

Arte e architettura: 1907 - '33

L'art Nouveau

Il movimento che rompe con l'architettura tradizionale dell'eclettismo è l'art nouveau. Nasce in Belgio, che nel 1890 vive una stagione propizia sotto il profilo economico e dell'incontro di varie poetiche simboliste. L'art nouveau ha riflessi immediati a Parigi, per poi diffondersi negli altri paesi con diverse caratteristiche. In passato si era affermato il neoclassicismo e il neogotico; si parla quindi di "eclettismo", in cui gli elementi formali del passato vengono riadattati alle esigenze del presente. In Italia, l'eclettismo riprende le forme rinascimentali, svuotandone il loro significato originario: è stato sempre considerato in maniera negativa, proprio per la sua ripetitività e per la sovrapposizione di stili passati. Anche nel campo della pittura si assiste ad una situazione analoga (col Romanticismo ed il Neoclassicismo). Tutto ciò si arresta con l'arrivo dell'art nouveau: si prende come elemento principale la natura nelle sue forme organiche, si aboliscono i riferimenti agli stili del passato, si prediligono le forme delle piante e gli elementi zoomorfi. In questo momento di rottura, vengono conservate alcune caratteristiche barocche e gotiche, come ad esempio la predilezione per le forme arrotondate e morbide, libere, che si sposano con gli elementi naturali.

VICTOR HORTA

Il movimento europeo per il rinnovamento delle arti applicate nasce in Belgio tra il 1892 e il '94 con la **Casa Tassel** di Horta, l'arredamento di Casa Uccle ad opera di Van de Velde e i primi mobili di Serrurier-Bovy. In Belgio il simbolismo influenza fortemente l'opera di artisti come Ensor, Knopff e **Toorop**, uno dei maggiori ispiratori di Horta (Toorop dimostra anche lo stretto rapporto tra Belgio ed Inghilterra, terra che influenzò fortemente l'art nouveau). Tuttavia l'architetto dichiara di non aver mai voluto imitare il linguaggio dei pittori, ma fare esattamente come i pittori, ovvero inventarne uno proprio. Una forte influenza viene anche dalla Francia: Horta soggiorna a Parigi tra il 1870 e l'80, anni in cui Viollet-le-Duc e gli altri architetti tentano di abbandonare i riferimenti allo stile medievale e di inventarne uno nuovo, che possa soddisfare le loro teorie razionaliste, anche se nessuno di essi sarebbe riuscito ad uscire dall'eclettismo.

I primi lavori di Horta si collocano negli dell'apprendistato presso Alphonse Balat: sono due monumenti funebri e tre case molto semplici, che non hanno nulla a che vedere con la sua futura architettura. Dopo un periodo di scrittura e riflessione, costruisce, nel 1892/93, la **casa dell'ingegner Tassel a Bruxelles**, che subito lo rende celebre e lo mette al centro delle discussioni. È una nuova architettura, priva di riferimenti al passato, sicura e controllata in ogni particolare. Si nota la forte presenza di arabeschi, curve irregolari; accenna ad elementi storicisti, ma sono in minoranza rispetto ai nuovi elementi in ferro e ghisa. Prevengono le forme arrotondate e floreali, nonché zoomorfe. Celebre è la scala che domina l'atrio, i cui scalini in legno naturale sono sostenuti da una struttura metallica in vista. Il capolavoro di Horta è considerata la "**Maison du Peuple**", costruita nel 1897 (poi distrutta) per ospitare gli uffici del Sindacato dei lavoratori socialisti. Qui usa il ferro come elemento portante e senza nascondere dalla muratura, come invece si era fatto fino ad allora; esso, inoltre, viene utilizzato come elemento decorativo, che consente anche la curvatura dell'edificio che lo fonde con la piazza. L'interno è caratterizzato dagli stessi elementi. L'elemento decorativo dell'art nouveau non si limita agli elementi importanti e quindi architettonici, ma si estende all'arredamento, alle vetrate, alle mattonelle, agli oggetti, in

connubio di arti molto caratteristico. Horta è stato uno dei più raffinati architetti dell'art nouveau, ma nel dopoguerra prende contatto dai successivi sviluppi: nelle ultime opere, infatti, ricade nel neoclassicismo, provocando, col suo voto, la sconfitta di Le Corbusier al concorso di Ginevra.

HENRY VAN DE VELDE

Anche Henry Van de Velde è belga, ma in seguito si trasferisce in Germania, portando con sé alcuni elementi dell'art nouveau. Egli è prima attore, poi si occupa di grafica e di arredamento, per giungere infine all'architettura. Pensa alla progettazione di tutto lo spazio abitato, oggetti compresi: ha grande fiducia nel lavoro industriale. La sua prima occasione di cimentarsi nell'arredamento è la sistemazione della **Casa Bloemenwerf a Uccle**, Bruxelles: la tipologia è abbastanza tradizionale e spiccano gli elementi lineari. Nella casa ci sono elementi che si possono definire prorazionalisti: questa particolare essenzialità avrà larga diffusione in Germania. Del 1914 è il **Teatro per il Werkbund** a Colonia: con forme arrotondate ma non floreali, fu realizzato per l'esposizione del Werkbund. Nell'ultima fase, che è razionalista, Van de Velde resta legato ai rivestimenti a mattoni, invece dell'intonaco bianco dei razionalisti tedeschi. Utilizza molto le vetrate, e molto originali sono gli angoli con doppia vetrata. Anche la **casa di riposo di Hannover** è un edificio di tipo razionalista. Tra gli oggetti d'uso creati da Van de Velde si nota sempre l'elemento della curvatura, come in una delle sue scrivanie: egli asserisce che la natura avvolgente e incurvata ben si adatta alla forma umana che la deve utilizzare. Persino le posate si adattano alla forma della mano, con linee curve e sinuose.

Importante in questo contesto è **William Morris**. Esordisce come pittore nel gruppo dei preraffaelliti, dove prende come riferimento il periodo pre-rinascimentale, ma con la precisione dei dettagli, in un'atmosfera di sogno nostalgico. La sua idea di architettura è una delle più importanti del '900: pensa che l'architettura debba estendersi a tutto lo spazio abitato, in un'idea di sintesi di tutte le arti. Un po' più controverso è il ritorno al medioevo o al primo '400 e il rifiuto della produzione industriale, che porterebbe alla separazione tra lavoro manuale e intellettuale: di queste problematiche si discuterà nel Werkbund (1907) e nel Bauhaus (1917). John Ruskin, nel gruppo dei preraffaelliti, è stato il primo a proporre il medioevo come il momento di massima collaborazione tra artisti ed architetti, in un'idea di lavoro a cui la collettività prende parte; secondo lui è nel '400 che comincia la separazione tra lavoro intellettuale e lavoro manuale (questo, quindi, non accadeva nelle botteghe medievali). Proponeva quindi un ritorno al medioevo, ma anche alla natura: voleva un ritorno all'onestà intellettuale che l'umanesimo aveva spezzato. Ai preraffaelliti si avvicina, in questo momento, Turner, dato lo stesso interesse per la natura, ma resta presto deluso. Morris cerca nell'architettura semplicità e naturalità: case bianche, senza ornamenti ed elementi aggiuntivi. L'ornamento dev'essere qualcosa di non aggiuntivo, ma deve nascere insieme all'opera.

CHARLES RENNIE MACKINTOSH

A Glasgow nasce un gruppo di artisti che s'inseriscono nel vivo del dibattito d'avanguardia europeo, classificati con l'etichetta art nouveau: tra questi, il più dotato è Charles Mackintosh. Nel 1890 viene assunto come disegnatore nella ditta d'architettura **Honeyman & Keppie**, e vi lavora fino al 1913. Nel '97 ottiene diversi incarichi, tra cui la progettazione della **nuova Scuola d'arte a Glasgow**: qui Mackintosh offre una nuova interpretazione dell'art nouveau. Gli arabeschi lineari delle decorazioni qualificano lo spazio degli ambienti, mentre la massiccia ossatura murale e gli

arredi in legno e metallo stabiliscono tra loro un rapporto più diretto. L'edificio che più rappresenta il suo gusto è la **Hill House**, villa costruita nei pressi di Glasgow. È il principale documento del gusto di Mackintosh nell'arredamento domestico anche perché quasi tutte le altre sue sistemazioni sono state disperse. Lo spirito del rispetto per la cultura nazionale tradizionale è tipicamente inglese: il riferimento al passato è soprattutto rivolto al medioevo, come volevano gli insegnamenti di Ruskin e Morris.

OTTO WAGNER

L'architettura austriaca preferisce, nell'ambito storicista, il neoclassicismo. Il movimento austriaco di rinnovamento culturale della fine dell'800 è guidato dalla predominante personalità di Otto Wagner. Nato nel 1841, lavora con successo fino all'età di 50 anni nel solco della tradizione classica viennese: nel 1894 viene nominato professore dell'Accademia d'arte di Vienna, e in quel momento manifesta la necessità di un radicale rinnovamento della cultura architettonica, espressa propriamente nel libro "**Moderne Architektur**". Nel frattempo costruisce gli edifici della metropolitana viennese, in cui sopraggiunge un nuovo linguaggio decorativo. Nelle opere successive, come la **Banca Postale** del 1905 e la **Chiesa di Steinhof** dell'anno successivo, lo stile di Wagner mostra la sua maturazione, avvenuta a contatto con le esperienze di Olbrich. La Banca Postale viene costruita nell'anno in cui Hoffmann inizia il Palazzo Stoclet, tipologia di edificio che cerca di adattarsi agli edifici circostanti (tardo-ottocenteschi). Di fronte alla banca postale c'è il "Ring", che in quegli anni si stava costruendo, una grande strada a scorrimento veloce; qui Wagner costruisce fondando la facciata e le superfici laterali (che sono diagonali) con finestre tutte uguali, senza colonnine, timpani e decorazioni d'altro tipo. L'ingresso doveva essere coperto da una pensilina, ora ridotta al minimo, che fa pensare ad edifici commerciali, retta da sottilissime colonnine in alluminio (all'epoca un materiale nuovo, che qui sostituisce il bronzo). In Wagner sono interessanti le grandi statue che contrastano con la semplicità dell'edificio, rivestito con lastre di travertino imbullonate con bulloni d'alluminio che producono l'appiattimento dell'elemento decorativo e hanno, al contempo, un intento funzionale. Altra importante struttura è la **Casa della Maiolica a Vienna**, edificio commerciale destinato alla vendita di maioliche, all'epoca elementi di decorazione molto in voga. Wagner, per mettere in rilievo la funzione dell'edificio, lo riveste di maioliche dai colori tenui e accesi al contempo e dai motivi floreali. La **Chiesa di Steinhof a Vienna** mantiene un riferimento allo stile storicistico più stretto, come mostra l'arcone sopra l'ingresso, il cupolone, i torrioni angolari. Le statue sono invece stilizzate geometricamente secondo il gusto della secessione viennese. L'interno ha un aspetto molto più moderno di quello esterno. Il programma di Wagner, analogamente a quello della scuola di Glasgow, è quello di doversi liberare da ogni imitazione e tener conto delle condizioni tecniche moderne: passa dai valori formali plastici a quelli cromatici, dal tutto tondo al piano. Tuttavia, più che rinnovamento, quello di Wagner appare più come un ampliamento della trazione: accanto al repertorio classico, infatti, dal '94 in poi compaiono nuove forme, ma Wagner continua a progettare edifici in stile classico. La scuola austriaca non solo è responsabile di quel compromesso tra classicismo e storicismo che va sotto il nome di "Stile 900", ma ha anche il merito di non essersi cristallizzata in una moda decorativa e di aver spianato la strada al movimento moderno.

JOSEPH MARIA OLBRICH

Olbrich è uno dei discepoli di Wagner a lui più vicini. Dopo un viaggio in Italia, torna a Vienna presso lo studio di Wagner, dove lavora per 5 anni, occupandosi anche della parte decorativa degli

edifici della metropolitana. Nel 1897 aderisce alla Secessione e nel '98 progetta l'edificio per le esposizioni del gruppo, il **Palazzo della Secessione**. Le forme sono essenziali; i rilievi molto piatti, quasi disegnati, sono una caratteristica della Secessione viennese. La pianta è quadrata, c'è un rinvio ad elementi orientali. Il tetto spiovente di vetro lascia passare la luce nella parte posteriore, facendo sembrare l'aula centrale quasi una serra. C'è il coronamento di una finta cupola: è una sfera con foglie d'alloro che rinviano alle arti. La piazza su cui si affaccia il palazzo fu progettata da Otto Wagner, grande influenza per tutti gli artisti della Secessione; questi appartengono quasi tutti all'area dell'arte decorativa, come Gustav Klimt.

La **Casa Ludwig** fu costruita in Germania da Olbrich nel 1901. Nel mobilio c'è l'influenza della riduzione mobiliare dello Jugendstil tedesco: elementi floreali, ma soprattutto elementi sobri e lineari che provengono dall'influenza della Secessione viennese. Gli elementi architettonici sono fortemente stilizzati, così come la statua in cima alla colonnina dell'ingresso di gusto quasi bizantino: il gusto del mosaico e del bizantino si trova spesso negli artisti della Secessione.

JOSEPH HOFFMANN

Hoffmann, più giovane di Olbrich di un anno, studia all'Accademia con Wagner; aderisce alla Secessione, per la quale allestisce una sala (nella prima mostra secessionista del '98), mostrando subito la sua inclinazione per l'arredamento. Nel '99 viene nominato professore alla Kunstgewerbeschule e, qualche anno più tardi, fonda il laboratorio "**Wiener Werkstätte**", a cui dedicherà la maggior parte delle proprie energie. Nel 1905 inizia i lavori per il **palazzo Stoclet a Bruxelles**, e finirà solo nel 1914. All'interno, il palazzo conserva un mosaico di Klimt; l'esterno rimanda al monumentalismo tipico dell'art nouveau viennese, tratto però in modo più sobrio. Le quattro statue sono decorative ma molto monumentali. I materiali sono ricchi, come le lastre di marmo bianco. La decorazione è limitata al torrione, ad alcuni elementi in bronzo dei parapetti, a quelli che chiudono quasi a serra sulla veranda, con gli elementi di legno dipinti di bianco come le finestre. Tutti gli spigoli dell'edificio sono in bronzo con sopra elementi decorativi, anche se lineari e molto sottili. Hoffmann aveva un gusto decisamente sobrio, tanto che veniva chiamato "il quadrato Hoffmann". Nella **Villa Moser a Vienna** troviamo ancora la caratteristica di forte accentuazione dei moduli quadrangolari e rettangolari: c'è un gusto per gli elementi geometrici, per la grande luminosità che passa dalle finestre. È una muratura tradizionale, non in cemento armato, ma in cortina. Hoffmann diventerà, tra le due guerre, l'architetto più affermato di Vienna.

ADOLF LOOS

Le vicende e le teorie di Adolf Loos, sordo dall'età di dodici anni, lo tengono staccato da tutti gli altri architetti viennesi: tuttavia, non si può ancora considerare razionalista. Viaggia in Inghilterra e in America, e al ritorno in patria lavora con difficoltà. Il primo edificio progettato è la **Villa Karma a Montreaux**, chiaramente ispirata a Wagner: la celebre sala da pranzo mostra un pavimento a scacchiera a damier e un tavolo in marmo, materiale che si ritrova anche nelle pareti di fondo. C'è una grande libertà planimetrica all'interno dell'intero edificio: i vani della casa sono dislocati ad altezze diverse, tipico espediente degli interni di Loos. La **Casa Stainer a Vienna** è ricoperta di intonaco bianco: la planimetria non è così libera come lo sarà negli edifici di Gropius. L'edificio è, infatti, fortemente simmetrico. C'è un'eliminazione totale dell'ornamento; le finestre non si aprono in grandi vetrate, ma appaiono tradizionali e sobrie. Il disegno, tuttavia, fu con molta probabilità voluto dallo stesso proprietario. Secondo Loos l'ornamento è uno spreco inutile, perché la bellezza dell'edificio deve trasparire dai suoi elementi funzionali e della felicità e

comodità di chi vi abita: esso, inoltre, porta al consumismo. Il suo ascetismo è evidente anche nel suo sobrio stile di vita. La **Casa della Michealerplatz** prende il nome da una chiesa si trovava nelle vicinanze: qui si evince l'esigenza di adeguarsi alla monumentalità, che però viene scarnificata con capitelli dorici. Le finestre a scacchiera apparvero monotone agli intellettuali dell'epoca. Loos non cambierà mai stile, neanche 20 anni dopo, quando costruisce la **Villa Muller a Praga**. Era amico di Kokoschka, la cui "**Sposa nel vento**" lo colpisce per la sua prospettiva schiacciata o deformata come quella dei fauve e degli espressionisti tedeschi.

IL MODERNISMO CATALANO E ANTONI GAUDÌ

La nascita del modernismo catalano si deve all'associazione politico-culturale "**Centre Català**", fondata nel 1882 per promuovere il ritorno alla tradizione locale e alla modernizzazione del paese. **Antoni Gaudì** esordisce partendo dall'insegnamento di Viollet-le-Duc e di Ruskin: un riferimento, dunque, al medioevo, per tentare una profonda revisione strutturale e distributiva dei modelli edilizi. Dimostra un gusto eccezionale per gli effetti plastici: alcuni particolari diventano forma di pura invenzione tridimensionale, senza pari in Europa. Nelle sue case la struttura è una gabbia di cemento armato che permette un totale libertà di modellazione. Dal 1884 è impegnato con la costruzione della grande chiesa della Sagrada Familia, in un nuovo quartiere di Barcellona. L'impianto iniziale è strettamente gotico, ma l'alzato viene più volte corretto, con sempre maggiore indipendenza dai riferimenti storici.

HENDRIK PETRUS BERLAGE

Nella seconda metà dell'800, arriva in Olanda l'eco del Razionalismo di Viollet-le-Duc, offrendo una corretta interpretazione del gotico locale. In Olanda, il neogotico ha un significato nazionale e progressista, al contrario del neoclassicismo, internazionale e conservatore. Berlage si forma in questo ambiente. Nel 1897 riceve l'incarico per la costruzione del **Salone della Borsa di Amsterdam**: costruito tra il 1899 e il 1903, l'edificio segna l'inizio di un profondo rinnovamento dell'architettura olandese. L'invenzione è ispirata al romanico e al gotico fiammingo, ma il riferimento storico è usato come punto di partenza verso un'originale analisi costruttiva: gli elementi utilitari sono messi in evidenza, creando inediti effetti decorativi. Gran parte della decorazione scolpita è affondata nel piano del muro, ricavata per incavo anziché per rilievo. **Berlage** si occupa anche di urbanistica: la sua esperienza è basata sull'applicazione di una legge generale, quella olandese del 1901, che distingue le varie scale di progettazione, ovvero piano generale, particolareggiato e architettonico. Il piano di ampliamento di Amsterdam Sud gli viene commissionato nel 1902 e perfezionato in varie riprese, fino al disegno definitivo del 1917. Le strade sono molto spaziose, in modo da consentire un traffico veloce.

IL NUOVO CLASSICISMO FRANCESE

La cultura architettonica francese è basata sia sul classicismo che su una raffinata tradizione tecnica, il cui legame fu messo a rischio dall'ecllettismo. Architetti come Perret e Garnier insorgono contro l'ecllettismo a loro contemporaneo, appellandosi a due principi della tradizione, ovvero il classicismo, come spirito di geometria e chiarezza, e la coerenza strutturale, assicurata dall'uso del cemento armato. Il cemento artificiale è un materiale scoperto all'inizio dell'800 dall'inglese Aspdin. Verso la metà del secolo ne comincia la produzione industriale; si fanno i primi tentativi di costruzione di cemento associato al ferro, per conferirgli la resistenza a trazione.

AUGUSTE PERRET

Il primo lavoro importante di Auguste Perret è **la casa di rue Franklin a Parigi**, finita nel 1903: qui, per la prima volta, l'ossatura in cemento armato è impiegata in modo da impegnare l'apparenza esterna. La casa costituisce il primo esempio di edificio privato costruito in cemento armato: l'uso di questo materiale permette di coprire le pareti di finestre. Ci sono, infatti, grandi finestre, e quindi grande ariosità. La casa si colloca tra edifici preesistenti, senza però turbare la continuità urbana. Il ferro e il cemento, però, restano all'interno, nascosti dalla facciata muraria: distingue lo scheletro cementizio dagli infissi e dai pannelli rivestiti in grès a disegni floreali. Perret, immerso nella tradizione classica francese, identifica il telaio in cemento, che è costruttivo, col telaio prospettico.

TONY GARNIER

Tony Garnier viene educato in ambito lionese: successivamente è allievo all'Accademia di Francia a Roma. Per il concorso del **Grand Prix de Rome (1901)** presenta il progetto di una città industriale, fatta di cemento armato, ferro e vetro, ma la giuria lo rifiuta. Due anni dopo vince il concorso con il progetto per la ricostruzione della città di **Tuscolo**, fatto di migliaia di colonne doriche, ioniche e corinzie. I suoi studi sulla città industriale verranno completati e presentati in una mostra personale a Parigi e in un volume, in cui l'architetto espone i criteri che l'hanno guidato. In questi progetti, le villette residenziali sono isolate e dimesse, allineate in un reticolo stradale uniforme. Importanti sono anche i criteri che Garnier espone, e che saranno alla base del movimento moderno, ovvero il valore normativo dei fattori igienici (aria, sole, vegetazione), la fabbricazione aperta, l'indipendenza dei percorsi pedonali da quelli carrabili e la città parco. Tra il 1904 e il 1914, grazie all'amicizia col sindaco **Herriot**, costruisce a Lione una serie di edifici pubblici e quartieri d'abitazione, che gli hanno permesso di concretizzare le esigenze di una città moderna. Tra gli edifici più importanti si ricorda il **complesso per il macello e il mercato del bestiame a La Mouche**: nello stesso periodo in cui i tedeschi costruiscono le officine monumentali, Garnier progetta un edificio dall'ingresso modesto, vigilato dalle caratteristiche stele-fanali. Importante anche lo Stadio Olimpico, dai riferimenti greco-romani, che però non trascinano l'architetto verso il monumentale, anzi lo portano a ricondurre l'impianto ad una scala umana ed accessibile, e **l'ospedale della Grange-Blanche**, seminato di padiglioni a due e tre piani ben spaziati tra loro, privi di una solenne sistemazione assiale.

Le esperienze urbanistiche dal 1890 al 1914

IL PROGRESSO DELLE LEGGI E DEGLI INTERVENTI

Attorno al 1890, molti paesi si presteranno alla sistemazione del problema degli alloggi, occupandosi della legislazione sul risanamento di vecchi quartieri insalubri e la costruzione di nuovi. In Francia ed in altri paesi, esiste già una legge che permette di controllare i requisiti igienici delle abitazioni e di intervenire con l'esproprio nei casi non a norma. In Italia, nel 1885, per via di un'epidemia scoppiata a Napoli, torna in primo piano il problema del controllo dell'edilizia; l'esproprio regolato dalla legge del 1865 e limitato all'esecuzione di opere pubbliche è ora esteso ai quartieri malsani per motivi d'ordine sanitario. Nel campo dell'edilizia popolare, la prima legge è del 1903 (**legge Luzzatti**), anche se ampliata e completata nel 1908: il compito è affidato agli **Istituti autonomi per le case popolari**, che costruiscono e affittano a prezzi bassi le abitazioni per i lavoratori. Distogliendo da questo compito le autorità comunali, l'edilizia popolare si stacca dalla

pianificazione urbanistica. In Germania, invece, la legislazione non è uniforme per via della natura federale dello stato: l'edilizia popolare diventa un problema fondamentale a seguito dell'industrializzazione, dopo il 1870. In quasi tutte le grandi città, tuttavia, prima del 1914 si presenta l'esigenza di un piano generale ufficialmente stabilito. Le iniziative di edilizia pubblica e i piani regolatori spostano, anche se di poco, la frontiera tra potere pubblico e proprietà: ogni aggiustamento produce la necessità di ritoccare la legislazione di base.

IL MOVIMENTO DELLE CITTÀ-GIARDINO

Il movimento delle città-giardino, il cui massimo esponente è **Howard**, ha origine sia dalla tradizione delle utopie della prima metà dell'800, di perfetta sintesi tra città e campagna, sia dal concetto di casa unifamiliare nel verde, con l'accento posto sulla privacy, nel tentativo di sottrarre la vita familiare alla promiscuità e al disordine della metropoli. Questo ideale si trova espresso già in Ruskin. Secondo Howard, eliminando la speculazione privata, gli edifici potrebbero mescolarsi con gli spazi verdi con molta più facilità, e la campagna sarebbe sempre raggiungibile, anche con una semplice passeggiata, ed unire, così, i vantaggi della vita di città, ovvero relazioni e servizi pubblici, e la vita di campagna, ovvero quiete, verde e salubrità. Propone, quindi, un armonico equilibrio tra industria e agricoltura, attraverso un razionamento degli spazi. L'idea di città-giardino (come **Letchworth**), tuttavia, rimane un'utopia, e finisce per ridursi ad una città come le altre: resta però l'impronta della concezione originaria degli eleganti tracciati stradali, nell'uniformità dell'edilizia e nella distribuzione del verde.

La formazione del movimento moderno in Europa fra le due guerre mondiali

La cultura d'avanguardia ha rimesso in movimento, a partire dalla fine dell'800, la teoria e la pratica dell'architettura; ancora più rapidamente sono cambiate le condizioni economiche e sociali da cui dipende il lavoro stesso dell'architetto. La seconda rivoluzione industriale è resa possibile da diverse innovazioni tecniche; intanto, aumentano le costruzioni ferroviarie, la saldatura delle reti locali in un sistema continuo, si apre il canale di Suez, si sostituisce il motore alla vela nei trasporti marittimi, si abbassano quindi i costi dei trasporti e si sviluppa il commercio internazionale.

Le innovazioni tecniche influiscono anche sulla tecnica delle costruzioni, coi nuovi materiali impiegabili per le strutture importanti (acciaio in sostituzione della ghisa, cemento armato) e con gli impianti di comunicazione interna (ascensore, telefono, posta pneumatica) che consentono di far funzionare nuovi organismi edilizi come alberghi e palazzi per uffici a molti piani. La cultura del tempo non è in grado di cogliere le possibilità offerte dai nuovi processi tecnici: le strutture a gabbia sono accettate, dai costruttori americani e da Perret, solo interpretandole in senso prospettico tradizionale, il carattere ritmico e indefinito del grattacielo arriva nell'edilizia di Chicago solo tra l'80 e il '90. La tecnica urbanistica che si forma nella metà dell'800, sotto la tutela del sistema politico ed economico, ha ideato alcune operazioni tipiche, ovvero gli sventramenti dei centri storici, gli ampliamenti in periferia, lo smantellamento delle fortificazioni barocche per costruirvi viali di circonvallazione fiancheggiati da giardini ed edifici pubblici. I modelli formali utilizzati in queste operazioni, tuttavia, sono quelli della tradizione classica, del "grand goût", su cui si innestano, a fine secolo, i tracciati curvilinei e irregolari derivati dalla tradizione paesistica inglese. Le trasformazioni edilizie vanno di pari passo con quelle degli impianti urbani, in cui prevale il parallelismo tra ingegneria e tradizione eclettica.

IL “DEUTSCHER WERKBUND” E LA NUOVA ARCHITETTURA TEDESCA

Dall'inizio del '900 la Germania è al centro della cultura architettonica europea: questa cultura non ha, in questo paese, una tradizione paragonabile a quella inglese e francese, l'industrializzazione è recente e le strutture sociali sono legate fortemente al passato. Ma proprio la mancanza di precedenti ha permesso la costituzione di una minoranza di operatori economici, politici e artisti aperti e progressisti, e li ha messi in condizione di occupare alcuni posti direttivi nella società in via trasformazione, senza polemica contro i poteri costituiti (come invece accadeva negli altri paesi). Gli artisti d'avanguardia e i teorici si ritrovarono facilmente a dirigere riviste culturali ed insegnare in scuole statali, insomma, ad influire sulla politica culturale del paese. La Germania attira i migliori architetti da ogni parte d'Europa: Van de Velde dal Belgio, Olbrich dall'Austria e persino Wright dall'America, anche se solo per un certo periodo.

La prima importante organizzazione culturale tedesca dell'anteguerra è il **Deutscher Werkbund**, fondato nel 1907 da un gruppo di artisti e critici associati ad alcuni produttori. Lo scopo del Werkbund, come recita lo statuto, è di nobilitare il lavoro dell'artigiano, collegandolo con l'arte e con l'industria. Questa istituzione raccoglie l'eredità delle associazioni inglesi ispirate all'insegnamento di Morris, con la differenza del non pregiudizio sull'artigianato. Nel Werkbund cominciano subito le discussioni tra le opposte tendenze, ovvero tra i sostenitori della standardizzazione e quelli della libertà di progettazione, tra i difensori dell'arte e quelli dell'economia, e, nel 1914, tra **Muthesius** e **Van de Velde**. In molte altre nazioni, inoltre, si formano associazioni analoghe al Werkbund tedesco, che matura, tra il 1907 e il '14, la nuova generazione dei grandi architetti tedeschi, ovvero **Gropius**, **van der Rohe** e **Taut**. Da mediatori tra questa e la generazione precedente, che ha rinnovato la cultura architettonica, faranno due personalità di rilievo, quali **Van de Velde**, il cui contributo è soprattutto d'ordine intellettuale, e **Behrens**, il quale porterà l'esempio del lavoro pratico.

PETER BEHRENS

Behrens esordisce come pittore, e nel 1899 è uno dei sette artisti chiamati, insieme ad Olbrich, dal **granduca von Hessen a Darmstadt**, per dar vita alla colonia sulla **Matildenhöhen**, e qui costruisce la sua casa, ispirata al repertorio di Olbrich ma con una nuova rigidezza d'impianto e un gusto per gli elementi corposi e pesanti. Successivamente, Muthesius lo chiama a dirigere l'Accademia artistica di Düsseldorf e il direttore dell'AEG gli affida, nel 1907, l'incarico di consulente artistico dell'industria, dagli edifici e i prodotti alla pubblicità. Behrens, quindi, diventa uno dei professionisti più importanti della Germania: nel suo studio, a partire dal 1908, lavoreranno Gropius, van der Rohe e, per un periodo, anche Le Corbusier.

Behrens parte da una posizione art nouveau con elementi di storicizzazione quasi geometrizzata: ci sono ricordi goticeggianti nella casa a Darmstadt, in cui si nota la dicromia tra la superficie bianca e gli spigoli. Le partizioni, che accentuano la geometrizzazione (cosa che troviamo, negli stessi anni, anche in Hofmann), costituiscono uno dei modi di evolvere dallo stile storicistico verso una forma più essenziale. Per **l'industria di turbine dell'AEG**, costruita subito dopo la formazione del Werkbund, Behrens costruisce vari edifici industriali, senza perdere un atteggiamento di artista decoratore. Le forme sottolineano l'importanza dell'edificio, come il timpano di tempio greco spezzato. L'innovazione sta soprattutto nelle ampie vetrate continue, che danno una sensazione di vuoto anti-monumentale, e che contrasta, quindi, con la monumentalità del frontone.

In altre occasioni, l'architettura di Behrens è leggera e festosa, fa uso della bicromia alla Wagner per smaterializzare completamente le superfici murarie: il suo repertorio è ben radicato nella

tradizione d'avanguardia, specialmente quella austriaca. Nei disegni decorativi studiati per la produzione industriale, il repertorio di art nouveau è drasticamente semplificato, ridotto alla combinazione di pochi elementi geometrici, per far risaltare la grana e la tessitura dei materiali.

WALTER GROPIUS

Gropius, figlio di un agiato architetto e funzionario berlinese, lavora nello studio di Behrens, ma subito comincia a progettare per conto suo, tra cui alcune case agricole, arredamenti, disegni per automotrici e, soprattutto, l'edificio industriale della **fabbrica di forma da scarpe Fagus ad Alfeld an der Leine**. L'officina sorge isolata alla periferia di Alfeld, in una conca verde tra boschi e colline: è intatta, poiché si trova in una delle poche zone risparmiate dalla seconda guerra mondiale. Ad eccezione del camino, nessun elemento volumetrico è accentuato rispetto agli altri. Sono due i materiali a formare la superficie esterna, ovvero il mattone e il metallo, la cui dicromia di giallo e nero domina tutta la composizione. Sono evidenti memorie di Behrens nel gusto delle rifiniture, soprattutto nel celebre corpo a vetri; è come se Gropius, partendo dal linguaggio di Behrens, l'apparato stilistico-formale si sia sempre più ridotto a poche formule, mentre gli elementi tecnici si sono organizzati in un linguaggio serrato. Sulla base del contrasto tra monumentale ed antimonumentale (di matrice ovviamente behrensiana), Gropius costruisce questo edificio con una sorta di prisma: è scomparsa l'allusione alle colonne, che qui sono quasi rientranti, e le vetrate sono aggettanti, sporgenti (rispetto ai marcapiani e agli elementi portanti), considerate forme perfette che dettano l'idea di unità formale. L'ingresso è a forma di pronao, privo di elementi ornamentali che rimandano al passato. L'aspetto trasparente, insolito nelle fabbriche, è l'elemento principale degli edifici protorazionalisti di Gropius. In quest'edificio, l'architetto, ben lungi dal voler creare un'architettura funzionale e tecnicistica, si dimostra più formalista di quanto fosse Van de Velde, che andava invece prodigando l'importanza dello stile.

L'altra opera importante di Gropius è la **fabbrica-modello all'Esposizione del Werkbund di Colonia del 1914**, in cui il delicato equilibrio dell'officina Fagus è alterato. Le esigenze rappresentative sono qui preponderanti, l'architetto assorbe suggerimenti formali di Wright e Behrens, accostati tra loro in modo non sempre efficace. Fa sporgere dalla fabbrica, molto simmetrica, una facciata e due corpi laterali totalmente vetriati, come un prisma, che all'epoca impressionò molto: si nota l'uso del ferro nei sostegni. Un antecedente importante a questo tipo di architettura si ritrova in quella degli ingegneri dell'800.

Nella **casa Sommerfeld**, progettata insieme a Meyer, le forme rimandano al cottage tradizionale, ma è palese l'intenzione espressionista. La primissima espressione del Bauhaus, infatti, ha ancora riferimenti espressionisti, e lo si nota anche nei rilievi astratti che Gropius pone sul parapetto della scala, che hanno una certa affinità con Kandinskij. È legato al primitivismo e al goticismo dell'Espressionismo pittorico.

Il momento in cui Gropius si rivela più originale e supera l'utopia della "casa che viene celata al cielo da milioni di lavoratori" e approda ad un tipo di architettura fortemente formale, sintesi di funzionalità, è la costruzione dell'**edificio del Bauhaus a Dessau**: ha un andamento quasi a girandola, che è stato detto "a svastica". Successivamente, costruisce una serie di **case popolari**, o "**Sidrun**" (che significa insediamento, ed indica un complesso di appartamenti, condomini): le Sidrun di Gropius sono ripetitive, monotone, l'idea dell'unità formale viene a cadere. La funzionalità e la ripetitività sono gli elementi fondamentali; le Sidrun diventano, in Europa, i modelli per le abitazioni degli operai. Nel 1937 costruisce la sua casa a Lincoln, Massachusetts: il

Bauhaus chiude nel 1933, e Gropius va in America. Nella costruzione della sua dimora, l'architetto cerca di superare l'uniformità e la noia dei suoi primi edifici razionalisti.

LUDWIG MIES VAN DER ROHE

Van der Rohe lavora in un primo momento come disegnatore, anche nello studio di Behrens, e successivamente in quello di Berlage. Nel 1913 apre un proprio studio di architettura a Berlino, ma la sua attività si arresta a causa della guerra. Ha una concezione leggermente distaccata da Gropius: dà un accenno di ripetitività, ma aggiunge la finestra a nastro dei suoi complessi residenziali. È molto libero nell'applicare i principi razionalisti: le sue case rappresentano il primo esempio di unità nella planimetria di quartieri di abitazioni. Van der Rohe non manifesta alcun desiderio di novità sensazionali, ma un amore, quasi artigianale, per l'approfondimento dello studio degli elementi costruttivi e per l'agire sulle parti funzionali dell'edificio.

Proprio come Gropius, dirigerà il Bauhaus per gli ultimi tre anni, prima di partire negli Stati Uniti. Fu uno dei massimi rappresentanti del formalismo razionalista, ma non condivise con Gropius la verve politica e l'utopismo ideologico. Concentra i suoi studi solo sulla costruzione, estraendola dal contesto in cui essa nasce. Utilizza soprattutto gli elementi della verticalità e dell'orizzontalità, che con il loro incrocio determinano i piani dell'edificio. Durante la sua fase americana, progetta grattacieli trasparenti, immateriali.

ANTONIO SANT'ELIA

L'architettura futurista è in gran parte racchiusa nei disegni e nei progetti di Antonio Sant'Elia, morto precocemente senza aver potuto costruire praticamente nulla. Prefigura la città del futuro come una specie di cantiere permanente: i materiali devono essere a vista, anticipando il futuro brutalismo razionalista, e tra questi nomina il cemento armato, il vetro, il ferro e le fibre fossili, oppure violentemente colorati. Molti dei suoi disegni, tuttavia, mostrano ancora segni del Modernismo mitteleuropeo.

Dopo i manifesti futuristi sulla pittura e sulla scultura, nel 1914 compare quello di Antonio Sant'Elia sull'architettura: è il primo tentativo cosciente di trasferire nel campo architettonico lo spirito rivoluzionario delle avanguardie. Le affermazioni di Sant'Elia sono suffragate solo da una serie di disegni che dipendono chiaramente dal repertorio art nouveau, soprattutto confrontabili con la produzione di discepoli di Wagner come Hoppe. Il tono di Sant'Elia, tuttavia, non è più quello della generazione art nouveau, ma c'è una chiara volontà di rottura; la sua testimonianza è rimasta ambigua e sospesa, ed è stata persino interpretata come anticipazione di Le Corbusier, oppure come argomento contro l'architettura internazionale in favore di una ipotetica tradizione autonoma italiana.

II Bauhaus e l'esordio dei maestri

LE CORBUSIER

Nato in Svizzera, lavora dal 1908 allo studio di Perret e successivamente a quello di Behrens; viaggia in Europa e in Oriente. Nel '29, insieme al pittore **Ozenfant**, fonda il movimento purista e dirige la rivista "**L'Esprit nouveau**". Il purismo stabilisce alcune regole formali, applicabili tanto alla pittura e alla scultura, quanto all'architettura, come l'uso di forme semplici, l'armonia fra i processi dell'arte e quelli della natura. Nel '22 apre il famoso **studio di rue de Sèvres**, mentre l'anno successivo raccoglie le sue meditazioni teoriche nel volume "**Vers une architecture**"; è in questo periodo che dà una provocatoria definizione di casa come "macchina da abitare".

Nel 1926 pubblica, insieme a **Jeanneret**, un documento in cui sono messe a punto alcune idee degli anni precedenti, dal titolo “**i cinque punti di una nuova architettura**”:

- 1) I “**pilotis**”; la casa, vista come palafitta, è nell’aria, lontana dal terreno. Il giardino passa sotto la casa, ma è anche sul tetto.
- 2) I **tetti-giardino**: il cemento armato, durante le ore di improvviso ritiro, si dilata e fa spaccare la struttura. Bisogna raccogliere umidità attraverso il tetto: da qui l’idea del giardino sul tetto (che assicura anche una temperatura regolata).
- 3) La **pianta libera**: il cemento armato non richiede più che i piani siano ricalcati gli uni sugli altri, essi sono liberi, perciò bisogna fare economia del volume costruito e impiegare rigorosamente ogni centimetro.
- 4) La “**fenêtre en longueur**”: la finestra è uno degli elementi essenziali della casa, è l’elemento meccanico-tipo. Grazie al cemento, esse possono correre da un bordo all’altro della facciata.
- 5) La **facciata libera**: i pilastri devono essere arretrati rispetto alle facciate, verso l’interno della casa. Le facciate sono solo membrane leggere, di muri isolati o finestre.

Nel 1912 costruisce la **Maison Favre-Jacot** in Svizzera, insieme a Jeanneret. Gli elementi sono tipici della tradizione locale: c’è una fortissima semplificazione del linguaggio storicistico, quasi una scarnificazione. Del 1922 è la **casa del pittore Ozenfant** a Parigi: si notano la finestra a fascio, con sopra una specie di veranda chiusa con superficie vetrata e con un sostegno debolissimo, elementi che già preannunciano i suoi futuri capolavori. Nel 1927 costruisce la **villa a Garches**: c’è una doppia serie di vetrate continue, con le prime forme di tetto-giardino. Nella **casa del quartiere Weissenhof a Stoccarda**, l’uso del cemento armato permette grandi aperture, come la spaccatura centrale. Nella parte superiore c’è una vetrata continua a nastro che permette una grande comunicazione con lo spazio esterno. Nella celebre **villa Savoye** c’è un’idea di compenetrazione tra architettura e natura molto forte, grazie anche al grande parco e al tetto-giardino. Il rapporto uomo-natura è più che altro riferito all’uomo che domina la natura, la ingabbia. L’idea di Le Corbusier è di perfezione, di armonia che ingloba la natura: in un certo senso, è più classicista e si rifà più al dominio razionale. Nel 1923 comincia a progettare la pianificazione urbanistica: l’impostazione è verticale, con grandi grattacieli che si impiantano in città geometriche e squadrate. In questi progetti c’è una natura che consente degli spazi di libertà all’uomo, e gli edifici che, oltre ai grattacieli, costellano la città, sono piccolissimi. Nel 1932 costruisce la **Cité du refuge** a Parigi: gli appartamenti minimi presentano una coloritura che deriva quasi dall’Astrattismo, in particolare quello di Mondrian. Del 1951/55 è la **Cappella di Notre Dame du Haut**: è un caso isolato, rappresenta una specie di pentimento della vecchiaia sui suoi precedenti lavori. È come se in età senile si sia ribellato contro se stesso e sia tornato all’Espressionismo.

GLI ARCHITETTI DEGLI “ISMI”

La rivoluzione in architettura solo in pochi casi si collega direttamente a quella che investe pittura e scultura: si può piuttosto dire con maggiore certezza che le due rivoluzioni trovano punti di contatto nella vicenda delle arti applicate. Si è parlato in anni recenti di architettura espressionista. Anche il futurismo architettonico si presenta in un momento in cui la prima avanguardia italiana entra in crisi. L’espressionismo architettonico pressoché inesistente sul piano operativo dopo il 1914, ben lungi dal limitarsi a pochi edifici e all’utopia degli architetti espressionisti dell’immediato primo dopoguerra, va ricercato nel Deutscher Werkbund, cui strettamente si collega la fondazione del Bauhaus nel 1919.

Si può vedere che il futurismo architettonico non va limitato ai disegni di Sant'Elia, ma consiste in un'esigenza di uscire dallo spazio del quadro per entrare in quello della vita.

L'architettura scaturita dalle problematiche dei Fauves, risolte, come in genere si è scritto, in quelle dei cubisti, non sfocia in modo naturale nell'architettura di Le Corbusier, il quale, come pittore firmatario del manifesto del Purismo 1918 e come architetto, si pone già al di là del cubismo e della sua crisi, mentre nel primo decennio si affacciano in Francia soluzioni contraddittorie e alternative al problema di una architettura, non vincolate dagli ismi figurativi. Quanto, invece, alla produzione del costruttivismo e del neoplasticismo, pur in assenza di specifici fenomeni del movimento moderno ad essa circoscrivibili, bisogna ricercare nelle poetiche dei rispettivi ismi le ragioni di un'estensione dell'architettura.

Nelle avanguardie storiche, le sperimentazioni architettoniche del primo decennio del secolo presentano una comune tendenza ad eliminare ogni riferimento storicistico agli stili del passato, informando il nuovo edificio ad una qualità estetica strettamente legata all'uso dei nuovi materiali ed ad un nuovo rispetto della funzione. L'eliminazione del concetto tradizionale di bellezza corrisponde alla riduzione o totale eliminazione dell'ornamento. Gli stessi riferimenti alla cultura simbolista che hanno nutrito le prime avanguardie si ritrovano nel rapporto intrecciato dai giovani architetti con la produzione dell'Art Nouveau.

L'Art Nouveau, che in molti casi si coniuga con la produzione ingegneristica ottocentesca, ha rappresentato, attraverso l'appropriazione di un repertorio di forme desunto dal modello della creazione naturale, il rifiuto di strumentalizzare gli stili del passato come parole di un linguaggio evidenziando l'elasticità e la luminosità dei nuovi materiali.

La tensione della linea retta, la dominante degli spigoli marcati e dei moduli quadrangolari sono elementi prevalenti, pur ammettendo alcune significative eccezioni, nell'architettura e negli oggetti d'uso negli anni delle prime avanguardie. Questo trova riscontro, nelle arti figurative, nella tendenza di moltissimi artisti dalla quale sono esenti solo Matisse e Kandinskij.

TRA MITTELEUROPA E DEUTSCHER WERKBUND

È proprio Van de Velde a dimostrare come un repertorio organico in cui dominano le curve possa essere già la base di un atteggiamento funzionalista. Con il termine protorazionalismo si indicano in genere le tendenze del primo novecento, successive all'Art Nouveau e precedenti alla cesura segnata del Bauhaus a Weimar nel 1919, in cui si rifiutano i riferimenti agli stili storici e gli ornamenti sovrapposti alla struttura dell'edificio.

Van de Velde: le forme organiche in cui sono concepiti mobili ed oggetti da lui disegnati non derivano da un repertorio fitomorfico, ma dalla struttura del corpo umano. Le incurvature diventano essenziali, le forme si semplificano, è rifiutato il principio dell'ornamento aggiunto.

Van de Velde esordisce come pittore capace di usare il repertorio formale Nabis. La sua influenza arriva in Germania dove dirige a Weimar la scuola d'artigianato, poi confluita nel Bauhaus. Nel 1896 aveva progettato l'arredamento, con la scrivania dalla forma avvolgente, per lo studio di Julius Meier-Graefe, intellettuale e storico dell'arte.

Apparentemente opposto nella sua freddezza, Loos si forma nell'ambiente della secessione viennese, di cui contesta il repertorio decorativo e simbolista. Otto Wagner, riduce progressivamente il repertorio storicistico riportandone gli elementi in una trame disegnativa di estrema essenzialità. Nelle severe ville di Loos domina la preoccupazione di ripartire funzionalmente lo spazio, adottando anche un utilizzo di diversi livelli su uno stesso piano, appreso negli stati uniti: ma ricorrono anche illusioni a motivi classici scarnificati, dove il classico diventa

uno stile sovra storico. La Germania sta diventando il centro della sperimentazione e della riflessione nell'architettura e nelle arti applicate. Nel 1907, due anni dopo la formazione della Brücke, è fondato a Monaco il Deutscher Werkbund, costituito da architetti, intellettuali, artisti industriali. Nella rivista "der Sturm" appaiono per la prima volta tanto la denominazione architettura espressionista, quanto il concetto di sachich, di una valutazione positiva di tutto ciò che è oggettivo e funzionale.

Nel 1914 si apre a Colonia, che è tra l'altro il centro dell'espressionismo renano cui si è accennato, l'esposizione del Werkbund, con proposte molto diverse tra loro: ci sono Behrens e Hoffmann, due figure di passaggio verso il protorazionalismo geometrizzante (nello studio di Peter Behrens lavorarono Gropius e Mies van der Rohe, per breve tempo, Le Corbusier), c'è Van de Velde con un teatro modello, sintetico nella sua impostazione organica e sinuosa, e ci sono il giovane Gropius con una fabbrica modello, il prodotto protorazionalista più rappresentativo in questa occasione, e Bruno Taut che coniuga, nel Padiglione per le industrie del vetro, virtuosismo tecnicistico e simbolismo espressionista.

La Torre osservatorio di Einstein, costruita da Mendelsohn a Postdam nel 1920, da molti è considerata il prototipo di un'architettura espressionista dagli scarsissimi riscontri, e una tardiva traduzione in gigantesche forme cementizie (in realtà è di mattoni) di una poetica organistica di derivazione Art Nouveau.

TRA TECNICISMO E ASTRATTA PERFEZIONE

Sant'Elia respinge tanto l'architettura accademica quanto la pseudo architettura d'avanguardia delle secessioni, ma ribadisce una concezione dell'architettura come arte e non come arida trasposizione della tecnica; l'espressione della vita moderna è l'enfasi posta sulle direttrici diagonale ed ellittiche e sulla forma in perenne cambiamento.

Il futurismo agisce nella conformazione dello spazio architettonico come spinta ideale, non direttamente sviluppata in territori italiani e di cui si possono indicare i segni, piuttosto, nell'ambito delle avanguardie russe, dove la componente futurista, come si è detto, ha un peso rilevante: pensiamo alla serie degli architecton di Malevic, iniziata nel 1920.

È ancora improntato al futurismo il monumento della terza internazionale di Tatlin, esposto in un modello del 1920 e mai realizzato, che non è architettura, ma celebrazione della tecnica e dell'ascensionalismo rivoluzionario incarnato utopisticamente nella spirale.

La Francia in questi anni non è particolarmente preoccupata dai risvolti sociali dei rapporti tra arte ed industria. Ma proprio a Parigi nasce l'edilizia in cemento armato visibile all'esterno, e non nascosto da un rivestimento in mattoni, con la casa in rue Franklin terminata da Perret nel 1903. Siamo al di fuori di ogni pretesa avanguardista. Per Perret l'architettura obbedisce a leggi universali, legate alle condizioni imposte dalla natura, secondo un principio che passerà a Le Corbusier; condizioni che sono permanenti mentre la destinazione, gli usi e la moda sono passeggeri. La casa di Perret non enfatizza il nuovo materiale, ma lo evidenzia nelle grandi finestre, lo rende prezioso senza sopraffarne la leggerezza con una sottile decorazione in gres.

Perret evolve verso una fase classicista, mentre l'implicito classicismo di Le Corbusier e Rietveld rappresenta lo spirito degli anni 20, ma l'esordio non si può staccare dal clima delle prime avanguardie. Le case di Le Corbusier del 1914 Case Dom-ino sono in una struttura modulare di cemento armato, previste per una produzione in serie e la prefabbricazione.

La Chaise Longue è un'astratta perfezione che costituisce proprio lo spartiacque tra il concetto di purismo attribuito nel 12 da Raynal a Gri, e quello codificato del 1918.

La casa Schroder a Utrecht, del 1924, è una sorta di manifesto di tale concezione, rimasto unico nella sua produzione, poi piegata verso un più generico razionalismo.

Rietveldt: i suoi oggetti di questo momento somigliano ai giochi ad incastro delle costruzioni per bambini, facilmente influenzati da questi esperimenti atti a sviluppare la sensibilità per l'aggregazione di forme elementari. Nei due o tre anni successivi alla fine della grande guerra si brucia anche l'esperienza tedesca dell'utopismo architettonico espressionista. Negli anni sessanta si è sviluppata una serie di studi proprio intorno all'idea, oggi alquanto corretta e dimensionata, di un espressionismo architettonico poi soffocato nel Bauhaus.

Novembergruppe, associazione di architetti ed artisti che si impegnano ad esprimersi attraverso disegni deliberatamente irrealizzabili, considerati ideali modello di una forma di abitare. Anima del gruppo è Bruno Taut con il suo comunismo cosmico. L'aspirazione ad uscire dall'idea del singolo edificio per ridisegnare l'intero globo terrestre, sia pure con un'invasione dell'elemento artistico farebbe rabbrivire anche i meno sensibili al rispetto ecologico. Gli elementi comuni sono l'unione di arte e popolo, la cooperazione delle arti nell'architettura, una nuova didattica fondata sul lavoro pratico in officina, abolendo la distinzione tra architetto, scultore pittore e artigiano, dove si nota anche una forte reminiscenza delle idee di Morris. In effetti, i primissimi anni di produzione del Bauhaus sono dominati dal richiamo all'artigianato, e lo stesso Gropius crea in forme espressioniste il monumento ai caduti di marzo (1920-21). Di questi anni resterà "l'utopia della forma" in una società basata sul sistema produttivo borghese che è segnata dall'antiarte del dadaismo con cui Van Doesburg tenta una impossibile alleanza. Ma è dopo queste formidabili scosse che, sulla base del dialogo tra arte e tecnica, nascerà per l'architettura degli anni venti un'altra storia.

Appunti sintetici del corso - J. Covre

Sull'utopia di Bruno Taut, sulla ambiguità della sua posizione ideologica e sulla continuità con quella del primo Gropius, è estremamente chiarificatrice una didascalia posta da Taut dopo due disegni che prefigurano una trasformazione architettonica (assai poco ecologica) del "Monte Resegone presso Lecco" e dei "Contrafforti di una montagna in Riviera", nella raccolta *Architettura alpina pubblicata nel 1919*: "Popoli di Europa! Coltivatevi i beni sacri – Costruite! Siate il pensiero del vostro pianeta [...] siate pacifici! Predicate il socialismo! Perché tutti siete fratelli e perciò organizzatevi, tutti potrete vivere bene, tutti potrete educarvi e godere la pace [...] ognuno costruisce nel vero senso della parola. Tutti servono l'idea, la bellezza – come pensiero della terra che li ospita. La noia sparisce e con essa la rissa, la politica e lo spettro infame della guerra. Grandissimi impegni ne derivano per l'industria. Essendo soltanto schiava la tecnica".

Un'altra didascalia, a fianco di due disegni nella raccolta *La dissoluzione delle città* (1920, un titolo che deriva da Kropotkin), chiarisce la matrice del socialismo utopistico: "Una cooperativa 100 case 500-600 uomini tutti lavorano nei giardini e nell'artigianato. Unità nella solitudine. Un centro, di incontri per lavoro e attività comunitarie. Cinque officine e davanti a loro spazio per il riposo. Il lavoro qui è gioia! Una via che collega le case, cinque laghi per le anatre, niente recinti, giacché è una comunità. Aiutandosi e scambiando le cose, tutti vivono di ciò che la comunità produce. Pane e companatico si ricevono scambiando il più della propria produzione".

Questa confusione tra produzione tecnica e artigianato, tra spirito rivoluzionario ed esaltazione del lavoro che scaturisce dalla terra in cui si è radicati, autarchicamente separati dal mondo della produzione, possono apparire agli antipodi del *Bauhaus* come centro di irradiazione dell'architettura razionale. Ma nei suoi primi anni di vita la scuola funziona effettivamente come

una comunità; e molti progetti di arredo di Gropius in questi anni, a fianco della nota Casa Sommerfeld tutta concepita con tecnica artigianale ed elementi formali desunti dall'espressionismo, indicano come il passaggio verso la progettazione su scala industriale dei prodotti sia lento e graduale. Il prologo al Manifesto di Gropius per il *Bauhaus* si conclude con questo appello: "Architetti, scultori, pittori, dobbiamo tornare tutti al mestiere! [...] Formiamo una nuova corporazione di artefici senza la distinzione di classe che alza un'arrogante barriera fra artigiano e artista! Desideriamo insieme, concepiamo e creiamo la nuova costruzione del futuro, che si prefigga di abbracciare architettura, scultura e pittura in una sola unità, e che si levi al cielo, dalle mani di milioni di lavoratori, come il simbolo di cristallo di una nuova fede". L'assonanza con la circolare dello *Arbeitsrat für Kunst*, alla cui direzione collabora lo stesso Gropius, del marzo 1919 è evidente, tanto che qualche studioso ha pensato a due scritti usciti dalla stessa penna. Nella circolare si leggeva: "Arte e popolo devono formare un'unità. L'arte non deve più essere godimento di pochi, ma felicità e vita per la massa. L'alleanza delle arti sotto le ali di una grande architettura è la meta".

Queste precisazioni sono importanti per capire il lento avviamento della scuola di Gropius e le contraddizioni ideologiche rimaste al suo interno, che hanno proseguito il primitivo atteggiamento utopico nell'illusione di una collaborazione realmente libera con la produzione industriale all'interno della pericolante democrazia della Repubblica di Weimar: ragione interna di un fallimento, di cui nessuno può quantificare la probabilità, essendo stata chiusa la scuola dai nazisti nel 1933. Nel 1924 il *Bauhaus* deve abbandonare Weimar, dove intellettuali e borghesia rifiutano la presenza di una istituzione giudicata sovversiva; che viene accolta a Dessau (come è stato notato, un altro centro "periferico"). Qui sorge il famoso edificio progettato da Gropius e le più note sperimentazioni nell'ambito del design e dell'attività teatrale. Ma le difficoltà non sono finite. Nel 1928 cambia la direzione della scuola, passando allo svizzero Hannes Meyer, più concretamente impegnato nell'individuare le relazioni tra progettazione e istanze sociali. Nel 1932 viene chiusa la scuola, che Mies van der Rohe tenta di far funzionare a Berlino come istituzione privata, finanziata dalla vendita dei prodotti creati nella scuola stessa, finché anche questa viene soppressa dai nazisti nel 1933.

Nonostante il permanere di contraddizioni, la relativa marginalità dell'esperienza nell'ambito produttivo, e nonostante i continuatori dell'esperienza razionalista e funzionalista, e alcuni degli stessi protagonisti trasferiti negli Stati Uniti, abbiano banalizzato il livello qualitativo iniziale, l'architettura e il design contemporaneo difficilmente potrebbero immaginarsi senza il lavoro del *Bauhaus*, in cui è importante, dal punto di vista teorico ed anche per lo stimolo creativo delle immagini, il lavoro degli artisti chiamati ad insegnare nella scuola, nonché di altri ad essi intrecciati con le proprie poetiche. L'edificio di Dessau costituisce un prototipo ancor oggi rispettato per il rapporto tra l'idea formale e le funzioni. Tre corpi di fabbrica, destinati rispettivamente alle aule, ai laboratori e agli alloggi, e collegati da un ponte e un passaggio coperto, destinati a servizi, si dislocano liberamente nello spazio in una composizione a raggiera. Ogni corpo è progettato secondo una struttura diversa, corrispondente alle rispettive funzioni: più alta la torre per gli alloggi, percorsa da lunghe vetrate la costruzione destinata alle aule, interamente vetrata quella per i laboratori. L'elemento unificante è la chiarezza dei volumi e la purezza geometrica; la tecnica costruttiva è mista di struttura muraria e cemento armato, impiegato in modo esclusivo nella parte dei laboratori. L'insieme risulta variato e funzionale come una macchina, privo di distinzione tra facciate ed elementi laterali.

L'esperienza dei pittori si lega strettamente a questa concezione architettonica e ai prodotti per oggetti d'uso elaborati nelle officine. La poltrona di Breuer del 1926, in particolare (invenzione geniale per un progettista in seguito piuttosto convenzionale), è stata spesso relazionata alla leggerezza, alla duttilità, al libero svolgimento lineare dei disegni di Klee, nonostante il nome *Poltrona Vasilij*, con cui è stata distribuita. Costituita da tubolare in acciaio e cuoio tingeggiato in bianco, presenta un incastro di quadrilateri dagli angoli arrotondati, che esibiscono lo studio della perfetta inclinazione di seduta e schienale per una posizione corretta del fruitore: una sorta di meandro (struttura amata da Klee appunto), che le purissime, aeree strisce bianche (queste sì, sembrano un omaggio a Kandinskij) lasciano liberamente trasparire, evidenziando la lieve elasticità che consente la massima funzionalità. L'essenzialità di questo prodotto ispira ancora oggi una infinità di progetti.

Sulla "classicità" di Le Corbusier, oltre al manifesto del Purismo, riporto qualche passaggio della rivista "L'Esprit Nouveau", da lui diretta, insieme a Ozenfant, dal 1920 al 1925. La rivista è di impronta nettamente cubista (tra i collaboratori ricordiamo Cocteau, Cendrars, Jacob, Gleizes, Metzinger, Gris e il critico Maurice Raynal, che nel 1912 aveva indicato Gris come "purista"), e tiene stretti rapporti con "Valori Plastici". Cézanne è considerato il ponte per il recupero del classicismo. Nel n. 4 della rivista si legge: "Cézanne ricerca l'unità, il monumentale, la struttura, la disciplina del colore.[...] La qualità del suo genio poteva essere di carattere costruttivo, e la sua volontà tendeva certamente verso il classicismo". Il recupero del classicismo rappresenta, per Le Corbusier, un'istanza morale, dove l'appello al Dorico è vicino alle idee, su cui si verrà tra poco, di Severini: "Si può parlare *Dorico* quando l'uomo, attraverso l'altezza delle sue vedute e attraverso il sacrificio completo dell'accidentale, ha raggiunto la regione superiore dello Spirito: l'austerità" (n. 16 della rivista, 1922); ma, al tempo stesso, si fonda sul principio di una realtà costante delle forme semplici, che agisce allo stesso modo in tutti i tempi e in tutti i luoghi, l'utilizzazione delle quali ha fatto la grandezza di Poussin (n. 7 della rivista) come del Partenone, "macchina per commuovere", "prodotto di selezione applicata ad uno standard" (Le Corbusier, *Vers une architecture*, 1926). "Noi dedurremo le conseguenze delle nostre ricerche sugli elementi primordiali [e sottolineo questo aggettivo, su cui si ritornerà più avanti] della plastica e sulle loro reazioni primarie (standard). Provare che le forme e i colori primari suscitano in ogni essere umano, meccanicamente, una reazione primaria costante, significa dare, finalmente, all'estetica un punto di appoggio sperimentale" (n. 1 della rivista). In base a questo interesse si giustifica anche la riduzione delle nature morte cubiste ai cosiddetti "temi poveri", ossia alla ripetizione di un numero limitato di oggetti tratti dalla realtà quotidiana, colti nella loro essenzialità plastica e invariabilità modulare.

Sull'architettura di De Stijl: l'architetto più autentico è senz'altro Oud, che si allontana ben presto dal gruppo giudicando troppo astratta l'estetica del neoplasticismo e infastidito dal tentativo di prevaricazione di van Doesburg, con cui inizialmente pure collabora (Centro di vacanze De Vonk, 1918), per poi estrometterlo (complesso Spangen, 1921). L'architettura di Oud è rivolta al concreto e al sociale e mal sopporta la pretesa dell'artista di eliminare, ad esempio, il mattone dagli edifici e di improntarli ad una struttura basata su elementi decorativi legati al bianco, al nero e ai colori primari. L'architetto che incarna piuttosto l'estetica di De Stijl è Rietveld, come precocemente dimostra la sedia del 1917-18, esempio di una funzionalità totalmente astratta, incurante della reale praticità e funzionalità dell'utenza. Un confronto tra questa sedia, la poltrona *Vasilij* di Breuer del 1926 (il quale pure aveva esordito nel 1921 con elementi primitivistici vicini all'espressionismo del *Bauhaus* agli esordi), la poltrona *Barcellona* di Mies van der Rohe del 1929 e

la poltrona in legno incurvato di Aalto del 1936 dimostra diverse concezioni di funzionalità: a Breuer si è appena accennato, Mies, che attraversa varie esperienze, è più libero da preoccupazioni formali e tende ad una sintesi che non ignora la linea curva, Aalto impiega un materiale organico, lavorato secondo una tecnica nuova, ma saldamente ancorato alla tradizione locale scandinava, come anche la sua architettura improntata ad una funzionalità interprete dell'essenzialità del movimento moderno ma al tempo stesso più empiricamente adattabile alla psicologia del fruitore.

E' Wright l'architetto che in particolare è stato contrapposto a Gropius (è nota la polemica in suo favore condotta negli scritti di Bruno Zevi) per la concezione "organica" dei suoi progetti. Allievo di Sullivan, che si inserisce nella problematica del grattacielo sviluppata nella scuola di Chicago con un intento chiaramente semplificatore del repertorio storicistico, dimostra la sua attenzione per il rapporto natura-architettura nelle "case della prateria" del primo decennio del secolo, già precocemente funzionali e profondamente inserite nella tradizione della terra americana, del rapporto empatico con le immense distese di verde. La famosa *Casa sulla cascata* (1935-37) consiste in un articolato alternarsi di corpi sporgenti e rientranti che si adattano alle irregolarità della natura, senza pretendere di dominarla, come facilmente avviene nella tradizione europea. La sua funzionalità è più dimostrativa che reale, se si pensa al disturbo avvertito dai proprietari proprio per il rumore dell'acqua inserita nell'edificio. Comunque l'organicità di Wright è caratterizzata dall'apertura verso esperienze extraeuropee, orientali, e dall'originalità del progetto cui la funzionalità non viene mai subordinata.

Il ritardo con cui le problematiche razionaliste e funzionaliste si affacciano in Italia è da attribuire alle specifiche condizioni economiche, sociali, culturali, politiche. Le prime realizzazioni degne di nota, dopo un Liberty anch'esso in ritardo e inteso a livelli meno problematici rispetto ad altri paesi, nonostante le forti personalità di Basile e D'Aronco, sono quelle di Muzio e Terragni. Muzio, sebbene ancora in un repertorio storicista, ottiene risultati nettamente funzionali: nella Ca' Brütta a Milano (1920-22) risolve l'edificio superando i vincoli imposti dalla rete stradale, è attento all'interno alle condizioni d'efficienza, semplifica all'esterno il repertorio eclettico. Terragni è una delle più forti personalità che si aprono al linguaggio razionalista. Nella Casa del Fascio a Como (1932-36) coniuga una ordinata scacchiera di aperture con una certa monumentalità e un rigore geometrizzante non sgraditi alla retorica fascista, mentre più libera e ariosa appare la corte all'interno.

E' con Terragni a Como e con i protagonisti della rivista "Casabella" a Milano, Persico e Pagano, che la vicenda dell'architettura razionalista si lega strettamente al linguaggio astrattista in pittura, pur con alcune limitazioni passate per molti anni inosservate e superate dall'entusiasmo per il legame con la cultura europea che razionalismo ed astrattismo indubbiamente comportano. Gli astrattisti di Como sono i più rigidi osservanti dell'eredità più schematica degli esiti astratti in Francia e Radice, in particolare, è fagocitato nella decorazione imposta dal regime che ne capovolge la libertà creativa. L'architettura razionalista si collega poi, anche ideologicamente, alla produzione astratta promossa a Milano dalla Galleria *Il Milione* (che ospita anche i pittori di Como), dove, a fianco di personalità più complesse, come quella dello scultore Fontana, arricchito nella sua esperienza di ceramista e nelle sue leggiere strutture metalliche da suggestioni di varia provenienza, dal futurismo in primo luogo, a Klee e a certo surrealismo, o come quella di Licini, che sovente contraddice la staticità astrattista di questi anni con strutture sbilanciate, sorprendenti, intensamente poetiche, operano personaggi che rivelano un legame con i concetti di armonia tipici

del classicismo italiano, parallelamente alle proposte di “razionalismo mediterraneo” provenienti da molti architetti, un po’ per convinzione e un po’ per la necessità di farsi accettare dalla committenza.

Il gruppo “7” (Figini, Frette, Larco, Pollini, Rava, Terragni, Castagnola, e l’anno successivo Libera) presenta alla fine del 1926 una serie di articoli su “Rassegna italiana”, che configura la nuova architettura come risultante “da una stretta aderenza alla logica, alla razionalità”, ma senza l’intenzione di rompere con la tradizione: “Da noi esiste un tale substrato classico, e lo spirito della tradizione – non le forme, le quali sono ben diversa cosa – è così profondo in Italia che evidentemente e quasi meccanicamente, la nuova architettura non potrà non conservare una tipica impronta nostra” (Benevolo, pp. 766-767 nell’edizione del 1966). Inoltre, prende le distanze dalle tendenze estremiste di una parte del movimento europeo e postula una corrispondenza tra la nuova architettura e le epoche “arcaiche” del passato. Nonostante l’espressa volontà di rottura, l’equivoco di una sintonia con gli ideali del “Novecento italiano” è dietro l’angolo. Nel 1928 ha luogo a Roma, al Palazzo delle Esposizioni, la prima mostra dell’Architettura Razionalista, cui segue nel 1931 la seconda, alla Galleria di Bardi, sotto l’insegna del MIAR (Movimento Italiano per l’Architettura Razionale), dove Bardi consegna a Mussolini un *Rapporto* in cui considera la nuova architettura “adatta ad esprimere gli ideali rivoluzionari del fascismo”, e qualcosa di analogo contiene un comunicato-stampa del MIAR all’inaugurazione della mostra. Il risultato è una confusa protesta del Sindacato nazionale architetti e lo scioglimento del MIAR.

Poco dopo, un altro equivoco non dissimile è nella *Dichiarazione degli espositori alla prima collettiva di pittori astratti*, tenuta a Milano nel 1934, dichiarazione stesa da Bogliardi, Ghiringhelli e Reggiani: “Le vere rivoluzioni sono le più profonde aspirazioni *all’ordine* [corsivo mio], costi quel che costi. Esse si servono creando in profondità il loro corrispondente ideale. E’ il *metro* che ci occorre. Quel metro che varia solo con i grandi cicli: che ha dato la piramide e poi il Partenone; l’ovolo e tutta la statuaria classica; che non è mai stato nella rappresentazione perché sappiamo ammirare ad Arezzo e a Urbino la grandezza di Pier della Francesca e di Paolo Uccello senza conoscere la leggenda della Santa Croce o del Miracolo dell’Ostia.” La dichiarazione proclama il rifiuto dell’espressionismo, del tentativo fallito di portare a compimento l’aspirazione di Cézanne ad una nuova classicità compiuto dal cubismo, della metafisica e del surrealismo inciampati nella letteratura. Respingendo i «ritorni», accetta le “simpatie storiche” e pertanto, pur rifiutando esplicitamente la posizione di Ojetti, quel che oggi si avverte come “un certo clima mediterraneo che è fatto di ordine e di equilibrio, di intelligenza chiara e di passione serena”. La posizione di questi artisti è comunque tutta in favore della “chiarezza” e del fatto che “il rapporto arte-vita” si trovi “nella profonda convinzione della bellezza in sé” (P. Barocchi, *Storia moderna dell’arte in Italia*, III, Torino 1990, pp. 316 e sgg.).

Fondamentale, infine, è l’uso del termine “primordio”, in senso opposto al primitivismo apparso nei decenni precedenti. Gli autori della dichiarazione sono certi “delle possibilità della nostra epoca di trovare il fattore poetico, esaltativo, nella liberazione dalla realtà di tutti i giorni in un corrispondente trascendentale”, della “necessità di agire in direzione nettamente chiarificatrice della nuova civiltà, che noi abbiamo la grande avventura di vivere al suo primordio”. Ricordiamo qui che la contrapposizione del “primordialismo” al formalismo classicheggiante era poco prima presente nel Manifesto del primordialismo plastico, firmato nel 1933 da Cagli, Capogrossi, Cavalli, Melli, e seguita dalla rivista “Valori primordiali” nel 1938, dove artisti non astrattisti semplificano e geometrizzano in una sospensione atemporale dell’immagine contenuti tratti dalla quotidianità e caricati di una sintesi quasi metafisica, ed anche (Cavalli) di contenuti esoterici (si vedano le opere

di Capogrossi e Cavalli alla GNAM di Roma). Si può anche osservare che le personalità in seguito emergenti nel clima più o meno collegato con l'Informale operano in questo momento nell'ambito figurativo, ad eccezione, forse, di Fontana scultore: oltre al caso di Capogrossi, basti pensare al rapporto di Scialoja con la Scuola romana. In ogni caso, è opportuno evitare una contrapposizione manicheistica tra astratti e figurativi di questo momento storico, così come, attraverso una distinzione tra realismo naturalistico o accademico e astrazione di ascendenza classica o primitivistica, si è cercato di operare dei *distinguo* all'interno del cosiddetto ritorno all'ordine e delle sue potenzialità innovative.

In realtà, gli artisti del Milione, come sottolinea Fossati (1971, p. 107, poco prima, tuttavia, di stigmatizzare il discorso di Belli come "profezia utopica e irrealista" e "progetto visionario"), intendono "essere nella storia, dare una mano al farla". Questo sarebbe il significato del libro *Kn* di Carlo Belli, scritto a partire dal 1930 e pubblicato nel 1935, in cui la poesia, sostiene lo studioso, si fa "instauratrice di una lucida modernità". Anonimato e autoreferenzialità sono attribuite al titolo dallo stesso Belli: "opere che non portino titolo, senza firma degli autori, senza data e senza nessun riferimento umano, distinte una dall'altra con semplici indicazioni, K, K1, K2, ...Kn (Assumeremo Kn come espressione di questa idea)". Avversando il Novecento, Belli, con una chiarezza da cui prendono spunto molti astrattisti del Milione, bandisce dall'arte ogni figurativismo, ogni psicologismo (compreso quello di Kandinskij), ogni intento decorativo. Ed anche in Belli è presente l'utopia di operare nella realtà del fascismo, come se non fosse necessario prender posizione nei suoi confronti.

Ritornando all'architettura, anche Pagano a lungo si illude di poter lavorare liberamente all'interno del sistema fascista. Una delle sue opere più note è la Facoltà di Fisica dell'Università "La Sapienza", dove la qualità estetica non si impone come forma precostituita all'esterno, ma si snoda dall'interpretazione della funzione e del materiale. Per le vicende della Città universitaria, gestita da Piacentini, rinvio al libro di Ida Mitrano presente nel programma del Corso. Un altro momento significativo nelle illusioni di Pagano è costituito dalle reazioni al concorso per la stazione ferroviaria di Firenze, vinto da Michelucci nel 1933. L'edificio risulta ancora oggi tra i migliori esempi di essenzialità funzionale e di rispetto al tempo stesso del carattere cromatico della città, in cui si inserisce senza aggressività. Un ampio schieramento di politici e di artisti si scaglia contro questo esempio di razionalismo, considerato scandaloso e mediocre, mentre a sorpresa, tra i sostenitori di Michelucci, interviene a favore Mussolini. Si tratta di una mossa politica abile, nonché di un fraintendimento dell'equilibrio dell'architetto tra la modernità e la storia. Ma Pagano ci casca, e plaude all'intelligenza del Duce, in un articolo del 1934 dal titolo *Mussolini salva l'architettura italiana*. È l'ultimo errore nella sua illusione. Preso dai nazisti, morirà a Mauthausen nel 1945. Piacentini si avvia ben presto alla monumentalità di ispirazione romaneggiante del progetto per l'E 42, parallelo allo scandalo della demolizione dei borghi, denunciata nei dipinti di Mafai.

Da tempo fortemente criticato per le sue tendenze razionaliste in architettura, Pagano si decide ad attaccare il regime dalle pagine della rivista "Casabella", che dirige insieme a Edoardo Persico, fondatore della Galleria del Milione e già redattore della rivista nel 1930. Quest'ultimo è animato da un forte rigore morale, prima nel sostenere l'astrattismo, in nome di una libertà religiosa di estrazione cattolica, che comunque rifiuterà tanto le tematiche religiose quanto l'alleanza della Chiesa con il regime, e poi nella sua battaglia per l'architettura razionalista.

Nel 1934 Persico pubblica (n. 11 della rivista "Domus") *Punto ed a capo per l'architettura*. Dopo aver sottolineato l'importanza degli interventi di Lionello Venturi, di Argan, di Pagano e di

Carlo Levi sulla rivista "Casabella", nonché, in altre riviste, di figure come Bardi, Ponti e Sartoris, ovvero riallacciandosi ad una tendenza nascente tra Milano e Torino che porterà alla fondazione di "Corrente" e ad una aperta e coraggiosa contestazione politica, l'autore si scaglia contro l'equivoco della «mediterraneità» che "ha accompagnato tutto il razionalismo italiano nel suo sviluppo", fin dalla prima Esposizione italiana di architettura razionale del '28, di cui riporta la dichiarazione in apertura, in cui si rivendica l'architettura razionale come quella di "noi italiani", poiché "profondamente razionale, utilitaria, industriale, è stata la caratteristica intima dell'architettura romana", mentre, sottolinea Persico, questa Esposizione "è tutta sotto il segno dell'architettura europea, da Bartning a Gropius, da Hoffmann a Le Corbusier, e nemmeno la Fiat di Matté Trucco, vantata come l'archetipo di un razionalismo italiano, evade da questo clima. La seconda mostra, del 1931, è una conferma della stessa posizione". Le cause dell'equivoco vengono individuate essenzialmente nell'accezione formalistica dell'architettura tedesca e di Le Corbusier, che ha ridotto la "forza ideale" e "l'esplosione morale" a mero problema pratico e di conseguenza alla riduzione dell'architettura ad arte di Stato e all'ideale della *Città corporativa* del Gruppo 7 e di Bardi; mentre, citando Gobetti, conclude proclamando il problema, al tempo stesso, dell'architettura e dell'arte in generale: "Gli artisti debbono affrontare, oggi, il problema più spinoso della vita italiana: «la capacità di credere a ideologie precise», e la volontà di condurre fino in fondo la lotta contro le pretese di una maggioranza «antimoderna»."

L'anno successivo, il 1935, Pagano pubblica *Struttura e architettura* nella raccolta di saggi *Dopo Sant'Elia*, in cui appaiono come autori, tra altri, Argan, Levi e Venturi. Lo scritto è un'affermazione della assoluta priorità dei "valori collettivi", dell'"industria", della "ricchezza distribuita a molti" in luogo del "benessere dei pochi"; e "i caratteri dell'architettura, a prescindere da ogni valutazione estetica, devono essere: utilità, astrazione e coerenza", dando a quest'ultima il significato di "unità spirituale, unità di linguaggio, aderenza alle condizioni morali, economiche, sociali, tecniche dell'ambiente che la genera." L'architettura razionale e funzionale, se intesa nei suoi aspetti "stravaganti, spesso antieconomici, talvolta puramente scenografici", è altrettanto negativa quanto "l'accademismo neoclassico o l'eclettismo umbertino". Anche qui è evidente il rifiuto del formalismo ed anche in questo caso c'è un appello a Lionello Venturi nel principio che quest'ultimo definisce l'"orgoglio della modestia". (Barocchi, 1990, pp. 285 e sgg. Per lo scritto di Persico, pp. 281 e sgg. Per quello di Pagano)

Molte soluzioni del razionalismo architettonico vanno ben al di là dei compromessi di un troppo rigido geometrismo razionalista: tra queste ricordiamo, nell'ambito dei concorsi per un palazzo delle Poste nel 1933, di cui ben tre sono vinti da progetti razionalisti, Libera e Ridolfi. Il Palazzo delle poste all'Aventino di Libera, nonostante il nitore delle superfici e una certa simmetria nell'impianto, si articola nello spazio con i due corpi laterali e si qualifica esteticamente con il motivo dell'incrocio delle diagonali. Il Palazzo delle poste di Piazza Bologna a Roma (la cui qualità sarebbe molto più leggibile con un intervento di manutenzione e di pulitura che gli edifici privati della zona hanno pur affrontato), con la sua pianta irregolare e arrotondata ad assecondare, mediante sporgenze e rientranze, la morfologia della piazza, può confrontarsi con l'elasticità di certe realizzazioni di Oud o di Mendelsohn, ma può anche richiamare le contravvenzioni alle regole strettamente geometrizzanti che provengono dall'esempio di Prampolini. Se non è propriamente esistita un'architettura originata dal movimento futurista, a prescindere dalle utopie di Sant'Elia (riscoperto peraltro dagli architetti razionalisti italiani) e di Marchi, per molti aspetti parallelo a Bruno Taut, e a prescindere dagli interventi architettonici, in realtà non strepitosi, di

Paladini e Pannaggi, tuttavia un fermento futurista ha agito nel momento in cui si è rivelato necessario adattare le proposte razionaliste ad una più libera interpretazione dello spazio.

Nel 1914 Prampolini scrive il manifesto *L'atmosferastruttura – Basi per un'architettura futurista*, poi rimaneggiato e pubblicato nel 1918 nella rivista "Noi". Qui l'artista immagina un'architettura organica, internazionale e, in quanto relazionata alla vita, funzionale: "Come la pittura è una conseguenza astratta della scultura, e la scultura una conseguenza astratta dell'architettura, così l'architettura è stata una conseguenza astratta degli elementi vegetali della natura, originata per evoluzione di necessità intrinseche della vita umana primitiva. Come l'abitazione e l'architettura dell'uomo primitivo ebbero una genesi vegetale perché rispecchiavano la vita primitiva, aborigena, lacustre, dell'uomo, così l'abitazione futura e l'architettura futurista saranno una conseguenza astratta degli elementi atmosferici delle forme dello spazio, originate per rivoluzione di necessità intrinseche alla vita umana futurista. L'architettura futurista deve avere una genesi atmosferica, perché rispecchia la vita intensa di *moto, luce, aria* di cui l'uomo futurista è nutrito.

[...] L'architettura futurista sarà in relazione diretta assoluta con la vita e questa reciprocamente in coordinazione con l'architettura; da cui risulta, che come l'estrinsicazioni umane sono parte integrante dell'architettura, questa a sua volta è parte integrante dell'atmosfera. Essendo la vita futurista dell'*aria*, della *luce* (energie naturali) e della *forza* (energia artificiale), l'architettura futurista dovrà essere plasmata ed esteriorizzata da queste tre entità energetiche che *amalgamate* tra loro *creano* un'unica *entità astratta* che io chiamo diatesi sferica, conseguenza astratta di energie, che stabilisce il *rapporto-valore* fra l'*influenza naturale dell'atmosfera*, e le *necessità materiali dell'uomo*. [...]

Tutte le creazioni futuriste imperniate nello spazio, subiranno l'influenza dell'attrazione universale prolungandosi all'infinito, creando pieni e vuoti astratti."

Prampolini ha almeno due precedenti importanti: Severini scrive nel 1913, terminandolo nel gennaio del '14, *Le analogie plastiche del dinamismo – Manifesto futurista*, in cui parla tra l'altro di "soppressione della linea retta che è statica e amorfa" e conclude lo scritto indicando una dissoluzione del quadro nell'architettura. Questa dissoluzione corrisponde in parte a "gli elementi architettonici dell'ambiente scultorio", sviluppati, negli scritti di Boccioni, dal *Manifesto tecnico della scultura futurista* del 1912 all'inedito manifesto *Architettura futurista* del 1914, poi pubblicato nel secondo volume dei suoi scritti; e preannuncia la svolta oltre la pittura compiuta da Balla e Depero nel 1915 con la *Ricostruzione futurista dell'Universo*.

Nel 1928, Prampolini si cimenta come architetto nel Padiglione Futurista di Torino. Nel 1925 aveva presentato all'Exposition Internationale des Arts Décoratifs un modellino per il "Teatro Magnetico", in cui superava l'estetica meccanica che lo aveva affiancato nel 1923 a Paladini e Pannaggi e che lo poneva all'avanguardia nella tradizione del teatro e della scenografia, interesse per lui fondamentale per tutta la vita. Nel Padiglione di Torino Lista sottolinea la suggestione del neoplasticismo, nel "tentativo di costruire per dissonanza una dinamica architettonica dei volumi, sottolineandola per differenziazioni cromatiche" (*Prampolini futurista. Disegni, dipinti, progetti per il teatro 1913-1931*, cat. mostra all'Auditorium di Roma a cura di d. Fonti, p. 81). Così Marinetti commenterà più tardi la realizzazione: "Nell'esposizione si ergeva il padiglione futurista, con un enorme scalone formato da tre cubi che davano l'assalto ad un'alta massa policromatica, il cui busto rosso, dominatore, era fiancheggiato da una torre grigia dove correvano, dal basso in alto, le gloriose lettere della parola *Futurismo* in tubi al neon".

Nel pieno clima neoclassico dell'E 42 l'artista propone ancora due progetti affascinanti e collegati con la sua poetica teatrale e pittorica (per *un teatro-uovo* e per un'*architettura polimaterica*): ma si tratta, chiaramente, di un ritorno consapevole all'utopia.

La retorica romaneggiate del Palazzo della Civiltà richiama solo superficialmente le arcate metafisiche di de Chirico. A questo clima, caso mai, reagisce amaramente Scipione con la sua visione barocca e negativa di una Roma corrotta, oltre, come già detto, Mafai; mentre allo squallore di un'architettura urbana non controllata da una pianificazione e da una qualificazione estetica avevano reagito, sottolineandone la malinconia e la solitudine, il Carrà dell'*Ovale delle apparizioni* e il Sironi dei *Paesaggi urbani* e contemporaneamente de Chirico passava dalla Metafisica ad un classicismo (e più tardi al barocco) svuotato dalla critica alla modernità. La parabola del razionalismo è avvertita per il momento, dai pittori della tendenza figurativa, in senso negativo, mentre alla IV Quadriennale romana, nel 1939, alle soglie del disastro, gli astrattisti di Milano e di Como trovano ancora una volta un accordo e un equilibrio. Sarà poi il movimento di Corrente ad eliminare utopia e malinconia.

Di lontana origine dall'avanguardia espressionista della *Novembergruppe* è ancora, e con questo concludo il mio discorso, la *Filarmonia* di Scharoun costruita a Berlino in un momento di ripresa dalla crisi del secondo dopoguerra, tra il 1956 e il 1963, con le sue forme irregolari e le curvature ispirate ad una geometria non-euclidea, prototipo di tante successive soluzioni di edifici adibiti ad Auditorium, e il cromatismo del cotto e dell'oro. Il carattere innovativo di quest'opera oggi è un po' offuscato dai grattacieli e dagli edifici museali realizzati dopo la caduta del Muro. Ma quest'opera può concludere un discorso in cui si è cercato di sottolineare le interferenze reciproche, o più realisticamente alcune coincidenze cronologiche, tra i movimenti d'avanguardia nelle arti figurative e l'architettura.

LA SAPIENZA

Molti degli edifici della città universitaria sono stati studiati, ma l'Istituto di Botanica di Capponi è spesso passato in secondo piano. Per l'edificazione della città furono stanziati 70.000.000 e la data di chiusura dei lavori era prevista per il 21 aprile del 1935, anche se la costruzione si protrasse molto più a lungo soprattutto per problemi economici. Il presidente del consiglio, allora Benito Mussolini volle a capo dell'opera l'architetto Piacentini. L'intento del Governo era di coinvolgere nella costruzione della città universitaria di Roma (quindi nell'università della capitale, luogo dunque che rivestiva una notevole valenza simbolica) architetti ed artisti provenienti da varie zone del regno, in modo da rappresentare pienamente l'arte, l'architettura e l'ingegno italiano. Ovviamente Piacentini chiamò alla realizzazione alcuni architetti che avevano avuto precedenti esperienze di collaborazione insieme a lui. Vennero rappresentate le varie tendenze dell'architettura italiana, accomunate da un progetto di fondo progettato da Piacentini al quale ogni architetto doveva attenersi. L'edificio di fisica venne affidato a Pagano, quello di matematica a Ponti (i due erano in linea con le tendenze innovative dell'architettura del primo novecento) botanica a Capponi, il rettorato Piacentini lo riservò per sé.

La storia dell'istituto di botanica è travagliata dal momento che l'architetto fu costretto a rifare il progetto per tre volte.