

Conversaciones...

Conversaciones...

ISSN: 2594-0813

ISSN: 2395-9479

conversaciones@inah.gob.mx

Instituto Nacional de Antropología e Historia
México

PANE, ROBERTO

Le Corbusier e le tendenze meccanicistiche dell'architettura moderna

Conversaciones..., no. 12, 2021, December, pp. 50-62

Instituto Nacional de Antropología e Historia

México

- [Complete issue](#)
- [More information about this article](#)
- [Journal's webpage in redalyc.org](#)

Le Corbusier e le tendenze meccanicistiche dell'architettura moderna

ROBERTO PANE

Pubblicazione originale: Roberto Pane (1948) "Le Corbusier e le tendenze meccanicistiche dell'architettura moderna", in: *Architettura e arti figurative*, Neri Pozza Editore, Venezia, pp. 25-42¹.

L'aspetto più tipico che la vita del mondo abbia assunto durante il ventennio fra le due guerre ci è fornito dall'architettura a tendenza meccanicistica alla quale è stato dato il nome di funzionale o razionale.

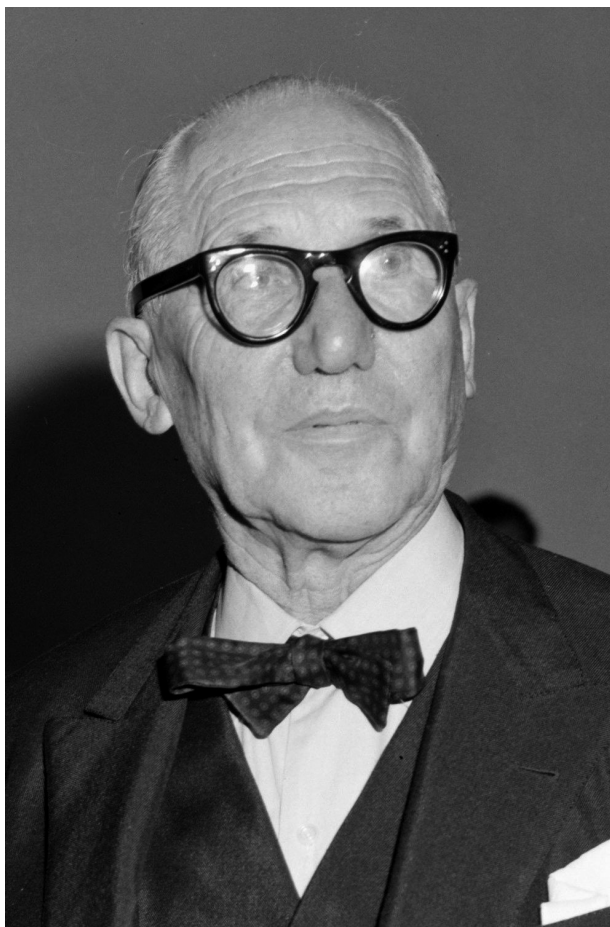
Che le case degli uomini siano state sempre un eloquente specchio dei loro tempi, è un vecchio luogo comune che, per il breve intervallo chiusosi con la seconda guerra, appare più vero del solito, non essendosi, forse, mai attuata prima una così diffusa ed uniforme adesione ad un programma prestabilito.

Fra gli assertori delle nuove tendenze il più apprezzato ed autorevole è stato certamente l'architetto svizzero-francese Le Corbusier, assai meglio noto per i suoi scritti polemici che per le sue non numerose opere, sebbene quelli traggano da queste il più frequente argomento alla esemplificazione ed alla discussione.

L'influenza di Le Corbusier è paragonabile a quella che, secondo un indirizzo perfettamente antitetico, esercitò nello stesso campo il Ruskin, in nome di una moralità artistica ispirata alle leggi di madre natura, sebbene in entrambi sia riconoscibile una comune avversione: quella per gli spiriti e le forme del Rinascimento italiano. Per lo scrittore inglese il male dell'architettura classica è inguaribile "perché essa è empia sin nelle radici; perché è la sua natura morale che è corrotta". Per il più cauto teorizzatore moderno il Rinascimento ha mancato la sua più grande opera, la basilica di s. Pietro, essendone stati alterati i rapporti segnati da Michelangelo e, quanto al resto, non ha prodotto che «un tas de bonshommes à talent»!

L'opera polemica e divulgativa di Le Corbusier può riassumersi in alcune tendenze ed idee che ne costituiscono il fondamento e che, del resto, sono continuamente ribadite in ciascuno dei suoi scritti. Lo scopo del presente saggio è di esaminarle criticamente affinché sia possibile superare il dilemma che sino ad ora è consistito nei termini di una facile ripulsa e di una ancor più facile accettazione.

¹ Testo pubblicato inizialmente nel 1944 in *Aretusa* (I (5-6): 15-30). Una seconda versione, leggermente modificata e con una postilla, fu pubblicata in *Città antiche edilizia nuova* (1959: 15-43) e in *Attualità e dialettica del restauro: educazione all'arte, teoria della conservazione e del restauro dei monumenti* (1987: 41-56). Le modifiche sono state inserite come note in questo testo, per studiosi interessati in questo studio filologico.



LE CORBUSIER. *Immagine: Dominio pubblico.*

L'autore si appella costantemente alla rivoluzione che la macchina ha apportato nel mondo moderno. Da qualche decennio, egli dice, una nuova epoca si è iniziata: quella del macchinismo. La società attuale deve adeguarsi alle nuove condizioni di vita abbandonando i vecchi mezzi di espressione, «les styles». La macchina ha realizzato straordinari progressi, mentre la casa resta ancora, quasi ovunque, fedele ad illogici compromessi. Essa dovrebbe essere concepita secondo una rigorosa rispondenza ai suoi scopi pratici ed eseguita con i materiali che la moderna industria pone a nostra disposizione; poiché è essa stessa una macchina, «une machine à habiter». Ecco la definizione famosa di Le Corbusier, quella che si ritrova costantemente, quale presupposto dichiarato o sottinteso, in tutti i suoi libri². Come sempre avviene di fronte ad una affermazione di estremo positivismo, tale definizione ha suscitato violente proteste in nome della tradizione, dell'arte, della personalità umana, ecc. ecc., ma ha anche raccolto un largo consenso, perché riduceva problemi di complessa e varia natura alla stregua della pura e semplice logica mediante un processo di semplificazione assai affine a quello delle teorie estremistiche nel campo della politica e dell'economia.

Quali sono state le critiche sollevate più frequentemente contro le nuove tendenze? Si è detto che l'architettura razionale negava l'istintivo senso della statica, edificando una casa sostenuta solo da qualche esile colonna o pilastro, come le tipiche «maisons sur pilotis», ideate e costruite da Le Corbusier e poi da molti altri imitate. Ma il richiamo alla statica non

² Versione di 1987: "Ecco la definizione famosa di Le Corbusier, quella che si ritrova presente [...]".

aveva alcun fondamento critico, perché il senso della statica è soggetto a rinnovarsi come qualunque altro che sia fondato sull'abitudine, ed appellarsi ad esso in sede estetica non è se non un ripetere, sotto altro sembiante, il vieto preconconcetto della verosimiglianza in pittura. Errore antico, del resto, che già si ritrova in Vitruvio, il quale biasimava la pittura ellenistica perché, secondo lui, essa aveva il torto di compiacersi di analoghe bizzarrie. A tal proposito si è anche detto che, mentre contro le assurdità pittoriche si può, a volte, restar disarmati, contro quelle architettoniche provvede la statica non rendendole realizzabili, oppure col farle crollare. La verità è che gli straordinari mezzi costruttivi oggi a nostra disposizione consentono di edificare bizzarrie prima di ora assolutamente impensabili, e che spetta solo alla spregiudicata e sempre libera sensibilità estetica di accogliere o rigettare, senza che tale giudizio sia influenzato da una male intesa tradizione o dal senso del verosimile.

Si è anche detto che le normali proporzioni delle finestre non dovevano né potevano essere alterate perché rispondevano ad esigenze confermate da secoli. Ciò è meno vero di quanto sembra, perché le eccezioni che offre il passato sono assai numerose. Si pensi alle forti variazioni nelle aperture di una facciata rinascimentale o barocca, in cui non è un costante rapporto tra l'illuminazione e l'ambiente che appare ricercato, ma un concetto plastico che limita e subordina a sé le esigenze pratiche, o magari le ignora, per il semplice fatto che esse non sono state né sentite né richieste. Se i nostri mezzi attuali ci consentono di variare le dimensioni delle finestre, la tradizione non avrà, quindi, alcun buon motivo per impedircelo, mentre la ricerca di una migliore igiene e quella di una diversa espressione plastica potranno sostenerci nell'adottare rapporti del tutto nuovi.

Ancora un'altra critica è consistita nell'affermare che il cemento armato non poteva, come la pietra ed il mattone, dar luogo ad uno stile, perché esso è, per sua natura, amorfo: quasi che i materiali avessero una propria virtù di stile, e non fossero, tutti indistintamente, la inerte materia che attende di essere vivificata dallo spirito creatore.

Sempre in opposizione alle nuove tendenze, un altro errore è stato quello di invocare gli archi e le colonne come elementi di cui l'architettura, in quanto arte, non avrebbe mai potuto fare a meno. Chi non ricorda la polemica svoltasi a tal proposito in Italia? Gli assertori della nuova architettura dicevano che ormai questi elementi tradizionali appartenevano alla vecchia accademia e che essi avevano esaurito tutte le loro possibilità espressive. Si ripeteva così, sotto altre forme, l'errore suddetto, poiché, come i materiali non possono essere belli per il solo fatto di essere vecchi o nuovi, gli archi e le colonne non possono cessare di essere suscettibili di nuove interpretazioni sol perché sono antichi quasi quanto il mondo³. D'altra parte, l'equivoco dei tradizionalisti e delle vecchie accademie è consistito nel credere che il parlare di colonne doriche o di archi gotici e rinascimentali significasse parlare di arte, e non fosse invece il semplice enunziato di astratte forme del linguaggio figurativo, destituite di ogni senso concreto sin dal momento in cui esse avevano cessato di appartenere ad una particolare opera artistica per annullarsi nella didascalica funzione di un simbolo.

Eppure, come sempre avviene, tali errati giudizi hanno avuto una loro storica giustificazione, e questa è da riconoscersi nella stanchezza prodotta da tanta recente architettura che ha passivamente abusato del linguaggio classicistico, nella fiducia che, per salvare la faccia, bastasse rifare più o meno i pezzi delle opere gloriose. Così da noi il vuoto della cosiddetta architettura umbertina ha indotto a credere ormai impossibile l'uso espressivo del linguaggio

³ Versione di 1987: "Si ripeteva così, sotto altre forme, l'errore suddetto, perché, come i materiali non possono essere belli per il solo fatto di essere vecchi o nuovi, gli archi e le colonne non possono cessare di essere suscettibili di nuove interpretazioni solo perché sono antichi quasi quanto il mondo".

classicistico; allo stesso modo con cui una mostra di quadri mediocri induce l'osservatore sensibile a pensare, almeno per un momento, che ci sia ormai da disperare circa la possibilità di veder fatta della buona pittura. In altre parole, sia gli architetti della prima Roma capitale che i loro successori razionalisti hanno, nelle loro opposte intransigenze, sbagliato esattamente allo stesso modo, perché, salvo assai rare eccezioni, hanno attribuito valore espressivo ad astratti elementi ed è mancata loro quella vera libertà che nasce dall'intimo senso dell'architettura come arte. E qui, allontanandomi per un momento dal più serio e generale discorso, val la pena di ricordare, sempre a proposito di polemiche, quella che si svolse anni fa in seno alla nostra Camera corporativa⁴. Dovendosi, in questa sede, accogliere o rigettare un'espressione ufficiale delle nuove tendenze, molti consiglieri nazionali, animati da sacro sdegno, tacciarono questa d'infamia, affermando che essa negava la nostra migliore tradizione e poteva solo convenire ad un paese come la Russia. Essi ignoravano, poverini, ciò che era avvenuto in Russia! Qui, dopo le prime e diffuse esperienze razionalistiche, essendosi constatato che il popolo non amava le geometriche nudità, si era ritornati al capitello corinzio, dando ragione alla buonanima del palladiano Quarenghi! A conferma di tutto questo, lo stesso Le Corbusier disse a Roma che in Russia lo si era trattato con manifesto sospetto perché lo si considerava legato al capitalismo europeo, mentre che in Italia egli era sospettato di essere un emissario dei soviet. Quanto alla polemica italiana, è ancora da ricordare come in essa non tardasse ad intervenire colui che aveva sempre ragione, accreditando le nuove forme sotto il segno inequivocabile della rivoluzione fascista.

Tornando ora alle teorie meccanicistiche, esaminiamo più particolarmente ciò che Le Corbusier scrive dell'architettura del passato e dei cosiddetti stili. Nel suo libro più noto, *Vers une architecture*, si legge: «Les styles sont un mensonge. Le style, c'est une unité de principe qui anime toutes les œuvres d'une époque et qui résulte d'un état d'esprit caractérisé». Definizione errata, perché lo stile, nel solo significato possibile della parola, e cioè estetico, anima le opere di un determinato artista e non quelle di tutta un'epoca con le quali esse possono aver solo affinità di cultura e di gusto. Peraltro, mentre egli dice, giustamente, che non bisogna credere agli stili, generalizza lo stile come attributo di tutte le opere di un'epoca, e quindi, considerando insieme le varie epoche, ricade nuovamente negli stili. Nello stesso libro conclude, poi, in maniera ancor più categorica: «Si l'on se place en face du passé, on constate que la vieille codification de l'architecture, surchargée d'articles et de règlements pendant quarante siècles, cesse de nous intéresser; elle ne nous concerne plus; il y a eu révolution dans le concept de l'architecture». E altrove, in *Précisions*, si legge il seguente giudizio a proposito dei canoni del Vignola: «Ces canons sont faux, mais d'un tel degré que vous ne sauriez imaginer; c'est quelque chose comme une prodigieuse bouffonnerie»; e più innanzi, i secoli sbagliati non sono più quaranta ma solo quattro: «Les ordres de l'architecture! Les ordres de qui et de quoi, l'architecture de quoi? Et songer que la machine du monde de l'architecture est ensablée depuis quatre siècles dans ce désordre-là!».

Nel rileggere espressioni simili, così lontane da ogni serietà critica, si pensa con un certo stupore al favore ed al vivo successo con cui esse sono state accolte. Che colpa ebbe Vignola se, come tanti altri architetti del suo tempo, scrisse un trattato sui cinque ordini? Ogni persona di qualche cultura sa di non poter trovare in questo altro che il gusto personale del maestro, e quindi una interessante guida all'interpretazione dell'opera di lui come artista⁵. Se poi il trattato è divenuto un manuale pratico, in uso sin quasi ai nostri giorni, il torto

⁴ Versione di 1987: "E qui, allontanandomi per un momento dal più serio e generale discorso, val la pena ch'io ricordi, sempre a proposito di polemiche, quella che si svolse anni fa in seno alla nostra Camera corporativa".

⁵ Versioni di 1987: "Ogni persona di qualche cultura sa di non poter trovare in esso altro che il gusto personale del maestro, e quindi una interessante guida all'interpretazione dell'opera di lui come artista".

non è dell'autore ma soltanto di coloro che se ne sono serviti, perché un artista non è mai colpevole delle stupidità e delle «bouffoneries» più o meno numerose che vengono perpetrate in suo nome. Negli uomini del Rinascimento, la tendenza a trarre teorie generali dalle proprie personali esperienze è un'assai diffusa testimonianza di ingenuo entusiasmo e di positivo amore per la conoscenza. Vignola credette certamente di aver trovato norme buone per tutti, e lo stesso credettero Alberti e Palladio; ma questo errore non impedì che altri seguissero vie del tutto diverse, senza sentirsi paralizzati da articoli o regolamenti, perché avevano anch'essi qualche cosa da dire. D'altra parte conviene ricordare che sono stati proprio i francesi a fare un così sistematico uso del Vignola da sentire il bisogno di pubblicarne delle edizioni tascabili: *Le Vignole de poche*.

Tutto questo potrà sembrare ovvio, ma non è certo inutile ripeterlo, dal momento che su giudizi altrettanto grossolani vengono spesso fondate e diffuse interpretazioni storiche. Se poi mi si dicesse che non sono da discutere con eccessivo impegno espressioni come quelle citate perché esse furono pronunziate a semplice scopo di propaganda, risponderai che già troppo ci ha afflitti la propaganda politica perché sia il caso di sopportare anche quella della pseudo-cultura. Né il fatto che lo scrittore sia un artista può e deve giustificare quelle storture e quegli errori che noi abbiamo ragione di non tollerare in un critico o in uno storico. È stato già detto che un artista cessa di essere tale quando scrive di critica; ma mai il richiamo a questa verità è parso così necessario come oggi, e cioè in un tempo in cui fin troppi sono quelli che danno l'impressione di barare al gioco⁶. D'altra parte, conviene ancora insistere circa il concetto di stile, che è poi quello dell'architettura come arte, perché l'errore di Le Corbusier e dei cosiddetti razionalisti non si limita agli apprezzamenti accennati, ma è reso fondamentale da una perfetta coerenza. Tale coerenza si attua nel perseguire quei modi costruttivi e quelle forme che sono suggeriti dai più tipici materiali del nostro tempo, e cioè dall'acciaio e dal cemento armato. «Le béton armé nous dote automatiquement de la fenêtre en longueur» scrive il nostro autore nel suo libro *Une maison, un palais*. Cioè noi non adatteremo il cemento armato a ciò che vogliamo esprimere ma, viceversa, faremo finestre in lunghezza perché esse ci sono automaticamente suggerite dal materiale stesso. Una originalità di fatto sarebbe già realizzata dal logico impiego dei nuovi mezzi; tuttavia egli stesso si rende conto di come tale originalità di materia non basti all'arte perché questa è sempre «quelque chose de lyrique». Egli perciò, riprova la tendenza, da lui osservata nei giovani più dotati, a negare la parola stessa dell'estetica perché, secondo loro, ciò che si ricerca è l'utile, e l'utile è già il bello⁷. A conclusione della critica svolta contro questa tendenza, che potremmo dire dell'estrema sinistra, egli riconosce che gli elementi determinati dalla pura utilità sono ancora insufficienti: «Les éléments, nés de l'analyse, sont empoignés par un rythme qui les lie les uns aux autres, les assemble, les compose, les ordonne, acte émanant de la volonté». In ogni caso, il ritmo emana dallo spirito creatore e non dalla volontà che ne è il tramite. «Cette volonté... c'est la conception particulière à chacun de nous, individuelle... Il est donc, dans l'esthétique, un facteur qui fixe l'immortalité de l'œuvre et qui nous assure que toujours il pourra surgir des œuvres immortelles: c'est l'individu». Ma come conciliare con l'opera individuale un programma meccanico tutto fondato sulla razionalità? Ecco come: un certo numero d'individui suscita un'adesione unanime ai modi espressi dall'opera «provocatrice». Così «une esthétique se grammatisse (sic), quitte à se pétrifier». Vi sarebbero quindi, prima, dei prodotti nati dal metodo e dalla tecnica nuova, i prodotti a serie, e da questi, poi, nascerebbe l'opera d'arte.

⁶ Versione di 1987: «È stato già detto che un artista cessa di essere tale quando scrive di critica; ma mai il richiamo a questa verità è parso così necessario come oggi, e cioè in un tempo in cui fin troppi sono quelli che danno l'impressione di barare al gioco».

⁷ Versione di 1987: «Egli perciò, riprova la tendenza, da lui osservata nei giovani più dotati, a negare la parola stessa dell'estetica perché, secondo loro, ciò che si ricerca è l'utile, e l'utile è già il bello».

Si tratta, in altre parole, di giungere all'arte per una via del tutto diversa da quella dell'arte stessa, la quale, invece, nasce da sé e non assume mai l'impegno di servirsi di quanto altri possano aver preparato al suo nascimento. Tutto ciò fa pensare ai sacrifici ed alle pene che i moderni assolutismi hanno imposto agli uomini in nome di una felicità che sarebbe stata poi goduta dai loro figli: maniera comoda di sottrarsi ad un giudizio col dire che spetta ai posteri di pronunziarlo. Del resto, anche qui si sente la banalità del luogo comune: chi non ha sentito dire che i tentativi e le approssimazioni dell'arte attuale sarebbero stati poi assimilati e giustificati dall'opera del genio futuro? Ma il Partenone, dice però Le Corbusier, è esso stesso il prodotto di una serie, e non sarebbe concepibile senza le innumeri esperienze compiute prima nella stessa direzione. Questo è vero, ma solo in un senso assai generale, cioè in quanto niente sarebbe concepibile nella storia se ogni evento non fosse preceduto da un complesso di condizioni di civiltà e di tendenze. Nel caso particolare va tenuto presente che i predecessori di Ictino e Callicrate attuarono anch'essi un loro ideale di forma, compiuto e definito in se stesso, e la cui analogia con quello espresso nel Partenone dai collaboratori di Fidia fu soltanto di natura meccanica⁸. Dire che un secolo prima gli elementi costitutivi del Partenone erano già determinati è più o meno esatto, ma solo nel senso meccanico e non estetico; ciò che importa è il vedere quali rapporti abbiano impresso in questi astratti elementi un nuovo valore ed in che modo il tempio di Nettuno a Pesto sia espressivo per una netta individualità che non ha nulla in comune col tempio ateniese⁹. D'altra parte, ciò che in quest'ultimo è degno di suscitare la più alta ammirazione non è la pura funzionalità geometrica, perché essa, in quanto pura, non ammetterebbe l'espressione di alcun sentimento, ma è invece il sentimento di una rigorosa compiutezza formale che idealizza la funzionalità stessa. In altre parole, il voler individuare, come tanto spesso fanno i razionalisti, il documento di una semplice necessità di natura meccanica all'origine di ogni forma architettonica, non tiene conto del fatto che, già nel suo primo manifestarsi, questa necessità si presenta configurata in una forma artistica nella quale non è possibile isolare il programma pratico dalla sua realizzazione estetica. Ciò è, in senso inverso, confermato dalla critica che noi facciamo di un'opera mancata quando scopriamo, nella sua non raggiunta trasfigurazione, le necessità non superate del programma pratico, e cioè quando constatiamo che non ci sta davanti una unità inscindibile ed autonoma. D'altra parte, riconosciuto che sia come ogni opera d'arte è perfetta in se stessa e non presuppone alcuno svolgimento ulteriore, risulterà astratta e convenzionale ogni teoria fondata sull'evoluzione e si farà la debita distinzione tra il volgere delle tendenze culturali ed estetiche e le singole e vitali individualità delle opere artistiche.

Che l'architettura sia essenzialmente geometria debbono aver pensato, prima dei moderni meccanicisti, molti architetti dell'antichità, e specialmente quelli dell'ultima età gotica, i quali, complicando la geometria ancora elementare dei loro predecessori, ricercarono squisite sottigliezze di compasso e di squadra, e ridussero ad una tessitura fragile e pericolosa quelle tendenze che, in un primo tempo, si erano espresse in solidi e chiari organismi. «L'architecture gothique —scrive acutamente il Renan— était malade du même mal que la philosophie et la poésie: la subtilité». Ed è ancora una «subtilité logique» quella che induce oggi i meccanicisti a concepire l'architettura come una vera e propria geometria fatta di giustapposizioni e compenetrazioni di solidi, affermando quale completo programma di rappresentazione figurativa ciò che può solo avere un valore di metafora. Infatti l'architettura è solo in simbolo

⁸ Versione di 1987: "[...] e la cui analogia con quello espresso nel Partenone dai collaboratori di Fidia fu soltanto di natura culturale".

⁹ Versione del 1987: "Dire che un secolo prima gli elementi costitutivi del Partenone erano già determinati è più o meno esatto, ma solo nel senso dell'esperienza tecnica e figurativa; ciò che importa è il vedere quali nuovi rapporti abbiano impresso in tale cultura al nuovo valore ed in che modo il tempio di Nettuno a Pesto sia espressivo per una netta individualità che non ha nulla in comune col tempio ateniese".



PARTENONE, ATENE. Immagine: Roberto Pane, 1952 (AFRP, GRE.N.14).

una geometria, poiché, come argutamente è stato osservato, la geometria non cesserebbe di esistere se il mondo avesse fine, mentre la sorte dell'architettura è legata a quella della tanto agitata superficie terrestre. D'altronde, i bianchi spigoli vivi, saettanti per decine di metri sullo sfondo del cielo, le vaste superfici lisce ed immacolate, le lunghe aperture di cristallo e di ferro difendono assai male, contro le ingiurie del tempo, la loro aspirazione ad una geometrica purezza. Abbiamo visto come pochi anni siano bastati perché la moderna fabbrica assumesse lo squallido aspetto di un abbandonato padiglione da fiera e facesse sentire il bisogno di nuovi intonaci e nuovi smalti capaci di rinnovare l'illusione di un meccanismo perfetto. Mentre la macchina non ha il tempo di invecchiare perché viene presto sostituita da un'altra, gli edifici razionali dovrebbero poter almeno invecchiare e non possono; sopra di essi le colature e le macchie, che altrove assumono comunque il valore di una patina, e riescono intollerabili come un capello in un bicchiere di limpida acqua¹⁰.

Altrove Le Corbusier si chiede che cosa sia veramente essenziale in architettura. Per lui in un prisma, in un cubo, «est le définitif, le fondamental de la sensation architecturale»; e, prima che l'architettura funzionale cominciasse a far molti proseliti egli scriveva: «Si l'essentiel de l'architecture est sphères, cônes et cylindres, les génératrices et les accusatrices de ces formes sont à base de pure géométrie. Mais cette géométrie effare les architectes d'aujourd'hui», mentre gli ingegneri, liberi da ogni impaccio accademico e volti unicamente, alla pratica utilità, «aboutissent aux génératrices, aux accusatrices des volumes...; ils se trouvent être en accord avec les principes que Bramante et Raphaël avaient appliqués il y a longtemps déjà» (*Vers une architecture*). Tutto questo fa pensare al tanto abusato luogo comune della

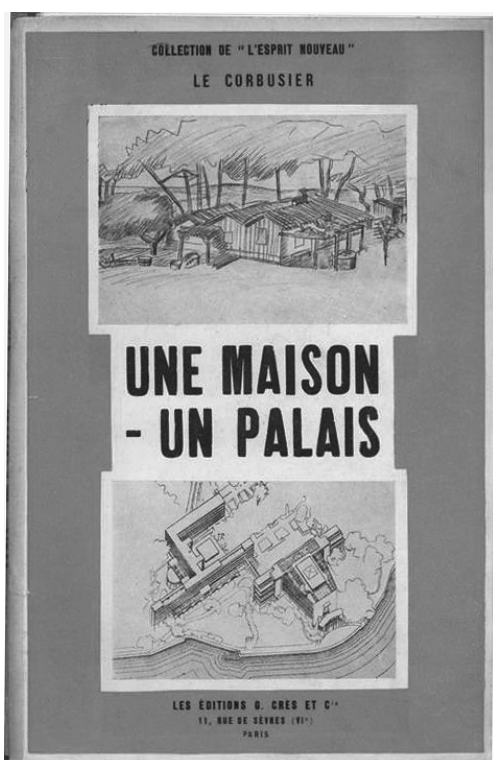
¹⁰ Versione di 1987: "Mentre la macchina non ha il tempo di invecchiare perché viene presto sostituita da un'altra, gli edifici razionali dovrebbero poter almeno invecchiare, se non durare, e non possono; sopra di essi le precoci colature e le macchie, sostituiscono ciò che altrove il valore di una patina, e riescono intollerabili come un capello in un bicchiere di limpida acqua".

poesia dei cantieri e delle officine. Molti ricorderanno come da noi qualche cattivo filosofo abbia persino scritto che nel nostro tempo la vera essenza della poesia era da cercarsi nei cantieri e nelle officine, confondendo un possibile pretesto, o argomento di poesia, con la poesia stessa. In architettura l'essenziale non è il meccanismo, manifesto o celato che sia, delle strutture, ma semplicemente l'arte, e questa, rispetto a tutto il suo statico organismo, può apparire coerente o incoerente, sincera o insincera a seconda dei casi, mentre è sempre da considerarsi nel suo tutto; in maniera che, anche quando noi contempliamo quelle parti in cui ci pare che l'artista abbia raggiunto la sua più pura sintesi espressiva, sappiamo di non poterle separare dal resto, considerando questo come non essenziale, perché tale resto ha un indispensabile motivo di legame e di appoggio; e quindi svolge una funzione che non è semplicemente pratica, ma estetica, dal momento che il meglio non potrebbe sussistere al di fuori del complesso al quale partecipa. Ciò, vale anche a richiamare il ricordo di tanta pittura moderna, in cui la preoccupazione di produrre soltanto luoghi aurei induce molti artisti ad elaborare raffinate speculazioni formali, tenendosi il più possibile lontani da ciò che potrebbe, in qualche modo, avere un carattere narrativo o un accento più cordialmente umano. Considerata sotto questo aspetto, molta arte moderna, e con essa molta critica squisitamente formalistica, cela, nel suo raffinato e intelligente controllo, quella che fu definita, con felice espressione, una codardia morale.

«Les fonctions satisfaites, nous n'avions ajouté un centimètre cube», scrive Le Corbusier in difesa del suo progetto per il palazzo della Società delle nazioni, volendo significare che qui nulla era stato concesso alle velleità decorative; cosa non vera, del resto, perché nel centro della sua facciata si vede delineato, o meglio stenografato, un gruppo di statue, il cui volume avrebbe, all'atto esecutivo, superato largamente quello di un centimetro cubo. Ora tali considerazioni ci conducono all'errore che è veramente il caso di definire fondamentale ed essenziale del programma meccanicistico. Esso consiste nella deliberata eliminazione di ogni particolare che non abbia la sua funzione logica e, per conseguenza, tutto ciò che d'espressione di liricità e fantasia dovrebbe trovarsi in un campo che, per la sua stessa natura, è affatto estranea a tale espressione, così come la logica generale è estranea a quella interna e particolare di ogni opera d'arte. In tal senso, i già ricordati estremisti, i quali negano l'arte affermando che l'utile è già il bello, si dimostrano nel loro errore più coerenti di coloro i quali confondono la struttura con l'idealizzazione della struttura. Come bene scrisse Geoffrey Scott nel suo libro *L'architettura dell'Umanesimo*, «l'equivoco meccanico, nel suo zelo per la costruzione, rinnega, nell'architettura del Rinascimento, un'arte in cui la struttura è elevata a ideale, e cerca in poesia la sintassi della nuda prosa». Qui, beninteso, il richiamo all'efficace giudizio dello scrittore inglese non vuole essere una esortazione a ricalcare le orme dei maestri del Rinascimento. Ciò che a me importa di chiarire è come nell'architettura meccanicistica sia inevitabilmente assente il particolare lirico e fantastico e che l'architettura non è ancora in una massa o in uno schema geometrico, come la poesia non è nella trama narrativa, ma nel particolare lirico e musicale del verso. D'accordo che il particolare non debba essere necessariamente una lesena, una cornice o un capitello; ma lo si cavi pure da ciò che si vuole, esso sarà sempre qualche cosa che non si potrà identificare con l'elemento funzionale, perché è una idealizzazione che trascende la funzione.

Per intendere le origini del razionalismo di Le Corbusier e degli altri meccanicisti basta richiamare alla mente le teorie architettoniche degli storici dello scorso secolo, e specialmente di molti francesi quali Choisy, Viollet le Duc, Enlart, Reymond, ecc., tutti più o meno inclini ad usare il metro della tradizionale logica cartesiana in un campo in cui occorreva procedere con altra unità di misura. Questi scrittori hanno certamente avuto il merito di essere stati tra i primi a fornire materia di insegnamento e di volgarizzazione, ma essi sono stati anche autorevoli assertori del passato accademismo dottrinario e del relativo equivoco degli stili. Qui basterà citare, come esempio tipico di «raison cartésienne», il seguente brano di Viollet le

Duc, che Le Corbusier riferisce, a sostegno delle sue tesi, nel libro *Une maison, un palais*. Lo storico francese dichiara che vi sarà un'architettura quando il pubblico vorrà veramente averla e, per raggiungere lo scopo, suggerisce il metodo seguente: «...donner un programme arrêté, l'améliorer autant que possible, s'assurer qu'il remplit exactement les besoins, puis demander à l'artiste, lorsqu'il apporte ses plans, la raison de chaque chose: —Des colonnes sur cette façade? pourquoi? —Des corniches entre des étages? pourquoi? —Des fenêtres plus larges ici que là? pourquoi? —Des arcs de ce côté, des platesbandes en face? pourquoi? etc. — Si, à ces questions, l'architecte vous répond une seule fois: —Les règles de l'art nous...— ne le laissez pas achever..., car les règles de l'art consistent avant tout, en architecture, à ne rien faire sans raison...». Non si potrebbe essere più chiari e più semplici di così e nello stesso tempo più perfettamente inconsapevoli della natura stessa dell'arte. Come si vede, questa è la stessa *raison* che ritroviamo nella polemica meccanicistica, e Le Corbusier è perfettamente coerente nel richiamare, tra le «voix d'outretombe», quella di Viollet le Duc.



COPERTINA. *Une maison, un palais*.

Quanto si è detto finora potrà, forse, bastare a mostrare al lettore i motivi e le angustie della polemica estetica di cui l'architetto francese è stato l'assertore più tipico e più autorevole. Ma sarebbe fare a questo un gran torto se, accanto alle sue cattive interpretazioni critiche ed agli errori che ne sono derivati, non si ricordasse il vivo contributo che egli ha portato specialmente nel campo dei moderni programmi urbanistici. Sin dal 1922, quando ancora urgeva risolvere i problemi posti dalle distruzioni dell'altra guerra, egli mostrò l'inefficienza pratica ed estetica dei sistemi costruttivi allora universalmente adottati; l'insalubrità ed il malinteso senso della tradizione espresso nelle tristi case d'affitto a quattro o cinque piani; e propose, in forma schematica¹¹, idee plastiche che suggerirono nuove ed armoniche possibilità nei recenti tracciati urbanistici, sostituendo, alla indifferente frammentarietà dei blocchi successivi, la continuità di masse rispondenti ad una unitaria visione prospettica; così «les rues à redents,

¹¹ Versione di 1987: "Egli, e propose, in forma schematica [...]".

les villes tours» ecc. Anche il concetto della casa su pilastri fu da lui esteso alla possibilità di consentire, per le zone di più intenso traffico, la circolazione delle macchine e dei pedoni al disotto dei fabbricati; e qui è da notare, che, sebbene in una plastica del tutto diversa, tale concetto fu parzialmente realizzato durante il medioevo nei nostri centri del nord, mediante gli spazi porticati al disotto dei palazzi pubblici.

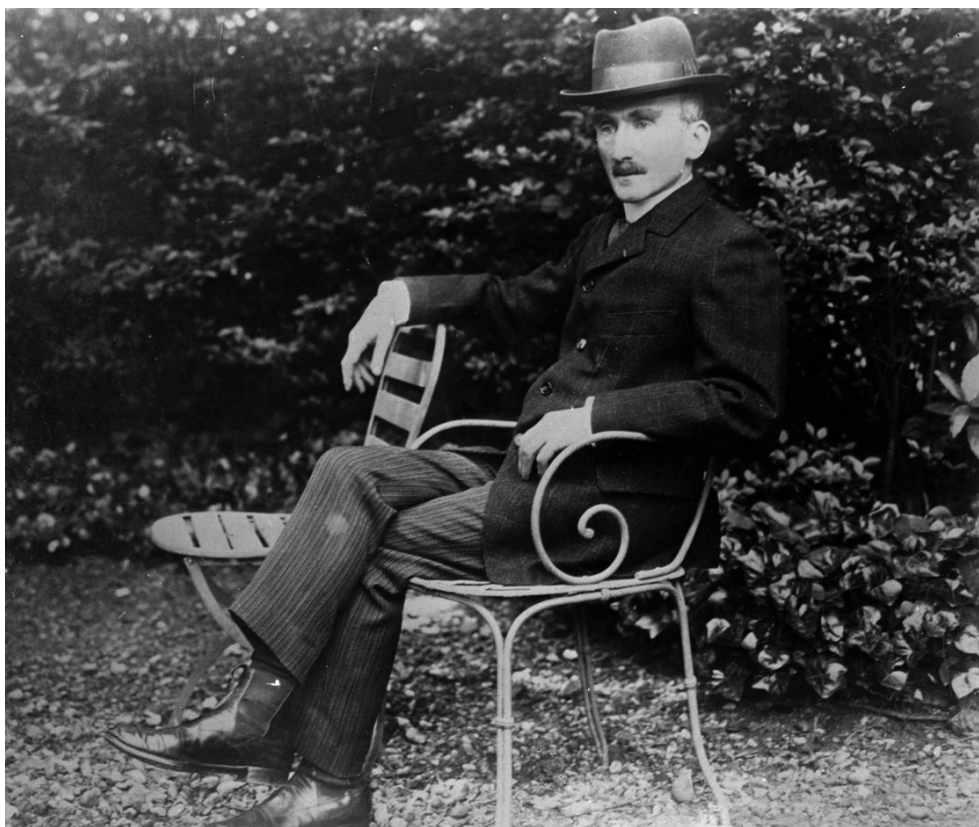
In un senso più generale, la visione di una organica continuità di masse murarie, alternate a zone verdi, può offrire risultati estetici assai superiori a quelli del vago ed incontrollato pittoresco, così come una meditata composizione può essere superiore ad una trovata puramente accidentale. Già da oltre un ventennio è posto dinanzi a noi un programma edilizio che, diversamente da quelli del passato, implica la trasformazione o la ricostruzione ex novo di vaste zone cittadine in maniera che il carattere dei nuovi tracciati non risponda solo alle necessità distributive del traffico e dell'addensamento urbano, alla liberazione dal rumoroso caos e dall'angustia dei vecchi centri, ma miri anche ad una più vasta composizione di massa per realizzare effetti estetici sia nei singoli episodi delle fabbriche che nel loro insieme. Noi abbiamo sentito e sentiamo come tutto questo possa fornire le materiali condizioni di un rinnovamento, ma da parte di molti si è creduto che tale novità di programma bastasse anche a determinare novità espressive, e così l'angusto razionalismo ha attuato una nostra passiva subordinazione a ciò che, invece, doveva essere a noi subordinato. Ci sarà oggi possibile scoprire, nella mole sterminata di tante espressioni impersonali come quelle che hanno preceduto la seconda guerra, qualche cosa che abbia l'accento dell'arte? È probabile, ma a questo ci guiderà quello stesso senso spregiudicato della forma con cui abbiamo potuto godere della bellezza di tante opere antiche, e, come in queste, anche nelle nuove¹² troveremo l'eterna eccezione, il segno dello spirito vittorioso di ogni moda e di ogni programma prestabilito.

D'altronde, contro i pericoli delle nuove tendenze, lo stesso Le Corbusier, con generosa contraddizione che scopre insieme il suo temperamento di artista e la sua debolezza di critico, lancia un grido di allarme. Esso è contenuto in uno dei suoi ultimi libri, *Croisade*, pubblicato nel 1933, e cioè dopo che, nell'intervallo di circa un decennio dalla pubblicazione di *Vers une architecture*, le correnti razionalistiche si erano sempre più diffuse nel mondo. In *Croisade* egli giunge a dichiarare persino tollerabile l'accademismo dei parrucconi, e cioè di quegli stessi che prima avevano per lui tutte le colpe, al confronto con l'indifferenza e la malafede di tanti falsi moderni: «...Je tiens pour crétin et criminel cette mise en formules ossifiées d'une actuelle renaissance architecturale à ses débuts et je dénonce ces gens qui ne se sont mis avec nous que pour mentir et faire de l'argent!» Giustissimo! *L'académisme des péruques* può infatti riuscire persino tollerabile, così come si tollera colui che non capisce ma ha una gran nostalgia di capire. Meglio, forse, un errore che l'indifferente gioco meccanico di una formula ridotta alla portata di tutti. Ma che cosa si deve pensare di una iniziale rinascenza che, invece di restare orgoglioso dominio di pochi iniziati, è mortificata da una troppo facile vittoria e rischia di non essere più riconoscibile nell'inflazione dei prodotti a serie? «On académise déjà le moderne», deplora Le Corbusier. Ma perché ciò avviene? Appunto perché nessuna cosa è tanto facile quanto la nuova accademia.

Riferendomi a più generali tendenze, a me pare che la corrente meccanicistica si accordi con la diffusa illusione che consiste nel vedere nella macchina il mezzo con cui l'uomo potrà raggiungere la sua liberazione spirituale. Ancora oggi, ad esempio, assai spesso si sente dire: — Quando la macchina avrà ridotto al minimo il numero delle ore di lavoro, l'uomo avrà molto più tempo per se stesso e potrà godere della bellezza dell'arte e delle altre divine inutilità che elevano il tono della vita. Quasi che queste cose non fossero state sinora abbastanza

¹² Versione di 1987: "della bellezza di tante opere antiche, e, come in esse, anche nelle nuove".

coltivate solo per mancanza di tempo ed insufficienza di benessere. Questo ottimistico luogo comune mi ricorda l'esperienza compiuta anni fa, in Italia, a proposito del libero ingresso ai musei: si era pensato che, abolendo la tassa di entrata, i musei sarebbero stati assai più frequentati, ed invece ci si accorse che i soli ospiti nuovi erano le coppie desiderose di un luogo solitario e tranquillo. È certamente legittimo auspicare migliori condizioni di vita, ma è stupido credere che il raggiungimento di tali condizioni porti necessariamente al diffondersi di una più elevata cultura. Lo straordinario incremento dei mezzi meccanici pare aver diminuito la fiducia nell'attuazione di un ideale umanistico. Il vertiginoso progresso industriale è divenuto fine a se stesso e, venendo meno a quello che il Bergson definiva come un originario impulso mistico diretto a contribuire alla liberazione dell'uomo, trascina l'uomo stesso che non ha più la forza di controllarlo; come colui che, perdute le briglie, diviene preda di un cavallo impazzito. Le voci più autorevoli del mondo ammoniscono oggi che i nostri problemi sono, anzitutto, di natura morale, ma esse non sembrano aver molta presa su una umanità sfiduciata, la cui sola speranza pare essere ridotta all'attesa di un rinnovato benessere ed al miraggio di più alte cifre di produzione.



HENRI BERGSON. *Immagine: dominio pubblico.*

Le forme della recente architettura sono dunque da intendersi come la plastica immagine di più vaste correnti e tendenze del nostro tempo, e la critica svolta su di esse può riportarci, per analogia fra il mondo estetico ed il mondo morale, alla critica che, in nome di un rinnovato ideale cristiano, è stata sollevata contro gli odiosi e barbari semplicismi del recente materialismo. Ad ogni modo, come avviene per ogni esperienza, che, seppure errata, è stata pienamente vissuta e scontata, non è da credere che quella del razionalismo architettonico non abbia dato anche essa i suoi frutti. Il più importante mi pare questo: che, dopo avere per molti anni interrotto una malintesa continuità di tradizione, è possibile ora volgersi indietro e guardare il passato dell'architettura con occhio nuovo, scoprendo l'arte al di là di quegli schemi che per tanti hanno rappresentato, ed ancora oggi rappresentano, la misura del giudizio critico.

D'altra parte, il compito di ricostruzione che oggi si pone dinanzi a noi è di così vaste proporzioni e di tale urgenza da esigere l'impiego di tutte le moderne possibilità industriali e tecniche. È da prevedere che molte esperienze meccanicistiche, già compiute prima della guerra, saranno riprese in esame per essere adattate ai nuovi bisogni, e che le case saranno costruite in serie nelle stesse officine che hanno sinora prodotto strumenti di guerra. Ma non per questo la macchina per abitare dovrebbe essere necessariamente una realtà di domani. Immediate e vitali necessità prevarranno, forse, per molti anni contro ogni diversa esigenza, e le case a serie, già prima della guerra diffuse in molti paesi d'Europa, forniranno il tipico aspetto delle città ricostruite; ma ciò non dovrebbe costituire, ad ogni modo, una condizione inevitabilmente contraria all'arte ed al buon gusto, perché non è detto che il prodotto della macchina non possa soddisfare aspirazioni che trascendano la pura e semplice necessità. A tal fine occorre però che non sia la macchina a pensare ma l'uomo, e che l'uomo senta come il suo sforzo debba superare l'angustia razionalistica ed utilitaria per tendere ad una più alta ed umana soddisfazione. Le Corbusier predicava che, costruitele case a serie, occorreva creare «l'état d'esprit d'habiter des maisons en séries», aggiungendo poi, coerentemente, che bisognava per questo scopo pervenire alla «émotion type». Ma dall'emozione-tipo all'uomo automatico il passo è assai breve, e se noi sentiamo come non più tollerabile la falsa retorica delle vecchie case umbertine, guglielmine o vittoriane, altrettanto ci rifiutiamo di accogliere il verbo della pura e semplice utilità, poiché sappiamo che, in questo caso, non potremmo considerarci partecipi di una vera società civile, dato che questa società ha principio al momento stesso in cui la pura e semplice utilità è superata.

L'influenza delle tendenze meccanicistiche è stata profonda anche in Italia, sebbene qui le prime esperienze abbiano avuto inizio con un ritardo di oltre dieci anni rispetto ai paesi dell'Europa settentrionale. Da noi, purtroppo, meno che altrove era stato inteso in un giusto modo l'insegnamento della nostra grande architettura; e così, l'opposizione al diffondersi del cosiddetto novecento non superò il superficiale empirismo critico che si è ricordato al principio di questo scritto. Si aggiunga inoltre che, non potendo la nostra produzione industriale competere con quella degli altri paesi, sono state scarse, nella gran parte delle nostre fabbriche razionali, anche quelle qualità di ordine tecnico e quell'audacia di programmi costruttivi che altrove risultano largamente presenti. Tale condizione di inferiorità pratica è servita a far meglio intendere ai nostri architetti più dotati che la via da seguire doveva essere un'altra e che, in ogni caso l'intransigenza di un qualunque programma doveva essere rigettata da una più matura coscienza estetica. Così, in mezzo a tante opere la cui povertà inventiva è mal dissimulata dai sontuosi paramenti di travertino e di marmo, non sono mancate alcune espressioni artisticamente degne, anche se il programma pratico di esse può essere stato quasi sempre fornito dalla propaganda politica; poiché, fra le tante possibilità, non è affatto da escludersi anche questa, e cioè che la propaganda abbia costituito, talvolta, un pretesto all'opera d'arte e non il contrario, com'è solitamente avvenuto¹³. Credo anzi, a tal proposito, che coloro i quali si accaniscono oggi a definire come negativa ogni attività artistica italiana appartenente allo scorso ventennio, rischiano di essere mortificati domani da un più sereno giudizio critico.

In ogni paese, la produzione corrente dell'architettura rispecchia alcuni comuni caratteri, sempre mediocri appunto perché comuni, e che, in sostanza, coincidono con le generiche tendenze ed i generici costumi dei singoli popoli. In Italia, il vizio più diffuso della produzione moderna mi pare essere consistito in quello che si potrebbe chiamare l'equivoco del monumentale. Da noi, se bene si osservi, ogni recente fabbrica, anche di modeste dimensioni, cerca sempre di distinguersi fra le altre con mezzi che vogliono essere ben visibili anche per il pubblico

¹³ Versione di 1987: "[...] un pretesto all'opera d'arte e non il contrario, com'è normalmente avvenuto".

incolto. Non la ricerca di semplici rapporti, fatti per essere scoperti solo dagli occhi che sanno vedere, ma qualche cosa che, per paura di non essere abbastanza individuale, accentua volgarmente gli aggetti e pone in evidenza ogni possibile trovata. Questa negativa ostentazione appare quasi sempre presente, sia nella vaga produzione neo-barocca, che ha preceduto il cosiddetto stile novecento, sia in quella di quest'ultimo. L'intima volgarità di queste forme è diffusa specialmente nei centri più attivi quali Milano e Roma. Si pensi, come ad uno degli esempi più recenti, alle case e ville del quartiere Parioli, a quella esposizione di saggi stilistici e di novità razionali, occhieggianti tra residui di verde e che, nel loro cattivo assortimento, danno l'impressione di guardarsi fra loro con ostile e fredda curiosità. Chi vive in mezzo a tutto questo senza sentire almeno un vago senso di mortificazione può essere ben certo di non aver nulla a che fare col senso dell'arte e del buon gusto. A tal proposito ricordo che un architetto straniero, parlando con un collega italiano, diceva che il suo ideale sarebbe stato di poter costruire una casa qualunque in via Sistina che stesse in tanto buona compagnia con le altre da passare inosservata. Mentre egli esprimeva così un sincero amore per quell'aria di civiltà che è presente anche nelle modeste mura che fanno da coro ai nostri monumenti, dava anche, in modo arguto e gentile, un consiglio degno di essere accolto e meditato.

*