio tradizionale scompare e la figura maschia della rivoluzione appare nei suoi effetti più salienti.

Dal cimitero di ideologie che l'architettura nordica e quella anglosassone andavano offrendo quale criterio unico dell'arte edilizia, prima Antonio Sant'Elia e poi Le Corbusier ruppero i ponti che le univano ad una mitologica interpretazione della vita moderna, e portarono quei miseri resti verso un'incalcolabile rovina, basando invece i principi

della nuova architettura su fattori economici, biologici e sociali. Così nacque la *macchina da abitare*, edificata su palafitte, e la casa a piani protesi a sbalzo di Sant'Elia che trasformarono totalmente il modo di intendere l'abitazione, l'arte e l'urbanismo.

A provare che la tecnica tipificata non limita minimamente né la fantasia né i mezzi espressivi, ma risulta circoscritta dai quadri stessi di questi, ci pensò Walter Gropius, l'animatore dell'architettura trasparente, dell'abitazione di vetro. D'altra parte, il movimento che doveva instaurare l'ordine e la disciplina nella costruzione trovò in Johannes J.P. Oud un sacerdote della casa operaia, della *casa minima* adatta ai bisogni delle grandi masse lavoratrici alle quali erano stati negati, sinora, le possibilità di un facile sviluppo fisico e l'ambiente idoneo ad una più sana, normale elevazione dello spirito, senza peraltro cadere nelle reti improduttive del materialismo storico applicato all'architet tura.

Chi non sente la grandezza di tale innovazione, non potrà certamente intendere appieno il contributo geniale di Theo van Doesburg (deceduto prematuramente nel 1931), che scoprì una quarta dimensione dell'architettura con il sistema delle piante trasformabili e attuò interpenetrazioni di ambienti a pareti scorrevoli e ad elementi policromi. Per dimostrare, poi, che il funzionalismo può sviluppare l'edificio in altezza senza incorrere in certi errori gravissimi del grattacielo nordamericano, El Lissitzky progettò le famose *città-torri* (a pareti esterne di vetro e struttura di cemento armato) unite fra loro da complessi architettonici orizzontali disposti a mo' di ponti; mentre Szymon Syrkus stabiliva le norme pratiche della *città di acciaio* e Richard J. Neutra costruiva la *casa metallica*.

La concezione della casa dinamica a pianta libera è rappresentata dai lavori di Giuseppe Terragni, Pietro Lingeri, Ludwig Mies van der Rohe, Hans e Wassili Luckhardt, gli architetti che hanno saputo conferire all'abitazione dell'uomo il suo più spontaneo, accogliente e funzionale aspetto, pur piegando l'arte edilizia alle sole proprietà intrinseche dei materiali moderni e facendola partecipare alla natura circostante in una suprema armonia.

L'avvilito dopoguerra ha visto ancora l'apparizione di un altro nuovo oggetto creativo del realismo magico del funzionalismo con i *mobili metallici* di Marcel Breuer.

Critica e condanna dei capitalismi

Nelle condizioni attuali, non v'è dubbio che per affermare maggiormente le idee novatrici degli animatori di un mondo nuovo, il funzionalismo deve battere il capitalismo multinazionale sul suo stesso terreno e in tutte le sue forme di destra o di sinistra. L'ordine nuovo, imposto dall'ideale rivoluzione artistica dei futuristi e da chi risolse il dramma della creatività, va anche esaminato nei suoi moventi sociali ed economici. Bisogna dare, per l'appunto, forma risolutiva alle necessarie trasformazioni dei capitalismi, precisando che la critica non si rivolge contro la tecnica o l'industria, non è umanitaria né sentimentale, ma accentra il suo attacco contro il fenomeno storico dei capitalismi nei loro due elementi: sistema industriale e sistema borghese. Il capitalismo borghese, non soltanto lede gli interessi degli Stati, distrugge la regola di vita della collettività, dissolve il popolo in un massa amorfa di individui di cui sfrutta spietatamente il lavoro, ma viola la graduatoria delle capacità e dei valori umani. Ma poiché la pura critica dei capitalismi non sarebbe sufficiente, occorre orientarne la produzione (essendo essi entità economiche, che possono entrare nella collaborazione di unità economiche), risolvendo nello stesso tempo un problema sociale che avrà una grande risonanza nel campo architettonico, poiché ne allargherà il raggio d'azione in campo umano.

Infatti, il problema sociale per noi non è un semplice problema economico, ma è anche problema morale, spirituale, artistico, tecnico, estetico. Tocca la ricostruzione della società in tutte le sue manifestazioni. Il cooperativismo sviluppa appunto, in questo senso, il *concetto di impresa*: punto d'incontro fra capitale e lavoro. Problema secolare la cui vastità impegna le forze più notevoli del pensiero. Un nuovo ordine europeo dovrebbe essere il risultato di comuni ragioni storiche, politiche, economiche, sociali, religiose e spirituali. Bisognerebbe quindi portare la condanna dei capitalismi alle sue estreme conseguenze, su un piano altamente ideale, sul terreno puro delle conquiste umane: il principio morale, quello della responsabilità e quello del lavoro, con i loro fini individuali e collettivi. Sostenendo, inoltre, il principio aristocratico della gerarchia (gerarchia di intelligenze e di capacità creative), per cui la personalità è libera solo in quanto sia liberamente creativa, il vecchio adagio latino *unicuique suum* risolverà quindi un problema che non è di eguaglianze, ma di scala di valori. Così

l'architettura funzionale troverà il suo vero posto e la sua vera funzione storica, e sarà certamente uno dei primi posti.

Estetica ed anima della macchina

Nell'esposizione di ordine generale con la quale abbiamo tentato di chiarire sorti e conseguenze del capitalismo (della sua condanna e del suo orientamento), nei suoi rapporti con la nuova architettura, s'impone per forza l'impostazione generica del problema della *tipificazione* degli elementi costruttivi. Tipificazione urgente che ritengo possa portare uno dei più decisivi contributi alla realizzazione pratica dell'unificazione strutturale dell'arte edilizia. Poiché la normalizzazione implica una perfezione di tipi e una vastità di produzione, torna indispensabile avere un'industria orientata, che a sua volta orienterà l'arte nel senso di una necessità collettiva. Ma il processo di unificazione di una porta, di una finestra, di una cellula d'abitazione od altro, deve essere in relazione agli scopi prefissi della casa ad elementi tipificati; mentre l'ostacolo iniziale del costo è da fare scomparire subito, affinché la nuova architettura non si trovi nella paradossale situazione di non potersi formare per mancanza di modernissimi materiali da costruzione.

I vantaggi economici e le possibilità estetiche e plastiche dell'unificazione non possono sfuggire a nessuno, ma occorreranno - prima di convincere altri all'uso, alla diffusione degli elementi normalizzati - una lunga premessa e una preparazione teorica. Stabiliti i limiti, le necessità e le possibilità entro le quali elementi costruttivi possono essere unificati; le dimensioni migliori per un'eventuale ripetizione in tutti i sensi dell'elemento tipificato; le condizioni locali e i caratteri regionali che possono influire sulle varietà di questo; le sue relazioni con gli interassi determinati dai molteplici modi di costruire (cemento armato, acciaio, strutture autarchiche), si potranno fissare gli estremi dei tipi convenienti e un sicuro orientamento verso la creazione dei tipi più perfetti, tenendo sempre presente che è possibile comporre con la *serie tipificata*, con la più ampia libertà, con la massima personalità, in quanto la normalizzazione non è mai monotonia, ma precisione.

Non avendo la tipificazione nessuna ragione di essere senza il sostegno di un'arte già affermata, già provata da valide esperienze e

che interviene solo per una sua maggiore evoluzione ed un suo più grande sviluppo sociale, ricordo il tentativo di industrializzazione dell'anglosassone stile floreale o *liberty* (dal nome di un mercante inglese che adottò, per i suoi mobili e le sue stoffe, disegni di William Morris, Walter Crane, Burne Jones e di altri preraffaelliti di infausta memoria) ispirato alle forme vegetali, alle forme ornamentali e commestibili.

L'*aesthetic style* istituì appunto quel formalismo borghese e sentimentale che determinò, aiutato in questo da un capitalismo livellatore di ogni idea generosa, la disfatta di una normalizzazione che non era retta né da una spina dorsale, né da una tecnica, ma solo da idee simboliste e dalla negazione dell'anima della macchina.

Ma, da quando il fisiologo e fisico germanico Hermann von Helmholtz (1821-1894), perfezionò con i suoi studi la conoscenza delle leggi acustiche e armoniche, molta strada si è fatta sino ad oggi nel campo della tecnica e nella rivalutazione dei fili conduttori che appoggiano l'arte all'estetica della macchina. Contrariamente ai preraffaelliti e al loro spirito ermafrodita, i grandi artisti mediterranei hanno sempre amato le macchine. Prova ne siano le virili congetture meccaniche del nostro grande Leonardo e le poderose sue invenzioni. Oggi, più che mai, l'uomo secondo la tecnica e l'arte amministra e capisce la macchina.

Sin dai primi atti del loro movimento, gli artisti d'avanguardia hanno concluso che la macchina ingigantisce l'uomo e ne moltiplica le azioni. Dimostrarono perciò di avere una vera adorazione per lo spirito meccanico; la cui sensibilità mordente ed esplosiva ha rivelato opere come: *La mimica dell'emozione, Architettura femminile, Danza meccanica*, di Enrico Prampolini; *Numeri innamorati*, di Giacomo Balla; *Gli amanti, Nudi subcoscienti*, di Fillia; *Equivalenti geometrici, Logaritmo al grattacielo, L'appartamento di Euclide, Conoscenza sovralogica, Incantesimi di Callicrate*, di Antonio Marasco. D'altra parte, lo stesso Prampolini, interprentando in un modo ancora più serrato il potere funzionale della macchina, ideò la *pittura polimaterica* (dinamica e mobile) che condusse Alessandro Archipenko a formare il quadro parlante, trasformabile, luminoso: concretizzazione visiva dell'estetica della macchina.

Informandosi all'amore del pericolo, della velocità, della novità, e all'esaltazione dell'anima della macchina, immortalati con tanta

maschilità dalla nuova lirica poliritmica di Marinetti, or sono più di trent'anni, il noto aviatore francese Antonio de Saint Exupéry ebbe a scrivere: «*L'uso di uno strumento sapiente non ha fatto di te un arido tecnico. Quelli che si spaventano per l'eccesso dei nostri progressi tecnici a me pare confondano lo scopo col mezzo. Chi lotta nell'unica speranza dei beni materiali nulla raccoglie veramente che valga di vivere. Ma la macchina non è uno scopo, l'aeroplano non è uno scopo: è un utensile come l'aratro*».

«*Il nostro credere che la macchina diminuisca l'uomo, deriva forse dal fatto che manca a noi la necessaria distanza per giudicare così rapidi effetti di trasformazioni, come quelle che ogni giorno ci passano sotto gli occhi. Che cosa sono cento anni di storia della macchina contro i duemila di storia dell'uomo? Abbiamo preso posto appena in questo paesaggio di miniere e di centrali elettriche, abbiamo appena cominciato ad abitare la nuova casa non ancora compiuta; e già tutto intorno a noi è rapidamente cambiato: rapporti umani, condizioni di lavoro, costumi; la nostra stessa psicologia è stata sconvolta nelle sue basi più intime; le nozioni di separazione, di assenza, di distanza, di ritorno, se nelle parole sono rimaste le stesse, non contengono più le realtà medesime. Per intendere il mondo di oggi adoperiamo un linguaggio formato per il mondo di ieri. E la vita del passato ci sembra meglio rispondere alla nostra natura per la sola ragione che meglio risponde al nostro linguaggio*»[1].

Pur limitando la sua sete di elevazione spirituale nel simbolizzare ancora la casa nuova con una colonna, Saint Exupéry affronta e rischiara matematicamente il problema attuale della macchina, della sua estetica e dei suoi compiti, quando dichiara: «*A poco a poco la nostra casa si farà senza dubbio più umana. La macchina stessa più si perfeziona e più si nasconde dietro il suo compito. Sembra che tutto lo sforzo industriale dell'uomo, tutti i suoi calcoli e le sue notti di veglia su disegni e tracciati altro scopo non abbiano, come segno visibile, che la sola semplicità, come se occorresse l'esperienza di più generazioni per liberare a poco a poco la curva di una colonna, di una carena o di una fusoliera di aeroplano, fino a raggiungere la purezza elementare della curva di un seno o di una spalla. Sembra che il lavoro degli ingegneri, dei disegnatori, dei calcolatori d'ufficio tecnico non sia in apparenza che di levigare e cancellare, di alleggerire quel raccordo, di equilibrare quell'ala, finché non se ne perda il senso, finché non ci sia più un'ala attaccata a una fusoliera, ma una forma perfettamente sbocciata, sprigionata infine dal suo guscio,*

una specie di insieme spontaneo, misteriosamente legato, e della natura stessa del poema. Sembra che la perfezione sia raggiunta non quando non vi è più nulla da aggiungere, ma quando più nulla vi è da togliere. Al termine della sua evoluzione la macchina si dissimula»[2]. Limpida e sagage disquisizione delle vicende tramutanti di una nuova arte nata dall'estetica e dall'anima della macchina, queste commoventi parole di Antonio de Saint Exupéry generano una profonda esultanza nel cuore dell'uomo secondo la tecnica e l'arte, il quale si avvicina ormai al mistero meccanico non più con paura, ma con amore; mentre confermano le speranze, gli sforzi e le conquiste degli animatori europei di un mondo nuovo.

Note

[1] ANTOINE de SAINT EXUPÉRY, *Terre des hommes*, Gallimard, Parigi, 1939.
ANTONIO de SAINT EXUPÉRY, *Terra degli uomini*, Garzanti, Milano, 1942, traduzione di Michele Saponaro.
[2] ANTOINE de SAINT EXUPÉRY, opera citata.

NEL CUORE DELL'ARCHITETTURA

Ordine nuovo, mito nuovo

Nello sconcerto del pensiero moderno, che non ha ancora stabilito il modo di coordinare i principi dell'attività creatrice su uno stesso piano di espressione e di tendenza, ci si pone naturalmente la domanda se, dato il ritmo evolutivo attuale, l'architettura potrà affermarsi in potenza dell'umano, cioè in funzione dell'uomo e delle virtù sociali specifiche della sua razza, secondo i modi di una saggia organizzazione economica, in cui lo stile potrebbe essere subordinato agli elementi plastici naturali del *materiale* in certe regioni.

La risposta è, tuttavia, chiara e netta, per chi vuol capirla. E, senza dubbio alcuno, al ritmo in cui vanno le tendenze dell'architettura razionale, è facile concepire quale potenza dell'umano si affermerà: passaggio dalla *meccanica* al *dinamismo*, in virtù dello *spirito di necessità* che governa le funzioni del costruire. Necessità sociale che non si riduce alle soluzioni materialiste la cui espressione sarebbe allora meccanica; necessità sociale che rispetta la libertà umana e le consente di affermarsi in una novità vivente, organica, realizzante l'armonia dell'ordine meccanico e del dinamismo spirituale - o che piuttosto permette al dinamismo di illuminare questo ordine meccanico, di svincolarne il fervore lirico -. Cosicché apparirà, per ogni regione, il marchio dei propri bisogni; per ogni Nazione, l'espressione dei propri materiali. Ma questi bisogni e questi materiali seguono, in rapporto all'uomo, alla sua scala, alla sua dimensione, gli elementi plastici e costruttivi di un nuovo ordine sociale. E questo ci conduce molto lontano dal comunismo architettonico che certe anonime forme internazionali od internazionalizzate dell'arte contemporanea facevano temere: quindi, collettivismo e nulla più, sia nel modo di costruire che nelle forme espresse.

Botta e risposta

Mi si obietta che non è possibile prevedere l'accordo tra l'ordine sociale futuro e le costruzioni razionali perché gli architetti moderni

lavorano, per la maggior parte, nel mondo borghese. Noi sappiamo, però, che tutte le fabbriche degli artisti sovietici non si distinguono forzatamente dalle peggiori ed insulse baracche culturaliste. Come non dimentichiamo che le architetture funzionali sono costruzioni legate alla materia e ai metodi della tecnica, anche se translucide, spiritualizzate. Il tradizionalismo impenitente dell'attuale architettura bolscevica e staliniana si esprime apertamente con edifici informati ad un odiosa miscellanea nordamericana-coloniale-anarchica-anglicana-piccolo borghese-teutonica-colossale. Tale architettura si è posta al bando da ogni vera tradizione, da ogni vera cultura, mentre fa la sola gioia di meretrici imprese. Ciò tenderebbe quindi a provare, in una qual misura, che tutte le rivoluzioni sociali non coinvolgono sempre con loro rigorose trasformazioni le forme e le funzioni dell'arte e dell'architettura, e che, una volta ancora, lo spirito soffia dove vuole.

A questo proposito, e a conferma delle nostre affermazioni documentabili, il nostro giovane artista, combattente in Russia, Riccardo Malipiero junior rivelò recentemente che «*il teatro di Stalino è tutto di gesso, preciso, tutto rivestito di gesso; e anche qui su un impianto originariamente a piane linee funzionali si sono venute applicando sovrastrutture di colonnati, cupolette, porticati aerei senza senso estetico e senza ragioni pratiche poiché non si può ammettere la praticità di un porticato da villa settecentesca in un teatro per varie migliaia di persone*».

«*E così sempre e dappertutto. E l'occhio non può arrestarsi su un palazzo senza che entri nel campo visivo una casupola, una semi-capanna, la colonna o il tetto di un bandone, la scalinata e un muro di sterco*».

«*Questo ibridismo di intenzioni non arriva allo stadio di tentativo poiché nulla di nuovo v'è in esso: si tratta unicamente di un rimaneggiamento di ellenismo, floreale e quasi COLOSSALE ormai, per noi, lontana e non rimpianta memoria*»[1].

Mi sembra quindi che arditamente l'architetto debba rivendicare, in certi casi, la sua funzione superiore all'ordine sociale: funzione al limite fra l'ordine delle grandezze temporali, come dice Pascal, e l'ordine degli spiriti. L'ordine sociale è tutt'altro che indifferente, ma il suo carattere despotico deve essere negato. Io credo che spesso l'architettura sia maggiormente in rapporto con i bisogni elementari dell'uomo che con la necessità di una trasformazione sociale, suggerita tuttavia, poiché i bisogni elementari dell'uomo sono talvolta impossi-

bili a realizzare oggi, almeno per certe categorie di lavoratori e di pensatori (gli artisti e gli intellettuali, per esempio).

Fra altre obiezioni, si è anche potuto credere che, come conseguenze delle dottrine di Antonio Sant'Elia, di Le Corbusier e degli architetti novatori, l'architettura diventasse soltanto l'oggetto di una tipificazione dei valori plastici ed emotivi, e che l'architetto giungesse a spersonalizzarsi totalmente in favore di un'architettura razionale esclusivamente internazionale, fondata su una scienza e una tecnica eliminanti il contributo indispensabile del lirismo creatore.

Ma benché in linea di massima la dottrina di Sant'Elia possa considerarsi quella di tutti i riformatori dell'architettura, e benché normalizzi gli oggetti e le funzioni dell'arte di costruire, essa offre, all'emozione di un lirismo puro, una via libera per mezzo della scienza e della tecnica. E, da questo accordo tra l'espressione comune nel tempo e le ricerche appassionate dell'invenzione, nasce una possibilità di raggiungere la grandezza riservata all'avvenire di nuove tipificazioni, a loro volta necessarie.

Il tempo è prossimo

La critica reazionaria si è persino posta la questione di sapere se c'è veramente una rivoluzione architettonica nel mondo, quando molti di quelli che l'ammettono arrivano a dichiarare, inconsiderevolmente, che è anche giunta al suo punto culminante: nulla di più errato!

C'è veramente una rivoluzione oggi in architettura. Ma non siamo che alle prime giornate. Altri organismi sono da creare, altre difficoltà da superare. Verrà il tempo che preciserà la nostra *immagine contemporanea*. Si tratta di lotte come quelle che costruiscono la figura di un uomo o di un'epoca. «*Gli accademici, reagendo fin da ora, si sono troppo presto spaventati! Ma essi non hanno una idea di ciò che li attende*»[2].

E' dunque, come ho detto, una rivoluzione, e non, secondo la legge di costanza intellettuale, un periodo transitorio di prova e di ricerca verso una nuova sintesi delle condizioni permanenti di durata e di equilibrio.

E ripeto: rivoluzione. Ma gli inizi, gli sviluppi, i collaudi non hanno finito di susseguirsi, a condizione che le misure di una severa organizzazione economica stabiliscano le basi di un nuovo ordine sociale,

come si è verificato da noi con l'avvento del fascismo.

Da quel momento, il razionalismo architettonico e quello dell'arte avranno un carattere di novità come adesso, non essendo le loro condizioni vitali legate alla durata e ad un equilibrio perfetto della società, ma alle scoperte e alle promesse dell'avvenire.

Umanesimo e forme autonome

La condanna capitale, che è stata gratuitamente emessa contro il razionalismo, è fondata sull'argomento che, nell'ordine nuovo tendente ad instaurarsi, con le nuove forme economiche che esso comporta, l'architetto sarà ogni giorno più assoggettato alle condizioni di stretta utilità della costruzione e quindi da quella di creatore la sua parte si ridurrà a quella di semplice esecutore senza iniziativa, né autonomia.

Nulla di più banale e di più ingiusto, perché i sistemi della nuova architettura hanno abbastanza destrezza e varietà da permettere che l'architetto conservi, intere, la sua iniziativa e la sua autonomia personali.

Al contrario, ci saranno sempre degli iniziatori, dei creatori, precisiamo, dei *poeti*: sono assolutamente necessari, indispensabili. Il fatto di cantare intonato non è un errore. Ma invece di trastullarsi nei meandri filamentosi dell'*Arte artistica*, i funzionalisti dell'arte *costruiranno*. E come gli architetti e gli artisti del Rinascimento italiano, saranno essi pure degli umanisti, degli scienziati, degli eruditi e dei tecnici.

Note

[1] RICCARDO MALIPIERO junior, *Lettera dalla Russia*, «Domus», Milano, novembre 1942.
[2] LE CORBUSIER, Prefazione a *Gli elementi dell'architettura funzionale*, di Alberto Sartoris, Ulrico Hoepli, Milano, 1932, 1935, 1941.

SPIRITO POETICO

Lirismo della nuova architettura

Quale missione compie lo spirito poetico nelle nuove concezioni architettoniche? Una delle primordiali, poiché lo spirito poetico rappresenta uno dei postulati più immediati, uno dei capisaldi più sicuri della creazione architettonica. E' lo spirito poetico che consente all'architettura di essere *sospesa* nell'umano, di essere visibile dal basso in alto, dall'alto in basso, di sotto e di sopra; di avvertire che la gravità non è più legge strutturale; di fecondare una nuova dimensione di *tempo-spazio*; di stabilire l'interpenetrazione dinamica di piani e volumi rotanti; di distruggere in un assalto supremo la compromettente tonaca di una facciata; di poter essere, insomma, *abitabile con amore*. A condizione, tuttavia, che lo spirito poetico sia lirismo: una corrente le cui intensità e frequenze creino la funzione dinamica.

Io non credo però che la poesia risieda nel frasario pomposo degli aneddoti sentimentali o nel gusto descrittivo. Altrettanto disprezziamo il falso esteta che concepisce le sue architetture per dei fini supposti distinti, tradotti con la gentilezza delle modanature, la cortesia delle cornici, la squisitezza dei profili, con forme impettite, e fonda su questi mezzi inutili la bellezza essenziale; altrettanto ci sforziamo di costruire un edificio equilibrato nel quale passi la corrente. Sono esperienze notevoli che determinano la qualità del costruttore e le conoscenze dell'artista.

Quando l'architetto novatore compone un assieme costruttivo, tenta ogni volta di liberarsi di ogni letteratura, da ogni simbolo, da ogni convenzione, onde poter cogliere - attraverso la plastica delle funzioni in giuoco - il lirismo delle forme in movimento. L'assenza del dono poetico è tanto nefasta, per la visione armoniosa della struttura che dovrà stabilire i tracciati originali di un'architettura, quanto la mancanza di doti tecniche presso un inventore di macchine.

Presenza dell'arte inoggettiva

Le linee funzionali di un'architettura devono succedersi come le frasi si succedono in un poema. Come un ritmo libero comanda, in un

testo lirico, le notazioni realiste alle astrazioni vive della sensibilità, così un ritmo universale lancia impetuosamente i rapporti di volumi e di piani i quali, per simmetria o diversamente, compongono l'ordine di un edificio religioso o civile. Tutta una vita segreta appare e penetra in una precisione poetica che avviluppi una struttura tecnica.

Benché il carattere profetico dell'architettura razionale sia evidente, sarebbe un gravissimo errore voler ridurre tutto alla necessità di un ordine funzionale prestabilito, senza considerare l'architettura come una forma di assoluto che suppone gli elementi spirituali e poetici, di cui è impregnata la dignità dell'uomo sin nell'atmosfera dell'epoca.

Le cause dell'architettura possono essere determinate, ma lo spirito poetico governa queste cause, ne presiede la formazione. I fatti dell'architettura non sono sottomessi al caso, né dipendono dalla libertà assoluta. Il caso non regge più in un bel poema surrealista: le parole in libertà vi acquistano una forma integrale; appena enunciate, le parole riducono la corrente a seguire la sottile trasmissione delle onde emesse.

Lo spirito poetico, al servizio di una funzione, deve organizzare le necessità e i bisogni da cui l'uomo trae la sua architettura. Questo linguaggio misterioso, inoggettivo, della nuova architettura, che si annoda tanto ai dati della metafisica e dell'astrazione quanto alle recenti acquisizioni delle tecniche moderne, è appunto quel linguaggio poetico che fa vibrare l'architettura, come uno strumento divino e perfetto vibra sotto i poteri di un creatore. Nella piena luce di Dio, come nella notte degli uomini che l'elettricità trasfigura, si tratta di inventare un'opera di vetro, di marmo, di granito, di pietra, di cemento armato e di acciaio, che pacifichi, dia aria ed illumini il patetico umano.

UNIVERSALITA' DELL'ARTE MEDITERRANEA

Nella *politonalità* e nella *poliritmica* delle forme plastiche attuali, sono palesi i ritorni periodici di quegli *elementi universali* dell'arte certificanti la qualità struttiva delle opere innovatrici e testimonianti della perenne verità di certi aspetti vitali della tradizione latina. A conferma di quanto siamo andati affermando sinora intorno alle origini e agli sviluppi dell'arte mediterranea, con la organizzazione, a Palazzo Olmo in Como, nel settembre-ottobre del 1937, di una esposizione della pittura della Scuola moderna di Milano (che si rivelò didatticamente persuasiva), tentammo di dare parvenza di concretezza a queste nostre idee. La manifestazione ebbe una importanza veramente notevole per la definitiva messa a punto della nostra teoria degli elementi universali dell'arte, sperimentata su quei movimenti d'arte che si sono avvicendati in Milano dalla prima formazione dello spirito moderno. In essa si ritrovano i nomi della migliore tradizione creativa dell'Ottocento lombardo: Andrea Appiani, Giuseppe Bossi, Giovanni Carnovali, Daniele Ranzoni, Emilio Gola, Gaetano Previati e Giovanni Segantini. Quelli che furono gli innovatori della loro epoca, affiancati sulle pareti di Palazzo Olmo agli artisti oggi operanti, dimostrarono come la vera arte moderna, anziché essere sganciata dalla tradizione, rientrasse come necessità spirituale e storica nell'alveo della sua continuità in divenire. Tali accostamenti non hanno sempre valore assoluto perché alcuni dei pittori che scoprirono il senso primitivo delle correnti contemporanee non furono tutti creatori di primo piano. Comunque, un indubbio legame evolutivo appare fra le opere delle tendenze odierne e quelle degli artisti che ne segnano i primordi, e documenta con esattezza le fonti ed i propositi di quei movimenti artistici che caratterizzano la pittura italiana dal 1800 ai nostri giorni.

Centocinquantadue opere di quarantadue artisti componevano, a Palazzo Olmo, una rassegna che si presentava con i suoi esponenti maggiori, sia dal punto di vista intrinseco come da quello del contributo polemico da loro offerto. Gli aspetti essenziali e gli sviluppi della Scuola moderna di Milano erano distribuiti in sei sezioni ed in ognuna di esse un gruppo di opere ricordava le premesse storiche della

nuova pittura lombarda, con dipinti scelti con rigore e provenienti tanto dagli studi degli artisti, quanto da gallerie pubbliche come la Regia Pinacoteca di Brera, la Civica Galleria d'Arte Moderna di Milano e la Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia, e dalle collezioni private di Erardo Aeschlimann, Giulio Barella, Giuseppe Bergamini, Antonio Boschi, Carlo Frua De Angeli, Natale Gallini, Vittorio Lodigiani, Alfonso Orombelli, Adriano Pallini, Giovanni Scheiwiller, Arturo Tosi e Rino Valdameri, di Milano, Pietro Feroldi di Brescia e Piero Vicini di Como.

Una grande sala era dedicata ai *neoclassici* cui facevano capo Andrea Appiani (1754-1817), con il ritratto della Contessa Anna Maria Porro Lambertenghi Serbelloni affiancato a uno degli ultimi dipinti di Achille Funi, e Giuseppe Bossi (1777-1815), con un ritratto di *Giovane Signora in bianco* accostato a una natura morta del 1925 di Gian Emilio Malerba. Altre importantissime opere di Pompeo Borra, Achille Funi, Gian Emilio Malerba, Pietro Marussig e Ubaldo Oppi scandivano le varie tappe del neoclassicismo e si allineavano sulle ampie pareti come una dignitosa ed austera sinfonia di colori.

I *plastici tonali*, i pittori dei valori grigi erano avvicinati ad una grande figura di Emilio Gola (1851-1923). Qui risultava evidentissima la parentela tra l'opera di questo pittore e quelle dei periodi futurista e postfuturista di Umberto Boccioni, Pompeo Borra, Carlo Carrà, Achille Funi e Marcello Nizzoli, mentre paesaggi, nudi, nature morte, figure e composizioni di Arnaldo Carpanetti, Cristoforo De Amicis, Virginio Ghiringhelli, Umberto Lilloni, Carlo Prada, Esodo Pratelli, Alberto Salietti e Mario Sironi commentavano i vari indirizzi novecenteschi scaturiti da questi spunti costruttivi della pittura moderna.

Una testa di fanciulla di Daniele Ranzoni (1843-1889) faceva sconfinare dai limiti impressionistici la plastica dei *lirici del colore* che Arturo Tosi, Alberto Vitali, e, più vicino a noi, Mauro Reggiani (che ha conferito un senso metafisico a questa tendenza), hanno irradiata con profonda intensità.

Il *pittoricismo* a servizio di una composizione, l'intimità della pittura de Il Piccio (1806-1873), rappresentato a Palazzo Olmo da una *Bagnante*, che si ritrovano *nell'ordine figurativo* di Alberto Salietti, di un Gigiotti Zanini e di un Carlo Carrà, le cui diverse fasi che vanno da *La carrozzella* del 1916 a *Mio figlio*, dello stesso anno, alla *Casa dell'amore* del 1922 sino a quella *Composizione con cavallo* del 1937,

determinavano i mutamenti ed i trapassi di un pensiero ispirato, pur nella più audace modernità, ai segni tradizionali coinvolti dall'arte di Giovanni Carnevali.

Un omogeneo complesso di opere d'intenzioni diversissime di Virginio Ghiringhelli, Mario Radice, Mauro Reggiani, Manlio Rho, Antonio Soldati e Luigi Veronesi, offriva un panorama quasi completo dell'ultimo movimento di *arte astratta*. Questi grandi artisti sono riusciti a stabilire che il tono fermo, piatto, assoluto, può raggiungere la terza dimensione - alla quale si legava una natura morta di Giovanni Segantini (1858-1899) - con l'organizzazione di una statica perfetta dei piani. Infatti, l'opera esposta di Segantini (che trattava un assieme di aranci a mo' di cerchi il cui volume non appariva evidente) giuocava plasticamente sulla circonferenza risultante da una impostazione unitaria del tono piatto.

Una corrente particolare della Scuola moderna di Milano, il *divisionismo*, trovava ne *L'Annunciazione* di Gaetano Previati (1852-1920) un'opera antesignana di quel *misticismo del sentimento* applicato in qualità di soggetto alla pittura che Aldo Carpi, Francesco De Rocchi e Leonardo Dudreville (nei dipinti del 1920) hanno contribuito a confermare. Seppur lontane e trasformate dalle singole individualità, tracce di tale indirizzo apparivano anche nei *mistici della sensibilità e del gusto* quali Angelo Del Bon, Raffaele De Grada, Donato Frisia, Umberto Lilloni e Cesare Monti.

La deduzione principale che veniva alla mente era che tutte queste tendenze in apparente contrasto tra loro, provenivano da una unica sorgente, da un unico ceppo: quello della tradizione inventiva dell'arte italiana che è sempre stata l'arte della rivoluzione; rivoluzione dei mezzi espressivi, rimanendo costante ciò che ha in ogni tempo differenziato l'arte mediterranea da tutte le altre: la rappresentazione plastica di uno spirito contingente ai grandi periodi della sua storia trattata non quale impressione soggettiva puramente descrittiva e illustrativa (che secondo noi evade dal campo pittorico), ma quale figurazione oggettiva del senso creativo di un'epoca determinata in pieno assetto plastico e spirituale.

DI UN TEATRO MAGNETICO E DI UNA CINEMATOGRAFIA INSURREZIONALE

Sorvolo scenoplastico

Nei riguardi delle invenzioni italiane, precorritrici della scenotecnica moderna, è stato osservato molto giustamente che allorquando Baldassarre Peruzzi, valendosi delle illuminazioni liturgiche della Chiesa, tentò nel 1515 la messa in scena de *La Calandria* con l'ausilio di lumi a cera, compì la prima metamorfosi rivoluzionaria nel campo del teatro, studiando e realizzando illuminazioni a manovra scientifica regolata. Ma bisognerà aspettare l'edificazione del Teatro Olimpico di Vicenza, di Andrea Palladio, per vedere le regole e i *trompe-l'oeil* della prospettiva farsi avanti in uno scenario fisso, costituito per determinare un concetto più completo della presentazione scenografica e teatrale. Alla *scenotecnica* e alla *scenoplastica* stabili del Palladio, seguiranno i sontuosi e monumentali schemi architettonici dei Bibiena: celeberrimi prospettivisti europei. Sul finire del secolo XVII, Ferdinando Galli Bibiena, superando i tradizionali *inganni scenici*, elaborò un nuovo sistema di prospettiva teatrale disponendo diagonalmente, rispetto al proscenio luminoso, visioni architettoniche di scorcio. Creò anche quella *prospettiva obliqua* che usarono, nel XVIII secolo, i fratelli Galliani nei loro prestigiosi allestimenti scenici in Italia e all'estero.

La trasformazione totale della tecnica e della decorazione scenica del teatro spetta però a Giovanni Girolamo Servandoni. Infatti, mediante le sue invenzioni, che costituiscono innovazioni capitali nella messa in scena, furono immaginati apparati costruiti e mobili a piani successivi i cui volumi architettonici, allargandosi, si liberano dal quadro scenico. Servandoni attuò pure la riforma assoluta della scena dividendola, nel senso della profondità, in piani paralleli. Dal 1728, anno in cui Servandoni rinnovò la tecnica del teatro, e per almeno due secoli, sarà su questa sua teoria che tutte le scene del mondo si svolgeranno.

Poi, per sviluppare il sistema servandoniano, specie per nascondere gli elementi laterali dello scenario (le fascie d'aria) e rimaneggiare il suo fondale, nell'Ottocento Mariano Fortuny escogiterà la costruzione della scena a cupola.

Per controbattere il criterio della sceneggiatura realistica, Adolphe Appia, antesignano della reazione antiveristica, crea nel 1895 la messinscena geometrica e volumetrica del dramma wagneriano, anteponendo la supremazia della figura umana all'apparato scenico, in un organismo architettato che suggerisce il senso plastico e costruito delle tre dimensioni.

Gli sviluppi della cupola Fortuny e dei tre elementi scenici fondamentali del teatro moderno, il suono, la luce e il movimento, hanno polarizzato importanti ideazioni come quelle dei novatori Edward Gordon Craig e Giorgio Fuchs. Il miracolo della cupola Fortuny influì pure sui principi scenici di Janos Kemény che sistemò una triplice scena disegnante un arco di cerchio a tre settori. Idea ripresa ed amplificata nel 1925 da Auguste e Gustave Perret.

Non scordiamo, però, che molte innovazioni ed invenzioni teatrali e scenotecniche vennero suggerite sin dal 1911 dal *Futurismo italiano*, comprese quelle, ad esempio, effettuate intorno al 1923-1929, da Aleksandr Jokovleviê Tairov (tendenti ad ottenere l'espressione completa della messa in scena mediante varie scene legate fra loro) e da Erwin Piscator le cui scene a sezioni sbaragliarono le pratiche del teatro impressionistico e della regia postimpressionistica.

Con il *Futurismo* si giunse ad un prodigioso risveglio della scenotecnica d'avanguardia. Pensiamo alla *scena poliespressiva*, all'*attore-spazio*, alle *luci psicologiche*, alla stretta comunione dello scenario e dell'attore de *La Taverna epilettica* di Antonio Giulio Bragaglia e F.T. Marinetti dove gli scenari ballano con gli attori. Come pensiamo al *teatro del colore* di Achille Ricciardi, al *tetiteatro* (teatro dell'acqua) di Alberto Martini, al *teatro nautico* dello stesso Bragaglia e al *teatro aereo* di Marinetti e Fedele Azari.

Nel campo degli spettacoli coreografici, le teorie teatrali del *Futurismo* trovarono originali aggregati e complementi. Nel 1926, ci fu un nuovo impulso con la *policromia astratta spaziale* di Alberto Bragaglia e il *teatro novatore* di Fillia. Parallelamente, Enrico Prampolini stabiliva le norme del *teatro magnetico*, della *scenosintesi*, della *scenoplastica* e della *scenodinamica*; norme con le quali lo spazio viene considerato come una *individualità scenica* dominante l'azione teatrale.

Queste sono alcune delle tappe essenziali ed avvincenti che hanno preceduto l'avvento dell'arte scenografica di oggi.

Da una metamorfosi luminosa a una tecnica dionisiaca

Quando il grande architetto senese Baldassarre Peruzzi (1481-1536), regista di Papa Leone X, valendosi delle illuminazioni liturgiche della Chiesa tentò nel 1515, davanti al Pontefice, la messa in scena de *La Calandria* del Cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena, rischiarandola con lumi a cera, compì la prima metamorfosi rivoluzionaria nel campo del teatro, studiando e realizzando illuminazioni a manovra scientifica regolata. Fu tale il successo, che l'Arcivescovo di Lione, Ippolito d'Este, offrendo nel 1548 la stessa commedia a Enrico II e a Caterina de' Medici, copiò l'illuminazione novatrice del Peruzzi. Ma bisognerà aspettare l'edificazione del Teatro Olimpico di Vicenza, dovuto ad Andrea Palladio (1508-1580), per vedere le regole della prospettiva farsi avanti in uno scenario fisso costruito per determinare un concetto più completo della presentazione scenografica e teatrale.

La trasformazione totale della tecnica e della decorazione scenica del teatro spetta però all'architetto e pittore fiorentino Giovanni Girolamo Servandoni (1695-1766). Mediante le invenzioni di Servandoni, che costituiscono innovazioni capitali nella messa in scena, fu immaginata la decorazione costruita e mobile a piani successivi le cui masse architettoniche escono dal quadro stesso della scena e danno, conseguentemente, una straordinaria impressione di allargamento. Innanzitutto, al posto di un impianto rigidamente geometrico, con linee rette tracciate parallelamente al boccascena, Servandoni ideò un'utilizzazione della prospettiva obliqua con linee spezzate, rendendo in tal modo agile il dispositivo scenico. In secondo luogo, invece di mostrare in primo piano gli edifici con i loro tetti (ridicolmente piccoli in rapporto agli attori), egli tagliò recisamente architetture esterne ed interne con una fascia di scena, onde stabilire uno scenario a scala umana e consentire l'illusione.

Servandoni attuò pure la riforma assoluta della scena dividendola, nel senso della profondità, in piani paralleli la cui lunghezza era uguale alla larghezza della stessa; questa larghezza si estendeva fra m. 1.30 e m. 2.20 ed ogni piano si trovava separato dal piano vicino da uno spazio ch'egli chiamò strada, di circa un metro. Ogni piano, a sua volta, veniva spartito - nel senso della propria lunghezza - in strette scanalature nelle quali erano impiantate le ossature portanti di scenari dipinti, che mediante carrelli si muovevano liberamente e parallelamen-

te alla scena. Fra queste scanalature (su tutta la sua lunghezza e per una larghezza di m. 0.30), scorreva il pavimento per permettere di trarre, da sotto, scenari verticali di grande superficie. Infine, le strade che dividevano i piani erano munite di botole che scendevano o salivano a volontà per permettere inghiottimenti o apparizioni di personaggi.

Dopo Servandoni, il sistema scenico si perfezionò, ma rimase sempre lo stesso. Furono soltanto perfezionamenti meccanici: impiego di ferro invece di legno, sostituzione dei cavi di canapa con cavi metallici, degli argani a braccia con l'idraulica e l'elettricità. Dal 1728, anno in cui Servandoni rinnovò la tecnica del teatro, e per due secoli, sarà, come già si è detto, su questo suo quadro che tutte le scene del mondo svolgeranno la loro evoluzione.

Tuttavia, per ovviare a taluni inconvenienti del sistema servandoniano, e specie per nascondere gli elementi laterali dello scenario (le fascie d'aria) e rimaneggiare il suo fondale, il pittore spagnolo Mariano Fortuny (1838-1874) escogiterà, in sostituzione della piana e verticale tela di fondo, la costruzione della scena a cupola. La cupola Fortuny si compone di due superfici di tela impermeabile all'aria fissate a una struttura metallica e disegnanti un quarto di circonferenza. I due teloni, pieghevoli a volontà, sono uniti l'uno all'altro e formano una borsa che si gonfia e sgonfia pneumaticamente. Su questa volta di un bianco opaco, la luce proiettata può assumere tutte le tinte dello spettro solare, dando l'illusione del cielo o della più lontana prospettiva.

Gli sviluppi della cupola Fortuny e dei tre elementi scenici fondamentali del teatro moderno: il suono, la luce e il movimento, hanno polarizzato importanti ideazioni di artisti germanici come Giorgio Fuchs[1], Fritz Erler, P. Legband, Max Littmann, Max Reinhardt; e di novatori come l'inglese Edward Gordon Craig[2]. Il miracolo della cupola Fortuny influì pure sui concetti scenici di J. Kemendy, ispettore dell'Opera di Budapest, quando si trattò di sistemare una triplice scena disegnante un arco di cerchio a tre settori: quello centrale, grande quanto una scena ordinaria e che si apriva solo sulla sala, era affiancato a destra e a sinistra da altri due che ne triplicavano l'estensione. Aveva quindi uno sviluppo di 36 metri, con un muro di fondo egualmente incurvato ed arretrato di 17 metri. L'idea di questo complesso di tre scene parallele che si potevano ridurre o ampliare a volontà, fu ripresa e sviluppata nel teatro a tre scene angolari che i fratelli Auguste e Gustave Perret, architetti, costruirono a Parigi, nel 1925, per l'Esposizione delle Arti decorative.

L'evoluzione del teatro, ai primi del XX secolo, e più ancora quella del dopoguerra 1914-18, segue lo sviluppo intenso del perfezionamento delle tecniche, la cui supremazia in tutti i campi è un tratto caratteristico, un lineamento profondo, un segno inconfondibile della nostra epoca. Sono infatti le differenti tecniche che plasmano la vita contemporanea, la sua impronta primordiale ed il suo spirito dinamico. Ci si è spinti sino ad asserire che le tecniche, infine, assumono le parvenze di un Dioniso moderno, chiamando a vita nuova un nuovo genere di spettacolo: il cinematografo, con la sua formazione aggressiva del tempo, il suo spazio illimitato, il suo pathos del movimento.

Senza voler pretendere che l'uomo ha oggi bisogno di mutismo e di impressioni visuali accentuate da brevi parole sintetiche, sarebbe comunque imprudente misconoscere l'influenza che il cinematografo può avere sul teatro e viceversa. Il cinema, questo nuovo mistero delle masse, e il teatro, questo antico e lontanissimo mistero dei popoli, sono fatti per intendersi e non per limitarsi. Si tratta, attualmente, non soltanto di mettere in scena uno spettacolo rinnovato, ma *costruire* tale spettacolo secondo le necessità moderne ed i potenti mezzi della tecnica. Il nostro compito non deve tendere essenzialmente a distruggere l'abusiva cristallizzazione pratica ed i fondamenti superati del teatro, ma ad erigere il *montaggio* di un nuovo spettacolo, secondo la felice definizione di Zygmunt Tonecki, poiché non v'è dubbio che la tecnica è diventata in parte la precorritrice e l'ispiratrice dell'opera drammatica e del teatro dell'avvenire, informati ai metodi del tempo e all'ordine della loro più completa espressione. I riformatori del teatro sentono, oggi, che l'importanza dell'architetto, creatore di nuovi concetti scenici e di nuovi edifici restituiti al vero teatro, è altrettanto saliente di quella del poeta. E' assolutamente indispensabile evadere dalla scatola, dalla cassa scenica trilaterale, e tale esodo deve ritrovare la libertà dell'arena e del circo, per lo meno nel suo spirito. E' un ingente sforzo che i Tedeschi stanno compiendo da vari anni.

Scena poliespressiva e attore-spazio

La letteratura teatrale, l'architettura funzionale e la pittura d'avanguardia inducono alla necessità di un teatro astratto, le cui prime manifestazioni solcano già profondamente l'ambiente artistico moder-

no. Illustrandone l'opera novatrice, il nuovo teatro italiano offre materia degnissima alla meditazione, quale generatore europeo di audacissime creazioni. Abrogando l'influsso nefasto ch'ebbero sulla scena italiana, certo verismo meridionale e nordico e un dannunzianesimo eccessivo e tracotante, il poeta Filippo Tommaso Marinetti concepì, nel 1911, le sue prime invenzioni teatrali: innovazioni assolute in questo campo. Più tardi, verso il 1915, con Bruno Corra ed Emilio Settimelli, egli creò il *teatro sintetico* che preconizzava la simultaneità di tempo e spazio, l'impiego delle dissonanze, le combinazioni di personaggi reali ed irreali, le vetrine d'idee e gesti. Poi, Marinetti e Francesco Cangiullo fondarono il *teatro della sorpresa*. Lo scopo era quello di impressionare la sensibilità umana colpendola di sorpresa in una esultanza gioconda, provocare nello spettatore una reazione comica, parole ed atti imprevisti. A questi interessantissimi saggi rinnovatori, Marinetti fece seguire il suo *teatro astratto* antipsicologico, la cui sintesi illogica di elementi puri presentava al pubblico forze vitali in movimenti, blocchi di sensazioni tipiche. E infine, il *teatro tattile*: sintesi tattile, muscolare, sportiva, meccanica, senza psicologia.

Per la novità della sua tecnica e la sua estetica particolare, il teatro futurista italiano incontrò immediatamente un considerevole richiamo nell'arte scenica latina, mentre acquistò una sanissima e preponderante influenza sull'intero teatro europeo al quale consentì un notevolissimo sviluppo. Nei drammi di Luigi Antonelli ed in quelli di Piermaria Rosso di San Secondo, si avverte la prepotenza magnifica di questo individualismo antilogico; come nei *Sei personaggi in cerca d'autore*, di Luigi Pirandello, si scoprono - ad esempio - elementi tipicamente futuristi: scene di oggetti inanimati e quella volontà inesistente di fare partecipare la folla all'azione del dramma. Sistema che fu d'altronde ripreso e felicemente ampliato dal pittore, scenotecnico e regista svizzero Adolfo Appia alcuni anni or sono, nel 1923, al Teatro della Scala di Milano. Gli elementi magici trasfigurativi dell'opera letteraria e teatrale di Massimo Bontempelli hanno certamente condiviso i lineamenti creatori di queste nuove teorie, aggiungendovi la forza suprema dei loro ispirati personalismi.

Ugualmente, perché basate essenzialmente sulla compenetrazione del reale e dell'irreale, sul giuoco di oggetti inanimati e di oggetti animati, sulla stretta comunione dello scenario e dell'attore (ne *La*

taverna epilettica di Anton Giulio Bragaglia e F.T. Marinetti gli scenari ballano con gli attori), le teorie teatrali futuriste diedero vita feconda, in margine alle loro stesse produzioni, ad una cospicua serie di tendenze e tentativi della stessa natura, che fecero convergere l'arte moderna verso le ricerche di *luci psicologiche* tentate da Anton Giulio Bragaglia al Teatro degli Indipendenti di Roma, il *teatro del colore* di Achille Ricciardi, il *tetiteatro* (teatro dell'acqua) di Alberto Martini, il *teatro nautico* dello stesso Bragaglia, il *teatro aereo* che Marinetti ed il pittore-aviatore futurista Fedele Azari inventarono, al loro ritorno dalla Grande guerra 1914-18, nel cielo di Busto Arsizio, con esperimenti di voli dialogati e di danze aeree.

Nell'ordine degli spettacoli coreografici, le teorie teatrali del futurismo italiano trovarono originali aggregati e complementi. Come nel 1926, con i perspicui studi di *policromia astratta spaziale o dello spazio* di Alberto Bragaglia, e con le idee del *teatro novatore o di eccezione* di quella grande anima che era il pittore e scrittore Fillia. Teatro che aveva conseguito la sua pratica espressione nel 1923, quando furono presentati a Torino i sette atti di *Sensualità* immaginati appositamente da Fillia per il suo teatro novatore. A proposito del teatro di eccezione di Fillia, ci sembra importante rivelare, o ricordare, che egli prevedeva, per la scena nuova, uno stesso attore per due o più parti simultanee, realizzate mediante una speciale combinazione di luci che, al momento opportuno e per mezzo di un ingegnosissimo dispositivo, rischiarava o mascherava parzialmente l'attore, per non lasciare apparire che una porzione del costume che rappresentava anch'esso una o più parti. Questi meravigliosi dialoghi e soliloqui dovevano svolgersi in una compensazione spirituale di azione, di movimento, di ambiente, di luce, di colore, di rumore e di temperatura.

Parallelamente, ed integrandosi nelle norme esatte del futurismo italiano, il pittore, scultore, architetto e scenografo Enrico Prampolini stabiliva, procedendo da molteplici esperienze risolutive, le regole rigorose del suo *teatro poliespressivo*, del suo *teatro magnetico*: invenzione prestigiosa che ebbe una risonanza enorme in tutto il mondo e riaffermò la fama del nostro grande artista. Accettando lo spirito intransigente dei dogma di Marinetti, Prampolini volle raggiungere ciò che non pensò forse mai Edward Gordon Craig, ossia una vera sintesi liberata da una tecnica particolare implicante la prolissità, l'analisi

meticolosa di lunga e lenta preparazione. Infatti, verso il 1916, egli gettò le fondamenta di una nuova tecnica scenica capace di realizzare rappresentazioni plastiche. Considerava, innanzitutto, che l'atmosfera scenica doveva riassumere i problemi estetici e spirituali, allorché la tecnica del teatro doveva orientarsi verso il dinamismo plastico della vita contemporanea: l'azione, unità di azione fra l'uomo (elemento dinamico) e l'ambiente, l'atmosfera (elemento statico). Incontanente, la sua sfera d'azione era di condensare l'essenziale attraverso la purezza della sintesi; poi rendere l'evidenza dimensionale con il mezzo della potenza plastica; infine esprimere con il dinamismo l'azione delle forze in contesa. Tali concezioni condussero Prampolini verso possibilità sceniche veramente attuali.

Prima possibilità: la *scenosintesi* o ambiente scenico bidimensionale, il cui carattere speciale risiedeva nella predominanza dell'elemento cromatico, nell'intervento dell'architettura in quanto elemento geometrico, di sintesi lineare, nell'azione scenica a due piani accentrata nell'astrazione cromatica di pura superficie.

Seconda possibilità: la *scenoplastica* o ambiente scenico tridimensionale che si valeva della plastica pura, dell'architettura non come funzione prospettiva o pittorica, ma come realtà plastica vivente, come organismo costruttivo. Quindi, abolizione della piattaforma per una organizzazione dell'azione scenica a tre piani, dell'astrazione plastica, dei volumi.

Terza possibilità: la *scenodinamica* o ambiente scenico quadrimensionale, i cui elementi essenziali erano l'architettura spaziale, il movimento ritmico in quanto indispensabile norma unitaria e lo sviluppo simultaneo dell'ambiente atmosferico e della azione teatrale. Ne conseguiva perciò l'abbandono della scena dipinta, sostituita dall'architettura luminosa degli spazi cromatici ingigantiti e svolti dall'azione scenica polidimensionale e poliespressiva dell'astrazione dinamica dello spazio.

Questo quadro schematico delle possibilità teatrali delle teorie di Prampolini cagionò la soppressione della piattaforma scenica e dell'arco scenico, mentre determinò la creazione di nuovi elementi verticali, obliqui e polidimensionali, l'espansione sferica di piani plastici ritmati nello spazio, il movimento di masse luminose portanti l'angolo prospettivo-visuale oltre la linea d'orizzonte in una compenetrazione simultanea: autentica irradiazione contrifuga.

Ma dove Prampolini si rivela novatore estremista, è principalmente nella sua teoria, nella sua concezione dell'*attore-spazio*. Edward Gordon Craig definisce l'attore una massa di colore; Adolfo Appia stabilisce una gerarchia fra autore, attore e spazio; Alessandro Tairoff considera l'attore come un oggetto, ossia come uno dei numerosi elementi della scena; Prampolini, invece, non l'ammette quasi più quale elemento utile o visibile dell'azione teatrale. Stima infatti che lo spazio sia una *individualità scenica* dominante l'azione teatrale, che lo spazio possa genuinamente personificare la funzione dell'attore. Per Prampolini è un elemento dinamico interferenziale di espressione fra l'ambiente scenico e lo spettatore. E' nato così quel teatro poliespressivo che dovrebbe essere un organismo trascendente di educazione delle collettività: palestra per la ginnastica del pensiero, delle forze astratte. Sintesi panoramica dell'azione artistica.

Enrico Prampolini è stato autore contrastato ed acclamatissimo delle pantomime: *Il mercante di cuori*, *Santa velocità*, *Popolaresca* e *Psicologia delle macchine*, nelle quali aprì la collaborazione alla famosa orchestra di *intonarumori* di Luigi Russolo. Ha applicato alcune delle sue teorie nelle numerose messe in scena che realizzò dal 1919 al 1928, in particolare al Teatro delle Marionette di Roma nel 1919, al Teatro Argentina di Roma nel 1920, al Teatro Svandovo di Praga nel 1921, al Teatro Nazionale di Praga nel 1922, al Teatro degli Indipendenti di Roma nel 1923, al Teatro della Madeleine di Parigi nel 1927, al Teatro di Torino e a Milano nel 1928. Fra le opere più importanti interpretate da Prampolini, opere che rappresentano momenti decisivi del rinnovamento teatrale, si devono contare, a Roma, *Prigionieri* e *Vulcani* di F.T. Marinetti e *Matum e Tevibar* di Pierre-Albert Birot; a Praga, *Il tamburo di fuoco* di Marinetti, *Il quadrante dell'amore* di Luciano Folgore e *L'isola delle scimmie* di Luigi Antonelli; a Parigi, *La nascita di ermafrodito*, *Saffo* e *L'estasi paradisiaca di Santa Teresa* di Vittorio Orazi, *L'agonia della rosa* del compositore Vincenzo Davico, *Tre momenti* e *L'ora del fantoccio* di Folgore, *Miscela alcolica* di Marinetti, *Il sogno mimico* di Luigi Pirandello, *La salamandra*, e i begli *Sposi della Torre Eiffel* di Jean Cocteau.

Più recentemente, nel 1927, e in una direzione un po' differente, Enrico Prampolini fondò a Parigi, al Teatro della Madeleine, il *teatro della pantomima* nel quale è riuscito ad integrare molto armoniosamente l'azione mimica, le architetture sceniche luminose, la musica, gli

automi, la coreografia, le macchine e la scenografia. Il teatro della pantomima futurista sopprime il giuoco facile e lineare dell'artista che si riduce a tradurre o a descrivere nello spazio ciò che la musica esprime nel tempo. Abbandona il decorativismo mimico, che è superficie, per entrare nel campo dell'architettura, che è profondità. A questo proposito, mi torna alla mente la potente pantomima *Psicologia delle macchine*, presentata nel 1928 al Teatro di Torino, nella quale una semplice elica di aeroplano che girava orizzontalmente e parallelamente al piano della scena, al ritmo straordinario del *rumorarmonium* di Luigi Russolo (che l'azionava in persona, stilizzato nel suo sottile abito scuro di povero e grande creatore, e con un sorriso vindice e glorioso movimentato dalla insolente barbetta), attanagliava letteralmente le viscere e soggiogava un pubblico irritato, delirante di rabbia, completamente spaurito, totalmente sconvolto. Nessuno osò fischiare, nessuno osò protestare. Poco a poco, la grandezza imprevista della realizzazione spettacolare irrigidiva e fermava, imponendosi meravigliosamente, le solite, banali e brutali reazioni di anonimi spettatori. Fu veramente un momento divino per l'arte pura.

Nella pantomima di Prampolini, tutti gli elementi musicali e pittorici, e tutti i gesti, devono armonizzarsi fra loro senza perdere la loro indipendenza, la loro autonomia, mentre il ritmo del suono e quello dello scenario creano un sincronismo nell'anima dello spettatore. Il teatro della pantomima è quindi spettacolo d'intuito e d'istinto, spesso illogico, che si rivolge a tutte le nostre facoltà partecipanti simultaneamente all'azione teatrale.

Tali sono le idee di un teatro astratto che vorremmo poter applicare su larga scala nel teatro dell'avvenire, a servizio del popolo. Ma non vorremmo neppure che questo richiamo alla rivolta suonasse come un allarme contro l'attore. E' soprattutto un richiamo alla sintesi, a una semplicità suggestiva formata da una moltitudine di complicazioni sceniche, alla condotta diretta, fulminea dell'azione, come un dramma. Evidentemente, una simile rivoluzione richiede l'inserzione del cinematografo nel teatro, al solo scopo di aumentarne la portata, di renderne più utile ed efficace il campo inventivo, di sistemare funzionalmente la commozione.

Molte altre luminose teorie ed opere sono indubbiamente nate da quell'arte conquistatrice che è il futurismo italiano, tanto nel settore teatrale quanto in quello della pellicola. Ci basti segnalare, dopo

l'apparizione del tonante manifesto della cinematografia futurista di Marinetti e lo sbigottimento prodotto dal primo film futurista di F.T. Marinetti e Arnaldo Ginna (settembre 1916), i films di oggetti di Renato Chomette (René Clair); i films *Entr'acte*, *La Roue*, *Coeur Fidèle*, *Photogénie*, *Le Retour à la Raison*; i films astratti di Eggelin (1920-1924) e quelli di Richter (1924); i films cubisti *La Création du Monde* e *Skating Rink* di Fernand Léger e il film *Ballet Mécanique* ch'egli compose con la collaborazione di Dudley Murphy; i films surrealisti degli spagnoli Luis Buñuel e Salvador Dali; *L'inhumaine* di Alberto Cavalcanti, i balletti russi di Serge Diaghilew, il teatro elettromeccanico di El Lissitzky, il teatro russo di Meyerhold, il *Ralway-Theater* dell'austriaco Friedrich Kiesler, i teatri astratti germanici di Oskar Schlemmer e di Kurt Schmidt, il *Theater Merz* di Kurt Schwitters, i films dadaisti di Francis Picabia, il teatro moderno di Stanislavsky e quante altre innovazioni che intervengono decisamente per provare, per documentare con esattezza il valore e la grandezza stupefacenti dell'arte europea d'avanguardia.

Marziali tappe del futurismo

Amplificando le idee teatrali e cinematografiche futuriste verso un teatro spettacolare astratto, le cui interferenze con l'arte cinematografica sono evidenti, conviene considerare che il talento eruttivo del regista Piscator a Berlino e dell'architetto Vesnin del Teatro Karmerny a Mosca, diretto da Tairoff, tende ad ottenere l'espressione completa della messa in scena con il montaggio, su un palcoscenico normale e nel senso verticale, di sei o sette piccole scene legate fra loro nella parte centrale dell'assieme, da uno schermo che in tal modo consente uno spettacolo continuo dell'azione, uno sviluppo totale dell'azione. Questo metodo è stato sfruttato all'estremo da Léon Schiller, regista del Teatro Polski a Varsavia, ne *Les Périphéries* di Langer e soprattutto nella trascrizione per la scena de *L'histoire d'une faute* di Stefan Zeromski, i cui 42 quadri si succedono ad un ritmo quasi cinematografico. Seguendo Prampolini, nel loro slancio rivoluzionario i novatori del teatro russo, tedesco e polacco soppressero il telone, quello sbarramento per tanto tempo insormontabile che frenava e limitava

troppo l'azione scenica. Ne risultò perciò una trasformazione totale dei dati riguardanti la costruzione stessa dell'edificio a funzione di teatro. Si giunge così al concetto del *Ralway-Theater* di Kiesler dove la sala di spettacolo gira come una giostra intorno ad una *scena spazieggiante*, a una *scena distanziante*; a quello del teatro dell'architetto viennese Oskar Strnad con una *scena circolare* (suddivisa in piccole scene) che circonda la sala degli spettatori; a quello del *Teatro Totale* che l'architetto tedesco Walter Gropius progettò per Piscator con un'arena a 3 scene; a quello del *teatro simultaneo* polacco dell'architetto Szymon Syrkus e del pittore André Pronaszko; a quello del *teatro italiano dei ventimila* dell'architetto Gaetano Ciocca e a quello del *teatro dei centomila* (destinato alle grandi masse popolari) dell'architetto italiano Guido Fiorini.

Studiato nei suoi più minuti particolari, nel 1926, a Berlino, il *Teatro Totale* di Walter Gropius si prevedeva interamente costruito di vetro. Teatro di sintesi teatrale con una capienza di 2.000 spettatori, doveva racchiudere una scena a forma di arena, una scena a forma di proscenio e un'altra scena, arretrata, divisa in 3 parti. Non vi dovevano essere palchi, ma 2.000 comodissime poltrone disposte ad anfiteatro. Qualora si fosse fatta muovere di 180 gradi la grande piattaforma avanzata (nella quale risultavano inserite le poltrone dell'orchestra), la piccola piattaforma di proscenio veniva a trovarsi al centro della sala e serviva in tal modo da scena, mentre intorno ad essa si trovavano sempre disposte ad anfiteatro le poltrone del pubblico. In questa posizione, la messa in scena doveva essere sostituita con la proiezione di films appropriati: proiezione assicurata da 12 apparecchi che agivano simultaneamente su 12 schermi tesi tra le 13 palafitte principali portanti l'edificio. Lo spettatore veniva quindi immerso nell'atmosfera del dramma quale intimo partecipante. E' facile immaginare l'audacia e la maestà di tale procedimento scenico!

In quanto al *teatro simultaneo* di Syrkus e Pronaszko, esso doveva giungere a legare completamente la scena alla sala dello spettacolo. Analizzando i propositi di questo nuovo teatro, è palese che dopo le innovazioni del Servandoni, i *Saggi sulla metamorfosi delle piante* (1790) e *L'Ottica* (1791-1792) di Goethe (racchiudenti i risultati di studi scientifici le cui conclusioni denotano, per molti lati, la prescienza geniale del grande germanico), non è più ammissibile organizzare uno spettacolo prescindendo dalle norme acquisite, attraverso l'evoluzione

dell'ottica e della teoria dei colori, nel campo delle prospettive moderne. Si può osservare infatti, come negli altri modelli, quanta analogia vi sia con le tendenze della pittura contemporanea, che passa dalla pittura da cavalletto a quella dello spazio. Emulo dei tempi felici del Rinascimento italiano, il teatro riformatore simultaneo si stacca dalle frontiere artificiose dell'antica tecnica, respingendone i quadri e cercando, in tutti i modi, di costituire una totalità fra attori partecipanti e pubblico, di comporre una stretta relazione con il mondo esterno.

Fondato anch'esso sul principio del teatro-circo, il *teatro simultaneo* polacco è formato plasticamente da grandi superfici vetrate derivanti da una costruzione ossaturale di acciaio e cemento armato e alla quale si appoggiano. La sua semplicità, la sua solenne armonia ed il suo abbandono premeditato di ogni ornamentazione superflua, richiamano gli ottimi esempi classici dei Greci, Romani e Giapponesi. Di imponenti dimensioni, rappresenta una superficie globale di 3.000 metri quadrati, mentre il suo fronte si eleva ad una altezza di 50 metri, corrispondente a 12 o 15 piani. Numerosi ascensori, entrate e scaloni elevatori facilitano, in caso di incendio, accessi ed uscite in un minimo decorso di tempo. La sala di spettacolo ad anfiteatro comprende 3.000 posti a sedere. La stessa volta abbraccia la grande sala pubblica e la scena è come una specie di grande conchiglia il cui effetto acustico è stabilito con il metodo di Gustave Lyon, della Sala Pleyel di Parigi.

Ma il nucleo dell'invenzione creatrice risiede soprattutto nei motivi della costruzione scenica. La scena principale si compone di un proscenio fisso, sotto il quale è posta l'orchestra, e di due altre scene mobili a guisa di cinture spostabili di forma anulare. Questi due cerchi mobili non girano come scene rotanti intorno al loro asse, ma cingono la sala di spettacolo e scorrono nei due sensi; la loro velocità può essere regolata a volontà dal regista.

Sotto gli occhi degli spettatori si erge una grande scena sulla quale corrono quelle cinture mobili che spariranno sotto la sala ad anfiteatro, quando sarà giunto il momento di cambiare scenario. In tal modo, la continuità dello spettacolo non è mai interrotta. Se, d'altra parte, osserviamo ancora che questi anelli movibili dispongono di piccole scene girevoli a mulinello e di botole, possiamo immaginare quante saranno le possibilità che consentiranno al regista di sfruttare il movimento degli attori, delle ballerine, delle comparse e degli scenari

in tutti i sensi utili che mente umana può pensare. La scena offrirà perciò il massimo dinamismo: il movimento circolare nei due sensi degli anelli, il movimento a mulinello delle piccole scene di detti anelli ed il movimento verticale delle numerose botole.

Affinché sia data completa soddisfazione alla facoltà visiva, ingegnosi accorgimenti e molteplici centri luminosi motiveranno innumerevoli effetti ottici e plastici. La luce cesserà, secondo la teoria di Prampolini, di essere soltanto l'illuminazione della sala, ma formerà un potente elemento atmosferico e cromatico atto a determinare la collaborazione fra attori e spettatori.

Quando poderosi motori porranno in movimento gli anelli scenici ed invisibili proiettori profonderanno luci e colori, verrà ottenuta non soltanto la continuità dell'azione, ma il rapido svolgersi di quadri plastici rassomiglierà, nel suo ritmo dinamico, al tempo cinematografico: l'opera presentata sarà quindi, oltre che teatrale, cinematografica. Diventerà un film sonoro, cantato, parlato, colorato, tridimensionale. Valendosi delle migliori condizioni acustiche e luminose, un tale dinamismo modellerà, in un complesso artistico di un ordine elevatissimo, quell'amalgama sincrono-sinottico tanto ricercato dal teatro moderno. La coordinazione della composizione della messa in scena nello spazio e nel tempo porrà autore, regista, attori e spettatori in una prodigiosa atmosfera mai vissuta sino ad oggi. Tutti questi accessori tecnici e tutto questo macchinario imponente e raffinato non possono che amplificare il *Verbo* del teatro: soffocarlo, mai. Bisognerà però dare la preferenza alle opere teatrali e letterarie considerando, non la quantità, ma la qualità delle parole. Urgono parole nuove che colpiscano l'immaginazione, urgono parole possenti, urge la *parola-clava*; urge abbandonare i torrenti plateali di inutili espressioni, urge tralasciare la banale inondazione verbale. Le impressioni ottiche e colorate profuse dalle nuove maestà della tecnica teatrale, non mozzeranno quindi il *Verbo*, ma incideranno sul suo valore, ributteranno la loquacità esagerata e spesso inutile, sempre contraria al giuoco naturale della scena e alla sua integrale espressione. L'evoluzione del grande teatro dell'avvenire maturerà nell'ordinamento funzionale del grande *Verbo* e in quello di una grande visualità.

La tecnica creatrice e perfezionatrice del teatro di Syrkus e Pronaszko precede l'opera drammatica oltrepassandola. Non rivalizza

né con il teatro, né con il cinematografo propriamente detti, ma li fonde in un assieme omogeneo e rivelatore che non perderà nessun contatto con la realtà. Aprirà invece largamente i quadri dei mezzi e delle nuove possibilità della messa in scena. Sottolineerà le grandiose prospettive inventrici dei futuri spettacoli di massa. L'idea ispiratrice è la sua tecnica, ma non si fermerà alla tecnica poiché la sua evoluzione è infinita, come le creazioni dell'uomo e dello spirito.

Dato il carattere rivoluzionario e trasfigurativo del teatro di massa che si sta elaborando con questi esperimenti, si avverte che il senso muscolare (tattile, orientativo) dovrà spesso diventare il collaboratore preciso dell'udito e della vista. In taluni determinati momenti, dovrà persin sostituirvisi. In particolare, quando il colore interverrà con animismo, l'occhio e la riflessione (questo udito interno) suppliranno talvolta all'udito stesso per agire rapidamente e più direttamente sull'insieme meccanico umano (nervi, muscoli, circolazione sanguigna e sua velocità, temperamento, stile personale) e sugli automatismi locali e generali.

Informati alle riforme degli elementi architettonici, costruttivi, estetici e tecnici del teatro, sono sorti vari altri progetti o tipi di teatri novatori, la cui importanza conclusiva arreca un contributo indispensabile all'evoluzione rapida della sala da spettacolo. In Germania: il *teatro astratto* ideato dal pittore Friedrich Vordemberge-Gildewart per la città di Osnabrück e il *teatro intimo* di 700 posti proposto nel 1930 dall'architetto Karl Schneider per la città di Amburgo; in Russia: il *teatro attivo* progettato, pure nel 1930, dall'architetto ungherese Marcel Breuer (con la collaborazione di Hassenpflug e Mamontoff) per la città di Carcov e il *teatro popolare* di 4.000 posti, presentato per la stessa città, nel 1931, dall'architetto nipponico Soûsha; in Finlandia: il *teatro intimista* costruito nel 1927 per la città di Aabo dall'architetto Alvar Aalto; in Svezia: la magnifica sala per concerti eretta per la città di Hälsingborg dall'architetto Sven Markelius; in Svizzera: il *teatro cooperativo* realizzato dall'architetto Hannes Meyer (sperimentato pure in Germania, all'Università della Costruzione di Dessau), e il *teatro di avanguardia* progettato dallo scrivente per la città di Ginevra nel 1929. Tutte idee ed opere che portano l'impronta della spiritualità e definiscono le sorti eccezionali di una nuova vita del teatro, mentre si accordano matematicamente con i concetti ideali ed umani che il futurismo italiano va sostenendo da anni ed anni.

I futuristi italiani furono pure i primi a difendere e glorificare il cinematografo come una delle nuove grandi arti del nostro tempo. Lanciarono infatti, l'11 settembre 1916, un importante manifesto firmato da F.T. Marinetti, Bruno Corra, Emilio Settimelli, Arnaldo Ginna, Giacomo Balla e Remo Chiti, che precorse e preparò tutte le odierne innovazioni cinematografiche europee ed americane[3]. Deformazione gioconda dell'universo, centuplicazione della forza novatrice della nostra razza, sintesi alogica e fuggente della vita mondiale, scuola di gioia, di temerarietà e di eroismo, il cinematografo futurista intendeva acutizzare, sviluppare la sensibilità, velocizzare l'immaginazione creatrice, dare all'intelligenza un prodigioso senso di simultaneità e di onnipresenza.

A prima vista il cinematografo poteva, sin dalla nascita, sembrare privo di passato e libero da tradizioni. In realtà, poiché sorgeva come *teatro senza parole*, ereditò immediatamente tutti gli inconvenienti più decadenti del teatro letterario, inadatti alla plurisensibilità del nuovo ambiente. Il cinematografo, essenzialmente visivo, essendo un'arte a sé, non deve mai imitare il palcoscenico. Su questo punto capitale, i novatori futuristi s'incontrarono con le chiare idee riformatrici di Massimo Bontempelli. Il cinematografo futurista tese perciò a raggiungere la *poliespressività*, alla quale ubbidirono le più moderne ricerche artistiche. Meraviglioso ponte tra la parola e l'oggetto reale, il film futurista immaginò, quali mezzi di composizione, le risultanti e gli elementi più svariati di una *sinfonia poliespressiva*: dal brano di vita reale alla chiazza di colore, dalla linea alle parole in libertà, dalla musica cromatica e plastica alla musica di oggetti, dall'accozzo di forme e volumi alla realtà caotica del mondo, dall'arte dei rumori a quella dei silenzi.

Preoccupandosi di attivare anzitutto l'evoluzione della pittura e della scultura, i firmatari del manifesto della cinematografia futurista propongono *analogie cinematografate* usando la realtà direttamente come uno dei due elementi dell'analogia, come equivalente impressione di cui l'universo sarà il vocabolario; *poemi, discorsi e poesie cinematografati* che fanno passare tutte le immagini che li compongono sullo schermo; *simultaneità e compenetrazioni di tempi e luoghi diversi cinematografate* che danno, nello stesso istante-quadro, due o tre

visioni differenti l'una accanto all'altra; *ricerche musicali cinematografate* (dissonanze, accordi, sinfonie di gesti, fatti, colori, linee, ecc.); *esercitazioni quotidiane per liberarsi della logica cinematografata*; *drammi d'oggetti cinematografati* (oggetti animati, umanizzati, truccati, vestiti, passionalizzati, civilizzati, danzanti - oggetti tolti dal loro ambiente abituale e posti in una condizione anormale che, per contrasto, mette in risalto la loro stupefacente costruzione e vita non umana); *vetrine d'idee, d'avvenimenti, di tipi, d'oggetti, ecc. cinematografati*; *congressi, amori, risse e matrimoni di mimiche, di pensieri comici, ecc. cinematografati*; *ricostruzioni irreali del corpo umano cinematografate*; *drammi di sproporzioni cinematografati*; *drammi potenziali e piani strategici di sentimenti cinematografati*; *equivalenze lineari plastiche, cromatiche, ecc. cinematografate* di uomini, donne, avvenimenti, pensieri, musiche, sentimenti, pesi, odori, rumori dando, ad esempio, con delle linee bianche su nero il ritmo interno e il ritmo fisico dell'anima; *parole in libertà in movimento cinematografate* (tavole sinottiche di valori lirici, drammi di lettere umanizzate o animalizzate, drammi ortografici, drammi tipografici, drammi geometrici, sensibilità numerica ecc.). Con l'intervento della pittura, della scultura, del dinamismo plastico, delle parole in libertà, degli intonarumori, dell'architettura funzionale e del teatro sintetico, la cinematografia futurista ha elaborato la scomposizione e ricomposizione dell'universo secondo l'ardente fantasia ed i meravigliosi capricci dell'artista moderno, per aumentare la potenza del genio liberatore e il suo predominio assoluto nel mondo.

Un *cinema puro* comparabile alla *musica pura* meriterebbe perciò di essere esaminato seriamente ma, d'altra parte, come avverte René Clair, «*il cinema che ha un ritardo di qualche dozzina di secoli sulle altre arti, sembra svilupparsi per direttissima: ciò ci induce a considerare le nostre opere con modestia*»[4]. Comunque, l'applicazione delle idee futuriste e surrealiste al cinema sfugge alle obiezioni che si possono indirizzare a certi orientamenti del surrealismo letterario e pittorico simbolizzato, il *dinamismo plastico* del futurismo e l'*automatismo psichico puro* del surrealisno possono entrare nella tecnica cinematografica e procurarle enormi vantaggi. Unico pericolo da sventare sarà quello di evitare ad ogni costo la commercializzazione troppo immediata delle idee novatrici: «*in effetti, basterebbe una invenzione ben sfruttata dagli industriali e ben raccolta dal cattivo gusto del pubblico perché le speranze che noi poniamo nel cinema fossero tutte annientate*»[5].

Insomma, al cinematografo moderno, dovrebbe essere esteso il famoso metodo Montessori basato sullo sviluppo graduale delle percezioni intellettive e sul principio del giuoco istruttivo che facilita l'acquisizione spontanea. Anche Alberto Consiglio ha posto giustamente l'accento sul metodo Montessori trionfante attraverso lo schermo: trionfo spettacoloso della pedagogia che la pellicola può in parte sostituire[6]. Trasponendo tale concetto al teatro e alla cinematografia, come si dovrebbe poter aprire e chiudere porte e finestre stando a letto (come si accende e spegne la luce), così si dovrebbe disporre di scuole-teatri-biblioteche, il cui sistema di insegnamento, visione e lettura si attuerebbe mediante il cinematografo.

Ma la nostra tecnica cinematografica è ancora molto giovane, inesperta e timida: si inizia nel 1895 con il nome di Filoteo Alberini, che brevettò il cinematografo (macchina per la presa, la stampa e la proiezione di pellicola); e nel 1896 si continua con il brevetto di Fregoli che immaginò, dopo aver visitato a Parigi i laboratori dei fratelli Lumière, il *Fregoligraph*, per giungere alle applicazioni odierne che tutti conosciamo.

I primi indizi, gli albori sintomatici di una nostra cinematografia forse in procinto di solido assestamento, di rinnovamento progressivo (ma lento e ancora sprovvisto di metodo moderno generatore), sono per ora contenuti nella estrinsecazione della bellezza poetica dei caratteri psicologici di *Piccolo Mondo Antico* (con Alida Valli) e *Malombra* (con Isa Miranda) dell'intelligentissimo Mario Soldati, nelle vaporose delicatezze e simpatiche frivolità de *La danza dei milioni* (con Iole Voleri e Nino Besozzi) del regista Mastrocinque, nelle categoriche realizzazioni de *Lo squadrone bianco*, *Alcazar* e *Bengasi* del forte animatore Augusto Genina, nei toni realistici e negli accordi patetici di verità di *Giacomo l'idealista* di Lattuada, nella magìa chiaroscurale di *Terra di nessuno* di Mario Baffico (opera tratta da una novella di Luigi Pirandello mirabilmente adattata al cinematografo da Corrado Alvaro) e da un *Colpo di pistola* (con Assia Noris e Fosco Giachetti) nella regia di Renato Castellani: il migliore film italiano fino ad oggi (ispirato da un drammatico racconto del grande poeta Alessandro Puskin).

Certo è che tolti alcuni stupendi films documentari realizzati dall'Istituto L.U.C.E senza il concorso di interpreti (che sono stati considerati all'estero come vere pellicole d'avanguardia), poco è stato

finora raggiunto. Molti dei nostri registi, specie quelli più seguiti dal pubblico, dovrebbero alquanto cimentarsi in severi esperimenti, studiare attentamente i caratteri specifici della nuova cinematografia realizzando, a puro scopo informativo ed educativo, films esclusivamente in esterni o in studio, documentari con interpreti e pellicole di corto e medio metraggio (600 e 1.500 metri), dedotte da temi prefissi di significato contemporaneo, per acquistare un mestiere, una tecnica, un'arte e uno spirito cinematografico che non possiedono ancora. E poi si dovrebbero tagliare le ali ai maneggioni e porre in guardina gli speculatori della cinematografia.

Su un piano prettamente artistico e tecnico, la Germania esordì nella cinematografia d'avanguardia con quel *simbolismo scenografico* che verso il 1920-21 prese il nome di *espressionismo cinematografico*. Profonda ricerca di stati d'animo feroci condotta essenzialmente, attraverso la scenografia, verso il senso allusivo, evocatorio e simbolico del film, in modo da creare una realtà differente da quella puramente ottica e visiva, *Il gabinetto del dottor Caligari* (dovuto alla collaborazione di Roberto Wienne per la regia e dei pittori Warm, Röhrig e Herlth per la scenografia, ed interpretato da Conrad Veidt) rappresenta, con le prime opere di Murnau, una delle più tipiche e riuscite opere della tendenza.

Uno dei più grandi registi mondiali del cinema, è stato indubbiamente l'artista tedesco Federico W. Murnau (morto prematuramente nell'America del Nord nel 1931, dove si era recato nel 1926). Dotato di una immensa fantasia, poderoso inquadratore di travolgenti drammi cinematografici, Murnau fondò quella vasta scuola della pellicola alla cui diffusione contribuirono non pochi architetti e pittori espressionisti germanici. Principiando sulle orme del futurismo e del cubismo, la cinematografia espressionista di Murnau e dei suoi seguaci si uniformò poi (creando un'ingente serie di capolavori del genere) al gusto dello spirito tedesco per la leggenda, il mistero, il terrore, la deformazione, i fantasmi, la morte, i ritrovati della psicanalisi, i substrati sessuali, le incognite del subcosciente, il sonnambulismo, le pazzie, il pessimismo, il freudismo, il mondo fantastico e debilitante di Edgard Poe, gli elementi macabri ed ironici. La magnifica arte esasperata di Murnau si spinse sino all'espressionismo esacerbato di quella colossale collana di opere ch'egli produsse dal 1920 al 1931: *Dottor Jekyll* (da un racconto di R.L. Stevenson: *Dottor Jekyll e Mister Hyde*), *Nosferatu*,

Genuine, *I tre lumi*, *La terra che brucia*, *Tartufo*, *Faust*, *Aurora* (dal romanzo *Un viaggio a Tilsit* di Hermann Sudermann), *Quattro diavoli*, *Tabù* e *Nostro pane quotidiano*.

Nella identica corrente espressionista ed ideologica, furono ancora girati altri films tedeschi di alto pregio artistico o tecnico: *Dall'alba a mezzanotte* di Martin, *Golem* di Wegener, *Torgus* di Kobe, *La strada* di Karl Grüne, *Le figure di cera* di Paul Leni (1924), *La casa della morte* e *La notte di San Silvestro* (1924) di Lupu Pick, *Lo studente di Praga* (1925) di H. Galeen (soggetto verista a tendenza psicanalitica), *Metropolis* (1925) di Fritz Lang e con Brigitte Helm (pellicola meccanico-sociale di gusto piuttosto scadente).

Con *La via senza gioia* (1925), pellicola crudele ed incisiva che rivelò l'attrice Greta Garbo, e *All'Ovest niente di nuovo*, grandi creazioni del regista tedesco G.W. Pabst, s'iniziò un nuovo stile cinematografico europeo; mentre il film sonoro debuttò nel 1929 con *L'angelo azzurro* (tratto da un romanzo di Heinrich Mann: *Il professor Unraih*) interpretato da Emil Jannings e Marlen Dietrich, che l'opera fece fulmineamente conoscere, realizzato da Erich Pommer, sceneggiato da Robert Liebmann e Karl Zuchmayer, e con la regia di Josef von Sternberg. Il puro cinematografo analogico-funzionale vedrà la luce più tardi con *La melodia del mondo* e *Sinfonia di una grande città* di Walter Ruttmann.

In Francia, la cinematografia ha origini ben diverse. I fratelli Augusto e Luigi Lumière riuscirono a porre in movimento le immagini della fotografia e Giorgio Méliès inventò il trucco cinematografico visto come trasposizione sullo schermo. Può quindi essere considerato il primo regista del cinema. Le ideazioni di Méliès si esteriorizzano traverso soggetti fantastici associati alla fantasia romantica di Giulio Verne o ambientati in favolosi paesi. *Terremoto*, *La conquista del Polo*, *Carmen*, *Viaggio nella luna*, *Duecentomila leghe sotto i mari*, *I quattrocento scherzi del Diavolo*, pur liberando l'immaginazione, hanno purtroppo dato la stura al pessimo stile di certi films surrealisti.

René Clair (il cui vero nome, come si è detto innanzi, è René Chomette), nacque a Parigi nel 1898 e già nel 1923 girò la sua prima opera: *Parigi che dorme*, conseguendo immediatamente quella profondità poetica che ritroveremo in tutti i suoi lavori. Egli ebbe presto sulla cinematografia francese, europea e di oltre oceano, quella benefica influenza che salvò certamente lo spirito nuovo dell'arte dello schermo

da una più estesa e vacua commercializzazione. Con pochi altri registi, spetterà a lui l'onore di dare l'impronta migliore alla settima arte francese. Mediante la tecnica narrativa de *I due timidi*, il giuoco di associazioni di idee e di immagini del poema e sogno tragico di *Entr'acte* (film dadaista su musica di Erik Satie e scenari del pittore Francis Picabia, realizzato nel 1924), il sottile umorismo di *Un cappello di paglia di Firenze* (girato nel 1927, ricavato dalla celebre commedia di Labiche e Michel, interpretato da Olga Tschechova e Albert Préjean), la drammaticità tentacolare di *Sotto i tetti di Parigi* (1930, con Albert Préjean), la parodia del melodramma rivelata da *Il Milione* (adattamento di un'opera di G. Berr e M. Guillemand compiuto nel 1931), l'analisi psicologica del *14 luglio* (1933), l'estro satirico di *A noi la libertà*, il meraviglioso funambolismo di *Jean de la Lune* (di Michel Simon) e la nervosa ed antiamericana trasfigurazione surrealistica de *Il fantasma galante* (*Fantôme à vendre*: girato in Inghilterra nel 1936, traendolo da una novella di Erich Keown), René Clair dettò le leggi ed il codice preciso della nuova cinematografia francese.

All'infuori del generoso, singolarissimo e conclusivo contributo di René Clair, la moderna cinematografia francese si è pure aperta molte e diverse altre vie interessanti. *Il balletto meccanico* del pittore Fernand Léger, ha portato il cubismo sullo schermo; Marcel L'Herbier, il regista di *Fu Mattia Pascal* (dal romanzo di Luigi Pirandello, con l'interpretazione di Ivan Mosjoukine e Michel Simon, e con scenografia cubistizzata), ha creato, nel 1924, il cinematografo di alto significato psicologico; *Giovanna d'Arco* (1928) di Carl Th. Dreyer (con la magnifica Falconetti) ha determinato una valida collaborazione franco-tedesca e la maestosa affermazione dei grossi piani e della mimica espressiva; *Fortunale sulla scogliera* (girato nel 1931 con gli attori germanici Conrad Veidt e Heinrich George) e *Varietà* del grande regista E.A. Dupont, elaborarono il più incalzante dei frenetici ritmi drammatici; *La Kermesse heroïque*, diretta nel 1935 da Jacques Feyder (con Louis Jouvet), opera ispirata alla pittura di Peter Breughel e dei maestri fiamminghi del XVI e XVII secolo, ha realizzato un dignitoso seppur divertentissimo spettacolo; *La bandera* (1935), dramma sulla legione straniera spagnola, e *Carnet di ballo* di Julien Duvivier, sono giunti a definire vasti affreschi cinematografici; mentre *Lac aux Dames* (dal romanzo di Vicki Baum e con l'interpretazione di Simone Simon, Jean-Pierre Aumont, Michel Simon e Rosine Deréan) riaffermò

l'ordine superiormente poetico dello schermo, e *La fin du jour* (con Louis Jouvet) gli accenti nostalgici delle intime disperazioni.

Martoriata da rivoluzioni e da aspre lotte intestine, la Russia è entrata nel modernismo con puro scopo propagandistico e politico. Ha comunque conquistato posizioni ardite, a base di semplici motivi realistici e grandiosi effetti drammatici, con *La corazzata Potëmkin*, *Ottobre*, *La linea generale* e *Lo sciopero* di Eisenstein; ha profuso ricerche analitiche ed ideologiche di intellettualità materialistica con *La madre* (1926), *La vita è bella*, *La fine di San Pietroburgo*, *Tempesta sull'Asia* (pellicola antibritannica) e *Il capitano* di Pudovkin; ha fondato una cinematografia sentimentale e romanticamente rivoluzionaria con *Arsenale* (1929) e *La terra* di Dovjenko; ha disegnato quadri ad impianti sociali con *Storia di un pezzo di pane*, *Dopo la morte di Lenin*, *La sesta parte del mondo* e *Undicesimo anno* di Dziga Vertoff; ha simboleggiato scenograficamente il progresso umano con *Verso la vita* (1931) di Nicolai Ekk.

Per merito di Alberto Cavalcanti (importantissimo e pochissimo noto regista), il Portogallo è entrato indirettamente nel girone della cinematografia di avanguardia. Fra le opere migliori, *En rade* (1937), soggetto marinaresco, e *Ivette* (interpretata dalla celebre attrice Caterina Hesserling), da un racconto di Guy de Maupassant, sono quelle con cui Cavalcanti ha realizzato, per mezzo di un suo particolare linguaggio psicologico, insuperati e rari effetti scenici nel loro genere, splendide sovrapposizioni di immagini e una personale perfezione tecnico-fotografica.

L'America del Nord, con la sua larghezza infinita di possibilità, ha raggiunto, per i films destinati all'esportazione europea (poiché quelli elaborati per il pubblico locale e quello dell'America Latina sono veramente pessimi) e prodotti, nella maggior parte dei casi, con regia e interpreti stranieri, un livello interessante, ma quasi sempre in margine alla modernità. *Accadde una notte* (1934), con Claudette Colbert e Clark Gable, e specialmente la pellicola surrealista *L'eterna illusione (Vous ne l'emporterez pas avec vous)* dell'italiano Frank Capra, sono ragguardevolissime espressioni dello schermo.

A conclusione di questo panorama della rapida evoluzione cinematografica nel campo tecnico, sarà bene ricordare che si può fissare il primo principio del cinematografo nella camera oscura di Gian Battista Della Porta, costruita nel 1593 su una traccia leonardesca, e che la lanterna magica, poi, è invenzione seicentesca di due gesuiti.

Note

[1] GIORGIO FUCHS, *Die Revolution des Theater*, Monaco di Baviera, 1909.
[2] EDWARD GORDON CRAIG, *The Art of The Theatre*, Londra, 1905.
[3] Poiché sentito di bruciante attualità, il primo manifesto della cinematografia fu ripubblicato a Roma, il 15 settembre 1928, nel supplemento al primo fascicolo della nuova serie di «Cinema-Teatro» diretta da Ghelardini.
[4] RENÉ CLAIR, *E domani?*, «Storia del cinema», Tumminelli, Roma, 1942.
[5] RENÉ CLAIR, opera citata.
[6] ALBERTO CONSIGLIO, *Cinema di ieri e di oggi*, «Storia del cinema», opera citata.

DISCIPLINA DEL FENOMENO ASTRATTO

Evitare lo sfacelo dello spirito nuovo

Da Stéphane Mallarmé ad oggi abbiamo assistito a un dilemma atroce: la compressione crudele delle parole e dei fatti per raggiungere l'inaccessibile, sistemare il negativo e perciò la morte di ogni cosa che non sia quella che s'inserisca nella dialettica materialista. Da allora, il poeta che dovrebbe essere il condottiero spirituale di un'epoca, è proprio colui che ciurma con tutti i luoghi comuni invece di combatterli, colui che non glorifica nemmeno il Paese legittimo, colui che - roteando su sé stesso - si lascia avvincere dal nulla di cui ha spavento. E' questo lo spettacolo che offre oggi il mondo nel campo intellettuale.

Non avendo più nessun oggetto da difendere, la poesia diventa oscura, dilettantesca, inatta a sollevare lo spirito delle Nazioni. Siccome deve pur vivacchiare, appoggia la consunta fantasia su una dose minima di realtà, più conformista che esaltante. Non avendo la possibilità di spezzare il nemico, di essere divampante come il fuoco, canta un po' i fiori, un po' gli alberi, un po' gli uccelli, frammistandoli con stazioni e pali telegrafici, tanto per dare una sembianza di modernità al ritmo decadente e purulento della sua bastarda immaginazione.

Cosicché vediamo i surrealisti francesi aderire al comunismo e condannare Stalin; i bolscevichi russi lavorare a cosiddette promesse sociali e mettere all'indice l'architettura funzionale; il tedesco medio assorbire come un veleno i postulati spirituali di una cultura nazionale e manifestare un'avversione oltraggiosa per la pittura astratta (accusata in Germania di essere un prodotto sovversivo e nell'Urss l'ultima trovata di un capitalismo moribondo); la puritana Inghilterra interessarsi strenuamente alle opere aggressive ed autoproclamarsi liberatrice e pacificatrice dell'universo. E così via di questo passo nel mondo dei feticismi nel quale la verità non è buona da dirsi, dove la realtà viene considerata una meta pericolosa.

Tuttavia, siamo debitori di questo fenomeno curioso. Con l'assurdo esso ci ha provato una particolarità sovrana dello spirito nuovo assunto dall'italianesimo: la disciplina dell'arte sta nella disciplina

della Nazione, la grandezza dell'arte sta nella grandezza della Nazione. L'arte deve essere una volontà coerente con un regime. Questo regime deve poter aprire le vie dell'arte. Altri hanno già detto che l'arte è, per noi italiani e per noi europei, un bisogno primordiale essenziale della vita, che bisogna creare un'arte nuova, che specialmente nei tempi moderni la poesia è necessaria alla vita dei popoli, che noi non possiamo rimanere gli imbalsamatori del passato, ma diventare gli anticipatori del futuro. Quindi, lo spirito perlomeno al pari della materia. La forza e l'intelletto sullo stesso piano di conquista. Ma la ragione prima del sentimento.

Superata la fase politica, l'arte deve librarsi al di sopra per abbracciare un più vasto orizzonte. E' questo il senso maggiore della sua libertà. In tal modo, non si vedrebbe, come accade in Russia, il Governo imporre agli artisti - con un ordine - un'arte proletaria, una letteratura proletaria, una musica proletaria senza la forza materiale di una vera tradizione. L'arte nuova che ha la missione di rappresentare lo spirito nuovo dei popoli nuovi, non può essere fabbricata in due tempi e tre movimenti. Finora, nella dottrina spirituale moderna, soltanto certi nazionalismi hanno saputo salvaguardare il concetto integrale dello spirito nuovo.

Nell'attuale consesso delle discipline funzionali quale è la parte dell'arte e in particolare dell'architettura? Innalzare delle immagini? No! Ma costruire degli organismi vivi, vivi quanto l'uomo e predisporre l'attrezzatura sociale di un ordine nuovo. Organismi a sviluppi periodici e continui, l'arte e l'architettura di oggi non saranno quelle di domani. Oggi, si vive alla giornata, per il presente, ma domani si dovrà vivere in considerazione dell'avvenire.

Tutte le tendenze degli animatori di un mondo nuovo sono impregnate di questa totale aderenza al carattere brutale del momento, al carattere quotidiano, che è anche la più lampante conferma dell'unica possibilità atta a vivere del razionalismo e dell'arte astratta: puntare verso la luce solare del sud. Analizzando le opere più recenti di Giuseppe Terragni, Le Corbusier, Walter Gropius, Alvar Aalto, Pietro Lingeri, Ludwig Mies van der Rohe, Carla Prina, Mario Radice, Marcello Nizzoli, Farkas Molnàr, Hans Scharoun, Stamo Papadaki, José Luis Sert, Mauro Reggiani, Osvaldo Licini, Luigi Figini, Gino Pollini, Cesare Cattaneo, Antonio Soldati, Manlio Rho, Giuseppe Vaccaro, Enrico Prampolini, Mario G. Dal Monte, Antonio Marasco,

Aristide G. Bianchi, Hans Arp, Paule Vézelay, Jean Domela, Sophie Taeuber-Arp, Giovanni Hélion, ecc., si intuisce un impulso sintomatico e fatale dell'architettura e dell'arte moderne verso le leggi concise del sud, un impulso verso un grande periodo latino, verso una grande chiamata mediterranea. L'interesse più vivo di questo ritorno alle sorgenti primitive dell'architettura eterna, risulta dal fatto che esso si effettua con equivalenza spirituale di tendenza fra certi artisti del nord e del sud, ma che la direzione ineluttabile dettata dagli eventi del secolo è quella del Mediterraneo. Si attende, perciò, la liberazione dell'architettura dai convenzionalismi borghesi e dai conformismi materialistici dall'Italia anzitutto, dalla Grecia (se riuscirà ad eliminare il suo servilismo e la sua passività intellettuali), dalla Francia (se saprà rinnegare il lato troppo cortese e spaccone della sua arte e dipartirsi dal carattere vezzoso dello spirito parigino), dalla Spagna (se potrà reggere l'indipendenza del pensiero in mezzo alle sue discordie intestine) e dall'Ungheria che ha felicemente assimilato la lezione del sud.

Spiace però constatare, malgrado il valore teoricamente uguale delle varie sezioni dell'intera tendenza, e il numero veramente impressionante di architetture di carattere razionalista realizzate in Germania prima dell'avvento del nazionalsocialismo, in Svezia, Norvegia, Finlandia e Russia prima che venisse proscritta l'architettura funzionale, che gli artisti nordici - in molti casi - hanno giuocato un brutto tiro all'arte edilizia moderna. Si sono rivelati spesso costruttori poco esperti e tendenziosi, tecnici *ersatz*, esteti ripieni di formule simboliste, materialisti aridi e sistematici del pensiero. Non bastò la buona volontà per concretare una realtà magica, ma essa servì incoscientemente a stabilire un'idea ben diversa: l'affermazione di teorie annebbiate e sentimentali, che condussero direttamente al tentativo (abortito) di applicare all'arte i precetti del materialismo storico. Si veda, a questo proposito, la concezione dei Sovieti in materia di urbanismo, presso i quali la tipificazione ha preso soltanto un'aria di rottura, ma nessuna volontà di costruzione alla misura dell'uomo: corpo e spirito.

Impantanandosi sempre maggiormente nell'intricata faccenda, alcuni fra i più autorevoli architetti tedeschi abdicarono in seguito a gravi equivoci e a certe pressioni esercitate dal nazionalsocialismo in materia culturale; abdicarono per essere stati impreparati a tradurre in atto una rapida realtà; tradirono in pieno il razionalismo per

mancanza di moralità. Il motivo lo troviano nell'assetto commerciale e opportunista di certa architettura moderna dell'epoca repubblicana e democratica (Erich Mendelsohn, Hans Poelzig, Emil Fahrenkamp) che imperversò in Germania per anni ed anni. Pur vivendo sui diritti del razionalismo, questa architettura dimostrò di essere inetta ad affrontare i problemi dell'arte, incapace di accostare il potere regolatore del funzionalismo alle nuove espressioni sociali, questa architettura non seppe discernere, fra la biada, i veri fini dell'edilizia moderna, non seppe rivendicare un sistema estetico di forme ben definite che ogni saldo regime politico deve poter ottenere.

Le *invenzioni* sono la totalità dell'uono e le forme liriche che sono pertanto, nell'opera compiuta, la logica emanazione delle forme funzionali, non trovano talvolta presso gli artisti nordici nessuna simpatia. Essi temono i capitomboli spirituali, i pensieri audaci dei poeti latini, e preferiscono una musica blanda della costruzione, tutta pace, discrezione, amenità. Noi, giovani Italiani, ci ribelliamo contro l'imposizione di una tale architettura. Vogliamo un'arte aggressiva, forte d'impegni e di vedute lontane; vogliamo un'arte crudele nei suoi atteggiamenti, un'arte che sbaragli quelle povere particelle di simbolismo architettonico che si esprimono con enormi maiuscole. Trattando d'arte, i nordici amano elaborare oscuri raffronti con la filosofia hegeliana, l'economia marxista, il jaurèsismo patriottico, la teosofia, la mitologia. Nelle loro opere vi spunta sempre il lato tronfio e magniloquente della cuffia intima di Riccardo Wagner. A noi risulta invece che l'architetto, per creare, si immedesima nell'esaltazione lirica, ma soltanto in quella della plastica del nostro tempo.

Fuori dell'ambiente parolaio e dei ciarloni nordici, l'artista che punta verso il sud vuole trovare nelle possibilità tecniche e plastiche del cubismo (statica e precisione latine), del futurismo (dinamismo e movimento mediterranei) e del neoplasticismo (funzionalismo forse più dorico che olandese), l'unica soluzione per una rinascita decisiva dell'arte. L'architettura non ha ancora sviluppato appieno, compiutamente, le teorie nate dal connubio astratto di queste tre tendenze ben distinte.

Una grande funzione di estetica astratta si trova sempre alla base di uno scopo pratico, in un mobile come in una costruzione, in una pittura come in una scultura. Se l'architetto rinuncia volontariamente a certe forme superate dell'arte, le sostituisce con altre più svelte nei

modi, con altre di una eleganza nervosa e muscolare più semplice e più perfetta. L'elemento più importante dell'espressione riposa nell'armonia dell'insieme, armonia ondeggiante, penetrante, con la quale l'edificio si concilia con lo spazio ambiente. Così come una legge fisica o acustica può condurre l'architettura su un terreno inaspettato. Plasticità planetaria del cemento armato, dell'acciaio e del vetro che offrono ai piani, alle superfici e ai volumi della costruzione una aderenza naturale alla funzione precisa che ricorda lo spirito narrativo nella letteratura. Si costruisce una casa, si scrive una storia, si prevede l'intera storia di una città: è la pellicola delle *24 ore* di cui parla Fernand Léger. Questa narrazione non è estatica, ma si muove e brilla dei mille fuochi della nostra epoca, si soddisfa delle luci e delle ombre che annunciano il compito diverso delle pareti e della planimetria: il lavoro, l'igiene, il riposo, l'intimità, il dramma della vita. In questo risiede il lato misterioso, imponderabile e direi quasi *monumentale* dell'architettura. E' grande quanto una tragedia classica.

Lo spirito dinamico e le trasposizioni di questa tragedia sono tuttavia anche fondati su certi ritmi di *stabilità*. Unità e simmetria, ripetizione e parallelismo, ordine orizzontale e ordine verticale, asimmetria e composizione di figure geometriche. Malgrado il suo ordine comune, si conferisce perciò all'architettura una grande varietà di espressioni considerato che essa procede per unità semplice, composta o per gruppo, per simmetria o asimmetria, per gruppo incastrato obliquamente, per incorniciatura o addentellato, per simmetria con o senza asse, per asimmetria senza o con asse, per convergenze, per ripetizione semplice, sovrapposta, in superficie, in volume, incrociata, in curva, con direzione o seguito, per parallelismo dai pieni o dai vuoti o dagli organi strutturali, per ripetizione di uno solo o più elementi. Come si vede, quanta fantasia racchiude il funzionalismo: c'è di che spaventare l'accademico più pedante od esperto.

La grande ricchezza di modi espressivi che il principio mediterraneo conferisce all'arte astratta, ci richiama ad osservare attentamente l'opera del russo-tedesco Wassily Kandinsky annoverato fra i più insigni pittori contemporanei e le cui idee hanno una certa connessione con quelle che abbiamo esposto sinora, e svelano un aspetto un po' speciale della questione riferentesi al simbolismo artistico, menda dell'arte nordica. Forse perché di origine russa, Kandinsky (come, d'altronde, quasi tutti i pittori moderni anglosassoni) non ha ancora

potuto abbandonare completamente la nozione di *sentimento* alla quale, noi latini, opponiamo quella di *lirismo*. Ciò va detto soltanto per la sua opera critica, poiché la sua opera di pittore riscuote il nostro pieno consenso. Quand'egli risiedeva in Russia (vi rimase sino alla fine del 1921), in quei primi anni della rivoluzione, il futurismo era divenuto arte di Stato. Ma si trattava di un futurismo imperniato esclusivamente su un positivismo asciutto, avaro, e Kandinsky vi si trovò perciò a disagio. I nuovi pittori russi oltrepassarono la meta. Volendo abolire il sentimento distrussero pure il lirismo e il fervore creativo. Uno di questi pittori poté scrivere un giorno questa bestemmia: *un artista può rimanere tranquillamente coricato in letto e ordinare per telefono la formula della sua nuova opera che verrà eseguita meccanicamente da un qualsiasi imbianchino*. Bel rispetto del lavoro umano! Bello spettacolo di maschia attività! Oggi, l'arte astratta è bandita dall'Urss, come se non fosse mai stata capita in quel paese, tolte qualche rarissime eccezioni (El Lissitzky, Kasimir Malevič, Vladimir Tatlin, Gabo e Ladowski - i quali, attualmente, producono poco o nulla -). I marxisti russi imputarono all'arte astratta di essere distruttrice, pericolosa per il popolo. I marxisti tedeschi e svizzeri, invece, sostengono - pure erroneamente - che essa è un'arte borghese, un'arte dei tempi andati, un'arte che non avrebbe, perciò, alcun rapporto con l'avvenire data la sua primitività. Mentre gli hitleriani accusano l'arte astratta di essere materialista, marxista, senz'anima, di essere il risultato dei disordini del dopoguerra 1914-18 (urge precisare, a questo punto, che l'arte astratta europea è nata nei primi anni del secolo presente).

Sin dall'inizio della campagna per l'avvento di un'arte astratta, la posizione di Wassily Kandinsky è stata chiaramente definita da un punto di vista esclusivamente spirituale. Si noti il suo primo libro pubblicato nel 1912: *Uber das Geistige in der Kunst (Il senso spirituale dell'arte)*[1]. Il Padre Domenicano Félix Morlion definì giustamente Kandinsky un logico. Infatti, egli ama tanto la teoria quanto la materia, e se ne spiegò ampiamente nel suo *Von Punkt und Linie zu Fläche (Dal punto e dalla linea alla superficie)*, uscito nel 1926. Ma per lui la teoria, la materia, il ragionamento sono soltanto dei mezzi e mai lo scopo. Egli asserisce pure che la ragione, interpretata come un Dio onnipotente e senza macchia, è uno dei più gravi pericoli del nostro tempo. E qui siamo d'accordo con Kandinsky.

Un altro errore sarebbe quello di sostenere che l'arte può fare a meno della teoria e della ragione, poiché l'unica sorgente d'ispirazione è l'intuizione. Un esempio forse unico nella storia dell'arte, e che rimane perciò un'eccezione, infirma questo concetto: il caso del doganiere Henri Rousseau, il Rousseau delle meravigliose *Rive della Oise* (1905), della collezione Voemel di Düsseldorf, e dell'*Incantatrice di serpenti* (1907), del Museo del Louvre di Parigi.

Dove noi dissentiamo completamente da Wassily Kandinsky, è quando afferma che la ragione - pur essendo per l'arte nuova una forza assolutamente indispensabile - deve però essere posta sotto il controllo del sentimento, essendo questo l'ultimo giudice, come è stato detto nel suo *Uber das Geistige in der Kunst*. Qui rispunta la tradizionale confusione nordica tra sentimento e lirismo. Noi Italiani, uomini forti, uomini audaci, vogliamo che la ragione sia al servizio del lirismo puro, soltanto del lirismo puro. Il sentimento è per noi un invalidamento dell'arte, un indebolimento effettivo dell'atto creatore.

Per le future investigazioni dell'arte astratta che convalideranno il postulato mediterraneo, ci è parso essenziale ribadire ancora una volta che nel funzionalismo il pensiero non deve essere controllato dal sentimento, ma soltanto dal lirismo, perché (e qui ci troviamo nuovamente d'accordo con Wassily Kandinsky) gli artisti che hanno paura della ragione hanno un cuore troppo debole. E' così che si definirà l'arte di Stato.

Per questo, Kandinsky e gli astrattisti italiani ed esteri rimangono per noi i veri continuatori della tradizione, quelli che salveranno lo spirito nuovo da un grande sfacelo. Ripetiamo: sono loro che continuano la tradizione e non i plagiari estemporanei di questa tradizione. I primi operano con la fede dell'attività creatrice, gli altri con la mentalità del borsaiuolo.

Note

[1] WASSILY KANDINSKY, *Della spiritualità nell'arte*, Religio, Roma, 1940.

CONDIZIONE DELL'ASSOLUTISMO

Allenamento millenario delle quantità cognite e dei lieviti da raggiungere, lo scibile infuocato dell'arte pura condensa, oggi, nell'estetica futurista l'avvallamento graduale e metodico di quelle nozioni simboliche estranee al contenuto creatore che hanno falcidiato grande parte del modernismo e condotto le dottrine aggregative verso un inquinamento assoluto delle loro forze intellettive. Mentre stabilmente elimina le spoglie di tale asservimento del pensiero alle forme più dissolute dell'arte, figure gigantesche di esplorazione rinnovano, aggressivamente, concetti inventivi coeterni e consacrano l'approfondimento intensivo del senso metafisico dell'opera plastica che è sempre stato la ragione di essere di noi Italiani. Scaturita da una prepotenza generosa e geniale del massimo poeta moderno F.T. Marinetti, da una sagace puntata pittorica del torinese Giacomo Balla e da un legittimo salutare bisogno di sistemazione dei ritmi innovatori, l'arte astratta (tendenza estrema del futurismo) immagina ora - consapevolmente - un mondo mai pensato e mai visto che diventerà uno dei settori spirituali più arditi, più elettrizzanti, più dinamici, più rivoluzionari di un ordine nuovo.

L'arte del rinnovamento e della rivoluzione europea non può essere altra. Ma amici e nemici non credono a questa metamorfosi in atto; amici e nemici espongono i loro dubbi sulla posizione extra-oggettiva dell'arte astratta di fronte alla realtà dell'oggetto. Ammesso che l'arte astratta non persegua la riproduzione di dati oggetti, figure o paesaggi, amici e nemici chiedono quale sia la sua posizione dal punto di vista filosofico. Per i profani - così come stanno le cose - la posizione sembrerebbe arbitraria, ma per noi che pensiamo diversamente, si tratta soltanto di determinare l'ubicazione esatta del *non-oggetto*. L'inoggettivo si presenterebbe come l'essenza dell'oggettivo, ossia come qualcosa di spazialmente intuitivo per noi. Ora bisogna sapere se la spazialità ha un valore intrinseco o se, al contrario, è solo un prodotto intellettuale. Cioè, intendiamo spiegare e sentire perché un solido è costituito da angoli retti precisi e rappresenta un non-oggetto quando, nell'arte astratta, non raffigura più gli elementi formativi di un soggetto descrittivo, ma quelli di un complesso originario di forme

creative che divampano da trasposizioni spirituali, ideali, eroiche, primordiali del mondo fisico e dell'ambiente atmosferico che classifica ogni cosa. Si deve dunque dire che il solido è apparso astrattamente per una necessità funzionale, quando però l'arte astratta non sprigiona forme mai viste, totalmente inventate, in accordo con noi per i loro soli rapporti umani e nelle loro relazioni ensiformi. In questo caso, il bisogno funzionale non interviene più con lo stesso imperio perché l'astrattismo valorizza altre fonti d'ispirazione sorrette da sostanze d'invenzione incorporee.

Conseguentemente, si penserà forse che nel senso utilitarista il materiale delle cose esprime pur esso una funzione. Ciò che varrebbe a dire che tra imitazione e non-imitazione vi è correlazione manifesta, essendo questa assistita dall'eterna legge di reciprocità. Non si dimentichi, però, che nel senso utilitarista il materiale assolve soltanto la funzione pratica, non quella di un ordine lirico superiore allo stato vergine. E' chiaro quindi che, da questa limitazione che sorge dalla necessità stessa del funzionale, si nota immediatamente che il problema si esaurisce nel fatto che il reale è uno solo, unitario, ma diverso, tanto per l'*oggetto-soggetto* quanto per il supposto campo trascendentale astratto. Viene allora la conferma che il principio di necessità stabilisce, in primo luogo, un punto fermo inadatto alla vera conoscenza, in secondo luogo una ragione fondamentale che nutre rigorosamente un principio vitale, esclusivo ed evolutivo di espansione artistica.

Ora, se l'arte astratta non è oggetto-soggetto, quale può essere la sua posizione dal momento che non è possibile pensare ad una necessità funzionale materiale, senza poggiare sullo stesso piano di realtà? Essendo l'arte astratta per natura inoggettiva, nel senso che il non-oggetto rifiuta il compenso descrittivo delle forme materiali, ma sempre legata - intimamente legata - alle misure umane che la fissano al cervello ed al cuore dell'uomo, può anche essere dedotta dal concetto di necessità, senza compromettere per questo la propria indipendenza, tanto nell'architettura quanto nella scultura e nella pittura.

L'arte è possente, la natura spesso manchevole. Con l'arte futurista astratta incomincia il regno assoluto, non della forma, ma di innumerevoli forme inventate: arte che deve avere molto rilievo esteriore ed infinite emergenze interne. Arte nitida e trasparente di cui si circonda il pensiero del nuovo europeo per manifestarsi nella sua maggiore

evidenza, creando da sé l'espressione che più gli conviene, nulla trascurando e soprattutto nulla aggiungendo di abusivo al proprio valore. E' l'assillo attaccato al suo fianco. Il genio degli astrattisti per la geometria, la stereometria e per quelle nozioni matematiche che permettono loro di approfondire le proporzioni ed i rapporti dei circoli, dei quadrati, dei rettangoli, dei triangoli, delle figure lineari e dei solidi volumetrici per precisare gli assiomi e con questi pronunciare sinteticamente le dimostrazioni plastiche perfette delle loro scoperte, non smentisce le speranze di un'arte nuova: anzi le accresce sempre. Questi artisti non poterono troppo a lungo indugiare nei limiti imposti dall'arte figurativa tradizionale, perché attribuirono tanta forza di spirito geometrico, meccanico e dinamico a quella mirabile armonia di lunga durata che ne conseguì, oltre le raggiunte evasioni dell'arte metafisica di evocazione, la metamorfosi strutturale di un'arte sintetica e simultanea non più congiunta alla natura nella giusta proporzione per produrre delle opere perfette, ma informata ai concetti rivoluzionari del futurismo marinettiano.

Dell'essenza del futurismo, del suo poetico dinamismo italiano fra le filosofie, ha scritto recentemente con alta dignità di accorgimenti Giovanni Acquaviva[1]. Questo suo libro, vissuto in intensità di anni e di anima, polarizza intorno al futurismo tutte le opere dovute a quello spirito di penetrazione spirituale che Acquaviva definisce così giustamente l'*entusiasmo entrante*[2] e che gli fa rilevare che *all'impeto del creare si oppone la fissità del già fatto, inerzia che stacca l'essere dal nucleo vitale dà solo un vuoto guscio secco di umanità*[3]. Ad Acquaviva giunge la mia approvazione, al di là delle sue pagine, alla sua stessa vita, perché egli sa che il mio consenso è frutto dell'uguale intensità d'animo con cui ho vissuto coraggiosamente e seriamente i miei anni. Da tempo Acquaviva andava considerando che le critiche mosse al futurismo, come anche molti assensi, muovevano da un'atmosfera di superficialità e vivo era il suo desiderio che sorgesse qualcuno più illuminato. L'importantissimo libro di Umberto Boccioni sulla pittura e sulla scultura futuriste, era soltanto un lato della complessità universale di vita affrontata dal futurismo, mentre questa complessità per l'attiva vitalità dei futuristi maggiori si universalizzava sempre più. Ora è da augurarsi veramente che un libro costruito sull'estetica futurista porti a quel superamento e a quel complemento, che anche espressamente, e quasi in ogni pagina della sua opera, lo stesso Acquaviva ha pure

pronosticato: quadratura ed intensità di pensiero. E che ora i migliori modernisti, migliori non soltanto per qualità di opere, ma anche per qualità di carattere, compiano decisamente l'assalto finale: liberatore dell'arte!

Stabilita quindi la formula, che esalta il valore lirico, ottimista, rigeneratore e generatore dell'arte costruttiva di tendenza astratta, si può ben dire con Giovanni Bay che la ricerca della differenza esistente fra *oggetto-figurativo-condizione* e *oggetto-non-figurativo-condizione* è, ormai, di facile risoluzione. Il problema consiste unicamente nel fatto che tale differenza c'impone di determinare quale è dei due il vero oggetto, considerando che soltanto il non-figurativo è astratto e che il concetto di astrazione rappresenta per noi la *conditio sine qua non* atta a scongiurare ogni confusione formale, atta a scartare ogni diroccamento tendenziale. Il non-figurativo, in rapporto con il figurativo, diventa l'oggetto puro, cioè l'oggetto trascendentale potenziato come prima condizione i cui dettami hanno fissato la creazione sui principi dialettici. Siamo giunti al punto in cui si deve stare tanto dalla parte della negazione che dell'affermazione, per chiudere in una vasta sintesi evolutiva le opposizioni che sorgono dalla nostra fantasiosa ragione.

Meglio delle altre, forse unica fra tutte, la pittura astratta s'impianta fermamente nell'ambito preciso dell'architettura funzionale e ne costituisce una parte integrante e di primo piano. Questo notevole richiamo di un felicissimo incontro fra due arti tanto dissimili in apparenza, ci riporta alle fervide attività dell'anno 1926 e del 1929, quando, in terra di Francia, la Scuola di Parigi e specie le avanguardie dell'intelligenza italiana lottavano, in piena brutale reazione, per tenere altissimo il prestigio della propria nazionalità ed imporre con fierezza lo spirito creatore e riformatore dell'arte futurista.

Storicamente poco nota, anche per l'arbitraria e frammentaria composizione dei suoi partecipanti e la troppo evidente ed imperdonabile antitalianità dei suoi intenti, la Seconda Mostra annuale di pittura, scultura ed architettura del Comitato Nancy-Parigi, tenutasi nel marzo 1926 alla Gallerie Poirel a Nancy, tentò per la prima volta la fusione plastica del cubismo nelle sue tre maggiori discipline. La pittura era rappresentata da Braque, Chagall, Derain, Dufy, Gris, Laglenne, Léger, Lhote, Lurçat, Marcoussis, Matisse, Ozenfant, Pascin, Picasso, Masson, Miró, Laurencin; la scultura da Laurens, Lipschitz, Maillol, Orloff, Zadkine; l'architettura da una sezione internazionale.

Dalla Germania mandarono opere gli architetti Hilberseimer, Gropius, Mies van der Rohe e Behrens; dall'Olanda van Doesburg, Eesteren, Oud, Rietveld, Schrader, Stam, Wils, Verschoor e van t'Hoff; dall'Austria Fellerer, Vetter, Strnad, Franck, Haerdtl e Hoffmann; dal Belgio Acke, Bourgeois, De Koninck, Eggerickx, Hoeben, Jasinski, Jespers, van der Swaelmen e Verbruggen; dalla Svizzera, come ebbe a dire Andrea Salmon, «*était venu le charmant et sensible von der Mühll de Lausanne, il fut payé du long voyage par le succès accordé à ses villas et à ses intérieurs systématiques, qui laissent tout de même paraître la fantaisie*»; dalla Francia Mallet-Stevens, Perret, Guévrékian, Moreux, Lurçat e Le Corbusier.

Questo avvenimento, se non ebbe l'esito ricercato per la sua caleidoscopica e poco intransigente natura informativa, riuscì perlomeno a rivelare il nome del primo architetto razionalista elvetico: Henri Robert von der Mühll, i cui studi sull'urbanismo moderno del 1927, 1928 e 1930 precedono gli scritti di Meili, che sono infatti del 1933, e quelli di Peter e Hoechel, che sono del 1935.

Importanza decisiva, invece, riscontrò la seconda manifestazione dell'anno 1929. In quell'epoca fondai a Parigi, con F.T. Marinetti, Enrico Prampolini, Giovanni Vedres, Fillia, Piet Mondrian, Michel Seuphor, Theo van Doesburg, Walter Gropius e Le Corbusier, il gruppo *Cercle et carré* e la rivista omonima (gruppo e rivista che iniziarono la loro operosità con l'organizzazione di una mostra internazionale alla *Galleria 23*, a Parigi, e si trasformarono in seguito in quelli di *Abstraction-Création: art non figuratif*), nell'intento, di costituire un ponte di collegamento fra l'architettura Antonio Sant'Elia, la scultura futurista e la pittura astratta. Non doveva essere solamente un incontro, ma una saldatura. Più tardi, compiendo una operazione simile, ma più efficace ancora, si rinnovò questa manifestazione, a Como.

Mirando ad una intesa magistrale fra i problemi programmatici connessi all'architettura, alla polimaterica e alla pittura, Enrico Prampolini, Mario Radice, Marcello Nizzoli, Manlio Rho, Nicolay Diulgheroff, Enzo Benedetto, Fillia alzarono per primi, nella luce gaudiosa, il gran pavese suprematista, per glorificare la rinascita della pittura incorporata all'architettura. Primi fondamenti essenziali che concatenarono lo svolgimento dei temi universali devoluti all'astrattismo. Senza alcuna incrinatura, a forza di cervelli, una massa compatta di

volontà entrava in contatto con i nuovi ideali futuristi, ordendo, nella solitudine e nel silenzio produttivo del lavoro, poderose manovre in profondità per distogliere dalla tradizione italica il peso amorfo dei rinnegamenti ostili. Alla potenza massiccia di Giuseppe Terragni, alle densità plastiche di Pietro Lingeri, al razionalismo lirico di Giovanni Vedres, all'agile e serrato tecnicismo di Cesare Cattaneo si univano le archipitture di Osvaldo Licini nelle loro ingiunzioni più categoriche, l'emozione plastica del mondo delicato e trasparente che costituisce la sostanza prima dell'intelligenza e della sensibilità di Carla Prina, le audaci intensità coloristiche di Mauro Reggiani, l'astrattismo nucleare di Giovanni Bay, le magìe antiveggenti di Emilio Pettoruti, il cromatismo fiammante, poetico e garbato di Carla Badiali, l'espressività adusta e matura di Antonio Soldati, l'innato sentimento artigiano di Tullio d'Albisola, gli stagli musicali di Luigi Veronesi, gli arditi e coloratissimi protocosmi e macrocosmi di Eligio Torno, le simultaneità marine e aeropittoriche di Giovanni Acquaviva, i baldanzosi e pregnanti dinamismi astratti di Galliano Mazzon, le densità assolute di Alberto Magnelli, le turbolenti composizioni surreali di Bruno Munari, le vivaci plastiche lineari di Aldo Galli, gli sbandieramenti astrattivi di Giacomo Balla, gli ermetismi sinfonici di Riccardo Ricas, le chiare e serene immagini geometriche di Pippo Oriani, il radioso cubismo di Gino Severini, i misteri evocatori della metafisica di Carlo Carrà, le quadrature sontuose di Mario Sironi, le pacate armonie di Paolo Alcide Saladin, i segreti prospettici di Giorgio De Chirico, l'assolutismo impenetrabile di Giorgio Morandi, i dinamismi mitraglianti di Fortunato Depero, il graficismo solare di Raffaele Castello, le compatte forme ispirate di Mario G. Dal Monte, i colossi tumultuanti di Lucio Fontana, i severi monumenti scultorei di Fausto Melotti, le totali invenzioni di Antonio Marasco, le ritmiche e vertiginose pitture di Ugo Pozzo, la compiutezza modellatrice di Virginio Ghiringhelli, la distinzione cromatica dei partiti di Cristoforo De Amicis, il brio lineare di Oreste Bogliardi. Ardivano, ardivano, ardivano sempre più, sino a raggiungere con aperta parabola lo spirito che aleggia nei sogni estrosi e sigillare con impavido slancio il totalitarismo dell'equilibrio compositivo ed assoluto.

Per concretizzare le sembianze di questa presenza invisibile, affermai fino dal 1931 che il diffondersi di un'architettura attuale impostata sulle formule concise del funzionalismo non era, oramai, più

un fatto polemico. Il senso dell'epoca e la sensibilità novecentista, nella loro rigorosa aderenza agli schemi utilitari dello spirito meccanico, consentono una organicità estetica e tecnica della costruzione moderna. Stabilita così una nuova armonia dei ritmi spaziali, con i quali si fanno coincidere la forma e gli aspetti dell'architettura con quelli dell'urbanistica, il funzionalismo futurista assoluto costituisce uno scambio appassionato di regole vitali costruttive.

Il largo contributo portato dal nuovo orientamento dell'architettura all'evoluzione delle arti plastiche contemporanee è tale, che per misurare l'intera opera compiuta dall'arte di costruire quale esclusiva armonia del funzionale e del tettonico, converrà osservare in quali relazioni vengono a trovarsi la scultura e la pittura nei confronti dell'architettura razionalista. Benché essa rifiuti recisamente il sussidio decorativo delle due arti figurative, assegna loro una nuova funzione, imprime loro un nuovo carattere integrandole nel corpo stesso dell'architettura o, secondo i casi, equilibrandole nettamente all'infuori del corpo della costruzione, infatti la pittura e la scultura (anche se si assoggettano, per necessità contemporanee, all'influenza dello spirito costruttivo dell'arte di fabbricare) possono pure avere una vita propria ben definita.

Esternamente, la nudità assoluta è un'espressione saliente, una prerogativa utilitaria ed estetica, sulla quale il funzionalismo non potrà mai transigere, né accettare nessun compromesso, né fare alcuna concessione, poiché escluderà sempre - per definizione - ogni elemento complementare decorativo, ogni inutile sovrapposizione ornamentale. Poiché l'architettura razionale non è sorta soltanto per reazione polemica all'illogicità costruttiva, questa condizione di perfetta nudità architettonica esterna - senza cadere in un dogmatismo arido e teorico - esclude a priori ogni sovrapposizione decorativa dalle forme volumetriche dell'edificio ed è assoluta in tutta la vera architettura moderna, ove l'intrinseco valore lirico degli elementi struttuali costituisce di per sé stesso un puro, metafisico valore plastico dello spirito architettonico funzionalista.

All'interno dell'edificio, la pittura e la scultura possono anche essere amalgamate al complesso architettonico, esaltandone il senso lirico senza contraddirlo, ma all'esterno, la scultura e la pittura, seppure unite in un assieme plastico, potranno seguire l'armonia architettonica, accompagnarne l'atmosfera, ma mai essere incluse

nell'ossatura o negli elementi dell'edificio. S'intende che non alludiamo qui alla coloritura ed alla policromia interne ed esterne delle pareti, che, avendo un valore strutturale ed organico, sono logicamente incorporate all'architettura. Nella sfera lirica e tecnica dell'assoluto funzionalismo, nel suo dispotismo astratto ritmale, non vi può essere posto per nessun ornato dissolvitore, nel senso tradizionale della parola, giacché l'abbandono totale di qualsiasi ornamentazione, che soffochi la limpida immagine lineare dell'architettura, è uno dei principi più significativi, più portentosi delle premesse del razionalismo europeo. L'architettura Sant'Elia, l'architettura funzionale, ha definito, nelle sue formule più chiare, il coraggio di spogliare l'edificio di ogni attributo simbolico o decorativo per raggiungere le regioni dall'arte pura, dalla realtà magica, dalla realtà spirituale, nelle concordanze più intime con le necessità del tempo presente.

Quando l'opera d'arte diventerà, attraverso l'astrattismo assoluto, la sintesi della sintesi, cioè quando essa sarà rappresentata da uno scheletro formato da un complesso di elementi simultanei perfetti, sorgerà allora nel suo vero clima morale l'assieme totalitario delle sintesi future che noi sogniamo.

Note

[1] GIOVANNI ACQUAVIVA, *L'essenza del futurismo suo poetico dinamismo italiano fra le filosofie*, Istituto Grafico Brizio, Savona, 1941

[2] GIOVANNI ACQUAVIVA, opera citata.

[3] GIOVANNI ACQUAVIVA, opera citata.

PRIMITIVISMO, CLASSICISMO E COSTANTI STORICHE

Quindici anni dopo o del riso omerico

La scienza seppe, dopo Leonardo da Vinci (1452-1519), che nel volo dinamico il peso non era un ostacolo. Sperimentato un principio che fu ammesso soltanto dopo le osservazioni sulle leggi del volo del grande fiorentino, il primo apparecchio dinamico che si alzò nell'aria - il velivolo di Clemente Ader - non poteva avere altra forma che quella immaginata da Leonardo. Stupisce, però, vedere che Ader (che con la sua macchina volante effettuò prove nel 1898), e non Leonardo, venga considerato come il padre dell'aviazione.

Accade lo stesso per Mondino dei Liuzzi (1270-1326), il medico bolognese che stabilì la necessità della dissezione cadaverica nell'insegnamento universitario dell'anatomia. Riunendo le sue conoscenze anatomiche nel trattato *Anothomia*, finito di scrivere nel 1316, Mondino fu il primo nella storia dell'umanità a dare importanza al disegno anatomico. Ma ancora oggi, la sua fama di precursore è oscurata da Andrea Vesalio.

Un identico problema di precedenza e di interpretazione conclusiva si presenta oggi, nel campo estetico, a proposito della *teoria delle costanti*, che riguarda profondamente la disciplina culturale ed evolutiva dell'arte nuova. L'eruditissimo spagnolo Eugenio d'Ors, che ne è l'esponente, mi ha offerto lo spunto per le necessarie precisazioni e chiarificazioni.

A valida conferma della mia *legge degli elementi universali* dell'arte, la teoria dorsiana delle costanti storiche viene ad alimentare il concetto della necessità di scoprire (per incanalarne modernamente gli effetti) quelle regolari compensazioni stilistiche che consentiranno la trasposizione e la trasfigurazione delle discipline estetiche a contatto con la vita nuova. Occorre quindi trovare la vera origine di ogni cosa dell'arte, onde poterla seguire nel giusto piano della sua evoluzione. Come da un attento esame di taluni documenti filosofici si è potuto fare risalire il cubismo a Socrate, che ne espresse, infatti, i primi significati, così dallo studio preciso della lingua in una data epoca, Giacomo Devoto è riuscito a controbattere vittoriosamente l'opinione

generalmente accolta dell'influenza culturale che Roma, avendola conquistata, avrebbe subito dalla Grecia. La filosofia istintiva e la scienza morale dello stoicismo ateniese rivendicano sistemi generali della semplicità e purezza dell'arte; sagaci introspezioni nella lingua latina illustrano verità ignote della storia romana.

E' tanto bello, diceva Beethoven, vivere la vita mille volte; ragione per cui Eugenio d'Ors stabilisce le norme delle sue costanti sulle invenzioni progressive della storia umana, affinché non venga mai in mente a nessun antiquario o culturalista di regalarci, ad esempio, la *quincònce* romantica del milanese Edoardo Vosgier quale contributo di amplificazione vitale o di reincarnazione della musica.

Dal momento che il metodo critico dorsiano è ammirevole strumento *scopritore*, un meraviglioso mezzo sperimentale, vien fatto di domandarsi come un archeologo quale Waldemar Deonna (professore all'Università e direttore del Museo d'Arte e di Storia di Ginevra) abbia potuto - conoscendo tale metodo introspettivo - nella sua vasta inchiesta sul primitivismo e sul classicismo[1], giungere a porre tutta la storia dell'arte, in riferimento alla nuova, nell'alternativa fra due concetti: l'uno di ispirazione cosmica, l'altro di ispirazione umanistica. Ci si chiede pure, con sommo stupore, su quali dati storici si è basato Deonna per autorizzarsi a chiamare il primo di questi concetti *primitivismo* e battezzare il secondo con il nome di *classicismo*. Simili scorci emblematici che egli immagina ogni volta, ricorrendo a due o tre elementi (quattro tutt'al più) e specie partendo da spunti tratti dal metodo scientifico di Giovanni-Gioacchino Winckelmann. In quanto alla terminologia da lui usata, il peggio glielo si può certamente obiettare poiché appare che non si possa trarre nessun vantaggio nel sostituire la definizione di primitivo a quella di barocco per designare l'antagonismo del classicismo, che altri hanno già adottato e propagato. Risulta, anzi, essere un grave inconveniente, tanto per la difficoltà di considerare primitivi prodotti come il roccocò (la cui complicazione morfologica raggiunge il più dissoluto raffinamento), quanto per ciò che implica il fatto di fenomeni *successivi*. Si nota, d'altra parte, che uno dei primi e più ragionevoli consigli che Eugenio d'Ors dette sempre a chi si arruolava nella sua crociata per l'avvento e l'esito felice di una *metastoria*, consisteva appunto nell'affermare il bisogno di economizzare le voci di primitivo, arcaico e decadente, che restaurano l'allusione al *temporale*, là dove ci si sforza di abolirla. A leggere gli

evidenti squilibri del metodo critico di Deonna, si rimane perplessi e la nostra gola viene presa da grande scuotimento omerico.

Ma infine, una volta presa la decisione di spiegarsi lucidamente, il fatto di preferire l'una o l'altra di queste denominazioni non costituisce che una questione di gusti. Meno legittimo, però, è il diritto di Deonna di asserire inesattezze per presentare favorevolmente le sue strampalate tesi. Bisogna quindi accettare, con larghissimo beneficio di inventario, le sue ingenue dichiarazioni. Quando, ad esempio, evocando questa opposizione essenziale, queste *costanti storiche*, egli ha la sfrontatezza di palesare che autori come Strzygowsky Wölfflin, d'Ors, Myron Malkiel Jirmounsky[2], eccetera, le hanno, talvolta, osservate senza trarne, comunque, tutte le conseguenze necessarie. Senza capire che esse spiegano non solamente qualche periodo artistico, ma tutta la storia dell'arte dalle origini ai nostri giorni. Ci si deve ribellare violentemente contro questo sopruso, contro una pretesa di un'originalità altrettanto obliqua quanto candida ed impersonale, e certamente difficile da assolvere per chi conosce, non fosse che per referenza, i testi dottrinali dei citati autori, le date e le circostanze in cui i più categorici di questi scritti furono pubblicati od esposti.

L'allegazione di chi potrebbe convenire sulle tesi di Strzygowsky o di Wölfflin, non è certo della competenza di d'Ors, ma è pure probabile che questi nomi, come l'epilogale eccetera supposto conclusivo, non sono stati menzionati dal Deonna non per difetto di orientamento, ma con il proposito ben definito di smarrire tracce originarie. L'opportunità del loro richiamo è lungi dall'imporsi a colui che associa la meritata gloria di Strzygowsky alle sue investigazioni sulla localizzazione geografica e storica dell'arte: soprattutto quelle che trattano delle origini siriache o scandinave del gotico. Per Wölfflin, Eugenio d'Ors pensa a determinazioni storiciste, come quelle che incatenano l'arte barocca al tempo della Controriforma. Tutti questi arricchimenti non suggeriscono necessariamente il senso caratteristicamente antidinamico della dottrina delle costanti storiche dorsiane, opposte - per questo aspetto - ai nostri elementi universali dell'arte sempre dinamici generatori. Quale contraccambio spirituale, la dottrina delle costanti storiche è stata formulata in tutta la sua veemenza, sottolineata con passione e mille volte proclamata in esposti di alto significato didattico, letterario e polemico, nei lavori teorici di

Eugenio d'Ors. Dal momento in cui certe osservazioni e considerazioni ricavate da un controllo della crisi della storia, lo condussero a cercare - al di là dei fenomeni di essa - una *metastoria*, o in altre parole una scienza della cultura, costruita precisamente su una base filosofica, si convinse che *tutti i fenomeni storici che traducono la esistenza permanente e l'azione universale di un numero di costanti*[3], costanti teoricamente denominate *eon* dalla Scuola di Alessandria, egli applicò alla scienza critica generale una *formula biologica della logica*, trasponendo nella vita dello spirito talune regole e metodi investigativi provenienti originariamente dalla biologia. Questi fenomeni prìncipi furono lungamente studiati dal d'Ors sin dal 1927: prima alla Scuola sociale di Madrid, in seguito, nel 1931, in occasione di una delle decadi di Pontigny sul barocco. Nel 1933 furono esposte alla Facoltà di Lettere dell'Università di Ginevra, sotto forma di un corso sulla scienza della cultura. Nella stessa epoca, a Ginevra ancora, un identico argomento fu svolto da Eugenio d'Ors in una conferenza sul barocco. L'archeologo Deonna, al quale l'accademico di Spagna doveva questo onore, non vorrà smentirsi, né certo infliggergli la vessazione della dimenticanza poiché, nella sua qualità di direttore del Museo di Arte e di Storia, dove si tenne la conferenza, fu per l'appunto il Deonna a presentare d'Ors al pubblico ginevrino.

Tutto ciò non ha potuto prodursi per effetto di un accidente o perché caratterizzato da una notazione di secondaria importanza. Deonna non poteva ignorare che una nozione di permanenza, che un certo numero di elementi fissi propri di ogni cultura storica, sono stati chiamati dal d'Ors *costanti storiche* o *costanti culturali*, e che la ricerca di questa nozione di permanenza e di questi elementi fissi costituisce tutta la *teoria della metastoria* dorsiana. Annotate, talvolta, da alcuni autori, dice antipaticamente Deonna, queste costanti non sarebbero state analizzate ancora con il dovuto rigore e la dovuta profondità. Deonna, con totale rinuncia all'eleganza, inganna sul suo proprio contributo, nascondendo con stupefacente incoscienza quello decisivo dei suoi predecessori. Ma le carte cantano e la canzone delle carte di d'Ors dimostra, senza lasciare posto al minimo dubbio, che la tesi degli *eon*, mentre non è mai stata da lui limitata a qualche periodo artistico (ciò che sarebbe contrario alla sua essenza), fu utilizzata, sin dall'inizio, a distruzione delle superstizioni di tali periodi. Si trattava di mostrare la presenza di un agente invariabile là dove si supponeva la

storica e pullulante diversità. La teoria di Eugenio d'Ors provò la verità di questo asserto, non soltanto in applicazione alla storia dell'arte, ma a tutta la storia della civiltà. La fremente esposizione dorsiana ricondusse a norme essenziali la struttura e il meccanismo della vita dello spirito. «La ragione umana è, infatti, una forza che conduce all'unità», ha detto Sant'Agostino[4].

Mentre avevano luogo le lezioni alle quali abbiamo accennato, il loro contenuto principale veniva riassunto in monografie, come quelle pubblicate in gennaio, marzo e luglio 1934 nella «*Revue des Questions Historiques*». Eugenio d'Ors vi dimostrava, secondo le sue idee, che nella vita universale dell'umanità e nella sua multiforme pluralità, s'inserivano le costanti instauranti un'invariabilità relativa e una stabilità, là dove tutto il rimanente è cambiamento, contingenza, fluidità. Nulla è più fedele che l'espressione *eon* come immagine verbale di quelle categorie storiche, di quelle costanti che si sprofondano e riappaiono, si manifestano e si assopiscono. Esse sono comparabili ai sistemi con i quali, in anatomia moderna, si sostituisce l'antico metodo topografico e lineare, scoprendo, in tal modo, la possibilità di una più autentica struttura del corpo umano, in sistema nervoso o vascolare, e non più la superficiale classifica di testa, tronco, estremità.

Per la storia dell'arte, le pagine dell'opera di Eugenio d'Ors sul barocco[5], che delineano le discussioni di Pontigny, sono rivelatrici. Vi si dice apertamente che le intime realtà storiche, quelle sintesi obiettive che legano personaggi, opere ed avvenimenti, i più cronologicamente dissociati, vengono chiamate costanti della storia; che il classicismo, lingua dell'unità, linguaggio dell'eterna ideale Roma, fronteggia il barocchismo, spirito e stile della dispersione, le cui note permanenti sono il panteismo e il dinamismo nella loro essenza, la continuità e la multipolarità nella forma (qui si dovrebbe ben s'intende, per controbilanciare questa negazione dell'indispensabile dinamismo dell'arte, intavolare una serrata disputa con d'Ors, ma l'abbiamo in un certo qual modo già compiuta innanzi con l'esposizione della nostra teoria dinamica degli elementi universali dell'arte). D'altra parte, quando Eugenio d'Ors afferma categoricamente che *il classicismo di un oggetto reale o ideale consiste nella preminenza, la vittoria ed il primato in sé degli elementi di unità*[6], con una tale definizione dell'elemento classico alla quale vanno aggiunte quelle

delle costanti storiche, tutte desunte dalle sorgenti di documenti notissimi, la prova della leggerezza colpevole dell'archeologo Deonna si rivela quasi superflua. Non soltanto in Spagna, ma in tutto il mondo (compreso l'ambiente ginevrino del Deonna), centinaia di conferenze e perorazioni, migliaia di manifesti e glosse denunciano la falsità di classifiche spaziali e temporali in arte e in cultura. Lottano contro la superstizione dell'evoluzionismo; costituiscono il *leit-motiv* di un complesso critico che rivela, tra i suoi maggiori meriti, secondo il parere dorsiano, lo sprigionarsi di una santa insistenza e la sicurezza di una magica ubiquità.

Ciò che all'occorrenza Eugenio d'Ors intese precisare (il carattere filosofico del problema e la sua complessità, non rivelatisi né ad ognuno, né subito), è che, la maniera puramente aggettivistica con la quale il direttore del Museo ginevrino tentò di adottare, molto tardivamente, la tesi delle costanti, lungi dal significare per essa un qualsiasi arricchimento, andava piuttosto verso la sua condanna mediante un'accettazione diminutiva vicina già all'inanità. Non bisogna, infatti, dimenticare che all'ambizione di trovare elementi permanenti nella storia umana, non è estranea l'aspirazione d'incontrarvi elementi sostantivi. O per dirla con altre parole di d'Ors: «vi sarà sempre incompatibilità tra una affermazione dell'esistenza delle costanti storiche e l'adesione ad un atteggiamento di un qualsiasi *nominalismo*». Se la storia ridotta ad uso corrente, a percettibile e semplice comprensione ordinaria, consente a rigore il nominalismo, il credere che non esiste in realtà altro che fenomeni particolari ed empirici, fa sì che qualunque generalità non rimane quindi che un numero, una vuota facciata arbitrata dal nostro spirito e da porsi convenzionalmente nel reale, sotto una qualsiasi serie o classifica. Ma la *metastoria* di Eugenio d'Ors, al contrario, esige l'adozione di un *realismo* (in altre epoche chiamato *idealismo*) dove si affermi l'esistenza obbiettiva degli universali, ossia quella di categorie di idee la cui entità sorpassi quella di semplici fenomeni. Ciò vale a dire che al di là del *noumeno*, al di là della cosa concepita dalla ragione in opposizione al fenomeno, oltre il *concetto-limite* di Emanuele Kant, quello che si cerca in fondo alla realtà è una potenza divina e misteriosa: un *nume*. E per riassumere, nelle strette intenzioni dorsiane non si può aver fede negli *eon* senza credere nello stesso tempo agli *Angeli*. In questo studio, come in quello della disputa tra classico e barocco (fra Roma e Babele),

tra l'*Ewig-weibliche* e l'*Eterno Virile*, e in ciò che illumina nelle teorie di Eugenio d'Ors il prologo di *Epos de los Destinos*, sono stati dedicati dal grande accademico spagnolo trattenimenti spirituali per nutrire la sua prospezione con profonde meditazioni come il *Segreto del ritratto* o il *Segreto della biografia*, svolte nella stessa Ginevra di Deonna. Inchiesta di cui riteniamo per certa l'effettività contro quella vasta accozzaglia di parole con la quale l'archeologo elvetico pretende essersi accinto a sviluppare certe cosiddette invenzioni personali, che sembrano piuttosto avergli negato il minimo contingente di ricordi e procurato una totale assenza di memoria.

Note

[1] WALDEMAR DEONNA, *L'histoire de l'art comme expression de deux conceptions opposées: Primitivisme et Classicisme*, «Pro Arte», Ginevra, giugno 1943.
[2] MYRON MALKIEL JIRMOUNSKY, *Deux modes d'expression opposées dans l'histoire de l'art*, «Gazette des Beaux-Arts», II, Parigi, 1937.
[3] EUGENIO d'ORS, *Quince año despues, un extraño articulo de revista sobre las «Constantes historicas»*, «Arte y Letras», Madrid, 15 luglio 1943.
[4] SANT'AGOSTINO, opera citata.
[5] EUGENIO d'ORS, *Du Baroque*, Gallimard, Parigi, 1936.
[6] EUGENIO d'ORS, *Coupole et Monarchie*, «Cahiers d'Occident», Parigi, 1933.

CONTRIBUTO ARCHITETTONICO A UNA NUOVA CULTURA DELL'ARTE

Inquietudine umana e crisi plastica

L'ampiezza senza tregua crescente dei *fattori plastici utilitari* nelle condizioni stilistiche dell'arte attuale, accoglie pericolosamente fattori sensibili di squilibrio compositivo, che converrà neutralizzare con ordini e tracciati regolatori. Questo dualismo tragico, fu avvertito anche dal pittore cubista Albert Gleizes[1] e dal poeta orfico Guillaume Apollinaire nel suo raffronto fra danza e architettura. Le cause provengono dalla differenza tra la *plasticità invadente dei mezzi* e l'*atrofia plastica murale* nel campo pittorico e ciò si lega a certe nozioni dell'architettura moderna. Sarà quindi indispensabile evitare l'ostacolo, stabilendo la dipendenza tecnica dell'architettura funzionale dal *solo punto di vista biologico*. La teoria di Gleizes, che propende per il determinare che l'inquietudine umana è sempre il risultato, in sede artistica, di una crisi plastica poiché *la plasticità è la tendenza stessa dell'essere nello spazio*[2], esige quindi che la sua liberazione avvenga con la coincidenza tra *plasticità reale* e *plasticità ideale*. Riconferma della nostra speranza nel realismo magico del funzionalismo costituente l'essenza della contesa moderna tra l'incommensurabile e il misurabile, tra l'idea e l'uomo. L'architettura, nella quale si disciplinano oggi pittura e scultura, seguirà a tale scopo la corrente che la porterà verso il più grande possesso dello spazio, essendo ogni manifestazione nello spazio la derivante di una necessità plastica. L'accordo sarà allora completo, supremo fra gli antagonismi del numero e della misura, del movimento e del riposo. Verranno così incorporati nelle vibrazioni del numero i sensi plastici che i sensi stessi dell'artista tennero un istante nell'illusione di poter vivificare senza l'intervento dello spirito meccanico, dinamico e geometrico.

Problemi della nuova sensibilità

Nel rinnovato clima dell'attuale vita europea, l'architettura, duramente provata dalle difficoltà del secolo, costituisce nondimeno uno

dei motivi dominanti che determinano le ragioni di una nuova cultura. Le facoltà creative dell'architetto novatore sono chiamate quotidianamente ad eludere i dubbi del momento presente, dell'eroica realtà di quaggiù, a fornire i dati correttori per l'aggiornamento e l'affermazione di un'arte nazionale, senza per questo ch'egli sia indotto a condividere le congetture di un'accademia moderna. Si direbbe persino che da una esposizione di ordine generale della dottrina razionale, si attende da lui l'impostazione del problema generico degli elementi tipicizzati dell'arte nuova, per illuminare nella forma migliore i concetti attuali atti a consolidare le direzioni di una civiltà latina alla quale lavorano - in tutti i campi dell'attività intellettuale - i giovani delle presenti generazioni europee. Drammatico, altissino compito, l'unico che ritengo possa portare qualche contributo effettivo alla soluzione pratica dell'argomento.

A nulla credo sia più necessaria e doverosa la cooperazione di tutte le forze giovani di spirito operanti in Europa, quanto al problema dell'unificazione. Un'unificazione spirituale delle varie tendenze filosofiche, delle varie arti, delle varie tecniche, implica però una perfezione di tipi e una qualità di produzione a cui neppure lontanamente siamo giunti. Ma la maturità politica ed economica di nuovi ordinamenti e regimi offrirà presto la leva che supererà ogni resistenza, portando conseguentemente ad una rapida ascesa la nuova struttura artistica, intellettuale e costruttiva. E' inutile che illustri l'inderogabilità della nuova cultura. Si è ormai raggiunta la maturità tecnica anche in molti rami dell'arte odierna.

Palesando le ragioni che sin dal 1920 hanno condotto le mie ricerche (che sono poi quelle che continuerò a sviluppare), dirò che non ho mai pensato che l'epoca meccanica potesse imbavagliare l'architettura e l'arte, perché considero che vi è affinità strettissima fra il bello e l'utile. Essendo l'estetica una funzione fondamentalmente umana, poiché sorpassa in potenza tutto ciò che il progresso inventa, volere - come oggi accade - fare meglio di prima, più bello e meno costoso, è una nozione di perfezione puramente edonistica e formale alla quale la tecnica e i materiali si piegano inesorabilmente. Ma non per questo allontana minimamente l'architettura dal più rigoroso funzionalismo che resi noto, per primo, in Italia. La nozione estetica di perfezione tecnica giustifica pienamente la tendenza razionalista. Perciò, il desiderio di raggiungere una realtà architettonica non teme nessuna

conseguenza sia di ordine meccanico che sociale e traspone le umili cose di tutti i giorni - alla scala dell'uomo - in necessarie forme più pure di quanto lo consentiva il sistema tradizionale. E se per l'evoluzione della nuova architettura nulla è più funesto dell'interpretazione della novità nella sua apparenza esteriore, è perché soltanto dall'utile si arriva al bello, attraverso la funzione cui l'architettura è destinata.

Dall'urto permanente delle realtà di ciascun giorno con i quadri che a loro non convenivano più e dall'incrollabile attività degli strumenti che animavano il genio dell'uomo incapace di dominarli e di asservirli è nata la crisi dello spirito, l'inquietudine contemporanea, la rivolta delle macchine. Eppur da questo circolo vizioso è scaturita più forte che mai l'architettura funzionale, che sta prospettando gli elementi lirici della costruzione, liberando le nostre personalità con i mezzi della tecnica. Ed ora che il *tipo* è il regolatore dell'ossatura statica ed il bello e l'utile non sono più in opposizione nella tendenza moderna, come già abbiamo accennato, l'architettura funzionale non diventa necessariamente una grammatica per edificare secondo le norme dell'igiene e le nozioni di comodità, ma un'arte magistrale concepita attraverso la ricerca intensiva della proporzione. Così introduce nel centro della materia inerte il movimento vitale, il ritmo ardente delle forme pure, la perfezione della plastica di grande dimensione, pur tenendo in debito conto le condizioni sociali e biologiche ed i nuovi mezzi tecnici. Tale è l'architettura capace di creare lo spazio intorno all'uomo, all'edificio e alla città, di consolidare lo spirito civile e di conservare all'opera costruita il carattere marcato che le viene dalla sua destinazione. Scoperta perpetua del lirismo dato dallo spostamento continuo del punto di vista nell'architettura. Fedeli continuatori di un primato italico con cui i Maestri Comacini fecondarono tutto il mondo - generando da Como, dalla sua provincia e dai luoghi limitrofi, le caratteristiche fondamentali dell'architettura universale - i funzionalisti latini rivivono, oggi, la passione lirica e la forza creatrice di questi illustri costruttori.

In questa ripresa dei diritti del lirismo nella vita di una nazione, a seconda della marcia del tempo, si va compiendo un'ardua impresa di salute pubblica all'insegna della rivoluzione, distruggendo l'idea della *casa-fossile* che ha spadroneggiato in Italia, come altrove, per decenni e decenni. Perciò più maschio ancora appare il compito della nuova cultura che deve imporsi come sempre meno egoistica e mercantile,

sempre meno ottusa e grottesca. Ma appunto perché questa impresa nella sua ideazione, nel suo stile, conferisce all'arte moderna e all'architettura in particolare un profondissimo significato ed investe tutta una serie di fatti dai quali è lecito trarre i più lieti auspici, i primi benefici effetti si troveranno permeati da quel dinamismo di spirito latino che è pienamente confacente all'atmosfera tipica rivelata da un'Italia rinnovata.

Se i sintomi del disorientamento intellettuale sono ancora chiari, anche per il contrasto di dottrina coi principi dell'ordine estetico, tuttavia dalla concatenazione del fattore politico, economico, tecnico, artistico e sociale, si può prevedere con precisione quale sarà la missione e l'influenza dell'architetto novatore nella coordinazione e nell'ordinamento della città italiana, della città europea. Posizione di rispetto e di considerazione cui ha diritto quale rappresentante di un complesso di forze parte della civiltà. Se ne determina dunque un valore propulsivo che sta a dimostrare come l'architettura funzionale si innesti in tutto lo sviluppo civile e trovi in esso e nella nuova cultura le sue ragioni prime.

Le mie ricerche attuali sono quindi tutte intese a stabilire un ordine architettonico del neoplasticismo e del dinamismo plastico e a trovare le possibilità pratiche di un'architettura funzionale non più solamente meccanica, ma soprattutto dinamica, ossia anche in moto regolare, considerando che l'armonia assoluta (che è il vertice dell'intelligenza) esiste soltanto nelle opere cerebrali create dall'uomo, non secondo le immagini della natura, ma secondo le leggi del lirismo moderno. Peraltro, il mio contributo personale, per influire attraverso le mie idee e le mie opere nella vita, sarà quello di convogliare l'opinione pubblica sul fatto che una Nazione come la nostra che abbia una vita indipendente, autonoma e completa, ha il diritto ed il sacrosanto dovere di pretendere una nuova architettura, indipendente (perciò lontana dal passato), che rispecchi pienamente lo sviluppo di una vitalità originale, parallela a quella della Nazione.

Sognando la nuova città europea, oltre alle opere magistrali dei Maestri Comacini, penso alla perfezione raggiunta dall'urbanismo nel ricco e favoloso Perù antico, alle costruzioni ciclopiche di Machu Picchu, alla magnifica organizzazione sociale dell'antica monarchia andina, alle realizzazioni del popolo dei Quichuas, che diffuse la cultura dell'Impero degli Incas sino al Cile Australe, alla pampa

argentina e alla selva brasiliana, penso alle glorie artistiche ed architettoniche di Cuzco e m'immagino quale potrebbe essere l'evoluzione artistica e civile d'Europa se si potessero attuare simili piani di riforma.

Note

[1] ALBERT GLEIZES, *L'Inquiétude, crise plastique*, «La vie des lettres», Parigi, maggio 1925.
[2] ALBERT GLEIZES, opera citata.

ASPETTI DEL PANORAMA DELL'ARCHITETTURA ITALIANA E MONDIALE

Vincere in salita

La conoscenza dell'ultima produzione mondiale dell'architettura funzionale, si è diffusa in questi anni con il ravvivarsi o il sorgere di polemiche battagliere. Esaminando gli sforzi di rinnovamento e le conquiste raggiunte, ne risultano evidenti le molte difficoltà e gli ostacoli gravosi che rimangono ancora da superare. Dove la tipificazione industriale non ha prevalso, perdura purtroppo la desolante formula del modernismo decorativo che è, nella pratica, il peggiore nemico del razionalismo integrale. Il plagio accademico, antologico, scolastico e culturalista viene considerato dai novatori dell'architettura come un motivo ormai sorpassato, alla cui messa in opera si rifiuteranno un giorno persino i materiali e le maestranze. Ma i pretesi sviluppi dell'architettura, cosiddetta moderna, che intende ripetere gli *stili storici semplificati* e mascherati in strutture di sapore contemporaneo, ha fatto scaturire tutta una scuola architettonica che opera incoscientemente in margine assoluto al vero oggetto del funzionalismo. Essa ostacola, pertanto, l'avvento ragionato delle nuove teorie costruttive basate incondizionatamente sulle proprietà tecniche e le proprietà plastiche del cemento armato, dell'acciaio, del marmo e del vetro, conferendo un aspetto odioso all'arte edilizia e rendendola, oltre che improduttiva, antisociale.

A questo proposito, non sarà inopportuno considerare che l'accanita polemica sociale e morale sulla contemporanea architettura razionale significava palesemente che i novatori d'avanguardia pensavano ai bisogni urgenti delle Nazioni, mentre i nostalgici impenitenti degli stili storici venivano rimasticando grottescamente inutili trastulli romantici oscuranti qualsiasi fantasia e logica reazione. Se il tradizionalismo pettegolo non si fosse arrogato e riservato il diritto insindacabile di equivocare sull'esistenza o meno di una nuova e presente necessità architettonica da soddisfare, se in odio spietato alle idee moderne non avesse sempre ispirato la sua campagna (rifuggendo da consistenze e caratteri solidi, da infrangibili e giustificati argomenti) alla sola valorizzazione commerciale dei capricci inani e dei motivi

irresponsabili di una supposta architettura, di una supposta costruzione, il tetto piano da noi propugnato (come lo scheletro ragionato dell'edificio odierno) avrebbe potuto essere diffuso su larga scala e si sarebbero evitati immensi danni di guerra provocati da bombardamenti dall'alto. Bisogna infatti riconoscere che l'architettura funzionale, l'architettura dello scheletro d'acciaio, della struttura di cemento armato e del tetto piano, ha dato buona prova delle sue qualità in tempo di guerra. Come moltissini spezzoni incendiari, moltissime bombe sono caduti invano sui tetti piani e sulle terrazze delle case razionali, così molte vite hanno trovato salvezza nei ricoveri costruiti a regola d'arte e non coperti da ingenti quantità di macerie. Non si può dire certo lo stesso delle vecchie case e di quelle pseudo-moderne./S1

Con l'urbanisno e l'architettura funzionali abbiamo trovato soluzioni ad alcuni problemi della minaccia e del pericolo della guerra aerea, poiché noi, Le Corbusier, il finlandese Alvar Aalto ed il Vauthier pensiamo che questi problemi debbano essere tutti risolti dall'architettura moderna. La guerra aerea porta con sé tre spaventosi pericoli: il fuoco, le bombe esplosive ed i gas tossici. Sarà quindi sotto questo triplice aspetto che importerà studiare l'urbanismo e l'architettura, tenendo conto, inoltre, che in guerra l'intervento massiccio degli apparecchi pesanti da bombardamento provoca la distruzione media di 30 ambienti per ogni vita umana.

Per lottare *contro il fuoco*, converrà, dal punto di vista urbanistico, ridurre la superficie costruita, onde diminuire la fortuna dei colpi, e separare quindi le costruzioni le une dalle altre. *Contro gli esplosivi*, l'urbanismo stabilisce che la riduzione della superficie costruita è ancora più necessaria. Si tratterà perciò di isolare le funzioni (abitazioni, officine, circolazioni), affinché uno stesso proiettile non consegua molteplici effetti. Ne derivano due condizioni del costruire: urbanizzazione e lottizzazione che dividono le funzioni di abitazione, industria e commercio, e divieto di edificare lungo le vie di grande traffico. *Contro i gas*, l'urbanismo detta l'isolamento delle costruzioni, la soppressione delle strade-corridoi (per evitare la diffusione prodotta dalle correnti e dai venti) e l'utilizzazione dei laghi (per disinfettare mediante l'acqua). Riassumendo, converrà dunque proporre due categoriche soluzioni urbanistiche: città in superfice con giardini privati e città in altezza con giardini pubblici e forte densità di abitazioni.

Architettonicamente, *contro il fuoco*, occorre allontanare le bombe incendiarie (quasi sempre leggere) con un tetto piano protettivo e isolare gli edifici costruendo con metallo incorporato nel gesso. *Contro gli esplosivi*, l'architettura escogita due sistemi: ricovero sotterraneo (a protezione delle sole persone) o ricovero aereo (per proteggere persone ed edifici). Per impedire la penetrazione di bombe nel *ricovero sotterraneo*, le spese si rivelano considerevoli: occorre almeno uno spessore di 4 metri di cemento armato per resistere a bombe di una tonnellata. Nel *ricovero aereo*, bisogna invece lasciare entrare le bombe. Vanno però assicurate le seguenti condizioni: il ricovero deve essere provvisto di un *tetto piano* sotto forma di piastra di scoppio, in cemento armato o acciaio, con un intervallo vuoto e una seconda piattaforma di cemento armato sotto forma di pavimento per resistere al soffio ed evitare le schegge; di una *struttura a palafitte* di acciaio (contro il soffio) e palchi orizzontali di cemento armato; di *muri distinti dall'ossatura* (secondo il principio gotico e non quello romanico) che cadranno quando un'esplosione si produrrà all'interno, ma che non si muoveranno quando l'esplosione avrà luogo all'esterno (la protezione esterna sarà ottenuta mediante impiego di scudi elastici in sacchi di terra o in corda); di un *piano stabile*, per esempio a forma di Y. *Contro i gas*, l'architettura prevede che i ricoveri siano muniti di sistemi di aerazione perché l'aria viziata deve essere evacuata. Al ricovero sotterraneo sarà indispensabile aggiungere una istallazione stagna contro le acque e l'umidità, istallazione inutile per i ricoveri aerei al di sopra di 25 o 30 metri. Non potendosi disinfettare, dovranno essere soppressi i cortili interni. In riassunto, negli edifici antichi s'impone il ricovero sotterraneo completamente equipaggiato; in quelli nuovi l'alloggio stesso diventerà il ricovero aereo. In questo caso, durante l'allarme, si rimarrebbe in casa.

Affermata lucidamente l'incapacità, per l'architettura tradizionale o per quella attuale per approssimazione, di risolvere i problemi drammatici dell'epoca presente, tale modernismo eclettico risulta essere perciò un sistema pericolosissimo che potrebbe anche, con l'andar del tempo, condurre allo sfacelo dell'estremo sforzo del razionalismo. Ed è contro questo sistema, ormai diffuso, in ogni ceto del campo architettonico internazionale, che i novatori reagiranno in massa per salvare i sani principi del funzionalismo che si trova soltanto all'inizio delle prove maggiori.

E' troppo noto, infatti, il legame stretto tra le false architetture moderne e lo spirito maneggione dei loro turiferari, perché non si bandisca una violenta crociata contro tale movimento disgregatore. Però appare più grave il torto di quei giovani architetti, che sotto il manifesto influsso di certa neutrale arte nordica, francese e sovietica, si affannano a trapiantare in ogni clima - e di seconda mano - le variazioni stilistiche di quell'arte. Noi neghiamo a priori la possibilità di sviluppi diretti ed originali del modernismo inattuale di Erich Mendelsohn, dei fratelli Auguste e Gustave Perret, di I.A. Golossov, di I.N. Sobolev, di N.A. Trotzki o di D.F. Fridman, per quel che riguarda l'avvenire della nostra architettura.

A tale riguardo, quanto salutare sarebbe la ripresa - in ogni Paese - delle sorgenti nazionali del razionalismo affinché, intorno alla straordinaria ricchezza costruttiva del nostro tempo, nascano le efficaci architetture che il secolo invoca e si tenti così la giustificazione dell'odierna economia edilizia, nel più ampio senso di una logica filiazione dell'arte vivente. E' assai problematico, altrimenti, che si possa ricavare l'immagine perfetta della nostra civiltà.

Oggi, infatti, più che mai, i caratteri fondamentali della nuova architettura devono essere riaffermati attraverso le conquiste dei primi novatori poiché, ad onta di quanto è stato definito sinora nel campo dell'arte di costruire, il razionalismo si va spesso incanalando in certi vicoletti oscuri, nelle sfere della più disumana e disordinata fantasia. P.M. Bardi si è arrischiato, anni fa, a dichiarare ne *L'Ambrosiano* che se tra l'esterno e la pianta di un edificio moderno, la parte dello schiavo la deve fare l'esterno, questo esterno conta pure per qualche cosa, essendo la prima visione evidente del complesso edilizio. E, come si sa, questa immagine saliente che dovrebbe sempre manifestarsi in forme ordinate e parsimoniose, è quella che fa talvolta cadere la grande architettura nei raggiri del più tedioso ed inutile enciclopedismo. Ciò avviene proprio nell'epoca in cui l'architetto non dovrebbe mai straniarsi dalla vita, né rinchiudersi nella cecaggine del mestiere, per non ridursi a seguire una via contraria ai principi essenziali dell'architettura funzionale.

Purtroppo, si chiede ancora al costruttore che sappia tutto e faccia tutto male: l'archeologo, il decoratore, fuorché l'architetto. Tant'è vero che il pubblico, parte della critica e, diciamolo pure senza indugi, il maggior numero degli architetti non riescono ancora a familiarizzare

con il nuovo mondo razionalista e con le forme dinamiche dell'arte nuova, ma impostano le loro preferenze e le loro antipatie sugli aspetti ridotti di un modernismo di cattiva lega, fatto per accontentare chi non può intendere affatto le ragioni imperative dell'architettura contemporanea.

Per noi Italiani, è perciò assolutamente indispensabile riportarsi verso lo spirito di quei pochi uomini che hanno dato origine, sia pure talvolta in modo incerto o segreto, alle prime mosse del rinnovamento costruttivo. Di fatto, i pionieri della nuova architettura nazionale (escluso il piccolo, ma fortissimo nucleo dei giovani funzionalisti e razionalisti, al quale si sono aggiunte in questi ultimi tempi alcune reclute di indiscutibili qualità) si riducono a tre nomi: Raimondo D'Aronco, Annibale Rigotti e Antonio Sant'Elia, che non sono stati interamente giudicati per il loro giusto valore, tanto in Italia che all'estero. Il primo ha indubbiamente tentato di strappare l'arte edilizia italiana dai tranelli mortali dell'ornato fine a sé stesso; il secondo ha stabilito con audacia le regole primitive della nostra moderna architettura, informandola a quel soffio ardente che animava l'arte novatrice in Austria ed in Germania all'epoca di Peter Behrens, Otto Wagner, Josef Hoffmann, Jan Kotera, Josef Maria Olbrich e Giorgio Klimt; il terzo ha avuto la visione completa di quello che sarà l'urbanismo del secolo ventesimo.

La rivoluzione dell'architettura italiana e mondiale promossa da un più giusto anelito a più libere e scaltrite forme e funzioni, che meglio potessero rendere la svariante gamma della sensibilità moderna, è troppo poco nota o volutamente misconosciuta, perché non la si ricordi ogni giorno con sistematica insistenza.

Particolarmente difficili sono le condizioni dell'Italia di fronte al problema della rivalutazione dello spirito iniziale del funzionalismo, mentre, più che in ogni altro Paese, esso sarebbe utile e necessario; ma anche e soprattutto l'Italia sarebbe proprio la Nazione dove, per un complesso di fattori propizi, la nuova architettura e la nuova arte potrebbero raggiungere il loro totale sviluppo e la loro formula definitiva. Esse avrebbero, allora, *autorità nazionale*, e questa dovrebbe loro provenire in particolar modo proprio da una delle caratteristiche che potrebbe differenziare l'Italia dagli altri Paesi: la *città cooperativa e corporativa*, che concorre in un atto decisivo al perfezionamento dell'attrezzatura e della produzione dell'arte edilizia raziona-

le facilitando al massimo l'attuazione pratica dei programmi del funzionalismo, conquistando con ciò il primo posto all'Italia fra le Nazioni partecipanti al rinnovamento della città, e affermando così l'autorità della nuova arte latina. In tal modo, l'Italia potrebbe non solamente raggiungere il livello delle Nazioni più ricche nelle quali l'architettura razionalista è universalmente accolta, accettata ed applicata, ma conseguire, nell'attività architettonica, quel rango fra le Nazioni d'Europa che per tradizione le spetta, e verso il quale un primo passo è stato fatto con gli studi e le realizzazioni del gruppo razionalista.

Infatti, per la difesa di queste prime opere, da qualche anno, la polemica sull'architettura funzionale italiana è stata vivacissima. Non si può dire, però, che essa abbia ancora offerto tutti gli spunti necessari che si potevano prevedere, anzi ha spesso deluso chi aveva fede nelle iniziali affermazioni della giovane scuola razionalista. D'altro canto, è assai logico pensare che i risultati inattesi e sovente incoraggianti di questa polemica abbiano talvolta contribuito ad intorbidare le acque, poiché - tolto l'audace ed intelligente contributo di P.M. Bardi, di Carlo Belli, di Umberto Bernasconi e di pochi altri - è stata molto spesso inpostata fuori dalle vere ragioni che argomentavano e militavano per la nuova architettura.

Comunque, tali manifestazioni hanno avuto lo stesso la loro utilità, benché non abbiano giovato molto alla tendenza modernista. E nemmeno l'interessamento dei quotidiani nazionali è servito sempre a documentare con sicurezza le basi sostanziali e contemporanee dell'architettura. Da entrambe le parti della barricata, si è invaso, spesso inutilmente, il campo dell'idea razionalista dell'arte di costruire, senza trovare quei punti esatti di riferimento sui quali si sarebbe potuto indugiare per commentare con certezza i vantaggi plastici, estetici, sociali, biologici, economici e tecnici dell'architettura funzionale e dell'arte in genere.

Ed è per questa ragione che oggi, in Italia come nelle altre Nazioni d'Europa, nel suo complesso il nucleo razionalista sembra in evidente regresso o minorato. Ha perso certamente, secondo la sensibilità dei puri, alcune delle posizioni acquisite più laboriosamente, più faticosamente. Da noi e all'estero, esclusi Giuseppe Terragni, Luigi Figini, Pietro Lingeri, Carlo Cattaneo, Gino Pollini, Giovanni Vedres, Gian Luigi Banfi, Lodovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti,

Gaetano Ciocca, Pier Luigi Nervi, Giuseppe Pagano, Antonio Carminati, Giuseppe Vaccaro, Ignazio Gardella, Marcello Nizzoli, Enrico Prampolini, Victor Bourgeois, Richard J. Neutra, Alvar Aalto, József Molnár e qualche altro isolato, rimasti rigorosamente fedeli al funzionalismo integrale, presso molti altri simpatizzanti con le nuove tendenze il concetto razionalista è stato sistematicamente inaridito in debolissimi progetti e in costruzioni che non concludono affatto una rivalutazione nazionale dei principi fissati, alcuni anni or sono, dai primi razionalisti italiani (lo scrivente e il *Gruppo 7* di Milano). Infatti, il tema architettonico neoclassico (che è in sé stesso un fatto compiuto che può anche avere avuto una sua ristrettissima benefica utilità per l'evoluzione del buon gusto nelle arti decorative, ma che è ormai cosa sconsiderevole e sorpassata) ed i principi dell'architettura nordica dell'anteguerra 1914-18, sembrano avere influenzato profondamente il tema razionalista di tutti quegli architetti, aderenti occasionali della corrente funzionale, giunti impreparati al varco delle responsabilità.

Benché chiusi nella volontà dei limiti e dei ritmi modernisti, per non essere sufficientemente aggiornati, essi hanno insomma rovesciato i postulati della tendenza che stava per imporsi regolarmente su tutta la linea, se non avesse incontrato un troppo rapido ed immaturo favore fra chi credeva di poter architettare razionalmente, modificando soltanto l'aspetto esterno dell'edificio (o qualche elemento importante di questo) ponendo così la *rivoluzione planimetrica* (che è la trasformazione essenziale dell'architettura europea) in ultimo piano, relegandola fuori fase. Si sono visti perciò giovani e vecchi architetti aggiungere pericolosamente un motivo di più al decorativismo di moda, in quel certo ambiente moderno per approssimazione, che lavora in margine al concetto razionalista dell'arte.

Da noi, seppure non si possa includere tra le manifestazioni che hanno sorpreso le nostre passate previsioni, il razionalismo mediterraneo di Carlo Enrico Rava e di Sebastiano Larco rappresenta però una nuova espressione dell'architettura moderna italiana che esula, in parte, dalla meta prefissa. In questo cosiddetto razionalismo mediterraneo, Rava e Larco accordano troppo o troppo poco valore alla formula estetica del funzionalismo architettonico. Gli autori del bell'albergo agli scavi di Leptis Magna ad Homs, che sono stati fra i primi assertori del razionalismo latino e quelli che hanno più intensamente maturato il problema architettonico contemporaneo all'inizio

della dura battaglia avanguardiera, speriamo ritornino un giorno (prossimo o lontano) alle regole primitive del funzionalismo edilizio che avevano così sapientemente solidificate con i loro chiarissimi progetti di case economiche da costruirsi in serie. Questi progetti furono esposti alla prima Mostra di Architettura Razionale Italiana tenutasi a Roma, nel 1928, dopo la ridicola tragedia architettonica dell'esposizione allestita a Torino per la celebrazione del IV centenario di Emanuele Filiberto ed il X annuale della Vittoria. Esposizione, quest'ultima, che fu il più penoso fattaccio dell'architettura contemporanea italiana e dove, tolti alcuni padiglioni e complessi artigianali (tra gli altri quelli di Felice Casorati e Annibale Rigotti) e l'interessante sforzo rappresentato dal padiglione pubblicitario futurista di Enrico Prampolini, si poté assistere all'esaltazione orgiastica di pseudo architetture moderne inalberate sfrontatamente sotto l'insegna del razionalismo eroico.

Odiosa al sommo grado è la campagna propagandistica che si sta facendo in tutta Europa per la città che si rinnova. Si rinnovasse almeno! Noi ci rifiutiamo recisamente di prendere in considerazione i compromessi stilistici di taluni architetti che si avvìano ora sul pendìo di un conformismo analitico ed accademico operante all'infuori della pura bellezza plastica e della funzionalità dell'architettura. A questo proposito, si è parlato esaurientemente durante questi ultimi anni, in ogni Paese, di ricostruzione delle città. Ma è stato per noi dolorosissimo notare che, nella maggior parte dei casi, i progetti scelti per l'esecuzione, e presentati a mo' di protesta in favore di una nuova architettura, non erano degni altro che del massimo disprezzo. Erano la figurazione più balzana di un modernismo di apparenza e non di struttura, condito per la bocca amara del buon borghese. Vi si trovavano agglomerate tutte le rifritture che da tempo vanno per la maggiore nelle false architetture moderne del Nord. Ammasso di motivi grammaticali e scolastici, nuove convenzioni della modernità forse più umane di quelle che sprigionavano progetti dell'anteguerra 1914-18, ma che vanno lo stesso bollate con il marchio feroce dell'infamia e dell'impotenza plastica.

Da queste pagine, rivolgiano un caloroso appello ai giovani ed intelligenti architetti che non devono mancare nel mondo. Il nostro richiamo ammette anche che l'architetto razionalista si guardi attorno, ma guardi soltanto ciò che è bello, ciò che è sano, ciò che è logico, ciò

che è ben congegnato, ciò che è essenzialmente utile e vitale, onde prenderne motivo di ispirazione, se non può ancora volare con le proprie ali.

Per l'affermazione della nuova architettura mondiale, ci vuole più coraggio, più audacia, più spregiudicatezza. Occorre specie non essere schiavi del fantasma angoscioso di voler fare quattrini ad ogni costo alle spalle del razionalismo. E se, non intendendo il committente accettare l'idea vera, condividere l'idea buona, bella e logica, l'attuazione del programma razionalista si presentasse impossibile, l'architetto moderno rifiuti senz'altro un'ordinazione che non andrà sempre al collega passatista, ma farà spesso ritornare in sé l'ingiusto committente e abbandonare il primo erroneo ragionamento al troppo frettoloso costruttore.

Non vi è, d'altronde, altra via di scampo. L'architetto d'avanguardia deve sapere attendere l'ora propizia, il momento opportuno per agire con certezza ed intanto lottare strenuamente per vincere un giorno, senza avere mai materializzato nulla che possa suggerire una manomissione dei principi e delle norme dell'idea dell'arte funzionalista pura. Errori che non si cancellano mai più, poiché imprimono al lato decadente dell'uomo un ritmo automaticamente irrefrenabile. Occorre quindi battersi non su un piano facile di eclettica comprensione, ma su un piano complesso che elevi. Occorre vincere in salita quando più duro è l'orgasmo. Occorre vincere nell'onestà e nell'ordine di una disciplinata libertà, ripetendo con Giuseppe Garibaldi ciò che egli scrisse da Caprera, nel 1873, a un giornale di Madrid che propugnava anarchicamente: *Libertad para todos, y si non es para todos, no es tal libertad.* «*Questa è l'epigrafe*», disse l'Eroe dei due Mondi, «*di un giornale democratico-spagnuolo, redatto da amici miei. Sono veramente dolente di trovarmi lontano dal loro parere.*

No, non vi è discolpa; per essere libero, bisogna essere onesto: meritare di esserlo, in poche parole!»[1].

Note

[1] GIUSEPPE GARIBALDI, *Scritti e discorsi politici e militari (1868-1873)*, Edizione nazionale degli scritti di Giuseppe Garibaldi, Volune VI, L. Cappelli, Bologna.
Autografo in Museo del Risorgimento di Milano: Archivio garibaldino.
Scritti politici e militari, a cura di D. CIAMPOLI, Roma, 1907.

MOMENTO DELL'ARCHITETTURA

Quadrinomio trasfiguratore

Da molti anni andiamo sostenendo che gli atti dimostrativi della rivoluzione razionalista delimitano esattamente i postulati della nuova arte di costruire e stabiliscono, per l'architettura funzionale, il quadrinomio - ordine, armonia, ragione, perfezione - che è alla base di quella trasformazione totale dei precetti fissati dai tempi andati che vanno compiendo i novatori. Autarchia nell'autarchia, l'architettura funzionale s'incunea in relazione reciproca nelle varie fasi dello sviluppo del progresso civile e dell'evoluzione intellettuale, maturando una posizione di lotta che ha, quale ultimo scopo, l'affermazione di una costruzione e di un'urbanistica al servizio sociale della collettività. Ossia l'avvento di un'architettura alla scala e alla misura delle grandi possibilità dell'Europeo, per le sue dimensioni, per le sue necessità fisiche e pratiche, per i suoi bisogni di conquista umana e per i suoi fini ideali. Il funzionalismo latino, mediterraneo, europeo, non è perciò a rimorchio di nessun atteggiamento spirituale straniero, mentre non segue, ma precorre, nel campo artistico, tutte le campagne politiche o sociali per l'autarchia. Già nei miei *Elementi dell'architettura funzionale* tentai appunto di offrire un'idea esatta del dominio esteso dell'autarchia, della maestosa diversità di interpretazione dei singoli creatori e del carattere mediterraneo delle loro opere europee[1].

Autarchia del pensiero moderno

Sino dall'inizio del nostro movimento svecchiatore, abbiamo asserito che i problemi della tipificazione e della normalizzazione degli elementi architettonici erano effetti diretti dei problemi dell'autarchia, poiché l'architettura moderna (come l'autentica arte d'avanguardia e le somme creazioni dello spirito) non poteva essere tributaria indifferente e passiva di concetti errati o superati, ma posta in linea con quelle balde invenzioni, disposte a costituire un equilibrio sociale ed economico presente e futuro. Il funzionalismo, che è già di per sé

stesso una forma autarchica del pensiero, si viene quindi a trovare naturalmente inquadrato nei principi del nuovo programma politico e sociale di indipendenza nazionale che i vari regimi delle Nazioni evolute hanno prospettato per tutti i settori dell'attività europea ed, in molti, già raggiunta.

Certo è che la campagna per l'autarchia non va intesa solo nel senso di limitazione o eliminazione dell'impiego di quei materiali di provenienza estera che vengono usati direttamente - per l'Italia, ad esempio, i metalli e i legnami - ma deve anche essere considerata nel senso di ridurre od evitare il consumo di quelle materie prime straniere, tra le quali il primo posto è occupato dal carbone, che si impiegano per la confezione dei prodotti nazionali, dando la preferenza, ai materiali locali e sintetici. Ma in questa idea dobbiamo, in sostanza, difendere le posizioni della modernità, nell'intento categorico di affermare che noi non rinunciamo a quanto abbiamo faticosamente conquistato, come, per esempio, le grandi aperture ed i grandi interassi che sono sinonimo di civiltà e che non possiamo, per ragioni di salute pubblica, sacrificare.

Il sistema dei grandi vuoti vetrati, in pareti esterne, è alla volta un miracolo, un'invenzione contemporanea e un concetto tradizionale europeo ed italiano da mantenere. Si veda, a questo proposito, la Casa dell'ex-Fascio di Como dell'architetto Giuseppe Terragni con le sue vaste e modernissime finestre compartimentate con il marmo e quelle antiche, ugualmente grandi del Duomo della stessa città, compartimentate con agilissime divisioni marmoree. Ne consegue, dunque, che un eventuale ritorno al muro quasi pieno diventerebbe la negazione assoluta di quanto hanno fatto, fanno e faranno le Nazioni per la salute dei popoli e il miglioramento delle razze: aria, luce, sole e verde. Quindi, ampie finestre, ampissime finestre panoramiche, sempre più panoramiche. Finestre panoramiche + finestre panoramiche + finestre panoramiche = previdenze e provvidenze sociali = autarchia del pensiero europeista. Autarchia presuppone, perciò, distribuzione intelligente delle varie parti dell'organismo strutturale e delle forme spirituali che esprimono la fisionomia dell'epoca, anche perché, in taluni casi, il lusso diventa economia. In Italia, per esempio, il marmo di Musso costa circa un terzo di più del Botticino di Brescia, ma vale anche un terzo di più per le sue maggiori qualità (compattezza e durata). Non si confonda quindi autarchia con buon mercato.

La parte che oggi interessa maggiormente l'architettura, nell'opinione pubblica, è quella del marmo nel suo più razionale impiego. Onde conoscere le idee dei funzionalisti riguardanti tale soggetto, sarebbe bene farli parlare delle loro esperienze con il marmo (questo magnifico materiale italiano), mettendo in luce dati tecnologici, suggerimenti, desiderata. Il connubio mediterraneo, marmo + alluminio + vetro, già ventilato dal tempestivo P.M. Bardi, andrebbe così ripreso con concetti diversi. Il momento attuale è tipicamente adatto all'esposizione e al vaglio di proposte sagaci, anche di quelle fatte con molta difficoltà, affinché le ingerenze della reazione, temporaneamente a riposo, abbiano sempre tanta paura di noi, loro che vorrebbero tenere assolutamente tutto riservato. Verrebbero in tal modo a galla importanti sistemi della lavorazione del marmo e le sue infinite applicazioni all'architettura moderna.

In campo autarchico, converrebbe quindi studiare ritrovati attinenti all'impiallacciatura del marmo. Quello di Giacomo Favetti, ad esempio, permette di segare qualsiasi dimensione di lastra, anche di due millimetri di spessore, naturalmente con sottofondi di maggiore spessore (talvolta rinforzati) e con impasto di cemento cellulare. L'assottigliamento dello spessore del marmo, non vuol dire diminuire la quantità ed il volume di vendita, ma aumentarli considerevolmente in seguito alle caratteristiche tecniche ed economiche di un nuovo prodotto consentente, soprattutto, lo svilupparsi di nuove branche di produzione, particolarmente ai fini dell'esportazione. Inoltre, come prodotto autarchico ad uso della piastrelleria per bagni, cucine, mobili, architettura navale e aerea, ecc., in sostituzione di quelle ceramiche per le quali si devono importare carbone e caolino, può accentrare la creazione di molte interessanti nuove applicazioni pratiche in tutti i campi della costruzione dell'arte decorativa, prevedendo sempre, per il sottofondo, un elemento poroso, leggero, di varia natura.

Rappresentazione ottica e dottrinale

Per raggiungere la rappresentazione ottica e biologica degli ideali nazionali dell'arte, l'architettura necessita di una propria vita tecnica, intensa ed indipendente. E', perciò, indispensabile concedere al com-

petente studioso dei problemi brucianti dell'architettura, i mezzi autonomi di ricerca ed un equo lasso di tempo per svolgere le sue prospezioni. Non si può, in un batter d'occhio e senza appropriati e severi esperimenti, pretendere di creare nuovi sistemi costruttivi, nuovi canoni edilizi, un nuovo tipo di architettura, o di definire realmente quelle ossature tecniche e plastiche che fermeranno, per tutta un'epoca, i ritmi magistrali delle idee trasfigurative nazionali. Lo spirito elevato delle vicende autarchiche è sempre stato il marchio volitivo delle grandi epoche, come lo deve essere della presente e lo sarà delle future. L'esemplificazione dei modi esatti di architetture ha perciò quasi sempre potuto attuarsi con piena responsabilità d'intendimenti e di realizzazione. L'architettura non è quindi mai un ritorno a posizioni superate dal tempo, ma una volenterosa marcia in avanti che riassume, in effigi costruite e concrete, l'aspetto virile di tutti i quadri delle Nazioni. Nel settore dell'arte e particolarmente dell'architettura, più che negli altri, si fa sentire questa sete di innovazione autarchica. Ora, che per ragioni di emergenza, l'attività architettonica non può svilupparsi normalmente, ben venga dunque all'architetto e all'artista la facoltà di meditare sullo stile del dopoguerra, che dovrà essere più che mai autarchico!

Da noi, l'uso razionale delle pietre, dei marmi e di altri materiali locali da costruzione, può certamente giovare alla creazione di un'architettura modernissima e tipicamente italiana (e così, con i relativi materiali, in ogni altra Nazione europea), purché questi materiali siano adoperati con senso di economia e con buon senso, ossia autarchicamente, e finché il loro costo di produzione sia conveniente e non vada mai a scapito degli utenti modesti (che sono la maggioranza), poiché Autarchia non vuol dire soltanto impiego e sfoggio di marmo, ma uso di qualsiasi materiale adatto allo scopo. Il conservatorismo innalza ancora pesanti mausolei, fortilizi carichi di materia, mostri edilizi sprovvisti di quell'ardimento che ha segnato le tappe dei primordi dell'architettura moderna in Europa, da Alessandro Antonelli al conte torinese Carlo Ceppi, da Raimondo D'Aronco a Annibale Rigotti, da Antonio Sant'Elia a Le Corbusier, a Walter Gropius, a Jacobus J.P. Oud, a Alvar Aalto: spiriti nei quali la costruzione vive a uno stato di tensione massima per il raggiungimento di un equilibrio supremo.

Rivolta compiuta ed organica

Arialdo Daverio ha detto giustamente[2] che oggi si costruiscono ancora in Europa massicci e paurosi edifici che vestono la sostanziale povertà con paramenti retorici e con una ricerca borghese di falsa ricchezza. Si mettono, infatti, bene in vista crostoni marmorei, per dimostrare che l'edificio costa caro, che possiede molta solidità apparente, e che quindi vale molto. Muraglie, pilastroni, spreco di materie, di lavoro, di denaro. E tutto questo, spesso sotto la denominazione di autarchia. Per vantare la qualità di una costruzione, la si dice fatta senza economia, all'antica, alla romana. Economia è sinonimo di imbroglio e speculazione. Antichità e romanità nascondono qui, soltanto, la truffa all'americana. E queste opere non resteranno, perché saranno tra pochi anni, agli occhi di tutti, inutili carcasse da demolire. Saranno espressioni antitetiche di economia, mentre si dovrebbe sfruttare al massimo - come è naturale - la forza dei materiali. Sfruttarli all'italiana, sfruttarli all'europea, sfruttarli alla Antonelli, alla Terragni, alla Le Corbusier.

Prima della rivoluzione funzionalista, chi poteva mai immaginare a quale punto sarebbe giunta l'architettura? Non i culturalisti, certamente, i quali non ammettevano neppure la necessità di una rivolta integrale, come in politica europea non accettavano ancora il principio di accordo e di unione auspicante la liberazione assoluta dei popoli giovani e vecchi dalle pastoie nemiche, dal demonio dell'oro e della fame. In quegli anni l'autarchia veniva considerata un problema lontano a venire poiché, come oggi ancora, si trattava per loro di trastullare accademicamente l'architettura turando gli spazi liberi di una facciata con una serie infinita di finistrelle, o urtando la grandezza di uno stupendo pieno con l'aggiunta sistematica di una superficie decorata con le mille vanità della borghesia, che vanno dall'inutile, posticcio e gretto timpano spezzato ai filari di palle e incomprensibili simboli, che avrebbero dovuto creare un felice effetto estetico. Non si capiva che il vestito della casa, come quello dell'uomo, deve essere in relazione diretta con l'anatomia di chi lo abita o lo porta. E' perciò altamente condannabile la gretta e linfatica presunzione di chi provoca, fra altri pericoli, lo sbandamento delle normali vicende di un modernismo d'avanguardia, il cui vivo desiderio è stato, sin dall'inizio,

quello di sentirsi soggetto all'autorità di una legge suprema, di una legge comune a tutti, all'autorità generosa di una autarchia morale, sociale, artistica e spirituale.

Fuoco su tutta la linea

L'architettura funzionale, quella contemplata dagli autentici architetti funzionalisti, ha tratto dalle sue genuine invenzioni una pratica sapiente dell'architettura trasparente e del giardino pensile ultramediterranei, ripudiando logicamente tutti gli imitatissimi ordini classici di forelli decorativi che non distribuiscono la luce e non ammanniscono la salute e la gioia di vivere, come pure la copertura con tetto a falde ed il cosiddetto cornicione di protezione e di riparo (che non protegge e non ripara nessuno). Ultimi sentimentalismi nordici e passatisti da superare, per la costituzione delle città su palafitte, che continueranno la vera tradizione italiana delle città a portici ininterrotti appropriandola al clima del nuovo spirito e alle nuove idee del bello (a questo proposito, si pensi soltanto a Bologna e alla regale Torino).

La rapidità, malgrado le forti opposizioni, con la quale si è propagato il movimento per l'architettura contemporanea, costituisce anche una delle cause del disguido, su una via ausiliaria di rimessa, della squadra meno convinta dei suoi componenti: per la maggior parte arrivisti sfrenati, profittatori senza fede dell'idea altrui, plagiari senza coscienza e senza talento. Essi si sono impossessati di una missione alla quale nessuno si è mai sognato di chiamarli. Ne è, perciò, conseguito lo sprigionarsi di un faticoso assestamento, di una cristallizzazione di idee e di concetti che andrebbero oggi ripresi su più larga scala, su basi più stabili, per la regolare purificazione dalle scorie.

La tendenza attuale dell'architettura funzionale, mentre presenta una categorica opposizione all'arte decorativa che ha spiritualmente avvelenato la fine del secolo scorso ed i primi anni del nostro, falsando le leggi essenziali della costruzione, comanda che si apra il fuoco su tutta la linea, per l'avvento di quell'arte che non perdona ai deboli, ma libera l'uomo forte.

La profezia antonelliana

Una caratteristica tipica dell'architettura italiana consiste nell'audacia ad ogni costo, l'audacia a costo di qualsiasi doloroso sbaraglio. Basti pensare al massimo architetto del secolo XIX: alla gigantesca figura del piemontese Alessandro Antonelli, assertore ardito e spietato dell'autarchia nel campo dell'architettura. Effettivamente, la concezione antonelliana della muratura intirantata (con poco ferro inguainato in essa) abolisce sia i massicci e costosi elementi di controspinta dell'architettura romana, sia i complicati organi di controspinte dell'architettura gotica. Alessandro Antonelli ha inventato uno dei principi liminari dell'autarchia: la soppressione dei muri come sostegno, concentrato invece solo in elastici e leggeri fulcri ben distribuiti (il sistema a reticolo di Le Corbusier). Ha realizzato con mirabile senso profetico strutture a mattoni che funzionano come strutture di acciaio, non usando mai materiali costosi fatti venire da fuori, ma il poco ferro introdotto nelle sue portentose costruzioni era ricavato dalla Valle d'Aosta. La formula antonelliana, divenuta formula europea, formula mondiale, costituisce veramente una scuola italiana, moderna, economica. Essa precorre in pieno il periodo del cemento armato, assimilando la costruzione laterizia e quella metallica. E c'è gente ancora che vorrebbe si tornasse indietro? No, non è possibile! Avanti, sempre avanti bisogna andare, avanti sempre per il progresso civile.

Esaltando l'architettura profetica di Alessandro Antonelli, studiando e pesando tutti gli apporti al progresso dell'arte fino al *secessionismo* e oltre, non si vuol certo dimenticare che è oramai stabilito che i Romani furono i primi ad adoperare razionalmente il calcestruzzo in opere di carattere eccezionale, né nascondere di non aver sentito profondamente la poesia dell'architettura del ferro della seconda metà dell'Ottocento, della cui tecnica e della cui impostazione estetica doveva anche valersi l'architettura moderna. Ma reputiamo sia stato il precursore Antonelli ad avere la prescienza più limpida della nostra era, l'idea più architettonica e più genuina della costruzione dell'avvenire[3]. I primi lavori dell'Antonelli sono infatti del 1840, quando nessuno pensava ancora alla nuova architettura con tale dinamismo e la realizzava con tale ardimento.

Paragonate alle opere della singolarissima e geniale figura dell'architetto settecentesco francese Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806),

che rimangono - sostanzialmente - regali fantasie semplificate e sogni astrusi geometrizzati che non soppiantano ancora quadri e limiti fissati dalla tradizione classica, quelle di Alessandro Antonelli (1798-1888), per la loro complessità strutturale, la loro dinamica novità e la loro aderenza a più profonde realtà e audacie costruttive, segnano il trapasso gigantesco e decisivo dal mondo antico all'era nuova. Per la chiarificazione delle origini del fenomeno moderno, andrebbe però fatto un lungo discorso a parte intorno all'importantissimo contributo, alle idee e teorie di Ledoux. Nato a Dormans, nella Champagne, si sa che egli entrò giovanissimo nello studio di Blondel, il nipote, facendosi subito notare per la vivacità della immaginazione e la fecondità sorprendente dello spirito. Come Leonardo, accompagnò innumerevoli e fantastici progetti (che fece incidere con somma cura) con letterari e filosofici commentari ermetici scritti in uno stile personalissimo, bizzarro e talvolta molto oscuro. Charles Maurice, a proposito dell'opera di Ledoux, dice con acume che «*on parle souvent du martyre des saints qui, pour l'avènement du bien sacrifièrent leur bonheur personnel et souvent leur vie. Mais on ne parle jamais des artistes qui, pour donner un peu de beauté au monde, ont souffert parfois tout autant. Sans doute leur sacrifice est-il moins apparent et les éléments du drame qui se joue en eux sont-ils moins accessibles à la masse; le drame n'en est pas moins cruel*»[4].

Ledoux ha confessato che alla vista dei disegni architettonici di Servandoni si propose di tentare di concepire una nuova interpretazione dei modelli impeccabili dell'antichità. Ma la sua profonda natura di inventore e di innovatore prese man mano il sopravvento su ogni presupposto classico, facendogli scrivere nel suo libro sull'architettura: «*Pourquoi, pourquoi ne faire toujours que des maisons carrées?*»[5]. Lapidaria espressione che rivela il suo temperamento ardito ed il suo tormento di inedito. Nel 1782, incaricato di costruire le cinte di Parigi, Ledoux realizzò veri propilei che annunciavano gli splendori della *Ville-lumière*. Queste architetture esistono tuttora in parte, come pure i monumentali padiglioni daziari della Villette, edificati dal 1785 al 1789, ed il Palazzo Thelusson: primi suoi lavori che gli valsero fama europea. Città di province e prìncipi stranieri si rivolsero a lui per ottenere progetti. Ma come il nostro Antonelli, Ledoux vedeva grande, scherzava con i milioni, per cui le sue idee - per sua e nostra sfortuna - rimasero sulla carta.

Opera notevolissima del Ledoux è il teatro di Besançon, la cui sala a forma di lira presentò l'abolizione dei palchi all'italiana, sostituiti da balconate, e dove l'architetto si mostrò novatore nel disporre posti a sedere in platea ove fino a quel momento il pubblico stava in piedi, cosa che causava rumori e favoriva le risse. L'architetto spiega l'originalità interna ed il concetto astratto di questo suo teatro in questi termini: «*On inscrit dans un carré, dans un ovale, dans un cercle, le portrait de la femme qu'on aime. On ne s'éloigne pas du principe en adoptant les formes que la nature commande. Le premier cadre fut sans doute celui que vous voyez... Pour être un bon architecte, il ne suffit pas d'analyser les yeux, il faut lire dans le cercle immense des affections humaines; il faut développer les motifs d'applications, les étendre.*»

«*Partout on voit des carrés longs, des formes rondes ou ovales; les uns et les autres privent les spectateurs des plaisirs que le demi-cercle assure, quand la largeur de l'avant-scène est égale au développement*»[6].

Ledoux, che aveva orrore dell'uniformità, del convenzionale e del già stabilito, tentò a più riprese, nei suoi progetti, di trovare altre forme di edifici. La tonda ritornò spesso nei suoi disegni, come nell'idea di necropoli a 3 piani per la città di Chaux, il cui corpo di fabbrica principale è rappresentato da un immenso globo terrestre su cui campeggiano le grandi divisioni geografiche. In questo nuovo tipo di cimitero, secondo l'architetto, i malefizi venivano relegati nelle più alte solitudini dell'aria, per proteggere gli uomini dall'aquilone desolatore che soffia la corruzione, la terra doveva aprirsi simbolicamente per scoprirvi gli antri della morte. Due scale scavate in questa massa imperitura scendevano agli antipodi del mondo, su una piattaforma comune si epuravano i morti. Seguendo sentieri praticati in macigni, si vedevano le cerimonie religiose al centro dell'edificio, dove finiva la grandezza umana. Era, scrisse Ledoux, il *tempio degli scrupoli*[7].

Anche nell'enigmatica architettura del progetto per una casa di guardie agricole risolse il problema con una sfera, nel cui centro trovava posto una cucina collettiva fra le camere da letto; sotto erano le serre; sopra, i solai; mentre la comunicazione con l'esterno avveniva mediante la sistemazione di 4 scale assiali.

Inventava altre forme desunte dai solidi puri della geometria per il suo progetto di fonderia di cannoni; per i piani di un *cenobio* o casa di ritiro per sedici famiglie che volessero vivere assieme nella calma dei

boschi; e per quelli di un *paciferio*, specie di comunità di conciliazione, dove le bellezze della natura unite a quelle di una sapiente architettura dovevano spingere gli uomini a vivere in pace e nelle meditazioni della saggezza.

Claude-Nicolas Ledoux fu imprigionato durante il Terrore e sfuggì alla ghigliottina per una confusione di nomi. Morì nel 1806, dimenticato e deluso. Le sue opere, da molti considerate come gli iniziali spiragli di luce di un rinnovamento architettonico provocato dalla nascita di un mondo nuovo, malgrado le loro caratteristiche geniali, e benché abbiano costituito il motivo nucleare e dominante della casa sferica di Taut alla Mostra di Lipsia, del *Trilone* e del padiglione del Governo degli Stati Uniti d'America (architetto Alfred Clauss) all'Esposizione internazionale di Nuova York del 1939, non possono comunque competere con quelle profetiche di Alessandro Antonelli, veramente rivelatrici di una tecnica nuova e di una costruzione di pura invenzione.

Riconosciamo, tuttavia, il contributo essenziale di quell'architettura che, da Henri Labrouste (1801-1875) al nostro grande Mengoni, dal vorticismo della *Roue Géante* di Parigi al ponte di trasbordo di Marsiglia costruito dall'Arnodin nel 1905, e dalle toerie di un uomo di idee e di lotte quale Anatole de Baudot (uno dei primitivi romantici del cemento armato), condurrà alla purezza della curva catenoide delle rimesse per dirigibili di Villeneuve-Orly (1916) di Henri Freyssinet, all'ossatura in ferro e solette in cemento armato della grande sala del mattatoio di Lione dell'architetto Tony Garnier, alle aviorimesse militari autarchiche a ingabbiatura di cemento armato (1938) del geniale Pier Luigi Nervi.

Le avventure evolutive dell'architettura metallica sono, senza dubbio, stupende e felicissime. Negli anni 1843-1850, Labrouste edifica a Parigi la famosa biblioteca Sainte-Geneviève con un'ossatura metallica che consente alla sala di lettura il massimo d'aria, di luce e la riduzione al minimo dell'ingombro dei punti di appoggio; nel 1866, lo stesso Labrouste costruisce, a Parigi, la Biblioteca Nazionale, impiegando ferro e ghisa e ponendoli in opera in modo ancor più magistrale; nel 1851, Victor Baltard innalza le Halles di Parigi; nello stesso anno, a Londra, è la volta del Cristal Palace (lunghezza: 488 metri; altezza delle due torri: 86 metri) nel quale Joseph Paxton applica i principi antonelliani delle palafitte e le piante a radiatore di luce care

a Mies van der Rohe; dal 1858 al 1872, Viollet-le-Duc pubblica in quaderni quei suoi *Entretiens sur l'architecture*[8] che costituiscono una delle chiavi fatate dell'architettura; nel 1867, Monnier presenta un brevetto d'invenzione sull'impiego di sbarre di ferro nel cemento (ad uso particolare dei giardinieri), precedendo così Hennebique che era stato precorso, pur ignorandolo, da Viollet-le-Duc; nel 1876-1878, Davioud e Bourdais, con loro dimostrazioni tecniche all'Esposizione di Parigi, avevano già trovato la sala acustica di forma lenticolare del Palazzo dei Sovieti a Mosca di Le Corbusier (rimasto allo stato di progetto); nel 1888, a Lombard-Zeyde (Belgio), François Hennebique costruiva una villa adoperando per la prima volta il cemento armato; nel 1889, a Parigi, Gustave Eiffel (1832-1923) lanciava al cielo la celebre Torre; nello stesso anno, Ferdinand-Charles-Louis Dutert, de Dion e Cottancin erigevano a Parigi la Galerie des Machines (lunghezza: 420 metri, altezza: 48 metri), dove capriate metalliche a triplice articolazione coprivano, senza tiranti e senza sostegni intermedi, una larghezza di 115 metri.

Pericoli di una certa normalizzazione

Nel vocabolario funzionalista, il sostegno verticale isolato sarà ancora una creazione d'arte, ma non si chiamerà più colonna. In quanto all'arco (come lo intendono i tradizionalisti), ci appare tedioso ed imprudente quel volere ipotecare l'avvenire, annunciando assurdamente, come fa la tendenza piacentiniana, la sua rigogliosa rinascita. La riesumazione dell'arco per l'arco non è affatto probabile né augurabile, dato che l'architettura va creando, man mano che si sviluppa e si perfeziona, quelle forme plastiche e tecniche precisate dai nostri bisogni, quelle forme necessarie nate da nuovi metodi, da nuovi impulsi lirici, generatori di un nuovo ordine plastico. Auspichiamo, perciò, una normalizzazione ed un'autarchia controllate entro limiti ben definiti e sorrette da un'azione virile e civile, fortificatrice e liberatrice, che concorrano in tal modo a magnificare il criterio costruttivo innovatore e ad inquadrare sapientemente l'architettura nell'economia delle Nazioni, ricorrendo - più che sarà possibile - all'esaltazione razionale dei materiali e delle risorse dei singoli Paesi europei, ma indispensabili e bene accette (la normalizzazione e

l'autarchia) non dovranno in nessun caso rallentare l'inventiva ed ostacolare la fantasia degli architetti-creatori, perché diventerebbero allora una pratica allarmante, la codificazione statale dell'ozio del cervello, un premio ai timorati, ai tira-tardi, ai temperamenti blandi sprovvisti di qualsiasi audacia metodica. Un'autarchia artistica male condizionata e male intenzionata, diventerebbe un pericolo nazionale, poiché, domani, si scopriranno certamente nuovi e genuini sistemi costruttivi, prettamente italici ed autarchici, e nuovi materiali. L'applicazione immediata di questi ultimi deve poter fiorire normalmente senza incontrare l'opposizione di coloro che odiano il cemento armato ed ogni altro elemento strutturale moderno, in nome del mattone o della sorpassata architettura culturalista, sprecona.

Ideazione funzionale e concetto biologico

Già altrove ebbi a dichiarare[9] che il funzionalismo estetico e tecnico segnala in questo momento vivaci offensive e raggiunge notevoli affermazioni. Chiarita dall'inesorabile potenziamento della civiltà meccanica, l'architettura si è liberata, in gran parte, del peso inerte del simbolismo e della caducità archeologica. Se l'avvento della macchina seziona in due la storia delle arti plastiche e figurative, il funzionalismo, con le sue formule rigorosamente geometriche, esalta l'architettura e la conduce fatalmente verso la bellezza pura, la forma compiuta, il volume integrale e benefico. Il complesso delle scoperte scientifiche del secolo presente genera una nuova coscienza i cui fattori trascendono gli elementi materiali e danno l'impulso magistrale a nuovi assiemi plastici, a nuove vigorìe architettoniche, a perfezioni estetiche, a precisioni artistiche e tecniche integrantesi nell'autarchia dei materiali da costruzione che ha avuto influenze notevoli sull'architettura moderna italiana. E' questo, a nostro parere, un argomento della massima importanza per spiegare i nuovi orientamenti possibili oggi e specialmente nel futuro, a guerra finita. Infatti, il nuovo tipo funzionale-biologico di pilastro tondo adottato dall'architetto Giuseppe Terragni per il progetto del nuovo palazzo dell'Accademia di Brera a Milano, nel 1940, non rivela una struttura costruttiva inferiore alle precedenti se si tiene conto di questo formidabile ostacolo da superare: cemento senza ferro.

Per comprendere e valutare l'autarchia nell'essenza del funzionalismo, bisogna vedere questo nell'ordine legittimo, partendo dall'*architettura zenitale* a rientranze e dall'*urbanismo verticaleggiante* a piani stradali multipli di Antonio Sant'Elia, fino agli azzonamenti della città a cingoli dello scrivente, alla *tensistruttura* di Guido Fiorini e alle loro conseguenze, giacché la Nazione possiede capolavori di arte moderna che non hanno riscontro in nessun altro Paese. Esiste infatti un'architettura italiana moderna: si tratta soltanto di svilupparla e di perfezionarla. L'architettura funzionale latina non è un mito, è una realtà. A questo proposito, la Casa dell'ex-Fascio di Como, ad esempio, tutta risplendente di chiarezza italiana nella sua magnifica e classica veste di marmo Botticino di Brescia, rispecchia, già, lo spirito di questo ordine legittimo di ricerca. Il cemento armato, che non è sempre possibile abolire completamente, perché l'architettura farebbe un enorme passo indietro e diventerebbe presto inattuabile, è stato impiegato in questo edificio con mezzi parchi e con la più stretta economia.

Non disturbare sempre i Romani

Per giudicare l'esito architettonico, la prima cosa importante da considerare, dopo la valutazione artistica dell'opera, è il costo nei suoi relativi rapporti. Infatti, un'architettura puramente autarchizzata, ossia costruita con materiali nazionali, autarchici, sarà antiautarchica se, fra gli scopi da raggiungere, quello del prezzo non è stato soddisfatto, essendosi elevata la spesa ad una cifra anormale. Anche se autarchici, i materiali che non consentono una riduzione della superficie coperta, ma al contrario comportano un aumento sproporzionato di superficie costruita, sono quasi sempre da condannare perché favoriscono l'espansione di quell'edilizia elefantiaca che finisce per impoverire le Nazioni. Certo, non sempre si possono rifare assiemi plastici e costruttivi che richiamino lo spirito formidabile e le dimensioni colossali delle Terme di Caracalla. Vale di più oggi, in molti casi, come fece Terragni, costruire l'edificio di Como, su citato, a centododici lire al metro cubo. A quelli cui incombe il disfattistico e poco invidiabile compito di criticare quotidianamente l'architettura funzionale nei suoi palesi aspetti autarchici (specie se sono costruttori

alla Piacentini), rivolgiamo, in tema autarchico, questo interrogativo categorico: fuori gli esempi con cifre alla mano! Nessuno risponderà, come nessuno ha mai risposto finora a queste nostre reiterate domande.

Stupisce perciò leggere per la penna di accademici generosi dell'oro altrui, l'affermazione squilibratissima e priva del tutto di senso comune, che gli architetti del Duomo di Milano, della Basilica di San Marco a Venezia, della Cattedrale di Pisa o del Duomo di Siena, hanno impiegato una percentuale bassissima di ferro tratto dalle miniere italiane del tempo: altri tempi, altri mezzi! Sarebbe un po' come volersi spiegare perché gli Egizi non adoperarono massivamente il calcestruzzo.

Una volta tanto, i Romani non vennero disturbati, ma la malafede è palese. I Romani appunto, stupendi artisti ed elettissimi costruttori, non rispettavano sempre le condizioni dell'autarchia, ragione per cui raccomandiamo prudenza prima di proporci come termine di paragone sempre i nonni e bisnonni. Ed arriviamo al sodo. L'atrio del Pantheon di Roma era coperto d'un ricchissimo tetto di bronzo, del peso di oltre quattrocentocinquantamila libbre. Urbano VIII Barberini lo fece asportare nel 1632, per farne artiglierie e le colonne barocche del tabernacolo di San Pietro in Vaticano. In questo tema di capriate, i Romani ordirono un tradimento gravissimo al loro autarchismo poiché il tetto del Pantheon doveva essere di marmo, e non sistemato con il bronzo o all'egiziana.

D'altra parte, l'unione di volte con colonne puramente decorative si riscontra proprio in Roma per la prima volta nel Tabularium (78 anni avanti Cristo). Da allora in poi, come nel Teatro di Marcello, fu una regola per gli edifici a più piani, anche presso i sommi architetti del Rinascimento.

Quindi, niente ciechi omaggi a cosiddetti principi autarchici basati su tecniche superate e niente ammirazione incondizionata e banale per tutto ciò che è romano o antico, nell'unico intento di denigrare ciò che è moderno. Noi ci dobbiamo bensì ispirare al supremo spirito novatore dei Romani, ma non certo fare - per imitarli - colonne bilenche che non portano nulla e vanno anche sorrette da costosi organismi strutturali: archi a gruccia che non sostengono nulla e la cui senilità congenita richiede di essere rinvigorita da stampelle nascoste di ferro o cemento armato. Noi vogliamo dire pane al pane e vino al vino.

Elementi universali della rivoluzione costruttiva

Si è verificata la necessità di vagliare tutte le esperienze architettoniche precorritrici e innovatrici alla luce del funzionalismo odierno, facendo affidamento sulle più significative, per non incorrere in errori e lacune che finirebbero per compromettere e sommergere irrimediabilmente le sorti dell'architettura del dopoguerra. Occorre eliminare la pratica di quei sistemi levantini di strutture di legno della falsa architettura moderna degli imitatori mendelsohniani, i quali adottarono, per il tetto piano, armature in legname con pesanti coperture monolitiche sprovviste di giunti di dilatazione, alla stregua del tetto di legno a falde, condannabile ai fini della difesa aerea. Nel suo tempo, Alessandro Antonelli propugnava già la completa abolizione del legno nei tetti, per costruzioni di qualunque natura (onde evitare i pericoli dell'incendio), compresi fienili e tettoie di mercati.

Sorge, perciò, il convincimento che nell'architettura convenga oggi puntare sull'alluminio, sul vetro e sul marmo, senza omettere, però, che le migliori regole autarchiche saranno sempre quelle che consentiranno un grande passo in avanti alla nostra arte, saranno sempre quelle che ci permetteranno di riconquistare e di mantenere quel primato della creazione architettonica che il mondo intero ci invidiò per secoli e secoli, e che potremo ancora possedere adempiendo ai compiti universali dell'architettura funzionale.

Se si considera l'architettura italiana nelle sue varie trasposizioni, nella sua recente evoluzione e dal solo punto di vista sociale, vi è già materia in abbondanza per incorporarla nel più vivo della disputa odierna sulle azioni che dovrà svolgere la nuova civiltà contemporanea. Dal lato propriamente culturale, che si avvale dei dati riguardanti l'estetica nelle sue finalità più concise, vi è ancora sostanza più che sufficiente per porla fra le assegnazioni più elevate che l'arte del ventesimo secolo ha da risolvere con immediatezza nel mondo latino. Così l'uomo potrà essere convenientemente sistemato in un complesso di forme e di funzioni che assolvano pienamente gli impegni assunti dall'ambiente culturale moderno.

Un'altissima missione è devoluta, in Italia e all'estero, all'architettura funzionale, per la sua intima aderenza ai più importanti problemi dell'intelletto e dell'economia sociale delle Nazioni. Non soltanto come fine a loro stessi, ma per il numero ragguardevole di vaste

prospettive che essa racchiude nella sua legittima struttura culturale.

La parola rivoluzione, che va annoverata fra quelle che confermano ampiamente i postulati della nuova arte europea di costruire, fonda le norme magiche del quadrinomio lirico dell'architettura. Oltre ad una trasformazione totale dei comandamenti elementari stabiliti dal tempo, dispone le fasi di un grandioso esperimento, che punta decisamente verso le mete più astratte e più pratiche. Immagine della complessità ingente dell'anima umana, la rivoluzione che sta attuando l'architettura funzionale si trova in correlazione diretta con i moti propulsori dell'evoluzione delle arti plastiche e figurative.

L'architettura razionale italiana, dall'erudizione delle conquiste sperimentali e dallo studio storico dello sviluppo delle città, crea le fonti di un nuovo urbanismo e ne esalta le caratteristiche più salienti: quelle che diventeranno le leggi umane di domani, i diritti umani di un prossimo avvenire. E benché, dal lato formale e da quello funzionale, abbia rotto i ponti con il passato, tale architettura si ricollega lo stesso a quei punti vitali dell'invenzione tradizionale che segnano, attraverso i secoli, i fatti raggiunti e il loro divenire, non essendovi, insomma, in arte evoluzione progressiva, ma partecipazione diversa all'idea eterna di bellezza (per essere esatti), mentre si riconosce l'esistenza del progresso tecnico e quella dell'aumento delle conoscenze storiche. Promotrice, secondo Antonio Sant'Elia, di un'urbanizzazione di pura invenzione, essa non rinnega, quindi, le concordanze dei grandi secoli innovatori nel campo dell'arte, ma parte appunto da questi solidi traguardi per scavare nello spirito eterno di quella vera tradizione che non muore mai, ma si rinnova, ringiovanisce a contatto di nuovi fermenti creativi, vuol rimanere sempre agile e perciò s'innesta nel rullo rinnovatore del progresso civile.

Pur essendo rivoluzionari, si rimane ligi agli elementi universali della tradizione europea, quando si auspica la rinuncia definitiva alle menzogne culturalistiche ed accademiche e la spinta massima delle infinite possibilità tecniche ed estetiche dell'era moderna, per conseguire l'inquadramento dell'architettura nel gusto e nelle necessità delle nuove formule della rinnovata vita europea.

Il funzionalismo urbanistico apre oggi per la moderna architettura contemporanea le più alte speranze, perché stabilisce, con rigore scientifico e con il controllo del lirismo simultaneo e del dinamismo estetico, il senso architettonico e culturale della città dell'Europa di domani.

Urbanografia e difesa dell'architettura europea

L'evoluzione dell'architettura e delle arti plastiche e figurative in generale non è stata considerata dalla critica e dalle masse anonime con quell'interesse e quel rispetto che precede la comprensione, che non segue il giudizio, ma lo prepara. D'altra parte, troppi sono oggi i modernisti paradossali e parodistici i quali, dopo averla vantata e costruita, negano ora quasi l'utilità della finestra panoramica o scoprono, a furia di compromessi letterari, le presunte scomodità delle case moderne. Inoltre, dopo aver ostacolato le prime mosse eroiche dell'urbanismo d'avanguardia propongono, in piena rivoluzione dei costumi, la costituzione di *nuclei misti*, dimenticando che in Europa si dovranno saggiamente abolire non soltanto la lotta di classe, ma anche le singole classi: pleonasmi che una nuova civiltà non può ammettere. Anacronismi cocciuti da sradicare dalla sensibilità dell'epoca novecentesca. Questi arruffoni pettegoli sono poi quegli stessi che ieri combattevano subdolamente il nostro lirismo mediterraneo per imporci un arido ingegnerismo d'oltre frontiera o d'oltre oceano, e che oggi pensano il contrario. I mangiapreti sono diventati clericali. Troppi sono gli architetti, giovani e vecchi, che scordano le lotte furibonde ed i sacrifici ingenti sopportati dai fondatori del movimento funzionalista. Sono quelli che ostacolavano l'avvento delle prime idee spese a favore dell'autarchia; sono quelli che oggi esaltando malamente l'autarchia con argomenti totalmente sfasati, inetti, con argomentazioni assolutamente prive di concretezza, sventolano la bandiera dei puri fra i puri; sono quelli che non affrontarono neppure a petto scoperto il loro tradimento. Ma che si debba essere proprio noi a desiderare che la forza d'inerzia della tradizione si tramuti in mobile forza creatrice? Comunque, non si dimentichi mai che per adeguare l'architettura ai tempi, i primi novatori sostennero non solamente l'indifferenza del pubblico culturalista e della critica, ma dovettero pure far fronte all'ostilità dichiarata di quello stesso ambiente professionale che si presenta ora come paladino di gran parte delle nostre idee avanguardiere, condite, però, secondo il gusto di chi paga laute parcelle. Sono trascorsi pochi anni e troppo si è scordato.

Attualmente la nuova architettura è posta davanti a compiti drammatici. Deve sistemare gli uomini fuori da quegli agglomerati disordinati e caotici nei quali spadroneggiano febbri e malattie. Deve

organizzare le loro necessità in città verdi, ariose, dove dovranno poter trascorrere una vita meno materiale per il fatto che i loro bisogni spirituali saranno coordinati da perfette funzioni pratiche. Come in tutte le epoche interessanti della storia dell'arte, gli architetti utilizzeranno razionalmente i mezzi tecnici di cui dispongono per risolvere nel modo migliore i problemi imposti dall'esistenza quotidiana dell'uomo novecentista. Ma questi semplici propositi che appaiono così netti, così fondamentali, sono appunto quelli per cui le nostre aspirazioni sono più contrastate. Un programma chiaro come è il razionalista deve potersi imporre malgrado le acute resistenze che incontra, perché implica la sconfitta dell'antiquariato vegetativo e la realizzazione di una casa sana in una città modificata spiritualmente. Non è senza inorridire che registriamo l'incredibile sperpero di buone volontà cui ha dato luogo l'estensione anarchica delle metropoli: pensiamo pure all'affliggente aspetto di arbitrari azzonamenti concepiti dimessamente e senza preoccupazione del problema d'insieme, dell'unità del tipo, dell'igiene e dell'estetica, e ciò a dispetto del più elementare senso comune. Incoerenza, malinconia, irrazionalità costituiscono le troppo evidenti caratteristiche di quasi tutte le città contemporanee: ripugnanti figure dell'irresponsabilità.

Gli orientamenti della *città del sogno* che pongono l'uomo sano nella casa sana, reagiscono metodicamente contro le deplorevoli inclinazioni dell'umanità. I funzionalisti europei hanno infatti studiato, in molteplici progetti di pratica ed immediata realizzazione, una sintesi viva dell'urbanistica moderna. Ricorderò l'esempio della città di Amsterdam di cui furono definiti i diversi elementi fondamentali del nuovo piano regolatore con la collaborazione, durata tre anni, di quaranta urbanisti specializzati. Lo stesso proficuo sistema fu adottato per il piano regolatore di Bruxelles (dovuto all'architetto Victor Bourgeois) e per quelli di Liegi, Anversa, Berlino, Varsavia, Barcellona, Dessau, Praga, Charleroi, Utrecht, Colonia, Montevideo, La Plata e Buenos Aires.

A parere nostro e a quello dei novatori europei dell'architettura, l'impresa che s'impone in questo momento per una più approfondita conoscenza del fenomeno moderno ed urbanistico, risiede nell'elaborazione di una specie di fotografia generale delle più importanti città, per dedurne la classificazione delle varie zone: zone verdi comprendenti parchi, giardini e piazze pubbliche; zone dei tuguri, delle abitazioni

piccole, medie e di lusso; quelle degli stabilimenti industriali e commerciali, e così via. Per poterle sanare, è necessario che venga rivelato il vero volto di ogni città. Da questo panorama scientifico, si potranno prevedere le modifiche, evitare le estensioni illogiche e presentare lo sviluppo futuro degli agglomerati con un senso esatto della realtà. Per l'applicazione di questo ordine scientifico e biologico di idee, è quindi indispensabile procedere ad uno studio geografico di ogni singola regione, di ogni singolo centro. Precise osservazioni nei settori dell'etnografia faciliteranno la diffusione dei nuovi metodi architettonici e serviranno di base a fruttuose esperienze.

Ma ora converrà aprire una parentesi per mettere lo studioso europeo in guardia contro certi procedimenti nordamericani che nulla hanno in comune con le nostre ricerche. Noi, funzionalisti europei, non possiamo ammettere la trepidante, ma pur monotona esistenza quotidiana, regolata su quel tipo di uguaglianza materialista che ha invaso l'America del Nord, e neppure accettare i suoi arbitrari e futili motivi urbanistici che finiranno per bloccare le città in uno spaventoso stato d'inerzia. Non facciamoci illusioni, i costruttori nordamericani nella loro maggioranza (malgrado una parvenza di sviluppo metodico e di determinate teorie tecniche) non hanno mai capito nulla dell'architettura razionale come noi la intendiamo, perché le negano qualsiasi importanza culturale. Negli Stati Uniti d'America, l'architettura è mantenuta in schiavitù dai numerosi manifatturieri di dubbi prodotti: imitazioni di legno, imitazioni di vetro, imitazioni di pietra, imitazioni di ogni cosa. L'architettura, povero orfano abbandonato - come ebbe a dirmi Stamo Papadaki - non ha posto in quel Paese che è il Paese degli architetti senza architettura. Quasi tutte le opere novatrici sono state progettate e costruite da europei: Walter Gropius, Marcel Breuer, William Lescaze, Stamo Papadaki, Richard J. Neutra, Peter Pfisterer, Karl Lönberg-Holm, Alfred Clauss, Friedrich Kiesler, William Muschenheim, eccetera. I magnati dell'industria, che hanno anche l'alta mano sull'architettura, presentano periodicamente nebulose, incerte e complicatissime statistiche per fare intendere che l'alloggio è soltanto un prodotto di consumo e di speculazione. Nel Nordamerica, gli architetti non hanno, come da noi, uno studio di artista e libero professionista, ma un ufficio commerciale e nugoli di impiegati e ragionieri. Quando lavorano in collaborazione, costituiscono una firma, una società bottegaia: Pincopallino and Co., con sedi in varie

città, rappresentanti e viaggiatori. Un tale stato di spirito ha condotto l'urbanismo d'oltre oceano alla rovina, a caotiche città coperte di fumo, a grattacieli che intercettano la luce invece di diffonderla, all'ingombro insolubile dell'allucinante circolazione di New York, a quartieri operai senza sole, a sordidi ed occulti tuguri, alla malavita, ai malcostumi, al gangsterismo nazionale, alla disperazione sociale. Poiché, intendiamoci bene, il fatto di costruire il più alto grattanuvole del mondo (mascherandone le magagne tecniche ed estetiche con profusione di forme e complicazioni di ornati), non vuole affatto dire che si sia risolto un problema di architettura moderna, né realizzato opera pura, utile e bella. E non parlo nemmeno dei falsi grattacieli gotici, romantici o in stile Rinascimento, ma soltanto di quelli che, sotto le spoglie di un simbolico, edulcorato e travisato razionalismo, amplificano l'inquinamento dell'atmosfera, perpetuano all'infinito accozzaglie di errori, aumentano la densità della popolazione senza dotare i quartieri di compensatrici zone verdi e di disimpegno, non diminuiscono il numero delle abitazioni nei luoghi ad esse meno adatti. Creano, insomma, una solidale e mostruosa combinazione con la retorica e la tubercolosi. Siano esse basse, alte o di media altezza, e qualunque sia il numero dei piani di un edificio, le case di oggi vanno elevate in rapporto alla larghezza delle strade. E' questo, un postulato morale altamente significativo per eludere ogni astruso tentativo di traviare le modalità dei nostri sistemi e dei funzionali principi europei. E ben venga presto, anche per l'America, un nuovo Nerone a fare piazza pulita di quella ruffiana architettura e porre in atto una civile regola di vita.

Soltanto dall'*urbanografia*, soltanto dal *ritratto urbanografico* delle città, al quale abbiamo più sopra accennato, si potrà giungere naturalmente alla raffigurazione esatta del ritratto interno ed esterno della casa, alla definizione esatta della nuova architettura, alle proprie forme e funzioni, originali, adatte alla nostra sensibilità meccanica e lirica, ricca di imponderabili complessità che troveranno - nelle anticipazioni razionaliste di una cultura architettonica - il mezzo di incanalarsi in vie fruttuose rispondenti logicamente alle nostre ansie insoddisfatte. E qui non c'entra tanto la filosofia quanto la possibilità, per ogni uomo, di poter sviluppare normalmente i due modi di vita che fanno di lui una persona civile e completa: la vita contemplativa e la vita attiva. Da un lato, il riposo, lo studio, il pensiero, l'intimità;

dall'altro, il lavoro, l'azione, la realizzazione di un onesto guadagno in rapporto alle disposizioni ed ai bisogni individuali. Da una parte le necessità della personalità, dall'altra quelle del collettivismo. Due poli, apparentemente contrari, che diventeranno comuni nell'architettura funzionale. Sarà un accordo sul piano dell'intelligenza.

Pertanto, oggi che l'inutile ornamentazione deve scomparire (l'ornato è la caratteristica di una civiltà fondata sul lavoro manuale), si pensa di sostituirla con forme pure prodotte da macchine comandate dall'uomo con un tal senso della misura e dell'amore del mestiere, da poter inventare una bellezza perfetta che possa rivaleggiare con quella dei secoli scorsi. S'intende che nella parola *ornato* non includiamo né la pittura né la scultura che avranno, nell'architettura funzionale, pure loro una vita rinnovata, specie nelle espressioni monumentali dell'arte di costruire. Vogliamo abbandonare i soli ornamenti sorpassati che non hanno più senso né significato, perché figurazioni di una mentalità diversa da quella di uomini trasformati dalla macchina.

Non è vero, quindi, che il funzionalismo abbia inteso uccidere l'arte, ma istradarla su altri campi di attività, prepararla ad altre discipline, piegarla ad altre applicazioni: quelle, per esempio, della ricerca di *volumi olimpici*, di forme e colori magici, in relazione alle funzioni direttrici, all'utilità e agli oggetti del razionalismo. Come qualcuno che ha giustamente osservato che l'*antropomorfismo* è giunto, nella sua trasformazione della pietra, sino a concepire l'arte dorica e la costruzione dei Romani (tanto per citare una immagine chiara a tutti), noi pensiamo che il fatto di edificare oggi con l'impiego di materiali sintetici o quali il cemento, il ferro, l'acciaio, l'alluminio e il vetro, e non più (in linea di massima) con quello di materiali naturali come la pietra, il legno e il mattone, deve per forza condurre la nostra civiltà verso la creazione di un'arte completamente nuova che sarà fonte, nei suoi sviluppi, di ripercussioni considerevoli. Con ciò, non si vuole affermare che si debba abbandonare l'uso dei materiali naturali. Tutt'altro. Perché se si pensa che l'impiego razionale del marmo come rivestimento ideale e solido della casa ha già offerto, nell'architettura moderna e specie nelle opere di Giuseppe Terragni, alcune realizzazioni perfette ed altamente significative, si invaliderebbe il nostro pensiero. Vogliamo solo asserire che, avendo come base della costruzione moderna anche materiali sintetici, l'architetto novatore potrà sempre utilizzare materiali naturali cosiddetti *nobili*

ogni volta che lo richiederà il programma costruttivo da svolgere (specialmente se in montagna o in luogo lontano da un centro industriale di produzione), ma non più per un ricordo sentimentale o romantico dei tempi andati. Infatti, per contrapposto, vi è un punto dove il *razionale* raggiungerebbe l'*irrazionale*, se l'architetto volesse essere moderno ad ogni costo, tanto per fare del *moderno*. Sarebbe come se per creare del *nuovo* si lanciasse sul mercato una scodella da caffè-latte eseguita nientemeno che in cemento armato. Ragione per cui converrà anche evitare di mantenere e perpetuare l'ossessione di taluni materiali antichi che non trovano più un impiego naturale e adattarli ragionatamente ai nuovi metodi di costruzione.

Nato dalle leggi dell'energia operante nell'universo che regge antichi e nuovi materiali, il moderno sistema costruttivo apre all'architettura la possibilità di edificare in serie e in grande stile case che rispondano alla recente personalità acquisita attraverso lo spirito della macchina. Produrre in grande stile e nell'autonomia meccanica, vuol dire - secondo i funzionalisti - limitare la diffusione dei sotto-prodotti incolori dell'artigianato, sostituire minuscoli propositi con vaste invenzioni del pensiero, preferire la rapidità che favorisce il progresso alla lentezza che l'intralcia, eliminare il finito per l'infinito, abbandonare il limitato per l'illimitato. Non essendo le iniziative della nuova architettura sorte dal caso, ma avendo piantato profonde radici nelle scoperte scientifiche ed artistiche della cultura contemporanea, esse maturano nelle forme dell'audacia e non in quelle della moda. Le prospezioni delle teorie futuriste, cubiste, surrealiste ed astratte (tanto nel campo della poesia, quanto nel settore plastico); le composizioni metafisiche degli ingegneri; lo studio scientifico dei materiali e mezzi di costruzione; le rivelazioni concise e commoventi del microscopio e della fotografia; la filosofia e l'estetica dell'arte nuova hanno avuto un'ineluttabile e benefica influenza sugli orientamenti evolutivi del movimento funzionalista. Sulle condizioni di questo generoso influsso informativo, Sigfried Giedion ha espresso notevolissime considerazioni, le cui conseguenze arricchiscono prodigiosamente la portata del razionalismo. Dalla produzione manuale all'industriale, dai materiali antichi alla scoperta dei nuovi, dall'arte naturalistica alle figurazioni plastiche dell'ottica moderna, dai passi giganteschi compiuti dalla chimica e dalla fisica a quelli dell'acustica, si deve per forza concludere che l'architettura si avvale oggi di una fitta rete di acquisizioni dalle

quali l'artista d'avanguardia ha tratto le sue convinzioni più salde. Queste acquisizioni dello spirito umano pongono l'architettura quale legame indispensabile fra i materiali inerti e le speranze vive dell'uomo, mentre creano quella estetica funzionale che sarà la caratteristica suprema ed inconfondibile della nostra epoca.

Da un'età nuova e da un nuovo urbanismo dovranno pur sorgere quel *senso provvidenziale*, che porterà con sé la felicità, e quel *senso torrenziale* che sgancierà la rivoluzione costruttiva! Da questi difficili contrasti e da una magnifica intesa sul piano spirituale, apparirà allora il *senso neutralizzatore* degli elementi demoniaci del passatismo: manifestazione innovatrice, fenomeno riformatore che potrà anche diventare *senso redditizio*.

Con tutto ciò, oggi perdura l'indecisione nell'ambiente industriale, il maneggio losco in quello commerciale, il brigantaggio in quello intellettuale e, per dirla con Giedion, anche la malevolenza di tutte le classi sociali di fronte ai problemi del modernismo funzionale. Si viene, quindi, a desiderare un intervento diretto e decisivo degli artisti razionalisti presso le Autorità competenti costituite, affinché il programma dell'arte, della casa e dell'urbanismo contemporanei possano, infine, trovare (ora che sono stati convenientemente elaborati nel silenzio dei laboratori e degli studi, e che i primi esperimenti pratici sono stati felicemente realizzati) quelle possibilità di azione impellentemente richieste dall'atroce situazione, nella quale si trova la città dell'uomo novecentista.

Questo intervento è una necessità e sarà una liberazione, poiché da noi i massacri edilizi non principiano, infatti, con la guerra attuale, ma con le sistematiche distruzioni della scuola piacentiniana e le conseguenti speculazioni piacentinesche che le loro ricostruzioni comportano (vedasi Bergamo, Brescia, Genova, ecc.). Bisognerà pure, un giorno, porre un freno categorico a questo terribile contagio, a questa onanistica procreazione di timpani rotti, di frontoni spezzati, di palle e di false colonne, o a quei motivi nordici di ispirazione amburghese regalatici dal piacentinismo.

Ma siccome tutti i malanni non vengono sempre per nuocere, è da sperare appunto che questa confusione industriale, commerciale, intellettuale e sociale che imperversa nel nostro secolo, consentirà di avvertire che le esigenze della biologia sono nuovamente comuni a quelle dell'arte di costruire. Da queste induzioni dobbiamo ritrovare

il *senso interpretativo* dell'architettura metafisica, dell'architettura dell'intelligenza, dell'architettura dell'astrazione intellettuale. La ragione concepisce altre proporzioni che i numeri generatori allontanano dall'ambiente sentimentale e simbolista. L'architettura della ragione prevede e determina i costumi di una nuova vita in via di costituzione. L'architettura della ragione definisce i ritmi funzionali di una vita rinnovata, legandoli a nuove strutture e rompendo con quelle che non hanno trovato, con naturalezza, un adattamento possibile. L'architettura della ragione inventa pure le forme di nuove funzioni e l'estetica generale che ne fissa il pensiero informatore. Lo spirito del funzionalismo - con le sue anticipazioni e il dinamismo del suo futurismo - dispone quel complesso di forme e formule propulsive conferenti alla vita stessa dell'uomo la sua totale espressione. Nella plastica, nella tecnica, nelle scienze, nelle arti, nell'architettura e in tutti i campi maestri della cultura, il funzionalismo opera in profondità e con riferimento all'avvenire.

Di questo avvenire, l'urbanismo razionalista è una delle mete essenziali. Ma la logica applicazione di un nuovo piano regolatore comporta sempre una serie di operazioni caratteristiche e precise legate all'urbanografia e rappresentanti lo scheletro dell'idea che dovrà essere svolta per conferire all'urbanismo stesso l'autentica qualità dei suoi propositi.

Nel caso di una *città-satellite* operaia, per esempio, l'adattamento ai principi espressi da un piano generale di un'intera provincia, dovrà soddisfare certe tendenze teoretiche scaturite da un pensiero matematico e profondo, immune da qualsiasi reminiscenza superata dal tempo. Il nucleo centrale al quale si deve innestare uno dei più importanti problemi urbanistici attuali è raffigurato appunto da un complesso di maggiori difficoltà. Poiché l'espansione delle zone industriali si svolge, secondo le possibilità offerte dall'andamento altimetrico del terreno e secondo la configurazione naturale di questo, nella direzione degli agglomerati suburbani, si penserà quindi a creare, alla periferia delle città, in applicazione ai nuovi piani regolatori e in base all'osservazione diretta delle condizioni edilizie, viarie e logistiche e per migliorare le condizioni demografiche, dei quartieri satelliti igienici di carattere economico e popolare con parziale autonomia. Saranno, però, facilmente collegati alle varie zone industriali e commerciali e al centro, di cui diminuiranno la rilevante densità demografica che potrebbe nuocere all'immediato e futuro sviluppo della città.

Tanto per rimanere strettamente legati alla realtà e non fare opera utopistica, seppur bella, si dovrà prevedere un programma di costruzione scaglionato, ossia di edificazione successiva di lotti, in serie continua, secondo le possibilità finanziarie e specialmente secondo le possibilità salariali degli abitanti. Si studieranno, perciò, attentamente tutti quei dati statistici che potranno portare una luce diretta sui problemi urbanistici complessi da realizzare: innanzitutto l'esame della popolazione e della mortalità media annua (compresa quella dei brefotrofi), nell'intento di scoprire le debolezze alle quali rimediare. D'altra parte, sarà necessario determinare le ragioni della mortalità annua data dalle malattie infettive, quali la scarlattina, la varicella, la febbre tifoidea, la difterite, il croup, la pertosse, la tubercolosi polmonare, l'influenza epidemica, la meningite cerebro-spinale, l'oftalmia, onde conoscere i dati negativi relativi agli aggregati comunali.

Lo studio dei dati statistici dovrà essere risolto anche con l'esame delle varie categorie e del numero dei lavoratori - tanto delle città che dei comuni e delle province - rappresentanti l'industria, il commercio e l'agricoltura (compresi i piccoli proprietari, coltivatori diretti e maestranze specializzate).

Altra operazione statistica di primo piano, in base alla quale si stabiliranno preventivi e prezzi delle costruzioni e degli affitti degli alloggi (nessun problema urbanistico reale può essere risolto sulla base di un disavanzo iniziale o sull'impossibilità da parte del lavoratore di sostenere un canone d'affitto che non sia in stretto rapporto con il suo guadagno), sarà l'esame minuto dei vari salari: media dei salari, tariffa oraria in vigore nelle industrie, media mensile di tariffa nelle categorie del commercio e dell'industria, media dei salari giornalieri di tariffa nelle categorie dell'industria, e controllo degli assegni giornalieri, settimanali, quattordicinali, quindicinali e mensili.

Il prospetto dei vani economici attualmente esistenti nelle città, chiarirà il problema urbanistico e confermerà la necessità di agire immediatamente. In quanto al costo del terreno (elemento importante per i preventivi), dovrà essere preso in alta considerazione. Da indagini esperite, dovrà risultare adatto allo scopo urbanistico da raggiungere.

Per quel che riguarda i criteri da seguire per la scelta delle aree fabbricabili, si prevederà la costituzione di un patrimonio di aree in modo da non dover sottostare, nei successivi sviluppi, ad eventuali speculazioni private. Queste aree dovranno essere site in zone ridenti

e bene esposte, circondate da panorami, in prossimità di viali alberati, parchi e centri agricoli, onde potersi sviluppare su terreni in lievi declivi (con vicinanze possibilmente collinose) separati dalle strade di traffico intenso mediante vaste zone verdi protettive adatte alle costruzioni estensive progettate. Saranno preferite, s'intende, località già dotate di acqua, luce elettrica e gas, in prossimità di cave di ghiaia e sabbia.

Progettando queste città-satellite, si presenterà subito la necessità di raggruppare un certo quantitativo di alloggi in fabbricati a tipologia alta, per facilitare la sorveglianza e la manutenzione. E, senza alterare il carattere estensivo dei quartieri, occorrerà sistemare campi di giuoco e di riposo in prossimità immediata dei fabbricati, tenendo presente che il 60% delle richieste si riferisce a case collettive d'affitto che sono pure proporzionalmente meno onerose delle medie e delle basse.

I cenni sul tracciato delle strade e sulla formazione dei lotti di una nuova città-satellite dovranno essere imperniati sul razionalismo. Infatti, nella costituzione degli azzonamenti fabbricabili si dovrà tenere in conto una classifica precisa delle strade, onde evitare spreco o deficienza di superficie e facilitare l'accesso ai quartieri satelliti secondo un asse fondamentale est-ovest. Saranno assegnate limitate larghezze a quelle strade secondarie che serviranno unicamente al disimpegno delle abitazioni, mentre l'arteria principale di transito a doppia carreggiata allaccierà la strada statale ai quartieri operai mediante un piazzale d'innesto. Questi tracciati che entreranno nella rete viaria dei piani regolatori di ampliamento saranno a carico dei comuni. Come pure le sistemazioni di verde vincolato ad uso pubblico e quelle a carattere sportivo, considerando che è di spettanza dei comuni la creazione di nuove zone sportive e di riposo di complemento a quelle già esistenti. Inoltre, i piani regolatori di ampliamento dovranno prevedere una sistemazione di mezzi e di comunicazioni dei traffici locali, tenendo presente non solo le necessità di collegare ed avvicinare i comuni più importanti alle città, ma anche di dotare le zone comunali ampliate dei mezzi atti a ben soddisfare le esigenze degli abitanti, in vista di un decentramento residenziale che si prevede per le città future (comprese le vie lacuali e fluviali).

Nella disposizione delle strade di lottizzazione e in quella dei corpi di fabbrica degli edifici, in molti casi sarà scelto l'orientamento più favorevole nelle località, anche dal punto di vista panoramico,

seguendo l'asse eliotermico nord-sud, in maniera da abolire totalmente l'esposizione a tramontana. Saranno rivolte, perciò, a levante ed a ponente le fronti degli edifici che disporranno di camere abitabili su due lati, ossia ad est e ad ovest.

Per le tipologie riguardanti costruzioni di città di media grandezza, e dato il loro carattere industriale, commerciale o turistico, per ovvie ragioni economiche e necessità di clima, i quartieri satelliti saranno zonificati con tipi bassi estensivi a schiera ed in serie continua a 1 piano rialzato e a 2 piani, distanti 22 metri, e con tipi estensivi alti in serie continua a blocchi di 6 piani con ripiani a ballatoi distanti l'uno dall'altro 52 metri. Tutto ciò si presenta necessario anche per attenersi alla condizione dei futuri abitanti. Si contribuirà così al disurbanamento dei grandi centri portando la vita all'aperto.

Un sistema di giardini annessi alle abitazioni è stato giudicato indispensabile. Sul fronte est, nelle tipologie basse, sarà lasciata una striscia di terreno di 5 metri di profondità destinata alla creazione di piccoli giardini e all'allontanamento massimo dalla strada, mentre il terreno più grande di 11 metri di profondità, prospicente la fronte ovest, sarà diviso in appezzamenti corrispondenti al numero degli alloggi (minimo: 1 per casa; massimo: 2).

I criteri costruttivi delle città-satellite devono essere ispirati ai metodi funzionali. Nei nuovi quartieri popolari, per logiche ragioni di economia, sarà studiata l'unificazione delle sezioni stradali, delle lottizzazioni, degli impianti di uso pubblico e collettivo, dei tipi di case e di alloggi, dei materiali, dei metodi costruttivi, degli elementi tipificati in serie: laterizi, conglomerati semplici, pomicei e cementizi, scale, solai, pavimenti, pareti, finestre, porte, persiane, parapetti e accessori sanitari. Così ci si atterrà anche a certe funzionali necessità autarchiche che condannano, giustamente, ogni spreco che potrebbe risolversi a danno della bellezza dei fabbricati e del benessere dei futuri abitanti.

L'illuminazione e l'aerazione degli ambienti saranno oggetto di ogni cura. Per ottenere un buon riscontro d'aria nell'interno della casa e per rispondere alle condizioni paesistiche delle località, saranno studiate ampie finestre con sistema autarchico che metteranno in comunicazione l'aria delle due fronti. Essendo gli edifici disposti a schiera e in parte a ballatoi, sarà raggiunto il completo contrasto d'aria anche negli alloggi minimi di soli due vani. Inoltre, sarà prevista una speciale

apertura verticale a vasistas in ogni ambiente per ottenere un'areazione costante in tutto l'alloggio. Con questo tipo di finestra, la luce verrà distribuita con razionalità e saranno eliminati quegli eccessivi sforzi fisiologici di accomodamento che risultano nocivi all'occhio che non può funzionare entro i limiti di una visibilità normale. La difesa dalle eccessive temperature sarà risolta orientando ad est gli ambienti principali delle abitazioni. I vani delle scale (le torri scalari), ampiamente illuminati, ventilati e protetti, saranno previsti aperti, onde evitare ingenti spese di vetrate e di manutenzione.

Nello studio planimetrico delle abitazioni e nella distribuzione dei vari locali componenti gli alloggi, si farà prevalere l'elemento *spaziosità*, perché ragioni economiche e costruttive indirizzano ad ottenere uno sfruttamento del terreno basato su questo principio, cioè a ridurre le superfici coperte e ad aumentare piuttosto l'altezza di certi tipi di fabbricati.

Pur attenendosi alle dimensioni minime necessarie per l'uso a cui l'alloggio popolare è destinato, tutti i vani (cucina, bagno, soggiorno-pranzo e camere da letto) saranno completamente disimpegnati e risponderanno rigorosamente a concetti autarchici e di sanità fisica e morale. Per ragioni igieniche dovrà essere esclusa del tutto ogni tramezzatura incompleta ed anche gli alloggi di piccolo taglio disporranno di un bagno minimo, ma completo, composto di un vaso da cesso, di un lavabo e di una vaschetta da bagno a sedile. In tutte le cucine saranno sistemati armadietti-dispensa ricavati sotto le finestre. Ogni ambiente sarà disposto in vista di una razionale sistemazione dei mobili e ogni appartamento disporrà di un balcone esposto ad est e di un terrazzo d'ingresso o di servizio orientato ad ovest.

Nei blocchi di edifici alti con piani a ballatoi, questi saranno previsti a due livelli diversi, in modo da riparare dalla servitù di vista da parte dell'inquilino transitante sugli stessi i locali di servizio che vi prenderanno luce, e le cui finestre avranno un'altezza di soglia di m. 1.80 dal piano più basso del ballatoio di transito e un allontanamento di 1 metro. Il sistema del piano a ballatoio sarà adottato allo scopo di evitare un agglomerato eccessivo su ogni scala.

Nella tipologia a blocco alto, il piano terreno verrà sistemato a portineria, lavatoio, stenditoio, ingressi coperti, ricreatori e portici per bambini, ripostigli per gli inquilini, rimesse per cicli e motocicli.

Per attenersi strettamente ai principi urbanistici estensivi prefissi,

saranno ricavati, a mo' di controllo, dai progetti delle città-satelliti, dati metrici esterni ed interni con assoluta precisione, cioè dati statistici sui caratteri metrici ed economici degli edifici da costruire. Per i dati metrici esterni, saranno osservati indici di sfruttamento di ogni singolo edificio riguardanti: numero dei piani, vani effettivi (contando gli accessori per 1 vano: cucina, disimpegno e piccolo bagno), vani teorici, superficie lorda coperta del fabbricato, volume lordo del fabbricato, area totale del terreno, area libera del terreno, indice o grado di fabbricazione, densità assoluta, fabbisogno di terreno per metro quadrato coperto, superficie lorda coperta dal vano medio, fabbisogno di terreno per vano, densità relativa e spaziosità. Per l'interno, saranno considerati i dati metrici sugli alloggi di ogni singolo blocco di edificio riguardanti: numero degli alloggi, taglio medio dell'alloggio, superficie lorda complessiva abitabile, superficie utile complessiva abitabile, superficie perduta per muri, scale, terrazzi arretrati e ballatoi esterni, superficie utile media dell'alloggio, superficie utile media dei disimpegni-bagni e percentuale dei disimpegni-bagni.

Note

[1] ALBERTO SARTORIS, *Gli elementi dell'architettura funzionale*, Ulrico Hoepli, Milano, 1932, 1935, 1941.

[2] ARIALDO DAVERIO, *La Cupola di S. Gaudenzio*, Centro di Studi Antonelliani, Novara, 1940.

[3] ALBERTO SARTORIS, *Alessandro Antonelli, massimo architetto del secolo XIX*, «Il Popolo di Brescia», Brescia, 26 maggio 1943.

[4] CHARLES MAURICE, *Un architecte oublié*, «Journal de la Construction de la Suisse Romande», Losanna, 15 settembre 1929.

[5] CLAUDE-NICOLAS LEDOUX, *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation*, Parigi, 1804. Grande in-folio, con 125 tavole incise alla perfezione. Questa opera contiene piante, alzati, sezioni e vedute prospettiche di realizzazioni e progetti costruiti od incominciati dal 1768 sino al 1789. Raccoglie pure tutti i generi di fabbriche adoperate nell'ordine sociale.
Queste tavole furono nuovamente pubblicate con altre, nel 1847, ma senza il testo, in un'opera intitolata: *L'architecture de C.-N. Ledoux*. Sono 2 volumi editi a Parigi dal Lenoir.

[6] CLAUDE-NICOLAS LEDOUX, opera citata.

[7] CLAUDE-NICOLAS LEDOUX, opera citata.

[8] EUGÈNE-EMMANUEL VIOLLET-le-DUC, *Entretiens sur l'architecture*, A. Morel & Cie, Parigi, 2 volumi, 1863-1872.

[9] ALBERTO SARTORIS, *Gli elementi dell'architettura funzionale*, opera citata.

MANIFESTO DELL'ARCHITETTURA DEL DOPOGUERRA

1. Con l'avvento di un nuovo ordine artistico, al di là dell'estetica meccanica, al di là della costruzione moderna, il *razionalismo* imporrà la necessità impellente di esprimere plasticamente, architettonicamente, le forme delle forze sociali in sviluppo continuo, per definire la grandezza del tempo presente e la gigantesca speranza dell'avvenire del *funzionalismo*.

2. Avverrà, secondo la profezia di Antonio Sant'Elia, la realizzazione integrale e totalitaria della suprema funzione dell'architettura: l'*urbanismo* europeo in tutta la sua più profonda funzionalità, per giungere ai complessi costruttivi allo stato puro.

3. Riformando sin dalle basi gli ordinamenti costruttivi, in perfetta armonia con le ansie spirituali e liriche dell'uomo moderno, nasceranno le *città-galleggianti* e le *città-aree*: concretizzazione massima dei postulati dell'audacia, della rapidità e della velocità centuplicata dalle macchine. Postulati innati nel cuore dell'uomo nuovo che spadroneggia sugli oceani e tempesta i cieli.

4. La superficie terrestre sarà interamente recuperata con l'adozione delle *case su palafitte* e dalla circolazione sui tetti piani, sulle terrazze e attraverso i giardini pensili.

5. Animata da vere e proprie funzioni e condotta a svolgere esclusivamente il ruolo di propagatrice di luce, la *finestra* potrà anche rimanere sempre chiusa. Essa sarà munita di vetri infrangibili che trasmetteranno tutti i raggi solari, gli ultra-violetti compresi, ai quali verranno tolte certe azioni nocive alla vista. Un vetro speciale ne diminuirà l'effetto di irradiazione e l'aerazione sarà realizzata con un sistema puntuale e costante automatico.

6. Prima di ogni altra cosa, verrà mutato completamente il nostro tenore di vita, perché la *casa* sarà *ermetica e trasparente*. La metafisica dell'architettura futurista condurrà alla costruzione di complessi edifici a forma di vastissime scalee ove ognuno potrà accedere in automobile alla propria abitazione, mediante piani leggermente inclinati, poiché le autorimesse si troveranno sui pianerottoli, negli stessi alloggi. La scienza sarà schiava dell'uomo.

7. Risulterà dunque, l'architettura, sempre più dinamica, non

sempre più meccanica. In molti casi le scale saranno sostituite da *piattaforme moventi*, come nei teatri a spettacolo continuo si faranno sgomberare le sale, dopo ogni rappresentazione, senza l'uso delle solite scale o degli ascensori, ma con *movimenti* di pavimenti, di gallerie, di *assiemi costruttivi*: vero realismo magico.

8. Intrinseco valore lirico degli elementi strutturali avrà la *policromia polimaterica*, che costituirà la *quarta dimensione* della architettura. La pittura e la scultura verranno ad essa incorporate, come pure la musica, perché l'architettura sarà anche produttrice di suoni che caratterizzeranno le varie fasi dei suoi dinamismi mobili. Nascerà in tal modo il *canto delle città*.

9. Naturalmente, sarà un universo plastico materialmente e spiritualmente nuovo, poiché nelle città le *strade* usuali saranno *abolite*. Il traffico pesante (metropolitana e trasporti vari) si svolgerà in sotterranei; il traffico medio (piccole automobili, motociclette e biciclette a motore) sul terreno; il traffico leggero (quello pedonale) su strade su palafitte sistemate ad alcuni metri sopra il livello del terreno e sui tetti piani (legati fra loro con il sistema degli ascensori verticali esterni di Antonio Sant'Elia, che disimpegneranno tutti i piani delle abitazioni). Le città saranno unite le une alle altre mediante *autostrade sopraelevate* su palafitte e da *piste aeree*.

10. A un nuovo mondo, rigenerato, purificato, corrisponderà una *nuova architettura organica*, *aerea*, antiborghese, adatta alla *vita simultanea* e possente del tempo d'oggi.

FONTI BIBLIOGRAFICHE E DOCUMENTARIE

Abstraction-Création, Parigi, 1931-1936.
ACQUAVIVA GIOVANNI, *L'essenza del futurismo suo poetico dinamismo italiano fra le filosofie*, Istituto Grafico Brizio, Savona, 1941.
ALBERTI LEON BATTISTA, *De Pictura*, 1434; 1ª stampa Basilea 1540; *Trattato della pittura*, Papini, Lanciano, 1913.
ANTONELLI LUIGI, *L'isola delle scimmie*, 1920.
AUDRA PAUL, *La vision et l'expression plastiques*, Etienne Chiron, Parigi, 1924.

BAUDELAIRE CARLO, *Oeuvres complètes*, Parigi, 1868.
BAUM VICKI, *Lac aux Dames*.
BELLI CARLO, *Kn*, Il Milione, Milano, 1935.
BERR G. et GUILLEMAND M., *Le Million*, Parigi.
BIROT PIERRE-ALBERT, *Matum et Tevibar*, Parigi.
BOCCIONI UMBERTO, *Pittura e scultura futuriste: Dinamismo plastico*, Milano, 1914.
BORISSAVLIEVITCH MILOUTINE, *Découverte de la perspective optico-physiologique*, «Bulletin de l'Amicale de l'Ecole Spéciale d'Architecture», Parigi, agosto 1923.
BRACELLI GIOVANNI-BATTISTA, *Fantasticherie*, 1621-1624.
BRAGAGLIA ANTON GIULIO, *La taverna epilettica*, Roma.
BRETON ANDRÉ, *Second manifeste du surréalisme*, Kra, Parigi, 1930.
BUDRY PAUL, *L'architecture considérée comme un des Beaux-Arts*, «Aujourd'hui», Losanna, 10 aprile 1930.
BURNOUF EMILE, *Explication des courbes dans les édifices doriques grecs*, Encyclopédie de l'architecture, Parigi, 1875.

CAMPANA DINO, *Canti Orfici*, Vallecchi, Firenze, 1941.
CAMPANA DINO, *Inediti*, Vellecchi, Firenze, 1942.
CENNINI CENNINO, *Libro dell'Arte*, Tambroni, Roma, 1821; Milanesi, Firenze, 1859; Simi, Lanciano, 1913.
Cercle et Carré, Parigi, 1929-1930.
CHAREAU PIERRE, *L'art international d'aujourd'hui: Meubles*, Charles Moreau, Parigi, 1929.
Cinema-Teatro, Roma, 15 settembre 1928.
CLAIR RENÉ, *E domani?*, «Storia del cinema», Tumminelli, Roma, 1942.
CLAUDEL PAUL, *Art Poétique*, Mercure de France, Parigi, 1929.
COCTEAU JEAN, *Les Mariés de la Tour Eiffel*, Parigi, 1924.
CONSIGLIO ALBERTO, *Cinema di ieri e di oggi*, «Storia del Cinema», Tumminelli, Roma, 1942.
CRAIG EDWARD GORDON, *The Art of The Theatre*, Londra, 1905.

DA BIBBIENA BERNARDO DOVIZI, *La Calandria*, 1ª rappresentazione 1513; «Commedie del Cinquecento», a cura di Sanesi, Bari, 1912.
DALI SALVADOR, *L'âne pourri*, «Le surréalisme au service de la révolution», «La révolution surrealiste», n. 1, Parigi, 1929.
DALI SALVADOR, *La conquête de l'irrationnel*, Editions Surréalistes, Parigi, 1935.
D'ANNUNZIO GABRIELE, *Notturno*, Treves, Milano, 1921.
DAVERIO ARIALDO, *La Cupola di S. Gaudenzio*, Centro di Studi Antonelliani, Novara, 1940.
DAVICO VINCENZO, *L'agonia della rosa*, Parigi.

DA VINCI LEONARDO, Opere varie in: Beltrami, Milano, 1919; Venturi, Bologna, 1919-1920, Milano 1925, Roma 1928-1930; Carotti, Torino, 1921.
DEBUSSY CLAUDE, *Prelude à l'après-midi d'un faune*, 1894, e altre opere.
DE LARMESSIN N., *Costumes grotesques*.
DEONNA WALDEMAR, *L'histoire de l'art comme expression de deux conceptions opposées: Primitivisme et Classicisme*, «Pro Arte», Ginevra, giugno 1943.
DERMÉE PAUL, *Spirales*.
DERMÉE PAUL, Volant d'Artimon.
de SAINT EXUPERY ANTOINE, *Terre des hommes*, Gallimard, Parigi, 1939.
de SAINT EXUPERY ANTONIO, *Terra degli uomini*, Garzanti, Milano, 1942.
de TORRE GUILLERMO, *Literaturas europeas de Vanguardia*, Caro Raggio, Madrid, 1925.
DIEULAFOY, *Opere*.
d'ORS EUGENIO, *Coupole et Monarchie*, «Cahiers d'Occident», Parigi, 1933.
d'ORS EUGENIO, *Du Baroque*, Gallimard, Parigi, 1936.
d'ORS EUGENIO, *Epos de los Destinos*.
d'ORS EUGENIO, *Quince anon despues, un extrano articulo de revista sobre las «Constantes historicas»*, «Arte y Letras», Madrid, 15 luglio 1943.
d'ORS EUGENIO, *Segreto della biografia*.
d'ORS EUGENIO, *Segreto del ritratto*.
d'ORS EUGENIO, *S'il y a eu une architecture symboliste*, «Almanach des Arts», Arthème Fayard, Parigi, 1937.

ETIENNE CHARLES, *De Dissectione Partium Corporis Humani*, Simon Colines, Parigi, 1545.
EUCLIDE, Opere varie in: F. Enriques, *Gli elementi di Euclide e la critica antica e moderna*, Bologna, 1925-1930; G. Vacca, *Il primo libro degli elementi*, Firenze, 1916; G. Ovio, *L'ottica di Euclide*, Milano, 1918.

FILLIA, *Sensualità*, Torino, 1925.
FIORINI GUIDO, progetto di grattacielo in *Tensistruttura*, 1931; «Bollettino tecnico di Savigliano», anno VI, n. 1-2, Torino, 1932.
FOGAZZARO ANTONIO, *Malombra*, 1881.
FOGAZZARO ANTONIO, *Piccolo Mondo Antico*, 1885; ristampa critica delle opere a cura di P. Nardi, 1930-1931.
FOLGORE LUCIANO, *Il canto dei motori*, Milano, 1912.
FOLGORE LUCIANO, *Il quadrante dell'amore*.
FOLGORE LUCIANO, *L'ora del fantoccio*.
FOLGORE LUCIANO, *Tre momenti*.
FORMIGE JEAN-CAMILLE, architetture.
FREUD SIGMUND, Opere.
FUCHS GIORGIO, *Die Revolution des Theater*, Monaco di Baviera, 1909.
FUNCK-HELLET CH., *Les oeuvres peintes de la Renaissance italienne et le Nombre d'Or*, Le François, Parigi, 1932.

GARIBALDI GIUSEPPE, *Scritti politici e militari*, a cura di D. Ciampoli, Roma, 1907.
GAUTHIER TEOFILO, *Oeuvres de...*, Parigi, 1884..
Gazzetta musicale, Milano.
G.E., *La sezione aurea*, «Sapere», Ulrico Hoepli, Milano, 31 luglio 1940.
GHIBERTI LORENZO, *Commentarii*, 1450 circa.
GHYKA MATILA G., *Essai sur le rythme*, «Nouvelle Revue Française», Parigi, 1938.

GHYKA MATILA G., *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, «Nouvelle Revue Française», Parigi, 1927.
GIEDION SIGFRIED, scritti.
GLEIZES ALBERT, *L'Inquiétude, crise plastiche*, «La vie des lettres», Parigi, maggio 1925.
GOETHE WOLFGANG, *Saggi sulla metamorfosi delle piante*, 1790.
GOETHE WOLFGANG, *L'Ottica*, 1791-1792.
GOETHE WOLFGANG, *La Teoria dei colori*, 1810.
GUARDINI ROMANO, *L'Esprit de la liturgie*, Plon, Parigi, 1930.
GUTKING CURT, *Cosimo de' Medici il Vecchio*, Marzocco, Firenze, 1940.

HAMBIDGE JAY, *Opere*.
HANSLICK EDOARDO, opere varie, tra le quali: *Vom Musikalisch-Schönen*, 1854.
HEGEL GEORG W.F., in: *Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio*, traduzione di B. Croce, Bari, 1907-1923.
HELMHOLTZ HERMANN von, opere varie tra il 1847 ed il 1869.
HERMITE CARLO, opere varie pubblicate a cura di E. Picard, Parigi, 1905.
HUMEAU EDMOND, *Eloge de l'humanisme*, «Les Echos de Saint-Maurice», Saint-Maurice, gennaio-febbraio 1931.

JIRMOUNSKY MYRON MALKIEL, *Deux modes d'expression opposées dans l'histoire de l'art*, «Gazette des Beaux-Arts», II, Parigi, 1937.

KANDINSKY WASSILY, *Uber das Geistige in der Kunst*, 1912.
KANDINSKY WASSILY, *Della spiritualità nell'arte*, Religio, Roma, 1940.
KANDINSKY WASSILY, *Von Punkt und Linie zu Fläche*, 1926.
KANT EMANUELE, edizioni italiane delle *Critiche* tra il 1909 e il 1926.
KEOWN ERICH, *Novelle*.
KEPLER GIOVANNI, *Armonia cosmica* in: «Opera omnia», Francoforte, 1868.

LABICHE et MICHEL, *Le chapeau de paille d'Italie*, «Théâtre complet», Parigi 1878-1879.
L'Ambrosiano, Milano.
LANGER FRANTISEK, *Periferie*, Praga, 1925.
LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Crès, Parigi, 1923; *Urbanisme*, Crès, Parigi, 1925; altri scritti. *La peinture moderne*, Crès, Parigi, 1923 e opere pittoriche. Architetture anche in: *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Oeuvre complète 1910-1929*, Zurigo, 1937; *O.C. 1929-34*, Zurigo, 1947; *O.C. 1934-1938*, Zurigo, 1947; *O.C. 1938-46*, Zurigo, 1946.
LE CORBUSIER, Prefazione a *Gli elementi dell'architettura funzionale* di Alberto Sartoris, Ulrico Hoepli, Milano, 1932, 1935, 1941.
LEDOUX CLAUDE-NICOLAS, *L'architecture considerée sous le rapport de l'art, des moeurs et de la législation*, Parigi, 1804.
LEDOUX CLAUDE-NICOLAS, *L'architecture de C.-N. Ledoux*, Lenoir, Parigi, 1847.
LINZE GEORGES, *Manifestes poétiques*, René Debresse, Parigi, 1936.
LINZE GEORGES, *Méditation sur la Machine*, L'Ecrou, Liegi.
LUND HENRIK LOUIS, opere raccolte in album tra il 1906 e il 1921 e in: Bull, *Kunst og Kultur*, 1918-1919.

MALIPIERO RICCARDO junior, *Lettera dalla Russia*, «Domus», Milano, novembre 1942.
MALLARMÉ STÉPHANE, opere tra il 1866 e il 1897; *Poésies complètes*, Bruxelles, 1899.
MANFREDI FRANCO, *Ortoprospettiva*, L.C. Pellerano, Napoli, 1928.

MANN HEINRICH, *Il professore Unrat*, 1905.
MANZITTI CAMILLO, *Armonie geometriche*, F.lli Waser e Lang, Genova, 1931.
MARALDI UGO, *Colori e forme dei suoni*, «Corriere della Sera», Milano, 10 aprile 1943.
MARINETTI FILIPPO TOMMASO, *Il tamburo di fuoco*, Milano, 1923.
MARINETTI FILIPPO TOMMASO, *La cinematografia futurista*, «Cinema-Teatro», Roma, 1928.
MARINETTI FILIPPO TOMMASO, *La taverna epilettica*, Roma.
MARINETTI FILIPPO TOMMASO, *Miscela alcolica*.
MARINETTI FILIPPO TOMMASO, *Prigionieri* e *Vulcani*, Milano, 1920; con scene dinamiche di E. Prampolini e intermezzi musicali di F. Casavola, Vecchi, Milano, 1927.
MARTINI ALBERTO, progetto di *Tetiteatro*, 1910.
MAUPASSANT GUY de, *Oeuvres complètes*, Conard, 1907-1910.
MAURICE CHARLES, *Un architecte oublié*, «Journal de la Construction de la Suisse Romande», Losanna, 15 settembre 1929.
MERIAN AMADEUS, opere.
MEYERBEER GIACOMO, *opere*. tra il 1818 e il 1863.
MOESSEL, *opere*.
MONDINO dei LIUZZI, *Anothomia*, 1316.
MONDRIAN PIET, *Néo-Plasticisme*, «L'Effort Moderne», Parigi, 1920.
MONTESSORI MARIA, *Il metodo della pedagogia scientifica applicata all'educazione infantile...*, Torino, 1909; *Autoeducazione nelle scuole elementari*, Torino, 1912; altri scritti.

NARDI PIERO, *Vita di Arrigo Boito*, A. Mondadori, Milano, 1942.
NAZARI G.B., *Della Tramutatione Metellica*, Brescia, 1599

ORAZI VITTORIO, *La nascita di ermafrodito*, Roma.
ORAZI VITTORIO, *L'estasi paradisiaca di Santa Teresa*, Roma.
ORAZI VITTORIO, *Saffo*, Roma.
OZENFANT AMÉDÉE, *Art*, Jean Budry & Cie, Parigi, 1928.

PACIOLI di BORGO LUCA, *La divina proporzione* (1490) pubblicata a Venezia nel 1503 con disegni di Leonardo; *De Viribus Quantitatis*, 1498; in Agostini, 1924; altre opere pubblicate tra il 1924 e il 1925.
PANSAERS CLEMENT, *Pan-Pan au cul du nu nègre*.
P.E. riviste «Noi», 1917 e «Stile futurista», 1934.
PERSEGNANI ITALO, *Realtà e conoscenza*, «Sapere», Ulrico Hoepli, Milano, 28 febbraio 1943.
Perseveranza, Milano.
PIRANDELLO LUIGI, *Fu Mattia Pascal*, 1904; 1ª rappresentazione nel 1924; riedizione nel 1927.
PIRANDELLO LUIGI, *La salamandra*.
PIRANDELLO LUIGI, *Novelle* raccolte in volumi tra il 1901 e il 1919.
PIRANDELLO LUIGI, *Sei personaggi in cerca d'autore*, rappresentazione a Roma nel 1921. Tutto il teatro raccolto in: *Maschere nuove*, Firenze, 1920-29, Milano, 1930.
PITAGORA, opere in Rostagni, Torino, 1924 e in altri trattati anni Venti.
PLATONE, *La Repubblica*, a cura di Fraccaroli, Firenze, 1932.
PRAMPOLINI ENRICO, *Il mercante di cuori*, Parigi.
PRAMPOLINI ENRICO, *Popolaresca*, Parigi.
PRAMPOLINI ENRICO, *Psicologia delle macchine*, Parigi.

PRAMPOLINI ENRICO, *Santa Velocità*, Parigi.
PRAMPOLINI ENRICO, riviste «Noi», 1917-1920, 1923-1925 e «Stile futurista», 1934.
Prospettive, Roma.
PUSKIN ALEKSANDR S., poemi, racconti e novelle tra il 1821 e il 1834 in: Lo Gatto, «Storia della letteratura russa», III, Roma, 1929; Hofmann, Pouschine, Parigi, 1931.
Revue des Questions Historiques, Parigi.
RICCIARDI ACHILLE, *Il teatro del colore*, Gobetti, Torino.
RIMBAUD ARTHUR, *Une saison en enfer*, Parigi, 1892; *Oeuvres complètes*, Berrichon, Parigi, 1912.
ROSSO di SAN SECONDO PIERMARIA, romanzi, racconti e scritti teatrali tra il 1916 e il 1935. pubblicati anche in A. Momigliano, Milano, 1928 e W.A. Tilgher, Roma, 1928.

SALMON ANDRÉ, *opere*.
SANT'AGOSTINO, *De vera religione* 389-395.
SANT'ELIA ANTONIO, *L'architettura futurista*, Manifesto dell'11 luglio 1914, Milano.
SARTORIS ALBERTO, *Alessandro Antonelli, massimo architetto del secolo XIX*, «Il Popolo di Brescia», Brescia, 26 maggio 1943.
SARTORIS ALBERTO, *Antonio Sant'Elia*, Giovanni Scheiwiller, Milano, 1930.
SARTORIS ALBERTO, *Gli elementi dell'architettura funzionale*, Ulrico Hoepli, Milano, 1932, 1935, 1941.
SARTORIS ALBERTO, *Introduzione alla architettura moderna*, Ulrico Hoepli, Milano, 1943.
SCHELLING FRIEDRICH WILHELM JOSEF, *Sämtliche Werke*, Stuttgart und Augsburg, 1859.
SEUPHOR MICHEL, *Opere*,
SEVERINI GINO, *Du cubisme au classicisme*, Povolowsky, Parigi, 1921.
SEVERINI GINO, *Ragionamenti sulle arti figurative*, 1936.
SOUTHWICK ALBERT A., *La Coordination*, «Nouvelle Revue Française», Parigi, 1939.
STEVENSON ROBERT LOUIS, *The Strange Case of Doctor Jekyll and Mister Hyde*, 1886; in «Opere», Milano, 1929.
SUDERMANN HERMANN, *Un viaggio a Tilsit*.

TANNERY J., *Nécrologie de Paul Tannery*, Bordeaux, 1905.
TANNERY PAUL, opere tra il 1886 e il 1898 in: Pierre De Fermat, *Oeuvres*, Parigi, 1893-1912.
TEETETO, Teorie matematiche in: Euclide, *Elementi*.
TEXIER MARCEL-ANDRÉ, *Géométrie de l'Architecte*, Vincent, Fréal & Cie., Parigi, 1934.
TIERSCH, *Opere*.
TONECKI ZYGMUNT, *Opere*.
TÖPFFER RODOLPHE, *Nouvelles genevoises*, Ginevra, 1841.
TÖPFFER RODOLPHE, *Voyages en zigzag*, Ginevra, 1843.
TRACHSEL ALBERT, *Le Poème*, Société du Mercure de France, Parigi, 1897.
TZARA TRISTAN, *Avant que la nuit*, «Le surréalisme au service de la révolution», n. 1, Parigi.
TZARA TRISTAN, *L'homme approximatif*, Foucarde, Parigi, 1930.

VALERY PAUL, *Eupalinos ou l'architecte* précédé de *L'Ame de la Danse*, «Nouvelle Revue Française», Parigi, 1924.
Valori plastici, Roma, 1918.
VAUTHIER COLONNELLO, *Logis et loisirs*, Parigi, 1937.
VESALIO ANDREA, *De Corporis Humani Fabrica*, Basilea, 1543 e 1555.
VIOLLET-le-DUC EUGÈNE-EMMANUEL, *Entretiens sur l'architecture*, Parigi, 1863-1872.

VITRUVIO, *De architectura*, a cura di Stratico, Udine, 1925-1930; di Marini, Roma, 1930. Traduzione italiana di Ugo Fleres, Milano, 1933.
WEBER CARL MARIA von, *La Caccia di Lutzow*, opera 42, n. 6, Gräfetonna-Praga, 1914.
WINTENBERG, *De Prospectiva Pingendi*, Heitz, Strasburgo, 1899.

ZEISIN, *Opere*.
ZEROMSKI STEFAN, *L'histoire d'une faute*, 1908.

Ringraziamenti

Nella mia intenzione originaria, all'epoca di Adriano Olivetti, questa raccolta di saggi si sarebbe dovuta intitolare *VINCERE IN SALITA*.

Molti anni più tardi, nel 1982, è Liliana Martano per prima che mi ha incoraggiato a riaprire il cassetto di questi miei scritti e a rimetterli in pista. Essi arrivano dunque a tappa ultimata e a controllo chiuso, ma non a corsa finita, poiché il traguardo da raggiungere è ancora lontano.

Ma intanto, prima di approdare alle accoglienti edizioni che ora me ne rendono possibile la pubblicazione, questi testi hanno conosciuto visite, letture e incursioni di amici e discepoli, cui tengo a manifestare la mia riconoscenza.

In particolare, alla Dott.ssa Sonja Calzi di Venezia, che sul manoscritto passò buona parte del suo *stage* presso di me, e alla Dott.ssa Arch. Marina Sommella Grossi di Roma, attuale mia assistente che, con pazienza pari alla passione, ha ricontrollato tutta l'ultima stesura, e infine, al Prof. Dr. Arch. Alberto Abriani (corresponsabile con il Prof. Dr. Jacques Gubler dei miei archivi), che ha partecipato con filiale affetto e riconosciuta competenza alla riscoperta e alle vicissitudini di queste pagine.

A.S.

Cossonay, 27 giugno 1989

Finito di stampare nel giugno 1990
dalla Grafica 2000 con il
coordinamento tecnico dell'A.G.E.,
Agenzia Grafica Editoriale di Città di Castello (Perugia)
Consulenza grafica di Raffaele Cervasio

Quaderni della Fondazione Adriano Olivetti

1. Bartezzaghi, Della Rocca, *Impresa, gruppi professionali e sindacato nella progettazione delle tecnologie informatiche.*
2. D'Alimonte, Reischauer, Thompson, Ysander, *Finanza pubblica e processo di bilancio nelle democrazie occidentali.*
3. Ciborra, *Organizzazione del lavoro e progettazione dei sistemi informativi.*
4. Giuntella, Zucconi, *Fabbrica, Comunità, Democrazia. Testimonianze su Adriano Olivetti e il Movimento Comunità.*
5. Della Rocca, *L'innovazione tecnologica e le relazioni industriali in Italia.*
6. Ciborra, *Gli accordi sulle nuove tecnologie. Casi e problemi di applicazione in Norvegia.*
7. Pisauro, *Programmazione e controllo della spesa pubblica nel Regno Unito.*
8. Perulli, *Modello high tech in USA.*
9. Centro Studi (a cura del), *Le relazioni industriali nella società dell'informazione.*
10. Martini, Osbat, *Per una memoria storica delle comunità locali.*
11. Schneider, *La partecipazione al cambiamento tecnologico.*
12. Bechelloni, *Guida ragionata alle riviste di informatica.*
13. Artoni, Bettinelli, *Povertà e Stato.*
14. Santamaita, *Educazione, Comunità, Sviluppo.*
15. Fabbri, Greco, *La comunità concreta: progetto e immagine.*
16. Fabbri, Pastore, *Architetture per il Terzo Millennio.*
17. Schneider, Schneider, *Les fondations culturelles en Europe.*
18. Bechelloni, Buonanno, *Lavoro intellettuale e cultura informatica.*
19. Celsi, Falvo, *I mercati della notizia.*
20. Luciani, *La finanza americana fra euforia e crisi.*
21. il Campo, *La professione giornalistica in Italia.*
22. Sartoris, *Tempo dell'Architettura - Tempo dell'Arte.*