

GIO PONTI

AMATE
L'ARCHI
TETTURA

l'architettura

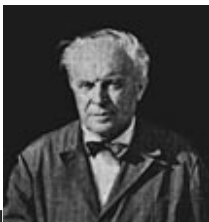
e' un cristallo

AMATE L'ARCHITETTURA

SOCIETA' EDITRICE
VITALI E GIARDINO
GENOVA



GIO



PONTI

dice James Plaut nella prefazione al grande volume che « Aria d'Italia » gli ha dedicato, è fra gli altri eccellenti architetti che oggi conta l'Italia, maturi e giovanissimi, una figura complessa per la attività - estesissima e appassionata - che lo caratterizza.

Nel suo studio milanese di Via Dezza, nella collaborazione con Fornaroli e Rosselli, si progetta e si opera per Milano, per Padova, per il centro di Voghera, per San Paolo, per Buenos Aires, per Bagdad, per Stoccolma, per Caracas, si progetta con Fornaroli e Rosselli, Valtolina e Dall'Orto il grattacielo Pirelli, con Portaluppi il Palazzo della RAS, si lavora con una estensione che va dalle ville, alle case, alle cliniche, ai palazzi d'uffici, agli alberghi, alle scuole, alle centrali elettriche, all'arredamento di navi (l'Andrea Doria), al Carmelo di Sanremo, alle Chiese, al coordinamento di città satelliti, alle consulenze per Parigi, per Lourdes, si organizzano mostre all'estero, si sviluppa una attività internazionale per il « disegno industriale », ecc. Ha creato Domus e l'ha portata all'attuale efficienza; ha portato un potente

GIO PONTI

AMATE L'ARCHITETTURA

SOCIETÀ EDITRICE VITALI E GHIANDA - GENOVA

questo libro VIII	X premessa	131 la scala
amate l'architettura 1	8 profezie per gli architetti	i tetti 136
l'architettura 10	14 gli altri e l'architettura	(la finestra) 139
politica dell'architettura 16	37 l'architettura è un cristallo	contributi 143
scomparsa del muro 46	50 architettura, edilizia	(ancora della contraddizione) 153
maturazioni personali 52	65 giudicare l'architettura	gusto, non gusto 159
fantasia di precisioni 72	75 incanto dell'architettura	mestiere 165
(inquietanti piramidi) 76	78 come arte l'architettura	l'edificio 171
l'architettura è acolora 80	prescinde dal contenuto	disegno industriale 186
(veramente) divina definizione dell'arte 88	82 parliamo anche d'arte per intendere architettura	elettricità protagonista 205
Milano è la cosa più italiana d'Italia 98	93 passato, presente, futuro	cronache immaginarie 219
antiche architetture di notte 104	102 l'architettura e il tempo	sentenziario 245
l'architetto, l'artista 109	106 antica casa all'italiana	ascoltare l'edificio 253
(il pavimento) 122	121 (parliamo per interposte immagini)	apologie 281
(la fontana) 129	125 l'obelisco	(errata corrige) 293
		bibliografia 303
		210 profezie
		220 giro della terra
		248 cinquanta domande cinquanta risposte
		261 architettura religione
		285 la nostra è un'epoca meravigliosa
		297 indice di persone, opere e luoghi citati

questo libro

questo libro è per gli amanti dell'architettura e per gli spasimanti della civiltà

per chi sogna architettura, per chi sogna civiltà (è un sogno?)

non un libro sull'architettura ma per l'architettura

questo libro non è architettato; è una collezione di idee, piuttosto che un coordinamento di idee: coordinatele secondo una vostra scelta: servirà meglio, vi diverrà personale,

magari leggerlo ad apertura di pagina

questo libro è stato fatto come si dipinge: a riprese, a ritocchi, a particolari

un libro così non lo si finisce mai: continua: è autobiografia; lo si licenzia non finito: ogni riedizione rifarlo

questo libro è in parte scritto per aforismi: desiderio di isolare i pensieri ed esprimerli brevemente

non per dettare legge, se mai per eccitare alla contraddizione: perché un libro è un colloquio, non un soliloquio: solo nella follia parliamo da soli

in questo libro non ci sono idee « originali », « nuove »; le idee originali non contano; anzi idee veramente originali effettivamente non

esistono; contano le espressioni di un pensiero comune per tutti, comunicabile e possibile a tutti, che creino una civiltà di linguaggio: le idee si ricevono e si riesprimono: le idee sono ciò che si riflette in noi di un universo d'idee - dal passato al presente a quanto vediamo (chi più chi meno) nell'avvenire coi presentimenti (chi non vede nell'avvenire non pensa: gli animali non vedono nell'avvenire) -: si dice « mi viene » un'idea, non « creo » un'idea: inventare vuol dire, etimologicamente, trovare, non creare

●
questo libro ha poche illustrazioni: non è vero che il lettore oggi guardi soltanto e non legga: è un luogo comune, errato come tutti: abbiamo sete invece di leggere, abbiamo gli occhi stanchi di guardare troppe immagini, che è un guardare senza conoscere

non ci si tratti da analfabeti: si vuole leggere, si vuole conoscere, si vuole sapere

un tempo - in vasti strati sociali - v'era una unità di cultura, da cui veniva una unità di linguaggio, una unità di comprensione, di sensibilità, di comunicabilità; donde « gli stili », alte espressioni di civiltà: nelle forme di civiltà e di cultura non v'erano classi ma gradi

oggi si parlano, pur nella stessa lingua, dei linguaggi differenti, in un classismo di idee, in una incomunicabilità di idee, e si è ricorsi al linguaggio figurato, come universale, ma è un analfabetismo universale; (figura le cose, non i pensieri)

Vitali e Ghianda, editori, mi hanno chiesto di ripensare, cioè di farne una rievocazione, ad « Architettura è un cristallo » libro ch'io scrissi oltre dieci anni fa: ho fatto un altro libro, questo: difficile evocarci, difficile acconciarsi a rievocare tout court un testo

premessa

●
un uomo, un Architetto, dopo dieci anni è un altro uomo, un altro Architetto (speriamo migliore) anche se è coerente alla propria espressione (anzi se è coerente cambia procedendo) così anche un suo libro sarà coerentemente un altro: di dieci anni dopo così questo libro sarà un po' diverso da « Architettura è un cristallo »; non un'alterazione, ma una prosecuzione: c'è quel che c'era e quel che è venuto dopo (bisogna accettare quel che si è stati, anche se con nostra mortificazione, ma occorre aggiungere quel che si è divenuti)

●
questo poi è il « mio » libro: vorrei continuare a rifarlo, questo mio libro per l'architettura, ad ogni riedizione, con le idee e le conoscenze venute per via: un giorno mi illuminò Persico, un giorno Donegani, poi Donati, poi il Brasile, oggi Nervi: ancora imparo, come disse anticamente un vecchione, e me lo ricordò
Anti

così un libro non finisce mai, ogni pensiero è sempre autobiografia: e la biografia non finisce mai finché si è in vita, questo limite della nostra straordinaria avventura di vivere, (la biografia può continuare anche dopo morti, con venture e disavventure: alti e bassi)

●
è anche coerente che nostre idee d'oggi possano contraddire nostre idee di ieri: farle coesistere può confondere le idee,

dove invece dovremmo, e vorremmo chiarirle: mi sforzerò di presentarle, vecchie e nuove, nella sola logica (esistente) della successione: se anche non progrediamo, procediamo però: (l'ideale è procedere progredendo)

speriamo che ciò sia; che confusione non avvenga; unico sforzo che dobbiamo fare in vita per l'onore dell'intelletto, quello di intendere meglio, con progressiva chiarezza, le cose delle quali ci occupiamo e di farle intendere meglio a chi ci ascolta: speriamo

● in queste pagine vi sono molte ripetizioni: nessun stupore: la buona architettura vi è considerata come un fatto d'impegno ed ha quindi contro di sé il male, la speculazione, la fretta, l'ignoranza; affinché essa sia vittoriosa ed i giusti pensieri prendano sostanza occorre ripeterli instancabilmente: e li ripeto anzitutto a me

● in « l'Architettura è un cristallo » erano già, e qui sono fedelmente rimaste, molte cose contraddittorie fra loro, e tutto quanto v'è scritto si può contraddire
ciò, non implica affatto che quanto è scritto non sia ogni volta tutto vero, anzi verissimo: ogni volta è una delle due frecce della realtà, cioè una delle due verità

non c'è • il tempo ce lo fa capire • una verità, né la verità: di ogni cosa ci sono due verità, specie in quest'epoca straordinaria nella quale tutto si trasforma e tutto (ecco già le due verità di una realtà) resta eterno nell'eterno fluire del tempo, fattore immutabile, ed eterno proprio perché si muta, perché si trasforma continuamente; transeunte

esistono sempre, idealmente (almeno) due verità, la realtà è il drammatico conflitto della loro coesistenza perenne

(diceva uno « quando discuto sono sempre tentato di mettermi dalla parte del mio avversario: sono sempre un poco, e magari sempre più, del suo parere »)

è un fatto che i contendenti hanno singolarmente ragione ciascuno, perché ciascuno rappresenta un lato della stessa realtà, e l'uno non vuol convincere ma convertire l'altro

noi dobbiamo rappresentarci questa ambivalenza; salvo figurarci poi il nostro ideale, abbandonarci alla nostra preferenza, alla nostra parzialità: ma sempre nella consapevolezza del contrario; questa la regola del buon gioco

« qui est d'un parti est perdu pour la raison » (mio destino di smemorato far citazioni anonime): s'il ne peut pas - vorrei aggiungere - raisonner il ne peut même déraisonner, dove sta un certo incanto, ed una consolazione: il razionale implica l'irrazionale: la contraddizione è una condizione del pensare, ed è anche una sua eccitazione. « pourtant - bisogna dirlo - il faut être d'un parti, fut il celui des sans parti » : parzialità necessaria, e precaria

è onesto però che la contraddizione non sia un'arma per sopraffare; è onorevole che sia un'arma veritatis, per rappresentare meglio a noi stessi le cose, nei due (o più) aspetti della realtà: loro coesistenza

● del resto ognuno ha una sua interpretazione diversa di quel che legge o conosce: questa interpretazione è la sua verità: infinite verità, dunque: questa la mia, o le mie g. p.

PERORAZIONE SULL'ARCHITETTURA

IDEARIO D'ARCHITETTURA

QUESTO LIBRO POTEVA AVERE ANCHE PER TITOLO

L'ARCHITETTURA è UN CRISTALLO

AMATE GLI ARCHITETTI

*(non un libro per gli architetti, ma per gli incantati
dall'architettura antica e moderna)*

AMATE L'ARCHITETTURA
« *l'architettura è un cristallo* »

AMATE L'ARCHITETTURA

amare l'architettura è amare il proprio Paese

amate l'architettura, la antica, la moderna

amate l'architettura per quel che di fantastico, avventuroso e solenne ha creato - ha inventato - con le sue forme astratte, allusive e figurative che incantano il nostro spirito e rapiscono il nostro pensiero, scenario e soccorso della nostra vita

amatela per le illusioni di grazia, di leggerezza, di forza, di serenità, di movimento che ha tratto dalla grave pietra, dalle dure strutture

amatela per il suo silenzio, dove sta la sua voce, il suo canto, segreto e potente

amatela per l'immensa gloriosa millenaria fatica umana che essa testimonia con le sue cattedrali, i suoi palazzi e le sue città, le sue case, le sue rovine



amate l'architettura antica e moderna: esse han composto assieme quel teatro che non chiude mai, gigantesco, patetico e leggendario, nel quale noi ci moviamo, personaggi-spettatori vivi e naturali in una scena «al vero », inventata ma vera: dove si avvicendano giorno e notte, sole e luna, sereno e nuvole, vento e pioggia, tempesta e neve: dove ci sono vita e morte, splendore e miseria, bontà e delitto, pace e guerra, creazione e distruzione, saggezza e follia, gioventù e vecchiaia: l'architettura crea lo scenario della Storia, al vero, parla tutti i linguaggi

amate l'architettura antica e moderna; esse han creato attorno a noi, nello scenario che hanno composto, la simultaneità delle epoche: ci han creato Venezia e New York



amate l'architettura perché siete italiani, o perché siete in Italia; essa non è una vocazione dei soli italiani, ma è una vocazione degli italiani: l'Italia l'han fatta metà Iddio e

metà gli Architetti: Iddio ha fatto pianure, colli, acque e cieli, ma i profili di cupole facciate cuspidi e torri e case, di quei colli e di quei piani, contro quei cieli, le case sulle rive che fanno leggiadre le acque dei laghi e dei fiumi e dei golfi in scenari famosi, son cose create dagli Architetti: a Venezia poi, Dio ha fatto solo acque e cielo, e senza inten-zioni, e gli Architetti han fatto tutto

(rispose l'autista parigino di Tony Bouilhet, quando gli chiesi come trovava l'Italia: « très architecturale »: vox populi)

- amate l'architettura per le gioie e le pene alle quali le sue mura, sacre all'amore ed al dolore, hanno dato protezione, per tutto quello che hanno ascoltato (se i muri potessero parlare!) ed hanno conservato in segreto: amatela per la vita che s'è svolta in essa, per le gioie, i drammi, le tragedie, le follie, le speranze (questa forma di follia), le preghiere, le disperazioni (questa forma di lucidità), i delitti stessi che rendono sacro - amoris et doloris sacrum: come è scritto sulla chiesa della Passione a Milano - ogni muro: muri, pieni di storia, di fatica, di vita e di morte, di poesia, di follia, di ricchezza e di miseria

amate l'architettura per gli incantesimi che ha creato attorno a noi, attorno alla nostra vita; pensate ancora a Venezia, pensate alle enormi cattedrali, ai monumenti sublimi

anche quelli che furon palazzi privati, se sono belli, appartengono a tutti perché appartengono alla cultura; la loro « bellezza privata » fu per « l'eccezione, sogno o follia che li originò », fu per una volta soltanto di un uomo solo o di una famiglia sola, ma poi una « socialità ritardata » quella della Storia, l'ha consegnata a noi tutti: il monumentale cioè l'opera che funziona sul piano « perpetuo » e disinteressato dell'arte e della gloria umana, è sociale, i monumenti sono sociali: tutti varchiamo tutte le soglie dei monumenti; il più povero dei veneziani dice da padrone « il mio San Marco »

ed entra: i palazzi che furono dei potenti, oggi sono le pareti del *suo* Canal Grande - non nobis Domine, non nobis, è scritto sul palazzo Vendramin Calergi - e Venezia non è nemmeno soltanto sua, è di tutti, è della civiltà

- amate gli architetti antichi, abbiate fra essi i vostri prediletti io il Palladio, il Borromini; voi scrivete qui i nomi dei vostri

- amate l'architettura moderna, dividetene gli ideali e gli sforzi, la volontà di chiarezza, di ordine, di semplicità, d'onestà, di umanità, di profezia, di civiltà

amate l'architettura moderna, comprendetene la tensione verso una essenzialità, la tensione verso un connubio di tecnica e di fantasia, comprendetene i movimenti di cultura, d'arte e sociali ai quali essa partecipa; comprendetene la passione

amatela nei grandi maestri d'oggi, in Le Corbusier, in Mies van der Rohe, in Gropius, in Nervi, leggete i loro libri, conoscetene le opere

l'architettura contemporanea ha i suoi vegliardi, Wright, e Van de Velde; ha i suoi grandi iniziatori e profeti scomparsi Loos, Perret; ha i suoi genii, Gaudi, Wright, Niemayer: ha i suoi « artisti »: Aalto, Neutra: ha i suoi capolavori

- amatela, l'architettura moderna, nei suoi giovani architetti d'ogni paese, valorosi ed entusiasti; nel suo grembo, con questi giovani, è il futuro, cioè il mistero delle infaticabili creazioni e delle speranze umane

- amate gli architetti moderni - non ci sono altri architetti

per voi - ma siate duramente esigenti con essi: è il modo vero di amarli, di operare con loro e per loro: richiamateli sempre alla loro responsabilità, alla purezza che animò ed anima i loro movimenti: essi non debbono seguitare gli stili del passato (sarebbe più facile), ma debbono seguitare la nobiltà che gli stili del passato ci dimostrano nell'incanto delle opere più pure (è il difficile); essi debbono salvare quel che il passato ha fatto, perché appartiene alla loro arte, ed è il loro blasone nella storia; essi debbono operare nella misura di quello che il passato ci ha dato, procedere con pari valore per non esserne indegni e per essere degni con la più pura dedizione di ciò che il futuro si aspetta da loro

●
amate le meravigliose materie dell'architettura moderna: cemento, metallo, ceramica, cristallo, materie plastiche

●
amate i buoni architetti moderni, siate tifosi dell'uno o dell'altro: associate il vostro nome alle loro opere che resteranno anche col vostro nome; e amateli esigentemente, senza indulgenza; e *fateli operare*

●
esigete da loro case felici e perfette per confortare la vostra vita, con una architettura civilissima bella serena luminosa sonante chiara colorata e pura

esigete che onorino il vostro lavoro, con civilissimi edifici per la vostra attività

esigete da loro scuole e istituti bellissimi civili luminosi per i vostri figli

esigete da loro teatri e cinematografi stupendi per la vostra cultura e il vostro diletto, per il vostro bisogno quotidiano di favola

esigete da loro stadi magnifici per i vostri giochi

essi devono fare biblioteche perfette per le vostre letture, perfette pinacoteche per la pittura, musei pieni di vita per lo specchio del passato, auditori meravigliosi per la musica (come a Göteborg quello di Nils Einar Eriksson)

chiese protettrici della preghiera, della speranza e dell'affanno degli uomini; con forme purissime

esigete da loro ambienti solenni e severi per elevare i pensieri ed i gesti della politica, questo dramma

esigete edifici perfetti per governare l'ordine della civiltà, per il Buon Governo

essi devono fare felici giardini, pieni di immaginazione, come Burle Marx, e di amorosa confidenza con la natura

essi devono fare ville incantevoli per le vostre vacanze

alberghi incantevoli per i vostri viaggi: aeroporti e stazioni perfetti per le vostre partenze, per i vostri « *embarquement pour....* »

essi debbono fare ospizi civilissimi (umanissimi) per la vostra stanchezza ed età

cliniche perfette per la vostra guarigione, e per onorare le nascite

(essi devono fare anche reclusori civilissimi, per quelli di noi che son sventurati)

(essi debbono fare anche nobili cimiteri e nobili tombe)

esigete da loro città felici e civilissime

●
esigete da loro, sempre, una architettura piena di simpatia umana, piena di immaginazione, nitida, essenziale, pura: *pura come un cristallo*

PROFEZIE PER GLI ARCHITETTI

gli Architetti faranno architetture e cose bellissime

l'ora « vera » dell'Architettura non è ancora giunta: comincia ora: questa è la vigilia dell'Architettura, nell'anelito alla civiltà

i tempi « pieni », totali, dell'Architettura non sono ancora giunti: sono ardui da raggiungere: sarebbe la «civiltà perfetta»

gli Architetti dirigeranno i paesi, perché li costruiscono e conformano

(finora gli abitati appartengono alla storia naturale dell'uomo, non alla storia dell'Architettura: anche se con grandi episodi d'Architettura)

iniziamo, architettando, la prodigiosa nuova storia dell'Architettura

(o sarà sempre, come fin qui, che l'Architettura opera d'arte sia una eccezione?)

in una grande civiltà tutto è opera d'arte inconsapevolmente: contribuiamo a formare con ogni nostra opera, di questa nostra meravigliosa epoca una grande rappresentazione di civiltà

l'Architettura come professione deve servire la società futura sul piano funzionale, tecnico, produttivo, economico: deve servire la felicità e le esigenze degli uomini sul piano della loro vita - aria, sole, salute, assistenza, lavoro: deve nutrire l'intelletto degli uomini sul piano dell'intelligenza e dello stile - unità, ordine, essenzialità; come arte deve nutrire l'anima degli uomini e i loro sogni sul piano dell'incanto - immaginazione, magia, fantasia, poesia



l'Architettura moderna ha una vocazione sociale

l'Architettura moderna è profezia sociale (o è ancora allo stato di profezia)

l'Architettura moderna è una interpretazione del divenire della vita moderna

L'ARCHITETTURA

(certe cose basta enunciarle, ognuno se le spiegherà)

l'Architettura è risultanza concreta delle attività umane che essa interpreta ed esprime

la civiltà moderna cerca la sua espressione sociale nell'Architettura, ne fa il suo specchio, la sua misura

l'Architettura è « moderna » nei suoi temi sociali; questo il senso del nostro lavoro d'Architetti; la sua modernità è allora fatto indiscutibile, non estetica discutibile

l'Architettura, una delle cinque condizioni della vita civile pane, abito, lavoro, « casa », favola: - favola? sì, favola



l'Architettura è un ordine della società umana

(anche l'ordine fa appello all'immaginazione, dice però Read)

(coll'immaginazione si arriva all'ordine, cioè si crea un nuovo ordine: perché il vecchio ordine si esaurisce e si disordina; ma il concetto dell'ordine è perpetuo)

●
per giudicare Architettura aggiungi ai tuoi elementi di giudizio il tempo: per fare Architettura aggiungi ai tuoi elementi « il tempo »

(questo valeva di più nell'Architettura antica: essa faceva conto del tempo per farsi finire da lui, patinata, armonizzata, invecchiata come la Natura - la Natura è vecchia: oggi l'Architettura lotta contro il tempo con i materiali incorruttibili: alluminio, ceramica, cristallo, cemento) (non errato dirla contro-natura: ma tutto quanto è di grande nell'uomo è contro la Natura)

●
l'Architettura: arte per maturazione, e non per rivelazione: non esistono « enfants prodiges » nell'architettura: non esistono architetti precoci; nessun Mozart nell'Architettura: Sant'Elia, precoce? le sue furono immaginazioni: non sappiamo come maturando avrebbe architettato

non Architetti donne, tranne tre; cercatele: una opera lontano

●
l'Architettura: concezione individuale, esecuzione collettiva
orchestrazione

regola dell'Architetto: concepire eseguibile

l'architettura è facile: e molto facile, perché la buona architettura è spontanea, è tutta spontanea: si è indicata come « spontanea »
l'architettura delle case rurali, dei paesi, l'ar-chitettura di Positano, di Ibiza, di Alberobello, di Santorino, l'architettura senza architetto: ma anche l'architettura di un palazzo per uffici che obbedisca con essenzialità alla sua destinazione è «spontanea»: così
l'architettura è facile: la complichiamo noi architetti, quando riusciamo cattivi architetti, o accademisti (dell'antico, del moderno) e non le obbediamo

●
l'Architettura: fantasia di precisioni

l'Architettura: immaginazione tecnica (crea immense figurazioni: al vero)

(per fare dell'architettura razionale occorre immaginazione)

nell'Architettura la misura è necessaria, quanto la mancanza di misura

●
l'Architettura, poiché arte, non è progressiva (progressiva è l'ingegneria): l'Architetto dedica ogni opera ad una perfezione *perpetua* (dedica: solo a volte ci riesce)

Architettura, vuole « perpetuità » (dice Palladio)

l'Architettura dura, crea l'avvenire: dagli architetti è concepita non per noi, ma per il futuro

●
l'Architettura il *faut qu'elle chante*, dice Le Corbusier: che incanti, che ci faccia innamorare

●
Architettura non vuol dire soltanto costruire: gli ingegneri costruiscono benissimo ma operano solo nello spazio, e interessatamente: però la vera costruzione, in tutti i campi, è quella architettata: opera nel tempo, con un principio e un fine astratti, disinteressati, e con una « perpetuità » di espressione; gli architetti costruiscono « nel tempo », nella cultura; è allora opera d'arte costruita per sempre: diverso il destino della tecnica: scompare perché è progressiva, e si consuma nell'uso: l'Architettura resta perché è arte, e va oltre l'uso

●
la fantasia è irrequieta, l'Architettura deve imprigionarla nella sua staticità ed estaticità : è estasi di una visione

GLI ALTRI E L'ARCHITETTURA

tutto rientra nell'Architettura

*sociologi debbono pensare Architettura
case, maternità, scuole, ospedali, colonie, assistenze, alberghi,
teatri, uffici: la destinazione dell'opera dei sociologi si « risolve »
in opere d'architettura*

*medici debbono pensare Architettura
maternità, scuole, assistenze, colonie, laboratori, ospedali,
sanatori: case contro sanatori (« significa più case sane, meno
sanatori »: danari spesi positivamente)*

*agricoltori debbono pensare Architettura
case per i contadini, ricoveri perfetti degli animali, attrezzature*

*industriali debbono pensare Architettura
l'Architettura ordina il lavoro, la sua efficienza, e la vita di chi
lavora: è lo specchio del valore dell'industria, il suo onore nella
società, l'impegno tecnico e spirituale di perfezione che giustifica
l'industria*

ingegneri debbono pensare Architettura

*politici devono pensare Architettura
la città (Polis) è Architettura: gli antichi pensavano così; oggi non ci
pensano mai, non ci sanno pensare*

●
*tutti debbono pensare Architettura, sentirne il dovere, cooperare
ad essa, partecipare all'Architettura*

●
*i grandi Architetti hanno impiegato una tecnica sublime pensando
all'uomo, dedicandola allo spirito dell'uomo, alla sua vita, alla
«perpetuità » del suo misterioso e meraviglioso destino*

POLITICA DELL'ARCHITETTURA

pensai nel 1940:

1

architettura, nel passato, era espressione di una politica, anzi dello splendore di una politica

aulica per vocazione, lo era nelle regge, nei templi, nelle piramidi, nelle moli, nei circhi, nelle torri, nelle fortezze, nei castelli, nei palazzi: era celebrativa, era « storicamente a posteriori », cioè successiva e consecutiva al trionfo di una politica: procedeva per monumenti

era l'espressione culmine di gerarchie individualistiche: essa concerneva il principe, cioè il Pontefice, il Sovrano, il Signore, il Potente, il Mecenate: i suoi stili e le sue forme assumevano il nome del Signore o della Signoria

2

(l'architettura, nel passato, non era una professione o meglio, una disciplina indipendente: l'architettura allora, e sino a ieri, risolveva ed assolveva soltanto un mandato o una ispirazione altrui: il Principe promuoveva una architettura, non l'Architetto: l'Architetto, come il Poeta, come il Pittore, come il Musicista, era, allora, « uom di Corte »)

3

una rivoluzione essenziale s'è ora compiuta alla base stessa dell'architettura: *l'architettura moderna si fa ora autonoma, si fa disciplina indipendente, smette l'antico rapporto, individuale ed esteriore, « committente-architetto » e assume quello sociale, e più intimo, « architettura-destinazione »*

l'architettura non è più espressione di una politica, ma segue una politica propria

4

l'architettura oggi, come disciplina e come arte, non è più

quindi espressione *consecutiva*, successiva, d'una politica, ma essa stessa indica una politica, propria, ed è questa politica che oggi le detta i termini degli edifici, in luogo del committente: essa è sempre meno arte di corte o di palazzo, e sempre più «arte propria»

anch'essa partecipa all'affrancamento delle professioni: l'architettura moderna cioè. non si applica più a risolvere un tema « nella » ispirazione determinatrice del committente, ma lo risolve in termini propri: *da arte di corte, si fa arte maestra, e si comporta non come esecutrice di problemi su scelta e gusto altrui, ma come professione autonoma, che dà le proprie consultazioni a chi le si rivolge. che istituisce giudizi propri e indipendenti, in funzione ideale della destinazione degli edifici, e sostituisce il proprio giudizio a quello del committente*

5

il rapporto esclusivo « Architettura-Destinazione » definisce anche la vera modernità dell'architettura

l'architettura è moderna in quanto determinata dalla destinazione moderna: è ben vero che un rapporto di destinazione è sempre esistito nell'architettura, ma esso era determinato dal committente; oggi invece è l'Architetto stesso che lo assume come determinatore della propria opera, e non vuole obbedire che ad esso

questo rapporto di destinazione non concerne in particolare una opera, ma è generale: è la *destinazione* dell'architettura moderna

l'architettura moderna è architettura sociale: non è più espressione monumentale e celebrativa degli splendori di una politica, ma assume, ripetiamo, essa stessa una politica. si fa essa stessa determinatrice di una civiltà

l'architettura precisa così una « sua » destinazione, non attra-

verso una obbedienza dell'Architetto ad una autorità fuori dell'architettura, ma attraverso una di lui partecipazione politica, un suo atto di volontà. una sua iniziativa: destinazione sociale

6

nel passato il risultato di una politica, o meglio di un'arte politica, era nel trionfo di un potente su un altro, di un vincitore; l'architettura celebrava questo trionfo e gli era, come s'è detto, successiva, consecutiva

il risultato, l'essenza. di una politica sociale, invece - la politica del nostro tempo, - è nella collaborazione in se stessa: il risultato di una politica sociale è in una raggiunta civiltà sociale; e l'architettura, poiché partecipa a questa politica sociale rendendola concreta in edifici, si fa storicamente a priori, cioè non è più successiva e celebrativa ma è collaboratrice di un futuro, anzi, fatto nuovo, e constatabile, anticipatrice

poiché la politica moderna è politica sociale, l'architettura è moderna *solo* in quanto le corrisponde nei fini: le sue definizioni estetiche, discutibili, passano in secondo ordine di fronte a questa definizione indiscutibile

anziché dedicare, come l'antica, dei monumenti ad una civiltà, l'architettura vuole oggi creare con tutti i suoi edifici *un monumento di civiltà*

l'architettura moderna si fa quindi *sostanza della politica sociale*, per gesti concreti; essa è la sostanza di una politica che non si vuol risolvere più né esaurire, in dibattiti teorici e proclamazioni di diritti e doveri ed eguaglianze, ma si vuol risolvere in *condizioni concrete di esistenza civile degli uomini*: non si esaurisce nel dibattere e proclamare, per fare un esempio, il diritto alla « casa per ciascuno », ma vuole identificare quel diritto nella costruzione vera e propria della casa (bella)

7

la professione moderna della architettura si fa sostanza di una politica con gesti concreti, che sono:

1 *la distribuzione dello spazio per la vita, il lavoro e le comunicazioni; il funzionamento del paese: cioè l'urbanistica*

2 *l'ordine della collettività e le opere d'arte: la cultura, la giustizia, l'amministrazione: cioè la città*

3 *la casa come diritto e sostanza della famiglia: cioè « la casa per tutti »*

4 *la formazione e l'educazione della collettività: cioè scuole, scuole, scuole, biblioteche, istituti, collegi*

5 *la dignità dell'impiego dell'uomo nel lavoro: cioè «edifici perfetti per il lavoro »*

6 *l'assistenza all'uomo; cioè maternità, asili, giardini, colonie, ospedali, stazioni di cura, sanatori, ricoveri*

7 *la conoscenza del paese, della sua storia e della sua arte (turismo): cioè trasporti, alberghi, itinerari, monumenti, paesaggio*

8 *la cultura popolare: cioè cinema, teatri, auditori, biblioteche, esposizioni, manifestazioni, musei*

9 *l'attività sportiva: cioè stadi, piscine, volo, navigazione*

10 *il coordinamento del lavoro (l'uomo lavori per l'uomo, non « contro l'uomo »): cioè unificazione delle produzioni, in tipi perfetti*

11 *la qualità e la personalità nel lavoro: cioè un artigianato di altissimo tenore*

8

l'architettura moderna, disciplina autonoma, partecipa all'organizzazione ed all'ordinamento della vita degli uomini, li promuove e ne è la *forma concreta*

l'architettura di un palazzo moderno per uffici, per fare un esempio, modella regola coordina e muove l'attività degli individui che vi lavorano; l'architettura in un grande magazzino moderno muove, per fare un altro esempio, non solo l'attività di chi vi lavora come venditore ma anche di chi lo frequenta come acquirente; lo dirige, lo incanala, gli dà spazio per osservare e trattare gli acquisti, per riposarsi

l'architettura moderna determina uno stile generale, che è uno stile della vita degli uomini; non si tratta cioè più (come per colui che vorrebbe ripetere oggi le forme del passato) di « stile degli edifici »: *dall'architettura nasce ora uno stile della vita degli uomini, non uno stile degli edifici*

9

l'architettura moderna interpreta la vita *in senso progressistico*, vuole edifici perfetti, *esatti*, allo stesso modo che la scienza vuole procedimenti perfetti, *esatti*: poiché è l'architettura che *promuove* in tal modo l'attività umana: da celebrativa che era in antico, si fa invece *profetica*

l'architettura moderna è il laboratorio dell'avvenire; essa prepara l'avvenire: « Profezia dell'architettura » disse Edoardo Persico, ispiratore indimenticabile degli architetti moderni milanesi che ricordo con venerazione: e mai attribuzione dell'architettura moderna fu più alta e precisa

l'architettura moderna, nelle sue case, in tutti i suoi edifici tipici, è anticipatrice e profetica, modella la civiltà, la vita: non essa segue la vita, ma è la vita che le si deve adeguare

l'architettura moderna estende la sua politica anche nell'as-

serire materiali e procedimenti; è essa che ha promosso potentemente, per fare un esempio, l'impiego del cristallo, dell'alluminio, delle materie plastiche

10
l'architettura moderna rifiuta i « precedenti asseriti dal committente », il « *si è fatto sempre così* » (nel che sta un errore storico: poiché nel succedersi delle epoche si è fatto « *sempre diversamente* »: vedi gli stili); essa dà le sue prescrizioni, non le riceve

gli architetti moderni ad esempio, quando fecero la stazione di Firenze, non hanno fatto la prima stazione moderna italiana sui « precedenti » né sulle « ispirazioni » delle Ferrovie dello Stato; essi hanno seguito una loro politica; hanno detto: « una stazione deve essere così »

il loro progetto era nel rapporto Architettura-Destinazione, non nel rapporto Ferrovie dello Stato-Architetto

11
analogamente gli architetti moderni, con una loro politica hanno promosso scuole all'aperto (Neutra), istituti di formazione culturale, intellettuale ed artistica (Gropius, nel Bauhaus), hanno trascinato verso nuovi principi (unità d'habitation di Le Corbusier) le istituzioni per le case popolari e per l'urbanistica: essi hanno trasformato l'architettura industriale, l'estetica dei trasporti, la civiltà degli ambienti per il lavoro, l'edilizia assistenziale, turistica, sportiva e dello spettacolo: essi hanno promosso campagne per le case rurali e di montagna, per il decentramento urbanistico, hanno promosso i primi fra i piani urbanistici di intere regioni (da noi Val d'Aosta - per volontà di Adriano Olivetti - e Isola d'Elba): hanno promosso e dettato piani di produzione e di unificazione, riforme di regolamenti e di leggi, hanno promosso discussioni e polemiche, esposizioni d'arte e di materiali, rappresentazioni grafiche, riviste, ecc.

con una abnegazione, una costanza, un proselitismo, uno spirito di collaborazione, una passione per i fini sociali che sono segni d'un impulso politico vero e proprio

gli scritti di architettura di Le Corbusier sono programmi sociali veri e propri: quando egli dice, come condizione dell'architettura che a ciascun uomo va dato tanto di sole, d'aria, di spazio, d'acqua, egli fa politica, politica sociale, la *politica dell'architettura* (eppoi « pas de canons, Messieurs, mais des logis »)

12
solo gli edifici che appartengono a questa politica dell'architettura, *che le credono*, appartengono all'architettura moderna

questo solo è il giudizio sull'architettura moderna e la discriminazione indiscutibile se un edificio le appartenga o no: finora poche opere le appartengono

la vecchia polemica pro e contro le colonne e gli archi non appartiene all'architettura moderna, e gli edifici che, pro o contro, la rappresentano, parimenti non le appartengono e non appartengono nemmeno all'architettura, non si sa a cosa appartengano

le sole polemiche o discussioni concernenti oggi l'architettura vertono sulla sua sostanza o funzione sociale, cioè sulla migliore destinazione sociale (il che vuol dire moderna) di un edificio nella sua sostanza e nei suoi materiali: assurdo sarebbe discutere ad esempio, se un asilo, una colonia marina, se una scuola, se una stazione, un ospedale, un aeroporto, uno stadio debbano avere o no archi e colonne o pilastri e travi: appassionante è invece discutere e definire come debbono essere il migliore asilo, la migliore scuola, la migliore stazione, il migliore ospedale, il migliore stadio, il migliore aeroporto

13
l'architetto moderno non è più al servizio del committente;

l'architetto oggi istituisce a se stesso una « funzione sociale»

egli svolge la sua politica, la politica dell'architettura moderna: sa che essa, e non una estetica formale, gli detterà anche le nuove indiscutibili forme architettoniche: egli supera così e accademica e funzionalismo (il quale deve essere implicito in ogni edificio), per seguire invece una *funzione sociale*, nella sua arte e professione; questo è il suo vero, esatto, funzionalismo; egli riconosce, in conseguenza, una sola tradizione, che non è quella delle « forme precedenti », ma quella del lavoro perfetto, *esatto*: ai moduli esclusivamente dimensionali d'un tempo, egli sostituisce moduli di « generazione tecnica, economica, produttiva »: il suo edificio deve rispondere *in bellezza* a esattezze tecniche, economiche, produttive: son queste esattezze e la funzione sociale moderna, e non un presupposto estetico, che generano quelle che sono le forme indiscutibili dell'architettura moderna: uno stadio per centomila spettatori, che costi il minimo possibile e che impieghi al massimo le sue strutture e che sia il più rapido da costruire, per fare un esempio, è un fatto « senza precedenti stilistici » il quale *spontaneamente* determina a se stesso una *forma architettonica moderna derivata dall'obbedire semplicemente alla destinazione attuale, alle dimensioni (nuove) che vi devono essere impiegate*; analogamente un teatro per diecimila, una colonia marina, un aeroporto, una scuola all'aperto determinano a se stessi forme architettoniche moderne, *senza precedenti*

14

queste opere e le altre che le sono sorelle, rispondono, nella loro vocazione sociale, ad un estrinsecazione della vita attuale e delle sue vocazioni ideali e sociali, ed anche tecniche, alle quali essa tende in tutto il mondo con concordi entusiasmi, rispondendo ai moventi di quelle stesse risoluzioni sociali che il mondo avvicina con le sanguinose convulsioni di questi drammatici tempi, rispondendo agli ideali con i quali l'umanità riprenderà con la pace, a lavorare ed a credere

15

l'URBANISTICA, dicono gli architetti - ecco la loro politica - ha per oggetto le condizioni di vita dell'uomo, dovunque

l'urbanistica non si occupa cioè soltanto della città, dei suoi sviluppi, dei suoi traffici, delle sue planimetrie, dei suoi servizi, ma, occupandosi dell'uomo, delle condizioni di abitazione dell'uomo, nelle case e nel lavoro, essa si estende a tutto il paese: essa vuole *sfollare* la grande città, non solo negli abitanti ma nei suoi elementi, vuole istituire centri minori, si oppone all'inurbamento con una politica di bonifica della casa rurale, di trasporti celeri, di decentramento di industrie e d'istituzioni: l'urbanistica si estende e si modella sui mezzi di trasporto

16

la CITTA' - dicono gli architetti, e questa ne è la politica - deve nel crescere cambiare figura dall'attuale il centro deve essere « isolato » e rispettato, e non più tormentato: gli sviluppi non devono inserirsi nella vecchia maglia preesistente delle vie, che appartiene al passato, ma formare nuclei a sè, in comunicazione con quella, autosufficienti di servizi e caratterizzati da istituzioni, con tracciati indipendenti dettati solo dalla esatta insolazione, dall'esatto calibro degli edifici e delle loro distanze, dalla aereazione (niente cortili chiusi), e dalla penetrazione del verde nella città; gli edifici devono sempre essere isolati tra il verde: i terreni da costruzione vanno espropriati e rilottizzati:

i piani regolatori non debbono essere statici ma dinamici e basati sulle successive indicazioni della statistica: essi debbono suggerire le tre dimensioni e non le due: i regolamenti edilizi vanno riveduti nelle città e unificati nella nazione: i materiali da costruzione vanno prescritti: le commissioni edilizie vanno rese responsabili e perseguibili, e non lasciate consultive ed anonime

dicono gli architetti: l'edilizia non è un atto privato e transitorio ma è un atto pubblico che corrisponde a un decoro pubblico e durevole, e ad una estetica: le facciate sono le pareti della strada e della piazza, non debbono perciò essere lasciate all'arbitrio, al capriccio, alla ignoranza ed al cattivo gusto: l'edilizia privata va intesa come un contributo nell'ordine dell'estetica della città

17

la CASA - dicono gli architetti moderni - è un diritto sociale come base fondamentale della vita, accanto al nutrimento, all'abbigliamento, alla istruzione, al lavoro:

dove è possibile la casa deve essere unifamiliare e di proprietà: essa non deve essere minima, ma - dicono gli architetti - il suo minimo deve essere la sua « sufficienza », il che vuol dire ambiente di soggiorno e piccola cucina, stanza dei genitori, stanza dei figli maschi, stanza delle femmine, doccia, igiene: la casa deve essere poco costosa per virtù tecniche, semplice, aerea, ben costruita, luminosa, di materiali durevoli, di servizi completi: civiltà

l'arredamento - dicono gli architetti - deve partecipare al massimo all'architettura ed alla economia della casa, come ne partecipano ora i servizi: ciò che appartiene veramente all'inquilino e che egli si porterà con sé saranno i libri e le opere d'arte e l'arredamento propriamente mobile e personale e di consumo: egli non deve « traslocare » con gli armadi e i servizi

la casa deve avere una personalità sul piano della civiltà di chi l'abita: l'architetto deve istituire i servizi e i mobili infissi (cucina, armadi, ecc.), il resto è di pertinenza dell'abitatore, e gli architetti debbono influire solo sul gusto, sulla civiltà e sulla educazione nell'abitare: essi debbono invece influire sulla « produzione » d'arredamento, non realizzare essi stessi tutto l'arredamento: sul piano dell'esattezza dell'opera dell'architetto la casa deve essere una « machine à habiter », su quello invece dell'abitatore essa deve essere la sua casa

i mali (la tubercolosi) - dicono gli architetti - li si deve combattere nella casa, colla casa sana, non nei sanatori: i miliardi da spendere in sanatori debbono essere trasferiti nella bonifica della casa: inutile e assurdo dimettere dai sanatori individui curati per poi rimetterli, come avviene ancor oggi nelle primitive condizioni malsane d'abitazione, nelle vecchie case, le case insufficienti, che han provocato la malattia, il contagio

dicono gli architetti: nella famiglia è il fondamento di una politica sociale: la consistenza spirituale, morale, economica della famiglia riceve la sua « condizione » dalla casa

dicono gli architetti: la casa è un diritto sociale e umano, e la casa deve avere i suoi minimi non dalle sole condizioni economiche, ma da una esigenza sociale: la casa non è un bene che la famiglia si deve conquistare, ma è un diritto sociale ed è un beneficio che la società procura a se stessa; quelle « condizioni economiche » che sono addotte a giustificare l'opera insufficiente o contraria alla società umana, e che sono contro il lavoro ben fatto, debbono essere ripudiate: si deve istituire una economia i cui risultati siano favorevoli e non contrari all'umanità

dicono gli architetti: nelle case radio, TV, e telefono debbono essere un servizio, come l'acqua, il calore, la luce, l'igiene: si deve disporre per una radio ed un TV in ogni casa, con un programma culturale generale: anche la stampa deve essere un servizio; ogni famiglia deve ricevere con la abitazione il suo giornale, la sua informazione, ed il giornale costituisca un programma di cultura: i piccoli servizi della casa (pulitrici, asciugatrici, ecc.), debbono essere tutti meccanici, ed esser dotazione della casa: la donna deve essere sollevata da certi « mestieri »

18

la CASA RURALE - dicono gli architetti in tutto il mondo - va assolutamente bonificata, ecco il compito

più importante di una politica sociale che vuol divenire concreta, che vuol davvero essere: le condizioni dell'abitazione rurale, essi dicono, sono tuttora una vergogna sociale: abitazioni di due locali (ce ne sono a migliaia: anche nuove) dove famiglie di otto dieci persone coabitano, cioè dormono nella stessa stanza, debbono scomparire, come debbono scomparire nelle città i tuguri delle periferie, le grotte, le vecchie case malsane: la lotta contro l'inurbamento si deve concretare in un risanamento delle condizioni di abitazione delle campagne

il contadino deve avere una casa « sufficiente » non minima, non soltanto un ricovero come ora: oggi la mortalità maggiore è nella campagna, sintomo tremendo; la città si è relativamente risanata

dicono gli architetti: le coltivazioni dei beni della terra devono essere razionalizzate (bonifiche, strade, ecc.) e nello stesso tempo debbono accompagnarsi ad una possessione « umana » della terra che si realizzi nelle condizioni più civili di vita

19
l'ASSISTENZA ALLA MALATTIA - dicono gli architetti - è un dovere sociale, si svolge a beneficio della collettività ma non si esaurisce con la « cura » ospitaliera; essa si perfeziona nella « degenza » ospitaliera, o nella separazione del malato dai sani (contagi), fatti che non rappresentano soltanto ricovero e cura, ma debbono essere assistenza ed onore allo stato dell'uomo malato nella sua permanenza dolorosa all'ospedale; quindi architettura per la sua vita e non per la sua cura soltanto: non « machine à guérir », ma assistenza umana

20
le STAZIONI DI CURA - dicono gli architetti - non devono rappresentare una risorsa per classi privilegiate,

rette con intenti accentrati ed esclusivisti, ma devono rappresentare una attrezzatura nazionale, a disposizione di tutti, proporzionale alle esigenze sociali, e non alle possibilità personali di spesa, e con servizi di sanità concretati in edifici perfetti

21
i CIMITERI - dicono gli architetti - non debbono essere delle fiere di vanità; l'onore e la dignità pari nella morte, debbono essere dati a tutti, debbono essere conforto e memento per tutti: nessun uomo deve sentirsi minore in nessuna circostanza

queste città della morte devono esprimere poeticamente una civiltà umana; siano fatte di croci (o di lapidi) eguali in un parco: solo dopo vent'anni la Nazione onorerà nei famedi gli uomini che risulterà beneficata davvero col loro ingegno, con la loro vita ed azione: anche la gloria deve avere le sue quarantene

22
la POLITICA SOCIALE - dicono gli architetti - è la politica per i figli, per la loro nascita, la loro salute, la loro istruzione, il loro destino ed avvenire: le cliniche per la maternità debbono essere perfette, estremamente diffuse: nessun nucleo cittadino deve mancare: *le « maternità », dicono gli architetti, non devono soltanto essere strumenti esatti, « machines à accoucher », ma edifici che, per la loro bellezza onorino i nascenti*

23
gli ASILI - dicono gli architetti - devono essere una dotazione diffusa e perfetta d'ogni nucleo abitato e concretare i metodi didattici ed educativi più avanzati per l'infanzia: a Vienna gli architetti avevano creato il più bell'asilo del mondo, realizzato per un famoso metodo italiano, il metodo Montessori: hanno detto: l'asilo sia così, e non secondo le vecchie consuetudini comunali

24

le SCUOLE - dicono gli architetti - ricevano sviluppi immensi: l'analfabetismo prima, l'insufficiente istruzione poi, siano combattuti concretamente con la costruzione di scuole, di scuole, di scuole: la politica edilizia scolastica deve essere preminente: ci si volga verso l'adozione delle scuole all'aperto: le scuole siano padiglioni fra il verde, siano elemento e non « costrizione » della vita del ragazzo

non si deve sbagliare più nell'edilizia, ma specie nell'edilizia scolastica; si sa ormai *come* debbono essere le scuole, come deve essere la loro insolazione e sanità

gli istituti superiori siano sempre nella loro costituzione architettonica degli strumenti perfetti: ciò è la loro bellezza e fa parte della loro funzione educativa: certe scuole, certi collegi, certi istituti attuali hanno una architettura antieducativa: insegnano a pensare inesattamente, a sentire antisocialmente

25

una CULTURA POPOLARE - dicono gli architetti - continui quella scolastica nella istruzione del popolo: la continui nei musei d'arte (in edifici perfetti secondo gli attuali dettati museologici), nei musei industriali o del lavoro (in istituzioni come quella di Monaco), in « Musei-Scuole » viventi come quelli americani (Sao Paulo in Brasile), nelle esposizioni ricorrenti, nelle università libere, e soprattutto nelle biblioteche libere e frequentatissime e collegate, in una funzione sociale, ad un programma di editoria, che non è di « secondo la richiesta » del pubblico, il che vuol dire abbassare il suo livello (romanzo poliziesco, fumetti, ecc.), ma secondo un programma di edizioni nazionali e di introduzione dall'estero (traduzioni) di testi necessari per istituire una vera dotazione programmatica ed esauriente della cultura nazionale

dicono gli architetti: la « carriera » degli uomini, non deve essere uno sforzo personale di conquista e di sacrificio, ma una selezione che la Nazione opera a proprio vantaggio nel campo più esteso e nel più facilitato dei modi: tutti i mezzi (edifici compresi) per operare questa leva e selezione debbono essere messi in opera, e ciò significhi realizzare cioè « questa » politica di edifici: musei e laboratori, scuole d'arte e mestieri, scuole di perfezionamento, circoli di cultura operai e rurali, circoli di discussione, costruzione di alberghi ed abitazioni accanto ad ogni centro di studio (con viaggi di studio a tariffe economiche di trasporto), musei industriali con esperienze libere per tutti (come a Monaco), scuole dotate di laboratori liberi, mostre, esposizioni

26

il TEATRO, L'AUDITORIO ED IL CINEMA - dicono gli architetti - sono un servizio della comunità; debbono essere ad una classe unica, debbono essere di una attrezzatura perfetta (per spettacolo, acustica, aereazione, visibilità)

si debbono costituire teatri stabili e svolgere programmi culturali, documentari, *ricorrenti*: ogni generazione deve poter conoscere il patrimonio delle opere teatrali e musicali di tutto il mondo e di tutte le epoche: non è dalla « cassetta » che si debbono istituire i programmi ma dalle esigenze di una civiltà e d'una cultura: la ubicazione di questi edifici deve essere non speculativa, ma distributiva, con reti di giri degli spettacoli (*tournées*)

radio e televisione debbono concorrere, con programmi ele-vati, alla civiltà

27

il BENEFICIO DEL MARE, DELLA MONTAGNA, DEGLI SPORT - dicono gli architetti - *sia diritto di tutti*, e non una possibilità economica di pochi; si concreti cioè in co-

lonie marine e montane, che debbono ricevere tale sviluppo generale e coordinato da assolvere esaurientemente questo servizio del popolo: questi benefici non siano, dicono gli architetti, una elargizione ma siano intesi come beneficio che la Nazione crea a se stessa, procurandosi individui sani, sicuri, sereni, forti

28
lo SPORT - dicono gli architetti - è un gesto di tutti: nell'attrezzatura d'ogni città vi siano stadi e piscine: le istituzioni per il canottaggio e per il turismo nautico abbiano le loro basi, e quelle per gli sci, per il turismo alpino, per i vari giochi siano concepite come una *attrezzatura nazionale* che abbia, in montagna, una sua rete di ricoveri, di punti d'appoggio, di alberghi di una classe unica, per una classe unica generale di partecipanti

29
il TURISMO - dicono gli architetti - è un gesto di tutti, è motivo e necessità d'educazione: l'attrezzatura alberghiera non deve realizzarsi per distribuzioni e concentrazioni, come ora, dettate dall'impiego speculativo di capitale e da esclusivismi e snobismi sociali, e dal servilismo che ne consegue: la politica turistica si attui con una distribuzione delle attrattive di un turismo totale, nazionale, libero, e di tutti: il turismo sia collegato (con reti di trasporto a classe unica, con tariffe turistiche) all'azione d'una « cultura popolare », che coordini le ferie alle illustrazioni dei musei, ai cieli culturali speciali di conferenze, alle manifestazioni musicali, culturali, teatrali, cinematografiche, alle esposizioni e mostre

si fanno università estive per stranieri: si facciano università estive per gli italiani: il *turismo giovanile, ciclistico, podistico* - dicono gli architetti - trovi da noi, in questo paese incantevole, le sue attrezzature in una rete vastissima di « alberghi per la gioventù »

30
i TRASPORTI - dicono gli architetti - debbono essere collegati ad una razionale distribuzione di uffici ed opifici ed essere ridotti alle pure necessità in relazione a quelli, mentre debbono svilupparsi in relazione ad un turismo culturale e sportivo

gli architetti hanno interferito non solo nella estetica dei trasporti (treni-navi), ma nella concezione dei trasporti; non v'è solo una architettura, v'è una loro politica dei trasporti, per cui anche le stazioni - dicono gli architetti - han da essere un servizio e non un monumento: i milioni spesi per monumentalizzare le stazioni sono un delitto: così per gli edifici postali, che debbono solo rappresentare un servizio perfetto, e non più figurare, come per i « Palazzi delle Poste » del passato, un fatuo pretesto monumentale edilizio

dicono gli architetti: si deve fare una «politica dell'aviazione »; l'urbanistica deve prevedere i luoghi futuri di atterraggio, in relazione ad un turismo aereo che si svilupperà enormemente: la produzione di molte cose, dai mobili agli indumenti, agli strumenti, alle macchine deve « alleggerirsi » in relazione ai trasporti aerei (avvenire dei metalli leggeri e delle materie plastiche)

31
il LAVORO - dicono gli architetti - deve ricevere una attrezzatura protettiva e un ambiente superiore; l'edificio del lavoro deve rappresentare un programma tecnico e costruttivo, deve ricevere una ubicazione urbanistica (cittadina o regionale) razionale e vicina alle abitazioni l'edificio del lavoro deve essere esatto e collegato a ragioni economiche generali: esso deve essere bellissimo, deve onorare il lavoro: in casa noi viviamo solo le ore del pasto e del riposo, mentre nell'ufficio e nel lavoro noi passiamo le più ore del giorno e quelle più rappresentative della nostra per-

sonalità e capacità ed azione: tutto l'onore e tutte le provvidenze debbono essere dati a ciò

gli architetti han dettato e creato i più begli edifici del mondo per il lavoro: questi edifici concretano la « considerazione » del lavoro umano, nella sua dignità più alta

32
la PRODUZIONE - dicono gli architetti - deve essere orientata verso una civiltà di economia, di servizio, quanto di tecnica: quindi si deve realizzare una produzione unificata e normalizzata a scopi sociali e con modelli perfetti moltiplicati in grandissima serie per recare a tutti il beneficio dei loro risultati: la produzione deve essere coordinata a questi scopi e riuscire un capolavoro di bellezza e d'economia

dicono gli architetti: *la scelta è un diritto*: se la produzione deve, con gli *standards*, moltiplicare i suoi tipi perfetti, essa deve però sviluppare e variare i suoi tipi nella interpretazione progressiva dei gusti

dicono gli architetti: il lavoro umano deve essere pubblico, la disciplina deve avere i suoi obblighi ma i risultati del lavoro personale debbono apparire nell'architettura col riconoscimento dell'« autore ». e degli esecutori: deve crearsi l'orgoglio personale e collettivo dei risultati: oggi il collaboratore « anonimo », cova una ostilità contro l'impresa per cui lavora; si deve creare una partecipazione, oltre che economica, anche alla ambizione, all'orgoglio dei risultati

33
gli EDIFICI PUBBLICI - dicono gli architetti - debbono essere soprattutto dei servizi per il pubblico e mai dei monumenti: debbono essere rappresentativi di una civiltà e non

di una monumentalità ricalcata da vecchi palazzi patrizi: la loro costruzione fin nei più minuti particolari deve essere durevole (economia di durata), la loro manutenzione perfetta e poco costosa: questi edifici debbono essere previsti aumentabili: mai più rifar da capo

i milioni spesi per « monumentalizzare » palazzi di giustizia, tribunali, palazzi postali, di questura, di governo, di amministrazione e di istituti e di scuole, ecc. sono uno spreco che si risolve in una diminuzione della loro efficienza di servizio - e specie in alcuni edifici, come nei tribunali - in una deviazione del gesto umano e civile che li deve ispirare

34
i RECLUSORI - dicono gli architetti - non debbono costituire una punizione, ma una *separazione* degli individui, giudicati pericolosi, che la società opera a propria difesa, conservando il rispetto alla loro dignità di uomini

gli edifici delle carceri con le separazioni interne di individui che possono rappresentare contagi morali, con la introduzione della scuola e del lavoro, debbono contribuire ad operare una bonifica umana per le vittime dell'ambiente e un ritiro intimamente espiatorio, ma formativo, per chi è incorso in delitti passionali

35
SOCIALITA': dicono gli architetti in tutto il mondo: la produzione e l'attività devono essere orientate verso questi scopi civili: case per tutti, redistribuzione urbanistica di luoghi di lavoro, attrezzatura della vita civile dell'uomo, ecc., con tale slancio, con tale disciplina, con tale bellezza, con tale imperio, ed autorità da stornare ogni diversa attività e necessità di ricorrere ad altre fonti per dare una ragione economica alla attività umana

dicono gli architetti: l'ambizione si deve trasferire in una

sfera di attività sociale, la «distinzione» personale non deve essere nel lusso o nella stravaganza ma deve essere nel più potente contributo che ciascuno reca alle opere per gli uomini, alla attrezzatura per la civiltà di vita, alla collettività, alla felicità ed alla dignità umana di tutti

36
la PREVISIONE - dicono gli architetti - è tutto: gli edifici prevedano la vita, non la seguano: l'urbanistica preveda la città e il costume, non li segua: preveda la produzione, il bisogno, non li segua ma li sviluppi in linee progressive

si abbia fede nell'opera dell'uomo: il progresso sociale (case, cliniche, ecc.) ha ridotto la mortalità infantile ed aumentato la media della vita umana

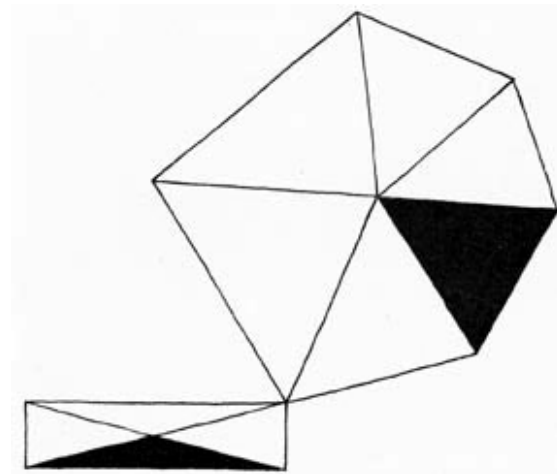
l'uomo non deve lavorare contro l'uomo: chi lavora per il vizio, per le debolezze e le pigrizie, i capricci, gli sprechi, i gusti deteriori ed i difetti (alcool, ecc.) dell'uomo lavora contro l'uomo: occorre, ad esempio, operare per dare (organizzazione, produzione, estetica) un dignitoso abbigliamento (come diritto) ad ogni uomo: ciò è lavorare per l'uomo

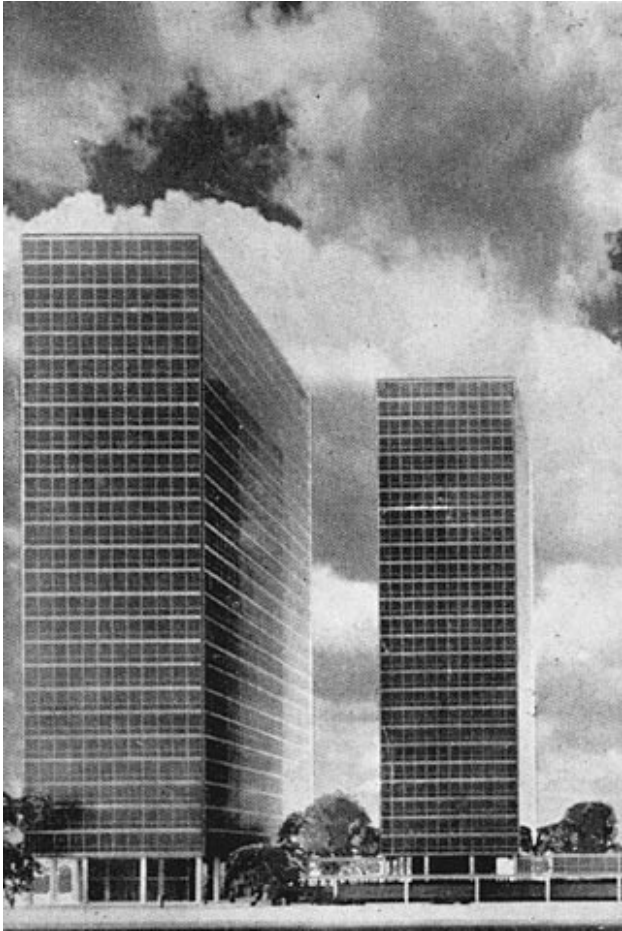
chi lavora invece a mutare (sprecare), chi opera nei capricci della moda (speculazione, snobismo, lusso, spreco, ecc.) lavora *contro* l'uomo; l'editore che pubblica ciò che piace, ed indulge ai gusti inferiori, lavora *contro* l'uomo: così il cineasta, e via via

l'architettura moderna insegna un'altra cosa: che dobbiamo attrezzare l'uomo, la sua vita, la sua cultura, la sua civiltà, la sua moralità: dobbiamo profetare l'uomo, l'uomo civile, l'uomo

(così scrissi oltre quindici anni fa)

L'ARCHITETTURA è UN CRISTALLO



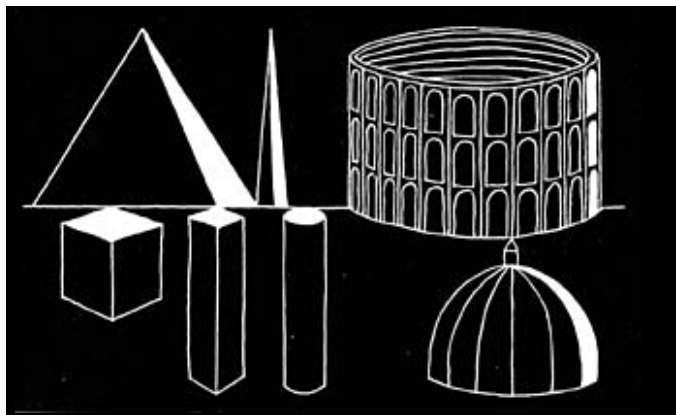


L'ARCHITETTURA E' UN CRISTALLO

(quando sorse in me, dieci anni or sono l'immagine « l'architettura è un cristallo » non c'era che l'attesa, o l'intuizione di architetture come queste di Mies van der Rohe (e con lui di Philip Johnson): era come esprimere un'ideale di essenzialità; era una metafora per inseguire una immagine di purezza, di ordine, di slancio e di immobilità, di « perennità », di silenzio e di canto (incanto) nello stesso tempo: di forme chiuse, dove tutto fosse « consumato » nel rigore dei volumi e d'un pensiero)

pensavo:

l'Architettura è un cristallo, l'Architettura pura è un cristallo; quando è pura, è pura come un cristallo, magica, chiusa, esclusiva, autonoma, incontaminata, incorrotta, assoluta, definitiva, come un cristallo. E' cubo, è parallelepipedo, è piramide, è obelisco, è torre: forme chiuse e che stanno. Rifiuta le forme non finite: la sfera, forma infinita, non sarà mai un'architettura: rotola, non sta: né comincia né finisce. Architettura comincia e finisce



si

L'Architettura sta. Guardate l'architettura antica, troncava le forme curve per farle stare, e poggiarle: la cupola è un emisfero, è la sfera troncata e svuotata che poggia, buccia di mezza sfera; l'anello di una torre, d'un circo, di un teatro, era un cilindro troncato, per stare. Un ponte era una parabola, un arco troncato, per stare.

Queste (cupola, torre cilindrica) sono vere architetture curve. Le altre (facciate a biscia concave o convesse, anche moderne) sono architetture « piegate », « inflesse », antichi compiacimenti barocchi o barocchismi moderni. Un'arena antica è un prisma di molte facce: ogni arcata è una faccia. L'arcata non si può piegare, spinge in fuori e schianta.

Un'arena è un diamante, una cattedrale è un diamante, una piramide è un diamante.

(L'Architettura è un diamante)

Nella natura essa rappresenta il finito contro l'infinito. Nel tempo e nella materia ciò che resta contro ciò che passa; la « perpetuità » (dice Palladio).

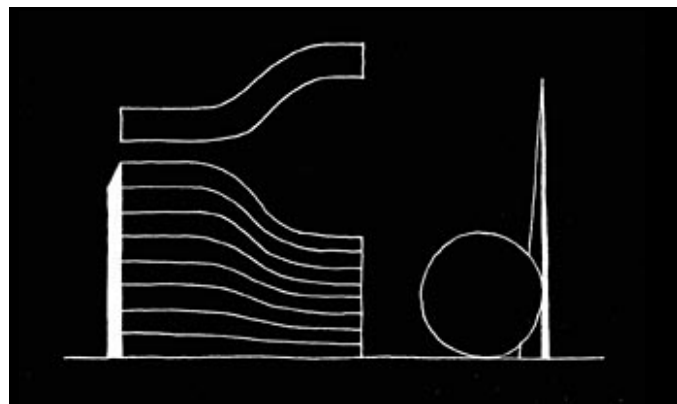
Fra gli alberi e nubi e luci e acque che si muovono, e tempo che si svolge, essa sta, compiuta e fissa, ferma, astratta, meravigliosa e rara: come un cristallo.

L'Architettura è un cristallo: è dura, e la sua bellezza è « esente », è « liberata » come disse un giorno Sinisgalli, anche e perfino « dalla misura dell'uomo », Ogetti allora gli replicò, ma Sinisgalli aveva ragione: in questo secolo ha ragione lui, in un altro ebbero ragione gli Ogetti: ogni giudizio è vero in una data età dell'uomo e della storia.

così pensavo:

(oggi dico anche: l'architettura è uno spazio).

no



●
pensavo:

« L'Architettura del cemento armato è altra cosa (della muraria), è architettura « radicata » nel terreno, come l'albero, è sopra al terreno e non poggiata sul terreno o da esso sorgente: è fissata, infilata incastrata nel terreno, ma separata dal terreno, ha le gambe, centogambe (pilotis): è gabbia e cesto: gioca, lavora in tutti i versi, per orizzontale e in verticale o con spinte che finiscono inclinate: è fatta di superfici o ha le gambe, mentre l'altra, muraria, compressa, lavora soltanto di peso e di spinte che vanno a morire solo in verticale: è appoggiata sul terreno (ha i piedi).

Ma quando è pura - pensavo - anche l'Architettura del cemento armato è pura e limpida come un cristallo; è, come un cristallo, puro specchio di leggi fisiche: il mirarla contro il cielo dà lo stesso rapimento di esattezze » (esattezza, che incanto).

●
pensavo dieci anni fa:

« L'architettura del cemento armato è ancora Architettura, è fatta ancora dagli architetti. Quella « del ferro » è Architettura dove è solo di ferro e di spazio. Dove il ferro è solo struttura, scheletro, non è ancora Architettura; od almeno non ha ricevuto ancora, da noi, i suoi architetti. E' una cosa fatta ancora da altri uomini, d'una altra razza, fabbrile, metallurgica, industriale. Gli architetti lavorano ancora con l'acqua, e modellano sul posto, a pié d'opera, sono degli scultori per interposta mano; quest'altra razza invece lavora lungi dall'opera, col fuoco, non modella, forgia; eppoi monta sul posto un « meccano », lavora di bulloni e chiave inglese, e saldature, il loro martello picchia non scalpella. Non esiste ancora, almeno fra noi Architetti italiani, « quello del ferro ».

Ci si fa prestare da quegli « altri » questa struttura. Noi

li sfidiamo soltanto a realizzare certe forme; ci riescono: non vengono però i nostri compagni, i muratori (bel nome) a realizzarle; vengono dei montatori, dei carpentieri, dei saldatori; degli « altri ». Il ferro è ingegneria, è destinato alla meccanica e ad arrugginire

●
(mi domando: è giusto questo che pensavo dieci anni fa? quando, come gli americani, il ferro è annegato nel muro, non si parla di architettura del ferro; si parla di un procedimento diverso; quando come nei ponti o in certi saloni è nudo, con la pelle della vernice, è architettura? o è ingegneria o tecnica? in ferro s'è fatta una architettura di valori poetici perpetui come s'è fatto in muro, in pietra, e ora si fa in cemento con strutture - come nella Pirelli - che si identificano con l'architettura? vi incanta la tour Eiffel?

non so rispondere ancora. La costruzione dove è tutta di ferro (tour Eiffel) non riesco a classificarla decisamente come architettura, intesa l'architettura come opera d'arte, come espressione perpetua di una bellezza. Lasciatemi ancora nei miei dubbi. Fu la torre Eiffel un'opera per una esposizione; poi restò: è un simbolo? è un ricordo? cosa è « ce nez de Paris »? la torre Eiffel è brutta, i tralicci di tubi che fanno ora sono bellissimi, o ingegneri: in queste cose è questione di progresso e non d'arte)

pensavo dunque:

(l'architettura del ferro non è un cristallo, è un albero, è una foresta, è una ragnatela; è vuota: solo il vetro la chiude ed allora si trasforma; ma è allora un'architettura di vetro, un più vero cristallo: il ferro resta sempre e solo una struttura, un giunto, un partito minore).

pensavo:

Ciò che si muove - come una nave - non è architettura, non è architettato, è una macchina che non giunge mai a bellezze « perpetue » perché la macchina è una cosa progressiva. Una macchina pare perfetta, priva d'errori, tuttavia le sopraggiunge una macchina successiva « più » perfetta. L'ingegneria è una attività progressiva, così la meccanica sua figlia, così la macchina, loro prodotto.

●
Non così le opere d'arte. L'arte non è progressiva si evolve secondo i termini del progetto, e li precede: ma la sua misura non è progressiva: perciò raggiunge perfezione: ogni opera d'arte ha la sua perfezione (dico « perfezione perpetua »).

●
Una macchina non è un cristallo: la macchina va o sta ferma: è viva, è « macchina » quando va: quando è ferma è statua non è lei tutta intera. La macchina è progressiva, nel trasformarsi ogni macchina è migliore della precedente. Eppoi è figlia della meccanica, si muove per essere, per servire. L'architettura è figlia di un sogno: come i sogni non si muove: i sogni sono fermi, e vaniscono: l'architettura sta; ha una sua vita statica, anzi estatica; ha una vita, una « esistenza architettonica ». Non è progressiva, lo ripeterò mille volte, ogni architettura è solo diversa dalla precedente. Quando si parla di case girevoli, di case trasportabili, sentiamo che « non va », che è « lesa architettura » (che è un'idea di meccanici e non d'architetti).

●
L'arte non muovesi: il suo moto è un « moto immobile » come dice Brandi: (così pensavo anni fa: poi vennero i « mobiles » di Calder e le sculture « da muovere » di Chadwick e di talun altro): ma è un'altra cosa

(come le macchine non sono dei « mobiles », i « mobiles » e le altre sculture da muovere non sono macchine: sono « *machinae* » nell'antico senso teatrale : sono « monstra » e sono troppo piccole - io le farei enormi)

(i « mobiles » figli di ferro di un albero di legno sono belli anche da fermi — e più ancora le *machinulae* di Chadwick: in questo sono arte: nel muoversi sono le cose *fatte con arte*: non appartengono però alla scultura, come non appartengono alla meccanica, ma appartengono alla immaginazione poetica)

(A Venezia non avrei dato a Calder ed a Chadwick il premio della scultura ma quello della poesia: ma a Venezia..... - faute de pire - on leur a donné le prix de la sculpture.....)

(tutte queste cose semoventi quando non sono misteriose figlie della immaginazione poetica, appartengono solo alla ingegnosità)

(l'arte non esprime il movimento col movimento, ma con l'immobilità: il discobolo di Mirone fermo da millenni ha un movimento fulmineo - non ponetevi di fianco a guardarlo, ma davanti e vedrete che moto)

(non è l'arte ad esprimere il movimento muovendosi, ma è il movimento che esprime - nella danza ed anche nella danza meccanica, nella musica, nel canto, nel ritmo - l'arte) (questo è l'incanto del movimento: che non ha forma perché ha mille forme) (l'architettura sta ferma e non simula movimento: il suo è un canto fermo)

L'Architettura è un cristallo; come il cristallo, è una cosa pura ma fissata alla terra, immersa un pò in essa, sorgente da essa. Ha radici. (La macchina no, la macchina è imbullonata su una base: si può cambiare: anche se enorme, ogni macchina è portatile).

SCOMPARSA DEL MURO

la costruzione non è più minerale

profezia: «l'architettura cominciò con le pietre, le pietre trapassarono in cemento - come dice Brandi -; le pietre scompariranno dall'architettura »

una volta il muro *portava* e l'onore del muro era la sua grossezza: che ne dimostrava la capacità portante: per necessità di portare era siffatto, né potevasi altrimenti: non era un merito, una prerogativa d'una volta: *per forza* il muro era grosso, *solido* e massiccio, portava

la costruzione muraria teneva e si reggeva per gioco di pesi sovrapposti

era, primamente, un mucchio sapiente e geometrico, poi fu una costruzione nella sua cavità; poggiava sul terreno: tutte le spinte di quella costruzione fluivano e finivano in verticale portando, diritto, tutto il peso: nelle volte e nelle capriate le catene riportavano il peso sulla verticale

questa l'architettura muraria: *staticità*; pietra su pietra - si diceva - mattone su mattone: era una « sovrapposizione »

●
l'architettura gotica delle pietre si reggeva di spinte inclinate, alleggeriva il peso dove materia era inerte e non lavorava: faceva lavorare e faceva correre e finire gli sforzi con inclinate; non giocava inerte con i pesi, ma li metteva in azione: formava equilibri: ma si valeva di *elementi* rigidi,

e *discontinui*, accostati e congiunti elasticamente: era una costruzione »

● la costruzione *col* cemento armato venne iniziata (come sempre accade) con l'imitare, *col surrogare*, i procedimenti precedenti: si sostituì al sistema trilitico - tre pietre, due ritte (i pilastri) una orizzontale (l'architrave) - rifacendosi alla *porta* che fu la prima delle costruzioni e legando i tre getti, (*continuità*): e questo scheletro continuo, solidale, ed *unico* lo si inserì nella muratura; era ancora costruzione: poi il cemento armato si disimpegnò dal muro e divenne *struttura* e noi foggiammo quelle nude strutture che salirono sole fino al tetto senza i muri: costruttivamente i muri non portavano più: scomparvero come elementi costruttivi: scomparsa del muro

● allora quel muro che portava, divenne portato: il suo peso, il suo spessore non erano un onore; la sua forza, inutile, e il suo peso erano un *carico morto* che aggravava la costruzione: l'onore del muro divenne d'esser leggero, cioè sottile (cavo, con le qualità coibenti - al caldo e al freddo ed al suono - che finalmente erano create dalla tecnica dell'uomo - onore intellettuale - e non con lo spessore - fatto naturale)

● il cemento armato da struttura, da scheletro che era, va sviluppando oggi un'*architettura*, essa non poggia sul terreno, ma s'infila, o si *radica* nel terreno, dritto e in verticale coi *pilotis* di Le Corbusier, o curvo o inclinato con i contrafforti di Niemeyer: fa come le palafitte o come le radici di un albero

● l'architettura col cemento armato, e col ferro (alla Covre) ora non è più minerale, è *céstile*, è una gabbia solidale, un cesto, lungo i fili del quale corrono continuamente gli sforzi in tutti i sensi: ma domani il cemento armato andrà componendo delle forme a tronco, a canne, con ramificazioni, a foglia, a superfici piegate o nervate autoportanti, a sbalzo o a grandi gittate; avvicinando sempre più la forma « arborea » dettata dagli spessori determinati dagli sforzi; da un modo minerale si passerà ad un modo vegetale

● *mi seguite? avvicinate i grandi uomini geniali ideatori di strutture e vi descriveranno il generarsi delle forme nuove con parole affascinanti*
(voi conoscete le lettere, conoscete i film, il teatro, le opere, le musiche, i monumenti antichi, perché non conoscete i ponti di Maillart, di Freyssinet, le strutture di Nervi? di Torroja? e Danusso?)

tutto ciò non, appartiene alla cultura moderna con valori trascendentali? conoscete Torroja e quell'intuitore di genio di una plastica strutturale che è Niemeyer: e Candela, l'architetto messicano: conoscerete allora nuovi fatti stupendi intuirete che non si tratta più di costruzione nel senso di mettere pietra su pietra, ma in quello di foggiare forme resistenti

(scomparsa del muro? oggi (Rudosky e Nivola) facciamo anche dei muri non per portare il resto ma per portare se stessi in funzione di chiudere plasticamente degli spazi: plastica spaziale, incanto murario puro, muri per guardarli)

ARCHITETTURA, EDILIZIA

lontana formulazione d'un pensiero:

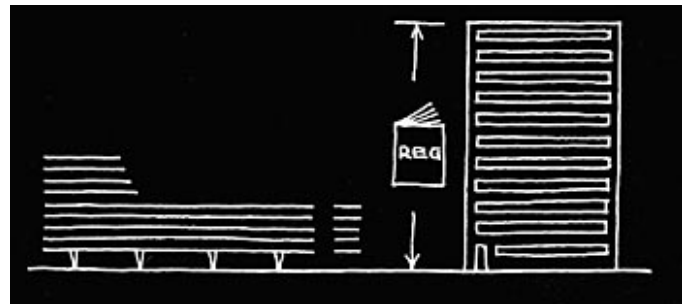
L'Architettura è una forma quindi l'Architettura è un «finito». Una costruzione costituita da pure ripetizioni di elementi. senza rapporti che ne determinino limiti non modificabili, non costituisce un'opera d'arte architettonica perché non è una forma, cioè un finito (non esiste forma non finita in sé): è edilizia, è - nei casi rispettabili - ritmica, non musica, frammento, non opera.

Un complesso di case a schiera che si può allungare, non è opera d'arte architettonica, è un convoglio, è edilizia.



Un edificio ad elementi ripetuti che si possa teoricamente alzare all'infinito e prolungare all'infinito, ed i cui limiti non sono d'estetica e proporzione (arte) ma puramente accidentali, statici ed economici, non è opera d'arte architettonica: è esso pure edilizia (è ingegneria se è bello). La quale edilizia è rispettabilissima disciplina, è una effettua-

zione sociale ed urbanistica, ma essa pure, come l'ingegneria, non ha nulla a che fare con l'arte. L'edilizia ha da fare solo colle vie e colle piazze, non con l'arte.



Una costruzione a sovrapposizioni e giustapposizioni di elementi uguali, (come tante d'oggi) può crescere o allargarsi: la sua altezza non dipende da canoni estetici ma da quel che consentono il Regolamento Edilizio in rapporto alla larghezza della strada, (fattore accidentale) e la larghezza del lotto disponibile (altro fattore accidentale). Se mutasse il Regolamento Edilizio o se fossero permessi i sopralzi o se il lotto fosse più grande, o se maggior area coperta o densità fossero concesse, questa costruzione per sovrapposizioni e giustapposizione di elementi uguali, si potrebbe sopralzare o allungare. Quindi non è una « Opera d'Arte Architettonica », non è un cristallo: una opera d'arte architettonica è un « finito », non si può sopralzare né allargare, né mutare. Il Battistero di Pisa non si può sopralzare, un quadro non si può aumentare, né una musica prolungare: il campanile dell'Abbazia di Pomposa ha in sé, nella progressione delle aperture il limite per cui non si può sopralzare. Non è una dimensione aumentabile. E' finito, è opera architettonica. E' Architettura.

MATURAZIONI PERSONALI

anche queste righe non sono per gli architetti, che queste cose le sanno già

sono per quelli che vogliono conoscere « la via degli architetti ».

VERSO FORME VERE ED OBBEDITE

Nelle mie prime costruzioni, influenzate da un ambiente detto (dagli altri) «culturalistico» per le loro derivazioni accademico — tradizionali — costruzioni davvero inesistenti come architettura, e che nel ripensarle suscitano in me una vera ilarità (quella stessa che mi hanno suscitato del resto, come architettura, i vecchi, ed anche taluni non vecchi, grattacieli di New York) - nelle mie prime costruzioni, io cercavo « fuori di esse » quale forma fra le piacenti forme di un certo repertorio pseudo-stilistico dovessi loro prestare.

(a mia scusante posso dire soltanto che non ero il solo, e posso aggiungere che colleghi d'allora procedono ancora così e così altri d'oggi con le forme di un repertorio moderno) (conformismo moderno, altrettanto sciocco)

●
Il destino di quelle mie prime costruzioni (e di queste altrui) era insomma quello di ricevere la forma « da una forma », e così esse nascevano (e queste altre nascono) bell'e morte, anche se l'autore non le credeva o non le crede, tali: era, o è (parafrasando l'« art d'après l'art » di Cocteau) « l'architecture d'après l'architecture ».

● *Primo bel risultato, che mi fece riflettere, fu che in quelle costruzioni proprio le parti che io avevo più stilisticamente elaborato, non mi soddisfacevano. Il perché di ciò era facile da scoprire: infatti quelle parti le avrei potute anche mutare cento volte perché « disegnative »: e presupposte come erano quelle loro forme, esse non aderivano, non facevano corpo con la costruzione; erano precarie e inespressive; insomma erano false.*

Invece i prospetti minori (lateral, posteriori, di servizio o verso corte) dove mi ero solo limitato, senza presupposti estetizzanti o stilistici, a disporre con semplicità in un loro ordine naturale gli elementi che li componevano (finestre, scale, balconi di servizio, terrazzi), risultavano più felici, a mio scorno e stupore (e apprendimento).

Questi prospetti minori, chiarissimi finalmente a me stesso, derivando il loro giusto aspetto da una « sostanza » reale, presente - e da me rispettata - d'architettura, erano vicini all'architettura, le appartenevano di più, le aderivano, facevano corpo con essa; ammesso un certo linguaggio stilistico, non c'era nulla da poter mutare; erano veri.

● *(Chiedo perdono di rifarmi a questi episodi autobiografici. Questa modesta storia ha solo importanza perché può aiutare a comprendere episodicamente certe cose dell'architettura, come aiutò anche me a comprenderle procedendo attraverso una via di episodi, di casi e di errori, più che procedendo attraverso principi informativi. Del resto io penso che non sia ventura soltanto mia di trovarmi un bel giorno in presenza di qualche risultato logico, del quale appare alfine evidente e integra la razionalità, e di arrivarvi non per un filo di logica - come sembrerebbe naturale ed intellettualmente onorevole - ma attraverso una strana, e faticosa,*

storia di deviazioni, di erramenti, di tentativi ed anche di casi. Esiste, si vede, oltre alla gloriosa e diretta logica del pensiero, oltre alla logica della logica, a priori, che per processo logico conduce al risultato ineccepibile, logico, esiste anche una logica episodica, illogica, che procede con faticosi itinerari; per constatazioni a posteriori, e per recuperi; empirica. Essa attraverso il mestiere ci conduce, per le sue vie traverse di casi ed anche di immaginazioni, a quei traguardi dei quali finalmente riconosciamo la sostanza logica).

● *Fu così - riprendendo i miei casi per rendere più accessibili certi concetti - fu così che il mio primo (e ben tardivo) vero incontro con l'Architettura avvenne con una certa cappella cimiteriale per la quale dopo aver vagheggiato alquanto « belle forme » che ben ricordo, fui indotto da realistiche esigenze ad applicarmi a raggiungere un certo optimum di costituzione piantistica, dal quale si sviluppò - quasi per autogenerazione - la « forma propria » della piccola opera: forma d'una sostanza.*

La forma cioè coincidente con la sua costituzione, la forma vera e non più mutabile, ed, in più, una forma singolare, originale (non nel senso di bizzarro, ma in quello di non derivato da qualcosa di formalmente preesistente). Questo fatto mi indusse a rappresentarmi dunque l'Architettura come «forma di una sostanza » e non come « forma di una forma ».

● *Ero finalmente sulla strada migliore, e incominciai a capire che si doveva suscitare l'opera attraverso una sua sostanza, cioè da una « costituzione interna » indipendente da ogni idea estetica: costituzione maturata e produttrice, realistica, implicitamente funzionale, esatta, chiara, semplice, aliena e sgombra da ogni reminiscenza o riferimento e formula; eppoi*

che si doveva obbedire l'opera, cioè sottomettercisi per secondarla in tutte le sue conseguenze perché alfine essa potesse apparire nella sua sincerità, facendole, noi architetti, più che da autori, da testimoni invece, ed interpreti della sua essenza: ascoltatori delle sue voci segrete.

● Questa « sostanza » implicitamente funzionale deve essere servita sino all'estremo, non deve mai essere tradita: ciò è una condizione morale, è alla base di tutto. Dove manca o non è totale, non v'è scusante estetica che tenga.

Il fatto architettonico però non si avvera limitandosi alla condizione di un perfetto funzionamento, si avvera nell'esprimerlo: anche per esprimerlo occorre una sottomissione all'opera: ascoltarne le voci.

Questa sottomissione all'opera dopo averne avuta l'« invenzione » (è un termine di Palladio), va riuscendo nel progettare il grattacielo Pirelli, nella collaborazione con Antonio Fornaroli e Alberto Rosselli e con Giuseppe Valtolina ed Egidio Dell'Orto, come riuscì nella torre delle aule nella Città universitaria di Roma, con la collaborazione dell'ingegnere Zadra, e nel primo palazzo degli uffici della Montecatini a Milano, nella collaborazione con Antonio Fornaroli ed Eugenio Soncini, ingegneri.

Ma (e qui il discorso prende un'altra svolta) essendo questo ultimo edificio costituito ancora dalla ripetizione di elementi uguali per l'orizzontale e per il verticale (e non avendo una forma visibilmente finita come la Pirelli) ed essendo la sua impostazione concettiva, cioè la sua generazione, di sostanza strettamente funzionale, avvenne che quando se ne presentò l'occasione - in seguito ai danni di un bombardamento - le due ali dell'edificio vennero « logicamente » fatte alzare di un piano da Guido Donegani, con la giustificazione inop-

pugnabile (alla Donegani) che un edificio funzionale accresciuto di un piano funzionava di più, e che le sue dimensioni, e le proporzioni rispettive dei tre corpi che lo componevano non erano state determinate da una « forma o dimensione reciproca », ma da un compromesso con i regolamenti edilizi, in rapporto alla larghezza delle vie.

Il che è un fatto normale nella determinazione delle misure dei nostri edifici urbani, ma è un fatto che non ha, e non aveva nel mio caso, nulla a che vedere con l'Architettura la quale non poteva quindi essere tirata in causa.

INGEGNERIA E ARCHITETTURA

Avevo già ragionato (in « Stile », fascicolo di marzo 1944, « verso una architettura composta », e nella prima edizione di « l'architettura è un cristallo », 1947) sul fatto che una costruzione costituita dalla ripetizione orizzontale e verticale, di elementi uguali, non avendo una sua dimensione architettonica, cioè di composizione, non avendo una forma finita, in quanto solo puro ritmo, ripetuto, ripetibile, prolungabile per aggiunte, non appartenesse all'Architettura, intesa come opera d'arte.

Simili costruzioni, come è già stato detto in queste pagine (vedi: architettura, edilizia) sono dimensionate soltanto da fattori accidentali, come le misure delle aree, i limiti di efficienza tecnica o di spesa, i regolamenti edilizi, tutte cose estranee all'arte. Generate e sviluppate poi solo dalla ripetizione di elementi uguali, esse potrebbero, mutando quei fattori contingenti ed estranei, prolungarsi ed alzarsi, teoricamente, all'infinito.

Non avendo una loro dimensione, cioè una loro forma finita e chiusa, non sono Architettura, se questa è opera d'arte,

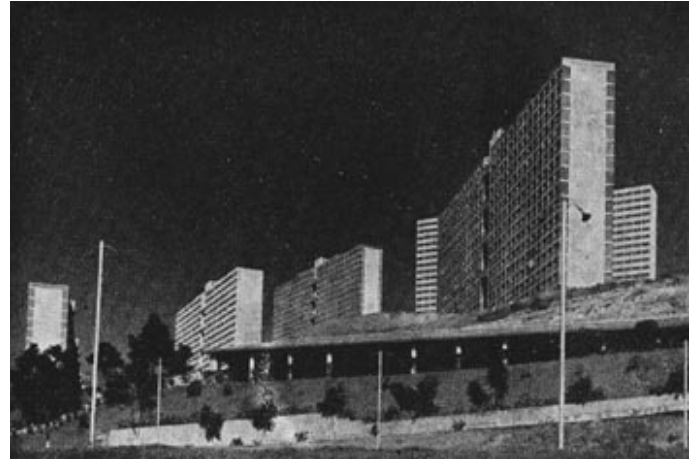


ingegneria? architettura? i blocchi di Mies van der Rohe a Chicago, meravigliosi cristalli ad elementi ripetuti, possono essere sublime ingegneria: l'architettura è nella loro composizione che determina una figura finita, imm modificabile

ma - dicevo zolianamente - sono « tranches », sono fette di architettura, sono *il* « particolare » d'una architettura.

●
Ma qui commettevo un errore; queste costruzioni dalla forma « non finita » (vedi quelle a biscia di Niemeyer), o altre piegate, o altre lunghe lunghe a convoglio, come un treno, non sono « tranches » d'architettura, perché esse non essendo architettura non possono nemmeno esserne una fetta.

E cosa sono allora? Mi dissi in principio che appartenevano all'edilizia, alla « costruzione »: oggi mi pare forse più esatto dire che esse (talune apparendomi bellissime) appartengono



ingegneria? architettura? questi. superblocchi di Caracas ad elementi ripetuti e ripetibili essi stessi furono architettura nel proporzionare il prototipo? o sono ingegneria? la loro distribuzione « en coup de vent » è poetica

a qualche cosa di più elevato, e che può essere anche eccelso, anche se non è Architettura: oggi mi pare più esatto dire che esse appartengono all'Ingegneria, ardua e bellissima disciplina che si distingue dall'Architettura (arte) perché essa, l'Ingegneria, è - come già dissi - progressiva e l'Architettura, arte, no.

●
L'Ingegneria è eclettica, l'Architettura no: l'Ingegneria accetta, sperimenta e incorpora, così come è, naturalmente e legittimamente, tutto quanto la tecnica e la produzione ne offrono di meglio; esaurisce un servizio con le soluzioni al

più alto rango esistente; crea, l'ingegneria, le opere della tecnica, ripetibili, moltiplicabili e superabili, successive l'una all'altra, superandosi continuamente.

L'Architettura invece essendo un'Arte, non è progressiva e tende a creare solo delle unità perpetue, delle espressioni a sé stanti, irripetibili; crea l'opera d'arte, che non è superabile perché la sua espressione si esaurisce in sé stessa, ed è perpetua. Fa subito ridere il pensare ad un « progresso della Architettura »; come fa ridere il pensare ad un progresso della musica, della pittura, della poesia: il Partenone è il Partenone, e il Battistero di Pisa è il Battistero di Pisa, e la Rotonda è la Rotonda. V'è una « storia » della pittura, della musica, della poesia, non v'è un progresso della pittura, della musica, della poesia.

(Altrettanto fa ridere pensare alla perpetuità d'una macchina: ogni macchina nasce, vive, figlia, si consuma, muore).

L'opera di Architettura, se è *opera d'arte*, è originale (inteso cioè non nel senso di bizzarro, ma di originario); non riceve nessun particolare che venga dal di fuori, bell'e fatto (prefabbricato); l'esistente, cioè, il preesistente, non le serve, le è estraneo; tutto quanto la concerne deve riformularsi nella sua esclusiva unità e coerenza.

● (Se con il primo palazzo Montecatini io avevo dimostrato qualche attitudine a poter essere considerato io pure un architetto per una (quasi) unità di questo edificio, esso però era ancora un'opera di ingegneria per la possibilità di venir mutato nelle dimensioni, come i fatti s'incaricarono di dimostrare. (Viceversa il secondo palazzo, adiacente, che per le contingenze dei regolamenti e per un cambiamento di programma al pianterreno, è assai « alterato », appartiene tuttavia di più alla Architettura, perché la sua parte alta risolve un puro problema di Architettura, di illusione dimensionale accanto all'altro edificio maggiore.

● Passando da un pensiero esemplificato da episodi, all'episodio della formulazione, in me, di un pensiero, io credo che in effetti moltissime delle costruzioni moderne che si attribuiscono (e che io pure attribuisco) all'Architettura, appartengono invece, con altissimo onore, alla Ingegneria.

Si comprende che non è facile stabilire una vera linea di demarcazione fra Ingegneria ed Architettura (e forse non è nemmeno possibile: ed appartiene alla esattezza che certe cose siano inesatte). Non è facile, perché in certe espressioni sublimi le due discipline si incontrano. Vi sono poi Ingegneri che sono Architetti, e grandi, e Architetti che sono grandi Ingegneri: e Ingegneri che hanno insegnato molto agli Architetti e viceversa. Qui non si fa poi naturalmente questione di laurea ma del valore di uomini, dove la laurea non ha nessun valore.

● Qualche altra riflessione però sulla diversa vocazione della Ingegneria e della Architettura mi sembra che possa essere utile formulare. L'Ingegneria crea prototipi, l'Architettura monotipi. E' umoristico pensare ad una automobile non riproducibile, ad un ponte ad arcate che non si possa ripetere o allungare. E' altrettanto umoristico pensare che la « casa sulla cascata » o la Rotonda siano « da riproduzione ».

Un ponte può essere vecchio e superato; ma nessuno pensa che il Partenone, o la Rotonda, siano vecchi, siano superati essendo fatti d'arte rimangono fatti « permanenti », in essi entra un fattore di « perpetuità » (quel termine di Palladio), una unicità che esclude ogni progresso. Una macchina, un impianto poi, se fuori uso sono un rottame che non funziona più e non dice più nulla: si può rinunciare ad una macchina perché ce n'è una migliore, non si rinuncia mai ad un'opera d'arte, perché i suoi valori sono perpetui ed universali. Una architettura allo stato di rudere resta poeticamente efficiente al nostro spirito, che la ricostruisce funziona perfettamente, completamente, sul piano dell'arte.

Una macchina, un impianto, una costruzione tecnica, servono per un solo determinato tempo e funzione: una architettura sopravvive, nel tempo, con una sua seconda o terza destinazione (o impiego), per sua nobiltà: destinazione diversa da quella per la quale essa ebbe origine. Templi di religioni estinte, edifici abbandonati (certe grandi ville), per nuovi modi di vivere e costumi, tuttavia come architetture agiscono e sono contemporanei a noi sul piano dell'arte: durano e sopravvivono con altri impieghi. Vi sono poi opere anche mediocri che tuttavia appartengono all'Architettura, mentre opere importantissime non le appartengono e sono dell'Ingegneria. Questo non significa una subordinazione di valori, significa solo una differenziazione di valori fra Ingegneria ed Architettura: che tengo entrambe in grandissimo onore ed amore.

STORIA DELL'INGEGNERIA, STORIA DELL'ARCHITETTURA, STORIA DELLE PIETRE NELLA STORIA

La recente storiografia dell'Architettura moderna si è indebitamente appropriata di troppe grandi opere non sue, appartenenti invece alla Ingegneria: siamo sicuri che il Palazzo di Cristallo, la Torre Eiffel, certi primi (e certi ultimi) grattacieli appartengano all'Architettura (ed all'arte) ? Non c'è invece dubbio che Gaudi anche con sue brutte opere (d'arte però) le appartenga: mentre l'opera di Perret, « sia detto con ammirazione » (come dice Mollino), forse non le appartiene (egli è grande, ma le sue costruzioni non hanno ricevuto la grazia. E' un maestro, non un artista). All'Architettura appartengono di Niemeyer anche i suoi ammirevoli errori (la fabbrica Peixe, la chiesa di Pampulha), assieme ad altre bellissime cose (magari piccole) come il portale al Clube dos Quinhentos, che fu per me opera rivelatrice e certi altri suoi padiglioni, più che non il Ministero della Educazione Nazionale di Rio: e le sue costruzioni a biscia forse appartengono all'Ingegneria

(per quanto palpiti in esse una certa poesia). All'Ingegneria (e non all'Architettura) appartengono l'Alcoa, la Lever House e il palazzo dell'ONU, benché essi ultimi siano tanto più belli degli altri grattacieli. All'Architettura appartiene l'opera di Franck Lloyd Wright, anche quando è francamente brutta.

●
Alle volte penso se, invece di derivare il lignaggio della Architettura moderna dal giardiniere Paxton non sia il caso di attribuire questa opera tecnicamente progressiva al lignaggio progressista della Ingegneria, e se non sia il caso invece di ricostituire per le opere somme dell'Architettura moderna il lignaggio diretto con le opere somme dell'Archi-tettura di ogni tempo, (continuità di sommità e non progresso) ricercando nelle opere somme della Architettura moderna quelle virtù essenziali e perpetue, quelle leggi fondamentali e quelle discipline che si ritrovano esaudite, presenti ed operanti, in tutti i capolavori antichi e moderni, i quali appartengono « all'Architettura ed allo spirito umano » (ed alla perpetuità) e non appartengono alla tradizione stilistica (transitoria) ed al solo passato. Il capolavoro d'Architettura è fuori del tempo e dello stile.

Mi domando quindi se non sia più appropriato e doveroso all'Architettura moderna, di allinearla (dove merita) sul lignaggio del Partenone e di tutti i capolavori. Perché mai separarmela? in essa è la continuità pura e semplice non delle forme, ma delle stesse leggi che fecero grandi quei capolavori.

Si capisce che la testimonianza di queste leggi, leggi perpetue della Architettura, le possiamo riconoscere più e prima nel lungo passato che nell'attimo del presente, ma queste leggi sono anche quelle del presente: e del futuro.

●
Quando considero certe cose moderne di estrema purezza,

certe cose di Mies van der Rohe, o l'interno dell'Auditorio di Göteborg, di Nils Einar Eriksson, e l'esterno del crematorio di Asplund, dove tutto è pur diversissimo dall'antico, sento però più una « parentela di sommità » o una « continuità » di altitudine con la bellezza antica, cioè con le leggi perpetue di Architettura che in esse sono presenti e rappresentate, che non con altre faccende moderne. Certe cose di Sullivan saranno dei precedenti, cronologici, tipologici o concettivi, ma come sono lardellate ancora di una decorazione né espressiva né celebrativa! come sono fuori dell'alto lignaggio al quale pensiamo! Come sono francamente brutte! In questo puro lignaggio d'arte però non hanno da stare nemmeno certe opere e certi monumenti antichi. Quando vidi i resti delle terme romane di Ankara, esclamai: quali grandi « ingegneri » i Romani! Ed è da pensare che tante loro costruzioni, quasi tutte, sieno da classificarsi in questa altissima disciplina e non nell'Architettura. Esse fan pensare alla tecnica, alla organizzazione, alla potenza e civiltà romana, alla espansione imperiale, all'uomo, mentre il Partenone, il Battistero di Pisa, e così tante chiese medievali, e Borromini, fan pensare alle grazie, all'arte: ed a Dio.

Anche sulle cose antiche occorre forse rivedere qualche giudizio. Molte cose che sono attribuite all'Architettura, non appartengono all'Ingegneria ed alla Storia; il loro aspetto non ci incanta con la forma ma con la evocazione storica, di potenza, di civiltà, di dramma; e noi si scambia a volte questa drammaticità con la bellezza, che è altra cosa.

- Si dovrebbe ricostituire una Storia dell'Ingegneria, meravigliosa per progressività, ed accanto una Storia dell'Architettura, meravigliosa per continuità, senza progresso, di opere somme indipendenti; ed accanto anche una « Storia delle pietre nella Storia », emozionante per drammaticità.

GIUDICARE L'ARCHITETTURA

molti dicono: «non so giudicare l'architettura moderna». perché - dico io - non giudicarla come l'architettura antica? e come si giudica *veramente* della bellezza dell'antica? forse in base alle apparenze stilistiche? ma allora la bellezza «rinascimentale» escluderebbe quella gotica o barocca! se ciò non avviene è perché esistono dei termini *perenni* di giudizio che sono al di fuori del tempo, cioè degli stili, della cultura, e dell'accademia; termini che come intervengono nel giudicare dell'architettura del passato, possono intervenire dunque nel giudicare dell'architettura del presente (la moderna), e di quella in progetto (l'avvenire): cerchiamoli ed adottiamoli

- concependo l'architettura sul piano dell'opera e della creazione d'arte e della sua purezza (e dando per implicite funzionalità perfetta, e tecnica aggiornata: e spontaneità storica e naturale) eccoci portati irresistibilmente a ricollegarci, nel giudizio e nello sforzo di operare, a quelle che sono le condizioni *perpetue* dell'opera d'arte architettonica, o sue leggi universali e perenni, uniche e insostituibili

v'è chi asserisce esista una frattura fra l'architettura antica e la moderna e la pone nella fine dell'accademismo classico (ottocento) e nell'apparire di *nuove forme* determinate da

materiali diversi (metallo, cemento, cristallo), da strutture diverse, da destinazioni diverse, da economie diverse etc. ma tutto ciò, che è vero su un piano tecnico e storico, non ha nulla a che fare con i termini di giudizio sulla bellezza dell'architettura come opera o creazione d'arte, che sono assolutamente su un altro piano, su quello del « guardarla »

in questo giudizio *assoluto* non entrano né fattori storici, né ambientali, né tecnici; identica storia, identico ambiente, identica tecnica hanno prodotto opere belle ed opere brutte diversa storia, diverso ambiente, diversa tecnica hanno prodotto Partenone e Battistero di Pisa che sono *egualmente* belli

● per me non esiste « il passato » perché considero che *tutto è simultaneo nella nostra cultura* e nemmeno esistono quindi per me, nel giudicare architettura, e quindi *anche* e specialmente nel giudicare l'architettura moderna, fratture fra l'architettura antica e la moderna, né storiche, e neppure tecniche; perché né tecnica né nuove materie alterano quelle condizioni eterne ed uniche di giudizio, ma le proseguono: e nemmeno esistono (in termini di giudizio d'arte, non di classificazioni storiche) altre « fratture », inerenti alle spiccate destinazioni sociali dell'architettura moderna, od alle novità delle sue destinazioni (aeroporti, grandi uffici e tutti gli organismi edilizi rinnovati etc.): sieno nuove e diverse le destinazioni, nuove e diverse le tecniche (acciaio, e cemento armato), nuove e diverse le espressioni (spazialità), il giudizio sui valori d'arte rimane sempre quello, sempre affidato agli stessi principi: il giudizio su un' opera d'arte è uno solo e perenne, bello e no, arte e no, ci incanta o no

quando ad esempio dico, ammirando il padiglione di Philip Johnson o i recenti grattacieli di Mies van der Rohe in Chicago, che la loro bellezza è *attica*, voi comprendete subito che i termini di giudizio per giudicare l'architettura, e

quindi per giudicare anche l'architettura moderna, trascendono l'epoca stessa e i suoi materiali in un ricorso esclusivamente spirituale a perenni ed immutabili termini di pensiero, in cui il concetto stesso di « atticità » non simboleggia più un luogo e un tempo, ma una qualità di perfezione

questi termini di pensiero - eccoci al punto - li formulo così: 1) invenzione formale e strutturale, 2) essenzialità, 3) rappresentatività, 4) espressione, 5) illusività. 6) perpetuità

● voglio dire che se rispetto il giudizio « storico » di una architettura moderna in relazione a raffronti, documentazioni, analogie, rapporti con la tecnica e suoi mutamenti, ed in rapporto anche con mutate destinazioni sociali o di vita, ed infine in ricerca di coincidenze nell'ambito delle opere dei vari autori, - e se rispetto e se mi interessa moltissimo questo giudizio come alta testimonianza di cultura - io penso però che nel campo dell'opera d'arte architettonica per giudicare della sua purezza e validità noi dobbiamo portare il giudizio esclusivamente su elementi universali e perenni del pensiero, di fronte ai quali - ripeto e non mi stanco di ripeterlo - le contingenze delle epoche e dei luoghi, dei materiali, delle destinazioni, non contano

e nemmeno conta ad esempio la funzionalità pratica, il funzionalismo (che io do per implicito, per costitutivo, in ogni sensata opera d'architettura: e che così è sempre stato, e specialmente nelle opere primitive), perché si tratta per me di giudicare solo se un'architettura funziona poi o no sul piano dell'opera d'arte

(quante architetture nate per una funzione o destinazione (casa, palazzo etc.) sono state poi conservate e validissime per altre funzioni, perché bellissime! esse funzionavano sul piano dell'arte: perfino i ruderi funzionano su questo piano, quando ogni altra funzione è distrutta, e parlano - severamente insegnando - alle nostre menti)

io penso che nel giudizio ogni opera d'architettura va isolata di fronte ad alcune leggi o condizioni universali perenni dell'architettura come arte: queste leggi le ho formulate a modo mio, meglio chiarire come si motivano nella mia mente: s'è detto quali sono queste condizioni: riecceole

● INVENZIONE FORMALE E STRUTTURALE

se v'è una invenzione formale, allora soltanto v'è una forma, se v'è una forma allora v'è una forma finita, cioè chiusa (materialmente o idealmente), imm modificabile, irripetibile, unica, coerente in ogni parte; forma nella quale la struttura (ecco l'invenzione strutturale) si identifica, particolarmente oggi, con l'architettura ed è « forma veritatis »: forma della verità; sincerità di forma
l'invenzione formale e strutturale è un termine di giudizio; è il giudizio portato sulla facoltà di immaginazione dell'architetto: anche per fare dell'architettura razionale - dissi - occorre dell'immaginazione

● ESSENZIALITA'

la costruzione appartiene alla verità se portata all'essenzialità, nulla da togliere, nulla da aggiungere: unità, contro ogni esteticismo (tradizionale o modernistico) e contro ogni decorativismo (attenzione però a non scambiare il plasticismo dell'architettura antica, tutt'uno con essa in funzione celebrativa e dedicatoria, con la decorazione)
la essenzialità è un termine di giudizio e di misura dell'opera d'arte architettonica

● RAPPRESENTATIVITA'

l'edificio deve rappresentare visualmente alla mente ciò cui è o è stato destinato: nei capolavori non vi sono equivoci palazzo è palazzo, tempio è tempio, casa è casa: solo l'architettura in decadenza di creatività (accademismo, ritorni e involuzioni) ha creato dei falsi e delle confusioni, ha abban-

donata la chiarezza rappresentativa; è stata « architetture d'après l'architetture » direbbe Cocteau « et pas d'après elle même »: (ha fatto Borse e Stazioni con le forme degli antichi templi)
la rappresentatività deve essere vivente, ricca d'immaginazione, riconoscibile nelle parti che compongono una architettura movendola

la rappresentatività caratterizza la costruzione portandola con sapienza a quella comprensione universale, a quella *comunicazione* che è uno dei termini di esistenza dell'arte essa è *un elemento di giudizio, portato sul carattere della costruzione*

● ESPRESSIVITA'

è quella sapienza che rende palesi, esprimendoli, i motivi della costruzione
è il giudizio portato su quella interpretazione degli elementi che li rende chiari nel linguaggio dell'architettura, e quindi nella sua comprensione: è un giudizio sulla acutezza dell'architetto, sulla sua puntuale immaginazione espressiva

● ILLUSIVITA'

è ciò che traspone la costruzione su un piano poetico, dove esistono un volume, una dimensione, un peso, un moto, solo poetici e non reali, senza di che essa non è opera d'arte, non è architettura, ma rimane sostanza tecnica, ingegneria un edificio - dice Le Corbusier - « doit chanter »: questo « canto silenzioso », il canto dell'architettura, è nella sua illusività
un esempio? la « cà d'oro » a Venezia, pesa come tutti gli altri palazzi, ma come è leggera! illusività
la illusività è un altro termine di giudizio

● PERPETUITA'

è un altro e finale termine di giudizio

potete immaginare che un'architettura sia opera d'arte se non contiene una invenzione formale e strutturale, se non abbia una sua forma finita, imm modificabile, irripetibile? tutte le costruzioni - ripeto - formate da elementi eguali ripetibili in verticale ed in orizzontale, con parallelismi, senza un limite che derivi da una composizione (la forma è composizione) appartengono - e non mi stancherò dal ripeterlo - alla tecnica, alla ingegneria, disciplina ammirevole, ma che non ha nulla a che fare con l'architettura come arte, sono aggregati di cellule tipificate, dice Brandi

e qui conviene ripetere con chiarezza ciò che è tecnica e ciò che è arte, cioè è ingegneria o è architettura

la tecnica è progressiva, l'arte - e quindi l'architettura come arte - non è progressiva, è perpetua (eccoci alla « perpeuità ») l'opera della tecnica si può ripetere, è assurdo non ripeterla, è un prototipo: la ripetizione non la falsifica, ogni ripetizione è autentica: ogni Fiat è una Fiat autentica, ogni esemplare prefabbricato in serie è autentico

l'opera d'architettura, opera d'arte, è invece un monòtipo, non si può ripetere; ogni ripetizione è un falso, l'opera d'arte ha una sola autenticità come ha una sola forma, una sola dimensione: replichereste la « casa della cascata » di Wright? l'opera d'arte è perenne, è « perpetua » come dice Palladio, la conserviamo! ed agisce sempre in pieno, perfino come rudere; l'opera di tecnica non lo è, muore per autotrasformazione perché la tecnica si supera da se stessa, perché la tecnica è progressiva: non conserviamo un'opera tecnica inutile: i suoi ruderi sono rottami; una vecchia automobile è grottesca

si può pensare ad una perennità di valori e di piena efficienza spirituale e poetica di una architettura (come di ogni opera d'arte): è umoristico pensare ad una perennità d'una automobile o d'una locomotiva, o d'un aereo - pur bellissimi

(così prefabbricazione, architettura sociale, sono opere e servizi tecnici o sociali, sono classificazioni; non concernono l'opera d'arte architettonica che vuole tutto fabbricato di unità ed originalità per se stessa, e rifiuta ogni provenienza preesistente: al caso è l'opera d'arte che nella sua creazione dà motivo a modelli che rinnovano sul suo esempio le cose da prefabbricare: e ne deriva lo stile)

applicate questi termini alle vere opere somme delle architetture antiche, vedrete che tengono: esse sono invenzioni formali e strutturali, sono essenziali, rappresentative, espressive in tutti i loro particolari, sono illusive, perpetue
vi sarà facile identificare l'invenzione formale e strutturale, vi sarà facile vedere l'essenzialità, l'unità e la forma finita, vi sarà facile riconoscere la palese rappresentatività; « sentendo » che una architettura è leggera, ed un'altra è potente, ed un'altra si slancia verso l'alto ne comprenderete l'illusività; dal valore autonomo, fuori del tempo di queste opere ne comprenderete la perennità

applicate questi termini di giudizio ad opere moderne (Ronchamp, la « casa sulla cascata ») vedrete da voi stessi che rispondono: sono invenzioni, sono essenziali, sono rappresentative di quel che sono, sono espressive in tutti i loro particolari, sono illusive (hanno una « loro » dimensione), sono perpetue (irripetibili)

giudicherete poi che certe opere importantissime appartengono alla storia e non all'arte

certe architetture si possono valutare solo in termini di storia della cultura: sono invece opere d'architettura solo quelle che rappresentano una lezione d'architettura, e non quelle che rappresentano una lezione di storia: il Castello di Ferrara, tanto per fare un esempio illustre, si può valutare in termini di storia e di cultura, non è una lezione d'architettura: il castello di Belvesa a Palma di Maiorca è una lezione di architettura, come il mausoleo di Teodorico a Ravenna

FANTASIA DI PRECISIONI

pensai la prima volta ad una « fantasia di precisioni » a proposito di certe opere di Belgioioso, Peressuti e Rogers: chi li capisce può anche aggiungere poesia di precisioni

(del resto poesia è precisione, splendore e perpetuità d'una precisione: penso alle terzine, ai sonetti: ma anche ad Ungaretti: nulla si può aggiungere, nulla si può togliere, nulla mutare, dunque è precisione massima)

pensavo:

(Tutta l'arte antica è fantasia di precisioni, fantasia precisata. O almeno lo è l'arte italiana o latina o mediterranea che piace a me vedere e riconoscere e far riconoscere come tale. I fantastici mobili con i piedi a zampe di leone hanno zampe esatte di leone, i grotteschi stessi sono tutti esattezze (teste esatte di leone, corpi esatti d'uccelli, e, dalle leonine (esatte) bocche aperte, lingue di foglie (esatte) da cui partono cespi di fiori (esatti). Nei vasi (vedi bronzi bellissimi nei musei etruschi a Firenze e Roma) manici con teste (esatte), serpi (esatte), braccia (esatte): e la chimera etrusca di Firenze, creatura fantastica leonina e canina colla seconda testa di capra e la terza testa di serpente all'estremo della coda? tutto esatto. E così nella pittura italiana ogni più fantastica visione (miracoli, metamorfosi, scene mitiche, leggende, di tutti i primitivi e di tutti gli altri sino al 700, allucinanti d'una fantasia veristica, precisa e meticolosa, esatta e fantastica di realtà). Cieli fantastici di Tiepolo sopra gli squarci di architetture esatte, donne volanti (sue e del Veronese) verissime, carnose, pesanti cento chili! E tutti questi personaggi, esatti, « naturalmente » seduti su nubi! Tutte le grandi figurazioni affascinanti, dai nostri primitivi fino a tutti gli altri (Tintoretto, Veronese), poggiano, partono da un pavimento, eppoi realizzano con scrupolosa corporea naturalezza le fantasie più arcane, convegni di donne ignude, e di musicisti e cavalieri vestiti o armati, meticolose bestie inventate, mostri e diavoli precisi, Gesù volanti; l'inverosimile verosimile fatto clima naturale, fiaba reale come quelle dei bimbi che credono « naturalmente » ed il miracolo esatto non li stupisce perché la loro fantasia è una realtà, sempre e subito, e figura vera immediatamente ogni cosa

Robusta insanguata fantasia degli antichi, creatori d'una mitologia. di precise genealogie, di caratteri fisionomici esatti: Venere, Apollo, Minerva, noi li conosciamo di persona. Creatori, gli antichi, d'una razza semidivina, gli an-

geli. Creatori d'una storia naturale fantastica: le arpie, i fauni, i centauri, le sirene. Creatori d'animali parlanti.

Creatori di figure piene di bellezza e salute, (le streghe straccione e ciabattone e pentolaie - e i nani - son del nord e son figure spaventose e repellenti). Chi più « preciso » di Botticelli, d'un soave di quella fatta, sognatore invece d'esattezze? Ma quando dico fantasia di precisioni per l'architettura dico ancora altra cosa. Gli architetti mi capiscono: dico per il passato fantasie geometriche che non sgarrano (i cerchi e gli archi che si toccano nell'interno della Cappella dei Pazzi): dico una matematicità, un rigore di dimensioni, le ricorrenze esattissime, i ritmi matematici: e per oggi, dico rigore di spazi, di volumi, di superfici, di linee, di finali, di spigoli, di angoli, di giochi: un rigore di materiali, un rigore di tecnica, un rigore di ritmi, di elementi perfetti, un rigore di esecuzione, un rigore di pensiero: nulla di sfuggito, nulla di non teso e non esatto, di non calcolato e non finito, di non estremo (e un rigore di gusto, nel rigore d'intelletto e d'esigenza verso se stessi).

(ho detto dei latini, ma tutti i « fantastici » sono precisissimi: pensate a Bach (fantastico perché la sua musica è libera dall'imprecisione sensuale): pensate a Bosch, precisissimo

la fantasia è una dolce follia, è una allucinazione, è lucida e precisa come i sogni: si sbaglia quando si dice d'uno svagato o d'un impreciso che è un sognatore. I sognatori veri « sognano preciso », se i sogni sono crudeli ci svegliamo urlando quando De Chirico sapeva (o poteva) sognare, dipingeva manichini precisi: Klee, Mondrian sognatori veri (Mirò impreciso non raggiunse il suo sogno, Mirò sognicca)

(Klee sogna moderno per incubi intellettuali fuori della vita, gli antichi sognavano solo vita, storia naturale: ferite un Dio greco, cola sangue caldo)

INCANTO DELL'ARCHITETTURA

(l'utilità dell'architettura? è civile che una costruzione sia obbediente all'utile inserendosi in una funzione sociale, ma l'architettura-arte è utile e funziona anche su un'altro piano, quello « per guardarla », quello dell'arte, quello di incantarci e raggiungere, in poetica, le lettere, la musica, la pittura, che non hanno altra utilità e funzione - ma quale! - che quella di incantarci, dopo aver incantato chi le creò)

(être enchanteurs de soi même: dice France: gli spagnoli - don Chisciotte, Gaudi e Reveron, sono enchanteurs de soi même; così Philippe II - e qualche gran Signore, e qualche gran Sovrano o qualche gran popolo o qualche gran Papa sono stati incantatori di sé alzando edifici incantatori degli altri)

l'incanto, questa cosa inutile e indispensabile come il pane da nobis hodie incantum quotidianum

(INQUIETANTI PIRAMIDI)

Mi inquietano le piramidi, grandi o piccole: le grandi sono « eroiche » le piccole sono ridicole: mi inquietano tutte. Le grandi piramidi appartengono all'Architettura? o non alla storia degli eccessi umani, alla monumentologia? Forse solo come eccessi qualcuno le fa appartenere all'Arte e, perché son di sasso, all'Architettura (solo, così, però come categoria). Questione controversa. Dovrebbero appartenere solo alla storia o ai miti.

(Però le piramidi, le grandi piramidi, forse appartengono all'arte perché son fantasie di precisioni: precise son precise, la fantasia sta nell'averle immaginate così grandi, immense, monti geometrici, monti della mente dell'uomo - arte - e non della natura).

(L'arte è un eccesso, è uno squilibrio, (anzi è l'equilibrio miracoloso di uno squilibrio). Cercate di capirmi: ciò che è normale non è arte. Come eccesso le Piramidi sono infatti fra le « meraviglie » del mondo, ed entrano nella repubblica delle arti. Le Piramidi, egiziane e incaiche, sono arte « per dimensione », per eccesso di dimensione sono fantasie di dimensione; perché sono le « più grandi »: così non ci sono che loro! Ciò che è *unico*, quindi perpetuo, la Storia lo vorrebbe classificare nell'arte. Il loro miraculum è che sono state fatte una volta sola; questi *monstra*. In questo senso si vuol farle appartenere all'arte, che è irripetibile).



(E allora ciò che è irripetibile è arte? Insomma pensate voi)

●
La piramide per essere Architettura, arte, deve avere la grande dimensione. Altrimenti è un semplice solido da scuola o un calamaio.

Avete notato che ad un certo punto la grandezza di dimensione fa l'arte? Non si tratta di proporzioni di una cosa, ma di dimensioni (cambiando la dimensione generale cambiano le proporzioni: una stessa piramide o colonna, ingrandita proporzionalmente, cambia tuttavia certe sue proporzioni « relative » perché noi che le guardiamo - le misuriamo - siamo sempre gli stessi).

(Una piramide alta dieci centimetri non è nulla: è mia, è tua è di tutti, è idiota: alta dieci metri è ridicola, è borghese, la vedi sul lago di Como e nei cimiteri borghesi; alta cento è un monumento, è egizia o incas, è imperiale, è sacra, è eroica, assume delle proporzioni diverse rispetto a noi; è finalmente un cristallo).

(Dubbio, ancora. E' poi essa, la piramide, davvero Architettura? So che diciamo appartenga a questa categoria perché è di « sasso ». Mai io dirò anche che non è architettura: « perché non è architettata ». Chiunque può disegnare una piramide. Anzi essa esiste già, come esiste il cerchio. Non ci vuole un Architetto per ideare una piramide: basta un Sovrano).

COME ARTE L'ARCHITETTURA PRESCINDE DAL CONTENUTO

Per quanto destinata all'uomo e misurata in molte parti ai suoi limiti - *perché è l'uomo che visualmente la percorre dentro e fuori* - l'Arte Architettonica non ha contenuto. è arte pura.

L'architettura la si deve concepire *abitata*, ma giudicare *vuota* astraendone dal contenuto.

- Si mostra proprio attraverso l'Architettura, - questa arte suprema di numeri nascosti e di ritmi palesi e pur destinata a una funzione pratica, ad un uso concreto e continuato, ad un vero contenuto (è il caso di dirlo) effettivo - che l'arte sta solo nella « purezza dell'arte », sia pur essa *applicata originariamente ad un contenuto*, anzi ad un proposito, tesi, destinazione, o scopo purchessia: fatti che sono assolutamente estranei sul piano del risultato estetico, ma dai quali nasce l'occasione viva o la *reazione* viva, dell'arte: che primamente è fecondata da un verbo (tesi, destinazione) poi sorge e si svolge pura, autonoma, vola via, canta, dinnanzi a noi, anche a distanza di tempo, anche attraverso la fotografia, disciolta *per sempre* da quel verbo, ricca dei soli

suoi incantesimi d'arte e della testimonianza d'un uomo (suo solo « perpetuo » contenuto).

- Col tempo poi (secoli) noi non sappiamo nemmeno più (o non ci interessa nemmeno) lo scopo che l'ha fatta nascere, l'opera d'arte, e d'arte architettonica, e che ne è stato la condizione; ne vediamo invece solo i valori d'arte (pura), o meglio i valori puri d'arte. Ma è quel primo scopo, ripeto, che ne è stato la condizione, la condizione feconda. L'arte la fa pura il tempo: essa non è un presupposto, è una qualità di risultato. Una qualità che si può perfino scoprire o realizzare, noi, anche dopo molti anni. Una Architettura è davvero bella se è bella ancora cinquant'anni dopo che sorse.

- Prova del tempo. Prova che può arrivare sino all'estremo del rudere: un'architettura si vorrebbe che fosse bella perfino come rudere. E' riuscito alle architetture antiche, di pietra; oggi l'architettura lotta contro il tempo con i materiali incorruttibili (vetro, cemento, ceramica) non vuole patinarsi. Se il tempo vince la riduce a rottame.

L'ARCHITETTURA E' ACOLORE

pensai:

L'architettura, fatto plastico ed astratto, è incolore o, se si vuole, acoloro. La possiamo «ideare» secondo colore (o colori) e materia (o materie), ma se la dobbiamo considerare o giudicare puramente come architettura: nella essenza architettonica, nella validità architettonica, la consideriamo acoloro. Come la scultura. Come il fenomeno, volumetrico, del cristallo. Quindi è naturalmente bianca. Il colore delle architetture greche era una strana superstite barbarie, un tatuaggio di quella sublime architettura: ed è per noi fenomeno che ci affatica di accettare: per fortuna il tempo ha rimediato. Certo Le Corbusier non avrebbe mai scritto: quand le Parthénon était coloré.

- *Il colore derivante da una materia (il cotto ad esempio) non « fa » architettura colorata, non è un colore scelto o conferito: un edificio in cotto è un edificio in cotto, non è una architettura « rossa », così come una statua in bronzo non è una statua « nera » o « verde » o « bruna » : è una statua in bronzo, acoloro, sempre; il colore non le appartiene, appartiene solo alla materia. L'architettura è tutta, in fondo, nel disegno o nel modello ed è risolta prima di essere tra-*

sferita in una materia o in un'altra. Il progetto è una scommessa fra l'idea astratta dell'architettura, o d'un'architettura, e la realtà che le deve poi corrispondere. Perciò tutte le rappresentazioni disegnative non ortogonali (le prospettive e le odiose assonometrie sono fallaci, sono compromessi; l'unica rappresentazione che conta, quella vera e irreprensibile è l'ortogonale).

- *Quando si pensa ai colori nell'architettura si fa allora dell'ambiente, della paesistica (paesaggio verde o paesaggio urbano). E' un fatto di paesaggio e non di architettura. A volte l'architetto deve fare solo del paesaggio: l'architettura dipinta delle case genovesi è panoramica, vedetela dal mare.*

- *Il colore nel paesaggio urbano è una espressione di architettura solo « corale » in senso polifonico: una voce diversa in un canto unico. Contrappunti. L'urbanistica architettonica in fatto di colore, è una orchestrazione, è una regia.*

Nel verde, il colore d'una architettura è una voce nel coro dei colori della natura. Si stacca come un solista.

PARLIAMO ANCHE D'ARTE PER INTENDERE ARCHITETTURA

(non si può capire l'Architettura come arte se non si ha qualche idea sull'Arte)

(una cosa vivente ha mille forme cioè non ha una forma l'arte è, nella forma, astrazione, sintesi ed estasi d'un movimento e della vita: è l'attimo arrestato per sempre)

queste righe non sono per gli architetti e gli artisti: gli artisti queste cose le sanno già: sono per quelli che vogliono conoscere « le vie degli artisti ».

(LA FORMA E' SEMPRE ASTRATTA E IL « VALORE » D'ARTE E' SEMPRE ASTRATTO)

normalmente la gente riconosce, tanto per intendersi, due sorte di forme: le forme astratte, le forme naturali

le forme astratte sarebbero per la gente quelle che non hanno riferimento in qualcosa d'esistente in natura, che non sarebbero cioè « vere »: le forme naturali si riferiscono invece alle forme che essa conosce in natura; forme cioè delle creature umane ed animali, forme vegetali o minerali, forme delle « cose » note ecc.: e queste sole sarebbero « vere »

questa classificazione, consueta ed estesa, può servire se mai per intenderci, ma solo come puro riferimento, perché è vero invece tutto quello che esiste - quindi sono vere anche le forme astratte

tuttavia molti, quando si parla d'arte, sono anche proclivi a non considerare nemmeno forme, perché non « espressive » o non rappresentative di qualcosa, le forme astratte: per essi non esistono che forme naturali, che rappresentandola, « esprimono » una cosa, e l'astrattismo è una diavoleria ecc.,

●
se però vogliamo almeno considerare le cose con chiarezza, dobbiamo pur riconoscere che il concetto di forma è già

come tutti i concetti, una astrazione, e che in conseguenza tutte le forme, e quindi anche quelle naturali considerate come forme, sono astratte

la forma è astratta: diciamo forse che la spirale è una forma naturale, perché forma di una conchiglia, d'una antera d'un fiore? la spirale è una figura matematica: diciamo che una stella, perché c'è una stella di mare, è una forma naturale? la stella è una geometria

(disse Oscar Wilde che la natura si sforza di imitare l'arte si potrebbe dire che si sforza anche di imitare la geometria e l'arte astratta)

●
(come - dirà qualcuno - astratta allora anche la forma di un fiore? anche quella, per fare un esempio concreto, di un garofano? questa - risponderò - è classificabile come naturale solo per riferimento al fatto che un garofano esiste, ed appunto gli è riferibile assieme al colore, e l'umore, l'odore, la freschezza, la vita; ma se la consideriamo in quanto forma, essa non rappresenta un garofano: ci troviamo soltanto di fronte ad una sorta di cartoccio, che potrebbe anche essere una invenzione formale, e per la quale il garofano potrebbe anche non esistere)

(quel cartoccio interessantissimo esiste anche prescindendo dal garofano; esso è la forma, una forma, e rimarrà anche quando del garofano non ci si ricorderà più; come forma anche essa è dunque astratta: togliete colore (cioè sbiancatela), odore, umore, rimarrà la forma, non sarà più un garofano, sarà una forma, *la forma*, quindi una cosa astratta; quindi anche la forma del garofano, *come forma*, è astratta)

●
così se si vogliono altri esempi, noi ammiriamo in quadri e

statue le pieghe panneggiate dei mantelli di madonne, santi, sovrani, dame, personaggi, ma l'incanto maggiore o minore di queste « pieghe » è un valore astratto, è l'astrattezza della loro forma, dove non è più questione di mantello, sottana, cappa e panno e via via

●
tutto ciò è detto perché molti considerano l'arte (ed assieme la percezione delle forme) solo se essa imita o rappresenta la natura, se è veristica (e se essa corrisponde cioè a « qualcosa che esiste già », che sia vero): costoro dicono non comprendiamo l'arte astratta, l'astrattismo, le forme astratte », e non comprendono che tutte le forme ed anche le astratte sono « vere », e che tutte le forme, anche quelle così dette vere, sono astratte

●
essi si pongano davanti a due antichi quadri che raffigurino ad esempio, un San Sebastiano: essi sono ambedue veristi, veristica l'anatomia del corpo in ambedue, veristico in entrambi l'albero al quale il santo è legato, veristici il paesaggio e il cielo di sfondo, veristiche le frecce: tuttavia uno di questi quadri è più bello dell'altro, ha un valore superiore

questo maggior valore è forse derivato dal fatto che esso è « più veristico »? ciò non è possibile perché non si può esser veristici due volte: esso è superiore per valori d'arte; per valori estetici, per dei valori formali e coloristici e compositivi, che sono esclusivamente astratti, sia nella sostanza che nei reciproci rapporti di armonia: dai quali aspetti ed effetti appunto emerge la superiorità del valore artistico di « quel » quadro sull'altro: quindi i valori d'arte sono essi pure sempre astratti, e l'arte anche quando è « veristica » è sempre astratta

l'Architettura poi, se anche condizionata all'uso dell'uomo, è arte astratta

(ARTE, NON ARTE)

l'arte nei suoi valori esclusivamente formali non esiste

se questi valori valessero rigorosamente, dovremmo distruggere tutte le statue mutilate, tutte le pitture danneggiate o mutate dal tempo, tutti i ruderi o le rovine d'architettura, tutte le architetture deteriorate dal tempo e dalla storia, perché danni e mutilazioni ne hanno distrutto il primitivo valore formale fattosi in esse concreto, valore formale che è uno e assoluto, e non può esistere che nella integrità

dovremmo distruggere la Vittoria di Samotracia, la Venere di Milo dovremmo distruggere tutta l'architettura ruinata, alterata dal tempo dovremmo distruggere tutte le pitture alterate dal tempo e gli affreschi guastati

ad Assisi v'è un affresco di Cimabue dove il bianco è diventato nero, il nero chiaro: distruggerlo distruggerlo?

noi diciamo, no; diciamo: è un Cimabue non rappresenta più un'opera d'arte di Cimabue nei suoi valori formali o estetici, rappresenta Cimabue lo rappresenta, ecco il miracolo, *integralmente* in tutta la sua grandezza, maestà, poesia, *arte*

● ed allora? l'opera formale d'arte in sé non esiste esiste la testimonianza dell'uomo: d'un uomo: essa esiste *tutta* in un particolare, in un verso, in un tempo d'una sinfonia come in tutta l'opera, esiste in una pagina, esiste in una *citazione*; in un frammento (che si dilata prodigiosamente), in una immagine (in una immagine di Shakespeare: in ogni immagine di Shakespeare, c'è tutto Shakespeare)

un uomo, durante la sua vita lancia un grido, il suo grido, altissimo, delicato, lungo, breve; poi morirà la storia lo raccoglie, se è sincero, solo se è sincero

(L'ARTE NON SI PRESUPPONE)

scrissi dieci anni fa

Nulla di più stupido d'un valore d'arte presupposto, anticipato. Nel nostro tempo si vuol presupporre l'arte, o per categoria o per schemi (nell'architettura): l'arte è invece eccezione. L'arte è un fatto d'isolazione.

● *Dire « architettura d'arte »: fa ridere come lo farebbe il dire « letteratura d'arte » « poesia d'arte » « pittura d'arte » « musica d'arte »; l'arte è un risultato non un presupposto.*

(Soltanto il nostro stupido costume parla, prima di farli, di mobili d'arte, di oggetti d'arte, di libri d'arte. Categorie di destinazione ambigua, definizione « commerciale » e non di arte). Mobili antichi, oggetti antichi, strumenti ed utensili antichi, antiche armi ornate ed ornati veicoli antichi, erano mobili per riporre roba, tessuti da indossare, strumenti, utensili ed oggetti da adoperare: armi sparavano, carri portavano. Erano veri. Si adoperavano, non erano oggetti d'arte, erano solo fatti con tanta arte che lo divennero, quando furono dimessi dall'uso.

Noi mettiamo nei musei, e illustriamo nei libri, come arte, un carretto siciliano, un'armatura, un tessuto, una spada, etc., ma non, erano stati creati come « carri d'arte » « armi d'arte », erano carretti per portare fieno, terra, grano, gente, letame: erano armi per combattere: tessuti da coprirsi.

(Persino i quadri, un tempo non erano « d'arte », come noi ci siamo abituati a pensare: erano forniture per il culto, erano ritratti, erano mestiere, ed i più belli erano, per valori « astratti » di equilibrio, di composizione (è la stessa cosa), erano opere d'arte. L'arte si materia dunque nei valori astratti della pittura figurativa. Questione di qualità, qualità d'arte. Solo noi abbiamo inventato le « produzioni d'arte », presupposte inutili, e i monumenti a nessuno: come gli arengari di Milano).

(VERAMENTE) DIVINA DEFINIZIONE DELL'ARTE

(Iddio, fattosi zefiro, creò il primo giorno l'aria il vento le nuvole: il secondo la terra e, fattosi gnomo, vi nascose con divina malizia, ori e pietre per farci impazzire; fattosi idraulico il terzo, distribuì con ispirati, capricciosi e sapienti disegni le acque; il quarto, buon giardiniere, creò alberi e verde, e zoologo il quinto, gli animali: il sesto infine con divina temerarietà creò noi. Il settimo riposò. Con questa prima « seigiorni » dal finale imprudente, Dio Si creò anche il tempo, che dianzi non esisteva perché la Sua eternità non conosceva tempo: e vi si impigliò, e divenne un po' uomo. Gli antichi infatti che meglio di noi se lo potevano ricordare, Lo figuravano già come un vecchione dalla gran barba mosaica: era come Gli dicessero «anche per Te, Dio mio, passa il tempo »).

Messosi sulla strada dell'uomo Egli volutamente ci mise a portata di bocca il frutto proibito dell'albero della conoscenza del bene e del male. Volutamente, dico, allo scopo che noi - obbligati al destino inevitabile, e presaputo da Lui, di mangiare quel frutto - potessimo immaginare, conoscendo Bene e Male, anche la possibilità di scegliere fra essi, cioè il libero arbitrio. Fu così che immaginando l'impossibile possibilità a posteriori di mangiare o no quel già mangiato frutto, ci siamo potuti figurare la possibilità a priori di fare o non fare una cosa, di scegliere liberamente fra bene e male. Bel tiro. Così insomma cominciò quella lunga umana e divina storia fra Lui e l'uomo, che sappiamo.

Creato il Creato, però, e creato con esso il Tempo, Gli si impose il problema di riempire questo tempo, il problema del passatempo. E non era un tempo breve e fuggitivo come per noi, era un tempo eterno! Pensate che cosa, che tempo! In più, anche tutta l'angelica popolazione del Cielo, ormai anch'essa « entrata nel tempo », doveva « passarlo », pena la infinita noia celeste.

Iddio, allora, assoggettandosi al tempo da Lui creato, escogitò di usare delle temporali risorse della Terra per farlo passare, e sopravvenne così un primo tempo sperimentale nel,quale accadde quel che vi narrerò, poi un'epoca di intenso attivismo del Cielo in terra (tempo d'interventi continui, apparizioni, miracoli, fulmini, castighi di Dio ecc.) e infine - terzo tempo, questo d'oggi - Dio si disinteressò di noi, e ne vediamo i risultati.

Ma torniamo a quel primo tempo. La Terra Gli era riuscita meravigliosamente e il Creatore molto in essa si compiaceva. Nella Sua infinita presenza e distanza Egli seguiva quel che via via avveniva quaggiù, fingendo per gioco di non saperlo, per godere della successione del Creato. Era come un buon placido papà di tutto: e si appassionava alla Storia, dianzi una cosa incomprensibile e incompatibile per Lui, e mandava giù frequentemente angeli a vedere quel che accadeva.

Non ch'Egli non lo sapesse, ara non lo sapevano gli angeli nella loro superna angelica ignoranza, ed un paterno compiacimento lo teneva ch'essi conoscessero queste Sue meraviglie. E gli angeli. discendevano in terra (tutti sappiamo benissimo come ai tempi dei tempi era un andirvieni continuo) e Gli portavano chi una cosa, chi un'altra delle Sue creazioni. Così uno, un angelo dalla vocazione botanica, gli portò un giorno una rosa « coltivata ». « Vedete voi » diss'Egli « qual meraviglia ho ottenuto attraverso gli uomini, questi angeli-operai? Nulla certo di nuovo per Me, s'intende, che la rosa l'ho creata lo. Ma è molto bella e profumata ». Un altro angelo, un angelo tecnico, recò in Cielo un arnese di ferro: « Vedete voi, dunque! » diceva Egli compiaciuto. « Si sa però che il ferro l'ho creato lo ». E così via ogni volta che gli angeli Gli recavano o una barca o un carro di legno, legno da Lui creato, o una casa di sasso, sasso da Lui creato, o un arnese o un'arma di ferro, metallo da Lui creato, o calzari di cuoio di vacca, bestia da Lui creata: e via via. Tutto così procedeva con presagita soddisfazione nel Cielo, ed ai solertissimi angeli che Gli recavano meravigliando queste « novità ». Egli sempre diceva, paterno, « Si... ma questo, angelo mio, te l'ho creato lo ». E così pure avvenne quando divertiti e ingelositi nonostante la loro natura angelica, essi Gli recarono il vino e curiose cose cucinate, uova, polli, frutta, pesci cotti, che essi potevano solo guardare o fiutare ma non assaggiare. « Magnifico » assentiva Egli malizioso e felice della riuscita « ma l'uva chi l'ha fatta se non lo? e le uova? e i polli? e i pesci? e il fuoco per cuocere? ». Era il Suo trionfo terreno, a Iddio il più gradito: e il Cielo si riempiva, come un arcano museo, di cose straordinarie e intoccabili.

Ma ecco un giorno un angelo curioso portarGli su dalla Terra un foglio con un disegno: e un altro angelo un'assicella dipinta, un quadro: « chi l'ha fatto? ». Questa cosa sconcertante, la pittura, era una sorpresa in Cielo, era La Sorpresa. « Questo, o angeli », disse Iddio, « non l'ho fatto

lo... Cos'è questo? ». Gli angeli rispondevano: « dicono laggiù che è arte » - « Arte? » - « Sì, l'Arte »...

Questa dell'arte che non fu una scoperta per noi, fu una scoperta per il Cielo. « Un quadro » - Gli aveva annunciato l'angelo. « Un quadro? » esclamava il Creatore. « Io non ho mai fatto un quadro ». Era vero. « Cos'è un quadro? » « E' una composizione... » diceva l'angelo. « « Io non ho mai composto... », e parafrasando Picasso : « Je ne compose pas, je crée », e lo prendeva con le Sue immense mani (era un piccolo quadro) e lo appoggiava sulle ginocchia immense (il Creatore era sempre seduto) e lo sguardava rapito (magnanimità e gioia del Creatore davanti a una cosa non da Lui creata!). « Un quadro? la Pittura? l'Arte » si chiedeva perplesso: e tutti gli angeli attorno. Ma intanto ecco Gli Issavano in Cielo una scultura. « Oh! » accennò a dire, « il marmo l'ho creato lo ». « Ma », spiegavano gli angeli, « una o l'altra materia non conta, la Statua non è in essa: la statua è un'altra cosa, è un fatto d'arte, di volumi ». « Volumi? Arte? » e mirava gli angeli affaticati alla difficile sistemazione della statua nel Cielo, in bilico sulle nubi, che richiese veri miracoli. Ed ecco un altro angelo risale e Gli porta una poesia e una musica. « La Musica? » Egli l'ascolta e dice: « Neppur questa, angelo mio, l'ho fatta lo. La Poesia? ». - « E' sempre », Gli spiega l'angelo, « l'Arte ». Infine un angelo, un giovane angelo, risale, non parla, solleva un po' davanti castamente la tunica e con i piedi nudi accenna piccoli ritmici passi. Dice: « E' la Danza... L'arte della danza: Arte... »

La curiosità, l'emozione degli angeli erano immense.

« Così », pensò Iddio, « non può andare avanti, bisogna spiegare le cose: siamo giunti, diavoli d'uomini, ad un momento importante ». E decise di parlare.

Le tube celesti suonarono l'adunata degli angeli. Si rizzò Egli in piedi in tutta la sua altezza che era molta. Si fece un silenzio celeste, e gli angeli si disposero attorno in cerchio, con le ali sull'attenti, tese all'insù e lievemente vibranti nella luce. E il Creatore parlò.

Ed ecco le Sue parole. (Così finalmente sappiamo da Lui cos'è l'arte. Questa domanda che dagli antichi sino a Tolstoj ed oltre non ebbe mai una risposta definitiva e giusta, questa richiesta che restò sempre un interrogativo della cultura, riceve infine la sua più autorevole e definitiva risoluzione. D'ora in poi, conoscendo quel che Iddio solamente, da Dio, disse agli angeli sull'arte, sappiamo finalmente quel che essa è, e con assoluta certezza, perché lo teniamo addirittura da Dio. E non poteva dircelo così che Lui, perché l'Uomo benché presuntuoso, ma dai suoi pensatori riconosciutosi anche stolto, non avrebbe mai potuto osare una definizione tanto audace da divinizzarsi. Invece è così. Ma solo Iddio poteva dirlo. Eccole ora, le divine «parole agli angeli sull'arte»:

« L'Arte, Signori Angeli, sappiatelo dunque, l'arte, della quale siamo nell'augusta presenza, è la sola cosa che lo non ho creato, è la sola cosa che non riuscirà al Cielo neanche con miracoli; è la sola cosa che è soltanto degli uomini. Se qualche squillo di celesti tube echeggerà anche qui, in solenni evenienze, se nelle celesti sfere i beati muoveranno in cerchi fra celestiali armonie, nulla però a che fare con le musiche e le danze degli uomini, che, avete capito, son ben altre e inimitabili cose, sono indiatolate cose, son cose piene di vita che qui, dove non è così, non riusciranno mai ».
« Niente da fare, angeli miei; noi non poeteremo, non suoneremo, non canteremo, non danzeremo, non dipingeremo. non scolpiremo... L'architettura poi! così ingombrante e non funzionale qui Se gli uomini sono spettatori del Creato, noi celesti saremo spettatori dell'Arte. E questo è il miracolo più miracoloso, perché non è fatto da Me: è fatto da chi non sa far miracoli: un vero miracolo ».

« L'Arte, Signori Angeli, è il miracolo degli uomini, è cosa che hanno creato gli uomini: è la cosa più bella, più eccelsa, è la cosa divina di loro, nella quale, e solo in essa, gli Uomini sono come Me; sono Creatori ».
« Signori Angeli, vi ho definito l'Arte ».

PASSATO PRESENTE FUTURO

(TUTTO E' SIMULTANEO NELLA NOSTRA VITA E CULTURA)

non esiste il passato
 tutto è simultaneo nella nostra cultura
 esiste solo il presente, nella rappresentazione che ci facciamo del passato, e nell'intuizione del futuro

●
(nella nostra cultura sono simultanei, coesistenti, Bach e Strawinsky, Raffaello e Picasso, Fidia e Moore: Saffo non appartiene ad un passato cui non partecipammo, appartiene al presente della nostra conoscenza; apparterrà al futuro)

(eternità è futuro: se ci dedichiamo al futuro creiamo il passato del futuro: chi si dedica al futuro crea l'eternità)

(esistenzialismo è rinuncia al futuro: non rinunciamo al futuro parte della nostra meravigliosa avventura di vivere)

(se « ce la facciamo » il « dopo di noi » è la parte più lunga della nostra vita: certi uomini sono plurimillenari)

●
la vita è una meravigliosa leggenda, ricchissima, inesauribile, nella quale concorrono simultaneamente il passato e il presente che conosciamo, ed è una meravigliosa simultaneità di luoghi, di tutti i paesi che sappiamo

tutto il mondo ha la nostra età, solo la nostra età
tutto nasce soltanto al momento che lo conosciamo: se uno di noi conoscesse Picasso prima di Giotto, Picasso gli sarebbe più antico - nella simultaneità nella quale tutto coe-siste in noi.

●
ognuno di noi è al centro d'una leggenda meravigliosa tutto il passato che conosciamo (e quindi viviamo nel nostro presente), tutto il presente che conosciamo (e quindi viviamo), tutto il futuro che intuiamo e prepariamo (e quindi viviamo: operare è soltanto per il futuro) sono simultanei nella nostra conoscenza: esistono solo nella nostra esistenza

●
tutta l'arte presente e passata sono simultanee nella nostra cultura: dobbiamo capire che siamo contemporanei anche di Raffaello perché egli ci è contemporaneo nella nostra cultura: capir lui come contemporaneo in questo meraviglioso « spettacolo che fugge » che è la nostra vita: allora la nostra vita sarà ancor più meravigliosa, in una estensione incomparabile

(L'ANTICO E NOI)

« perché la vita sia grande e piena occorre metterci il passato e l'avvenire »: dice France: « simultaneità »

« Le nostre opere d'arte dobbiamo farle in onore dei morti e nel pensiero di quelli che nasceranno. Così parteciperemo di ciò che fu, è, sarà »: dice ancora France

quello che interesserà di noi nel futuro, sarà estraneo a noi quello che ci interessa del passato è estraneo a quello che era concepito nel passato: *tutto è solo simultaneo*

dobbiamo misurarci col passato, ma dobbiamo misurarci col futuro, essere all'altezza delle profezie

nella profezia è il senso della civiltà, è il Genio, è il trionfo della Storia, è la religione: ed è la lucidità

non v'è da cercare il Maestro nel passato, e nemmeno nel presente, e nemmeno da attenderlo nel futuro: ognuno di noi è il maestro

●
ogni riferimento agli antichi, non può essere che di valore, mai formale

il mondo formale nel quale viviamo è più ricco dell'antico, perché vi è compreso anche l'antico; nella nostra cultura l'antichità è un fatto « contemporaneo »; nella cultura non esiste antico : esiste la presenza simultanea e meravigliosa di ogni cosa antica ed attuale: e l'attrazione misteriosa del futuro

(NON IL PASSATO MA LE LEGGI D'ARCHITETTURA)

ci serve il passato quale ce lo rappresentano le tradizioni formali ed accademiche, tradizioni che sono poi transitorie, epoca per epoca?

ci serve questo passato per costruire, oggi, una scuola? un ospedale? uno stadio? una biblioteca? una banca? tutto è mutato in questi campi

ci serve questo passato per costruire una stazione, un porto, un aeroporto? un palazzo d'uffici? degli opifici, delle cen-

trali elettriche? no, questi edifici non esistevano nemmeno, non hanno tradizioni

ci serve questo passato per costruire le abitazioni d'oggi, completamente mutate di impiego, dimensione, struttura? ci serve questo passato per costruire in acciaio o con quella meravigliosa materia che è il cemento armato? non ci serve.

●
le varie « tradizioni » non possono essere mai assunte come presupposti: oggi abbiamo il vezzo esibizionistico, narcisistico, dei presupposti consapevoli, procediamo per movimenti e per manifesti, ma li vedreste voi Borromini, Bernini, Guarini, proclamare: adesso facciamo il barocco? o Luigi XV dire: adesso facciamo il *Louis quinze*?

perché una cosa sia sincera, sia *vera*, deve essere inconsapevole; gli stili (veri) erano inconsapevoli: solo le cose fatte, dopo, « in stile » sono consapevoli, accademia, falsità dunque

non dobbiamo preoccuparci di una continuità da istituire artificialmente, apposta, perché essa si attua naturalmente, per nostra natura e destino senza che assumiamo quel tale passato come pregiudiziale per operare «continuativamente»

« quel tale passato, cioè ogni passato, cioè il passato » non ci serve, *ma ci sono invece, e ci servono, delle leggi perenni, che non appartengono al passato nelle forme specifiche della tradizione (perché non appartengono solo ad esso) ma che appartengono all'Architettura, che appartengono allo spirito umano: leggi che restano le medesime che informano l'architettura d'ogni tempo e i suoi capolavori, e costituiscono la misura dei valori d'arte, e sono immutabili*
esse ci servono! esse sono la continuità: sono leggi di equilibrio, di proporzione, di essenzialità, di purezza, di semplicità, di serenità, di armonia, nelle quali vibrano poetica-

mente le autentiche opere d'arte architettonica, e ci rapiscono nel mirarle

ciò che è tradizionale è transitorio, non dura: l'architettura ha invece delle sue leggi perenni, architettoniche, che non hanno nulla a che fare con la tradizione, che è solo stilistica; e gli stili passano

●
essere conservatori in architettura vuol dire saper conservare quella energia per la quale le più vive e belle città architettoniche (Venezia) si trasformarono continuamente

« *le changement est la condition essentielle de la vie, et les villes, corame les hommes, ne durent qu'en se transformant sans cesse* » (Frante)

(CLASSICISMO)

classicismo? stile? togliamo alle due parole ogni riferimento storico, formalistico: *classicismo* sia una continuità di leggi e di pensieri che vadano oltre i modelli e le forme classiche: *stile* non sia una classificazione storica o estetica, sia l'impegno verso una essenzialità di forme

non ci serve lo « stile classico », ci serve un classico modo di pensare indipendentemente da ogni forma classica

il solo nostro classicismo da accostare con gli antichi, è quello formalmente estraneo ai modelli classici antichi

educazione classica, non derivazione classica

operare *con* stile non *in* stile
le leggi: non gli stili (empirismo)

l'arte pur essendo un momento della storia è, come suo valore, fuori della storia

MILANO E' LA COSA piú ITALIANA D'ITALIA

(giustificazione: sono milanese)

Ho avuto occasione di divertire i Milanesi facendo loro conoscere, un giorno, quel che ha pubblicato *l'Observer*, serissimo organo inglese, sulla loro città, in un estroso articolo di Furneaux Jordan, che « *deliberately* » ha voluto raggiungere Milano dal sud, attraversando - dice - « l'Italia dei vigneti, dei villaggi di pescatori, dei monasteri in cima alle montagne, dei paesaggi color ocra di Benozzo Gozzoli e di Piero della Francesca » fino a scoprire i pioppi di Lombardia, e giungere, novello Stendhal, ma inglese, *to the my Milan*; la sua Milano. Milano dice, questo suo innamorato, città piú moderna del mondo e la cosa piú italiana d'Italia. Testualmente: *Milan, most modern city in the world, is the most italian thing in Italy.*

Perché? Milano - dice, e su questo voglio porre l'accento Perché si tratta di *Milano moderna* - è il piú recente fenomeno « continuativo » della storia italiana, perché partecipa della vera tradizione, la quale - egli dice per gli inglesi, ma io vorrei dirlo per molti italiani - vera tradizione « non significa maggiordomi, case pompose, o edifici che armonizzano con San Paolo », (per gli italiani case in *istile*) ma significa « *far cose nuove in modo nuovo* (come s'han da fare se esse sono nuove) *facendole bene come le fecero 500 anni fa* ». Ecco la tradizione! ecco, nella modernità audace, il vero ritorno alla tradizione *vera*!

Furneaux li conosce molto bene i suoi milanesi! Ritrova il loro *temperamento antico* non solo negli edifici additati dal Baedeker, ma altrettanto nel turgore dei loro alti edifici modernissimi e di quelli, come la Pirelli, come i grattacieli di Belgioioso, Peressuti e Rogers, e di Melchiorre Bega, che s'aggiungeranno, e che egli conosce già, quanto (e simultaneamente), nell'aristocratico ritegno della (moderna) Galleria d'arte moderna architettata da Gardella, nascosta fra gli alberi; e perfino (come li conosce bene!) nell'*insolent departure*, l'andarsene insolente, dai palchi della Scala senza applaudire alla fine dell'opera. « Ardire, ritegno, lusso, e disdegno; vitalità » Così dice!

La *prosperity* (milanese) - spiega Furneaux - fatta d'entusiasmo e *verve*, « non è un prodotto dell'acume commerciale; è un sottoprodotto della cultura. Gli uomini d'affari non la creano, la favoriscono quando le condizioni esistono ». - « Questa *verve* in ogni città del mondo potrebbe scivolare nella volgarità, ma solo Milano può avere un chiosco della « coca-cola » sul tetto della cattedrale (nulla gli sfugge!), ed organizzare nello stesso tempo congressi della « divina proporzione » alla Triennale. E' la *verve* - continua (e gonfiatevi il petto o Milanesi) che - egli dice - Londra ha perduto, Parigi va perdendo, e New York, aggiunge, non può avere » - « Ciò non deriva dalla Storia, ma dalla consapevolezza che « anche ora » è storia. Se Milano è ricca non lo è perché è moderna, giacché *noi siamo tutti moderni ora*, ma perché vive e costruisce con la gioia e l'orgoglio con che gli *antichi* italiani costruivano le loro torri ed i loro palazzi in una tradizione che non è apparato, sentimento o stile, ma consapevolezza della razza che rimodella una antica cultura in una forma nuova: per esperienza, per istinto, per vita, *non per nostalgia* ». Capito?

Dice Furneaux - « I grattacieli di Milano sono storia nell'atto stesso della loro nascita, altrettanto italiani del campanile di Sant'Ambrogio... »

E Furneaux, vede perfino i grattacieli che non ci sono ancora, e li addita magari in quelli, « drammatici » e « melodrammatici » che vede. Milano - insiste in questo articolo bizzarro che non si sospetterebbe sull'*Observer*, ed è intitolato « *Oxcar and Skyscraper* » - cioè il carro dei buoi (delle Marche e Romagna) e i grattacieli (di Milano) - Milano la si deve cominciare a capire partendo dai paesaggi di Benozzo Gozzoli. *Drammaticità* delle nuove torri, vita delle piazze; colore, sole, « polverosi marmi », sensualità e sesso e gente bella: splendore della tecnologia moderna, dalle raffinerie agli scooters... » (conosce tutti i nostri malanni!) - ed infine *it is that rare things, the extrovert artist wich in turn is almost a definition of a great architect*, c'è quella rara cosa, l'artista estroverso, che è a sua volta quasi la defini-

zione del grande architetto. Soprattutto - dice v'è il paradosso che Milano, così aggressivamente moderna, è anche così bellamente e misteriosamente italiana... « *beautifully and mysteriously italian* ».

Fin qui Furneaux Jordan e *l'Observer*.

Dove c'è architettura - vorrei aggiungere io - c'è Italia, perché è la passione antica nazionale, che ha attraversato tutte le trasformazioni ed altre ora ne attraversa. Essere conservatori italiani in architettura (e nel resto), non significa conservare i pensieri negli stili antichi, io penso, ma significa solo *conservare l'antica energia italiana di trasformarsi continuamente*. Questa energia in fatto di costruzioni c'è in tutta Italia, ed in sommo grado a Milano, espressa anche modernamente con quella asciuttezza, o quasi esilità, che distingue per tradizione storica l'architettura lombarda, specie dalla romana.

Veri milanesi coloro che aborrendo dalle addormentatissime nostalgie formali, avranno una nostalgia sola, vivificatrice, quella della antica virtù creativa, ed in nome di quella conserveranno in vita, non le antiche forme mortissime, ma le antiche virtù creative italiane; l'antico coraggio intellettuale, italiano; l'antica immaginazione, italiana; l'antica grandezza, italiana. d'animo e di spirito, per fare le nuove cose e diversissime.

Queste virtù spirituali contano, con esse e solo con esse possiamo fare bene anche i nostri grattacieli, i nostri stadi, i nostri aeroporti, le nostre stazioni, i nostri ospedali, i nostri nuovi edifici del lavoro, le nostre nuove scuole, i nostri nuovi edifici amministrativi e commerciali, i nostri nuovi edifici di cultura, d'educazione, d'ospitalità, d'assistenza, di svago, di sport, per i quali le forme della tradizione meramente stilistica (gli stili - si ricordi - sono transitori) non ci servono a nulla!

Degli antichi conserviamo lo stile, cioè la virtù: non « gli stili »

L'ARCHITETTURA E IL TEMPO

Per giudicare Architettura, aggiungi agli elementi di giudizio il tempo.

Storicamente il Tempo è un collaboratore-collaudatore dell'architettura (come di tutte le arti), esso ha - dice France - i suoi strumenti il sole, la pioggia, il vento del Nord: sempre aggiunge qualcosa di suo, di perennemente vivo, che dobbiamo, noi artisti, prevedere o immaginare, affidandogli le nostre opere.

Esso le completa se non finite, le trasforma, le « lavora », materialmente e fisicamente conservandone ed estraendone solo l'arte pura: noi stessi repelliamo di fronte a certe vecchie opere d'arte « ripulite », dove si è *cancellato il tempo*: esse ci paiono (e sono) meno vere, sono certo « meno autentiche ». Ripulite un'architettura antica, « restituitedla » o restauratedla esattamente, anche su documenti e disegni ineccepibili, come era in principio (come a rigore estetico, dovrebbe essere) *farete sempre un falso*, le toglierete vita e verità, autenticità storica e (il che parrebbe assurdo ma è vero) le toglierete bellezza.

La Vittoria di Samotraccia perfetta, esatta, definitiva, completa, capolavoro, è quella mutilata del Louvre, non è la statua intera che era: quella « completa » non ci interessa, è una ipotesi noiosa che ha affascinato solo i non artisti e certi colonnelli a riposo.

Gli artisti non hanno mai chiesto il restauro dei ruderi, essi non ne han bisogno per capire. Acropoli, e Fori per miracolo rifatti nuovi sarebbero scenari fieristici, come ce li fanno rivedere i film; un orrore, il fallimento irrimediabile dell'architettura antica: che spesso era brutta.

(Del resto non sentimmo tutti noi istintivamente stupore e ripugnanza al conoscere che l'architettura greca era tutta colorata? colle metope dipinte? Orrore! Lo sapemmo e lo dimenticammo volentieri. La vera architettura greca e non greca è quella consegnataci dal Tempo, diroccata, ma spiritualizzata e viva perché vissuta.

L'architettura nuova non è ancora viva, di questa vita. « Quand les cathédrales étaient blanches » dice Le Corbusier, ed evoca un'epoca di ardore costruttivo ed un sogno affascinante; come sogno, perché oggi le vediamo nere. Ciò per me significa che noi dobbiamo fare le nostre architetture nuove e « blanches » e consegnarle al Tempo.

Che ne farà esso? Noi siamo oggi tecnicamente in lotta col tempo (drammatica perenne lotta uomo-tempo, da morale fattasi tecnica). Noi ora adoperiamo in architettura materiali incorruttibili dal tempo (vetro, metalli inossidabili, mosaico di grès, ecc.). Anche materialmente l'architettura è cristallo.

(L'architettura moderna non aspetta il tempo, lo sfida, chi vincerà?).

ANTICHE ARCHITETTURE DI NOTTE

Di giorno, in città, la folla e l'attività ci distolgono dal guardare l'Architettura: essa è, di giorno, parte di un paesaggio in movimento: come nel cinema, dove raramente (solo in « Senso » di Luchino Visconti) riesci ad accorgerti delle architetture esistenti, (riesci ad accorgerti solo delle architetture dello schermo) (che è l'architettura dell'arte del cinema).

Di notte, il silenzio, la solitudine, le finestre chiuse o disabitate, rendono all'architettura tutta la sua bellezza ed essenza astratta: vive lei sola: il suo silenzio è un canto: (la Nobile Architettura è sempre altamente silenziosa) non più ci appaiono edifici per uomini: è dinnanzi a noi l'Architettura sola.

Tale purezza di apparizione è totale nelle notti di luna; le « belle addormentate città » somigliano allora alle loro vecchie stampe, somigliano ai quadri d'Architettura: le prospettive si fanno solenni, dure, ermetiche, perentorie. Ombre lunari le traversano senza riflessi, nere come le ombre annerite di certi vecchi quadri d'Architettura. L'Architettura trionfa, isolata, sola, silente.

In questi notturni colloqui fra pietre e luce lunare, l'Architettura ritorna nel quadro delle silenti cose della natura scompaiono le insegne e tutto ciò che riguarda gli umani

commerci e clamori, e le umane agitazioni. Rimane il canto solenne estatico delle pietre, « notturno » architettonico, ed il gioco arcano delle ombre sulle superfici.

(Dietro quelle facciate, nel miracolo del sonno e dei sogni, anche gli uomini tutti rientrano nel regno della natura, nel regno degli istinti, nel regno della semplicità primordiale, e vien cancellato il Tempo, e con esso il così detto « progresso »: è una breve pace elargita agli uomini, come a tutti i viventi del creato. Sono tutti ignudi, anche i Grandi, come gli animali. Notte, tregua degli uomini, estasi per le Architetture).

Dove è una finestra accesa tutta la notte o è un malato o un cospiratore contro la natura o un pazzo: cose contro la vita perché vegliare di notte è un sacrilegio, o sacrificio: sacrileghi sono i ladri, che operano di notte: soli personaggi nel quadro. Solo un lavoro è concesso. anche di notte. santo: cuocere il pane.

Di notte l'Architettura è come un modello al vero dell'Architettura: assomiglia al disegno, E' tutta disegno. L'Architettura di notte è arcana, è come uno strumento musicale in silenzio, come un'arpa, un violoncello (la barocca). Contiene un potenziale di suono. Di giorno è lo strumento che suona. Risuona di vita. Vita è suono.

(questo pensai durante l'oscuramento di guerra, girando per Padova, nel Pra della Valle)

ANTICA CASA ALL'ITALIANA

nella prima pagina della prima « Domus » nel 1928, era scritto così:

La casa all'italiana non è il rifugio, imbottito e guarnito, degli abitatori contro la durezza del clima, come è delle abitazioni d'oltre alpe ove la vita cerca, per lunghi mesi, riparo dalla natura inclemente; la casa all'italiana è come il luogo scelto da noi per godere in vita nostra, con lieta possessione, le bellezze che le nostre terre e i nostri cieli ci regalano in lunghe stagioni.

Nell'antica casa italiana non vi è grande distinzione d'Architettura fra interno ed esterno; altrove vi è addirittura separazione di forme e di materiali: da noi l'architettura di fuori penetra dentro, e non tralascia di usare all'interno come all'esterno né la pietra né gli intonachi né l'affresco; entra nei vestiboli e nelle gallerie, nelle stanze e nelle scale, con archi, nicchie, volte e con colonne. regola e ordina in spaziose misure gli ambienti per la nostra vita. Dall'interno la casa all'italiana riesce all'aperto con i suoi portici e le sue terrazze, con le pergole e le verande, con le logge ed i balconi, le altane e i belvedere, invenzioni confortevoli per l'abitazione serena, e tanto italiane che in ogni lingua sono chiamate con i nomi di qui. Una stessa ordinanza architettonica regge dunque, in diversa misura nella casa all'italiana le facciate e gli interni ed ancora regola d'intorno la natura medesima con terrazze e gradini, con

giardini appunto detti all'italiana, ninfei e prospettive, orti e cortili, tutti creati per dare agio e scena ad una felice abitazione, ad una felice vita, a belle persone.

L'antica casa all'italiana è di fuori e di dentro senza complicazioni, accoglie suppellettili e belle opere d'arte e vuole ordine e spazio fra di esse e non folla e miscuglio. Giunge ad essere ricca con i modi della grandezza e della semplicità, non con quelli della preziosità.

Il suo disegno non discende dalle sole esigenze materiali del vivere. Il cosiddetto « comfort » non è nella casa all'italiana solo nella rispondenza delle cose alla necessità, ai bisogni, ai comodi della nostra vita ed alla organizzazione dei servizi. Codesto suo « comfort » è in qualcosa di superiore: è nel darci con l'architettura una misura per i nostri stessi pensieri, nel darci con la sua semplicità una salute per i nostri costumi, nel darci con la sua larga accoglienza il senso di una vita confidente e numerosa, ed infine, per quel suo facile, lieto e ornato aprirsi fuori e comunicare con la natura, è nell'invito che la casa all'italiana offre al nostro spirito di ricrearsi in riposanti visioni di pace, nella solare natura; nel che consiste. nel pieno senso della parola italiana, il conforto.

●
(La casa all'italiana che ho così descritta è un cristallo? Mi pare d'aver descritto un paesaggio, non un, cristallo. Coincidenza è nel fatto che « il cristallo » è un'espressione lirica, e questa casa-paesaggio-vita è anch'essa un'espressione lirica. Questa casa all'italiana si può dire limpida come un cristallo, ma è forata come una grotta, irta di cose vissute, come le grotte piene di stalattiti. E' un. cristallo quando è bellissima, semplice, ma ha dentro l'uomo, diavolo di Cartesio: ma poi è tanto umana, la casa all'italiana, piena di voci, piena di echi, di vita).

E' essa la casa vuota, astratta? o è la casa « con noi », vivente? Se l'arte è la possibilità dell'impossibile la casa deve essere ammirevole come fosse vuota e intima come fosse pie-

na. La casa perfetta è quella che ci arresta sulla soglia aperta intimiditi dal suo segreto umano e dalla sua bellezza architettonica. Entrare in una casa altrui la prima volta è un po' violare la casa. Quando ci è permesso, la prima volta di inoltrarci in essa, entriamo in punta di piedi, e trattenendo la voce, e ringraziamo gli ospiti della concessione di entrare.

●
Questa l'antica casa all'italiana: come sarà la moderna? Saremo capaci di fare una casa moderna, ma così? Io ho descritto una casa che è una villa - la villa è la casa perfetta - che è una casa con giardino, in città. Ci sarà concesso? Da questa casa antica estraiamo delle leggi perenni, delle perenni usanze mentali e morali (filosofiche), e non delle forme (per quanto taluni possono dire che forme e usanze coincidono): continueremo nelle nostre forme diverse. Non è detto che forme e usanze coincidano. Certe forme sono morte, anche se ancora le adoperiamo, e certe usanze morali e mentali vivono, si ritrovano, in forme nuove, pure.

Ho scritto « la casa all'italiana ». Si potrebbe scrivere « l'Architettura all'Italiana »?

Non esiste una architettura italiana se non quella moderna animata dallo stesso spirito in tutta Italia.

Quella antica era diversa a Torino, a Genova, a Venezia (addirittura bizantina!), e da Venezia. a Vicenza, a Verona, a Mantova, a Bologna, o Firenze, a Roma. a Napoli, nelle Puglie, in Sicilia, animata da spiriti diversi in tutta Italia.

Esiste però un'altra cosa, l'architettura degli italiani, quella fatta dagli Italiani che in tutte le epoche, in tutti gli stili - romanico, medioevale, bizantino, rinascimento, barocco neoclassico e anche moderno - nelle opere dei migliori è stata eccezionale.

Da noi non c'è nelle arti - non mi stancherò mai di dirlo - una tradizione formale, linguistica, c'è una tradizione di « sommità » dove la disuguaglianza formale è una ricchezza, è una libertà. Viva l'Italia.

L'ARCHITETTO, L'ARTISTA

(Vo vocando l'Artista. Parola presuntuosa, antipatica se professionale, come se egli facesse davvero sempre dell'Arte, riuscisse sempre a fare dell'Arte! Artista è chi ha predisposizioni a far dell'arte: ha vocazione: e qualche volta gli riesce)

(Procediamo sempre nel considerare l'architettura come opera d'arte, e l'architetto come Artista: costruzioni e costruttori sono altra cosa, rispettabile, ma altra)

(gli artisti, veri, sono dei sognatori, come molti credono, sono dei terribili realisti: non trasportano la realtà in un sogno, ma un sogno nella realtà: realtà scritta, figurata, musicata, architettata)

Costruendo in campagna immagini l'ARCHITETTO (l'Artista) i suoi muri e i suoi spazi e il cielo, (e le mutevoli luci e le nebbie, e le notti diverse) immagini i suoi muri e i suoi spazi e le acque, i suoi muri e i suoi spazi e gli alberi, i suoi muri i suoi spazi e la gente.

L'Architetto costruendo fra il verde proporzioni le mura agli alberi (gli alberi sono proporzionati all'uomo).

(questo è il « generarsi naturalistico » dell'architettura: ma poi - aggiungo - l'architetto si rivela solo per le sue immaginazioni indipendenti da tutto).

●
Immagini sempre l'ARCHITETTO (l'Artista) per una finestra una persona al davanzale, per una porta una persona che la oltrepassi, per una scala una persona che la discenda una che la salga, per un portico una persona che vi sostì, per un atrio due che vi si incontrino, per un terrazzo una che vi riposi, per una stanza una che ci viva.

(Stanza: parola molto bella: vuol dire stare, una persona *che ci sta*; vita).

(questo il « generarsi animato » dell'architettura: ma poi l'architettura si riveli, e la si giudichi, lei sola, disabitata, isolata nelle sue leggi)

●
Immaginando i suoi interni l'ARCHITETTO, l'Artista, oda le voci fra le pareti; di donna, di fanciulli, d'uomo. Oda una canzone volare dalle finestre. Oda nomi gridati: oda richiami, oda zuffolare. Oda mestieri.

(questo il « generarsi sonoro » dell'architettura, ma poi essa si rivela con i suoi silenzi: nel suo silenzio è la sua eloquenza),

●
(Beato l'ARCHITETTO antico che veniva dal muratore (bella parola anche questa). Noi Architetti d'oggi tardiamo a capire molte cose ed a sentirle nei sensi e nella capacità, perché veniamo dagli studi (errore). Le cose in noi abitano prima nell'intelletto che nei sensi: per noi nihil in sensu quod non fuerit in intellectu: capovolgimento del latino. Disgrazia di noi Architetti d'oggi, diminuzione delle nostre risorse. Mal comune con gli ingegneri. Si salvano fra noi quelli che sono artisti: poesia li soccorre e fa loro capire tutto)

(quello, che veniva dal muratore, era il « generarsi fisico » dell'architettura: ma poi essa va oltre i sensi: captata con gli occhi ma per lo spirito)

●
L'ARCHITETTO d'oggi, l'Architetto universitario, impari da tutti gli artigiani: impari dal marmista (le superfici lucide, levigate; a martellina, a bocciarda, a scaglia): impari dal falegname, dallo stuccatore, dal fabbro, da tutti gli operai è gli artigiani (è bellissimo).
Impari le cose fatte con le mani. Nulla che non sia prima nelle mani.

(questo è il « generarsi manuale », vivo, dell'architettura: poi si fa forma pura, astratta)

● (Impari anche, l'ARCHITETTO, dall'artigiano come si ama il mestiere: come è bello farlo per farlo. L'arte per l'arte è lì, non è in una forma di arte senza contenuto, ma è nella felicità di farla: indipendentemente se riesca o no. Uno è felice di cantare per cantare; non importa se canta bene o male: importa canti: una certa volta uno fra noi canterà bene).

(questo è il « generarsi incantevole » dell'architettura)

● L'ARCHITETTO, l'Artista, per capire tutto il suo mestiere bellissimo, deve avere *nei sensi* le sue costruzioni, cioè *pre-vederle* (vederle *prima*), e *pre-sentirle* tattilmente nelle materie, lisce, aspre, fredde, calde: precollaudarle visualmente sotto tutte le immaginabili luci dei cieli, serene, tempestose, estive, invernali, splendenti e cupe, e sotto tutte le incidenze del sole, mattutino, meridiano e rosso di tra-monto.

(questo è il « generarsi sensorio » dell'architettura)

● L'ARCHITETTO, l'Artista, dipinga. Poiché egli deve, alla fine, comporre anche con le sue mura un paesaggio: *sempre*, naturale o urbano che sia, l'architetto fa un paese. Questo il perché dell'aspetto (del prospetto) e delle dimensioni e delle sue mura o superfici: questo il perché del loro colore: questo il perché dei loro rilievi (che egli deve saper misu-

rare, quindi aver nelle dita, per il gioco del sole e delle luci; una cosa tattile).

(questo è il « generarsi paesistico » dell'architettura)

● Buon lavoro dell'ARCHITETTO è quello che può essere argomento d'un paesaggio per un pittore: la sua architettura non è allora scenografia (nessun pittore farebbe un quadro da una scenografia: che è già dipinta; sarebbe un quadro dipinto due volte), ma è scena e paesaggio nella vita e nella natura.

La pittura è una « prova » dell'operazione dell'architetto.

(questo è il « generarsi scenico » dell'architettura)

● L'ARCHITETTO, l'Artista, quando costruisce una abitazione non ne cerchi lodi per valori formali, estetici o stilistici, o di gusto: questi valori dopo qualche anno sono « superati ». La massima lode alla quale deve aspirare è che gli abitatori gli dicano: *Architetto, in questa casa che lei ha fatto per noi, noi viviamo (o abbiamo vissuto) felici: essa ci è cara. Essa è un episodio felice della nostra vita.* Ma perché ciò avvenga occorre che l'Architetto badi più agli abitatori che all'estetica, (e raggiungerà solo così un'este-

tica di valori sicuri, espressi da forme giuste, un'estetica di forme indiscutibili, *vere*: umane.

(questo è il « generarsi umano » dell'architettura).

●
L'ARCHITETTO, l'Artista, interpreti nell'abitatore, in ogni abitatore, il personaggio: faccia case da essere vissute da uomini vivi.

« L'architecture et l'homme » dicono, dicono: ma non l'homme misurato: l'uomo misurato è quello del Neufert che non è un libro d'architettura. L'uomo non lo si misura, l'uomo è un personaggio da comprendere.

(questo è il « generarsi psicologico » dell'architettura)

(L'Architetto che invece di *interpretare* la vita degli abitatori portandola ad una espressione di civiltà e di cultura impone ad essi una sua estetica soltanto (a parte la presunzione che questa valga) non fa una casa, fa una vetrina, fa una mostra, e riduce gli abitatori da vivi esseri umani a manichini).

(Questi poi si ribellano, donde tutte quelle « infrazioni » che succedono al presuntuoso ordine dell'Architetto-esteta e il suo atteggiarsi a *lesa maestà*).

●
L'ARCHITETTO, l'Artista, per interpretare il personaggio

sia curioso degli uomini, e delle donne; li ami, e le ami; il vero Architetto dovrebbe innamorarsi, per ogni casa che costruisce o arreda, degli abitatori (e delle abitatrici).

(questo è il « generarsi amoroso » dell'architettura, ma dopo essa si rivela senza peccato)

●
L'ARCHITETTO, l'Artista, non tema le strettezze dei mezzi. L'Architettura vien tanto più bella quanto più si limitano i mezzi dell'Architetto e tanto meno lo si lascia libero di fare.

Allora egli opera per disperazione e fa miracoli. Alle difficoltà materiali supplisce con la facoltà spirituale. Il *faut décourager les arts*.

(questa è la « nascita povera », delle arti, ma poi tutto e misteriosamente ricchissimo).

●
L'ARCHITETTO dispregi quel che « passa » (l'estetica stilistica, formale) e cerchi quel che « resta », nella vita. Troverà allora la forma, (che sarà poi quel che resta, mentre la vita passa; bellissimo bisticcio).

●
L'ARCHITETTO pensi che i valori che restano sono quelli dell'animo di lui uomo, della grandezza di lui uomo, della singolarità di lui uomo. L'Arte non è nella « formalità »

(ogni forma è buona, tant'è vero che si cambia continuamente forma). è nel documento, nella testimonianza dell'uomo, di *un* uomo, attraverso *una* sua forma, una sua espressione; per questo essa è irripetibile, per questo una copia non è arte, un restauro non è arte; per questo un disegno di Andrea del Sarto fosse anche bellissimo, e compiutissimo, sempre *vale meno* di un segno anche mancato, anche incompiuto di Raffaello. Perché quello è un documento di un uomo *meno grande*. Per questo nell'arte entrano opere e monumenti fuor dei valori formalmente puri, come le Piramidi, il Duomo di Milano, etc. perché sono documenti di grandezza; sono eroismi irripetibili di valori di storia, di fede, di *uomini*. Parlano.

L'arte, ripeto, non è nella forma, è nel documento dell'uomo. La forma è cosa completa e perfetta (si può concepire una forma incompleta? non sarebbe una forma): ma tuttavia non è indispensabile all'arte, perché una statua mutila (la vittoria di Samotracia), una pittura alterata (il Cimabue di Assisi), un rudere d'architettura (la « prova del rudere » è la gran prova dell'Architettura: la buona Architettura deve *resistere* a tutte le ingiurie, deve esprimersi anche attraverso un rudere) ci danno, anche mutila, alterate, ruinate, delle emozioni d'arte, sono tuttavia dell'*arte*.

Quelle opere sono documenti d'artista, perché da esse si sprigiona lo spirito dell'artista che le creò, la sua grandezza d'animo, il suo pensiero: parla un Uomo.

Questa è la misura dell'arte. Misura dell'Uomo. (Qui la definizione, l'« uomo misura di tutte le cose », acquista un altro significato. Diventa misura della sua eroicità, della sua vita, del suo dramma vale a dire della sua sincerità, autograficità. Gli accademici non sono sinceri. I tecnici non sono autobiografici: gli artisti sempre, e soltanto. Il valore della pittura di Van Gogh non sta solo nel valore formale –

quello copiato dai vangoghisti, desolato omaggio - sta nel suo dramma, nella sua biografia; la sua pittura ne è il documento. Io dico ai vangoganti, tagliatevi un orecchio. Ma s'è visto che anche ciò è irripetibile).

Ogni uomo - dissi - lancia un grido prima di morire (non dico al momento di morire, ma prima, nella vita): resta quel grido. Lo raccoglie la storia, se è genuino.

●
L'ARCHITETTO, l'Artista, dubiti dei valori estetici e formali. Si affidi ai valori dell'impegno e della fatica. Istituisca in ciò il suo vero documento valido: umano. Muzio ha detto un giorno una cosa emozionante: « su quest'opera si è lavorato tanto tempo, *quindi* è bella ». Modo suggestivo per affermare quei valori d'impegno umano che *restano attaccati* all'opera, e, dopo, raggiano bellezza.

Così sono belle le cattedrali medioevali con tutte le loro infinite statue, con tutto quell'infinito impegno e lavoro, quella infinita fede, quella infinita preghiera e quell'amore: (eccesso d'amore. L'arte è una cosa amata eccessivamente: ci sono però gli innamorati respinti). Ed anche, nelle cattedrali gotiche, tutto quel lavoro *che non si vede*, nei fregi, nelle sculture: (certi sottosquadra, certi finimenti dei rovesci, etc. che nessuno può veder mai, ma che esistono, *producono* un valore d'arte supremo: prodotto dall'amore).

(Il monumento a Vittorio Emanuele a Roma, non ha sottosquadra nei suoi fregi; è un altro segno della sua povertà. Scultura che non sia conchiglia non canta!)

(So anch'io che con un architetto asino, anche se lavorasse cent'anni non si potrebbe mai dire « quindi è bello », ma sono con Muzio nel credere nel senso vero di questa sua convinzione sul bello, che è quella che mi piace di più. Il bello è qualcosa che va meritato in qualche modo. Viene chiesto da Dio a noi. Mi fan ridere e pietà tutti quegli Architetti e artisti infatuati degli schemi (c'è tuttavia fra questi qualcuno che è anche vero artista, ma che non si accorge che lo è solo quando è fuori dei suoi schemi) che credono nei presupposti di tesi e poi di regole, schemi, tracciati proporzionali e reticoli, altre miserande diavolerie: che credono in tutti questi pretesti per non faticare, per non aspirare ad una ispirazione, invocarla, provocarla e dolorosamente sgravarsene (non è facile). Se avessero ragione loro, « tutti » farebbero « sempre » opere perfette, persino loro. Non è mai così.

Invece avviene che tutti noi, ed anche loro, (nonostante i loro procedimenti) si fa qualche volta una cosa buona e molte volte una cosa brutta. L'arte non si può render sicura e costante: sarebbe troppo bello, (o meno bello). Nessuno di più ingenuo e lontano dall'arte di questi calcolanti. (E' vero, l'ho provato anch'io, che opere d'arte si possono dopo, a posteriori, « schemare », e ci si può divertire a ritrovare proporzioni, tracciati, iscrizioni in cerchi, in spirali, ecc. ecc. Bella forza, sono opere d'arte!).

Ma quel che non si può (sarebbe troppo facile; anche i negati farebbero arte) è « produrre arte » attraverso regole a priori. Lo schema, come la « tradizione » e la ripetizione, non esiste in arte, esiste la storia, che non ha ripetizioni. E l'arte è storia.

(Io preferisco, per l'Architetto, alle regole un'altra cosa per « provocare » l'Arte; quella che volevo esprimere in due

mai dipinti quadretti, come in un dittico ex voto. In uno v'era l'Architetto in ginocchio di fianco al letto, in preghiera come i bambini, a invocare le grazie architettoniche, l'ispirazione. Nell'altro v'era l'Architetto addormentato, e dalla finestra aperta sul cielo, lungo un filo, lungo un raggio, gli venivano « le idee ». Piante di case, risoluzioni di volumi, forme di mobili, ecc. correvano lungo quel filo. In fondo è così; abbiamo le nostre voci, le idee ci visitano sempre di notte. Sono grazie ricevute. G.R.)

- L'ARCHITETTO, l'Artista, deve prevedere l'opera del tempo. L'Architettura deve invecchiare bene. L'Architettura nuova non è ancora perfetta. Il « tempo » fa parte dell'Architettura.

Le Corbusier ci ha rivelata la magia di quand les cathédrales étaient blanches. Quel bianco era la bellezza di *quei tempi prestigiosi*. Ora quelle cattedrali son belle anche nere. Il loro bello è d'essere *ancora belle* (e forse *sempre più belle*).

Ogni bella Architettura ha durato al di là del suo aspetto iniziale e del suo scopo e della sua funzione: molte han servito a più funzioni successivamente. La ragione di durare d'una architettura, ed infine la sua ragione d'essere, è solo nella sua bellezza e non nella sua funzione. Essa assume una nuova funzione: la bellezza. La bellezza è la struttura ed il materiale più resistente. Si oppone alla distruzione dell'uomo, che è il più feroce alleato del tempo distruttore.

- L'ARCHITETTO, l'Artista, non partecipi al culto della bella materia; nulla è meno spirituale, nulla è più materiale della bella materia.

Palladio operò con materie modeste. La bella materia è uguale per tutti. Creare bellezza con una materia modesta è invece di pochi. La bella materia, poi, non esiste. Esiste la materia giusta.

I cosiddetti « raffinati » sono dilettanti: non sono veri raffinati perché vogliono sempre belle materie, raffinate, dappertutto.

Un intonacaccio rustico quando è al suo posto è la bella materia per quel posto. E' la vera raffinatezza. Sostituirlo con « materia nobile » è da cafoni.

●
L'ARCHITETTO, l'Artista, consideri che la funzionalità è nelle architetture un fatto implicito, mai un fine; è un fine (e ne è un limite) solo nell'opera dell'Ingegnere. La macchina funziona ed è bella: una Architettura che funzioni e basta, « non è ancora bella » e non funziona del tutto. Funziona del tutto se è bella. Allora funziona per sempre (perpetuità, dice Palladio): deve funzionare sul piano dell'arte, dell'incanto (qu'elle chante: dice Corbu). Funziona anche quando non funziona più praticamente. Funziona perfino come rudere. Funziona poeticamente. Funziona nella storia, nella cultura, nella magia. Questa è la funzione ultima dell'architettura, superare la funzione che l'originò. Funzionare nel piano dell'arte.

(la funzionalità della macchina è nel *suo* movimento, la funzionalità di una casa, di un ambiente, di una architettura è quella di guidare il *nostro* movimento).

(PARLIAMO PER INTERPOSTE IMMAGINI)

il pavimento è un teorema
l'obelisco è un enigma
la fontana è una voce
la scala è una voragine
il tetto naviga nel cielo, chiglia in alto
la volta è un volo
la loggia è una navicella
la finestra è una trasparenza (è la vista, è la vita)
la stanza è un mondo

(disse poi Luisa Gusberti, che mi aiutò a fare questo libro la prima volta:

il grattacielo è una forza
la porta è un invito
il colonnato è un coro
la casa è un sogno)

(IL PAVIMENTO)

è un teorema

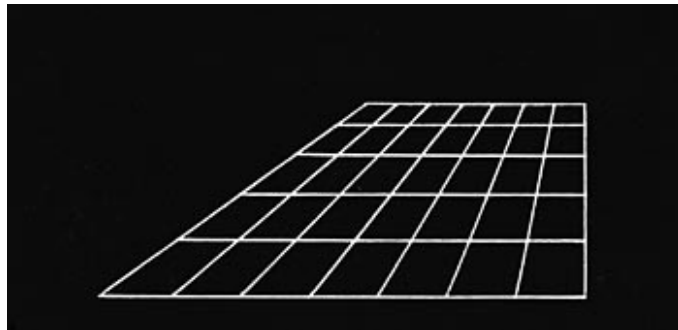
Disse Strnad, (o Franck?) architetto: « l'Architettura è un finito nella natura », la quale - dico io - è un « infinito » oltre che un non finito ed un mai finito (c'entra il tempo che significa trasformazione) : l'Architettura, come opera d'arte è immutabile, perpetua in una forma, è un ordine del disordine della natura: la natura però non è un disordine, e non è neppure un ordine: è « un'armonia ».

Nell'armonia « naturale » della Natura l'Architettura istituisce un'armonia di ordine diverso, che gioca magari di contrasto, un'armonia di geometria (parola filologicamente non più attinente al suo significato, la geometria non è affatto geo-metrica: astratta e matematica come è, è disimpegnata dalla geo).

● Quest'*ordine* architettonico inserito nella natura, comincia da un pavimento: il pavimento è un teorema: è la proiezione del cristallo: e la scacchiera sulla quale giocano tutti gli elementi mobili e viventi (uomo compreso) che integrano l'Architettura e vivono in essa.

Il pavimento è, deve essere, anche gioco di materie: nella loro successione, deve istituire « sequenze » di materie e così di colore, come di dimensioni, e di forme: percorrerlo sia un'avventura (non soltanto pedestre): il pavimento è un « finito » fantastico e preciso, è una progressione o successione, con un suo limite.

Il pavimento, se l'Architettura è viva d'ogni sua risorsa, non sia su di uno stesso piano. *sia a tre dimensioni*; sia cioè gioco di dislivelli: ricordatevelo.



Come il ragionamento che conduce alla dimostrazione d'un teorema si può rifare a rovescio, dal c. d. d. al problema, e come la somma è la prova della sottrazione, così puoi ripercorrere il pavimento, « tornare sui tuoi passi »: ma anche questa seconda successione, « sequenza rovesciata », deve essere pure perfetta: prova del pavimento.

(i muri si « immergono » nei pavimenti lucidi: il pavimento (lucido) è un lago: ci voliamo sopra: altrimenti si cade: è fatto per la danza: non si dorme bene in una stanza col pavimento lucido).

● Poiché sul pavimento si cammina, dal pavimento, canto fermo, si muove il *nostro* movimento.

Questo movimento crea spettacoli. Gli spettacoli (spaziali) dell'architettura.

Uno spettacolo lo si vede da fermi, lo spettatore è fermo e lo spettacolo cambia dinnanzi ai suoi occhi con l'emozione delle sue sequenze; una musica la si ascolta da fermi (quando non si balla, ma ballando si ascoltano due cose) ed essa si svolge dentro noi (o dinnanzi al nostro udito: si può dire?): una Architettura è invece lei che è ferma, è invece lo spettatore che si muove, ed essa, se è veramente bella, svolge lungo i passi e gli sguardi di lui le sequenze dei suoi spettacoli; le sue sorprese, i suoi scenari, i suoi crescendo, il suo finale.

M'avete capito? E' uno spettacolo che si suscita percorrendolo: percorrendolo « in tutti i sensi »: d'andata e ritorno e torcendo e alzando gli sguardi: l'architetto deve essere il regista di questo spettacolo difficile e totale.

Pensate bene a ciò e vedrete come ci si accorge subito, percorrendola senza emozioni, della povera architettura, della stanca, della inoperosa, dormiente architettura (quella degli architetti poveri, stanchi e dormienti).

L'altra l'architettura vera, celle qui chante, come vuole Le Corbusier, qui joue, potrebbe aggiungere Le Corbusier, ci rapisce nei suoi spazi, ci fa camminare, ci fa salire e scendere, guardare in su e in giù, perderci negli spazi, ci fa battere il cuore di stanza in stanza, di diversità in diversità, di gioco in gioco, di luce in luce; castello incantato.

L'Architettura è peripatetica. Lo spirito « la danza »; essa ci deve emozionare con le sue sequenze, invitare ad oltrepassare ogni soglia, a correre ogni scala, ad affacciarci ad ogni finestra, a guardare ogni sua « fuga », e renderci nostalgici di quel che s'è veduto, farci tornare indietro, sui nostri passi, innamorarci delle sue vedute e ricordarle per sempre: dobbiamo inseguire questo regista invisibile: l'Architetto: (come vorrei poter dire bene quello che vorrei dire!).



L'OBELISCO

è un enigma

questa definizione è un estetismo, lo so: come quella del pavimento, ma ambedue servono per spiegare molte cose; in questo caso, che l'obelisco, sibillino, metafisico, - non per nulla inciso di segni indecifrabili - rappresenta l'Architettura arcana, non funzionale, *desinteressée* (dice Corbu) il puro il solo atto plastico, l'accento.

L'obelisco insegna Architettura; è forse il simbolo stesso, e puro dell'espressione dell'Architettura, dalla quale parte un « cantare » quando le sue linee non si posano, non dormono, non stanno soltanto, ma sono « staticamente in moto », sono estatiche. L'estasi di un movimento.

Perchè l'Architettura è una immobilità in movimento: capitemi: le sue cuspidi « salgono » al cielo, le sue cornici e linee « corrono », i suoi archi s'inseguono, girano, giravol-

tano; è ferma ma eccita il nostro sguardo, a percorrerla a misurarla; è da questo correrla e misurarla del nostro spirito che essa muove le sue linee, gioca con i suoi echi geometrici, trilla (la parola non mi piace, ma è giusta) con i suoi ritmi brevi ripetuti, si conchiude con il suo disegno finito, risuona nei « contatti » delle sue linee, scandisce gli spazi con i ritmi più larghi.

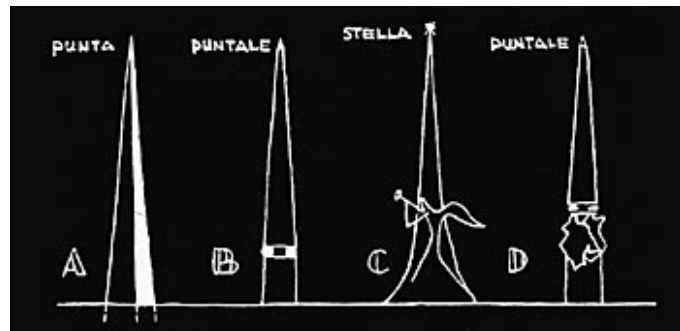
Così canta, come vuole Le Corbusier: canta nei suoi silenzi: nel mirarla è un canto, cioè, « in noi » : solo per questo la si dice affine alla musica che invece è solo movimento (perché è nel tempo e muore, scompare, quando si ferma: la musica è solo una apparizione, una evocazione: non est, non stat: vivit: est solum in motum).

Vi sono delle analogie giuste eppure fuori dei termini: movimento è ciò che si vede muovere: eppure la musica, che si ode e non si vede, è solo nel movimento.

Architettura non si muove, sta, s'è detto, eppure la sua liricità è nel correre delle sue linee; e di essa, che si vede e non si ode, si sente la musicalità: mirate la volta di Nervi a Torino, non fa che correre, volare, con i suoi elementi, e lo sguardo vola, e la mente anche.

●
L'obelisco poggia in equilibrio pericoloso, al limite, dobbiamo temere che cada, ritenere miracolo che stia, la sua base deve essere la più esigua possibile, la sua altezza la massima possibile: deve esistere una soluzione di continuità, uno stacco, una frattura, fra base, (piantata nella terra) e obelisco, poggiato precariamente su di essa.

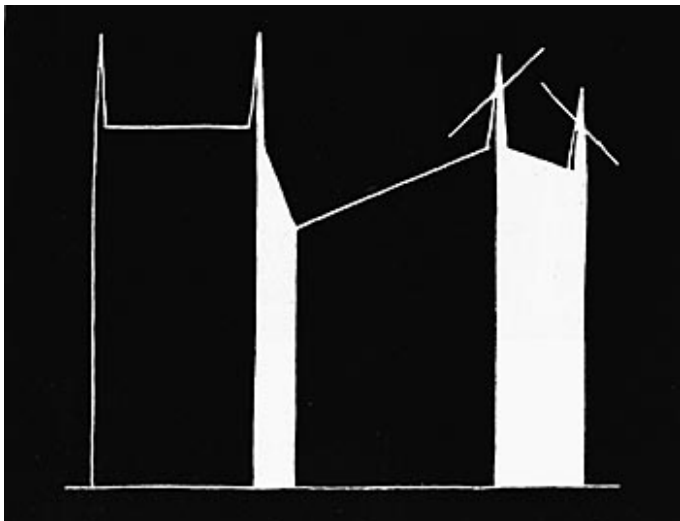
Da questo contrasto negativo-positivo scatta la scintilla dell'Architettura: questa soluzione di continuità è accentuata nei veri obelischi dall'espressione plastica: l'obelisco vi è geometrico, nudo, astratto; la base è plastica, e naturalistica (come D), e l'obelisco poggia precariamente su quattro biglie, o su quattro tartarughe: un obelisco (come C) non è Architettura, ma è un pennone.



(Un obelisco come lo vidi a Buenos Ayres (A) telaio di cemento coperto di lastre e piantato rigidamente nel suolo, non è un obelisco: non hanno capito nulla: non è monolito né miracolo: non sta per equilibrio miracoloso e difficile, ma sta piantato in terra come un palo: America! America!).

L'equilibrio miracoloso, è l'intima espressione dinamica dell'Architettura, è dove essa comincia a parlare (e poi canterà), è dove rompe il sonno della simmetria facile, delle dimensioni larghe, comode, tolleranti: l'arte è una esattezza al limite, senza tolleranza e margini di sicurezza: è un gioco esigente, un gioco riuscito: è un equilibrio impossibile che riesce: è l'esattezza di un eccesso.

L'ho imparato da Loos: Adolf Loos, che conobbi di persona. Un piede e una gamba di una sedia e di un mobile - mi diceva - debbono essere sempre un po' « troppo sottili », una guglia sempre un po' « troppo alta », un ponte sempre un po' « troppo teso »: una sfida sempre: una riuscita: (ecco l'insegnamento dell'obelisco: il quale è un cristallo).



disegnavo un tempo le mie facciate - era un vizio - con l'accento di due pinnacoli, (tirées à deux épingles) era come l'impostazione di un tono, di un ritmo, di una decisione, era come una prova: poi li toglievo, qualche volta procedo ancora così.

Non è certo una nascita razionale dell'Architettura questa: è invece il segno, è l'accento della volontà che essa abbia una certa tensione, o slancio o scatto: nella costruzione vi è una sostanza, che la dimostra e la costituisce, ed appartiene all'edificio: quel che invece da quella sostanza viene espresso, liricamente, attraverso una forma, è l'architettura opera d'arte: è il suo potenziale lirico: architettura «forma di una sostanza»: forma pura: cristallo.

Nel suo dar forma a sostanza si scopre la personalità, il destino dell'artista: (ma su ciò debbo tornare).

(LA FONTANA)

è una voce.

La fontana deve essere il commento lirico, metafisico della voce e dello spettacolo delle acque: così Trevi, la fontana perfetta ed assurda; così la barca di piazza di Spagna; così la fontana di piazza Navona: l'assurdità di certe cose è la loro razionalità: una fontana assurda è razionale, una fontana razionale è assurda, non è una fontana, è una erogazione d'acqua, un grande rubinetto.

(questo per le grandi fontane; per le piccole,, casalinghe, nei patii, è un'altra cosa: la fontana deve essere allora pudica perché l'acqua non è un torrento ma uno zampillo, un gocciolare, una polla; voci acquatiche sommesse, non il tuono delle monumentali acque scroscianti)

La fontana non è astratta, è metafisica: godimento a Trevi di veder che sono state architettate architetture ruinate, crepe, e « rocailles ». De Chirico, insufficiente metafisico ha mancato di dipingere un quadro rovinato dal tempo, mentre gli architetti hanno architettato, e non solo in Trevi, ma anche a Mantova ed altrove, architetture nuove ruinate.

●
(gli architetti battono i pittori? gli architetti hanno fatto sempre invenzioni (l'Architettura è invenzione) (feci la seguente invenzione, dice Palladio): gli architetti fanno del verismo per fantasia mentre i pittori veristi si son perduti a copiare il vero. (per fortuna non tutti) (e gli antichi mai: loro immaginavano il vero: figure di Michelangelo, o dei primitivi, architetture dei primitivi, o della « Scuola d'Atene » non sono mai esistite: fantasia): che c'è di vero nel «verismo» se esso imita il vero? il vero è nella cosa inventata, originale: nel fantastico: fantasia, o pittori veristi:

poesia! gli antichi usavano del vero solo per comporre delle cose non vere: che c'è di vero nella « nascita di Venere »? nelle annunciazioni?)

La fontana o è naturalistica (Trevi), ed acqua e pietre giocano per analogie o è per contrasto, fra geometria (l'Architettura) e natura (l'acqua), fra astratto e vivo, fra immobile e semovente.

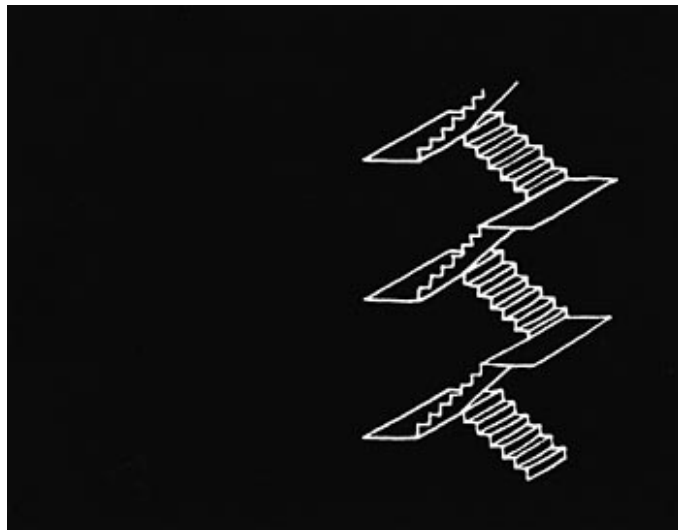
(l'acqua delle antiche fontane era sincera, il suo fluire nella caduta era naturale; così i suoi zampilli: non smetteva mai: perennità delle fontane)

oggi nell'arte delle fontane è intervenuto il motore, i loro zampilli sono forzati, sono acque violentate, sono una sproporzione, sono un getto, non un gioco naturale; il loro fluire non è naturale e sempre nuovo, vergine e perenne come nelle antiche fontane, come a Tivoli: è invece un ricupero, è un giro, una « ripetizione dell'acqua »: finito il gioco queste fontane artificiali, meccaniche, si « spengono », dormono: sono uno strumento fermo: si « chiudono ».

ma tutto ciò - e la luce artificiale - non porta a possibilità fantastiche e gigantesche di spettacoli d'acqua?

anche nel gioco del tempo: ora possiamo mutare acqua e luci nelle fontane: comporre un gioco d'acqua e di luci

prima vi assistevamo soltanto, non potevamo farci nulla, era una monodia; ora è una sinfonia: prima era uno spettacolo continuativo, immutabile (sul quale il pensiero c s'incantava » nel collarsi dei sensi): oggi interveniamo, può essere opera d'arte con i suoi preludi, i suoi crescendo, i suoi adagio, gli acuti, il suo finale, il suo silenzio; una fontana smette: l'arte non è più nella fontana, ma nel farla agire fuochi d'artificio dell'acqua.



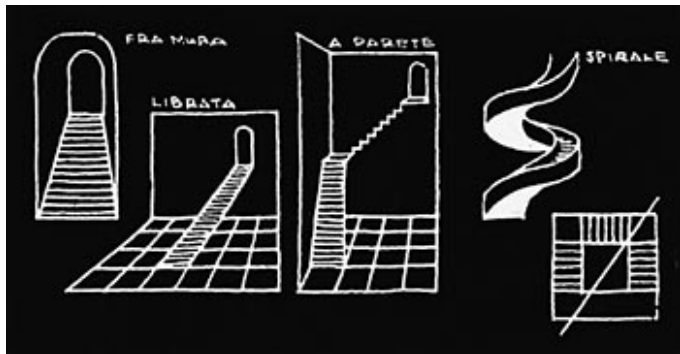
LA SCALA

è una voragine

(dico la scala vista dall'alto)

Nella casa è l'elemento astratto, non casalingo, geometria misurata dal compasso del passo, dalle nostre gambe. Le scale, poneteci mente, sono stanze alte sei, dieci piani, che percorriamo verticalmente. Dico le scale un po' grandi, che vedi tutte. Quelle strette sono molle a spirale, sono spine dorsali, ne vedi solo pezzi (vertebra per vertebra).

●
L'Architetto che non concepisce una scala come cosa fantastica non è un Artista: non è un regista dell'Architettura.



● (La scala più bella è quella con ogni andata fra muro e muro. Chiusa. Vedi una rampa alla volta, non sai dove finisce. Potrebbe non finire mai. Può essere di gradini scuri e pareti chiare, o al rovescio, o tutta chiara, e coperta a volta).

(La scala più bella è quella librata. Una rampa appoggiata al suolo ed all'arrivo, come un ponte inclinato. E' la scala più emozionante: vola: è un salto).

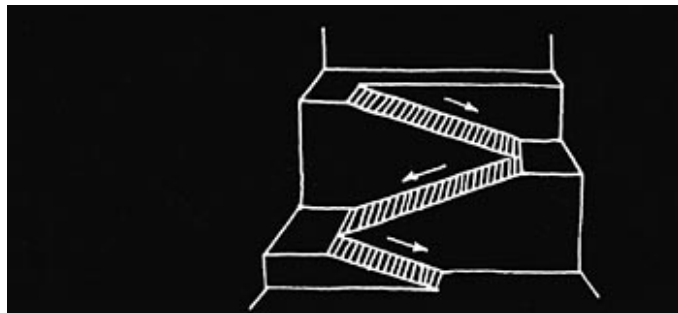
(La scala più bella è quella esigua, che s'arrampica lungo il muro, in un grande vuoto. E' la scala vertiginosa - siamo sempre tentati di farla senza balaustra).

(La scala più bella è quella a spirale: è la scala arcana; che sale in cielo, che trapana gli spazi).

(La scala più bella è quella che scende tutta in vista; vi figurì l'Architetto un corteo che la salga o scenda o una figura che fugga: film).

(Tutte le scale, tranne una, possono essere le più belle: quell'una è la scala normale a pianta quadrata, col vuoto in mezzo).

Giochiamo sempre con le scale.



● Pensavo di affrescare le pareti delle scale! figure vere che salgono la scala e figure dipinte sulle pareti delle scale s'hanno da confondere. Ci inganni una prospettiva che rompa i muri (il contrario di quel che vorrebbe Severini che non ha capito la pittura murale): l'Architetto crei il fantastico, gli dice l'Artista. Perché noi vogliamo l'inganno. *Vulgus vult decipi* è una richiesta d'arte.

La gente è innamorata dell'arte. Vuol essere sedotta. La seduzione è un inganno invocato, un gioco che sappiamo e che non è mai stanco. La gente vuole il fantastico, il conforto del fantastico. Il non fantastico le è propinato da tutti. Ne è sazia e nauseata.

Volevo affrescare le pareti di una scala con tutta una storia dal basso all'alto, e ad ogni piano le abitazioni con le loro porte appartenere a quella storia. (Il signor tale? al piano dei centauri). Entrando in una abitazione deve parer d'entrare in un episodio.

(Invece ho fatto per Melandri una scala dove una gran figurazione astratta la corre tutta con le sue forme e i suoi colori, pareti e gradini, un racconto da libro illeggibile alla Munari, una recitazione muta: alta cinque piani).

Le scale sono stanze disarredate, precise, silenziose, e il loro

silenzio è ritmato da questa cosa impressionante e umana, sonora, « *il passo* ». (il passo sulla scala ci fa sempre trasalire: impossibile non ascoltare un passo sulla scala: chi sarà?).

A volte la scala si popola: scendono in molti dopo il convito: si fa rumorosa, fragorosa, echeggiante. Il suo silenzio, dopo, è più alto.

I passi sulla scala sono di vite diverse: passi agili, giovani, svelti, volanti, correnti; passi leggeri, fruscianti; passi modesti, passi timidi, passi importanti; passi stanchi, pesanti, vecchi, faticosi, lenti, strisciati; passi duri, fatali, paurosi, spaventosi che ti fan battere il cuore: passi amorosi, passi pensierosi, passi assassini, passi terribili e minacciosi, passi fuggitivi.

L'Architetto deve sentir « suonare » la scala. (La scala, al buio, è ostile, è drammatica, è luogo di agguati e delitti, di addii, d'arrivi, di fughe: la scala è luogo di litigi clamorosi echeggianti da teatro o film popolare di maschere; è il luogo di incubi e spaventati - le scale deserte - di suicidi e vertigini).

●
Ho fatto in Vaticano una scala così: alzate di marmi colorati diversi, pedate di Carrara bianco.

Dal disotto vedevi solo le alzate, tappeto fantastico: la salivi, ti voltavi a riguardarla; era tutta bianca, vedevi solo le pedate. Pio XI - il Papa per il quale lavorai in Vaticano, tra monsignori e personaggi di corte - la vide dal basso, scosse la testa gustandola come un tappeto marmoreo tutto di colori: la salì, si volse per rivederla prima di procedere, era solo bianca. Mi guardò: « Santità - dissi - anche gli architetti fanno i loro miracoli ».

(Quella è stata la mia *scala*. Vorrei che si dicesse una « scala alla Ponti ». L'ho ripetuta apposta alla Montecatini, e per Planchart a Caracas e nello scalone del Rettorato di Padova): diceva Anti « fantasia degli italiani ».

Pagano, alla Bocconi, ha fatto un'altra bellissima scala, da Architetto. A forbice.

●
(La scala è una cosa, la gradinata è un'altra: quando dico scala, la dico chiusa fra due o quattro pareti e il vuoto sotto le rampe. La scala è un interno, la gradinata è un esterno, e le sue rampe, sotto, son piene.
La scala è un a solo, la gradinata è corale, è un largo).

●
Una scala con gradini colorati intensamente vuol pareti di marmo bianco.
Una scala di pietra (opaca) vuol pareti di muro (affrescato). Una scala di granito vuol pareti di marmo (?)

Dove la scala poggia può essere l'elemento forte (motivo maggiore) e le pareti (rivestimento) divengono l'elemento debole (motivo minore). Motivo maggiore vuole pietra, marmo, motivo minore vuole intonaco, stucco, mosaico di gres.

Non dimenticate lo stucco a caldo: è bellissimo purché *non imiti il marmo*.

Dove la scala è librata o a sbalzo (e la parete la serra fra i denti), il gradino può essere il motivo debole; Muzio fece la parete di ceppo (in maggiore) e i gradini in marmo bianco (in minore).

Occorre sentire questi rapporti di elementi maggiori e minori, questi contrappunti, che dipendono dalle materie (maggiore o minore forza loro) e dai colori (più, meno, vivi o più, meno, intensi) e si distribuiscono nei tre piani della Architettura che sono l'orizzontale visto di sopra (i pavimenti); il verticale (le pareti); l'orizzontale visto da sotto (i soffitti).

La scala appartiene allo spazio.

I TETTI

a volte navigano nel cielo,

Da noi, Italiani, l'Architettura del tetto non esiste; o quasi. L'Architettura finisce alla gronda, al coronamento, che è sovente, negli edifici monumentali, di grande volume ed ornamento ed oggetto.

(Da noi il tetto è una sovrapposizione, non è una composizione).

(Al nord l'Architettura finisce invece al sommo del tetto, il tetto è una sua capigliatura monumentale, il tetto è metà dell'Architettura di una casa, l'abitazione lo occupa tutto, la struttura di quei tetti è un'architettura sapiente e complicata. Il tetto, fatto Architettura, è lassù, bello, ordinato e vivente con i suoi comignoli e abbaini. Da noi, fuori come sono dall'Architettura, i tetti sono disordinati, i comignoli, gli sfiatatoi vi spuntano a caso: pochi Architetti disegnano il tetto. Sotto al tetto, da noi, non v'è ancora della casa come nel nord, ma ci sono quelle cose paurose e polverose che son i solai.

I nostri sono tetti morti).

Il tetto è, in ogni modo, una copertura logica, perfetta, leggera, aerea, coibente.

Però o è copertura, e allora niente solai, o è architettura e allora ai solai sostituiamo belle stanzette; oppure aboliamo il tetto e facciamo giardini pensili chiusi da mura o da reti metalliche. Una città che fiorisce al sommo tutta di giardini: città felice. Metà - dico io - della superficie della città (i tetti) nessuno la gode.

(Ma il tetto è mai cristallo?)



Ci son dei tetti a cuspide piramidale a quattro falde sopra le belle case quadrate liguri; son coperti in lavagna. Somigliano alle punte del cristallo, ma non sono cristallo.

Perché il tetto è una cosa chiusa e vuota sotto: il suo tegumento è frammentario come un mosaico, non è unità. E' qualcosa di casalingo, fuor dell'Architettura, non è solenne, tutto bucato dai comignoli com'è. Ha peso diverso dell'Architettura, vi poggia e non vi connette. E' un ombrello (quando non è un cappello).

Le grandi, le assolute architetture non hanno tetto, ecco perché l'Architettura moderna che ricerca una purezza rilutta dal tetto. Il tetto è un coperchio e sopra qualcosa che è già finito, che è già compiuto, le sue linee son dettate dalla pioggia non dall'Architettura. Il loro senso più architettonico d'ogni altro popolo, ha fatto ripudiare o trascurare dagli Italiani il tetto. Essi han architettato solo delle sontuose coperture come nelle basiliche palladiane o nelle cupole; dove creano all'interno estrose, un cielo. Il tetto solito, a due falde, come un giornale piegato, l'han lasciato ai carpentieri).

(LA VOLTA)

E' un volo.

Mi si capisca subito, dico queste cose perché occorre che l'architetto intenda tutto liricamente. Le cose che son dipinte sulle volte volano, sono nel cielo, sono paradisi. La volta più bella del mondo sarebbe stata, se dipinta, quella di Libera nel Palazzo dei ricevimenti all'EUR a Roma, è una vela gonfiata da un vento che va da terra al cielo; un vento minervico che viene da un cervello: volerebbe via se non fosse trattenuta, immenso fazzoletto, agli angoli, alle sue cerniere. Ha un vulcano che le soffia sotto. Se fosse stata dipinta sarebbe stata gonfiata, questa vela, tesa, dal di sotto anche dal vento poetico della pittura. E la volta di Nervi a Torino? vola.

(LA LOGGIA)

E' una navicella.

I balconi, dice mia figlia Lisa, di spirito poetico dotata, sono piccoli vascelli ormeggiati alle facciate, pronti a partire con la bella incantata che è sempre in ogni balcone, in ogni loggia. (Quanto, da giovani, guardammo in su, verso i balconi, e sempre per vedere lei, col presentimento di innamorarci. La nostra donna ideale ci apparve un giorno, ci salutò, da un balcone: non entrammo nella casa, non salimmo le scale, non la sposammo o rapimmo: perciò è rimasta ideale. Solo così).

(LA FINESTRA)

(E' una trasparenza)

Ha ragione Ridolfi a cominciare l'architettura dalle finestre, forse in ogni modo ha una ragione.

●
Il volume d'un edificio è « sempre bello »; è buono, è quello che è.

Le sue facciate, idealmente, sono superfici intatte, sono come il foglio di carta bianca. Con le finestre comincia il gioco arcano dell'Architettura, il disegno, la vita.

La tomba ha la facciata senza finestre, perché nessuno vi si affaccerà mai: la finestra è la vita, è il di dentro. La tomba non ha interno, è chiusa. La piramide, tumulo che esclude porte e finestre, è la tomba perfetta, una geometria posata sulla vita. Sulla morte. Elimina la vita.

(e gli edifici condizionati e chiusi? sono per il lavoro, per le cerimonie del lavoro: e così certi ristoranti o negozi americani, chiusi, illuminati artificialmente, aereati artificialmente: ipogei: catacombe moderne di lusso - senza religione).

●
Una volta il rapporto di spazio tra muro e finestra si definiva « vuoto e pieno »: pieno perché il muro era un solido, vuoto perché le finestre erano un buco. E' nel volume chiuso il pieno prevaleva sempre sul vuoto (tranne si intende nei loggiati, ma il loggiato è un fatto tutto spaziale, e plastico,

è tutto un vuoto: non è un vuoto e pieno). Oggi il muro non è più un vero muro, un solido, un pieno: è una superficie; è un rivestimento sopra uno scheletro di cemento armato, o di ferro, (un vuoto): la finestra oggi si è portata avanti sul filo esterno, non è più fonda, e si è fatta grande, prevalente. Nella Montecatini, e nelle ville di Planchart, le ho volute, le finestre, rigorosamente col cristallo al filo stesso esterno del muro, sullo stesso piano. Così le avrei volute a S. Paulo a continuare la superficie (unita) della Facoltà di Fisica Nucleare. Nella casa Melandri è un'altra cosa, le finestre della grande vetrata « sono *accrochées* ».

Con la finestra a filo (che riflette il cielo, e il correre delle nubi e il giro del sole) il buco, il vuoto, è scomparso, esiste un piano solo e solo *il pieno*, l'architettura è solo pieno, volume integrale: e l'architettura è un *cristallo*, qua opaco e là trasparente. Il volume non è più forato. Al rapporto *vuoto e pieno* è sostituito il rapporto *opaco e trasparente*. (E, contro il cielo, *opaco e riflettente*: i vetri a filo riflettono il cielo. Incielano l'Architettura).

La finestra è una trasparenza. Dalle finestre « traspare ». Nell'Architettura d'oggi si deve *veder dentro*, dal di fuori. Spazialità. Ma qui il discorso cambia. Ad un certo momento la finestra scompare, diventa una parete tutta di vetro (la paroi-fenêtre: dice Lods attaccata alla struttura. Chiusura. Si arriva al limite nel padiglione di Philip Johnson nel New Canaan. La finestra è scomparsa. Una parete di vetro.

Quando la nostra Architettura si riduce, forzatamente, alle facciate, non architettiamo, impaginiamo le finestre nella facciata: facciamo dei Mondrian coi cristalli. Asnago e Vender impaginano bellissime facciate, architettano una superficie, facendo dell'arte grafica: non per nulla Persico venne alla architettura dalla impaginazione.

E le finestre arredate? sono la mia passione.

(LA STANZA)

E' un mondo.

Stanza (s'è detto) è una bellissima parola: non lo sono invece, vano, né locale, né ambiente, né camera, né sala, (parola borghese), né salotto (parola piccolo borghese).

(*Cucina, parola pulita e casta; veranda, parola bellissima e cantante; tinello, parola birichina; alcova, parola peccaminosa.*)



Nella stanza il soffitto bianco è un « vuoto ». Vuole esso allora pareti colorate che « chiudano » la stanza: e pavimento di colore intenso, che l'accenti.

(*stanza tutta bianca è un cofano, non architettura*)



Il soffitto è il coperchio della stanza: è il suo cielo: sta bene scuro, intenso ed ornato; allora copre, chiude e quando è ornato è anche una pagina da leggere e rileggere fantasticando e contando e ricontando gli elementi.

Il cielo chiude, col suo azzurro scuro: la sua volta rassicura: nella nebbia e nel nevicare, che cancellano il cielo, che aprono le distanze, l'uomo vive a disagio perché non sente limiti attorno a sé, non sente le pareti della natura, perde il soffitto del cielo, si sente perdere. Come nel deserto, come nel pack.

(*nelle stanze mai soffitto e pavimento ambedue scuri o ambedue chiari: fa sandwich*)

Sia sempre nelle stanze, da pavimento a soffitto, una direzione d'intensità di colore dal chiaro allo scuro, o viceversa

(nelle stanze il pavimento nero e lucido è un lago: le cose vi galleggiano)

Nelle stanze il pavimento chiaro (pietra) sostiene: le cose vi poggiano.

Il pavimento di colore (linoleum, gomma, vipla, maiolica) è un prato, vuole soffitto chiaro, cielo mattutino: il pavimento ornato (maiolica, intarsi di marmo) è un tappeto: i pavimenti, caldi ed elastici, di legno e di linoleum, o di gomma o di vipla sono invece tappeti fissi.

(Rudofsky, architetto per eccezioni, voleva una stanza da letto - per Ischia - con un pavimento-materasso totale)

Pavimento di pietra sostiene pareti di *intonaco*, che è muro; perché l'intonaco fa tutt'uno col muro; perché è della sua natura, è la sua pelle; è *vera parete* che regge e ripara (il rivestimento ripara e non regge).

Pavimento di marmo sostiene pareti di muro, o rivestite di marmo o di legno (pareti, queste ultime, non vere).

Pavimento di legno è un tappeto, va d'accordo con pareti rivestite di legno o di stoffa.

Pavimento di tappeto, vuol pareti coperte di stoffa e di carta

Pareti affrescate repellono da pavimenti di legno o lucidi.

●
(l'Affresco, che è muro, ama le pietre, e vuole una struttura per soffitto, per cielo: un coperchio, anche in legno: e pavimento di pietra)

CONTRIBUTI

Luisa Gusberti che mi assistette nella prima redazione di « architettura è un cristallo » aggiunse queste sue alle mie trasposizioni per immagini

*il grattacielo è una forza;
il colonnato è un coro;
la porta è un invito;
la casa è un sogno.*

●
La prima è esatta perché il grattacielo è opera, espressione, vita collettiva. Però io penso che come illusività il grattacielo, per essere d'effetto deve essere debole, nel senso di senza peso, senza fortitudine. Diventa cento volte più grande. (L'ONU infatti è debole, l'Alcoa e la Lever House, così i grattacieli - veri cristalli tutto cristallo - di Mies van der Rohe: motivi deboli, strutturali.

La seconda è esatta. Evocatrice per me del colonnato berniniano, coro potente, col controcanto minore delle statue sul cielo, statue di Architettura (queste statue non appartengono alla Scultura, né alla Statuaria, ma all'Architettura). Mai forse Architettura fu tanto liricamente corale e mai colonne oltre che essere corali, nel ritmo e nel canto architettonico, parvero, più di queste, folla e togati personaggi immani; coro.

●
Per le donne la porta è un invito, dice ancora Luisa, italiana: per essa si accede alla casa; mondo nuovo, intimo, personale, asilo, ospitalità, conforto, riparo e rifugio, fuori dalle miserie, brutture, e cattiverie del mondo: (non per nulla la legge vieta la violazione del domicilio: violazione di un sogno o d'una disperazione)

(ma sulle porte, vi dirò ancora: sulla loro posizione, forma e grandezza, e colore, e perché)

(Lisa, poetica figlia mia, dice invece, che le porte sono foglie: la porta è una foglia).

(Le due altre definizioni sono più femminili).

E qui v'è da dire come valgono certi giudizi femminili sull'Architettura. Essa è sentita dalle donne sotto una specie vivente. La porta è l'ospitalità e la casa è un sogno. L'architettura per esse non è un cristallo, è una conchiglia. (Le donne sono idealmente lumaca, portano una casa in sé).

La casa nell'animo, cioè nel giudizio femminile non appartiene solo alle possibili realizzazioni dell'Architettura, a quello che è dell'Architetto, ma appartiene a qualcosa di più intimo, anche di impossibile; ad un complesso di desideri e di abbandoni e di bellezze che si pensa non sarà mai appagato. Un sogno. Il « complesso della casa ». Ricordate, del resto, « Uomini e topi » di Steinbeck? ed io vi racconterò un giorno la storia di « villa del sole », il sogno architettonico che accompagnò la morte felice di una bisbetica feroce.

L'Architetto deve sentire tutto ciò, deve considerare che se da un lato la casa è un problema d'architettura, o è la machine à habiter, dall'altro per tante (e tanti) è un sogno inappagato, un diritto naturale non esaudibile. Nel far la casa occorre avere molte delicatezze per l'abitatrice. Ogni uccello ha il suo nido, perfetto come lo vuole lui; non è un sogno, è una possibilità appagata. Solo per l'uomo, per tante donne e uomini, questa possibilità, la casa sognata, non è mai appagata (e non avrai dove posare il capo) e la casa loro non è la « loro » casa. Per tanti resta un lungo sogno, e quando finalmente tocca all'Architetto costruire per qualcun di loro la casa interpreti egli meglio che può questo sogno, questa lunga attesa e speranza: non intervenga brutalmente con teorie ed abitudini sue.

L'Architetto interpreti, nel fare le case, i personaggi che le abitano. L'Architettura è una interpretazione della vita.

MATERIE PRIME

(L'ARTE)

Non il cemento, non il legno, non la pietra, non. il ferro, non l'acciaio, non l'alluminio, non la ceramica, non il vetro, sono le materie prime più durevoli: ma l'arte, nel costruire, è la materia prima più durevole; è sempre la materia prima.

L'uomo *le cose senz'arte* siano in pietra, in acciaio, in cemento. in legno, le abbandona al Tempo, ed esse decadono, divengono rudere e rottame: *le cose d'arte*, la poesia, l'architettura più fragile, la fragile pittura su tela, su carta, sulla carta di seta durano di più, perché l'uomo le conserva, le ripara, le restaura, le aggiusta; non le vuol perdere.

Una pittura affidata al muro, all'encausto, al fresco dura di meno d'una sulla tela perché è legata alle sorti del muro che son di deteriorarsi e crollare.

● Tutto quanto era orgogliosamente solido e « fatto per l'eternità » è crollato o ruinato o devastato dal tempo o dagli uomini: devastato e ruinato il Colosseo, crollate le terme di Caracalla, crollati castelli, mura e templi e portici e fori ciclopici: l'uomo stesso nella sua drammatica storia di rapine, di guerre, di violenze li ha distrutti. Ma non ha distrutto proprio ciò che era arte senza materia, la poesia: ed ha ricostruito dove era la bellezza

L'arte è la materia più durevole: la parola è la materia prima eterna, insopprimibile, incorruttibile; arte, poesia durano terribilmente, durano più di ogni altra cosa: sono la più potente materia prima.

L'arte sfida la guerra, la sfida con la fragilità, l'arte ha protetto Venezia: il cemento non ha protetto Milano, né Londra: il migliore rifugio antiatomico è l'arte.

(ANCHE LA PITTURA E' MATERIA PRIMA D'ARCHITETTURA)
Le pitture bellissime di Campigli sui pilastri della hall del Palace a Milano li fanno scomparire, perché trasformano il fatto volumetrico in fatto pittorico. La pittura è una materia prima per architettare con sapienza.

(LE ALTRE MATERIE INCORRUTTIBILI)
arte, parola, materie incorruttibili, ma la tecnica moderna lotta contro il tempo con materiali incorruttibili: cristallo, alluminio, acciaio inossidabile, smalto a fuoco, su ferro, ceramica, cotto, cemento e - fra poco - le materie plastiche

materie che non invecchiano (marmo pietre legno invecchiano: bene però): materie moderne (ma tutte le materie sono moderne se impiegate con gusto, con espressioni moderne

(IL CRISTALLO)
è un materiale meraviglioso; se « l'architettura è un cristallo » dobbiamo ben cominciare dal cristallo per parlare delle materie prime dell'architettura (moderna)

a filo di facciata riflette il cielo, inciela l'architettura

sposarlo con l'alluminio, con l'acciaio inossidabile, con lo smalto su lamiera, con il mosaico di ceramica, col granito: un tempo « chiudeva » i buchi delle finestre, oggi è un protagonista dell'architettura col suo rigore, con l'assoluta della sua trasparenza, è una superficie trasparente

la casa di Melandri a Milano l'ho incoronata di cristallo

(L'ALLUMINIO)
è una materia bellissima

ha portato all'esterno un nuovo colore, un colore che non c'era, *l'argento*

ben anodizzato è vellutato

fate semplici case, mosaico di gres bianco e serramenti e balaustrine (semplici) di balconi in alluminio: *basta così*

negli interni alluminio anodizzato oro pallido

ho faticato ad introdurlo nell'arredamento delle navi l'ho messo sul Conte Grande, sull'Africa (un soffitto specchiante), sul Giulio Cesare, sull'Andrea Doria

è uno dei miei amori (ma ne ho altri)

Nizzoli inventò d'adoperare all'esterno l'anodizzazione nera: è un po' arte grafica: egli è un grafico: non è un architetto: il nero (vuoto) non fa architettura

andate adagio con l'anodizzazione a colori

non amo il colore grigio caffelatte che gli americani adoperano all'aperto con pannelli in lastre troppo sottili che si piegano: il metallo è metallo

(IL FERRO)
è una materia meravigliosa
è una materia meravigliosa nell'architettura? Dipenderà

« *il se dégagera* » dalle prigioni nelle quali lo rinchioda una architettura pseudo-muraria: da ossatura diverrà struttura palese, cioè diventerà elemento d'architettura

(L'ACCIAIO INOSSIDABILE)

(Io adopererò, o amici Lerici e Guzzoni: è bellissimo) certe lastre rigidizzate sono stupende

*(LA CERAMICA)*

è un materiale meraviglioso
è fra i materiali incorruttibili
rivestiamo l'architettura con mosaico di ceramica, anche la costruzione ha una pelle

rivestiamo l'architettura con elementi a diamante: non simulano il muro costruito, come il paramano, ma denunciano di essere un rivestimento: danno alla superficie un valore plastico e giocano con la luce sul giro del sole: sono bellissimi

mosaico o rivestimento di ceramica, alluminio, cemento, cristallo: basta così per una edilizia onesta e bella: che gli architetti non ci aggiungano nulla

(IL CEMENTO)

è una materia meravigliosa

permette strutture modellate secondo le linee di forza, superfici autoportanti: crea strutture organiche, crea forme vere; con esso la struttura si identifica nell'architettura: lasciarlo come viene togliendo le casseforme (il new-brutalism, come dicono gli inglesi) ma le casseforme sieno fatte ad arte

è la materia che identifica struttura e architettura, in forme essenziali e pure; ci libera dall'angolo retto
è la materia che assume la forma per la quale una architettura sta, e la definisce e chiude in sé senza altri margini ciò che ha fatto Nervi nell'auditorio dell'Unesco a Parigi è stupendo, è greco, è attico

non lasciate lacune alla vostra cultura: conoscete gli Hennebique, conoscete Perret, conoscete Maillart, conoscete Nervi, Danusso, conoscete Morandi, conoscete Freyssinet, conoscete Torroja: e conoscete quegli architetti intuitivi del

cemento armato, che ne hanno tratto immaginazioni magnifiche, sorprendenti, poetiche, d'architettura, Niemeyer (un genio) e Candela

(LE MATERIE PLASTICHE)

sono materie meravigliose: sono le materie create dall'uomo per l'uso dell'uomo
non sono materie create della natura ed impiegate dall'uomo

le materie plastiche sono le materie tecniche che hanno finalmente le prerogative dell'uso dell'uomo, forme (tutte le forme), colori (tutti i colori), dimensioni (tutte le dimensioni occorrenti), plasticità, *formati*, modellabilità, incombustibilità, rigidità o no, trasparenza o no, resistenza etc. etc.

fin qui si è detto « vogliamo il prodotto naturale, non l'artificiale »: si dirà domani « vogliamo l'artificiale » perché ha tutte le qualità che necessitano
l'aver raggiunto una materia artificiale è una vittoria della mente
le materie plastiche avranno un immenso straordinario impiego

(IL MARMO)

è una materia bellissima

andate in cava
scegliete ciò che il venditore disprezza perché ineguale, perché « fuori della partita », scegliete i blocchi con venature accentuate vicino al cappellaccio: saranno i *vostr*i marmi, non i marmi

andate da Catella, a Torino, ha marmi bellissimi

cercate dei « trovanti »

fate tagliare i massi controverso *inventerete* nuovi marmi come ho *inventato* il « tempesta » per la Montecatini

non disponete mai i marmi con le vene a specchio
natura non facit disegnum, non fate disegni con essa

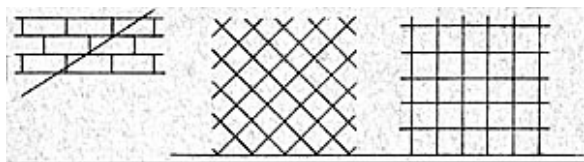
mettete la vena in diagonale

riproducite, con vene diagonali la montagna nei vostri rivestimenti:
io ci sono riuscito

inventate, con sapienti intarsi, dei marmi, come Enrico Galassi

poiché il marmo lo adoperate come rivestimento mettetelo sempre
in modo *non* costruttivo

mai così ma così o così



fate pavimenti con grandi lastre irregolari, a scaglie immense
fate pavimenti in statuario (o in bianco P) in strisce diagonali,
legate solo per il lungo, in ottone,
e le lastre non sieno eguali di dimensione
sieno messe come vien viene

amo il *candoglia*, l'unico marmo rosa che esista
amo il *tempesta*, l'ho inventato tagliando controverso il cipollino
rigato
amo lo statuario
amo il *Lèvanto*
amo il *bardiglio nuvolato*
amo il *Crevola*
amo i *trovanti*

amate i marmi

(LO STUCCO LUCIDO)

(a caldo) è bellissimo: la scala di Melandri, con la composizione
astratta alta cinque piani è in stucco lucido

(IL LEGNO)

è una materia meravigliosa capace di tutto

i miei amori col legno sono mutevoli
ho amato la radica ferrarese sbiancata con l'acqua ossigenata
impiegata in diagonale con sapienti intarsi
(non mettete mai la radica a specchio)
ora amo il *frassino*
ora amo l'*olmo*

il *noce* è sempre un gran legno

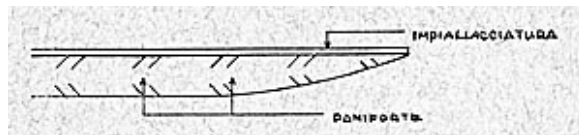
il Venezuela ha legni meravigliosi
il Brasile ha legni meravigliosi

andate voi stessi dai venditori di legni
scegliete le biglie, avrete così legni *vostr*i che nessuno ha
scegliete ciò che il venditore trascura, butta via, perché irregolare
cercate la fantasia delle venature, la fantasia dei tagli

Lisa mia figlia *trovò* un castagno bellissimo
ci sono venature straordinarie, quelle vicino al midollo, o delle
piante malate

adoperate il panforte, il nuovo massiccio, come dice De Carli: fate
lo si veda di costa, è così bello

impellicciando non fingete il massiccio
ma finite i bordi a zero così



(id est veritas, esprime che non c'è spessore nella impellicciatura)

fate lucidare (*non con vernice bionda*)
poi passare a pomice (slucidare)
arrivando al *satinato* così carezzevole al tatto

(il legno lucido a specchio è cafone)

non colorate i legni
(*qualcuno riusci a conservargli l'aspetto naturale*)

(*ve ne sono che amano il legno; quelli che conosco o ricordo io sono Chiesa, Molinari, il vecchio Magnoni (ch'el lassa fa de mi), i Cassina, il Proserpio*)
(*c'è la intendiamo fra noi, sui legni*) (« *architetto ho messo via per Lei una biglia* ») (*letteralmente « o mis de part ouna biglia per lu, ma che roba*)

è un materiale bellissimo
Strnad disse: venga voglia di accarezzarlo

(*I TESSUTI*)
sono materie meravigliose

materia tra le più belle materie: contengono sapienza

sono colore; stampati sono, nella casa, la presenza della scrittura poetica degli artisti

(*LA CARTA*)
è una materia meravigliosa
vi rendete conto della sua bellezza? materia fragile, sottile, materia per portare il pensiero, materia di usi straordinari non sappiamo ancora cosa faremo ancora con la carta: faremo cose straordinarie

(*è una materia meravigliosa, è una materia meravigliosa...*:

tutte sono allora materie meravigliose? sì tutte e ciascuna - strumenti che agli architetti consentono meravigliose cose)

(ANCORA DELLA CONTRADDIZIONE)

queste pagine sono già, e lo saranno sempre più, piene di contraddizioni (e di ripetizioni)

non sono allora « costruttive »? da Architetto?

voler essere « costruttivi » in questo mondo dove tutto passa, è peccare di orgoglio, è anticostruttivo, controproducente: solo parlarne porta jettatura



sono queste, molto più modestamente, pagine che le capiscono gli artisti, e coloro che capiscono gli artisti: sono per essi; gli artisti del resto, sono *tutti* costruttori, sono i veri, i soli costruttori: persino un decadente è un costruttore se la sua opera resta, (anche un pessimista se la sua opera resta, anche un pessimista estremo: purché sia poeta)

arte, poesia costruiscono sempre, costruiscono in un modo che dura terribilmente, in un modo insopprimibile: l'arte dura più d'ogni altra cosa

(*l'arte ha sfidato il tempo, ha sfidato le Guerre: da Venezia (finora) la Guerra si è ritratta: il miglior rifugio antiaereo ed antiatomico, dicemmo, è l'arte*)

gli artisti, i poeti, costruiscono con cose da niente: Saffo con l'amore, il pensiero e sillabe; i pittori con una strato di un

millimetro di materia colorata. vibrazioni; i musici con fantasmi sonori che appena suscitati vaniscono: e *sono le cose che durano di più*: indistruttibili

(durano meno le cose affidate alla materia - scultura e architettura, - perché la materia è caduca e vulnerabile:

(bronzo e pietra e colore-materia, l'affresco ad esempio, crollano e muoiono: sono mortali, sono vulnerabili)

(considerate ripeto, la parola; le parole più durevoli non furono poi nemmeno scritte, ma furono solo fiato e gesto Cristo, Socrate; valsero tanto da non essere più dimenticate: questi eroi che parvero sacrificati anzi tempo, condannati a morire, costruirono in forza del sacrificio - solo con le parole dette, solo con il loro *Verbo* - cose immense: e non morirono più)

la parola dura più di tutto, non ha nemmeno bisogno d'essere scritta, per durare

●
gli artisti, i poeti, sono gli uomini più positivi, i veri, i soli uomini positivi: si attaccano a quello che resta: certi altri i finanziari, i ricchissimi, gli industriali, i signori, i potenti, quelli che pare badino solo alla *sostanza delle cose*, - i « *borghesi* » *insomma*, - si attaccano invece a quello che dura meno, che non resta, e scendono nella tomba senza un loro soldo ed una loro fama addosso, e nell'oblio assoluto: le loro lapidi hanno lodi inutili, dico nel *Coro*, un altro mio libro
la loro è la vera requie eterna

gli artisti invece non requiescunt nemmeno dopo la morte, anzi!

i più accorti dei « borghesi », a cominciare da Sovrani e Pontefici, hanno affidato il loro nome agli artisti, i migliori assicuratori per la Storia: i Pitti scomparsi come casato e famiglia e potenza, sono rimasti nella storia e nella civiltà per un palazzo, ma solo perché era bello, e di Brunelleschi: i Pitti hanno investito il loro patrimonio nella

Banca dell'Arte, la banca che non fallisce, che da il mille per cento. Ettore Conti che per due volte esemplarmente ha restaurato Santa Maria delle Grazie ha investito nella Banca dell'Arte e della Storia con titoli che si chiaman Bramante (*attenti ai titoli cattivi o falsi però*. occorre saper scegliere con gusto e cultura, e amore)

●
un'opera che non contenga in sé contraddizioni non è « vivente », non è vitale perché non è « vera »: le cose *vere*, il Creato, la realtà, la storia contengono in sé i principi contrari, che « coesistono » in essi

nell'*errore* è l'alto segno dell'intelletto umano, il blasone della sua disuguaglianza: un errore di oggi può non esserlo domani

il pensiero è imperfetto, contiene l'errore: se vogliamo onorare il pensiero, onoriamolo come è : l'istinto è perfetto: solo l'animale è perfetto: non esiste un alveare imperfetto; né nido imperfetto, né rondine che non sappia fare un nido perfetto: non esistono emigrazioni « dirottate » o fuor di stagione di rondini: la biografia di un animale è perfetta; non quella dell'uomo, in quanto egli pensa

solo le case delle civiltà primitive (tucul, trulli, case arabe, case romane, etc.) sono eguali e perfette: solo le architetture delle grandi civiltà sono disuguali e imperfette (ma c'è il capolavoro)

●
Dio diede soltanto all'uomo le disuguaglianze, cioè il bene e il male, le possibilità dell'errore; ma gli diede anche quella di una perfezione creata *diversa* individuale (arte), non meccanica: la *libertà* è in ciò

dice Chesterton, non esiste in un alveare un monumento ad un'ape che abbia migliorato gli alveari o il miele: la natura qui è perfetta, ma è una perfezione che non ci concerne: riesce sempre; l'arte invece *non* riesce sempre: si direbbe anzi che non riesce mai, che la storia dell'arte è la storia dei tentativi disperati per farla, per riuscirle

l'uomo libero, *quello dell'errore*, può fare una cosa più bella: le schiave api, schiave dell'istinto, schiave della perfezione, non possono fare un alveare *più* bello

l'uomo, *quello dell'errore*, ha inventato (creato) cose che « non erano nella natura », i linguaggi, la poetica, la musica, la pittura, l'architettura

nelle perfezioni della natura, v'è un Iddio, nell'uomo vi sono due Iddii, cioè la sua somiglianza, la sua parentela con Iddio

(contraddittorio: anche la natura giunge, del resto, alle sue perfezioni attraverso i suoi sperperi, i suoi errori: essa maltratta le terre con tempeste e grandine, per poi inaugurare infallibilmente, sempre, la sua estate, le sue messi)

(CONTRADDITTORIO)

ciò che è naturale ed umano è crudele, disordinato: l'architettura, fatto civile, cioè artificiale, se ne tenga lontano, si tenga all'artificiale, ed al geometrico dove è innocenza e purezza: resti un « artificio » (un fatto d'arte) e non diventi storia naturale

ciò che è naturale ed umano è la condizione dell'architettura: l'architettura fatto umano, si tenga lontano dall'artificiale, si immerga nella natura, diventi storia naturale

(io sono però del primo parere: sono classico)

CASA E GIARDINO

(la Marlia)

il giardino all'italiana è un'astrazione
gli italiani hanno voluto architettare con tutto, anche con le siepi, anche coi boschi; hanno immobilizzata la natura nell'incantesimo di un disegno: ma la natura si ribella; occorrono le forbici incessanti di un giardiniere per costringerla in quella forma.

(la Mortola)

un giardino deve rappresentare un sogno ad occhi aperti, non un disegno

mai aiuole e bordure: mai fare disegni ed aiuole coi fiori nulla è più miserevole che le aiuole, e le bordure: lasciamo ciò ai giardinieri ed alle Vecchie Signore

quando pensiamo a quel giardino che era il « paradiso terrestre », la più antica nostalgia umana, vediamo prati di fiori (non disegni fatti coi fiori), boschi di piante fiorite

create dei « paradisi terrestri » questa la meraviglia: campi di rose (come vidi alla Mortola), colline di rododendri come a Vercelli, o di oleandri come volevamo fare con Enrico Arata

o di azalee (come ci incanta sempre Villa Carlotta)

non file di rose, ma profusioni di rose, prati di rose

avete da fare un giardino? non fate disegni, create vedute (è un'altra cosa) e spazi, e mettere accenti di piante e di sassi e fate in modo che anche la gente si disponga in un certo modo in quegli spazi, come « vedete » voi

è già dalla casa stessa che il giardino comincia: il giardino sia una delle visioni dalla casa

ad architettura rigorosa e semplice contrasta bene giardino disordinato: un ordine dell'architettura nella natura senza ordine *ad architetture ricchissime (battistero di Pisa) sta bene, attorno, un prato*. Con quel prato il Battistero è nuovo, è perfetto: se fosse in mezzo agli alberi sembrerebbe un rudere

●
cara Anala, la meraviglia di un giardino è che evochi il paradiso terrestre, una natura con fiori ed alberi meravigliosi sia così al « cerro »

è bellissimo che nel disordine meraviglioso della natura, sorga una architettura rigorosa e semplice come un cristallo

●
s'ha da fare il giardino? componiamo spazii e vedute, distribuiamo a piene mani un verde prorompente tra i sassi, non pettiniamolo mai, aggiungiamo quei personaggi meravigliosi che sono gli alberi, « giochiamo coi sassi » come fanno i bambini (ma siano sassi enormi, mostri addormentati, sono così belli), secondiamo i dislivelli, immaginiamo creature fra il verde: in fondo creare i giardini appartiene alla immaginazione poetica; non alla architettura

(e le acque, le acque siano furtive, lente, ed attendano ninfe)

un giardino? andate da Burle Marx, o venite anche da me

GUSTO, NON GUSTO

vi sono cose di apparente buon gusto (formale e nel particolare tecnico magari raffinato) che possono rappresentare il peggior cattivo gusto

non sono stato esente da errori di gusto del mio più grossolano - proprio perché la tecnica era raffinata - ne ebbi tale rimprovero da Edoardo Persico, da farne nel ricordo uno dei termini della mia educazione stessa (assieme al « senza espressione » di Kleiber, ed all'*ascoltare l'edificio*) Persico - questo non architetto, indimenticabile maestro per gli architetti, - mi aprì gli occhi; a me aprirli a chi, con minor colpa di me, perché non architetto, cada in certi errori di gusto

l'errore più frequente, venendo ad un argomento più modesto, ma « puntuale » è quello del bagno di lusso: il bagno è bagno, gli annessi arnesi sono gli annessi arnesi anche se bellissimi come quelli della Standard: ciò che vi si compie non è un gesto, un lusso, ma una necessità primordiale: la vera raffinatezza del bagno, consiste nel non con-

ferire nessuna ricercatezza a questo ambiente: tutto deve essere perfetto dal lato funzionale, d'ordine, d'igiene, e della sua tenuta: in ciò sta il buon gusto e stop

altro errore di gusto è quello del letto coniugale tutto femminile, a « capitonné », a leggiadre testiere sagomate e dorate, a passamanerie, a bei colori, a volanti etc. etc. il letto non è solo il *locus voluptatis*, è il luogo del sonno del giusto, o dell'affanno morale che tiene i nostri pensieri notturni, ripensando alla nostra giornata: è poi il luogo delle malattie e quello sacro della morte

«Le» scrissi:

Suo marito è un po' stempiato, porta gli occhiali e senza occhiali ha l'occhio incerto del miope: è sciupato dal lavoro, l'età e la fatica lo portano ad una precoce canizie e pienezza... Lei sa quanto noi altri lo ammiriamo e la amiamo quest'uomo che s'è fatto con i suoi meriti e che ha formato tanti altri uomini, quest'uomo dal consiglio sicuro al cui senno e conforto ricorriamo, quest'uomo che regge con fermezza la grande responsabilità d'una attività dagli sviluppi ammirevoli, quest'uomo di cuore oltre che di limpida intelligenza, quest'uomo ricco di umanità e di comprensione, quest'uomo di competenza profonda, e di immaginazione ardita, quest'uomo di coraggio e di capacità così grandi, quest'uomo serio che rispettiamo tutti: quest'uomo - amica mia - che Lei dà con il frutto della sua energia, gli agi che Lei gode
Lei è la compagna della vita di tanto uomo, e chi in nome di un presunto buon gusto Le suggerisse di porlo per il suo riposo in una cornice leggiadra di tappezzerie e volanti che lo farebbero un personaggio ridicolo, ha commesso il più grande errore di gusto

si attenga al «letto cruscotto», il letto giusto

DONNE E ARCHITETTURA

(dalle donne ho imparato più cose - parlo d'architettura -: ecco tre episodi donneschi)

donna prima

mi sforzavo un giorno con porte e separazioni di isolare una « stanza dei bimbi » perché il loro chiasso (pensavo) non giungesse negli altri locali, e sino all'ingresso; avevo la testa piena di ubbie teorico-tecniche d'architettura: separazioni, coibente, quartiere dei bimbi, ecc.

disse Elzy, ungherese, « ma non è bello entrando in una casa sentire subito voci di bimbi? »: capii l'idiozia di chiuderci nei problemi di disimpegno, di afonicità (astrazioni), e di linguaggio; e quando ciò ottunda mente, spirito, animo e sensi dell'Architetto; e cuore

donna seconda

Ida, italiana (anche ciò conta) scorrendo del caminetto nella stanza da letto mi disse: è voluttuoso, addormentarsi mentre palpitano fra le ceneri le ultime luci d'un fuoco e se ne vedono solo, sulle pareti, sul soffitto i riflessi: (io Architetto, avevo pensato al caminetto solo come ad un fatto plastico nel volume della stanza! il mio era un caminetto spento non avevo pensato al fuoco: lei sì)

donna terza

a Nennella, napoletana (ciò conta moltissimo, è italiana due volte) descrissi il camino come lo realizzò Jean Michel Frank, l'esteta-architetto che si uccise: un'apertura quadra-

ta nella parete, senza bordi, al limite estremo della semplicità: le dissi: il camino perfetto
rispose: io voglio invece attorno alla bocca del camino dei rilievi; la fiamma vi si (leve riflettere e vi (leve giocare e moltiplicarsi: fuoco è fuoco

ragione sua, torto di Frank e mio; concezione, la nostra, del « camino-senza-fuoco-e-senza-nessuno-che-lo-miri »

pericolo di tanti Architetti moderni (fare senza vita, senza fuoco)

(come quando dispongono geometricamente gli arredi; ,con le poltrone in fila, e fanno vetrina e non vita: disse Strnad. architetto maestro: un ambiente (leve essere arredato in modo che spostando comunque i suoi mobili sia sempre bello. paia ancora in ordine; sia cioè vivo)

donna quarta

disse Jadwiga, (polacca): la funzionalità deve essere presupposta, ed implicita, ma non è termine dell'Arte Architettonica: in un vestito, anche in un brutto vestito, ai bottoni corrispondono sempre gli occhielli, alle braccia le maniche; funziona, ma ciò non toglie che il vestito possa essere orribile, importabile: la sua bellezza è questione di gusto e di taglio (arte), non di funzionalità

disse ancora: io saprei fare un appartamento materialmente funzionalissimo ma invivibile, come quei vestiti « che non

si possono portare » (molto « donna » il paragonare tutto ai vestiti

(esiste dunque, o ragionante Jadwiga, una funzionalità della forma in sé, oltre la funzione; ossia la forma ha una sua ulteriore funzione pratica-poetica, quella di farci piacere nell'usarla, e questa funzionalità deriva da una sua armonia coi nostri sensi (piacere) e non col solo nostro cervello (utilitarità): è idiota da parte nostra non considerare i sensi - queste facoltà più misteriose del pensiero, che corre invece per le strade senza mistero della logica, queste facoltà acute, duttili, vere, profonde, reali, sincere, senza inganni - come parte dell'intelligenza: senza i sensi, con la sola intelligenza, non si capisce nulla

le donne (sensi), capiscono più di noi uomini (cervelli): come le coeur a des raisons que la Raison ne connait pas, così i sensi hanno una razionalità, che la Razionalità non conosce

(anche le donne si perdono, sono davvero perdute, quando si mascolizzano intellettualmente, quando si lasciano contaminare dal raziocinio maschile, origine di tutte le disgrazie, peccato originale

(Eva offre sempre, sorridendo. solo un pomo puro e semplice da mangiare ad Adamo: quell'idiota molte volte prende invece un trattato sul come mangiare il pomo: comincia la catastrofe)

MESTIERE

(DISEGNARE PRIMA MISURARE POI)

Ogni sistema di misura ci porta alle cattive abitudini di pensare, di accomodarci a cifre tonde e a certi multipli (5, 10, 12, 0,50, ecc.). Una porta è larga ottanta? se la vogliamo più ampia la facciamo di cinque a dieci di più (e così fan gli altri coi loro pollici e piedi e dozzine). L'errore è di pensare prima alle cifre di misura e disegnare poi. L'arte prima disegna e la vera misura, poi, è quella che risulta per ragioni d'arte, solo per ragioni d'arte, e - diciamo la parola - « d'occhio ». Non è mai cifra tonda né multiplo di cinque o di dieci o di dodici; scende sempre - la vera misura, la misura giusta, quella dell'arte - a frazioni infinitesime: millimetri e frazioni, è esatta per l'occhio e non per il metro: è una dimensione e non una misura.

(Si dice volgarmente « ad occhio » per dire « approssimativo »: ma è un errore; la vera esattezza, anzi l'unica è proprio questa dell'occhio: l'altra è quella dei non artisti: i non artisti tirano una retta ed è una curva, gli architetti del Partenone invece hanno in fretta, curvata, una retta perché fosse retta davvero, cioè esatta, per l'occhio.

La vera misura ha rapporti d'armonia e di proporzione. E' una proporzione, ma le proporzioni cambiano secondo le armonie differenti ed i temperamenti differenti degli artisti. Sì

possono forse ammettere dei moduli ogni volta, ma non un modulo perpetuo.

La regola muore sempre, ed un'altra nasce, solo il concetto di regola dura.

L'arte non conosce misure (per chi abbia l'assurdo gusto d'adoperare il metro) che a posteriori: in fatto di misure l'unica misurazione legittima dell'arte, e quindi dell'architettura-arte, è il « rilievo » fatto dopo, o dell'opera, o del disegno. Vi parrebbe possibile che un Morandi pensasse in centimetri prima (di centimetro in centimetro) l'altezza d'una sua cogoma o De Chirico la statura d'un suo manichino? E che importa poi misurare dopo? Noi sappiamo e vediamo che quella è la dimensione giusta nel quadro, tracciata dall'occhio e dalla mano e che non serve più per nessun'altra opera. Così noi architettando (cioè disegnando Architettura, creando Architettura).

Le dimensioni scritte. ci debbono servire poi, solo per « far eseguire » l'opera: servono per gli altri non per noi.

Conclusione: se tu, Architetto, devi fare dell'edilizia (sistema costruttivo a base sociale-economico-produttivo-industriale allora adopera il metro prima, adotta una scala modulare o un reticolo, fin dove ti giova; aumenta le tue dimensioni di cinque in cinque o di dieci in dieci, o come ti accomoda; ed accomoda le misure generali sui multipli di quelle delle produzioni normalizzate. Ma se fai dell'arte, disegna, cerca disegnando le proporzioni che vuoi tu (espressione di te, artista) e poi misurale e metti le cifre solo perché gli altri possano capirti, le eseguano a puntino, e non riescano ad imbrogliarti.

Se i moduli, i tracciati diagonali, ed angolari, se la « proporzione aurea » etc. avessero valore, se - in una parola - esistesse una trama di tracciati valida per proporzionare un'opera d'arte, e d'architettura, se esistesse una regola possibile, allora io e tutti gli altri architetti, sempre architetture-

remmo bene, sempre bene, ugualmente bene - per cinquant'anni di fila, *tutti*.

Invece non è così: ognuno (artista) ha la sua proporzione (la si vede subito), e per un po' di tempo le cose riescono, poi non gli riescono più, poi tornano a riuscirci. Dipende da altre cose.

Non disegnate con le regole: divertitevi dopo a vedere secondo quali regole ha disegnato il vostro occhio. Gli artisti fanno così: ai non artisti le regole occorrono.

(Le Corbusier dice: mni modulos sert a ceux qui ne comprennent rien de la proportion).

(COI PITTORI)

Pareti affrescate non vogliono soffitto in intonaco bianco (che sarebbe come un vuoto). Esse vogliono soffitto di legno scuro che chiuda il quadro delle pareti, che pesi su di esse come un cielo sonoro. Un soffitto-struttura s'è detto geometria in contrasto di fantasia: immaginazione strutturale in contrasto con immaginazione poetica.

(Difficilmente reggono assieme soffitti e pareti affrescate; occorre creare allora una « stanza fantastica » dove la pittura abolisca l'Architettura).

La pittura murale deve essere totale, come nel castello di Brignano, cioè le quattro pareti dipinte « tutte » e magari il soffitto (tutto il soffitto) e le pareti tutte intere, dal *piè* al sommo (senza zoccolatura).

Fare dei « pannelli » sul muro non è pittura murale perché il muro continua *oltre* essi, ed essi si possono allora benissimo sostituire con tele o con tavole, mentre una pittura totale, delle quattro pareti, essa, non è che su muro, cioè murale, è la sola pittura murale. Non si può sostituire con tele o tavole.

(E ciò che non è totale non è murale anche se è ad affresco e fatto sul muro. Su dieci artisti otto pittori ed architetti non hanno ancora capito ciò).

COSE OVVIE

(le cose ovvie sono quelle che la gente non comprende, per errore della logica) (nulla di meno capito di ciò che è ovvio) (ricordarsi sempre di ciò che è ovvio)

(REGOLAMENTI EDILIZI)

ovvio che un regolamento edilizio non deve essere concepito come una raccolta di norme tecnico-burocratiche da seguire, ma come uno strumento per la bellezza della città, uno strumento promotore di bella architettura per essa

perché ciò avvenga occorre ridare autonomia agli architetti, procedendo non più per allineamenti di facciate sulle vie, che han portato gli inquieti architetti italiani ad isterismi disegnativi per esprimersi (avendo soltanto come elementi liberi la trama delle finestre e dei balconi) entro una superficie verticale con una dimensione o una volumetria già prescritta d'autorità in altezza ed arretramenti, e in lunghezza derivata dalla fronte del lotto; occorre prescrivere solo un volume quantitativo da non superare, e non delle volumetrie o delle forme volumetriche, e lasciare libertà agli architetti perché possano fare una, architettura concepita liberamente e totalmente come tale, con edifici isolati, con forme finite ed espressive, creando spazi nell'architettura e spazi attorno ad essa

(LE STRADE)

ovvio che le strade appartengono ad una trama, determinata o dalla storia o dalla utilità di raggiungere due punti, o da impedimenti della natura

i loro tracciati diritti o capricciosi, indipendenti da orientamenti giudiziari, obbligano le architetture - se esse debbono allinearsi sulla strada - ad orientamenti sbagliati ed a piante viziose: occorre disimpegnare le costruzioni dalle strade: queste corrano per conto loro, quelle si alzino isolate, in forme perfette, con orientamenti perfetti, con piante razionali

- non più unità saldate l'una contro l'altra formando una trincea, la strada, ma *unità isolate*: le unità saldate non determinano una architettura, ma eterogenee pareti di una strada; grosso, informe ed irregolare corridoio col cielo per soffitto

le unità isolate determinano le possibilità di tornare finalmente a unità indipendenti d'architettura, di *tornare all'architettura*

- i lati delle vie non saranno più nastri irregolari di prospetti congiunti ed eterogenei, di altezze diverse, ma costituiranno uno spettacolo di allineamenti distanziati di unità architettoniche distaccate le une dalle altre, le cui diversità saranno testimonianze di valori diversi, e delle espressioni diverse, risultate da uomini diversi ed epoche diverse ed esperienze od effettuazioni tecniche ed concettive diverse: faremo bellissime città

(GRATTACIELI)

ovvio che primo sviluppo in altezza dell'architettura (Nuova York) era oltre che una necessità economica (sfruttamento

in altezza dell'area costosa) anche una comodità col concentrare uno vicino all'altro gli edifici, con arterie strette perché calibrate ad un traffico ridotto, vicinale ed ancora lento (pedonale o con poche e piccole carrozze con cavalli)

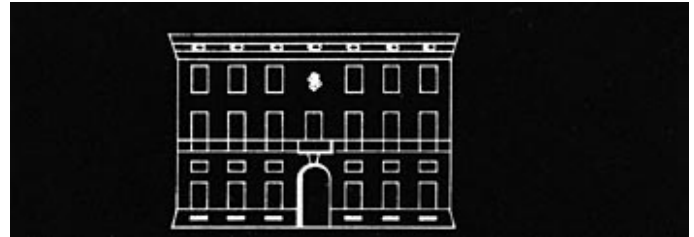
oggi la soluzione in altezza si deve invece attuare proprio per il traffico, un traffico non più vicinale ma di grande raggio perché rapido, con veicoli ingombranti, e che esige parcheggi non pubblici ma pertinenti ad ogni edificio che, sviluppato in altezza, *deve cedere spazio per il parcheggio*: la strada è per il traffico, la piazza « privata » è per il parcheggio di ciascuna unità edilizia

● la costruzione è cresciuta, una volta, senza ascensori aveva i limiti della stanchezza delle gambe nel salir le scale (quarto piano): con gli ascensori non ci sono limiti: una volta la costruzione muraria aveva i suoi limiti, oggi la struttura non ne ha: però le torri siano concesse solo cedendo spazio al traffico ed al parcheggio.

(PRUDENZA DELL'ARCHITETTURA)

ovvio in certi casi, quando un'architettura va inserita in un ambiente urbano (pròtesi architettonica) che l'Architetto debba essere prudente: una prudente modestia gli gioverà: l'inserire un « esperimento architettonico » o quel surrogato dell'esperimento che è l'architettura di moda (architettura pronta) è da evitare

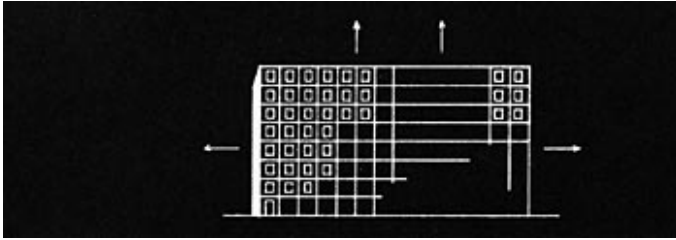
(così pure avvenga quando si inserisce un'architettura nella natura, in mezzo al verde: qui l'architettura semplice, modesta « riesce sempre », cioè riesce qualcosa che un pittore paesista potrebbe dipingere, qualcosa di naturale: l'altra architettura no, non riesce mai: ci urta con la sua facile presunzione e la sua fatale temporaneità)



L'EDIFICIO

L'edificio moderno deve *rivelarsi*. L'antico si rivelava in facciate per simboli (stemmi) e differenti dimensioni, era però uno spettacolo a sipario calato perché il cortile e non la facciata era il suo « esterno » vivente; la facciata era ermetica ma ne era tuttavia la « rappresentatività ». Cosa rappresentava? Rappresentava nel palazzo - questa unità d'habitation - un organismo, un organismo che corrispondeva alla costituzione sociale della potente famiglia patrizia. In basso la difesa - gli armigeri della casa - l'ingresso, le scuderie, l'amministrazione, l'artigianato di casa, i depositi etc. etc.: nel mezzanino la servitù maschile: al piano nobile le sale e il balcone sopra la porta. Sopra, le stanze da letto; in alto nel cornicione gli *occhi* delle stanzette della servitù femminile domestica. L'ordine d'una società.

Se il piano nobile era illuminato significava che il Principe riceveva: se lo si acclamava dove appariva? al balcone, non altrove. Tutto era rivelato, pur essendo riservato. L'edificio moderno si rivela all'esterno (facciate) aprendosi per trasparenza colle sue finestrate, e se la nostra vita non è più così « riservata » (non ha gli spazii per ciò) ma è rivelata per trasparenza, anche l'architettura deve rivelare i diversi alloggi, individuandoli.



Un casamento così invece non rivela niente, o rivela solo il numero, l'uguaglianza, la vita standard, mentre noi concepiamo sì il «lavoro standard» ma per fare ambienti per una vita individuale.

(Inciso: dice Le Corbusier: l'Architetto crei lo spazio esatto, di diritto, per abitarvi: eppoi ognuno dentro faccia quello che vuole: viva a modo suo: libertà individuale, sia individuo.

Ma possiamo noi rivelare le piccole unità d'abitazione delle quali si compone armonicamente l'edificio moderno? E' quello che riuscirò a fare quando ne avrò l'occasione, e che ho realizzato per ora solo in disegno, o nel progetto « espressivo » per l'edificio Italia che non costruirò a San Paolo. E' quello che scrissi su *Stile* ne saggio: (verso una architettura composta».

Ma questo edificio « espressivo » avrà da essere un isolato. Solo a questa condizione si può fare architettura e non incastrando dei nuovi volumi fra case esistenti con dimensioni in lunghezza fissate dalle lunghezze del lotto, ed in altezza dalla larghezza del lotto e in altezza dalla larghezza delle strade, per le prescrizioni di un regolamento edilizio.

L'edificio (moderno) deve rivelare ciò di cui si compone, (leve essere ricco di varietà. Come girando attorno ad un monte si vedono boschi, cascate, un paese, una roccaforte, un precipizio, delle piante, un santuario, ecc. ecc. l'edificio

deve apparire - girandogli attorno - un paesaggio, uno spettacolo diverso dai suoi diversi punti di vista. E mentre nelle facciate di un edificio antico la prospettiva deformava soltanto un disegno ma non ne cambiava l'aspetto, l'edificio moderno con plurime prospettive deve rivelarsi in diversi aspetti allo sguardo di chi vi gira attorno e che lo penetra attraverso le sue pareti trasparenti in una visione di spazii e non di superfici. Così mi sono sforzato di fare a San Paolo, a Caracas, nel secondo palazzo Montecatini, nella Pirelli.

● Se non si tratta di questo, noi non facciamo allora altro che disporre finestre in una superficie le cui proporzioni ci vengono bell'e fatte. E' architettare?

(A meno che in quei limiti l'Architetto sappia *iscrivere* una opera finita, che non si possa sovralzare). Ma questa iscrizione è un disegno, e si tratta allora di architettura in disegno e non in Architettura. Si tratta di dare una architettura ad un disegno, cioè di dargli una sua composizione, un suo equilibrio. E' la « facciata », non è l'Architettura ». L'Architettura è in una composizione di volumi, come quella delle quattro torri di Mies van der Rohe a Chicago che non si può mutare.

Conclusione: nelle città come sono, la dimensione dell'edificio è ancora funzione di due termini occasionali e senza alcuna relazione fra loro né con l'Architettura: la lunghezza del lotto, e il Regolamento Edilizio (larghezza della strada). Dunque nella città si tratta solo di edilizia e di disegno di facciate.

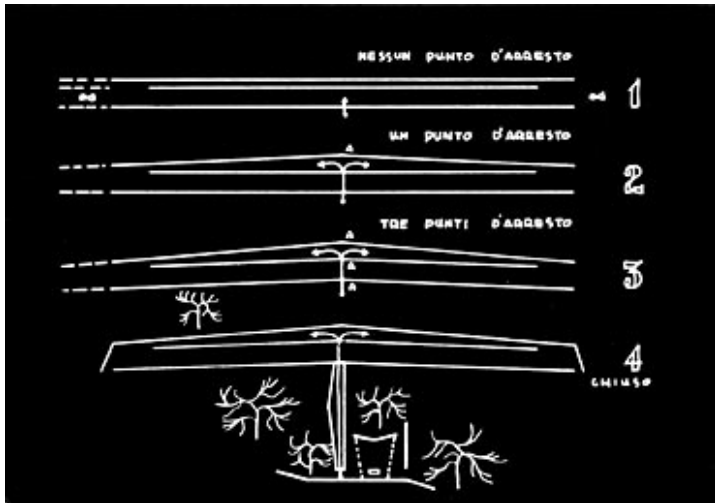
(A meno che le città si trasformino, e - ripeto - vengano costituite da edifici isolati fra il verde).

(Capirmi: ci si svincoli dalla strada e dal lotto ci si regoli solo sull'orientamento e sulla Architettura).

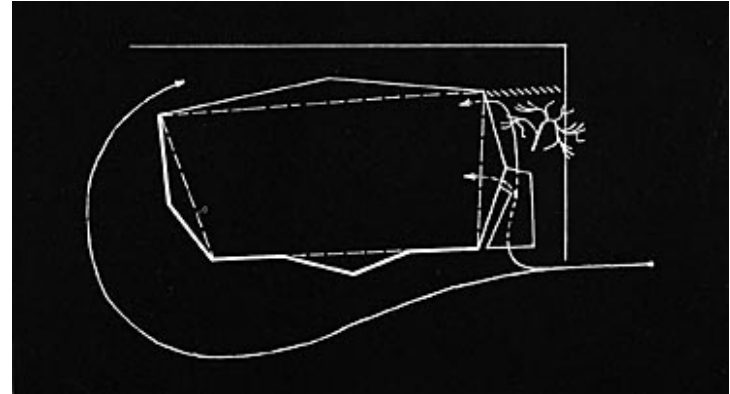
CARTE IN TAVOLA

(occorre pur testimoniare mettendo le carte in tavola se le carte sono in regola: in regola con le parole)

(le piante degli edifici mostrano i motivi che li collegano)



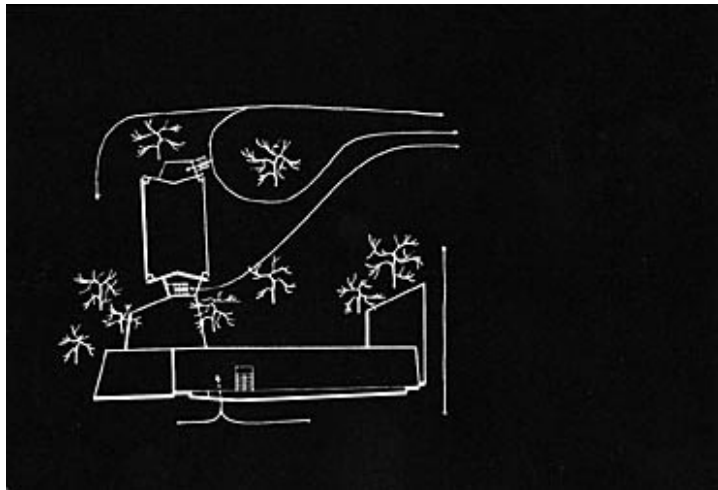
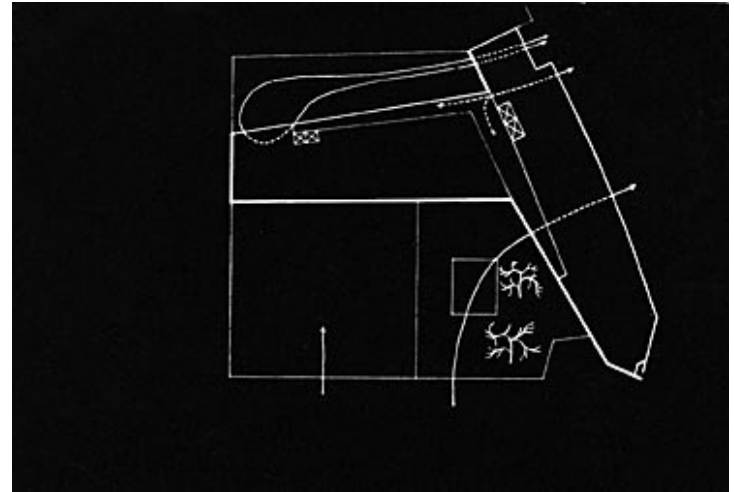
casa Melandri a Milano



← → l'edificio che non si
costruirà per l'Istituto di Fisica
nucleare nella Città
universitaria di Sao Paulo
genesì della forma



concorso per il «premio»Italia a Sao Paolo

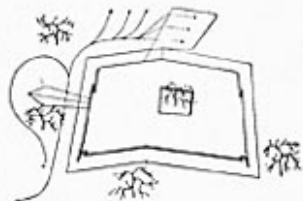


centro culturale Garzanti a Forlì - in collaborazione con Pier Giulio Bosisio





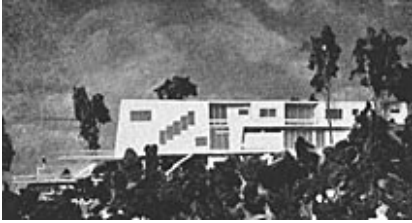
aspetto diurno



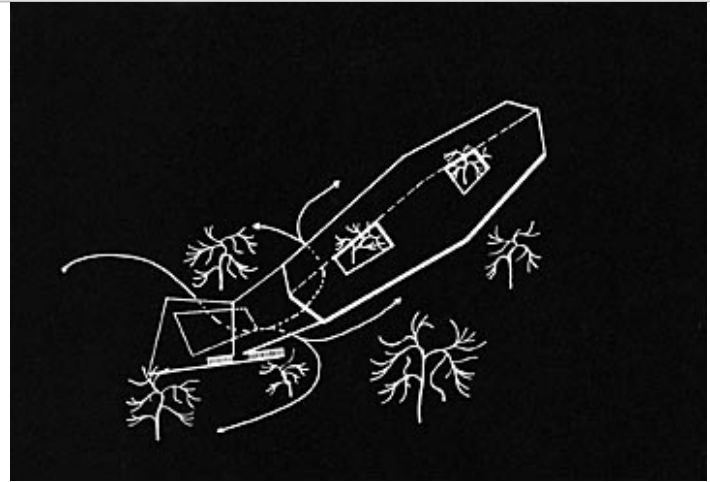
villa di Anata e Armando Planchart in Caracas - aspetto notturno



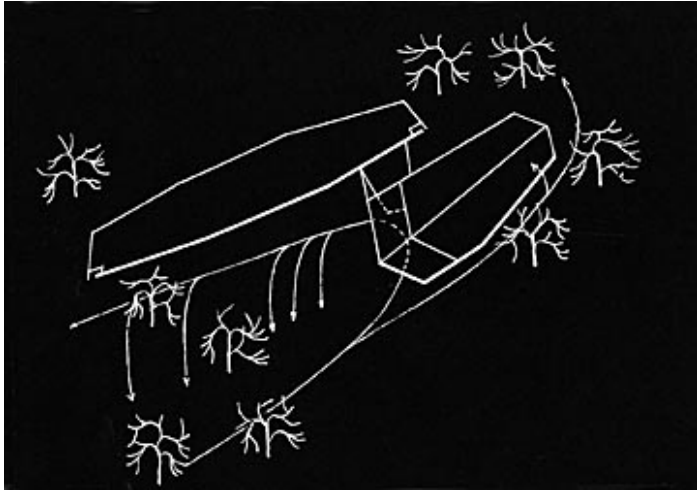
villa Arreaza del Country-club di Caracas



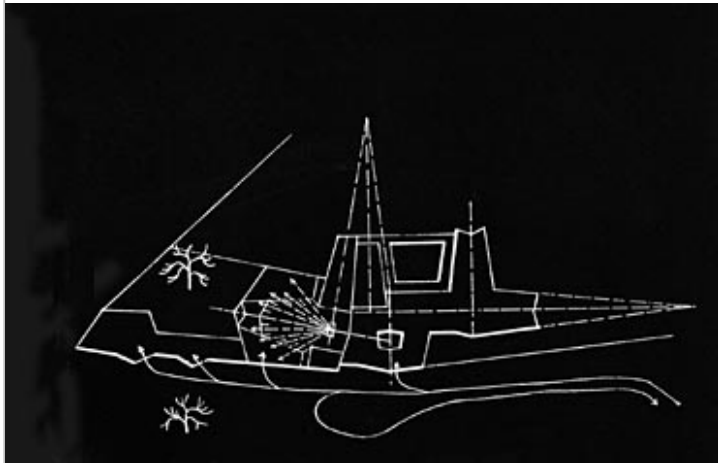
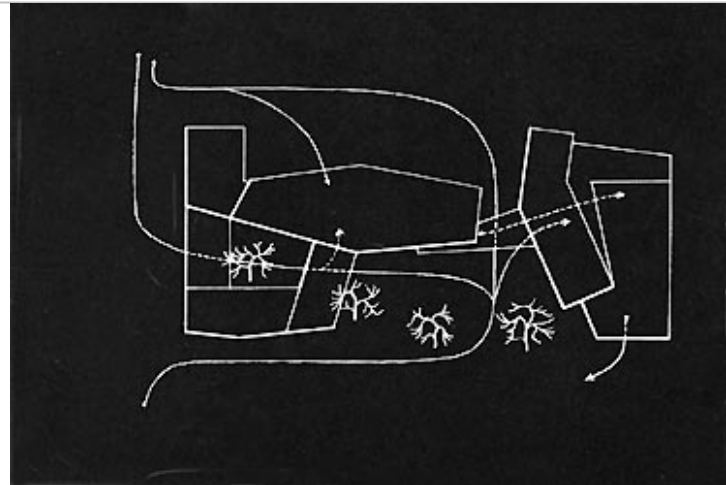
progetto per villa G. G. a Caracas



Istituto di cultura italo-svedese di Stoccolma, Fondazione Lerici (con la collaborazione in Stoccolma di Ture Wennerholm)



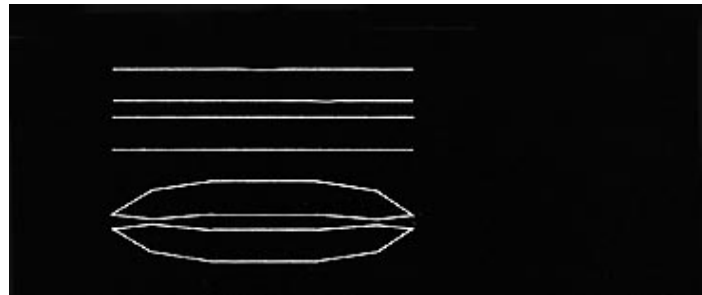
nuovo centro Gallini in Voghera - studio Ponti-
Fornaroli-Rosselli



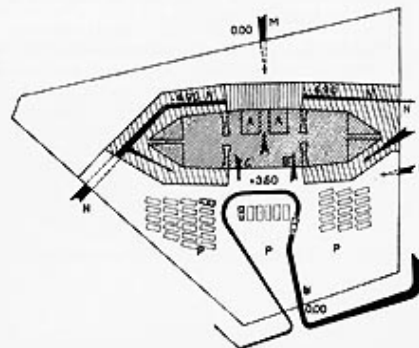
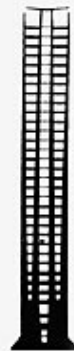
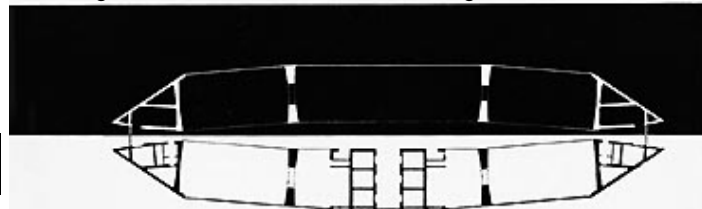
nuovo Carmelo e chiesa di Bonmoschetto a Sanremo

progettazione:
studio Ponti-Fornaroli-Rosselli
studio Valtolina-Dell'Orto

strutture:
Nervi, Danusso



grattacielo Pirelli a Milano: i suoi slogan



↕ centro Riunione Adriatica di Sicurtà a Milano, studio Ponti-Fornaroli-Rosselli: studio Portaluppi



DISEGNO INDUSTRIALE

non meccanizzazione d'una civiltà ma, come dice Sinisgalli, « civiltà delle macchine »

FORMA E FUNZIONE

si dice che la forma corrisponde alla funzionalità

sono tentato a dire di no, di dire che la forma è un apporto nostro ideale indipendente dalla funzione, e si origina da concetti di essenzialità e verità, mentre la funzionalità implicita in ogni cosa non ci ha a che fare: è soltanto attraverso un processo della nostra mente che la funzione condiziona *una* forma, *la forma*, di una cosa

la funzionalità è faccenda indipendente dalla forma: se la Olivetti, la consideriamo la forma perfetta della attuale macchina (la scrivere; c'entra questo con la funzionalità? anche le altre macchine da scrivere funzionano, ed egregiamente: ed egregiamente scrivevano le Olivetti di prima

ci si può sedere (funzionalità) su qualsiasi sedia, anche su una brutta sedia: anche una brutta automobile marcia; quelle carrozzate da Pinin Farina, il maestro, non è che marcano meglio, sono solo più belle, più giuste

il bello poi, il significativo è che questa bellezza egli non la

raggiunge attraverso inchieste, statistiche, indagini sul « gusto del pubblico » (che non ha a che fare col gusto): la raggiunge solitariamente attraverso l'intuizione felice, l'attitudine alla essenzialità, come un artista; la bella forma ha solo questa generazione: (immaginereste Scipione prima di fare i suoi rossi informarsi se piacciono al pubblico, o Marino prima di fare i suoi cavalli?)

è giusto che la sua linea, di Pinin Farina, cioè la linea italiana, sia riconosciuta: questa è la sola linea che conti perché è di generazione legittima; (quella che deriva dalle istanze sul gusto del pubblico per la stessa ragione della sua origine non porta ad un valore estetico, perché non si origina da una maturazione estetica, ma da una interpellanza ad un ipotetico « gusto del pubblico » che è fatto estraneo all'arte)

questa interpellanza dovrebbe, logicamente, condurre a migliori affari, ma non è vero nemmeno questo: il bello è che la linea di generazione estetica « fa più affari » di quella di generazione-busines: vale di più, infatti, e il suo riconoscimento è inevitabile: Farina ha trionfato

(divertente storia dei film fatti attraverso l'obbedienza del gusto del pubblico - dove gli indagatori sprovvisti di gusto mettono poi il *proprio* gusto: belle donne, interni di lusso, macchinazioni costose, epilogo felice etc. etc. - che poi sono battuti commercialmente da film come « ladri di biciclette » senza belle donne, senza lusso, senza epilogo, senza niente, ma con l'arte)

(perdinci, è bello che l'arte vinca tutte le battaglie)

ci sono poi coloro che pensano che la linea si debba originare in fabbrica, abbia cioè una nascita tecnica, che un disegno sia già per la serie

premesso che già la serie è un procedimento duttile e che praticamente si può far quasi tutto in serie, occorre pensare che la serie è anche originata dalla richiesta
mi chiedevano: « questo suo mobile è in serie? »: rispon-

devo « sarà, quando il pubblico lo adotterà », la domanda è una determinatrice della serie, ma il valore estetico della serie è un fatto estraneo ad essa ed alla fabbrica: normalmente la fabbrica crea brutti modelli, ed i prototipi per la serie, o che attendono la serie, derivano il loro successo dall'intervento di altre mentalità esteticamente educate senza le fuori serie di Farina non si sarebbe avuto la trasformazione ormai mondiale della linea delle automobili (anche se sofisticata): la ricerca mentale del prototipo secondo certe leggi è importantissima

LEZIONE A PROPOSITO D'UN W.C.

(è onesto anzi doveroso citare se stessi, solo se stessi: responsabilità: senso del proprio limite: citare altrui è una petizione d'autorità, è un collocarsi al riparo: citando noi stessi siamo da giudicare: dunque modestia, onestà riprodurrò qui quel che ho scritto presentando gli apparecchi igienici disegnati per la Ideal-Standard è indispensabile che un disegno si accompagni ad urta sua giustificazione mentale) ecco quel che scrissi.

la « civiltà tecnica moderna quale l'abbiamo ricevuta, è stata dominata, in quanto a forme di oggetti e strumenti, da suggestioni accademiche e culturalistiche: il rapporto « essenziale » fra forma e funzione non lo si trova *ab initii* nelle cose che la nostra tecnica ed il nostro uso hanno create

mentre nei popoli primitivi la forma « originaria » delle cose (armi, anfore, arnesi, ecc.) è pura, vera, essenziale, naturale, diretta, nella nostra civiltà moderna, così feconda di creazioni tecniche e di nuove usanze, la forza iniziale con la quale si manifesta una infinità di cose nuove è contaminata paradossalmente proprio nel suo nascere da sovrapposizioni formali d'ogni genere, tradizionali o stilistiche, o di pura e semplice voga; le nostre novità tecniche non sono nate pure ed ignude, ma vestite subito alla moda: novità prevestite

bisogna però saper distinguere fra il rapporto « forma-funzione » e le relazioni, invece, fra forma e funzionalità, perché la efficienza, cioè la rispondenza pura e semplice alla funzione sul piano del bisogno, e dell'uso, è indipendente dalla forma

la forma, cioè, non è una « condizione » della funzione: né viceversa, una infinità di cose d'oggi, infatti - mobili, posate, macchine, apparecchi di illuminazione, di riscaldamento, mezzi di trasporto etc. - hanno fin qui funzionato perfettamente (o meglio. adeguatamente alla prestazione che si chiede loro) anche se son rivestite di forme « in stile », di forme implicitamente « false », quindi esteticamente inaccettabili; anche, cioè, se non hanno ancora raggiunta la loro forma essenziale e « vera » gli apparecchi famosissimi della « Ideal-Standard », per fare un esempio, nelle loro forme tradizionali; - derivate direttamente, come tutte le forme ottocentesche, da una impostazione mentale classicheggiante, che si riconosce subito nel loro basamento, nel fusto, nei coronamenti dell'anfora, elementi tutti che compongono una forma « per sovrapposizione », derivata dall'architettura classica - quei famosi apparecchi, ripeto, hanno funzionato sempre benissimo e meritano la loro vastissima rinomanza pur, ripetiamo, nelle vecchie forme

il ricostituire la purezza originale del rapporto tra forma e funzione non deriva quindi dalla funzionalità, da una necessità funzionale, ma deriva da una vera e propria nostra esigenza di critica estetica, e di civiltà intellettuale, e direi quasi. di morale per cui non possiamo accettare forme rivestite, insincere. e per la quale sentiamo la necessità mentale di riportare gli oggetti a quella che avrebbe dovuto essere la forma vera, originaria. di ricondurli al rapporto armonico fra forma e funzione, dando così una « interpretazione formale » alla funzione, in una essenzialità che esclude ogni memoria di altre provenienze formali: la espressione di tale esigenza prima critica, poi estetica si sta formando per merito di un gruppo di uomini, veramente moderni. artisti e industriali. in tutto il mondo e, con molta vocazione, in Italia

è in questo clima di gusto e di cultura che la « Ideal-Standard » ha voluto che io studiassi non delle forme nuove per i suoi apparecchi (che sarebbe stata solo una variante di più), ma le loro vere forme, cioè, che nella loro essenzialità, si avvicinano a quei caratteri formali tipici i quali identificano definitivamente una cosa, finché essa non sia sostituita, per il mutare dell'uso, da un'altra

il mio appassionato interesse per il « disegno industriale » è solo dove esso interpreta questa identificazione

il mio interesse non è dove il disegno industriale insegue professionisticamente il « gusto del pubblico » sofisticando le forme per una finalità commerciale e per obbedienza a statistiche, e inchieste fra i rivenditori

è proprio questo che involgarisce tanta produzione d'oggi e tanti aspetti della nostra vita

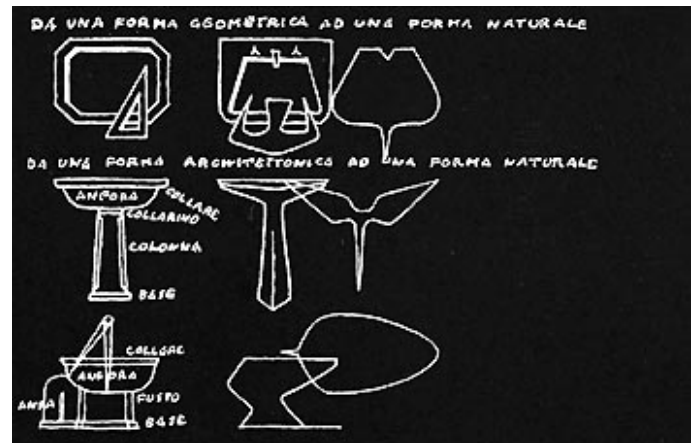
è invece l'interesse per i valori essenziali della forma che m'ha guidato nel determinare queste « loro forme », queste forme vere, per gli apparecchi della « Ideal-Standard » : ho seguito per essi gli stessi procedimenti che ho usato per le mie posate disegnate per Krupp e Fraser, per Red e Barton, e per Christofle, per le macchine da caffè espresso disegnate per la Pavoni, e da cucire per la prima Visetta, etc. ed anche (è lo stesso processo mentale) per le mie architetture stesse, piccole e grandi, rifiutando le forme sovrapposte

per la Standard ho cominciato col rifiutare il concetto « architettonico » della « colonna » del lavabo, perché quella sedicente colonna è solo un carter, e non sostiene il lavabo che è fissato al muro da mensole: ho sostituito alla falsa colonna, la forma vera del carter: ho rifiutato nel lavabo il coronamento al bordo e, conseguentemente ad altre mie realizzazioni precedenti, ho dato al bacino non una forma geometrica o architettonica abitudinaria (l'ovale, il rettangolo, etc.), ma la controforma, per così dire, del movimento degli avambracci di chi si lava, una forma vera: ed ho lasciato il più ampio spazio possibile per appoggiare le cose; forma

utile, quindi vera - e negli altri due apparecchi ho tolto analogamente tutto il vestiario architettonico e geometrico - lo zoccolo in basso, il fusto ad angoli smussati, il coronamento all'orlo dell'anfora

dalla forma vagamente di coppa appoggiata sul pavimento, dalla falsa forma geometrico-architettonica, mi sono fatto ricondurre dall'oggetto stesso, indagandolo, alla sua forma vera, non coll'effetto d'essere appoggiato (come quando v'è lo zoccolo ma con quello d'esser fissato al pavimento: mi sono fatto ricondurre alla forma che questi pezzi avrebbero avuto se non fosse esistita nella mente di chi se ne occupò al loro apparire, una sovrastruttura stilistica in fatto di forme

(è per tutto questo che accanto alle illustrazioni di questi apparecchi. dei quali il più riuscito risulta come una scultura, - il che è giusto - ed ha valori formali a sé, è stata messa allegoricamente nelle pagine del loro catalogo, per analogia figurativa. una foglia, una forma naturale)



IDEARIO D'ARCHITETTURA

un architetto è qualificato per fare molte cose: dipingere, modellare, sceneggiare per il teatro ed il cinema, disegnare oggetti e produzioni: non sono diversioni, non esistono diversioni, tutto ciò che un uomo fa è sempre sullo stesso piano nella sua continuità espressiva e con le stesse leggi, (di essenzialità); in ogni cosa è sempre lo stesso processo mentale e la stessa mano. è sempre lo stesso artista

(FEDELtà)

perché la fedeltà deve essere solo coniugale? noi Architetti vogliamo, dobbiamo essere fedeli all'architettura l'architettura ci sarà fedele?
dipende da quanto la si ami (ci sono però amori non corrisposti)

(MENO FIGLI più ARCHITETTURA)

soltanto chi non ha figli ama gli architetti e l'architettura i miei grandi committenti non hanno figli
(come, in antico, i pontefici, grandi committenti d'architettura: e i sovrani, quando i loro figli non contavano)

(DESTINO)

tanto si muore tutti senza un soldo
gli averi si lasciano ad altri
sola le architetture che farete fare restano vostre: nel vostro nome

(SOGNI)

l'architettura appartiene ai sogni
la vita è sogno: l'arte è in quel sogno la illusione; l'illusione è la nostra verità

(ILLUSIONE)

l'arte è illusione: l'architettura è illusiva: senza violare la integrità strutturale. anzi interpretandola, si deve raggiungere l'espressione (illusione) della leggerezza; *che è il carattere dell'architettura d'oggi*
(del resto tutto va dal grosso al sottile, dall'opaco al trasparente, dal pesante al leggero)

(DIMENSIONE)

ogni cosa ha la sua dimensione ed una sola
quanto più un'opera d'architettura è di grande dimensione, tanto più sarà emotiva se parrà fragile, leggera, che « stia in piedi » per miracolo

se è forte, massiccia, non c'è miracolo perché stia in piedi, anche i mucchi stanno in piedi, anche le montagne

il massiccio, il forte era una difesa contro gli uomini, contro il tempo: ma tutto ciò che è così crolla e sparisce; proprio perché è orgoglio, è peccaminoso e punito: « Le Baux » è la favola di ciò

(DURATA)

la bellezza dura, perché gli uomini la conservano: le architetture di Palladio sono d'intonaco ma belle, durano

(SPAZIALITÀ)

pareti e coperture concepite come superfici staccate, che limitano spazi e non chiudono volumi

(FORMA)

la forma può essere *materialmente*, chiusa, se unitaria e bloccata: ma anche *idealmente* chiusa in una composizione di elementi; la « composizione formale » - nel che sta la forma - è idealmente chiusa perché è conclusa, immodificabile

(VILLA)

una abitazione sopra una collina deve posarsi sul terreno con estrema leggerezza; non è più come i vecchi castelli una « roccaforte », una protuberanza d'una roccia

una villa abbia la grazia o la leggerezza di una farfalla posata sul terreno - il tetto sia un'ala

(gli uccelli mettono la testa sotto l'ala: noi mettiamo la vita sotto quell'ala)

una villa che farà si chiamerà « mariposa » la bella parola che in spagnolo corrisponde alla nostra bella parola « farfalla »: come sono misteriose e pure certe parole

(VIVIENDA)

vivienda, bellissima parola degli spagnoli per dire casa, abitazione

nella parola casa è implicito un che, ormai, d'architettonico, di teorico, di tecnico: nella parola *abitazione*, è *l'habitat*, un che di programmatico, di statistico, di urbanistico

vivienda, è umano, tanto umano: non è «La-Casa-Dell'Uomo », ma - è la stessa cosa ma è diverso - la casa per i bambini, le donne, i vecchi, il sonno, il riposo, i sogni, le indulgenze, gli abbandoni, il dolore, le pigrizie, gli ozii, le passioni, l'amore, la nascita e la morte...

e gli spagnoli le viviendas le fanno raccolte attorno ad un patio, stanza infunzionale (ci piove dentro) ma col cielo per soffitto, incielata: funzione delle mura del patio aprirsi (aprirsi) sul cielo; nascondervi la terra, riservarvi dagli uomini; stanza da angeli

(il giardino di Luis Barragan in Città del Messico, quadrato, con mura altissime che escludono la vista di tutto e non si vede che un prato in terra e luce in cielo, ed un grande albero li cuce, è un patio filosofico)

bellissimo

(CRUDELE PASSATO)

quanta architettura (antica) crudele, che incute terrore, testimonia crudeltà

significò prepotenza, autorità, severità, orgoglio, sopraffazione; architettura terrena

essa bruciò, fu diroccata finché fu tale: durò quando fu disarmata, resa inerme, liberata dalle passioni e dal peccato e divenne monumento, arte, innocente

l'architettura moderna è votata alla civiltà: è utopistica?

(INTERVENTO DELLA LUCE)

le pareti esterne, superfici portate, sieno senza contatto fra loro: l'illuminazione deve « separare » nella notte le superfici, le quali determinano gli spazii e non più il volume, dell'edificio

(NATURALITA' DELL'ARCHITETTURA)

mai interrompere le vedute ed i movimenti del terreno; far vivere tutti gli spazii nella loro continuità irregolare, naturale

(FINE DELLA PROSPETTIVA)

l'abbandono della pianta rettangolare che creava gerarchie di prospetti indipendenti - facciata, fianco etc. - e che la prospettiva non rendeva diversi, conduce ad una unità plastica dell'edificio e ad una continuità di vedute collegate le une alle altre, con aspetti diversi; la prospettiva non esiste più

(SIMMETRIA)

la simmetria ha la sua sola legge 1:1 statica: l'asimmetria ha le sue leggi, equazioni diverse 1/3, 1/5 etc. ... infinite poi: più ricche, più difficili; non statiche, idealmente dinamiche

(AMBIENTAZIONE)

l'architettura attempata va d'accordo con la natura, perché la natura è vecchia

(E' QUASI FATTA) '

con il vetro, il cemento, l'alluminio, la ceramica, l'architettura è quasi fatta (se il cattivo architetto non ci mette di suo)

(FACCIAETE)

si è tanto parlato contro le facciate, tentativo di dare una

architettura ad una superficie: non è una architettura di superficie, per dire superficiale, ma una architettura della superficie

(ARCHITETTURA STORICA)

non confondere « l'opera degli architetti nella storia » con l'architettura: le opere di vera architettura sono sempre state pochissime

(UTOPIE)

le utopie sono nocive perché - dice France - *elles tendent à inspirer le degout de la réalité*

che esista una bella architettura ci conforta, ma è una eccezione, e la sua presenza è un rimprovero, e ci disgiusta della bassa realtà delle costruzioni che ci circondano: è utopistico sperare in una bella architettura ogni volta

(NATURA)

la natura è crudele: l'architettura stiasi con la geometria

(LINGUAGGIO TECNICO)

c'è il linguaggio *dei tecnici*, quello col quale essi si capiscono: può essere dialettale; un gergo; è preciso, ma una macchina la chiamano magari Caterina

(poi c'è il linguaggio tecnico, quel linguaggio pseudo-tecnico che piace ai tecnicisti tecnolatri (latrano tecnicamente): che l'adoperino fra loro, sia, piaccia loro, ma il male è che l'adoperano anche con gli altri, col risultato che non si capisce nulla; è ermetico, quindi non è né tecnico né preciso)

(TRACCIATI MODULARI)

i tracciati modulari? proporzionali?
se valessero ognuno di noi farebbe belle architetture sempre;
riuscirebbe sempre

invece l'architettura riesce sì, riesce no, (tutta l'arte è così); è un fatto umano, riesce per un certo tempo, poi più, poi ancora è una cosa diversa: la bellezza non è fuori di noi, in regole e tracciati (sarebbe comodo); purtroppo è dentro di noi, e dobbiamo tirarla fuori dal ventre, con sforzo, con pena e dolore

(ogni architettura, ogni opera d'arte, ha poi i suoi tracciati modulari segreti, noi ne conosciamo in anticipo solo due o tre, e li adottiamo fanciullescamente (chi ci crede) per mettersi al riparo, per evitare uno sforzo creativo)

i peggiori, i più pericolosi tracciati modulari sono i reticoli quadrati e rettangolari

i tracciati impediscono di fare appello alla immaginazione, al mistero geometrico che è in noi, da svelare

tracciati modulari: nemmeno le macchine si fanno sui tracciati modulari

(GIUDIZIO SU CERTE ARCHITETTURE)

certe architetture si possono valutare solo in termini di storia della cultura (per dirla alla Cecchi), non come valori integrali ed esclusivi d'architettura

(COMPRENDERLA)

comprendere l'architettura moderna? fare uno sforzo di libertà estetica e di conquista intellettuale - ancora per dirla alla Cecchi (o alla Thomas Mann?)

(E' SEMPRE UN SOGNO)

ricordate la casa di « Uomini e topi » di Steinbeck con la quale George incanta Lennie? e quel vecchio negro che ascolta George parlare della casa che incanta Lennie, e gli porta i suoi risparmi? la casa è sempre un sogno

(INCANTO)

nei « castelli incantati » delle Fiere di carnevale, e delle Favole, c'è una vocazione poetica, innocente e primitiva dell'architettura, che deve incantare

(OPERE LIRICHE)

le belle architetture sono lirismi, sono opere liriche

(TENSIONE)

un'architettura non deve essere statica: deve avere, contenere, esprimere una tensione

(SI MOSTRI ALLORA LA STRUTTURA)

se la struttura si identifica con l'architettura (vedi Pirelli) allora è essa, come architettura, che si deve vedere

(TOMBER DANS LE FUTUR)

l'Architettura non parla *d'après l'architecture* (parafrasando Part d'après Part di Cocteau): ogni opera d'arte non ha precedenti, non ha nulla nel passato: *tomber dans le vide* dice Picasso davanti alla tela bianca: *surgir du vide*, dico io per l'architettura, oppure « *tomber dans le futur* », (guai *tomber dans le passé*: capitolombolo mortale)

« *ce que nous préférons c'est encore l'inconnu* », (France)

(CONTEMPERARE)

dicono, con l'aria compunta e convinta di dire una gran verità: « nell'architettura si cerchi di contemperare l'antico col moderno »

pare il verbo della saggezza: per capirne l'assurdità usiamo il metodo della trasposizione e pensiamo che si dica ad un musicista d'oggi « cerchi di contemperare Bach con Strawinsky » o ad un pittore « Carpaccio con Picasso » o ad uno scultore « Donatello con Moore ».

nei buoni architetti moderni, non si dubiti, c'è tutto l'antico: ma non c'è bisogno di vederlo riprodotto; ci deve essere, nascostamente, nella regola, nella misura, della loro architettura: ma nella loro architettura c'è un'altra cosa, c'è il futuro.

(SERIE)

una pittura, una scultura, una musica, una poesia, un'opera letteraria, non sono ciascuna *un « pezzo unico »? quindi*

l'opera d'arte architettonica è un pezzo unico.
ed allora distinguiamo l'architettura, come arte, dalla serie, dalla prefabbricazione, etc.

l'arte è di pezzi unici: è un fatto di isolazione

il resto appartiene al costume, al gusto, alle opere, alla tecnica.

(RESTAURI)

perché non lasciar invecchiare tranquille le opere con una perpetua indifferenza amorosa, invece di tormentarle con certi restauri? niente zeli : « certi monumenti antichi, dice Anatole France, appartengono alla storia, sono libri sui quali ogni generazione ha scritto una pagina »: non alteriamola: quanti restauri lasciano perplessi, quanti sono lesa storia, lesa verità, lesa arte, e soprattutto lesa poesia

quante disillusioni nel trovarci dinnanzi a certe opere d'arte restaurate, rimesse in ghingheri che avevamo invece preimmaginate smarrite nel tempo, in una nostra visione poetica, leggendaria... magari anche soltanto letteraria (ma più vera)

(NEO-VECCHISMO)

le vecchie case stanno bene nelle campagne perché la Natura è vecchissima: ma furono nuove: non venga in mente ad architetti assetati di « movimenti » di fare un movimento per

l'architettura vecchia, il neo-vecchismo: tanto invecchia lo stesso: tutta la vecchia architettura fu nuova... les *cathédrales étaient blanches*

(AL CASO)

architettando lasciare anche una parte al caso? avviene quando siamo un po' stanchi e il caso interviene e ci soccorre: ma il caso è spesso un buon regista: dice Anatole France, «*le basard, eri définitif, c'est Dieu*»

(PAS MACHINES A GUÉRIR)

l'architettura di un ospedale deve essere espressione di assistenza umana, non solo di assistenza tecnico-medico chirurgica

tecnicamente sia pure, un ospedale, una grande « machine à guérir » (speriamo non « à mourir »); ma non si deve vedere

i muri, i colori, i mobili, le stoffe, le belle figure sulle pareti, gli oggetti, i legni confortino il malato nel dargli l'impressione che egli appartiene sempre alla vita

uno non deve uscire da una clinica con la sensazione di averla scampata da quel luogo, ma con la gratitudine per quel luogo che gli ha ridato la salute: deve ringraziarne e ricordare i medici per la scienza e l'umanità loro, deve ringraziare e ricordare quelli che l'hanno assistito affettuosamente, e infine deve riconoscere che un architetto, anche lui, ha contribuito a dare un conforto umano alle giornate passate nella clinica; anche l'architetto è un terapeuta

(TEMPI NOSTRI)

l'architettura è l'arte vera del nostro tempo: le altre arti pittura, scultura, hanno cessato di partecipare in pieno alla vita sociale, di esserne una rappresentazione: sono diventate pur nella loro nobiltà oggetto di collezione o di speculazione,

partecipano alla vita sociale solo per reazioni

però le altre arti - Mondrian - hanno influenzato potentemente l'architettura: e creato un linguaggio

però se il collezionismo *sottrae* le opere di pittura e di scultura, la pubblicazione d'arte ce le riporta moltiplicate

(TRE TEMPI)

primo tempo: *lo scheletro di tutte le case è bellissimo, è l'ipotesi d'una possibile bellezza, ti sembra uno strumento musicale, una cetra immensa dalla quale poter trarre incanti: ed anche quando si alzano i muri esterni e si lasciano i vuoti perimetrali per le finestre ogni cosa è ancora bellissima; è ancora una casa che si può sognare bellissima, è una speranza o una promessa, o una possibilità, o una ipotesi di bellezza, ancora: e se tu giri dentro la costruzione a questo punto, nei suoi vasti perimetri indivisi, tu vedi, leggi, cose bellissime, aria, spazio, cielo, sole che entrano dai grandi portali delle finestre, e le scale che giocano tra piano a piano; vedi tutto*

secondo tempo: *ecco, alzar le tramezze che accecano tutto; non vedi più in là di tre metri; scompaiono le prospettive, le scale, tutto; restano scatole ripetute, comunicanti: si dissipa il bel sogno in un misero labirinto: l'uomo in trappola: e nell'esterno scompare la struttura, appaiono gli occhi delle finestre*

terzo tempo: *s'incrosta la solita facciata: addio! una casa brutta, una casa « impossibile » di più.*

(VEDERE, PIÙ CHE SI PUÒ)

non dobbiamo mai invece chiudere le prospettive, dobbiamo far vedere « più che si può », fare infilare, fughe, d'aperture, di luci, e lo spazio a disposizione non scomporlo in stanze uguali ma farne risorse per le risorse dell'architettura

tura « spaziale » che sono tante; risorse delle dimensioni e forme volumetriche diverse degli ambienti, risorse dei colori, risorse delle luci diverse degli ambienti, risorse fugate delle prospettive, naturali e artificiali, risorse delle materie, delle *sequenze*, del su e giù, delle sorprese, dei punti di vista, delle luci: insomma lo spettacolo intimo dell'architettura, (e questo spettacolo disegnarlo vuoto ma pensarlo vivo, cioè *con la gente*)

(« PIANO TIPO »)

in alcuni edifici è ammissibile che ci sia il « piano tipo » ripetuto: in altri è una pigrizia: è noioso visitarli: visto un ambiente, visti tutti: edilizia d'interni.

invece, o artisti, occorre creare edifici da vedere in ogni angolo, da ogni parte, dove, per ogni porta che tu oltrepassi, l'artista ti faccia *una sorpresa d'architettura*: l'unità di un edificio è fatta dalla coesistenza delle sue diversità, non dalla coesistenza di ripetizioni: analogamente alla musica che è musica dove variano i suoni, non dove si ripetonono: ciò che si ripete disunisce, non concorre ad unità

(STRUTTURE)

l'architettura è un cristallo: dobbiamo, fuori, rispettare al massimo la purezza della costruzione: è una rinuncia che è una conquista: non bisogna confondere ciò col « far vedere » le strutture: su ciò v'è da discutere: se la struttura è un finito, è lei tutto (« come in un ponte a traliccio » o sospeso) allora essa è da vedere e guai occultarla: se la struttura si identifica con l'architettura (vedi Pirelli) allora è essa, come architettura, che si deve vedere: se la struttura invece è uno scheletro, allora facciamo come il buon Dio che ci mette almeno attorno bella carne: se l'architettura è spaziale allora è tutta movimento di struttura

(DISEGNI QUOTATI)

solo in questo nostro regime di vita, economico e di conte-

stazioni d'ogni genere, i disegni d'architettura son tanto quotati, debbono servire di controllo al lavoro ed al contratto con i lauti nostri esecutori senza vocazione, eterogenei ed impreparati ed economicamente in cattiva fede: nei regimi artigianali, d'ancora d'arte e di buona fede (la così detta regola d'arte) i disegni avevano poche o niente cifre, ma quella brava gente votata per severa selezione di mestiere e di bottega d'arte, li sapeva capire e leggere da artista, con l'esattezza dell'occhio e dell'arte

anche ora quando so di incontrarmi. con chi dico io (con uno di quelli - sono artigiani, sono operai - che capiscono un certo nostro linguaggio: quello dell'occhio e dei sensi) io metto un po' da parte i disegni quotati (quelli che servono per chi non capisce o tende ad imbrogliarti sul lavoro) e faccio degli schizzi e parlo un altro linguaggio, un beato gergo di gesti e di certe parole ed allusioni saporite. e godo a sentire che l'altro ha gusto oltre che intendimento per questo dialetto segreto e che farà addirittura meglio di quel ch'io ruglio e che non ha bisogno di sapere di a quanti centimetri » è cena cosa per farla lui al millimetro)

(FACCIAMO DELL'ARCHITETTURA)

facciamo dell'Architettura! facciamo tutte le cose che non si possono fare che con l'Architettura! architetture, organismi rigorosi e serrati fuori, giocati e sorprendenti dentro: fuori un cristallo: ma, dentro, una vita!

come un sonetto. come nei componenti « obbligati », sono fantasia dentro una regola, o una regola con dentro la vita!

non esiste architettura libera: architettura è ordine: ordine di se stessa: non ordine che dorme, ma ordine che sprigiona qualcosa: un potenziale d'arte vitale: come un sonetto o una cantata (*l'Architettura deve essere perfetta come una conchiglia, ma dentro le risuoni la vita, come in quella risuona il mare*)

PROTAGONISTA ELETTRICITA'

avete mai considerato il singolare fattore metafisico, direi concretamente metafisico, cioè usuale (concreto) e tuttavia al di là di una percezione fisica, che l'elettricità ha introdotto nella nostra vita? nel nostro costume?

prima che l'elettricità fosse tanta parte di queste due cose (vita e cultura) noi eravamo in presenza di due mondi, uno astratto l'altro concreto; quello spirituale cioè delle idee arcano (ed ermetico) e quello concretamente, direttamente fisico delle materie (palesissimo): mondo questo, col quale eravamo in contatto fisico e del quale avevamo una percezione sostanziale, non mentale, in una misura materiale umana, diretta e non mediata, attraverso i fatti della storia naturale, e con i riferimenti più semplici (tutte cose che si potevano vedere, toccare, misurare, pesare, cose in rapporto corporale con noi)

(la lana era la pecora: il cotone, il lino, erano delle piante; la seta era il filugello e via via; la velocità era un cavaliere al galoppo; la carta erano gli stracci; il calore e la luce erano una fiamma di legna o carbone o candela; il freddo era l'acqua ghiacciata; il mulino girava per peso dell'acqua di un fiume o d'un canale: i trasporti erano i cavalli: tutte

cose che vedevamo, toccavamo, pesavamo, che erano un mondo concreto ed elementare attorno a noi: *da millenni* le industrie e le produzioni non erano altro che l'organizzazione e la tecnica applicata ad elementari trattamenti di materie elementari: i colori erano terre e lacche: e perfino la macchina a vapore, la locomotiva (il primo traino non animale) era tuttavia cosa quasi ancora animale, quasi domestica, da cogoma: era fumo, acqua che bolliva, carbone che bruciava; era un bestione che « tirava » con un faticare, un ansimare, e sbuffi, e sudori, e calori, e rumori, e perdite liquide, da animale)

con l'elettricità tutto si cambia: essa non si vede, non si sente, non si misura da noi stessi, ma solo con la mediazione di apparecchi, non si sa se è tanta o poca, fa scintille senza corpo, corre inavvertibilmente lungo i fili, può ustionare senza fiamma, *uccide* anche, ed infine, muove senza sforzi percepibili dei meccanismi in modo sensualmente incomprensibile, esiste senza essere sostanza e la si capta o genera per misteriose frizioni

(mentre la locomotiva era « umana » o naturale, aveva un davanti e un di dietro, la si capiva e la si amava, era un buon possente bestione muscolare, il locomotore che le corrisponde è un vagone, una scatola a ruote, dentro il quale si operano trasformazioni misteriose e silenziose: *boîte à surprise* senza davanti né dietro, misteriosa, con delle antenne, e con le ruote che girano per influsso arcano, senza sforzo e fatica, senza rumore)

una essenza metafisica dunque, che ci rappresentiamo solo mentalmente, inafferrabile invece dai sensi tranne che per misteriose e traditrici scintille che possono essere terribili e mortali: una essenza metafisica è entrata concretamente con la elettricità nel nostro costume e con una estensione estrema; essa, silenziosa, dà moto e forza, dà luce, dà calore,

giunge pertanto da enormi lontananze, ove si genera e si trasforma in parchi con apparecchiature complicatissime; si estende dappertutto con i suoi fili esili e mortali, porta le nostre voci da ogni distanza, è la condizione della radio (dove come col telefono udiamo quel che direttamente non udremmo), e della televisione (dove vediamo quel che visualmente non vedremmo); è immediata per la sua estrema velocità, interviene nei calcoli sostituendoci nelle operazioni, fa parte di tutto, guida e soccorre le navi, gli aerei, interviene nelle cure mediche, fa funzionare la fisica, la chimica, tutto

questa arcana cosa, la elettricità, che ci rappresentiamo mediante formule, è ormai una condizione della nostra vita, della esistenza sociale come organizzazione tecnica, con una estensione che va dai piccoli umili servizi casalinghi alla partecipazione alle più alte esperienze e realizzazioni: essa illumina, riscalda nelle nostre case, opera nella nostra cucina; con gli ascensori ha « alzato » gli edifici che prima avevano i limiti di altezza della nostra fatica fisica nel far le scale (non più di cento gradini), ed ora non hanno limiti

la radio e la televisione trasformano addirittura abitudini, attitudini, società: invece di doverci recare di presenza ove accadono gli avvenimenti essa ce li porta a casa; l'elettricità è la condizione di tutti i trasporti, la condizione delle cure e delle introspezioni con raggi che ci fan vedere attraverso il nostro corpo; non si finisce più nell'enunciare la coesistenza con noi di questa essenza senza sostanza, di questa cosa astratta, di questa prima « forza senza materia » e senza sua propria immagine che è l'elettricità

nell'architettura può sostituirsi completamente (negozi, uffici, ristoranti, fabbriche) alla luce naturale; e da per tutto

partecipa al condizionamento dell'aria e della temperatura: ed un'altra trasformazione ha occasionato che raramente noi consideriamo, la illuminazione pubblica, che ha raddoppiato le ore di vita, di attività, che ha creato aspetti e un pittoresco nuovo, un nuovo paesaggio: nella illuminazione pubblica notturna la città che dormiva anch'essa come noi, non dorme più, anzi ha gli occhi aperti, emana luce e voci si direbbe che l'architettura (che una volta esisteva solo di giorno o con la luna) ora dorme di giorno sopraffatta dalle agitazioni umane, ed apre gli occhi puri di notte alle nostre contemplazioni: come la natura ha bisogno di silenzio, così l'architettura d'isolamento

l'elettricità ha attrezzato con le sue luci un nuovo teatro, ed infine ha creato una nuova possibilità di espressione e d'arte, il cinema

l'elettricità è nei motori e negli apparecchi e nei collegamenti radio la condizione del volo; col volo, nella notte, questa cosa potente e inconsistente, l'elettricità, rivela disegni luminosi, planimetrie luminose delle città, un altro nuovo paesaggio: essa lega gli aerei con le segnalazioni: non si naviga, in cielo, in mare, e non ci si muove in terra senza l'elettricità

si conosce con essa, si vede e ode con essa, si lavora con essa, la vita sociale in innumerevoli campi si organizza con essa: col telegrafo, col telefono, con le telescriventi noi « corrispondiamo » a distanze immense: se essa ci abbandonasse crollerebbe una costituzione sociale intera, un funzionamento sociale

si è fatta per secoli la storia sotto una specie politica, di re in re, di repubblica in repubblica, di rivoluzione in rivo-

luzione; ma dall'Ottocento in poi la storia dovrebbe essere tecnica: la tecnica ha trasformato il costume, i rapporti fra gli uomini, molto più che la politica, irresistibilmente, senza ritorni, senza restaurazioni

c'è una politica storica della tecnica (dove l'elettricità è protagonista): essa ha operato la più reale unione - in base a forze universali - fra gli uomini, la prima loro unità: fatto straordinario, nuovo

i re, i sovrani, i politici han cessato il loro dominio, il loro imperio diretto, territoriale, della « manus » del potere, da quando s'è scoperta la polvere per cui si gittava, si colpiva *oltre* il gittare con le forze fisiche (il potere dell'uomo): l'espressione « gittare » era però ancora una cosa fisica; poi è intervenuta l'elettricità, cosa metafisica, a moltiplicare la forza degli uomini al di là delle loro forze.

viviamo nell'epoca, dice Guillaume Apollinaire, nella quale spariscono i re: sparisce, è sparito, con i re, il potere direttamente, presenzialmente, personalmente umano, fisico, perché si è trasformata la storia: delle forze astratte, con una potenza ed una estensione senza precedenti, agiscono sul nostro costume e lo trasformano, e rivoluzionano: agiscono con una portata immensa, senza precedenti

è sempre l'uomo, si intende, al centro di tutto ciò, ma più che l'uomo individuo è l'umanità che agisce ora nel concerto di queste forze universali che azionano, condizionano, sviluppano le espressioni umane, con un dominio trasformatore

PROFEZIE

(le profezie sono facili, sono sicure, sono un fatto di lucidità: soltanto che non si ha il coraggio di asserirle o di crederle)

(l'utopia è sempre una profezia: l'utopia sostiene il mondo: datemi un'Utopia e vi solleverò il mondo)

(i grandi riformatori, i grandi scopritori, i grandi realizzatori, hanno creduto in una utopia, nella loro profezia)

(l'America era l'utopia di Colombo, la sua profezia)

(perché certi uomini non li chiamiamo profeti?)

(il futuro incombe su di noi: non è poi così misterioso, in fondo è chiaro e le sue profezie sono palesi: noi non vogliamo ascoltarlo: eppure è il capitolo più sorprendente del romanzo)

(PROFEZIA SUL COLORE)

tutto sarà coloratissimo

(PROFEZIA SULL'ARCHITETTURA NOTTURNA)

l'illuminazione sarà un elemento costitutivo dell'architettura spaziale la quale - illusiva già come ogni espressione di arte, - può in una preconstituita auto-illuminazione determinare notturni effetti formali *visivi* mai fin qui immaginati; illusioni visive di spazi, di stacchi, di alterazioni di volumi, pesi e superfici

vediamo quel che rappresenta oggi l'elettricità che corre per tutti i nostri edifici, che - con gli ascensori - li ha fatti crescere in altezza, e con la luce, la forza, il telefono, la radio, permette loro di sorgere ovunque e collega tutte le abitazioni: anche nell'architettura l'elettricità ha agito trasformandola, consentendole dimensioni ed ubicazioni e funzionamenti senza precedenti: ma alla mente è presente una nuova evoluzione dell'architettura stessa che per virtù della elettricità, trasformerà l'aspetto notturno (metà quindi dell'aspetto) della città, e creerà *nuove* fantastiche *architetture*

la luce simula forme, annulla certe percezioni di dimensioni e distanze perché non ha profondità, spacca in due certe unità creando aspetti illusivi, annulla e trasforma pesi, sostanza, volumi, modifica proporzioni: la luce che un tempo era solo una fiamma e doveva essere isolata, a sé, per non bruciare, ora corre a dove noi vogliamo »

i soffitti luminosi, le luci indirette, i fari che illuminano gli edifici, sono un balbettio in confronto di quel che si *può* fare e architettare con la luce, creando distanze e illusioni

l'arte è illusiva, è la trasposizione di una sostanza - sia parola, sia nota musicale, sia colore, sia forma, sia peso, - in un fatto lirico, illusione creata dalla immaginazione

già io faccio simultaneamente al progetto diurno dell'architettura anche quello notturno, ma ancor la gente non sa quello che mi appare, che mi ossessiona come possibilità di espressioni architettoniche (ma si possono chiamare così?) notturne, creando consistenze nuove, aspetti nuovi, anche volumi nuovi nello spazio; spazialità luminose, apparenze luminose.

oggi siamo solo nei primordi di ciò: di notte, finora, i grattacieli scompaiono e si punteggiano solo con la presenza casalinga delle finestre, unità luminose sospese nel vuoto dell'oscurità, oppure con la pubblicità luminosa: ma noi architetti, noi artisti creeremo delle nuove entità luminosamente corporali delle forme, creeremo una notturna città nuova fino ad oggi, poi, la pubblica illuminazione, la strada, ha illuminato (un po') gli edifici: poi è stata proiettata la luce su essi: la mia idea, la mia profezia, è che gli edifici stessi emanino la luce, illuminino la strada, si caratterizzino luminosamente nella notte: ora essi portano sulle loro superfici solo le orribili, disordinate luci della pubblicità, indipendenti dalla architettura, primitive e barbare, illustrative come i fumetti: domani noi artisti ci impadroniremo di questa materia, creeremo cose bellissime

(PROFEZIA SULLA PITTURA)

una volta la pittura stava ferma sulle pareti affrescate e la gente l'andava a vedere: era dedicatoria rappresentava; decorava anche (soltanto astratta)

poi divenne espressiva: esprimeva

poi la si riproduce: in nero: assurdità: poi la si riproduce, in colori: esatto.

nelle riproduzioni la pittura entra nella nostra casa: noi stiamo fermi, la pittura viene da noi nella riproduzione

ma un giorno, ecco la profezia, l'originale sarà la « riproduzione »

i pittori faranno, come dire? delle matrici per la riproduzione

ne; i loro « quadri » saranno artefatti perché la riproduzione venga invece esatta

sarà come le prove d'orchestra per fare un disco, sarà come per la composizione d'un disco da più esecuzioni

l'opera d'arte sarà solo quella stampata: la pittura verrà da noi, come la musica col disco viene da noi: perfetta, esatta, eguale, incorruttibile nelle esecuzioni volta per volta.

(ai concerti si va per sentire come uno interpreta e uno dirige quella sera, non per sentire « la musica »)

la stampa annulla la fatica umana del dipingere, spiritualizza la pittura, la trasporta dalla tela, dal legno, dal cartone, dal muro (superfici rozze) su una superficie bellissima, volante, stupenda, leggera come il pensiero, dove uno strato di colore senza sostanza è tutto

vedere Guernica di Picasso, e misurare la fatica muscolare, di fiato, di testa, di braccio, di sudore sulla tela; sul foglio stampato tutto questo è consumato e sublimato

andremo nei musei a vedere le matrici faticose, per il gusto del documento: avremo in casa gli originali a stampa.

(SVILUPPO DI QUESTE IDEE)

Un tempo la pittura narrava, partecipava pubblicamente con sue rappresentazioni - vere messe in scena murali o a cicli di quadri - alla figurazione dei miti, delle leggende e della Storia, uomini ed eventi, dei e dee, eroi, Dio, santi, sovrani, pontefici, principi, potenti, donne bellissime, miracoli, metamorfosi, battaglie...

In presenza di scenari pittorici gloriosi ed ammonitori (come nel Palazzo Ducale a Venezia, o nelle chiese) deliberavano le autorità e celebravano i sacerdoti, stavano in devozione ed in pensiero od in ammirazione le genti. La pittura era, negli altari, e nelle sale dove si deliberava la politica: i dogi contravvenivano, peccatori umani, l'ammonimento cristiano che ricordava loro Tintoretto, ma lo credevano.

La pittura perdette questo messaggio impreziosendosi nel quadro, ed i suoi capolavori vennero si esposti al pubblico nei Musei, ma fuori di una loro destinazione pubblica originaria, religiosa o evocativa. Era già sottrarli al pubblico, ed al credere. Infine i più bei quadri furono del tutto « sottratti » al pubblico, è la parola, dalle collezioni private.

Ma ecco effettuarsi con la stampa un mezzo di divulgazione popolare della pittura, prima incompleto ed erroneo, con l'esclusivo bianco e nero: poi più vicino, esatto, con la stampa a colori: portato infine a grandi dimensioni (a volte eguale all'originale) con i cartelloni.

Ed ecco con questo mezzo, attraverso libri e riviste d'arte, ritornare la pittura in un contatto estesissimo con la gente, con tutti noi: ritornare in nuovo modo pubblica; ritrovare la sua funzione rappresentativa non più soltanto di miti, di leggende, di storia, uomini ed eventi, di costume e paesi, ma anche, e forse più, di estetiche, di espressioni poetiche individuali. In certo modo rappresentativa non più di personaggi figurati dagli artisti, ma degli artisti (autori) come personaggi. Ed ecco un grandioso ritorno, illimitato, della pittura fra la gente attraverso libri bellissimi, riviste e pubblicazioni stupende, e i grandi cartelloni, ed una diffusione in certi ceti enorme.

Ed allora? Cosa sono allora gli « originali unici, dipinti a mano » se non le matrici di questa « pittura stampata », la sola che viene in contatto con la nostra conoscenza, e con la quale culturalmente viviamo e giudichiamo? Noi non possiamo possedere altrimenti la pittura, né altrimenti guardarla lungamente. Questa stampata è la sola nostra pittura che possediamo, è la vera, perché è la sola che in realtà possediamo.

Analogamente la musica viene già a tutti noi, ridiviene pubblica, attraverso i dischi dei quali il « concerto unico, suonato a mano » non fu che l'episodio per una incisione (musica stampata per le orecchie). Incisione che perfino attra-

verso un lavoro di mosaico da varie riprese (come avviene nel comporre i film) raggiunge una perfezione che fa di essa un vero originale perfetto e perpetuo che non è mai esistito in realtà, che esiste solo in disco, musica, ripeto le parole usate per la pittura « che sola viene in contatto con la nostra conoscenza, e con la quale culturalmente viviamo e giudichiamo ». Ed autentica. Quell'episodio che è il concerto (nel quale gli uditori sono per forza limitati) di fronte al disco che è la musica pubblica, quell'episodio sarà rappresentato dal quadro originale di fronte alla riproduzione che è la pittura pubblica.

Ma v'è di più, quegli « originali a mano » saranno tecnicamente alterati dall'autore in modo che riesca invece perfetta la riproduzione, che riesca pari all'intenzione espressiva dell'autore, cosicché infine - seguitemi - « l'originale autentico unico perfetto e perpetuo, sarà la riproduzione », (come quel disco che dicemmo) e l'artista lavorerà in relazione ad essa.

Ma v'è di più, l'originale a mano porterà - come porta - i segni umani della fatica e quelli della materia (colore e tela) e della tecnica (che saranno naturalmente oggetto di affascinanti ricognizioni particolari degli studiosi). Nella riproduzione tutto ciò sarà spiritualmente « consumato » dalla stampa su quella materia civilissima, meravigliosa, materia senza materia (tanto è sottile e tanto è solo superficie) e « votata alle cose dello spirito » che è la carta: e la riproduzione porterà al godimento di tutti, con soltanto il velo quasi altrettanto immateriale del colore tutta l'espressione dell'artista, in una rappresentazione esclusivamente, perfettamente spirituale di ciò che egli ha concepito.

La pittura, moltissima pittura, tutta la pittura sta dunque venendo a contatto con le nostre vite in una rappresentazione perfetta e sublimata; comprenderemo, se li potremo comperare, i quadri solo per una devozione particolare alla vita d'un pittore, solo come documento di lui, ma la pittura, anche la sua, la possederemo nella sua verità, autenticità, stampata.

Le nostre pareti saranno composizioni di superfici, spazii, colori: scenari e quadri esse stesse, con « qualche originale a mano ». Non più ingombrate, come le pareti dei collezionisti, da quadri e cornici in folla. Mireremo le pitture una alla volta, come leggiamo i libri uno alla volta, ed una alla volta ascoltiamo le, musiche. Il collezionismo diverrà possessione culturale illimitata e non possessione materiale limitata, diverrà possessione liberata da valori di denaro. Avremo, come possiamo averli da riproduzioni perfette dei cartelloni di. Toulouse-Lautrec, i nostri, e veri, Toulouse-Lautrec, che ci sarebbe impossibile possedere altrimenti. Avremo quelle « vere pitture stampate » che ci faranno i pittori da noi amati.

● *Naturalmente, le riproduzioni non le incorniceremo (equivoco di frita pittura, mentre la riproduzione sarà la nostra pittura vera) ma le mireremo estraendole dalle amate cartelle.*

E nel gioco godente del succedersi, davanti ai nostri occhi che mirano, di tutte queste loro fantasie, sarà finito l'equivoco del «quadro astratto» della pittura astratta e ci troveremo non più davanti ad un quadro che non è più un quadro, ad una pittura che non è più trasposizione pittorica, ma tutto sarà perfetto, espressivo, nella trasposizione della stampa ove ogni figurazione e fantasia di colore e di segno ritrova la sua «dimensione di verità».

● *Ma v'è di più, la pittura stampata non ci porterà in presenza di cose e personaggi figurati, ma ci figurerà il personaggio poetico del pittore. E se negli ambienti della nostra vita adopereremo come sempre adoperiamo quell'elemento altrettanto bello della carta che è il tessuto e se questo tessuto porterà a stampa quei segni e quei colori con la cui scrittura un artista si esprime, ecco che avremo anche nella composizione dei nostri ambienti la rappresentazione lirica della fantasia, la sua presenza diretta e la presenza di. un artista in una espressione « autentica ».*

Qualcuno obietterà: ridurre la pittura alle stampe? sulla carta e sulla stoffa? Rispondo: non si dipinge già sulla carta? non si dipinge già sulla tela (brutta stoffa ingessata?) Ed il valore dell'arte dipende forse dalla materia? E se dipendesse anche dalla materia non sono carta e tessuto materie bellissime? più belle delle tele da dipingere, più belle del legno compensato, del muro, del cartone dove si dipinge?

● *Debbo poi dire che se certe figurazioni o espressioni « astratte », i collages, i buchi, gli strappi, le composizioni di materie, proposte o esposte conte « quadri », come quadri dipinti (il che non è perché sono composizioni e non dipinti) ci urtano per una loro brutalità frammentaria, e per l'equivoco che rappresentano. Trasportate esse dalla stampa sulle carte e sulla stoffa (è la stessa cosa) ritrovano, divenendo essenza pura d'idea, tutto il fascino della loro espressione poetica, e sono bellissime. Sono trasposte finalmente nella poesia.*

Perché ci urtano certe composizioni di lamiere, pezzi di tela di sacco, carta, cellofane, fili di ferro, se ci sono proposte come « quadri », come « pitture » nelle esposizioni? per un duplice equivoco: anzitutto perché non sono quadri e poi perché non sono al loro posto nelle esposizioni. Non sono « cose finite » come trasposizione, sono quel che sono: e Munari parlò di arte concreta » giustamente, di arte con le cose, e non con la trasposizione delle cose con l'arte. Quei lamierini, quelle toppe di sacco, quei fili di ferro, sono se stessi e non sono trasposizioni, li vediamo ancora in quel che materialmente, nel loro « vero », ancora sono. Il fascino dell'antica pittura era ed è nella « trasposizione » del vero, nella rappresentazione di una cosa vera (figura umana, paesaggio, animale) in una cosa solo dipinta (e poi, pur nel verismo dei particolari, quelle scene non erano mai vere). Ma i collages e i buchi che ci annoiano sono lì ancora nella realtà, non sono ancora trasfigurati, « trasposti », sarebbe come incollare un uomo vero, o un fiore vero, o un uccello morto, su una superficie e dire che son dipinti, che sono

una figura, o un ritratto o una natura morta. E' come se io mi mettessi dentro una cornice e dicessi di essermi fatto un autoritratto. Molte di queste composizioni sono ancora la materia prima di dipingere, da trasporre in pittura, (Picasso ha sempre trasposto tutto in pittura, in poetica: non c'è nulla di vero in quel che è dipinto da lui). Ma sono esse poi oggetto di pittura coi collages, con quei buchi, con quei fili di ferro? Non sono invece oggetto, una volta fotografati, da stampa? Non sono destinate a questa « trasposizione », alle pagine? Sarebbero minorate forse da questo o per questo destino? Ma non è il più bello, il più illustre, il più «perpetuo», il più grande, il più spirituale? Une page est une image (Valéry). E noi, valuteremo le cose solo dall'attribuzione dell'attributo di «quadro» o dalla destinazione d'essere incorniciate o di essere appese alla parete? Il trionfo vero, sociale, universale d'una figurazione non è d'essere finalmente stampata?

● *Per la «pittura astratta», la stampa, la pagina, il foglio, il tessuto è il vero alto, affascinante, definitivo destino.*

Da concreta diviene astratta, come tutta la pittura di prima che dal modello da copiare divenne pittura.

Se siamo perplessi davanti ai buchi di Fontana, finché sono buchi veri: e se essi consentono la facezia di Bartoli (l'esperto che dice davanti al foglio bucato: è un falso, c'è un buco di meno), debbo dire che quella stessa « cosa » stampata mi affascina, mi incanta, trova nella pagina la immediata trasposizione poetica, è perfetta ed evocativa ed illusiva. E' meravigliosa e civile. E la trova, per me, anche nel movimento e nella ripetizione della stoffa, che porta in sé, e porta a noi, nella casa, l'espressione poetica di un artista, e fa raggiungere alle cose della nostra vita un estremo di civiltà, testimoniando esse direttamente autenticamente dell'arte, dell'autore artista e uomo: quella civiltà che ci incanta di fronte a certe cose antiche: sarà rappresentata da queste stampe, carta o stoffe che siano, non parenti povere ma parenti eguali della grande pittura a mano.

CRONACHE IMMAGINARIE

un politico ama l'architettura

(più immaginario)

anche la più moderna

(più immaginario ancora)

la capisce

GIRO DELLA TERRA

(mi interessa lo splendore del passato, ma mi interessa molto di più lo splendore del futuro)

*(la gloire du passé est la gloire des autres
la gloire du futur est la seule pour nous)*

MILANO

un buon architetto fece un cinema razionalissimo, funzionalissimo, senza fantasia

il pubblico accorse, per ascoltare-vedere un film: non si accorse della sala (funzionalismo perfetto ma su un piano limitato) ma fu incantato dal film

un Pirata (nobile, coraggioso, leale, onesto, bellissimo, camicia sempre pulita aperta sul petto, spadaccino invincibile, si salva incredibilmente sempre), un Governatore (grasso, brutto, crudele, vile, sudato, goffo, becco, cuore), una Bella (bella, pura, arricciolata perfettamente in ogni avventura, sia fuga, naufragio, cavalcata), una Vecchia Ancella (devota, lenona), un Alto Prelato (perfido, adunco, giallo) un Pretonzolo (buono, vernacolo, saggio, trasandato), i Pirati (valorosi), i Soldati (muoiono): infine le Nozze (si scopre che il pirata è figlio di un re, tutto finisce bene)

tutto ciò era cretino. ma il pubblico era preso: rappresentava una di quelle favole delle quali l'uomo ha necessità assoluta e perenne, accontentandosi anche delle più stupide

(preghiera)

dacci. Iddio. il pane quotidiano: dacci cioè la casa, il lavoro, la salute. la forza di vivere. e l'occasione di vedere la Terra: ma dacci anche la favola quotidiana, sia essa cinema, pittura, racconto, scritto, musica.

(e l'architettura! non ha da essere favolosa? rigorosa fuori. favolosa dentro? San Marco, la Cà d'Oro, il Battistero di Pisa, la villa di Maser, il Partenone, il Colonnato di San Pietro, le cattedrali gotiche: favolosi

MEXICO CITY: Città Universitaria

alcuni architetti messicani. - abbiamo fatto quelle piramidi per tradizione

io: - ma quella era una tradizione altrui: voi, come me. appartenete alla razza terribile che distrusse quella civiltà

loro: - è una tradizione geografica, come sostengono anche certi americani del nord

io: - vi può essere una « condizione » geografica. altra cosa. e direi a quegli americani che l'architettura dei pellerossa li concerne meno che quella dei Mies: in architettura non sono barbari (ma a volte sì, anche Frank Lloyd Wright con le sue decorazioni) ma qui è un'altra cosa. qui c'era una civiltà e con questi camuffamenti voi tradite qualcosa di sacro, cioè di umanamente vero: quelle piramidi erano religiose, vi sacrificarono creature. col sangue non si scherza voi scherzate. create soltanto da un punto di vista una illusione ottica: ma le vostre piramidi son dimezzate, dietro l'una c'è una pelota, dietro le altre giocate alle palle: i muri enormi resistono soltanto a palle di gomma: nessuna cosa è stata concepita, e fatta, più falsa di questa. nemmeno i nostri edifici d'oggi « in stile », dove c'è almeno una consequenzialità culturale, legittima, *nostra* non altrui (come è invece la india o maia rispetto a voi: voi non siete indios)

MEXICO CITY

mi dissero pittori messicani: - vogliamo esprimere un dinamismo attraverso la violenza figurativa del moto

dissi loro: - il dinamismo, l'energia di una pittura è nella potenza della pittura, non nella figurazione dinamica del dinamismo e della energia e del moto: la dinamica della pittura. il suo dinamismo, il vero dinamismo dell'Arte è un'altra cosa: figure immote e *statiche*, di Giotto e di Piero della Francesca sprigionano ininterrottamente energia da secoli « nella loro immobilità »: dinamismo della pittura, non di ciò che essa figura

(quando la pittura « fa la dinamica » ha le scalmane: l'arte è statica perché è estetica)

MEXICO CITY

mi dissero architetti messicani: - facciamo una architettura collettiva: risposi « folklore, linguaggio, non arte »

non c'è opera d'arte collettiva, di musica collettiva, di pittura collettiva, di scultura collettiva: non c'è un Mirò collettivo, un Picasso collettivo, un Matisse collettivo, un Campigli collettivo: fa ridere

un Giotto collettivo? un Michelangelo collettivo? una musica collettiva meglio di quella di un Mozart? c'è un « linguaggio » in ciascuno di essi, che è stato poi « la maniera collettiva » degli imitatori loro (Luini, Boltraffio, Marco d'Oggiono, linguaggio leonardesco)

non c'è un Palladio collettivo, un Wright collettivo ogni scultura delle cattedrali gotiche ha avuto un suo autore non è un anonimato « per collettività », ma per dimenticanza

la tecnica è collettiva. l'arte è personale: ed ogni grande artista personale, ogni genio è, proprio nella sua individualità, già collettivo, perché esprime l'universale

SAO PAULO

mi congedai dai miei allievi - carissimo fra essi Kato il brasiliano-giapponese e dissi loro: - *non so cosa avrete imparato da me, so che dal Brasile ho imparato moltissimo* ».

Assisi

cicli di Giotto

in me giovane era l'incomprensione dei blu dei cieli, dei fondi blu, di Giotto, di Padova e di Assisi

il mio errore è lungamente durato: io non vedevo che la tinta. una grossa imperiosa tinta. senza delicatezze, in urtante contrasto con le schematiche eleganze delle architetture, con gli atteggiamenti toccanti dei personaggi: non li amavo i cieli di Giotto

oggi quel blu, la presenza di quei fondi blu, mi conforta come certezza: essi mi si fanno augusti, sonori, necessari come il cielo

sono come la profonda nota tenuta sulla quale la partitura snoda il cantare

quel blu è il blasone della pittura di Giotto e dei suoi

sono quei blu il coro del suo racconto: sono il paesaggio immutabile ed incorruttibile nel quale agiscono i suoi personaggi, chè in Giotto anche le architetture anche le rupi gli alberi le acque son personaggi non paesaggio

tutto in lui è visto « in quel blu », nella presenza di quel cielo, perennemente sereno, senza mai nube: cielo immutabile, sovrano, implacabile, cielo-eternità

su quel cielo spiccano profili di montagne, di rocce, d'alberi, d'architetture, di personaggi: ma talora quel blu è così totale, che abolisce e sostituisce tutto: scende sino ai piedi delle figure, dei Crocifissi, sino al suolo: e la terra è solo una striscia di terra

Giotto è pittore di statue, ogni sua figura è una statua: le statue appunto hanno solo aere attorno a sé, non altro; come in Giotto. E in quest'aere attorno alle statue non è nube né luce: così in Giotto

(uscimmo dalla Basilica d'Assisi: andavamo incontro al paese, alle case inerpicate per le erte salite d'Assisi: case accostate, a gomito, a braccio l'una dell'altra: tutto di prospettive di mura era lo spettacolo alto davanti a noi: Architettura: ed oltre essa, sopra, solo cielo blu: quei due soli elementi dicemmo: Giotto)

ASSISI/
maledizione di noi

entriamo nella Basilica, non chiediamo di Dio, chiediamo di Giotto

visitiamo nell'ipogeo la tomba del Santo: la troviamo brutta: distratti dal giudicare l'estetica, la presenza delle spoglie miracolose è impedita di toccarci cuore e mente

un frate ci mostra di Giotto la « Strage degli Innocenti »: dice « ecco i figli morti, ecco le madri urlanti di dolore, eccone una sviene, ecco i gesti dello strazio, i segni della disperazione, ecco gli esecutori bestiali, ecco Erode implacabile che reitera l'ordine sacrilego »

questo vede il frate, il giusto, e rinnova in sé l'emozione: noi invece vediamo quel blu che scende intatto fra le architetture, e come le aste e le lance rosse sottili lo stagliano di netto: e diciamo « bello »

(noi non capiremo più nulla, per aver voluto capire tutto noi non conosceremo più nulla: la nostra conoscenza s'è fatta disumana: tutta di estetismi, s'è popolata di nozioni astratte: essa non ritrova più la verità del dolore e del dramma umano, né la riconosce più nemmeno nelle opere d'arte che più intensamente ne son pregne; pretende godere dell'arte e la spoglia dei suoi più intensi, profondi, drammatici motivi: la grandezza dell'animo d'un uomo, d'un Giotto, d'un tanto interprete di Dio e delle passioni umane, giungiamo solo a misurarla con i blu, con i rossi, come la bellezza di una stoffa)

assistemmo alla Messa cantata, con tutti i frati minori, e i loro cori di voci, di gesti, di genuflessioni, d'inchini: dove per altri era intima devozione, per noi era solo bellezza di spettacolo, ed il rito si esauriva - in noi - nei gesti, nelle cadenze: non Evocazione, per noi, non rinnovazione del Sacrificio, ma una rappresentazione, un balletto

se peccatori vi erano fra i fedeli assistenti, nessuno era più peccatore di noi, nessuno più di noi era deserto di Dio, e più di noi era disperatamente bisognoso di Dio

ASSISI

dissi, stolto, ad un frate: siete felici? rispose: siamo tranquilli

VENEZIA

temete la parola, le antiche soprattutto incantano la gente

mi dibattevo come sistemare all'interno una galleria in curva per esposizione, con tre accessi due agli estremi uno in centro: nessun senso circolatorio: mi chiedevo come mai la si fosse fatta ebbi un lampo di rivelazione; *vidi* come ciò era avvenuto all'architetto era venuta in mente una parola fatale: *esedra*. egli la ripeté agli altri: *esedra*: «qui faccio un'esedra» allora tutto andò loro bene: nessun pensiero che si dovesse (e potesse) fare un padiglione per una esposizione, e non un'esedra

altre parole pericolose, micidiali: tradizione, colonnato, arco, pronao (tutte le parole dell'accademismo)

BUENOS AYRES

assistetti la prima volta in vita mia a prove d'orchestra, al Colon: provava Erik Kleiber: mi aspettavo di assistere ad una espressione ancora informe sviluppata da un animatore, da un suscitatore, da un trascinatore, il *Maestro*

invece Kleiber ripeteva (mio stupore) rivolgendosi all'uno all'altro strumentista: « senza espressione », « senza espressione », « senza espressione »: aggiungeva « non si tratta di lei, non del suo strumento; si tratta di Beethoven, della sola espressione di Beethoven. - e tornava da capo - « senza espressione » (si provava Fidelio)

mai più dimenticato: anche nell'architettura conta solo la espressione unitaria dell'opera: nessun particolare abbia una sua espressione che lo isoli ; tutto deve « consumarsi » nell'opera (nel colonnato di San Pietro non v'è una colonna che abbia una *sua* espressione, tutte in fatto di espressione si annullano nell'unità, nella espressione solo dell'opera) se l'opera ha da valere, varrà per la sua unità e totalità espressiva (per la sua maestà: bella parola): non ci si deve accorgere di nessun particolare

se particolari. anche bellissimi, « emergono », l'opera si spezza in tante operette d'arte, e non è più, essa, opera di arte

VENEZIA

si parla di unità delle arti: si vuole che nell'architettura concorrano pittura e scultura in una « unità delle arti » (unità intesa come unione: unione intesa come assunto)

difficile ciò avvenga nella generazione dell'opera d'arte tranne in casi di amicizia ideale fra architetto e pittore: così ideai l'atrio della Facoltà di lettere di Padova *per* le pareti affrescate da Campigli (Campigli: dei pochi che hanno la vocazione per collaborare esattamente con (alcuni) architetti: è perfetto)

nel passato si attuò questa collaborazione? si attuò soltanto che l'architettura ospitò la pittura; e che essa entrò nell'architettura, magari di mani diverse, magari qualche secolo dopo: del resto una unità (come unione) delle arti si attua già l'architettura in se stessa, col colore e i volumi: ci pensa l'Architetto

l'Architetto, artista, attua questa unità, minore

PLAGE DE PAMPELONNE

arrossisco nel ricordarmene: dissi a Campigli credendo di

augurargli un successo: - « ti farò fare il ritratto alla signora B»
(una signora importante) - mi rispose Campigli: «di cosa migliora la mia pittura se faccio il ritratto alla signora B?»
ogni architetto vorrebbe poter lavorare per un cliente importante, per un grosso lavoro: ricordiamoci che il problema è un altro: di cosa migliora l'architettura se si lavora per un cliente importante, se si fa un grosso lavoro?

magari peggiora

(importante è solo l'architettura, importante è solo quel committente o che ci può lasciare fare, o che ci può ispirare dell'architettura, o che ce la esiga. come *un Olivetti*)

ROMA

vi ho fatta la mostra della Stampa Cattolica in Vaticano: ho lavorato a corte

PADOVA

pittura a fresco pittura per sempre, dissi, ma ogni opera d'arte è per sempre, anche a matita

PADOVA

chi fa decorazione (astrattismo), chi fa allegoria (figurazione)

la pittura fu un racconto popolare, un racconto religioso quando si fece decorazione fu difficile

non decorare, ma alludere

NAPOLI

l'architettura mediterranea è un'accademia: naturalistica

CAPRI

facciamo una architettura «a paese»: è l'architettura organica: architettura non architettata

ROMA

monumentalità: non è questione di mole: anche l'Eretteo è un monumento: anche San Pietro in Montorio, dobbiamo attribuire al « monumentum », nel nostro linguaggio il significato di capolavoro, prescindendo da quello di dimensione (sebbene saper governare con unità e senza cedimento di animo una mole è una gran prova di fiato: il far piccolo è di fiato corto)

MADRID

Ramon Molezun sa fare un'architettura che pare senza architetto: lo amo per questo.

MADRID

in un'opera d'architettura, come in un'opera d'arte, ad un bel momento la calligrafia personale dell'autore scompare; il segno della sua personalità non è nella personalità di ogni particolare, ma nell'aver fatto quell'opera d'arte

i « piccoli architetti » fanno di ogni cosa un « particolare interessante » mettono la firmuccia in ogni angolo

di una architettura e del suo autore si deve dire « non c'è niente, ma è tutta lui »

ANKARA

le mura della cittadella hanno preceduto il Campigli di Padova, con lapidi e sculture fra i massi

ANKARA

i moderni ci hanno rivelato loro le sculture ittite: come sono moderne!

BARCELLONA

Gaudi un genio; son permessi tutti i suoi errori

PARIGI

Le Corbusier un genio, Perret un maestro

NEW YORK

Wright un genio barbaro, son permessi tutti i suoi errori Gropius un grandissimo Maestro

Aalto un grandissimo Architetto artista

Mies van der Rohe un grandissimo Architetto; ci ricorda un termine spirituale della nostra opera: l'eleganza: un sublime esteta

Neutra un grandissimo Architetto Philip Jhonson, un Attico

Niemeyr appartiene al genio; son permessi tutti i suoi errori

PARIGI

quando un artista Italiano ha della versatilità dicono: « un Italiano antico! » e perché non - dico io - un Italiano moderno? un Italiano e basta?

MARSIGLIA

il modulator, l'idea è bellissima; il modulo dall'uomo, (ma

io preferisco per l'architettura il modulo geometrico, l'uomo è diseguale)

IBIZA

l'Architettura è facile (ed è felice): è riuscita a Capri, a Positano, a Ibiza, e Benicarlò, - anche di contadini: sa farsi da sé: (ma gli architetti la complicano sempre: ne fanno un problema d'architettura - che spesso non sanno risolvere)

ROMA

aspetto di fare un film dopo aver perduto l'occasione di fare Enrico IV con Jouvét e Bragaglia: ho delle idee

ISTAMBUL

visto l'Hilton; aspetto di fare *un* albergo, lo saprei fare bellissimo

GENOVA

finché un architetto non collaborerà alla architettura di una nave, ogni interno di nave riuscirà al massimo una espressione formale, mai architettura

TORINO

la moda femminile oggi è ancora un'accademia, è un travestimento; si risolverà in costume con bellissime invenzioni spontanee: nella moda maschile queste invenzioni sono già cominciate, con i vestiti degli sportivi, degli aviatori

MILANO

la Scala soffre di rappresentare « il primo teatro del mondo »; è quello che le impedisce di esserlo

ROMA

(contro le dimensioni massicce)

Non sono sovrapposizioni, peso e spessori che fanno Architettura. Sono sempre perplesso di fronte alla architettura romana ed alla sua vantata possanza di spessori. Del resto non è tutta incredibilmente crollata nonostante tanta massicciat ? (Le Terme di Caracalla, poi, con i pavimenti infossati come tappeti). Mi par stupido ammirare come fanno tanti - riempiendosi la bocca e guardando baldanzosi te, Architetto d'oggi che giustamente cerchi intelligenti e miracolose esilit  - gli spessori dei muri che « sfidano i secoli ».

(Anche i mucchi sfidano i secoli, anche il Monte Rosa sfida i secoli. Il Cervino non   mai crollato, e non solo il Cervino ma ogni modesto colle: un grosso sasso   sempre durato).

(Mi soddisfa invece che durino mille anni le cuspidi sottili della cattedrale di Chartres, o certi campanili « troppo » alti. Qui   il gioco spirituale durevole dell'Architettura, non quello materiale degli spessori. Disprezzo gli spessori da questo punto di vista, del peso, della mole, dell'inerzia, della massa, li amo invece se li sento portanti ed agenti, muscolari (ed allora con altissime mura portanti sopra il loro tronco); eppure li amo come li ho visti a Ronchamp, in funzione plastica.

(Ma oggi   un'altra cosa, adoperiamo gli sforzi al limite, capovolgiamo i pesi, sosteniamo le volte con cerniere a punta (vedi aviorimesse); oggi abbiamo il vuoto sotto, il pieno sopra. E' giusto. La nostra   tutta un'architettura muscolare, atletica ed acrobatica. L'architettura romana? Quella « possente » dei monumenti o meglio asserita tale (ch , poi, certi archi di trionfo, Settimio Severo, sono piccolissimi mignons)   nonostante tutto, crollata. L'altra - l'architettura romana civile, delle case -   addirittura scomparsa. Guglie e case del mille invece sono in piedi, imperterrite. Vittoria dello spirito).

CARACAS

come la civilt  nacque, mosse, dai tropici per la ivi migliore naturale condizione di clima per vivere, cos  la civilt  torner  ai tropici (attuandovi le prerogative che ha conquistato nei suoi itinerari) perch  ivi sono ancora le migliori naturali condizioni di vita: ecco la mia profezia

terre dei tropici che per molti anni parvero proibite alla vita dell'uomo moderno sono facilmente raggiunte dai mezzi d'oggi che trasportano ogni attivit  dovunque e rapidamente

qui nella felicit  dei tropici fiorir  l'architettura moderna, nella perfetta condizione per essa: altrove l'architettura   una complicata difesa, tana fuori terra: qui l'architetto   un'ala sotto la quale vivere, in un Paradiso Terrestre.

Venezuela, Brasile: luoghi dell'architettura felice

COMO

Penso a Terragni. Di fronte alla memoria di lui, se voglio onorarlo con sincerit , devo rifarmi ancora una volta ad una mia posizione che   quella d'uno che illudendosi in giovent  (ed anche poi) di volersi dedicare alla pittura,   entrato nell'architettura per vie che riteneva e ritenne per molto tempo provvisorie. Che vi entr  sotto i segni che gli derivavano quasi esclusivamente tanto da una cerchia ristretta di amicizie e di influenze giovanili e scolastiche, d'origine liceale od universitaria - da Lancia a Muzio - quanto dalla permanenza nel Veneto durante la prima guerra, che lo dimasticarono con una architettura, palladiana. La mia situazione si esauriva in un fatto individuale e piuttosto involuto, ignaro dei movimenti che si maturavano nelle arti e nell'architettura.

Nel procedere dell'attivit  professionale ritrovai via via, fuori del mio ambiente individuale, chi mi apr  indirettamente occhi e mente; perci    doveroso che ancora una

volta io asserisca, nel curriculum della mia vita e della mia architettura, che non sono partecipe dei meriti. delle impostazioni critiche e polemiche che iniziarono la grande evoluzione dell'architettura in Italia, e che ne fui invece beneficiato, è la parola, da tutti coloro che la promossero e fra i quali era appunto, eminente, Terragni).

(E partendo da queste premesse che posso esprimere il rilievo che rappresentarono nella mia vita le figure di tanti architetti, quasi tutti più giovani di me, e fra essi quella di Terragni).

● *Una impostazione critica della sua figura? Non mi è lecita, perché al di là di questa mia posizione o condizione esclusivamente introspettiva e individuale: solo altri la può istituire con autorità e maggior competenza critica ed informazione.*

● *Lo ricordo, Terragni - pur avendolo incontrato soltanto, io credo, tre o quattro volte in vita - per la simpatia che si sprigionava subito dalla sua figura, nella bellezza del viso, e dello sguardo e della voce, forti, e da un fascino e da una energia che subito si avvertiva derivare da ardire e coraggio, da coscienza, da indipendenza d'animo, da senso umano. Quell'opera sua iniziale, il Novocomun, mi turbò moltissimo, ma subito certe sue modulazioni dimensionali come quelle della « sartoria » alla II^a Biennale di Monza e poi quelle della Casa Rustici in Milano mi han fatto intuire la sua misura di artista in una affinità di emozione.*

Per questo episodio forzatamente indiretto ed interiore, e forzatamente non reciproco, sento una affettuosa venerazione di lui scomparso, come per ragioni analoghe, l'ho di Persico e di Pagano che conobbi di più. ed ho riconoscente stima e amicizia e affetto per altri architetti ancora viventi.

Se mi raffiguro nei riflessi personali il quadro dell'architettura moderna italiana, non posso che porre lui come Persico e Pagano in una evidenza grandissima, drammatizzata dalla morte precoce. E così, con eguale emozione e per egual sorte Sant'Elia.

Oltre il ricordo, o piuttosto l'intuizione di lui, e l'episodio interiore, v'è l'importanza che attribuisco all'opera sua, accanto alla quale io metto sempre la collaborazione, fraternamente devota, di Lingeri. La Casa Rustici a Milano mi è apparsa subito, né ha cessato di apparirmi, bellissima; così l'asilo della Camerlata. I valori della casa del Fascio di Como mi si son rivelati con minore immediatezza, ma riguardandola ora, l'opera tanto coerente in una unità, è ancora, e sarà, di una grande importanza; piena, come tutte le cose sue, di una tensione e della presenza, in atto o in germe, espressa o ancora occulta, di tutti gli aspetti e le evoluzioni nell'architettura d'oggi.

« Il faut qu'une architecture chante » disse Le Corbusier. Una voce personale e sicura, un canto, una eleganza sono sempre contenute nell'idea - e poi nel disegno - delle costruzioni di Terragni. Cantano.

La sua, come quella di Sant'Elia, come quella di Persico, e di Pagano, fu una grande perdita per noi. Ma la loro scomparsa è una responsabilità di noi superstiti, per una professione migliore d'architetti. Essi sono nella nostra mente, nel nostro cuore, e nella nostra coscienza stessa.

I migliori architetti italiani sono suoi coetanei, o più giovani di lui: io sono forse il più vecchio a ricordarlo, ed a ricordarlo con una crescente fedeltà nel pensiero dell'architettura. V'è un fenomeno toccante con gli anni, per cui chi muore giovane restando nel ricordo fermo in quella età, egli è sempre veduto più giovane da noi superstiti che procedendo negli anni da coetanei gli diventiamo - come dire? - pater-

ni, o meglio li vediamo con emozione paterna, questi fratelli restati ragazzi (Sant'Elia) nella morte!

Sant'Elia era più anziano forse di me; e sarebbe come me ora. Invece è sempre un giovane, un ragazzo (ventenne!) nella memoria. L'ascendente e il prestigio, crescenti in noi, di questi uomini immaturamente scomparsi, si uniscono alla pietas, nel nostro animo che gli anni fanno ora paterno, per le loro giovinezze

COMO

(il presente non esiste, c'è solo un futuro che istantaneamente si fa continuamente passato: noi stiamo in quell'attimo

vorrei essere lo storico del futuro, l'archeologo del futuro: dice il Parisi « agli architetti interessano gli scavi del futuro »

il passato è meraviglioso, il futuro lo supera sempre: il presente è più bello del passato perché lo contiene: ed il futuro contiene passato e presente

non v'è mai né decadenza né progresso, v'è continuità

NEW YORK

io parlo di ingegneria, di tecnica: gli americani hanno adottato un'altra parola « technology », che corrisponde ad un altro concetto; a un passo più in là, ad una accezione più vasta che le loro scuole d'architettura si chiamino istituti di tecnologia è esatto nei riguardi della costruzione d'oggi oltre che della costruzione americana d'oggi

Mies van der Rohe ha portato la tecnologia al sublime

VENEZIA

la tradizione è stata sempre quella di cambiare: (figuriamoci se non s'ha da cambiare ora che tutto cambia)

MILANO

leggo di Schopenhauer « pittura, scultura rappresentano un'altra cosa: la musica e l'architettura rappresentano se stesse »

questo era vero finché pittura e scultura « figuravano »; nelle loro espressioni astratte d'oggi non è più vero, rappresentano solo se stesse, solo il proprio autore, sono autobiografia, come la musica

ma anche quando « figuravano » il loro valore d'arte era estraneo alle loro rappresentazioni, il loro valore era solo di pittura o di scultura: se stesse.

così architettura e musica non è che poi rappresentino se stesse: se stesse sono in esse solo le loro pietre e se stessi i loro suoni: esse rappresentano invece *come arte* ciò che traspone i suoni e pietre nell'arte, altra cosa.

l'architettura è arte astratta: un'opera d'arte, cioè un'opera d'architettura e non di costruzione, rappresenta come opera d'arte qualcosa di diverso da ciò che essa concretamente è: rappresenta un pensiero

ROMA

Le Corbusier visita con me i restauri della Sistina; si sale sui palchi: la pittura è lì da toccare (le figure sono dipinte analiticamente come fossero da essere vedute da vicinissimo) (tutto è analitico in natura e l'effetto da lontano è una sintesi ottica di una sostanza analitica: quindi è giusto che le cose che poi si vedranno da lontano sieno fatte come se dovessero essere viste da vicino (le sintesi anticipate sono un errore)

Dice Le Corbusier: *donnez quatre ans à un artiste d'aujourd'hui et il vous fera une chose pareille.*

(gli altri ci hanno detto invece sempre: non sarete più capaci di fare opere di questa grandezza)

Le Corbusier ci scioglie da un complesso di fronte al passato, onora le nostre vite in tutte le loro possibilità, ci dice che la storia non è finita e non si è consumata con gli antichi protagonisti: è anche del buon senso

On ne faira une chose pareille, - penso - perché ogni opera d'arte grande e piccola è irripetibile e nessuno risuscita: on faira una autre chose pareille en valeur, diffèrente de celle ci

MANTOVA

(nel Palazzo Ducale di Mantova non sapevo « staccarmi » da certe vedute: tornavo sempre sui miei passi: ne ho nostalgia: le ricordo: vorrei evocarle: ho pensato ad un film: per farle vedere a tutti)

CIVATE

la vera bellezza d'una casa sta nella felicità, di chi l'abita non nel disegno dell'architetto

il buon architetto mentre va disegnando quella casa felice che ha ideato, sorride felice all'idea della felicità che darà a chi abiterà quella casa felice

Felix domus

FIRENZE

gli antichi non rifiutavano mai il loro presente; vestivano dei, santi, madonne, storia, architettura con i loro costumi

trasportavano tutto nel loro presente

con l'800 s'è voluto trasportarci nel passato, s'è voluto vestire i personaggi come ai loro tempi: molta arte s'è fatta archeologia, una archeologia poi immaginaria: i miti creduti sono sempre nel presente. noi creiamo miti immaginari perché non li crediamo

CIVATE

De Chirico è funebre; i suoi dei o i suoi personaggi storici (Ettore e Andromaca) sono manichini e fantasmi. con sudari colorati; le sue architetture sono fantomatiche: la sua pittura è una commemorazione, ed è anche la commemorazione di una tecnica. Non in lui nessun mistero del futuro, ma i « misteri » del passato dipinge celebrando sontuose e false esequie del passato eroi non più eroi e guerrieri non più guerrieri, ma burattini, colonne crollate e cavalli bianchi mitici (di miti innominati) con criniere e code oratorie su spiagge deserte, terre e civiltà morte, la Grecia egli appartiene al futuro come seppellitore del passato, 11 presente è in lui nei simboli di un umorismo mummificatore, (i suoi biscotti in scatola).

(pensando a De Chirico)

Farò un libro. scriverò una storia dechirichiana « La révolte des mannequins » (perché in francese? perché questa non può essere che una storia francese, dopo « la révolte des anges ». Ogni cosa ha il suo linguaggio, e questo linguaggio può essere anche una lingua: qui il francese).

(le mani)

De Chirico osservò (per primo?) l'importanza delle mani nell'intelligenza, Disse: immaginate cosa sarebbe la civiltà umana senza quest'organo meraviglioso che val quanto la testa

(la mano è una condizione della civiltà)

CIVATE

Campigli rifiuta il presente, si crea un'epoca senza data, ma remota, ambigua, di sole donne, di soli ginecei; nella sua pittura mancano gli uomini tranne qualche autoritratto e il ritratto di Anti e di me, e gli uomini nell'affresco di Padova; e spesso manca il color verde: solo qualcuna delle sue donne è vera, nei suoi ammirevoli ritratti, allora è verissima, più del vero, talvolta di una verità insostenibile

CIVATE

Morandi rifiuta il presente, dipinge che non ha epoca
De Pisis, tutt'occhi, non lo rifiuta: è un istantaneo
Pochi pittori si impegnano nel presente, nel dramma del presente: salvano l'arte dal presente impedendole di contaminarsi in esso: se; anche sono (Campigli) figurativi ciò che figurano non è che l'astrazione di una figura

CIVATE

nella personalità v'è un mondo talmente chiuso e totale che non c'è posto nemmeno per il presente, Matisse, Campigli, Morandi introversi, attraversano il loro tempo senza accorgersene, senza subirlo. E' fedeltà a loro stessi. In essi nessun residuo formale delle pitture del loro tempo

l'arte contemporanea oggi non si compone in uno stile, è una coesistenza di espressioni comunicanti fra loro

SUL BRENTA

tempi felici dell'Architettura quando « lo stile » con le sue auliche regole e discipline istituiva un livello - e di quale nobiltà - da cui moveva l'architettura, ed architettare era il felice diletto di fraseggiare in quel linguaggio

(oggi i tempi sono più duri per l'architettura, il livello dal quale muove è di una grande volgarità, mancandole

il linguaggio d'una cultura; sarà salvata solo dalla tecnologia)

PISA

muro ed edicola del Camposanto, e dentro gli affreschi, Battistero, Torre, Duomo, un prato: incantesimo di Pisa

(già l'idea di mettere il Duomo fuor di città, nei confini d'un incantesimo e non nel cuore della città, come le altre cattedrali: Pisa si muove per andare nel suo Duomo: ci voleva anche una torre chinata su di esso: cose che succedono in Italia)

CIVATE

De Chirico ci testimonia il tragico « passo » - o trapasso - dell'umanità abbandonata per sempre dalla mitologia, umanità oggi vacante di iddii e di leggende: sotto pepli, corazze, e cimieri ancora agitati dai venti dei miti, non vi son più i viventi fantasmi degli dei, ma fantocci immoti. Così vive, nella storia, la pittura detta metafisica di De Chirico, documento inconsapevolmente realistico, denunciatore che il mondo classico e metafisico è morto, morto in piedi. senza sepolcri, senza resurrezione: questa pittura cupamente romantica è, infatti, funebre ed il suo apparire ci ha dato un brivido.

Il suo linguaggio è chiaro, la sua asserzione è sicura ed estensibile: toglie a certe architetture evocative classiche, tutte e soltanto archi, come voleva essere il Palazzo della Civiltà italiana all'Esposizione Universale di Roma, toglie i loro rivestimenti di lastre leggere leggere e vuote come un paludamento, e vedrai, sotto, identico spettacolo che nei manichini di De Chirico: cemento, ferro, geometria, squadre e

compassi: un manichino d'architettura, Questo palazzo che resterà curioso ed isolato come estrema evocazione classica, come supremo appello alla mitologia architettonica, è destinato ad una funzione nell'architettura non priva d'una sua sepolcrale importanza. E', con i suoi colombari, l'avello monumentale d'una concezione architettonica che ha finito i suoi giorni, naufragata nell'irrevocabile passato.

Un nuovo linguaggio è ciel nascere: ma l'umanità disperata nemmeno più alla scienza chiede i suoi miti: oggi ripudia anche i compassi: la sua fantasia poetica vacante cerca accanto alle sue pene una fede, La trasporterà in qualcosa in cui credere, ed in essa trasporterà l'Arte.

Questa fede oggi è meno nella .scienza, che fu colpevole di illusioni ed utopie. è più nella tecnica sua espressione senza illusioni né utopie: la tecnica non tradisce: è una realtà straordinaria. è un ordine, è una disciplina, è anche una moralità, rappresenta intelligenza, fatica, studio, ed alte qualità dello Spirito: è un rifugio: nella passione per il « disegno per l'industria » noi vediamo l'arte e l'estetica trasportarsi in essa.

Quando ripenso dunque ai manichini di De Chirico, personaggi ermetici, mi appare chiaro che, al di fuori di ogni invenzione metafisica essi storicamente illustrano un'altra cosa. umana e non metafisica. una cosa ben storicamente palese: la definitiva caduta degli dei, la fine della mitologia, il crollo d'un linguaggio che nella età del paganesimo era ad un tempo arte e religione, e poi è stato assieme arte e leggenda o mito, infine è durato - quasi - sino a noi come classicità umanistica, arcadica, accademica, evocativa. Oggi, annuncia "storicamente" De Chirico, di quegli dei non ci sono che spoglie.

Umane, dolorose, ardenti invocazioni salivano ai numi ed agli dei umanizzati, dagli uomini nell'età pagana: condiscente il Cristianesimo, gli echi della leggenda fa-

cevano sì che il mondo poetico riferisse ancora a quegli dei la protezione sovrana delle arti: alla mitologia era riservato un suo ultimo paradiso, Le arti. e le scienze nello splendore dell'umanesimo, dell'accademia e dell'arcadia, restituivano volti e vita alle Muse, ad Apollo ti Minerva: e apparivano ancor letterariamente plausibili la ispirazione e la protezione loro. Il Cristianesimo ha lasciato benignamente sopravvivere questi Numi nel regno dei giochi dello spirito, a testimoniare soltanto della classicità.

Ma De Chirico. ecco il suo messaggio storico (e non metafisico), avverte con i suoi manichini-dei, nelle sue deserte classiche scene architettoniche, che Apollo è morto. che ogni invocazione a lui è - come infatti é - assurda, che il gioco è finito, che i sembianti umani degli dei sono spariti in magico trapasso. Non ne resta in terra che un frammento marmoreo, ed in piedi un manichino dalla testa ad uovo imbottita di stoppa, puntellato da canne, regoli, righe e squadre, cucito con puntine da disegno.

L'umanità ha rotto il suo bel giocattolo mitologico e classico, i numi sono usciti dalla scena, non sono più evocabili: solo manichini sono rimasti nelle nostre mani, ferrati ormai per sempre in gesti inanimati.

VENEZIA

la casetta di Wriyth *in volta del Canal grande* si doveva fare! il tempo e la luce ne avrebbero subito ambientate le pietre: la bellezza dell'episodio che avrebbe rappresentato era tanto superiore al fatto discutibile dell'architettura: quella Venezia che non l'ha voluta, dopo essersi concessa alla invadenza del Danieli e del Bauer, è stata gretta di cuore, non è stata Venezia

pensate a questa che pare una favola: un giovane architetto dal nome vernacolo veneziano. Masier, devoto ad un grande Maestro si reca da lui nel viaggio di nozze per aver animo a costruire la sua casa *in volta del Canal grande*: muore in

America tragicamente: la famiglia vuol costruire la casa dedicandola agli architetti giovani di tutto il mondo amanti di Venezia, il Maestro ne regala i disegni... perché non volere ciò? perché non continuare questa favola così bella? ambientata dal tempo, proprio questa casa sarebbe diventata veneziana dite volte per l'episodio bellissimo che rappresentava, di amore e di dolore, di giovinezza e di lutto: sarebbe stato un episodio patetico di più di Venezia, proprio in quella vera Venezia, che ricorda con un lume la storia del *poaro fornareto* avrebbe detto *el gondolier, vogando in volta del Canal*: « *questa la xe la casa del poaro architetto* » e ne avrebbe raccontato la patetica storia così pura, così bella, così degna di Venezia

MASÈR

(l'architettura vanisce quando hai finito di guardarla, come la musica quando hai finito di ascoltarla: sono apparizioni, suscitate dalla nostra presenza, ma tornano fedelmente ogni volta all'incontro, sempre però mutate ogni volta un po')

LEVANTO

una villa in barocchetto, fatta in questo secolo ora: il barocco non è finito, la stia gran burrasca formale, va placando ancor oggi - si vede - le ultime onde sulle rive del nostro tempo

l'agonia di uno stile, è una tristezza: muore nella contraffazione, male

(la nascita di uno stile, è una speranza)

PARIGI

mi dicono « *plus ça change, plus c'est la même chose* »: non è vero, o non è più vero, « *ce que nous croyons la même chose, elle a changé* »

SENTENZIARIO

●
In ogni materia v'è la nostalgia d'una forma (Wölfflin)
in ogni materia v'è una vocazione di forme
in ogni materia vi sono voglie di forme
in ogni materia v'è una condizione di forme

ma la forma da giudicare in sè prescinde dalla materia, la sua materia è se stessa

la materia è uno strumento: non c'è forma senza materia: ma quando ideiamo disegniamo una forma essa c'è già tutta, e non c'è ancora la materia

il giudizio sulla identità forma-materia è un giudizio di mestiere
il giudizio sui valori puri della forma è un giudizio d'arte

●
ogni oggetto tende alla sua forma definitiva, come per la gondola è la gondola: la bicicletta ha raggiunta la *sua* forma, l'automobile no

●
l'architettura è impassibile, non la musica (è palpitante) Bach è impassibile, ma forse è un architetto

- di notte pensare (architettura), e di giorno operare (architettura)
- una regola muore sempre, un'altra nasce: solo il concetto di regola dura
- si comincia sempre con una accademia non importa se tradizionale o rivoluzionaria, e si procede verso una espressione senza accademia, la propria
- la scienza da fenomenica, sta tornando profetica
- la storia della tecnica ha provocato la scomparsa della storia dei regni
- les oeuvres du passé ne sont pas dans le passé, elles sont dans le present dans l'idée du passé
- leggi d'architettura e non stili: le leggi ci guidano, gli stili corrompono le idee, perché si corrompono col tempo
- perniciosità del passato
- l'arte pur essendo un momento della storia è fuori della storia

- non esiste « il moderno »: il moderno non è che il futuro
- ricostruire la classicità degli spiriti
educazione classica, non derivazione classica
- errore è nel pensiero e nelle opere umane, (architettura), perfezione è nell'istinto e nelle opere degli animali (alveari, formicai, etc.)
- nessun animale commette ingiustizia, perché non sa che cosa è giustizia
- noi uomini erriamo perché formuliamo un giudizio
- le società primitive erano perfette
- le abitazioni eguali appartengono alle società primitive
- la diversità - indipendenza personale - è una conquista delle civiltà evolute: e misura della civiltà
- in una eguaglianza totale chi ammirare?
- non abbiamo che la nostra civiltà per salvare la nostra civiltà
non abbiamo che la nostra architettura per salvare la nostra architettura

quale la più importante delle arti?
è una questione che non ha nessuna importanza

l'architettura è difficile?
è facile

il pubblico ha capito e conosce l'architettura moderna?
no: la crede un cambiamento di forme, e non di sostanza: non la conosce: fargliela conoscere

problema dell'architettura moderna?
realizzarsi

nazionali o mondiali i problemi formativi dell'architettura moderna?
sono i problemi della civiltà, quindi mondiali: l'espressione « nazionale » esiste senza cercarla: il suo valore nazionale è nel grado di civiltà raggiunto nella Nazione

dove la saggezza oggi nel costruire?
è nell'essere temerari tecnologicamente: altrimenti s'investe denaro in edifici subito superati nella tecnologia i cui passi sono rapidi

ci sono edifici « nuovi »?
si: stazioni; aeroporti, ma tutto oggi è nuovo: alberghi case, ospedali, scuole... perché la vita è diversa

si può fare architettura moderna senza una attrezzatura produttiva moderna?
no (ma Ronchamp?)

cosa è avvenuto nell'architettura?
è cresciuta in altezza, s'è alleggerita in peso, s'è assottigliata

epoca, oggi, dello standard?
non più delle passate: oggi la tecnica permette tutto

di quali epoche lo standard?
delle primitive

CINQUANTA DOMANDE CINQUANTA RISPOSTE (sono di più)

come nasce l'architettura?
da dentro

ordine o disordine?
ordine è architettura, ordine compositivo: il resto è storia
l'architettura è un tentativo contro la storia, storia di disordini:
quando la storia vince, l'architettura ruina

un'architettura sociale?
l'architettura non ha attributi; ma esiste un'architettura con destinazione sociale, ma tutto ha una destinazione sociale nella civiltà, anche il bel monumento

un'architettura senza architetti?
esiste: fu detta spontanea e individuata nella architettura minore (invece tutta l'architettura essenziale è spontanea, perché prende forma obbedendo alla sua destinazione)

l'architettura madre delle arti?
che strana idea di ragionare sulle arti per rapporti di parentela,
l'architettura è l'architettura, la pittura è la pittura, e così via

quali standard in quei tempi?
dettati dai limiti della produzione

quali standard nei nostri?
frutti degli sviluppi delle produzioni

dove sta la soluzione d'ogni problema?
non c'è: l'avvenire rinnova i problemi

ricercare novità o perfezione?
perfezione, è sempre una novità: perfezione obbiettiva, non accademica

nella storia valori d'arte?
no, umani

arte o civiltà?
Civiltà

perché i giovani credono nella tecnica? per la moralità della tecnica

moralizzare l'architettura?
espellendone le vanità del committente, dell'architetto, e la compiacenza della gente pigra di mente

Nervi?
ha i segreti dell'architettura di domani: fa profezie delle forme

i maestri degli architetti han da essere architetti?
anche no: l'architettura è un affare di lucidità mentale, e di capacità coordinatrice, e i nostri maestri possono essere architetti e non architetti: ho imparato da Persico, Donegani, Donati, non architetti, ho imparato da alcuni architetti (più giovani di me), ho disimparato quel che avevo imparato dai miei coetanei (e *ancora* imparo: come fa dire Anti ad un vegliardo)

dobbiamo interessarci al disegno industriale?
si: per l'unità di stile

cosa è una macchina?
una unità

dove si va?
dal pesante al leggero, dall'opaco al trasparente, dal corruttibile all'incorruttibile, dal composto all'unito

dove oggi si può mettere la luce?
« nella » architettura: « nei » mobili: creando illusioni di spazio

esiste una architettura di notte?
si, e diversa: dobbiamo progetturla

il più bel colore nell'architettura?
il bianco, colore puro della forma

il colore appartiene alla architettura?
se della materia, se per l'illusione

tutti i colori?
Tutti

esistono materiali moderni?
solo cronologicamente: ma tutti i materiali sono moderni la modernità è nella scelta, nell'impiego per una espressione

quale il materiale più durevole?
l'arte

quale la vera materia per l'architettura, la più bella, quella finalmente solo per architettare?
il cemento

precedenti alle « unités d'habitation » di Le Corbusier?

si, il castello, il palazzo patrizio, la villa patrizia, il convento

dove l'architettura si perfeziona?

nei paesi civili poveri, gli unici che spendono in architettura

serve l'urbanistica?

no, quando v'è civiltà; sì, quando non v'è: come codice contro inciviltà e disordine

l'urbanistica è un fatto d'immaginazione?

si, quando è solo un fatto di tecnica è in errore

l'armonia ambientale dipende da uguaglianza di stile?

no, di valori

le strade sono fatte per allinearvi le case?

no: solo per raggiungere due punti: le case si allineano secondo l'orientamento esatto

vecchi quartieri « pittoreschi » con uomini e gente povera come personaggi?

conservarli è crudeltà

il problema della casa appartiene all'urbanistica o alla civiltà?

alla civiltà

esiste formalmente una tradizione?

no: esistono tutte le tradizioni

tradizione e leggi d'architettura sono la stessa cosa?

no: le leggi sono indipendenti dalla tradizione perché valgono per tutte le architetture e tradizioni

gli architetti oggi?

intermediari fra quello che fu il inondo di ieri e quello di domani:

conquistare questo, nella misura di grandezza di quello

indipendentemente dalle sue forme

che tradizione esiste?

una sola, quella di trasformare le cose; il tempo è misurato (è « creato »), solo dalla trasformazione delle cose dove non si trasformano, non esiste il tempo, non esiste la storia

esistono opere d'arte di ogni tempo; esse coesistono nel nostro attraverso la cultura, non sono morte col tempo; sono morti gli stili, perché gli stili sono transitori, fare una cosa « in stile » è un assurdo

essere conservatori della tradizione in Architettura vuol dire conservare quella energia e volontà creativa per le quali le più vive e belle città architettoniche (Venezia) si trasformano continuamente nelle loro grandi epoche. *Le changement est la condition essentielle de la vie, et les villes, comme les hommes, ne durent qu'en se transformant sans cesse* - l'avete già letto

una scuola d'architettura?

una scuola esclusivamente moderna, dove l'architettura classica la si disegni solo in sede storica e culturale (sino all'800 si costruiva con le colonne e saper disegnare un capitello era solo e ancora una necessità strumentale di mestiere, oggi non serve assolutamente più): una scuola dove l'insegnamento tecnologico moderno sia perfetto da parte di docenti edotti e di specialisti tecnici che periodicamente intervengano ad aggiornare le conoscenze tecnologiche: una scuola dove docenti edotti accompagnino con esegesi critiche ciò che gli allievi (e gli architetti operanti. lezioni aperte a tutti, *universitas studiorum*) imparano dalle riviste, dalle cui pagine insegnano i grandi Maestri d'oggi: una scuola che sia da questi ultimi visitata con brevi cicli di lezioni, e dai migliori architetti e dai grandi tecnici della Città: una scuola dove gli allievi di ogni corso operino in contatto, organizzino manifestazioni culturali e mostre; una scuola che « attragga la città »

ASCOLTARE L'EDIFICIO

Dico spesso: « obbedire all'edificio » (cioè all'architettura). Ciò mi conduce ad addentrarmi in un argomento che mi è caro, quello di considerare la natura veramente appassionante di quei rapporti singolari che ad un certo momento *insorgono* - è la vera parola - fra l'opera in progetto e chi la sta progettando; rapporti che, se obbediti - eccoci al punto - conducono vantaggiosamente, e difilato, a visioni generali e lucide sulla architettura.

Ho detto « vantaggiosamente » perché questi rapporti tendono felicemente a rendere gli architetti subordinati all'opera, ad obbedirle, il che, si sappia, è più che mai favorevole alla buona architettura, la quale allora si va manifestando sia *dalle* esigenze che esprime l'opera stessa, quanto *nello* spirito degli architetti. Difatti come degli architetti possono essere tali se non sono obbedienti all'arte loro?

L'opera, infatti, va loro manifestando, quando essi alfine se ne lasciano padroneggiare, le sue esigenze che sono di essenzialità, unità, verità, originalità, rappresentatività, coerenza etc., esigenze che debbono essere ascoltate, interpretate ed obbedite, cioè « espresse ». Ed è proprio e soltanto attraverso questa particolare subordinazione degli architetti all'opera, che essi, io ne sono fermamente convinto, possono

servirla meglio, possono « esaudirla ». Solo per questa via segreta essi entrano alfine nell'incanto dell'Architettura, nella magia dell'Architettura. Solo per questa via, la *via delle opere*, (l'architettura non ha improvvisatori, non ha enfants prodiges), essi felicemente « ricevono » l'Architettura, nella sue vere leggi.

● Sono poi sempre tentato, di svolgere ancora una volta, sotto un titolo che pare avventato e non è, « l'Architettura è facile », alcune considerazioni, prendendo appunto l'avvio, dai rapporti che corrono fra edificio ed architetti, e ciò non per il gusto di fare della introspezione, ma perché ogni volta mi vien confermato un motivo che mi è sempre più certo, come cioè (la quei rapporti - se di *soggezione* dell'architetto all'edificio - possano emergere i risultati più favorevoli, ripeto, per la nostra incantevole professione.

Un bel momento, « originato l'edificio », e datagli la sua impronta caratterizzatrice, nella sua forma più esattamente funzionale, gli architetti, sieno sempre più attorno ad esso *per secondare* gli sviluppi seguendo esigenze che ormai emanano sempre più (e quasi all'infuori di loro) dall'edificio stesso, esclusivamente, il quale via via assume una *sua figura*, una sua entità individuale, sempre più precisa, direi sempre più *autonoma*, che direttamente denuncia loro, con alternative ogni volta più ridotte, le anomalie che ancora esistono nella sua costituzione affinché essi le eliminino. Così l'edificio dopo la invenzione formale - e strettamente funzionale - che lo origina, che lo *impronta*, conduce gli architetti ad una sua propria invenzione strutturale, e ad una sua propria *originalità* - non nel senso di bizzarria ma, ripeto, di *fedeltà* al suo carattere.

Gli architetti ascoltino l'edificio, oppure, l'impegno dell'edificio stesso portandoli nella alta presenza dell'Architettura, essi ne sentano, gli imperativi, cerchino di esaudirli.

E' bene che il lettore, e che i committenti d'architettura, sappiano essi pure che da un certo momento non è più, da parte dell'architetto opera di creazione, ma intuizione interpretativa: l'edificio non è più emanazione dell'opera, dell'architetto, ma l'opera dell'architetto è emanazione dell'edificio, che gli pone i suoi problemi, (e perfino quelli dell'originalità), che gli manifesta cioè i problemi dell'Architettura, (e perfino con le più singolari sottigliezze). E non solo l'architetto deve obbedirli ma tutti, ed anche il committente deve comprenderli ed obbedirli.

●
Ad un certo momento dunque non è più l'architetto che fa l'Architettura, ma è l'Architettura che fa l'architetto, se esso si mette in grado di intenderla: ed allora i risultati sono i migliori perché sono, *pertinenti*.

Infatti di quale ordine saranno i risultati ai quali l'edificio conduce l'architetto? Essi non possono essere che di ordine esclusivamente architettonico, pertinente cioè. L'edificio conduce irresistibilmente l'architetto prima a distinguere poi a togliere tutto quanto non abbia ragion d'essere con la sua architettura, cioè ogni sovrapposizione celebrativa e decorativa « applicata », vale a dire ogni prestito formale antico e *moderno*, ed ogni altro atto di «lesa purezza d'architettura».

Dirò ancora che l'edificio riduce perfino gli interventi delle altre arti, o della luce, a mansioni strettamente architettoniche, non formali ma costruttive, in quanto elementi determinanti di motivi illusivi o « intensivi », « maggiori » o « minori » che interessano l'architettura ed essa soltanto.

Se si bada dunque ad *interpretare* l'edificio si vede che esso soffre per ogni sovrapposizione e complicazione che ne contamini la schiettezza, e che esso vuol essere soltanto *vero*, sincero, semplice, limpido e coerente, puro, e che seguendolo per questa via esso può addirittura diventare a suo modo *perfetto* nel senso che potete accettarlo o no, ma che

se è accettato, esso non è suscettibile di modifiche. Le belle architetture *chantent*, come vuole Le Corbusier: esse, oso aggiungere, sono schiette, limpide, pure come fanciulle.

Sono « sempre giovani ». Questa è la « perpetuità » di cui parla Palladio. Le cattive architetture sono obese, vanitose, goffe, grevi, lorde, grigie, sono « sempre vecchie ».

●
Se spogliandoci di ogni presunzione, e di pregiudizi di ogni altro genere (stili, tradizione etc.) si riesce a secondare l'esigenza della semplicità e verità allora, solo allora - eccoci a quella enunciazione che può parere temeraria e invece non è - « l'Architettura è facile », ed è felice.

E dovrebbe raggiungere nel nostro tempo, o dal nostro tempo in poi le sue espressioni supreme. Essa è difficile ed è infelice e piena di tormenti quando la lasciamo sopraffare da altre nostre complicazioni che non hanno a che fare con la sua semplice verità e coerenza, e che non vengono mai dall'edificio ma vengono o dalla nostra vanità o barbarie o da quella del committente, o dalla tentazione o debolezza di imitare altre architetture sia del passato che d'oggi, o da qualche altra diavoleria o vana inconsideratezza.

●
L'edificio denuncia implacabilmente, a chi esercita il proprio intelletto ad interpretarlo, tutti gli attentati alla sua semplicità, purezza, unità e coerenza, (cioè alla sua verità), tutte le anomalie della sua forma, tutti gli equivoci della sua rappresentazione, tutte le insufficienze della sua espressione. L'edificio cosa vuole? Esso non vuole moltissime cose; anzi moltissime, esigendo la propria sincerità, (*verità*), le rifiuta. Vuole soprattutto, non mi stancherò di ripeterlo, *semplicità* (cioè sincerità), *ordine*, *il* che vuol dire, in sintesi, essenzialità, nella quale è la sua verità. L'edificio non vuole cioè essere bugiardo, camuffato in qualcosa che esso non è, come capita agli stilisti ed agli imitativi. Vuole poi la *sua* forma pura e finita, la sua *originalità*, perché senza

la sua forma esso non è: la sua esigenza di originalità rifiuta ogni cosa che « non sia fatta apposta per lui »; esso ci rimprovera nella coscienza se per pigrizia adottiamo qualcosa di esistente (quindi che non fu fatto per lui, cioè intimamente incoerente). Oltre la sua verità ed oltre la sua forma, esso vuole anche *rappresentare* questa sua verità, cioè la sostanza e destinazione che l'hanno originato; infine esso vuole che l'espressione della sua forma venga trasportata dai valori di materia ai valori poetici (illusività). Così mi pare. L'architettura ha le sue voci, agli architetti captarle ed obbedirle: sono la guida migliore.

Mi sono riferito nell'orientare su questa via i miei pensieri, anche all'edificio Pirelli, perché esso me li va ancora una volta confermando e chiarendo, attraverso l'episodio che noi tutti suoi progettisti andiamo vivendo.

Le ore più belle dedicate a questo edificio sono quelle che ci raccolgono tutti (non è vero Valtolina e Dell'Orto, Fornaroli e Rosselli, Nervi e Danusso?) a ragionare attorno ad esso, ed è (e sarà) l'edificio a renderci sempre tutti concordi.

●
L'architettura, quando l'espressione personale degli autori è ancora scoperta, forse non è nemmeno più architettura, e credo che il valore dell'architetto lo si misura non dalla sua carenza *evidente* di espressione personale. (Gaudi, più scultore, o « artista puro » che non architetto) ma dall'impegno col quale egli affronta le leggi dell'architettura e si sottomette loro, assoggettandovisi: la misura, della sua personalità, ne emerge, se mai, per questi valori.

●
Gli architetti han sempre seguito un ordine, e le antiche personalità (da Palladio, al Bernini) si sono espresse non

nella creazione ma nel *modo* il più valido di sviluppare un'architettura nel quadro di un linguaggio accettato e di leggi riconosciute. Le « creazioni » non esistono in architettura: essere architetto è una capacità organizzativa ed ordinativa, direi una maturità organizzativa ed ordinativa, onde non esistono architetti precoci, e con tutto l'amore per lui ed il rispetto per la sua memoria, direi che i disegni di Sant'Elia, che la morte ha consacrato alla gioventù, non sono ancora architetture, sono immaginazioni.

●
La possibilità di una collaborazione efficiente attorno ad una opera, si avvera solo se si è d'accordo nello sforzo congiunto di secondare con estrema coerenza i motivi di quelle leggi che sono nello spirito di quell'opera.

Io non sono affatto partecipe della tesi della architettura collettiva. Artista ed uomo, e ravvisando nell'opera d'arte l'espressione personale più elevata dell'uomo, testimonianza della sua libertà ed esistenza, dicevo, come avete già letto in queste pagine, a giovani architetti messicani - che mi vantavano certi edifici della loro Università anche per essere stati progettati « collettivamente » da quindici architetti - che quello era un episodio incantevole di entusiasmo giovanile, ma che il valore di un'opera non è in funzione del numero degli autori. Ma una cosa è una architettura collettiva, ed un'altra è la collaborazione *entro* una architettura, quando, in seguito alla determinazione iniziale dei caratteri dell'opera, che le dà l'impronta, questa collaborazione concorda *esclusivamente* ed esaudirne l'unità e ad obbedirle nelle leggi dell'architettura. Nella collaborazione fra i progettisti di un edificio (non collettivo) vi sia questa soggezione al loro edificio, ed è ciò che li unisce. L'edificio « sarà bello » se i progettisti non avranno tradito o travisato le sue esigenze. Dove essi gli sono stati fedeli esso sarà già bello.

ARCHITETTURA, RELIGIONE

(disegnando la Cappella del Carmelo di Sanremo)

ARCHITETTURA RELIGIONE

Come Cristo, e come per sua origine dal Creatore l'uomo, la Chiesa è divina ed umana.

Nella sua missione umana quante supreme opere di civiltà, quante supreme opere d'arte e d'architettura! L'arte si identificò addirittura in certe epoche con la religione stessa, era tutta sacra, niente profana.

Non ci sono ancora opere d'altra ispirazione che abbiano superato per altezza e potenza quelle dell'ispirazione sacra. Pensate soltanto a Michelangelo, a Tintoretto, alle cattedrali.

La Chiesa elargì civiltà e nei suoi edifici stessi elargì a tutti, anche al più povero, architettura (e quale!), musica (e quale!), pittura (e quale!), scultura (e quale!). Quale musica oggi, quale pittura? quale architettura? quale scultura? quella di cartapesta dipinte leziosamente, se ciò si può chiamare scultura?

Principi della Chiesa. amate l'architettura! l'avete tanto amata nel passato.

In essa sono, dopo quelle della santità, le supreme opere umane in gloria del Creatore.

(APOLOGO)

raccontò Pietro Trudinger che conobbi quando conobbi Corinne Steinrisser, la cara compagna del nostro studio; « *in Calabria, a Joppolo, paese, quando ci fui, primitivissimo, dove le chiavi eran di legno, vidi i contadini dar di bianco alle belle pitture della loro chiesa: cosa fate!* - gridai - *non sapete qual valore straordinario andate distruggendo!* per fermali minacciai di ricorrere alle autorità, alle « Belle Arti »: *non mi ascoltarono: mi giurarono tranquilli che quelle pitture le volevano « semplicemente » rifare ed avrebbe saputo rifarle tanto belle come prima, certissimi. Loro? come prima? loro non pittori? ero disperato: ma mi dicevano « non inquietarti » con tanta sicurezza che non potei non lasciarli fare*

le rifecero, essi incolti, essi non pittori, essi non « artisti », - ecco la meravigliosa storia - « altrettanto belle »

●
(ciò *sembra* meraviglioso e magari lo è, ma non è più meraviglioso se si pensa che è un fatto di devozione,

la devozione, la religiosità di questi contadini, era la stessa di quegli antichi che dipinsero la chiesa; quindi il risultato di bellezza doveva essere eguale)

(perché qui l'arte non c'entra, c'entra la religione: la religione appartiene al meraviglioso, e che essa faccia fare cose meravigliose è naturale, non è più meraviglioso)

●
l'arte religiosa non è un fatto d'arte è un fatto di religione; anche gli ecclesiastici lo torneranno a capire

è un fatto di fede

quel che hanno fatto i paesani di Joppolo, con le loro figurazioni i pittori d'oggi non sarebbero riusciti: *non ci credono*

●
(questa storia di Joppolo l'ho raccontata male: raccontatela voi meglio. A volte mi domando se è vera: se anche non fosse vera, è verissima per quel che dice: cento volte vera)

(UN ALTRO APOLOGO)

- *Monsignore, ha una alta venerazione per mio padre, egli mi ha formato, guidato, illuminato, ispirato, era uno spirito straordinario, (è ancora la mia guida): ho voluto, per sempre onorarlo, una statua di lui: vuol vederla?*

- ...come?! in cartapesta tutta a colori? barba e labbra, carnagione, occhi, capelli a colori? e quei colorini? e in carta! e un po' più piccolo del vero?! Io credevo che Lei mi mostrasse una statua in bronzo, per volerlo onorare. E' questo un onorare suo padre? E con quel faccino zuccheroso?

- *è vero che non esistono statuarie figure in cartapesta dipinta né per i Pontefici, né per i grandi uomini della Storia, e dell'Arte, e della Scienza (tranne - come fatto di cronaca e non d'onore - al Musée Grevin e da Madame Toussaud) perché parrebbe irrispettoso, né certo gli antichi ne avrebbero fatte per onorare Gesù, e Maria, e i Santi, e li onoravano con immagini dei loro più grandi artisti: ma oggi non vediamo la cartapesta dipinta, addirittura sugli altari? non sono di questa materia le figure sacre?*

(ERO A METANOPOLI)

S'era in quel nuovo « borgo del metano » che sorge a San Donato Milanese. Entrammo nella sua grande chiesa, di Bacciocchi, non finita ancora, vuota, l'altare isolato a mensa, semplice, e dietro la parete di fondo, vuota ancora, senza nemmeno la croce. La grande chiesa era deserta; una sola persona in quel silenzio, una giovane donna in preghiera, in piedi, immobile, guardando l'altare non adorno. Quale pena la sua? quale preghiera? o non era il simbolo della pena di esistere, una delle pene della esistenza, e del pensiero, della devozione a ciò che è tanto più grande di noi?

Una Città, una società umana, non è perfetta se non offre il luogo per il conforto della preghiera, per il segreto della speranza, per il colloquio con la nostra coscienza, che è il colloquio con Dio: non è perfetta se l'architetto non ha creato per essa il luogo per isolare, per elevare quei pensieri che consacrano il fatto altissimo di esistere come esseri umani.

(L'ARCHITETTURA RELIGIOSA)

un pensiero mi accompagna sempre: - l'architettura religiosa non è una questione d'architettura ma di religione - lo pensai dopo che vidi alcune antiche chiese in Brasile, non lungi da San Paulo, essenziali

lo pensai dopo che vi vidi quella cosa essenziale, vera lezione d'architettura che è il Sitio di Padre Ignacio: nella cappella una porta con dei buchi, il sacerdote di quà, il peccatore di

là: ecco il confessionale: essenzialità, l'architettura elevata a religione pura

lo ripensai quando vidi « Nôtre Dame des Pauvres » a Parigi e provai una alta emozione (religiosa, non architettonica)

mi turbai in questi pensieri quando meditai sui lavori per Lourdes e sugli errori nei quali gli architetti potevano cadere

mi turbai in questi pensieri vedendo sulle riviste (ed al vero) alcune « chiese moderne » chiese sofisticate, e chiese « pinocchio »: erano essenza di religione? dove erano strutturalmente interessanti » il diavolo non aveva tentato lo spirito dell'Architetto?)

(non se n'era impadronito facendogli concepire la chiesa per una ambizione d'artista, o peggio per un esperimento »? e ciò non aveva contaminato anche gli ecclesiastici committenti traendoli in queste avventure non religiose?)



San Francesco, religioso puro, non aveva nella chiesa francescana, stanzone rettangolare, puro, ritrovato l'essenziale per la costruzione religiosa? egli pensò che Iddio lo si può (anzi lo si « deve ») pregare ed obbedire dovunque, ma, con la sua malizia pratica, pensò che non lo si poteva pregare insieme se tirava vento, pioveva, faceva freddo, se si vedeva gente passare, e si sentivano rumori: allora quattro mura ed un tetto : la chiesa francescana, la chiesa essenziale : sui muri le storie sacre dipinte, pagine di devozione

questi pensieri mi guidarono nel suggerire il « non da farsi » alle religiose di Lourdes che, nella costruenda loro cappella, credevano - errando - di trovarsi di fronte ad « un

problema d'architettura » e di non saperlo risolvere, mentre per risolverlo era solo da ricorrere ad una ispirazione religiosa che allontanasse ogni intrusione formalistica architettonica

questi pensieri mi turbano mentre disegno una cappella ed una chiesa: il diavolo mi tenta nelle ambizioni d'architetto, mentre io dovrei con le mie stesse mura dedicate ai Misteri, devotamente pregare assieme ai devoti, alla gente che soffre, che chiede conforto e speranza nel pensiero di Dio, che chiede perdono: sarò fedele a questa idea?

(rivedendo Santa Maria delle Grazie, però, la sua pura bellezza mi pare un supremo, spirituale, composto, devoto inno alla gloria del Creatore: non è l'arte il tributo più alto che l'uomo può elevare a Dio?)

il mio spirito è turbato

●
costruire una chiesa è un po' come ricostruire la religione, restituirla alla sua essenza

è un assunto nel quale il religioso prevale sull'architettonico (altrimenti che chiesa sarebbe? a qual religione votata? a quella dell'Architettura che non è una religione? i confessionali ornati di volute, di nubi, di raggi, di putti volanti, di eleganze non sono eretici? cos'hanno a vedere con quel fatto drammatico del confessarci a noi stessi confessandoci ad un Sacerdote?)

l'arte, suprema espressione dell'uomo può onorare Dio, ma non appartiene alla religione: i Gesù, le Marie, i Santi di

cartapesta non onorano l'arte né onorano Dio: per questa ragione non li vogliamo

l'architettura d'una chiesa è una questione di religione e non d'architettura, e nemmeno di liturgia perché nella liturgia si trovano i precedenti di ogni diversa interpretazione liturgica, c'è tutto

la religione è indifferente all'Architettura, la religione cattolica s'è installata in templi pagani, la religione musulmana in templi cristiani la religione non è indifferente invece a quelle chiese che ispirate alla sua essenza, ne esprimono il contenuto divino, ne esprimono l'essenza suprema nella a divinità ». del nostro miracolo di nascere e morire, del miracolo di conoscere, sacerdoti di accettare la nostra esistenza, e di specchiarla nella nostra coscienza

(RONCHAMP)

Incline a pensare l'architettura religiosa come problema di religione e non d'architettura, astraendolo da ricorsi accademici o scolastici o professionalmente (cioè profanamente) artistici, ero personalmente prevenuto di fronte a Le Corbusier architetto d'una chiesa. Devo con lietezza di onestà testimoniare che specialmente l'interno, pur così nuovo e diverso, è chiesa, eterna chiesa, è emozionantemente religioso, ha un fascino diretto e potente, un incantesimo ispirato, commovente, che agisce con persuasione severa. La luce interna, bellissima e varia, gli spessori dei muri, la solenne protezione della copertura, la misura dei volumi interni, la loro composizione auricolare, la elementarità dei materiali, la assoluta architettonicità (non in senso tradizionale ma nel senso dell'assenza di ogni decorativismo, d'ogni artisticismo) e la grande severità virile, cioè altamente

monacale, del tutto, quell'alto silenzio dove è il canto puro della architettura, ne sono la espressione. Una architettura dove è la « grazia » religiosa, e non la graziosità di certe chiese moderne: questo il mio sentimento.

Nulla sappiamo con precisione, ma molto intuiamo del suo spirito, di Le Corbusier, nei rapporti, staccati, con il cattolicesimo, ma si dimostra qui come un intelletto sovrano può profondamente interpretare, per gli stessi valori universali della mente umana, anche lo spirito religioso; e magari con rispetto e concetto più profondo, che non i devoti in troppa dimestichezza coi santi. Due frasi del discorso di Le Corbusier nel consegnare il Santuario al vescovo di Besançon, ci illuminano sul suo pensiero: « *J'ai voulu créer un lieu de silence, de prière, de paix, de joie intérieure* ». « *En bâtissant cette chapelle le sentiment du sacré anime nôtre effort. Des choses sont sacrées. D'autres ne le sont pas, qu'elles soient religieuses ou non* ».

Questo luogo sacro, questo Santuario, questa essenzialmente religiosa fra tutte le chiese moderne che conosco, obbedisce ad una essenzialità religiosa, non alla liturgia dei gradini l'altare è più basso del suolo della chiesa.

In essa, come in Nôtre Dame des Pauvres a Parigi, una croce a grandezza d'uomo: dice Le Corbusier « *la croix vraie du supplice* ».

(Così faremo anche noi. La croce è come una forca. Le croci barocche ornate ingioiellate sono gingilli: ingioiellereste una forca? Di un simbolo terribile, di supplizio e di umiliazione - elevazione, di un tremendo episodio che l'umanità - che dimentica tutti gli orrori - non ha più dimen-

ticato, l'arte ha fatto una « cosa bella », una « cosa elegante », un simbolo astratto, senza tragedia.

Perciò non v'è questione d'arte, ma è questione solo di religione, e l'arte ceda il passo: vade retro.

● Matisse, a Vence, si limitò a simboli puramente grafici: se avesse dipinto figure avrebbe fatto del matisse, il matisse gli avrebbe preso la mano; nella religione non esiste un Cristo matisse, esiste un Cristo creduto: ciò che fece Matisse non facendo del Matisse è profondamente rispettoso, è religioso. Matisse ha mandato indietro l'arte, la sua arte, dove era il luogo della religione.

Non la « solita chiesa » *modernizzata* a Ronchamp, tutti sappiamo come si origini una architettura da altre architetture, (*architetture d'après l'architecture*, direbbe Cocteau); la cappella di Ronchamp non si origina *d'après aucune architecture*, e men che mai dalle conosciute e riferibili di Le Corbusier.

Non ha precedenti, Ronchamp, è tutta e soltanto creazione e linguaggio puro; il comune linguaggio descrittivo ed analitico dell'*architettura del tempio* non vi s'aggiusta certo. Un vigore, direi una virilità, di essenza religiosa la anima tutta; con una ispirazione elementare di forme, quasi provenissero, intendetemi bene, da sogni d'infanzia.

(LO ZELO DELLA TUA CASA MI CONSUMA)

Lessi anni sono, su una rivista francese una domanda che

non potei dimenticare, tanto mi turbò: *possiamo noi più « architettare » delle chiese?*

L'assunto di chi scriveva era questo: le città sono ormai fornite di Cattedrali e di Chiese, l'espressione religiosa è stata esaurita dagli architetti del passato per tutte le esigenze della Chiesa e della devozione: la formula architettonica del tempio cattolico esiste, vige, funziona: le nuove chiese possono ripeterla anche attraverso espressioni del passato (stili antichi) poiché noi non abbiamo nulla di nostro e di diverso da esprimere e realizzare in questo campo ed in questo tempo: il temo sacro è oggi estraneo alla inventiva dell'architetto, la Casa di Dio è ormai costruita: l'architetto non può operarvi che esteriori variazioni di gusto.

Sentii allora, e ancora sento, e penso - e voglio infine dire - che una perenne ispirazione invece, e che s'è fatta ogni volta nuova e diversa, ha volto gli uomini in ogni tempo alla necessità di recare una « loro » espressione di artisti e di credenti alla casa di Dio, e quindi può volerli anche in questo nostro tempo.

Sentii che non si tratta, no, di far soltanto aderire l'edificio alla Chiesa allo « stile » dell'epoca - l'arte! - ma che si tratta invece di fare aderire l'edificio ecclesiastico a quella « espressione della Fede » che ogni epoca accentua. Se la Fede non è esausta il tema dunque non è esausto, e noi possiamo quindi dire oggi ancora, con l'Evangelista Giovanni: *lo zelo della tua casa mi consuma.*

Questa ispirazione dunque per architettare una Chiesa e questa necessità di una espressione non possono avere origini estranee alla Fede, né possono essere considerate fuori della Fede.

La missione della Chiesa è perenne ed ogni epoca ne riceve un conforto particolare, così l'epoca nostra invoca da essa e deve ricevere un « suo » conforto. L'ispirazione nell'Architetto di una chiesa, cioè dell'architetto della Chiesa deve nascere dal partecipare alla invocazione di questo conforto: egli deve esprimere, architettando, ciò che i credenti chiedono, e secondare ciò che la Chiesa dà.

Ora quale è il conforto che la nostra epoca chiede alla Chiesa e che da essa sommamente riceve? *Il conforto alla nostra solitudine morale e spirituale.*

● Nella nostra epoca tutto è di più in più fatalmente meccanizzato nella vita, tutto è sempre più eguagliato nel costume, tutto è ogni giorno di più meticolosamente organizzato e classificato; noi non esistiamo davanti alle istituzioni umane che come numeri e categorie: per le organizzazioni, le amministrazioni, le anagrafi, il lavoro, le cure, i viaggi, le scuole, gli eserciti, noi siamo dei numeri, siamo solo dei numeri siamo delle eguaglianze. Alla « diversità » cioè alla individualità del temperamento di ciascuno ed alla sorte individuale, cioè alla nostra sorte di creature è sempre meno concesso, dai fenomeni sociali, di apparire, di esprimersi nella persona, nella vita e nel gesto; quanto di essa individualità e superstita, vive sempre più solo nella nostra coscienza; e solamente qui operano tradizioni, temperamenti, eredità, il bene e il male, e il vero giudizio del bene o del male: e la libertà. La individualità si fa sempre più segreta ed intima, nessuno la vede e raggiunge, nessuno la libera e ne libera i tesori: le forme organizzative della vita moderna la vanno sempre più comprimendo e deformando, e l'economia moderna l'ignora, anzi la sacrifica nell'impiego collettivo delle masse. Nei suoi ordinamenti collettivi la società d'oggi, la Organizzazione, ottunde l'intervento morale, la responsabili-

tà morale dell'individuo, gli toglie un senso dell'esistenza, il gesto morale indipendente ed autonomo: l'atto libero di coscienza.

La religione, atto personale di Fede, si trasporta allora in una sede più intima, segreta, più alta, più separata, e più bisognosa. Noi diamo a Cesare, quel che è di Cesare, noi gli diamo sempre di più: e Cesare, cioè l'Organizzazione, ci ricambia e ci beneficia - ma ci costringe - con leggi, regole, assicurazioni, tribunali, ordine, orari, assistenze, ricoveri, sicurezza, igiene, servizi, alimenti, lavoro, occupazioni, carriere, pensioni, e, nel lavoro, con salario, protezione, ausilio delle macchine, ecc. ecc. Ma questi benefici sono estranei al nostro intimo mondo morale: nei drammi della nostra coscienza l'Organizzazione non interviene, la sua valutazione è solo numerica e classificatrice, è per rendimento. Con più il consorzio d'oggi, la civiltà moderna, l'Organizzazione collettiva che è oggi caratteristica di ogni forma di reggimento, si occupano di noi socialmente, nel loro fatale procedimento collettivo, tanto più ci ignorano spiritualmente e ci isolano come individui.

Abbiamo commesso una colpa? Abbiamo orrore di noi? Giaciamo nello sconforto? Una angoscia ci pesa sul cuore? Una grande stanchezza ci accascia? non v'è ufficio delle Collettività al quale ricorrere, suo edificio nel quale rifugiarsi, suo uomo al quale confidarsi. Né questa è accusa o deplorazione perché le istituzioni dell'umana società non possono essere altrimenti, ma è solo la constatazione di due mondi fatalmente diversi, sempre più diversi, quello della Collettività e quello dell'Uomo.

Per l'anagrafe quando noi si nasce si è un numero di statistica, un numero di più, si è un gesto o un prodotto della razza ed altrettanto si è per ogni assistenza materna e dell'infanzia, così per la scuola e gli sport. Le nozze sono una

registrazione: nel tribunale, nell'ospedale, e nella clinica siamo ancora un numero o tutt'al più un caso: nell'amministrazione, nel lavoro, nell'organizzazione siamo un numero nella morte siamo ancora, per l'anagrafe, solo un numero, uno di meno: l'Organizzazione agisce verso di noi solo per statistica; nella massa di uomini chi nasce è uno di più, chi muore è uno di meno: per l'Organizzazione, esiste la categoria dei sofferenti, non esiste chi soffre la « sua » sofferenza: l'individuo non esiste, è assorbito nella somma, e nella solidarietà totale della Organizzazione si spegne anche la espressione, la necessità, della carità umana. In questa somma innumerevole di uomini tutti organizzati, la solitudine dell'uomo non è mai stata tanto disperata. Chi è per l'uomo solo? chi è per il suo cuore? chi gli opera questa suprema carità?

Oggi è solo per la Chiesa che ancora esiste l'Individuo, che esiste l'uomo solo: è essa che l'onora nascente col Battesimo, è essa che lo elegge coi Sacramenti, è essa sola che lo festeggia nel Matrimonio, è essa sola che lo ascolta, nella confessione - supremo atto individuale - è essa sola che lo onora infine nella morte. Essa sola non lo rifiuta mai, lo accoglie intero, quale è, senza classificarlo, nella fortuna o no, capace o incapace, forte o stanco, povero o ricco, felice od infelice, buono o cattivo. Esso lo accoglie sempre con la Sua misericordia e la pazienza dei suoi Ministri: esso lo valuta sempre come uomo, mai come strumento, e gli è più vicina nella sua decadenza: dove è la Carità.

●
Orbene è per queste nozze della Chiesa con l'uomo solo, che nei nostri tempi l'architetto deve sentire più che mai imperiosa l'ispirazione secondo la quale, proprio oggi, egli deve architettare la Casa del Signore.

Essi, gli architetti d'oggi, che per lo Stato e la Società co-

struiscono gli edifici delle organizzazioni di massa, debbono costruire la Chiesa per l'uomo solo. Se il Ministro di Dio nelle parole e negli atti è termine fra Dio e l'uomo solo l'architetto partecipi a creare l'ambiente per questa ospitalità dell'anima sola nella Casa di Dio, con una espressione architettonica nella quale mi pare di sentire l'esigenza di una grande purezza, con una misura architettonica adeguata spiritualmente all'uomo, e senza impedimenti decorativi, che disturbino l'incontro fra l'uomo e Dio. Ed un rilievo grandissimo di purezza sia dato al fonte battesimale, ed un invito grandissimo di sincerità, sia dato al confessionale: e regnante su ogni cosa la Croce vera di Gesù, uomo in terra sofferente in Croce.

●
Se dunque - ci è stato dubitosamente chiesto - possiamo noi più architettare delle chiese? noi possiamo ben disporre: che mai quanto in questi tempi, e per i tempi che verranno, l'architetto si può accingere con più lucida coscienza d'una angoscia umana e con più illuminata speranza e fede, ad architettare una Chiesa, a sentire a quale bisogno essa deve assolvere.

Quando andiamo nelle vecchie grandi Case di Dio le sentiamo col loro splendore, con la loro arte, innalzare un canto (un coro) solenne (cd umano) alle glorie di Dio: la lunga devozione le ha fatte splendide come regge: ed onuste di secoli e di storia e di incensi, esse hanno attraverso gli evi e sono giunte sino a noi, arche gloriose di preghiere. In esse il popolo si raccoglie nelle funzioni.

Ma nelle ore oscure della nostra coscienza e della nostra vita noi andiamo a cercare una nostra Chiesa, magari piccola, nuda di ori, vestita di poche suggestive immagini figurative da artisti dall'anima adorante e devota. Perché abbiamo bisogno di una Chiesa dove il colloquio con Gesù ci paia più diretto, dove non si intromettano fra Lui e noi nemmeno la

Gloria e la Storia, e nemmeno l'Arte, dove non esista il Mondo, né passato né presente, dove siamo noi, uno per uno, dinanzi a Lui, anzi con Lui, e oserei dire nemmeno genuflessi nel gesto di devozione, ma così come siamo, in piedi, con l'animo nudo, con le nostre pene. E sentirci sicuri, protetti, isolati nel silenzio delle brevi mura, e riconosciuti. Chi in qualche piccola oscura Chiesa non ha vissuto questo episodio?

Orbene è per questo episodio intimo e supremo che oggi dobbiamo architettare le nostre Chiese; questa deve essere la nostra ispirazione. Così l'architettura aderirà alla Fede, nei nostri tempi, e innalzeremo le Chiese, noi figli di Dio come Gesù, che ci siamo perduti nel numero, ciascuno con la sua croce ingloriosa, in mezzo alla folla; e le nostre voci chiamano invano in mezzo alla moltitudine.

Ma Gesù, il morto in croce, il figlio di Dio suppliziato è sempre presente in ognuno di noi, anche nel più esiguo lume superstite nella nostra coscienza; è presente nel nostro patimento, nella nostra disperazione, nello sconforto della nostra anima, nel nostro desolato isolamento fra la moltitudine. Egli è nella nostra coscienza ed allora noi abbiamo bisogno perché essa parli, di una nostra Casa di Dio, e questa deve essere quella che più facilmente ci apre a Gesù, che ci apre a Lui subito, poiché è urgente, sempre ricorrere a Lui.

Gesù è in noi sempre, è vero, ed in noi è la Sua prima Casa, cd attorno a noi, nella bellezza e nell'innocenza della Natura è la voce di Dio: ma per la nostra anima, per gli squallori della nostra solitudine, per l'uomo solo, deve esistere anche un luogo propizio, un rifugio sempre pronto ed aperto, un asilo sempre confortante, un porto sempre sicuro e protettore dove ricorrere, dove ancorare. E questa non è la ispirazione d'oggi, anzi la necessità di oggi, la invocazione d'oggi per architettare una Chiesa?

●
Disse Gesù che se anche uno solo fosse stato il peccatore da

redimere, e tutti gli altri fossero salvi, era tuttavia necessario il Suo sacrificio: anche per uno solo.

Questo gesto supremo illumina in un supremo conforto il nostro animo d'uomini. d'oggi. Dunque anche solo per uno di noi, o Gesù? Grazia immensa della redenzione che vuole dire in un uomo salvare l'Uomo, cioè gli uomini.

Ed ecco dunque la casa di Dio fatta per accogliere, in questa epoca di numero l'« uomo solo », per onorarlo, per soccorrerlo, per mostrargli la suprema misericordia. Così, io penso, il nostro tempo fabbricherà le sue Chiese; da questa religiosa funzionalità sarà determinata l'espressione delle loro architetture, che pur obbedienti alla liturgia risulteranno diverse e nuove, testimonianze della « nostra » Fede.

●
 Scrive Piero Bargellini in quel suo mirabile libro « Volti di pietra » che il tempio greco « fu il più perfetto invito rivolto dagli uomini, sulla terra, agli dei », A noi costruire oggi nel tempio cristiano il più perfetto invito rivolto da Dio, sulla terra, all'uomo solo.

Meravigliosa ventura quella degli architetti, concessa da Dio costruire la Sua casa e costruire per gli uomini, nella Sua ispirazione, la loro casa, il tempio della famiglia: e costruire le opere di giustizia e d'assistenza per gli uomini. e costruire le « maternità » perché tutti sian assistiti nel nascere, ed i nascenti siano onorati; e costruire asili e colonie perché l'infanzia di tutti sia assistita, e scuole ed istituti e biblioteche perché tutti siano educati nel sapere; e costruire gli ospedali, gli ospizi perché tutti siano assistiti e confortati nella malattia e nell'età: ed anche teatri e stadi, perché allo spirito ed al corpo, negli uomini, sian dati forza e salute e

rallegramento nella letizia del gioco, e costruire le belle fabbriche e gli uffici perfetti perché nel lavoro sia sempre onorato l'uomo.

E costruire infine al sommo di questa scala di opere e di edifici. la Chiesa, dove l'umanità innumerevole conduce l'individuo a Gesù; e l'individuo, l'uomo solo, è riconosciuto, e Gli parla « a tu per tu ».

(La civiltà Italiana ha vocazione Cattolica)

Scrissi:

Noi italiani, specie i meridionali, abbiamo il privilegio d'una civiltà, direi, naturale, nella indipendenza individuale del nostro giudizio, nella bontà della nostra indole, nella pronta e gioconda serenità ed artisticità del nostro pensiero e della nostra fantasia, nella felicità delle nostre risorse d'intelligenza, nella stessa modestia, delle nostre esigenze ed in quella, benedetta, delle poche risorse della nostra terra che ci fa tutti guadagnare la vita (meritarla) con le nostre mani industrie e con la nostra testa sveglia, senza inschiavirci nel servire a sfruttare, per gli uomini. tesori fuori delle risorse dell'uomo (l'oro, il carbone, il ferro). Il Il nostro grande amore ai bimbi, miracolosamente affettuoso e vivo, anche in mezzo alle violenze e iatture, il nostro amore alla famiglia, al luogo natio, all'arte, alla poesia il nostro stesso amore all'amore, la nostra intima ribellione e disgusto e pronta stanchezza a perseguire, la nostra eccezionale indipendenza nell'obbedire e nel disobbedire, testimoniano che il nostro sangue è tutto vivo di cattolicità, anche dove ciò è inconsapevole.

Una civiltà italiana. veramente italiana, ha una vocazione cristiana e cattolica, o non è italiana.

Benedetto Croce disse - a noi italiani - che non pos-

siamo non dirci cristiani: sono irresistibilmente tentato, nonostante la temerarietà di affiancarmi a tanto uomo, di dire che nemmeno non possiamo non dirci tutti cattolici, e di credere che nessuno riesca a smentirmi. Mio gusto è quello, poi, di suffragare le opinioni, per me e per gli altri, con le ragioni più semplici, più terra terra - questo è il mio estetismo, ed il mio partito preso, la mia « distinzione »: perciò mi dico che noi italiani non possiamo non dirci cattolici, perché intanto, sarebbe ben difficile sostenere che potremmo dirci protestanti o maomettani o buddisti o altro, ed in secondo luogo perché, alla fine, siamo quarantacinque milioni di battezzati tutti dalla Santa Madre Chiesa Cattolica Apostolica Romana.

Di queste sei ultime parole l'attributo per me prediletto, nostrano, italiano, è quello di chiamar Madre la Chiesa. Ciò è italiano in modo insuperabile. Questo popolo matto ma gentile, al quale abbiamo la singolare grazia di appartenere, umanizza o meglio « famigliarizza » (cattolicamente) ogni istituzione per monumentale ed augusta che sia, ed il « suo » attributo di « Madre » a questa istituzione affascinante che è la Chiesa - per chi la conosce e la sa comprendere nella sapienza morale, nella giudiziosa prudenza, nella formosa consistenza, nella storia fortunosa, pittoresca e gloriosa dell'ordinamento vecchio e sempre nuovo, nella sua « poetica » (« Poetica della Chiesa » ecco un libro che vorrei saper scrivere o poter leggere) - è sintomaticamente italiano, dove la devozione più che ascetica e mistica vuol essere filiale, ed aver dalla Chiesa protezione, comprensione ed indulgenza, anzi smisurata misericordia materna, e materna certezza di perdono, e materna confidenza. La nostra fede è tutta confidenza. Nei suoi Santi il popolo italiano « confida », ad essi da del tu, li fa tutti popolani, li ha in parentela, sa benissimo che da liti sortiranno sempre ed ancora altri Santi così, come ne son sortiti tanti, leggendari popolarissimi ed incredibili (pensiamo a San Francesco, a San Bernardino, a Santa Chiara, a Santa Caterina, a Filippo Neri), ilari. e poeti, di

lingua pronta e pittoresca a bollare pubblicamente i peccati (nessuno li « faceva fessi » in questo settore) ma buoni e bravi nel perdonarli ai più incredibili peccatori.

Se la Chiesa è la Santa Madre dalle braccia sempre aperte, noi italiani, in fatto di religione, siamo gli eterni figlioli prodighi, più di tutti; questa è la vera spiegazione del fatto che siamo, come siamo, dei devoti tanto distratti, o dei praticanti tanto tiepidi, e degli ignoranti ragguardevoli in fatto della nostra religione: talché ci si è detto, proprio a noi, il popolo men religioso e men devoto della terra. Invece è un fatto che siamo dei figlioli prodighi che ritorniamo sempre, presto o tardi, dentro alla nostra famiglia cattolica che ci raccoglie sempre con una tranquilla olimpica certezza; senza smanie, e con una storica misericordia.

La nostra « costituzione » fisiologico-storica è del resto cattolica. Il nostro grande amore per la famiglia che nella donna vede sempre la mamma, o una Madonna, e che nella Madonna vede la madre, e le è devotissimo, e che in ogni bimbo vede sempre un Gesù o almeno un angelo, e ci fa pazzi di far figlioli, è cattolico. La grande bontà del nostro popolo, che lo fa amare persino dai nemici in guerra. (perché lui stesso li ama e li vede tutti come « figli di mamma ») quella sua, che dicemmo, grande bontà, amorosità, che è, fuori di casa, una sua inconsapevole (ma la sua migliore, unica splendida e conquistatrice) « politica », politica estera che rimedia tante cose, è cattolica. Quel suo individualismo nel giudicare e nell'agire è cattolico. Quella sua benedetta incapacità alle persecuzioni comandate è cattolica; e se disse Isabelle Rivière che i cattolici hanno « le devoir de l'imprévoyance », non possiamo dire forse che noi italiani abbiamo addosso addirittura la natura, o il destino « cattolico » dell'« imprévoyance », e facciamo le cose così, come gli artisti, secondo passione, genio e ispirazione? Io son tentato poi fortemente a pensare che arte vera e cattolicesimo

sono una cosa sola e che almeno il clima cattolico - anche inconsapevolmente, anche cioè non occupandosene più come avviene olimpicamente per la Chiesa attuale ufficiale - è il più confacente alle arti, che si ostinano sintomaticamente a nascere e rinascere nei paesi cattolici. (Qui ci vorrebbe uno più provveduto di me a far dimostrazione, ma ciò non muta nulla).

Arte è amore, e cattolicesimo è amore. Noi siamo allattati e cullati di cattolicesimo; stimiamo cattolicamente più che naturale, con una fede così naturale che supera il fatto che non lo comprendiamo, che certe cose sien dette e scritte in latino. E quel latino che pronunciamo e cantiamo nell'abbandono di una felice ignoranza ma con una adorabile familiarità, è tutto cattolico e niente mai romano (alle velleità intellettuali e politiche delle evocazioni di Roma imperiale antica - e si è visto - il popolo italiano totalmente convertito al Cristianesimo, risponde male, capisce male, sente che « non va più »). La nostra vocazione naturale è dunque cattolica: e quale può essere la vocazione di una futura civiltà italiana se non cattolica? E se non sarà cattolica potrà essere « veramente » italiana?

Vediamo esprimersi dunque dalla Storia e dall'indole del nostro popolo la vocazione intimamente e preziosamente cattolica di una civiltà italiana, la vocazione cattolica, per noi italiani, di quella stessa civiltà dedicata all'uomo della quale assistiamo all'avvento ».

●
(E anche di tutto questo tenga conto l'Architetto, edificando una chiesa « in Italia ». Ha anche da essere un fatto popolare).

●
la Chiesa, oltre a quel che ha dato, ha dato anche al più povero architettura, musica, pittura, scultura, e quali! Essa non dimentichi ciò, non gli dia madonne pellegrine di cartapesta. Torni a dare a tutti le più alte espressioni e testimonianze dello spirito umano, nell'arte.

APOLOGIE

dissi, quando dieci anni sono, scrissi « l'architettura è un cristallo »
Tre attitudini, o vocazioni, sovrane: il Docente, il Medico,
l'Architetto.

*(Consento ancora benché l'espressione perentoria ed, apologetica
non mi piaccia più. Docente, penso, è lo scienziato, che si rivolge
all'uomo e non soltanto ai frequentatori della scuola, è il Maestro: è
l'artista: è lo scrittore che opera « dans l'espoir d'agir sur des âmes
» (France): direi piuttosto « dans la foi d'agir sur des âmes »*

●
Dissi pure allora:

e il Soldato: ma mi si deve capire, un Soldato come un monaco
ardente e obbediente, che accetta una divisa e un ordine, un
onore e una disciplina, una coscienza e una forma, una giustizia,
una obbedienza ed una implacabilità. Questo Soldato, in fondo, è
un Sacerdote, come il Sacerdote è un Soldato.

*(direi, forse, oggi: « aggiungo, ancora, il Sacerdote, un monaco
ardente ed obbediente che accetta per sé un abito e un ordine,
una regola, un onore e una disciplina, un silenzio, una obbedienza
ed una implacabilità contro il male e la stupidità, e verso gli altri
non accetta altra arma che. una misericordia immensa. Questo
Sacerdote è un Soldato »)*

O forse non direi nulla

dissi ancora:

Docente, Medico, Architetto si occupano, col Sacerdote, del-

l'uomo in contatto reale, « vivente », drammatico, con la sua vita.
Essi formano, preconizzano, profetano l'uomo spiritualmente,
fisicamente e socialmente: salvano l'uomo nella sua esistenza
spirituale e morale, nella sua esistenza fisica e fisiologica, nella
sua esistenza sociale.

(aggiungo: Medico e Sacerdote hanno la pietas dell'uomo, lo
amano - questo povero uomo che siamo tutti - sub specie
aeternitatis come è, o infermitatis, fisiologica o morale: sono dei
testimoni del presente: il Docente ha la fede nell'uomo e
l'Architetto figura la civiltà dell'uomo, dove vive ed agisce: lo
amano sub specie transeundi, per quello che potrebbe divenire: lo
amano nel futuro).

●
dissi ancora:

(e il Politico? il Politico nella nozione comune ha irrimediabilmente
sciupata la sua vocazione, che era meravigliosa e suprema. Di una
missione, di una morale civile, di un sacerdozio sociale ha fatto
una abilità: di un fine di civiltà universale ha fatto una competizione
di interessi, ed una prassi di cinismo)

*(consento ancora: ma invoco che il Politico ritrovi la sua suprema
missione)*

●
dissi, e consento:

(sopravvive nella nostra fiducia una sola politica: quella dritta ed
impolitica dei Santi, degli Utopisti, dei Profeti, e del Buon Popolo.
E' essa, poi, che governa, nascosta, taciturna e tenace, le sorti del
mondo. Un'altra politica super-

stite è ancora quella, impolitica dei docenti, degli artisti, e degli Architetti : costruire per gli altri, sic nos non nobis conservare integro fin che è possibile, specchiandolo nella dimora, il tesoro della vita, e con la civiltà l'onore e l'indipendenza degli uomini, intellettuale e morale).

●
dissi infine:

(gli architetti? non è la loro una professione ma una grazia. Dove è solo professione non è arte)

(aggiungo: ma dove è arte come è bella! e che estensione! dalle cose più delicate ed intime di un arredamento, dai colori, dalle materie, dagli oggetti, dalle pitture, dalle sculture, dai libri, dal disegno per l'industria (dalla maniglia, all'automobile, al treno), dai mobili (De Carli, che passione!) al giardino (Burl Marx, mio maestro!), alle scene di teatro, alle esposizioni, all'arredamento navale, alle case, alle ville, all'architettura in città, in campagna, al mare, in montagna, in Italia, fuori, e poi su alle cliniche, agli ospedali, alle scuole, alle chiese, agli opifici, alle centrali elettriche, agli aeroporti, alle unità d'abitazione, alle stazioni, agli alberghi, ai palazzi d'uffici, ai quartieri, alla urbanistica; dalle finezze dell'arredamento al rigore ed alla audacia delle grandi strutture d'acciaio e di cemento! e quanti linguaggi e mondi, e problemi - tutti i problemi sociali delle arti e della civiltà sociale! e che uomini e maestri Le Corbusier, Mies van der Rohe, Gropius, Nervi, Niemeyer, Aalto, Neutra: e tutto questo oggi in un meraviglioso periodo di evoluzione, di trasformazione, di creazione: e - dietro - un passato meraviglioso di capolavori!

e che professione innocente, che non ha mai fatto del male a nessuno! (I delitti della cattiva edilizia non appartengono all'Architettura).

LA NOSTRA E' UN'EPOCA MERAVIGLIOSA

Correva una volta la grave, educativa, formula evocatrice del « laudator temporis atti » rivolta alla restaurazione - proiettandosi quindi nel futuro - di antiche virtù. Corre insistente nei nostri duri tempi una più leggera formula di rievocazione, pateticamente commemorativa soltanto, quella d'una ipotetica « belle époque ».

E' un atteggiamento puramente retroverso, statico, senza intenzioni, determinato dagli strenui tempi attuali che ci impegnano senza soste.

Ad antidoto di questa durezza si evoca una problematica « belle époque » (spogliando una époque di quanto aveva, essa pure, certamente di duro), identificandola su per giù nel periodo « fine ottocento » e « prima della prima guerra », (anzi *fin de siècle* et « *avant la première guerre* » perché la *belle époque* ama d'essere espressa in francese). In essa, impreziosita di tutte le nostalgie, eleganze, grazie e vezzi nel più artefatto dei ritratti, tanti ora si rifugiano, rivolti alla immagine di un. passato indulgente, per chiedere indulgenza alla propria difficoltà di partecipare ad un presente che, con episodi di portata universale, rimette in discussione ogni

cosa - in politica, in arte, in filosofia, nella scienza, nella tecnica, nel costume - e ci impegna nelle anticipazioni di un futuro di immani sviluppi.



Si figurano, *les réfugiés dans la belle époque*, ipotetiche, leggiadre costumanze in orrore alle attuali. E di quel vero meraviglioso ed appassionante nostro passato, antico e recente, pieno di gigantesche ed inquietanti figure, che impegnano il nostro presente e futuro, colgono soltanto l'aspetto più futile ed aneddótico, quello del figurinismo, salottiero o casalingo che sia.

(in base a questo « figurinismo » sentimmo dire, senza ironia, che un certo diplomatico - naturalmente, « stylé »: thight perfetto e, manco a dirlo, monocolo - era, vivaddio, per questi alti attributi un vero diplomatico: naturalmente della « belle époque »!)

(conte se la diplomazia - nella quale conosco ed ammiro uomini, non molto eleganti nel vestire, che si battono ogni giorno in una lotta di portata mondiale su tutti i fronti, politici, culturali, commerciali, produttivi, e del lavoro, senza esclusione di colpi, contro uomini nuovi, popolari, positivi, duri, e movendosi fra nuovi interessi giganteschi - fosse affare di sarti, di camiciai, e di mondanità, e non qualcosa di strenuo, di arduo, di disperato ed umano).



Lasciamo perdere dunque, noi architetti e quelli che amano l'architettura, questa « belle époque », alla quale la gioventù d'oggi è perfettamente indifferente, e che ci stucca con le sue rigide zie, e zitelle moralissime, coi vecchi colonnelli leggendari, con ministri incorruttibili, con le figure sante di sempre venerandi maestri, che vivevano con quattro soldi; che ci stucca coi babbi e nonnini d'una « onestà ormai perduta » (come se onesti non ce ne fossero oggi), con la perduta

semplicità, (come se la vita oggi non fosse più semplice), con l'antico spirito di sacrificio (come se la vita oggi non ci imponesse sacrifici ben maggiori), con la balda gioventù (come se la gioventù d'oggi non fosse la più animosa ed impegnata): che ci stucca con le sue lampade a petrolio e candele, e le balie e le serve devote (quelle!), coi patetici trenini e battellini, e cuscini e mobilucci, e non ultima cosa con l'architettura da pasticciere.



La vera *belle époque*, *l'epoca* « meravigliosa » non è invece la nostra?

Rappresentiamoci che se la vita è un sogno, noi sogniamo vivendolo, quello che fu il sogno dei millenni.



Se appena guardiamo storicamente all'epoca nella quale viviamo e la riferiamo alle immaginazioni del passato, ci rendiamo conto di vivere nell'epoca che, per improvvisi eventi di gigantesca portata, realizza (non nella eccezione ma - eccone la grandezza - nell'uso « comune », *nella normalità del vivere universale*, di tutti) realizza quello che il passato ha sognato con millenari sogni, come leggenda, come miracolo, come astrazione immaginativa, come impossibilità, come inondo di fantasia. Ve ne rendete conto?

(Volavano soltanto iddii, santi, angeli, maghi, demoni e streghe; tutti gli Icarì precipitavano. Solo iddii, santi, angeli, maghi, e demoni vedevano di lontano, apparivano di lontano, parlavano da lontano, ascoltavano l'inascoltabile nelle mitiche visioni degli antichi: o si realizzavano infantili prodigi con la bacchetta magica in più recenti romantici tempi. Questi sogni perenni ed inesausti, questi prodigi realizzati solo nel linguaggio immaginoso dei poeti e delle leggende, ipotizzati solo nei miti e nella fantasia, questi «miracoli »,

questi « desiderii » di una lunga infanzia dei popoli son divenuti in men d'un secolo d'incessanti prodigi, la realtà *meravigliosa* della nostra epoca).

Noi dobbiamo *riconsiderare* poeticamente tutto ciò come miracolo che viviamo, rendendoci conto di vivere in un'epoca straordinaria dove le ricchezze e bellezze del passato, riesplorate, recuperate, ingigantite, fatte conoscere a tutti, e diventate simultanee nella nostra cultura, si sommano a quelle di un presente prodigioso nella facilità stessa, nella usualità comune stessa, con la quale viviamo dei miracoli un presente straordinario che ha nel suo grembo il premente mistero di un futuro più straordinario ancora.

●
L'epoca precedente alla nostra usò certi suoi mezzi - incredibili ed innocenti - per operare i primi episodi di trasformazioni gigantesche e radicali: ricordate? un'architettura - quella del liberty - col semplice tocco di un fiore, l'iris, fece crollare le colonne la prima volta, e per sempre, dopo trenta secoli.

●
Come tutte le grandi epoche, la nostra ebbe la sua epoca precedente dei profeti: profeti della tecnica, dell'architettura, delle arti, delle scienze, ed infine d'una vita sociale, quella che è in atto « tecnicamente » anche al di fuori di ogni classismo, in una gigantesca *vittoria storica prima che politica*.

Nacquero nell'epoca precedente la nostra, gli strumenti - uomini e macchine e organismi - che trasformarono il mondo; in questo essa fu una « belle époque », non nei figurini. Fu l'epoca dei profeti e dei precursori, di coloro che « tentarono » o di coloro che *provocarono* l'avvenire. Sovrani pazzi vi ebbero il compito di far crollare i propri imperi e inconsapevolmente di aprire alle genti un mondo nuovo. La instabilità

di una storia fin d'allora in gigantesca trasformazione, o meglio in gestazione, condusse alle « nuove guerre », guerre come non c'erano mai state, le guerre - cataclismi, senza scopo né esito « all'antica », e che non son state che episodi immani, convulsioni universali determinate dalla gestazione di un costume universale diverso, gestazione che è tuttora in atto nei suoi adattamenti totali.

Chi è caduto in quelle conflagrazioni convulsive che furono le due ultime guerre, quale che fosse la sua parte si è - o è stato - immolato nei tragici sacrifici, atroci e sacri alla storia, di una trasformazione immane in corso tuttora.

●
La storia della tecnica ha provocato la scomparsa della storia dei regni. Qualcosa poi, la prima volta nella Storia della Terra, v'è di « finito » sulla Terra, con la conoscenza di tutta la Terra. 1 mistero della geografia sono crollati in pochi anni, non più sotto i colpi di ostinate avventure umane, ma sotto i colpi d'una possibilità tecnica i cui mezzi han reso tutto più facile di colpo: di colpo si passa dalla esplorazione al viaggio. Una linea aerea transita sul Polo.

La terra, nella conoscenza geografica, e nella tecnica, è *di tutti*, anticipando con questa unità la fatale unità politica e sociale - la suprema civiltà - che la tecnica stessa va provocando nella sua unità: la tecnica ha dato al mondo - *la prima volta nella sua storia* - una unità strumentale e con essa uno stile universale; e le darà una storia totale. E' cominciata la sua prodigiosa dinastia di immensa portata. Davanti ad essa impallidiscono quelle figure che non appartengono alla sua profezia. Un mondo è finito, un altro comincia e ridimensiona la storia.

●
Natura non facit saltus: historia - dico io - *facit*. Quando

Colombo calcò la prima volta al di là del mare quel tanto di terra che il suo piede copriva, la Terra si duplicò di colpo.

Noi abbiamo vissuto tutte le altre scoperte della Terra. La storia in un brevissimo periodo ha moltiplicato l'uomo, ha moltiplicato il teatro della Terra, impossessandosi di tutta la Terra. Una « storia rapida » porta (recupera) alla vita popoli addormentati da millenni, sveglia di colpo nella Terra materie nuove o segrete fin qui.

Gigantesche figure appaiono, suscitate dai tempi; viviamo coi Cesari, coi Galilei, con gli Ivan Terribili: viviamo coi santi (Ghandi) e coi demoni: viviamo di vertici delle scienze e della tecnica: viviamo coi geni e i profeti dell'architettura e coi profeti e i santi e i demoni della pittura, viviamo coi grandi pontefici suscitate dalla immensità dei compiti: viviamo con Cristo e l'anticristo. Guerre e rivoluzioni del passato, si riducono ad episodi, validi e grandi solo per ciò che di essi si proietta nella immensità degli eventi d'oggi: viviamo rapidamente eventi tali da essere paragonati al crollo dell'impero romano, al tramonto di antiche civiltà, alla scomparsa di popoli e di razze, con la diversità che quanto si attuò allora nei secoli di una « storia lenta », oggi la « storia rapida » lo attua con eventi fulminei. Viviamo il decadere repentino e definitivo di tutto quanto è modellato sugli orgogli del passato in ogni parte del inondo ed in Europa; il conservativismo è una illusione e le restaurazioni dei miti sono tragiche anche in vesti rivoluzionarie. Ma gli uomini moderni d'Europa e di tutto il mondo vivono qualcosa di ben più grande e generoso, vivono l'onore del presente e dell'avvento del futuro, partecipando alle opere immense che il risvegliarsi *simultaneo* e tumultuoso di tutti i popoli alla prodigiosa civiltà moderna (e sociale ed umana) suscita in tutti i continenti (Europa compresa) con impegni giganteschi in uno sconfinato fenomeno storico di statura senza precedenti, nelle opere del quale sono impegnati i giovani di tutto il mondo e con essi tutti gli uomini moderni di ogni paese - e fra essi conosco gli uomini moderni italiani –

che operano valorosamente nella cultura moderna, nella scienza moderna, nella tecnica moderna, e nelle arti moderne e nell'architettura e nell'urbanistica moderne che sono chiamati da ogni parte del mondo in ogni parte del mondo, in una solidarietà ormai universale di pensiero mai fin qui realizzata nella Storia.

Dove i nostalgici della « belle époque » vedono una *Finis Europae*, sta invece nell'onore del presente *l'Honor Europae*, perchè infine questi eventi - perfino dove paiono *contra Europam* - compiono, col concorso di tutti i nobili popoli del mondo, il cielo prodigioso di quella civiltà moderna che è stata dall'Europa promossa.

Questa civiltà moderna che diviene universale è nel pensiero, nella cultura, nella tecnica, nella sua strumentalità e nei suoi organismi, figlia dell'Europa. E lo è nel gesto e nel furore stessi di indipendenza dei popoli (perché essa stessa portò loro quei suoi fermenti di libertà ai quali nelle conquiste non era rimasta fedele) e le ideologie medesime che assumono alcuni popoli risorgendo nella civiltà moderna, sono pensiero, e sangue d'Europa.

In essa v'è qualcosa di sacro, essa con l'ardire intellettuale delle scoperte e delle esplorazioni ha triplicato la Terra; con l'ardire delle sue emigrazioni ha creato i popoli generosi d'America, del Sudafrica e d'Australia; col suo inesausto ardimento intellettuale ha dato alla cultura moderna del mondo l'arte e l'architettura ed ha consacrato la musica bellissima che le veniva d'America, e le suggestioni delle arti africane; essa ha promosso il nuovo linguaggio del cinema, e s'è impegnata in tutte le scoperte ed usanze tecniche sulle quali è strumentata tutta la vita civile del mondo

se i popoli ricevono ora belli e fatti gli strumenti prodigiosi del volo, l'esperienza drammatica e sanguinosa venne fatta qui in Europa, ed in Europa si consumarono persino nel teatro delle due Guerre mondiali le tragedie della tra-

sformazione totale, sconfinata della Storia nelle reazioni stesse delle rivoluzioni dittatoriali che furono, e non sono altro in veste rivoluzionaria. che gesti disperati e tragici di restaurazioni impossibili.

Il risorgimento prodigioso della Russia, dell'Asia e dell'Africa, è stato partorito nel tragico teatro delle convulsive guerre d'Europa, ma fu fecondato dalla nostra Civiltà nelle attuazioni universali della Tecnica, figlia della Scienza.

I nostri grandi maestri moderni dell'Architettura, i grandi scienziati moderni, i nostri grandi tecnici moderni, i nostri grandi artisti moderni, i nostri grandi organizzatori e costruttori, i nostri grandi ingegneri appartengono a questa civiltà moderna che ormai ha in ogni parte del mondo - la prima volta nella storia del mondo - gli stessi problemi o si nutre degli stessi entusiasmi e vive, nel procedere della storia, delle stesse tragedie e delle stesse speranze.

L'Europa ha dato alla civiltà del mondo la dimensione universale: in essa opera l'umanità moderna e la conosco in persone che amo d'Europa - alla quale appartiene la Russia - d'America, d'India, di Cina, del Giappone, d'Arabia, d'Africa, d'Australia.

La nostra civiltà sarebbe davvero un pericolo se non ci fossero uomini che hanno fede nella nostra civiltà moderna ed operano in essa: perché non abbiamo - dissi - che la nostra civiltà per salvare la nostra civiltà.

I nostri compiti sono immensi, smisurati; alla nostra comprensione ed alla nostra generosità sono chiesti impegni straordinari.

Viviamo un'epoca meravigliosa.

(ERRATA CORRIGE)

in altri libri l'errata corrige è per qualche nome storpiato, qualche lapsus, qualche refuso tipografico: ma per questo?

Qui occorrerebbe un errata corrige totale: argomenti da ridimensionare: ripetizioni, specie nelle citazioni, sempre quelle, da eliminare: così certe interne contraddittorietà - non ostante abbia premesso l'elogio della contraddizione e della ripetizione -: tono, e procedimento, disuguale, da unificare - e perfino l'interpunzione: e quante lacune

certo che appena mi arriveranno le prime copie io farò su una di esse un « errata corrige totale », e lo spedirò ai pazienti editori: servirà per una seconda edizione? speriamo



le lacune? non aver parlato abbastanza di Domus e di Gianni Mazzocchi l'editore di Domus, di Casabella, di stile Industria? non aver additato ai patiti d'Architettura le riviste che han da leggere? « L'Architettura » di Zevi e « Urbanistica » di Astengo?

dovevo anche parlare del mio studio, della mia idea per uno studio d'architettura: non un appartamento ma un grande ambiente unico, come un salone d'una fabbrica dove tutti lavorano insieme, disegnando e facendo modelli e possono entrare campioni di ogni grandezza

e parlarvi di Antonio Fornaroli che affettuosamente mi sopporta da anni e di Alberto Rosselli che nel mio studio rappresenta il valore di quella generazione di giovani architetti, dalla quale tutto ci si deve attendere

e parlarvi di tutti i miei cari collaboratori e di tutti quanti d'ogni parte del mondo sono venuti nel mio studio

●
e in « Giro della Terra »? denunciare tutte le lacune è un modo di colmarle

in New York andava ricordato anche Josef Singer al quale devo tanto, e Saul Steimberg « architetto laureato alla nostra Facoltà di Milano », e Nivola, e il negozio Olivetti di B.P.R.

in Barcellona andava ricordato Coderch, la cui esistenza è un beneficio per gli amici: e las Atarazanas - andate a vederle se amate l'Architettura

in Napoli c'era da dire che nell'architettura moderna sta all'Italia come il Brasile sta al mondo

in Roma, oltre che di Ridolfi, c'era da parlare di Vaccaro, di Foschini, della Casbah di Libera, di, e di

in Firenze, di Michelucci, il tormentato dalla felicità dell'Architettura

in Sao Paulo era da parlare di Bordi, di Lina Bò, della « Casa do Vidrio », di Rino Levi, e di Mindlin, in Rio di Reidy e del Pedregulho

in Stoccolma, oltre che di Asplund. dovevo parlare di Markelius e di Erskyne: e raccontare la mia storia sulla storia che manca al Palazzo di Östberg perchè entri nella storia, come i nostri palazzi delle Signorie dei quali esso ha tutti gli attributi architettonici. ma gli mancano i delitti, le congiure, il sangue e le follie umane per essere consacrato dalla storia: è ancora un palazzo pre-storico

in Copenaghen, dovevo parlare di Finn Julh, e della faccenda dell'analfabetismo in Italia, mentre altrove tutti san-

no leggere e scrivere: « ma non vi basta che sapessero scrivere e leggere Dante, Petrarca, il Boccaccio, Leonardo, Galileo, l'Ariosto, il Tasso, Leopardi e Manzoni? Forse che la musica migliorerebbe se tutti sapessero leggere e scrivere le note? »

dovevo parlare di Rimini, e del Malatestiano: e di Cremona e della pagina del Duomo: dovevo parlare della Verna

dovevo in Londra parlare di Rykwert e delle nostre riviste immaginarie d'architettura e d'arte: « Now », « The splendour of the Future »; « The sign of the brush »

dovevo parlare in Caracas del Teleferico e delle sue macchine straordinarie: e della piramide rovesciata di Niemeyer

dovevo in Milano, parlare del museo del Castello, e della « Torre di Milano » di Belgioioso, Peressuti e Rogers: la loro immaginazione architettonica ha dotato Milano moderna di un nuovo accento, di una nuova forma

dovevo parlare di Forlì e dire che in certe cose non c'entro, anzi...

dovevo dire, in Milano che « va in quota » alza i suoi livelli, con piazze-terrazze, con la Montecatini, la Pirelli, la RAS., la stazione di Minoletti, il centro della « Satellite », la collina di Bottoni; si caratterizzerà così

dovevo fare un « giro della terra immaginario » e parlare di Tokio e di Kenzo Tange e della ammirevole architettura giapponese moderna: e dell'India e della signora Popul

dovevo dire che le antiche città le tracciò e le condizionò la guerra, oggi le traccia e le condiziona l'automobile, e l'aereo

dovevo dire della trasformazione delle cliniche - e delle lapidi « qui nacquero... »: dovevo dire delle case civili distinte solo per calibro diverso e non discriminate in popo-

*lari, operaie ecc.: dovevo dire dei centri delle nuove città e della «
invenzione » dei miei amici urbanisti milanesi*

●
*ho nominato alcuni miei committenti: l'architettura è un'arte condizionata
ed il committente ne è uno degli. autori se la capisce e non la subisce
soltanto: ne ho nominato alcuni ai quali va la mia gratitudine e che
m'hanno fatto architetto: ve ne sono altri, quelli che hanno avuto fiducia
in me, che sono stati fedeli e che han voluto restassi fedele alla mia
architettura: sappiano - Marmont per primo - che li ricordo lutti, e i
Cremaschi*

*ho nominato Persico e Terragni, devo parlare di Pagano: è stata una
grandissima perdita per noi la sua scomparsa: destino che la morte
portò via drammaticamente da giovani le guide che la vita ci aveva
destinato Sant'Elia, Persico, Pagano, Terragni...*

Essi restano per i superstiti un termine di pensiero e di condotta

*ha nominato alcuni architetti milanesi, devo nominare anche Albini, dal
lavoro impeccabile, e Asnago e Vender, e Figini e Pollini, e, nella loro
generazione, Baldessari, e delle generazioni successive e delle ultime:
dovevo parlare dei magnifici Architetti, la cui opera è un beneficio
continuo per me, che va figliando questa sorprendente portaluppiana
Facoltà d'Architettura di Milano dove gli architetti si formano per
autogenerazione indipendentemente da noi docenti*

*tutti m'hanno aiutato a scrivere queste pagine stesse e il mio pensiero
va, congedandole, alla gioventù di questi allievi della Facoltà dagli occhi
lucenti d'intelligenza, dall'animo incontaminato, preso da quell'impegno
di perfezione che di generazione in generazione salva il mondo*

*da essi e dai loro compagni di tutte le scuole d'architettura del mondo ci
verranno opere pure e bellissime*

*se dobbiamo essere degni del passato, dobbiamo anche essere degni
del futuro che in essi si matura*

INDICE DI PERSONE, OPERE E LUOGHI CITATI

Aalto Alvar, 5, 230, 284,
Adriatica di Sicurtà (R.A.S.),
184, 295
Africa (nave) 147
Alberobello, 12
Albini, 296
Alcoa (Pittsburg), 63, 143
Anala Planchart, 158, 179
Andrea del Sarto, 116
Andrea Doria (nave), 147
Ankara, 64, 229, 230
Anti Carlo, XI, 134, 240, 250
Apollinaire, 209
Apollo, 73, 243
Arabia, 292
Arata Enrico, 157
Architettura 1' (rivista), 293
Ariosto, 295
Arreaza (villa), 179
Asnago e Vender, 140, 296
Asplund, 64, 294
Assisi, 86, 116, 223, 224,
225, 226
Astengo, 293
Atarazanas, 294
Atene: Acropoli, 103
« Eretteo, 229
« Partenone, 60, 61, 63,
64, 66, 80, 103, 165, 221, 229

Bach, 74, 93, 199
Bacciocchi, 264
Baedeker, 99
Baldessari, 296
Barcellona, 230, 294
Bardi Pietro Maria, 294
Bargellini, 276
Barragan, 195
Bartoli, 218
Barton and Red, 190
Bauhaus, 22
Baux, le, 194
Beethoven, 226
Bega, 99
Belgioioso, 72, 99, 294, 295
Benicarlò, 231
Benozzo Gozzoli, 99, 100
Bernini, 96, 258
Besançon, 268
Bò Lind, 294
Boccaccio, 295
Bocconi (Università), 135
Bologna, 108
Boltraffio G. A., 223
Borromini, 5, 64, 96
Bosch, 74

Bosisio Pier Giulio, 177
 Botticelli, 74, 130
 Bottoni Piero, 295
 Bouilhet Tony, 4
 Bragaglia A.G., 231
 Bramante, 155
 Brandi, 44, 46, 70
 Brasile, IX, 30, 151, 223, 233, 264
 » Clube dos Quinhentos (di Niemeyer), 62
 Brenta, 240
 Brignano (castello di), 167
 Brunelleschi, 154
 Buenos Aires, 127, 226
 Burle Marx, 7, 158, 284

 Calabria, 262
 Calder, 44, 45
 Camerlata, 235
 Campigli, 146, 223, 227, 228, 229, 240
 Candela, 49, 149
 Capri, 229, 231
 Caracas, 59, 134, 173, 179, 180, 233, 295
 Carlotta (villa), 158
 Carpaccio, 199
 Cartesio, 107
 Casabella (rivista), 293
 Cassina, 152
 Catella, 149
 Cecchi, 198
 Cervino il, 232
 Cesare, 272
 Chadwich, 44, 45
 Chartres, 232
 Chesterton, 156
 Chiesa Giordano, 152
 Chicago, 58, 67, 173
 Chisciotte, 75
 Christofle, 190

 Coderch, 294
 Corno: Piramide, 77, 235
 Conte Grande (nave), 147
 Conti Ettore, 155
 Copenaghen, 294
 Coro (il), 154
 Covre, 49
 Cremona, 295
 Crevola il, 150
 Cristallo (palazzo di), 62
 Cristoforo Colombo, 210, 290
 Croce, 277

 Dante, 295
 Danusso, 49, 148, 184, 258
 De Carli, 151, 284
 De Chirico, 74, 129, 166, 239, 241, 242, 243
 Dell'Orto Egidio, 56, 184,,258
 De Pisis, 240
 Domus (rivista), 106, 293
 Donatello, 199
 Donegani Guido, XI, 56, 57, 250
 Donati XI, 250

 Elba (isola), 22
 Elzy Lazar, 162
 Erikson Nils Einar, 7, 64
 Erode, 225
 Erskyne, 294

 Farina Pinin, 186, 187, 188
 Felipe II, 75
 Ferrara, 71
 Fiat, 70
 Fidia, 93
 Figini e Pollini, 296
 Finn Yulh, 294
 Firenze. 22, 73, 74, 108, 238, 294

 Fornaroli Antonio, 56, 177, 182, 184, 258, 293
 Foschini Arnaldo, 294
 France Anatole, 75, 94, 97, 102,197, 199. 200, 201, 282
 Frank Jean Michel, 122, 162, 163
 Fraser, 190
 Frayssinet, 49, 148
 Furneaux Jourdan, 99, 100, 101

 Galassi Enrico, 150
 Galileo, 290, 295
 Gallini (Istituto), 182
 Gardella, 99
 Garzanti (Centro Culturale), 177
 Gaudi Antonio, 5, 62, 75. 230, 258
 Genova, 108, 231
 Ghandi, 290
 Giappone, 292
 Giotto, 94, 222, 223, 224, 225
 Giovanni Evangelista, 270
 Giulio Cesare (nave), 147
 Göteborg, 7, 64
 Grecia, 239
 Grevin (museo), 263
 Gropius, 5, 22, 230, 284
 Guarini, 96
 Guzzoni, 148

 Hennebique, 151
 Hilton, 231

 Ibiza, 12, 231
 Icaro, 287
 Ida Borletti, 162
 Ideal Standard, 159, 188, 189, 190
 India, 292, 295
 Istanbul, 231

 Johnson Philip, 39, 66, 140, 230
 Joppolo. 262. 263
 Jonvet, 231

 Kato, 223
 Kenzo Tange, 295
 Klee, 74
 Kleiber, 159, 226
 Krupp, 190

 Lancia Emilio, 233
 Le Corbusier, 5. 13, 22, 23, 48, 69. 80, 103. 119, 120,124, 125, 126, 167. 172. 230, 235, 237, 238, 251, 257, 267, 268, 269, 284
 Leonardo, 295
 Leopardi, 295
 Leric, 148, 185
 Lèvanto, 150, 244
 Lever house, 63, 143
 Levi Rino, 294
 Libera, 138, 294
 Lingeri, 235
 Lisa (Licitra Ponti), 138, 144, 151
 Lods Marcel, 140
 Londra, 100, 146, 295
 Loos Adolf, 5, 127
 Lourdes, 265
 Louvre, 102
 Luigi XV, 96
 Luini, 223
 Luisa (Gusberti), 121, 143

 Madrid, 229
 Magnoni, 152
 Maillart Robert, 49, 148

- Marche, 100
 Marini Marino, 187
 Markelius, 294
 Marlia, la, 157
 Marmont Franco, 296
 Marsiglia, 230
 Masèr, 221, 244
 Masier, 243
 Matisse Henry, 223, 240, 269
 Melandri, 133, 140, 147, 159, 175
 Metanopoli, 264
 Mexico (città del), 195, 221, 222, 223
 Michelangelo, 129, 223, 261
 Michelucci, 294
 Mies Van dee Rohe, 5, 39, 58, 64, 66, 143, 173, 222, 230, 236, 284
 Milano, 4, 98, 99, 100, 101, 146, 147, 175, 184, 185, 221, 237, 294
 » Arengari, 87
 » Casa Rustici, 234, 235
 » Chiesa della Passione, 4
 » Duomo, 116
 » Facoltà di Architettura, 296
 » Museo del Castello, 295
 » Palace, 146
 » Sarta Maria delle Grazie, 155, 266
 » Sant'Ambrogio, 100
 » Stazione, 295
 » Teatro della Scala, 99, 159, 231
 » Torre Velasca, 295
 » Triennale, 100
 Mindlin, 294
 Minerva, 73, 243
 Minoletti, 295
 Miro, 74, 223
 Mirone (il discobolo), 45
 Montessori, 29
 Monza (seconda biennale), 234
 Moore Henry, 93, 199
 Morandi, 148, 166, 240
 Mortola la, 157
 Mozart, 12, 223
 Munari Bruno, 133, 217
 Muzio Giovanni, 117, 118, 135, 233
 Napoli, 108, 228, 294
 Nennella, 162
 Nervi Pier Luigi, X1, 5, 49, 126, 138, 148, 184, 250, 258, 284
 Neufert, 114
 Neutra, 5, 22, 230, 284
 New Canaan, 140
 New York, 3, 53, 100, 169, 230, 236, 294
 Niemeyer, 5, 43, 49, 58, 62, 149, 230, 284, 295
 Nivola, 49, 294
 Nizzoli, 147
 Novocomun, 234
 Ojetti Ugo, 41
 Olivetti Adriano, 22, 186, 228, 294
 Onu (palazzo), 63, 143
 Östberg (palazzo), 294
 Padova, 105, 134, 223, 224, 228, 229, 240
 » Facoltà di Lettere (atrio), 227
 » Pra della Valle, 105
 Pagano Giuseppe, 135, 234, 235, 236, 296
 Palladio, 5, 13, 41, 56, 61, 70, 120, 129, 194, 223
 Parigi, 43, 100, 230, 244
 » Nôtre Dame des Pauvres, 265, 268
 » Torre Eiffel, 43, 62
 » Unesco (auditorio), 148
 Parisi, 236
 Pavoni la, 190
 Paxton, 63
 Pedregulho, 294
 Peixe (fabbrica di Niemeyer), 62
 Peressutti, 72, 99, 295
 Perret, 5, 62, 148, 230
 Persico Edoardo, XI, 21, 140, 159, 234, 235, 250, 296
 Petrarca, 295
 Picasso, 93, 94, 199, 218, 223
 » Guernica, 213
 Piero della Francesca, 99, 222
 Pio XI, 134
 Piramidi, 76, 116, 139
 Pirelli (grattacielo), 43, 56, 57, 85, 99, 173, 203, 258, 295
 Pisa, 51, 50, 64, 66, 158, 221, 241
 Pitti, 154,
 Planchart, Anala e Armando, 134, 140, 179
 Pollini e Figini, 296
 Pomposa, 51
 Popul, 295
 Portaluppi, 184, 296
 Positano, 12, 231
 Proserpio Egidio, 152
 Puglia, 108
 Raffaello, 93, 94, 116, 129
 R.A.S. (Riunione Adriatica di Sicurtà), 184, 295
 Read Herbert, 11
 Red and Barton, 190
 Reidy Alfredo, 294
 Roma, 108, 228, 229, 231, 232, 237, 280, 294
 » Arco di Settimio Severo, 232
 » Colonnato di San Pietro, 221, 227
 » Colosseo, 145
 » Fontana di Piazza di Spagna, 129
 » Fontana di Trevi, 129, 130
 » Monumento a Vitt. Em. II°, 117
 » Musco Etrusco, 73
 » Palazzo dell'EUR, 138, 241
 » San Pietro in Montorio, 280
 » Terme di Caracalla, 145, 232
 Romagna, 100
 Ronchamp, 71, 232, 249, 266, 269
 Rosselli Alberto, 56, 177, 182, 184, 258, 294
 Rudofsky, 49, 142
 Russia, 292
 Rykwert, 295
 Saffo, 93, 153
 Samotracia (Vittoria di), 86, 102, 116
 San Bernardino, 278
 San Donato Milanese, 264
 San Filippo Neri, 278
 San Francesco, 265, 278
 Sanremo (Carmelo di Bonmoschetto), 183, 260
 San Sebastiano, 85
 Santa Caterina, 278
 Santa Chiara, 278

Severini, 133
 Shakespeare, 86
 Sicilia, 108
 Sinisgalli Leonardo, 41, 186
 Singer Josef, 294
 Sitin di Padre Ignacio (Brasile), 264
 Socrate, 154
 Soncini, 56
 Standard Ideal, 1:59, 188, 189, 190
 Steimberg Saul, 294
 Steimbech John, 144, 198
 Steinrisser Corinne, 262
 Stendhal, 99
 Stile Industria (rivista), 293
 Stoccolma, 181, 294
 » Istituto di Cultura Italo-Svedese, 181
 Sirawinsky, 93, 199
 Strnad Oskar, 122, 152
 Sud Africa, 291
 Sullivan, 64
 Tasso, 295
 Teleferico (Caracas), 295
 Teodorico (mausoleo), 71
 Terragni Giuseppe, 233, 234, 235,
 Tiepolo, 73
 Tintoretto, 73, 213, 261
 Tivoli, 130
 Tokio, 295
 Torino, 108, 126, 133, 149, 231
 Torroja Eduardo, 49, 148
 Toulouse-Lautree, 216
 Toussand, madame, 263
 Trudinger Pietro, 262

Ungaretti, 72
 Urbanistica (rivista), 293

Vaccaro Giuseppe, 294

Val d'Aosta, 22
 Valèry, 218
 Valtolina Giuseppe, 56, 181, 258
 Van de Velde, 5
 Van Gogh, 116
 Vaticano, 134, 228
 » Cappella Sistina, 237
 Vender e Asnago, 140, 296
 Venere, 73
 Venere di Milo, 86
 Venezia. 3, 4, 5, 45, 69, 97, 108, 146, 153, 226, 227, 236, 241, 242, 213, 244, 253
 Venezia, il Bauer, 243
 » Cà d'oro, 69, 221
 » Canal Grande, 5
 » il Danieli, 243
 » Palazzo Ducale, 213
 » San Marco, 4, 221
 Venezuela, 151. 233
 Vercelli, 157
 Verna, la, 295
 Verona, 108
 Veronese, il, 73
 Vicenza, 108
 Vienna, 29
 Visconti Luchino, 104
 Visetta la, 190
 Voghera, 182

Wennerholm, 181
 Wilde, 84
 Wright Frank Lloyd, 5, 63, 222, 223, 230
 » Casa della Cascata, 70, 71
 Wolfflin, 245

Zadra, 56
 Zevi Bruno, 293

BIBLIOGRAFIA

LIBRI DI GIO PONTI

LA CASA ALL'ITALIANA: (esaurito)

IL CORO: per un'opera musicale moderna, e saggio sul teatro (esaurito)

RINGRAZIO IDDIO CHE LE COSE NON VANNO A MODO MIO: richiesta ai cattolici, in ordine alla missione moderna del cattolicesimo: (esaurito)

VERSO LA CASA ESATTA: proporzioni per una tipizzazione edilizia (esaurito)

CIFRE PARLANTI: statistiche e studi per la ricostruzione (esaurito)

di prossima pubblicazione:

MILANO MODERNA: 100 pagine, 200 fotografie, testo in 5 lingue

in preparazione:

MATTO PER L'ITALIA: dichiarazione d'amore all'Italia IDEARIO

CASA IDEALE: 300 pagine, tutto sulla casa

LIBRI SU GIO PONTI

ESPRESSIONE DI GIO PONTI: grande volume di 150 pagine con 400 illustrazioni in nero e quadricromia, testo in quattro lingue di James Plaut, dell'Istituto d'Arte moderna di Boston: edizione di «Aria d'Italia »

in preparazione:

MARIO LABO': GIO PONTI, edizione del « Premio nazionale del Compasso d'oro ».

contributo alle Triennali di Milano, e - con lavori e con scritti - allo sviluppo del « disegno per l'industria » in Italia; gli è stato attribuito per ciò il Premio nazionale del Compasso d'oro.

La sua attività si è estesa anche alle scenografie per la Scala, alla pittura di grandi affreschi a Padova: ha scritto libri...

E' docente alla Facoltà di Architettura di Milano.

Qualcuno che s'ostina a riferire tutto al passato lo definisce al solito - per l'estensione singolare della sua opera in vari campi - un italiano antico

« Perché non un italiano moderno? » - risponde Ponti - anzi semplicemente un Italiano?

Ponti è orgogliosissimo di appartenere a quel numero di Italiani che stanno dando splendore all'Italia d'oggi, nelle arti, nella architettura ed in ogni altro campo. A chi gli chiede se non lo interessa lo splendore del passato egli risponde « sì, ma anche - e più - lo splendore del futuro, quello per il quale soltanto noi operiamo, perché eguagli lo splendore del passato nel quale non possiamo farci nulla ».

Se anche egli ha portato un suo contributo alla architettura moderna italiana egli attribuisce a chi va il merito grandissimo, e non suo, di quel primo movimento per l'architettura moderna in Italia che ne determinò gli sviluppi decisivi.

In Domus ha contribuito e contribuisce a far riconoscere tutte le nuove figure di architetti e di artisti; nei suoi edifici ha operato nella collaborazione costante con artisti che egli ama, a cominciare, per dire dal più famoso, da Campigli.

ARTI GRAFICHE SAN GIORGIO - GENOVA

STAMPATO IN ITALIA - PRINTED IN ITALY (1957)

In copertina:
disegno originale a colori di
GIO PONTI