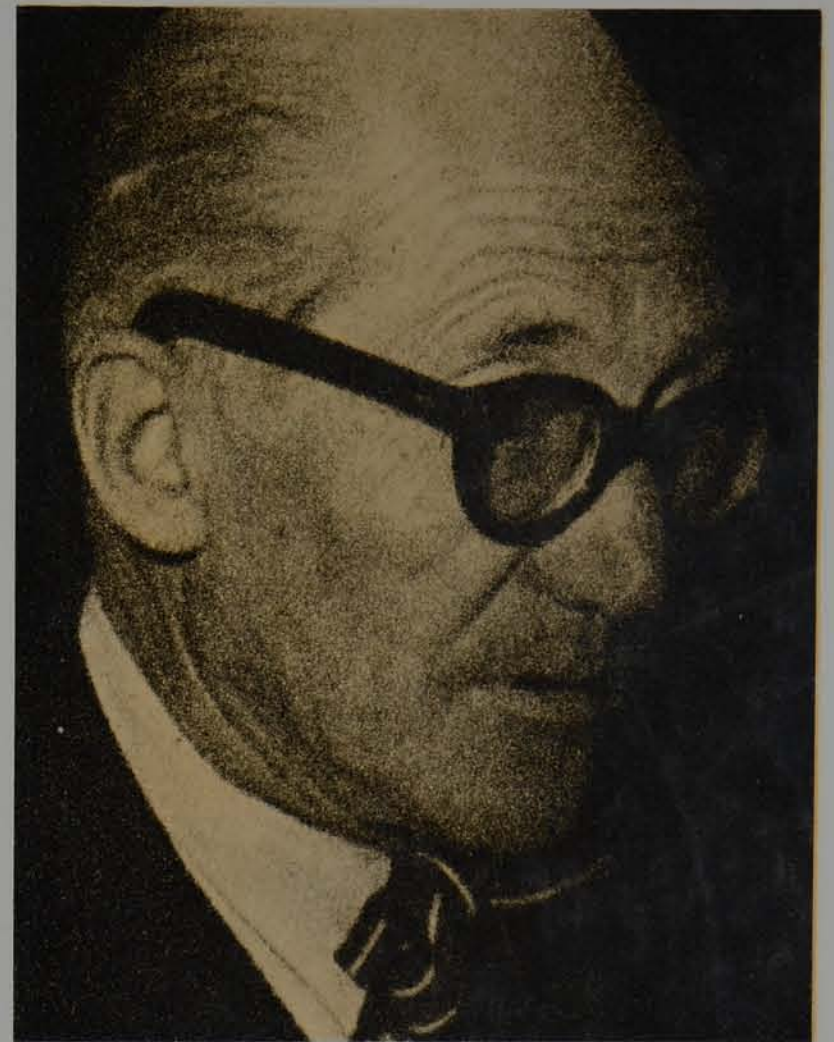


Le Corbusier

**VERSO UNA
ARCHITETTURA**



Longanesi & C.

Con questi
ziato nel
dialogo col
destinato a s
innumerevol
struite e pro
dell'architett
chitecture re
stre testo d
l'« Esprit Nou
portanza sol
tedesca di «
nelle lingue
mente diffusi
una conferma
dal nostro p
no) viene pul
Pierluigi Cer
mare uno di
una editoria
scorsi appro
spiegare. Cio
lia che un n
solo agiografi
di Le Corbus
che anno. O
formidabili c
rigina ed eur
sua giovanile
sente di sco
teoria archit
nello stesso t
matrice borg
del tutto riso
Nato a La
franco-svizz
Martin nel 1
blicato questo
gli articoli p
l'«*Esprit Nou*
tore Ozenfant
ne Charles-Ed
pseudonimo «
oggi un

Questo volume app
» I MARMINI « 81

VERSO UNA ARCHITETTURA

di

LE CORBUSIER

A CURA DI PIERLUIGI CERRI
E PIERLUIGI NICOLIN



LONGANESI & C.
MILANO

Con questi
ziato nei
dialogo col
destinato a s
innumerevol
struite e pro
dell'architett
chitecture re
stre testo d
l'Esprit Nou
portanza solc
tedesca di «
nelle lingue
mente diffus
una conferm
dal nostro p
no) viene pul
Pierluigi Cer
mare uno di
una editoria
scorsi appro
spiegare. Cio
lia che un n
solo agiografi
di Le Corbu
che anno. O
formidabili c
rigina ed eur
sua giovanile
sente di sco
teoria archit
nello stesso t
matrice borg
del tutto riso
Nato a La
franco-svizzer
Martin nel 1
blicato queste
gli articoli p
l'Esprit Nou
tore Ozenfant
ne Charles-Ec
pseudonimo «
oggi uni

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA
Longanesi & C., © 1973 - 20122, Milano, via Borghetto, 5

Traduzione dall'originale francese
Vers une Architecture
di Pierluigi Cerri, Pierluigi Nicolini
e Carlo Fioroni

Questo volume ap
» I MARMI « 81

PREFAZIONE

Con questo libro, scritto tra il '20 e il '21, si conclude la tradizione della trattatistica architettonica e si inaugura una diversa maniera di svolgere la teoria dell'architettura.

Del trattato resta l'esigenza fondamentale di tracciare un sistema architettonico completo, ma questo sistema architettonico ormai non può essere frutto che dell'invenzione personale.

Il libro è piuttosto un trattato-manifesto, percorso continuamente da tracce delle avanguardie d'anteguerra, anche se le intenzioni dell'*Esprit Nouveau* sono per il "superamento", per il *rappel à l'ordre*, tanto che la rivista ospita numerosi collaboratori italiani al momento di passaggio al culto degli "eterni valori". A quell'epoca Morandi e Carrà erano molto interessati alle tesi puriste in pittura.

E oggi sembra curioso che fra gli studenti di architettura di allora, quelli che avrebbero costituito la esigua appendice italiana del movimento moderno, il libro circolasse di nascosto, in seguito alla proibizione di un retrivo corpo accademico che vi ravvisava gli estremi di una teoria eversiva.

Aforismi, tono apodittico, collage, variazioni tipografiche compongono per frammenti il trattato.

Nel libro il discorso avanza per accostamenti successivi, ci sono continue "virate" da un termine all'altro. Si procede per scarti successivi.

Se consideriamo le sole illustrazioni e il discorso che sviluppano in parallelo allo scritto, si possono mettere in evidenza, con il procedimento descritto, i motivi dello scandalo suscitato alla loro apparizione.

Nella prima "Avvertenza agli architetti" l'importanza del *volume* in architettura è documentata da fotografie di silos americani. Non è un esempio positivo in assoluto (le foto sono ritoccate per rendere "puri" i volumi), né una semplice analogia. Non è la loro compiutezza architettonica che si vuole sottolineare, né la semplice deduzione dell'architettura da scopi utilitari. Questo vale anche per i piroscafi, gli aeroplani, le automobili che illustrano i capitoli "Occhi che non vedono". Non c'è una generica esaltazione dei prodotti moderni. La serie combinata di fotografie del Partenone e di modelli automobilistici porta agli estremi questo procedimento. Abbiamo, nella stessa pagina, un cliché del Partenone in alto, il modello Grand Sport, Delage, del 1921 in basso: due esempi della perfezione a partire da uno standard.

Con
zia
dialogo
destina
innume
struite
dell'arc
chitecti
stre te
l'« Espr
portanz
tedesca
nelle li
mente
una cor
dal nos
no) vier
Pierluig
mare u
una edi
scorsi a
spiegare
lia che
solo agi
di Le C
che ann
formidal
rigina e
sua giov
sente di
teoria a
nello ste
matrice
del tutto
Nato a
franco-sv
Martin
blicato q
gli artic
l'Esprit
tore Oze
ne Charl
pseudoni
oggi

La contrapposizione turba il lettore.

Per il futurismo un termine (l'auto) distruggerebbe l'altro (il Partenone); il *Novecento* affermerà il contrario: in entrambi la risposta è schematica e non tocca il fondo della questione.

Le Corbusier è più complesso: né il Partenone né l'auto sono *tutta* l'architettura. Nel confronto della pagina la *funzione* viene demandata tutta all'esempio contemporaneo, mentre il Partenone, *objet à réaction poétique*, serve a interrogare il lettore su quello che manca all'auto per diventare architettura. Né le deserte scultoree rovine del tempio greco possono sottrarsi a questo ruolo di apparizioni magiche sullo sfondo di un tumulto moderno.

Lo scandalo è nei confronti di un procedimento che propone tale combinatoria. In questo procedimento che rovescia il tradizionale approccio analogico per un'altra struttura formale: la metonimia.

In questo modo il discorso introduce nel campo dell'architettura uno "spostamento in cui si rivela ciò che è il desiderio, cioè il desiderio di una cosa che manca sempre".

L'oggetto architettonico cerca dunque un raggiungimento che, per definizione, il nuovo procedimento non raggiungerà mai.

In questo senso va anche interpretata la celebre formula "La casa è una macchina da abitare". Essa traduce per l'architettura quell'atteggiamento che aveva portato Ozenfant a dire che il quadro è una "macchina da commuovere" e Valéry a definire il libro una "macchina da leggere".

Queste espressioni indicano in Ozenfant, Valéry e Le Corbusier il desiderio di conseguire nei propri rispettivi ambiti, pittura, letteratura, architettura, un'efficienza tra scopi e risultati come nel mondo tecnico-scientifico della produzione industriale. Ma l'introduzione di questo criterio ha due rischi: la riduzione della disciplina fino alla sua scomparsa, l'impraticabilità in assoluto di questo principio. Da qui l'esaurimento della pittura di Ozenfant e i lunghi silenzi di Valéry.

Dal canto suo Le Corbusier evita di presentare nel suo libro i prototipi di cellule residenziali Voisin studiate seguendo rigidamente questo criterio e pubblicate sull'*Esprit Nouveau*. Non si tratta di fare case come automobili; il secondo termine non pretende di sostituirsi al primo quanto di combinarsi operando uno spostamento. Le interpretazioni di questo aforisma potrebbero costituire una storia a parte.

Se l'interpretazione analogica sviluppa la tematica funzionalista e tecnologica chiudendo la storia del fare architettonico per sostituzione dell'oggetto stesso del suo operare (per questo basta vedere *A Home is*

not a House di R. Banham), l'interpretazione metonimica sviluppa la particolare condizione della modernità sottolineando il modo di procedere di una cultura ormai scissa, non integrata, che dichiara fin dall'inizio l'assenza dell'oggetto del proprio operare e lavora a partire da materiali "estranei", nel tentativo, mai compiuto, di raggiungere quella dimensione amorosa che pur tuttavia continua a mancare.

Vers une Architecture è seguito a brevi intervalli dalla pubblicazione di *Art décoratif d'aujourd'hui* e da *Urbanisme*, i quali completano l'edizione degli articoli apparsi sull'*Esprit Nouveau* con le due estensioni (urbanistica e design) ormai necessarie al moderno discorso architettonico.

Ma è *Vers une Architecture* che viene, nonostante tutto, accolto come il nuovo trattato in grado di confermare agli architetti la possibilità di un nuovo compiuto sistema architettonico, *style d'époque*, e i nuovi compiti che attendono l'architettura per *la grande époque qui vient de commencer*.

La tradizione moderna non produrrà nient'altro che assomigli a un trattato né a un esauriente sistema architettonico: i saggi, i programmi, i manifesti, i manuali, le metodologie, l'analisi, la critica saranno le forme dei più recenti momenti teorici dell'architettura.

Nessuno vorrà più *chiudere* il discorso.

Tra le doti di Le Corbusier è quella di appropriarsi dei problemi riproponendoli in forma perentoria attraverso drastiche semplificazioni, cosa che ha finora impedito una seria valutazione dei rapporti fra la sua opera e il contesto, lontano o vicino che sia. Un fatto che ha continuamente suscitato l'ammirazione dei suoi contemporanei, quella stupefacente capacità di "guardare sotto il piatto", e che ne ha tuttavia condizionato il giudizio. Di conseguenza, tuttora le invenzioni lecorbusieriane sono interpretate come *pure création de l'esprit*, soluzioni a partire da una "tabula rasa" architettonica, fatti "primitivi" oppure, per altro verso, si tende a seguire i suggerimenti, numerosi, dell'autore stesso, semplificandone ancor di più la scarna formulazione, come quando il candore purista della "biacca" o la riscoperta delle fonti classiche del razionalismo occidentale vengono scambiate per culto della mediterraneità, e così via.

D'altra parte, una caratteristica del pensiero sistematico è proprio quella di apparire chiuso dal suo interno. Autonomo.

È questa sistematicità che alimenta il successo, la altissima, stratosferica collocazione dell'architettura entro le pratiche sociali, la fa protagonista di un'immensa opera d'ingegneria sociale.

È per Le Corbusier che è stato coniato il motto "architetto-demiurgo". Partendo da un principio di eterogeneità dell'architettura

C
zi
dialog
destin
innun
struite
dell'ar
chitec
stre t
l'Esp
portan
tedesc
nelle
mente
una co
dal no
no) vie
Pierlui
mare t
una ec
scorsi
spiegar
lia che
solo ag
di Le C
che an
formida
rigina e
sua gio
sente d
teoria
nello st
matrice
del tutt
Nato a
franco-s
Martin
blicato c
gli artic
l'Esprit
tore Oze
ne Char
pseudoni
ogg

(razionalità applicata e ineffabile artistico) egli vi ritrova lo spazio per porsi quale genio artistico di altri tempi, il Michelangelo del secondo millennio.

Similmente, partendo da un principio di eterogeneità sociale (élites, masse), egli tende a sopravvalutare il ruolo delle prime. Quale membro di una ristretta élite artistico-intellettuale vorrà trattare da pari a pari con le élites politiche al potere, senza serie discriminanti sul tipo di sistema sociale di volta in volta rappresentato.

Da qui, le richieste di decreti presidenziali per obbligare l'industria a produrre case al posto di cannoni. Da qui anche il successo della sua architettura in paesi a regime autoritario, saldamente nelle mani di élites aristocratico-borghesi, come Brasile e Giappone.

In che cosa consiste per Le Corbusier la razionalità e, alla fine, il suo funzionalismo? Compito della razionalità è di stabilire un mezzo oggettivamente adeguato al fine, consapevoli di questa adeguatezza. Questo è, in *Vers une Architecture*, il modo di procedere delle scienze positive, compresa l'economia. La legge d'Economia, il comportamento economico dell'imprenditore sono esempi di azioni razionali rispetto allo scopo. La civiltà delle macchine, espressione di ritrovati scientifici applicati alla produzione, è un universo dalle leggi razionali e irresistibili, compreso il taylorismo.

I risultati parlano chiaro. Ma la società è gravida di residui irrazionali, compito dell'intellettuale sarà di ridurre l'area delle azioni non logiche, partendo a smascherare quel complesso di argomentazioni, quei residui, con i quali gli uomini rendono accettabili i propri vecchi sentimenti. Per questo occorre una tecnica della persuasione, una retorica: ripetere molte volte pochi, chiari slogan. Il trattato diventa "manifesto".

I capitoli "Occhi che non vedono" sono dedicati agli industriali, campioni della razionalità rispetto allo scopo, ma invischiati in residui tardo-ottocento quando escono dalla fabbrica o dall'ufficio, nel gusto decisamente kitsch delle loro case.

Agli architetti è dedicata la triade purista (volume, superficie, pianta) corroborata dalla scala armonica dei tracciati regolatori; che vi ritrovino la corrispondenza delle leggi eterne dell'arte con gli imperativi del presente.

Nel capitolo "Architettura", frutto di viaggi in Medio Oriente e in Italia, è compresa l'intenzione di battere l'Ecole des Beaux-Arts sul suo stesso terreno.

In quanto manifesto, *Vers une Architecture* sconta questi aspetti di scritto d'occasione.

Ma alla lettura odierna balza in primo piano il carattere

sistematico della trattazione, a dispetto della sua composizione frammentaria. Appare un quadro di riferimento generale, una ideologia.

Della tradizione positivista francese c'è la fiducia nel carattere progressivo delle scienze. Della tradizione disciplinare francese viene riproposta l'articolazione tra ingegneria (Ecole des ponts et chaussées) e architettura (Ecole des Beaux-Arts).

Ma quello che potrebbe ritenersi uno stereotipo culturale (esprit de finesse e esprit de géométrie) prende l'aspetto di uno scarto sistematico tra momento scientifico positivo e momento artistico emotivo dell'azione. Quello che potremmo scambiare come strategia di una battaglia culturale (rivolgersi a chi comanda) assume i caratteri non provvisori di una visione della società come sistema globale basato su un principio di eterogeneità: élites-masse.

La scuola di Losanna, Pareto, sembrano la fonte di questo modo di pensare. Infatti è proprio a partire da una teoria dell'equilibrio che egli pone l'alternativa: architettura o rivoluzione.

Il più "fatale" degli eventi storici viene collocato in una visione assolutamente sincronica del sistema sociale.

Motore della storia sembra essere per Le Corbusier lo sviluppo tecnico-scientifico, al corpo sociale spettano dei movimenti di adeguamento, la circolazione delle élites, il benessere delle masse in quanto destinatarie dello sviluppo, in una visione ciclica del divenire. La storia è fatta di epoche.

Nonostante questi presupposti arretrati rispetto allo sfondo socialdemocratico che inquadra le contemporanee esperienze del razionalismo tedesco, Le Corbusier può superare il "metodo", tanto più rigoroso quanto storicamente determinato, dei suoi interlocutori in virtù dell'affermazione più contraddittoria che si possa fare nei confronti di una visione semplificata dello sviluppo moderno: cercare proprio nell'architettura il centro di una possibile trasformazione dell'ambiente fisico dell'uomo.

Vers une Architecture vuole essere un trattato. Rispetta i requisiti del trattato. Determina lo scopo e la morale dell'architettura. Fissa regole per un codice architettonico (con alcuni tratti di un sistema di misure e di controllo formale), illustra i prototipi della nuova maniera. Questi famosi prototipi che ricompaiono nell'"Opera completa" quando già li abbiamo persi di vista, come i personaggi balzachiani della *Comédie*.

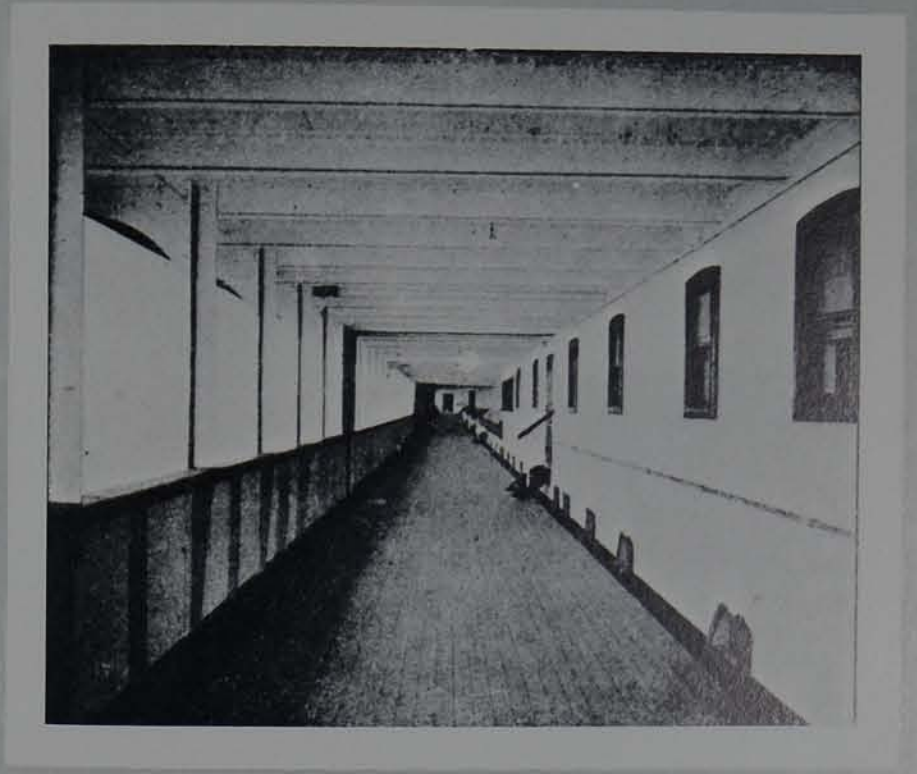
Seguendo una regola della trattatistica classica e illuminista fonda sul mito le leggi dell'architettura, anch'egli va alla cerca della sua capanna primitiva.

C
dialo
desti
innu
struit
dell'ar
chitec
stre
l'« Esp
portar
tedesc
nelle
mente
una co
dal no
no) vic
Pierlu
mare
una ec
scorsi
spiegar
lia che
solo ag
di Le
che an
formid
rigina
sua gio
sente
teoria
nello st
matrice
del tutt
Nato a
franco-s
Martin
blicato
gli artic
l'Esprit
tore Oze
ne Char
pseudon
ogg

Questo volu
» I MARMI

LE CORBUSIER

VERS UNE ARCHITECTURE



C
diale
desti
innu
strui
dell'
chite
stre
l'Es
porta
tedes
nelle
ment
una
dal n
no) vi
Pierlu
mare
una
scorsi
spiega
lia ch
solo a
di Le
che a
formic
rigina
sua gi
sente
teoria
nello
matric
del tut
Nato
franco-
Martin
blicato
gli art
l'Esprit
tore Oz
ne Cha
pseudoi
og

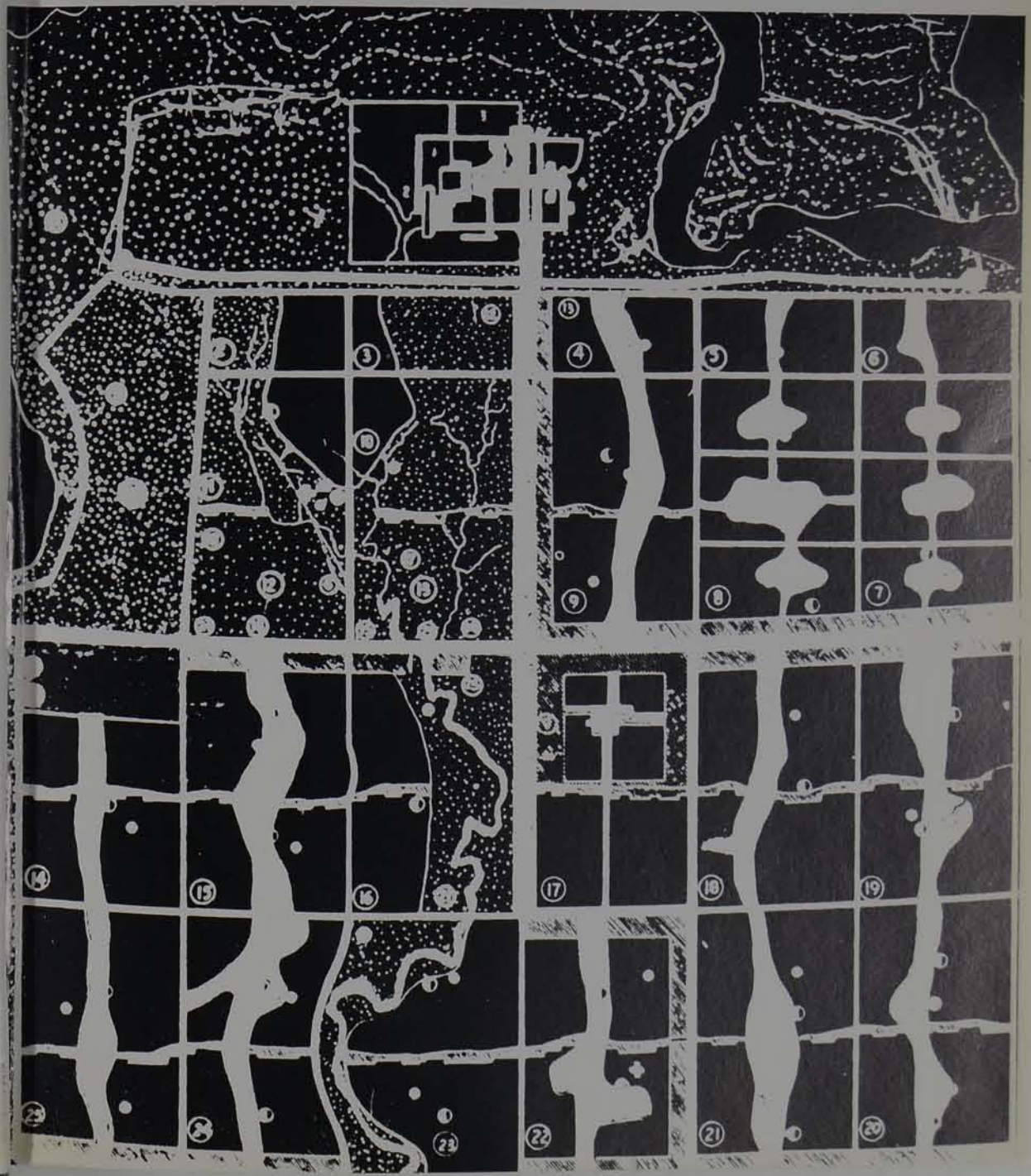
Questo vol
di MARM

PREFAZIONE

TRENT'ANNI DOPO ...

RISTAMPA 1958

CHANDIGARH. 1951



C
diale
desti
innu
strui
dell'
chite
stre
l'« Es
porta
tedes
nelle
ment
una
dal n
no) vi
Pierlu
mare
una
scorsi
spiega
lia ch
solo a
di Le
che a
formic
rigina
sua gi
sente
teoria
nello
matric
del tut
Nato
franco-
Martin
blicato
gli art
l'Esprit
tore Oz
ne Cha
pseudoi
og

Questo vol
* I MARM

Nel 1920-21 apparivano a Parigi, a partire dal primo numero dell'*Esprit Nouveau*, una dozzina di articoli, firmati Le Corbusier, un nome che si affermava per la prima volta con questa ricerca sull'architettura.

1922: il direttore delle Editions de La Sirène, Paul Laffite, riteneva gli articoli di qualche validità e pensava di raccogliarli in un libro. Le Editions Crès realizzano il desiderio di Paul Laffite. Il libro esce nel 1923 col titolo *Vers une Architecture*, firmato Le Corbusier - Saugnier, aprendo la "Collection de l'Esprit Nouveau". Il nome Saugnier sparisce nel corso delle ristampe, di cui l'ultima appare nel 1931.

Nel frattempo diverse opere di Le Corbusier alimentano la "Collection": 1924, *Urbanisme*; 1925, *L'Art Décoratif d'Aujourd'hui*; 1926, *Almanach d'Architecture Moderne*; 1928, *Une Maison - Un Palais*; 1930, *Précisions sur un Etat Présent de l'Architecture et de l'Urbanisme*; 1930, *Croisade ou le Crépuscule des Académies*.

Le Editions Crès chiudono; il ciclo di idee dell'*Esprit Nouveau*, dal sottotitolo *Rivista d'estetica* divenuto poi *Rivista internazionale illustrata dell'Attività Contemporanea*, si chiude (cioè non impedisce alla terra di girare), privando del suo referente (o delle sue fonti) un certo modo di pensare.

Erano anni eccezionali, i giorni e gli anni passavano veloci, occupati, da noi, nella ricerca di un'architettura, di un'urbanistica, un quadro di vita, un'etica e un'estetica dell'arte della costruzione: impegnati a riconoscere i fatti tecnici nuovi e le espressioni valide di queste tecniche animate da uno spirito nuovo; una cosa cacciava l'altra, la minaccia hitleriana, la guerra, le battaglie della ricostruzione: una leggenda si affermava, senza solida base, intorno all'opera intrapresa, deformandone forse i suoi principi e il suo spirito... 1923-1958 o 1931-1958, trentacinque o ventisette anni sono trascorsi - l'anteguerra, la guerra, il dopoguerra - opponendo ostacoli a ristampe più volte reclamate. Finalmente ci siamo: la "Collection de l'Esprit Nouveau" è ricostituita.

Nel corso di un silenzio così lungo, la messa in opera di un'architettura improntata a uno spirito nuovo era cosa fatta per uno sforzo compiuto nel mondo intero, e particolarmente per la fatica di persone già morte o di ottantenni o settantenni o sessantenni ancora vivi, persone che hanno portato all'opera tutto il loro vigore.

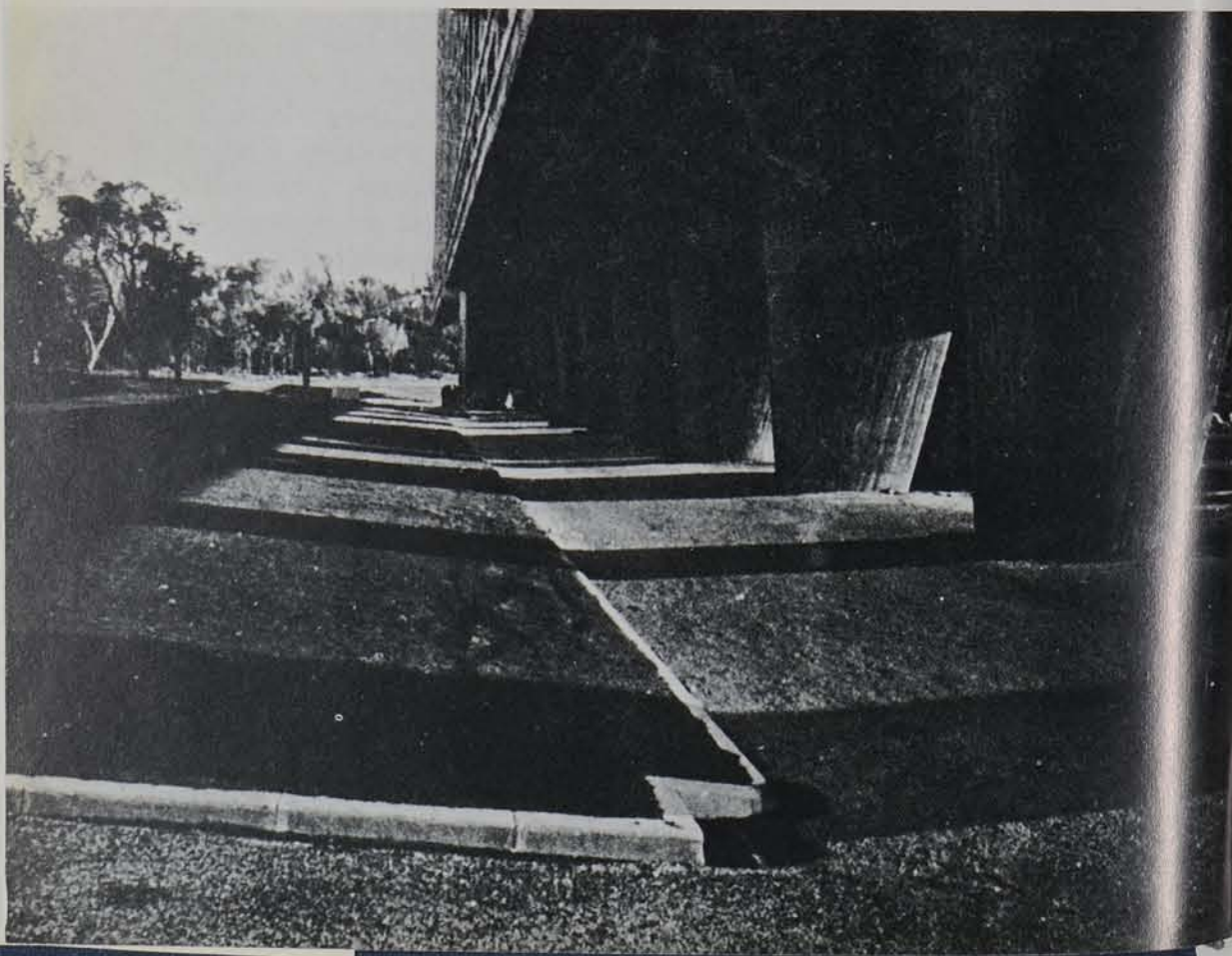
C
diale
dest
innu
strui
dell'
chite
stre
l'« Es
porta
tedes
nelle
ment
una
dal n
no) v
Pierl
mare
una
scorsi
spiega
lia ch
solo a
di Le
che a
formid
rigina
sua gi
sente
teoria
nello s
matrice
del tut
Nato a
franco-
Martin
blicato
gli arti
l'Esprit
tore Oz
ne Cha
pseudon
oggi



MARSIGLIA. Il tetto

La parte più difficile è toccata all'editore, obbligato a piegarsi alla volontà dell'autore, che autorizzava la ristampa di *Vers une Architecture* solo alla condizione di mantenere la sua forma primitiva, senza cambiare una riga, né una parola, né un'immagine. La "Collection de l'Esprit Nouveau" sarà riprodotta in offset, procedimento che esclude ogni ritocco, permettendo di trasmettere integralmente, con metodo fotografico, il libro del 1923.

MARSIGLIA. I pilotis



Questo volu
» I MARM

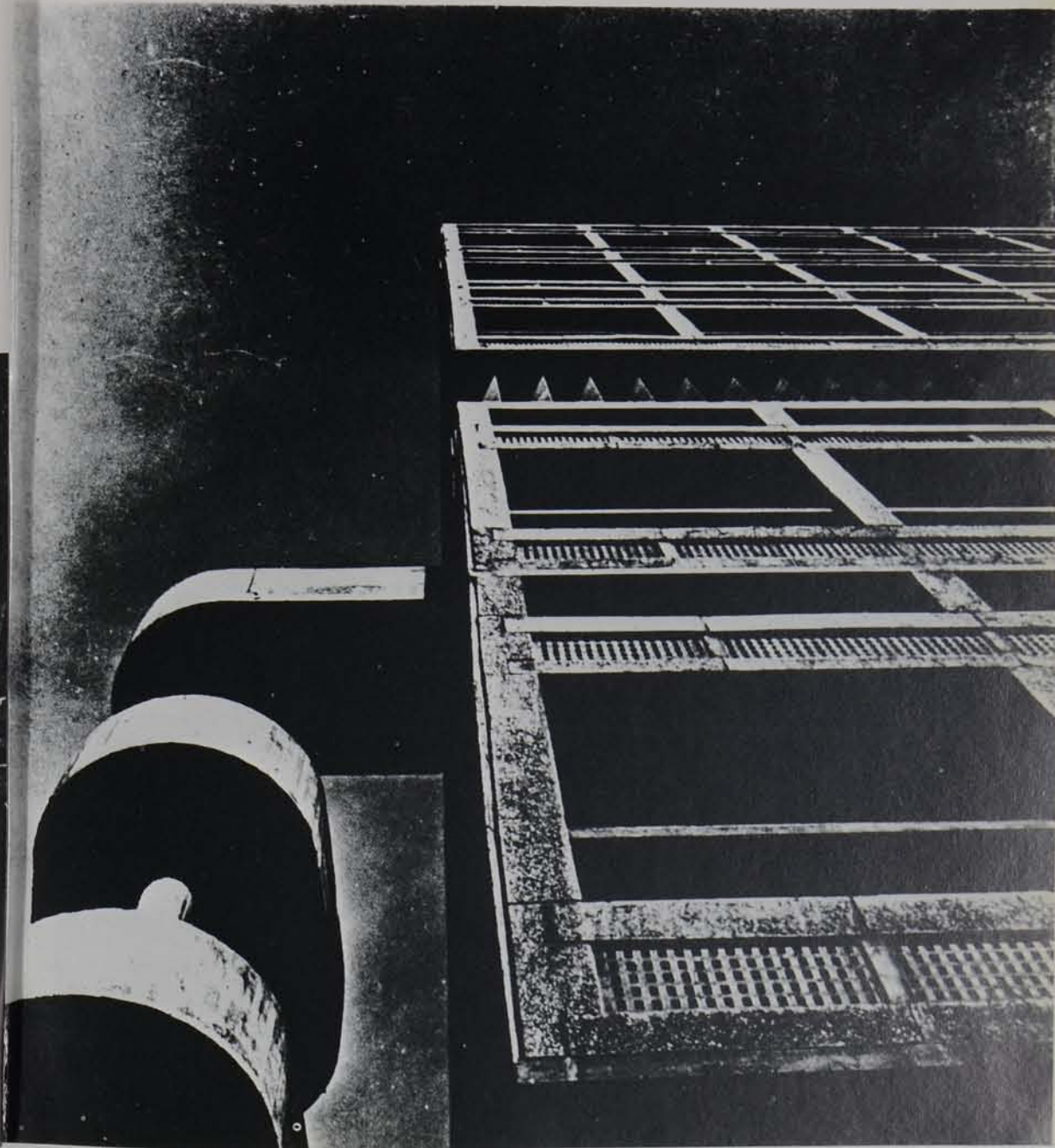
I libri non si stampavano generalmente così nel 1920-21. Le bozze dei miei articoli provocavano lo stupore e l'indignazione della tipografia Arrault a Tours, la nostra tipografia; vi si diceva, lo si diceva parlando di me: "È un pazzo!" Fin da allora. E su una faccenda tipografica!

Vers une Architecture (1920-21) testimonia di uno spirito libero.

Nello stesso spirito, la strada percorsa fin qui ha condotto alle manifestazioni dell'età matura, quando l'arte fiorisce o matura, come

Fotografie Lucien Hervé

MARSIGLIA. Gli alloggi



C
diali
dest
inn
strui
dell'
chite
stre
l'« E
porta
tedes
nelle
ment
una
dal n
no) v
Pierl
mare
una
scorsi
spiega
lia ch
solo a
di Le
che a
formic
rigina
sua gi
sente
teoria
nello
matric
del tut
Nato
franco-
Martin
blicato
gli arti
l'Esprit
tore On
ne Cha
pseudor
oggi

XX

volete. Dei raffinati frequentatori di saloni (a Parigi o negli USA) mi considerano oggi un architetto "barocco". È la più atroce etichetta che possa essermi appiccicata. Trattato come un "volgare ingegnere" nel 1920 (io accettai l'accusa), eccomi gettato nel fondo dell'inferno...!

Ma forse c'è da rallegrarsi d'essere ancora insultati a settant'anni!!!

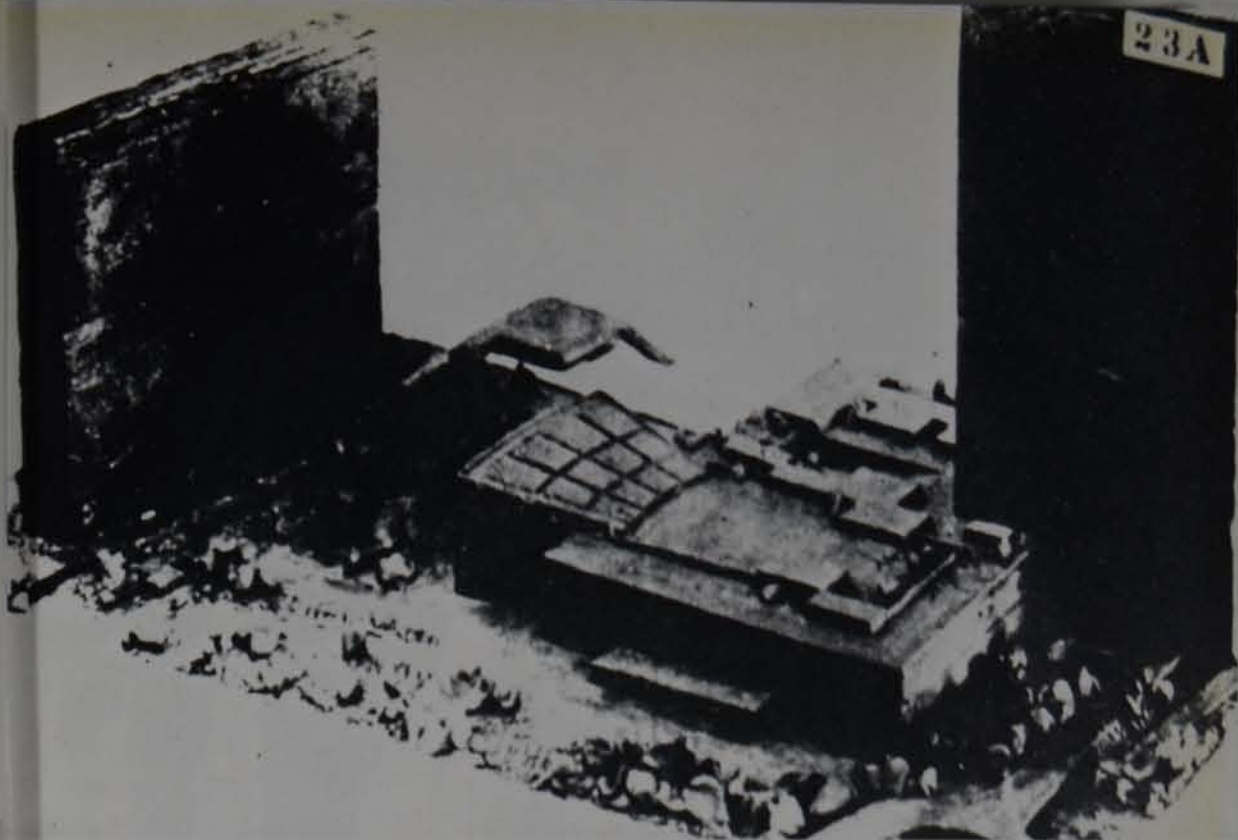
Parigi, 17 gennaio 1958

LE CORBUSIER

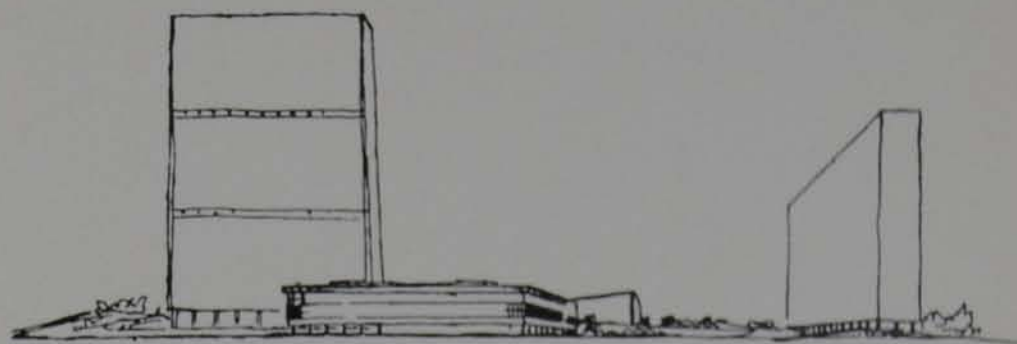
1931. Palazzo dei Soviet (Rifiutato)



Questo sala
e I MARMI

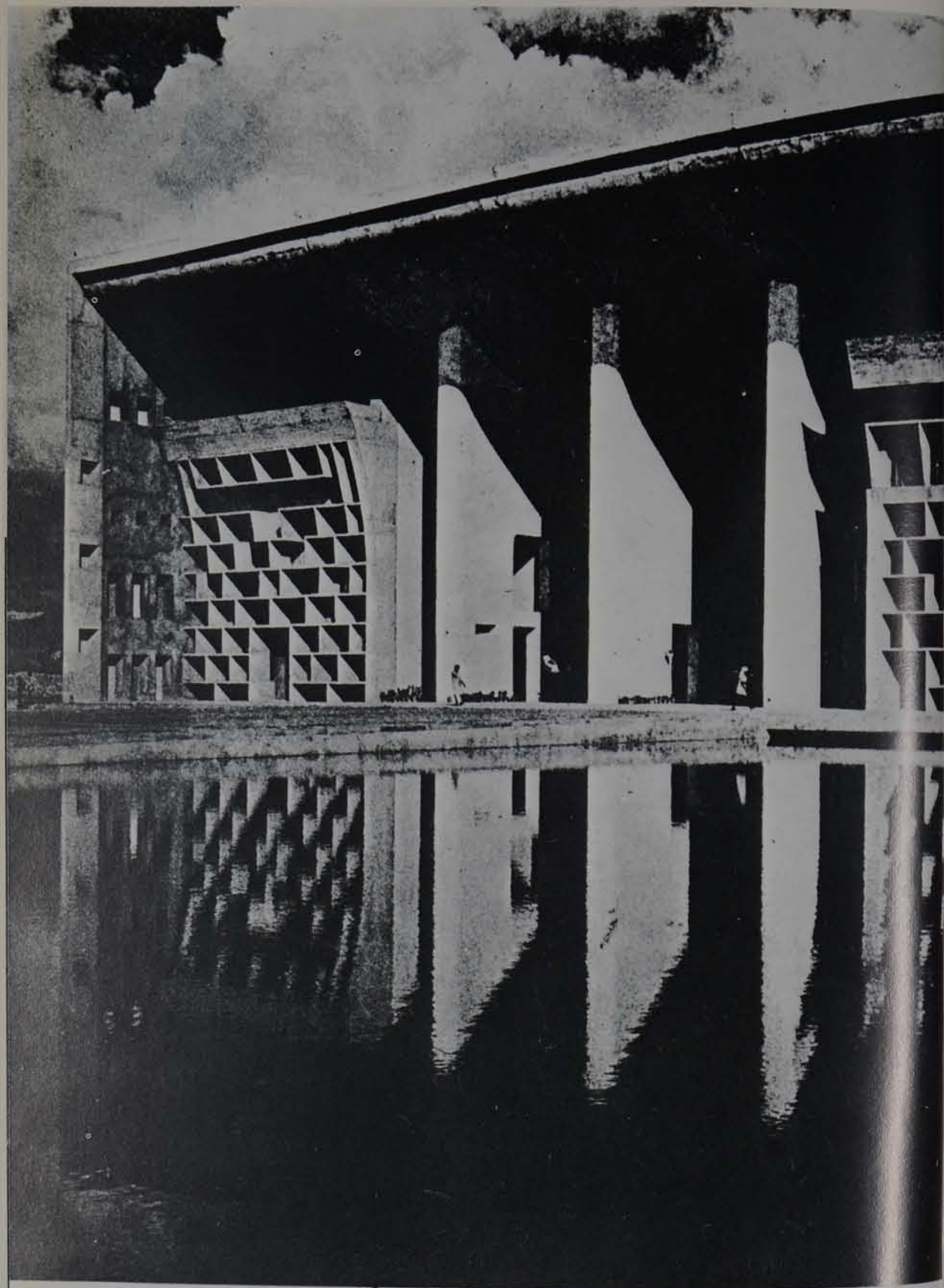


1947. Piano per l'ONU sull'East River, a New York



Creation du site de Nations Unies sur l'East River
par Le Corbusier, en 26 janvier 1947 au 23 mars 1947
Ce premier dessin a été fait le 27 mars 1947 par LC
au RKO building 21^{me} étage, à New-York.

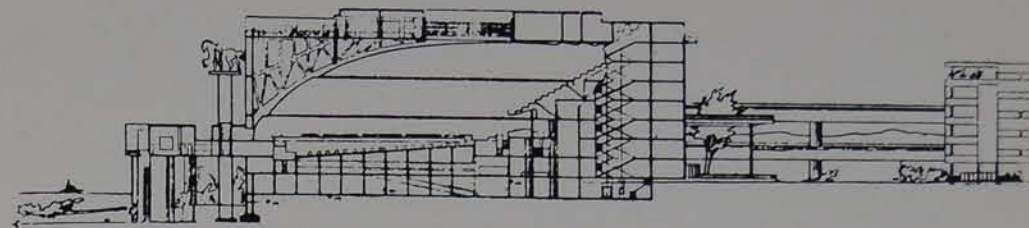
C
dial
dest
inn
stru
dell'
chit
stre
l' E
port
tedes
nelle
ment
una
dal r
no) v
Pierl
mare
una
scorsi
spiega
lia ch
solo a
di Le
che a
formic
rigina
sua gi
sente
teoria
nello
matric
del tut
Nato
franco-
Martin
blicato
gli arti
l'Esprit
tore Oz
ne Cha
pseudor
og



Questo volu
» I MARMI

1954. CHANDIGARH Il Palazzo dell'Alta Corte

Fotografia Pierre Jeanneret



LE CORBUSIER e PIERRE JEANNERET

PALAZZO DELLE NAZIONI UNITE
Sezione sulla Grande Sala

”TEMPERATURA”

IN OCCASIONE DELLA TERZA EDIZIONE

1^{er} janvier 1928

Nel 1924, in ogni paese, "l'Architettura si occupa della casa, della casa ordinaria e comune, per uomini normali e comuni. Lascia perdere i palazzi. Ecco un segno dei tempi" (Introduzione alla seconda edizione).

I popoli, riuniti in una Società delle Nazioni, tentano di organizzare il dopoguerra sotto il segno di uno spirito nuovo. A Ginevra un organismo cresce, funziona, produce; si installa in un accampamento di fortuna.

1926: La Società delle Nazioni bandisce solennemente, nel mondo intero, un concorso per la costruzione di un *Palazzo delle Nazioni*. Programma singolarmente ben stabilito, che richiede architetti, ambienti di lavoro precisi e efficaci. Programma redatto da uomini d'affari che hanno bisogno di uffici in cui regnino l'efficacia, la precisione,

C
dial
dest
inni
stru
dell'
chiti
stre
l'« E
port.
tedes
nelle
ment
una
dal
no) v
Pierl
mare
una
scorsi
spiega
lia ch
solo a
di Le
che a
formic
rigina
sua gi
sente
teoria
nello
matrio
del tut
Nato
franco-
Martin
blicato
gli art
l'Esprit
tore Oz
ne Cha
pseudot
og

Questo volu
* 1 MARM

la rapidità. Leggete questo programma: siamo veramente nel ventesimo secolo; l'*amministrazione* è l'oggetto del Palazzo, non più il fasto. Avvenimento storico. Tanto che una cosa suona strana; è la parola *Palazzo*, in testa al programma. Questa parola *Palazzo* appare ambigua. Un ritorno ai vecchi tempi? Oppure, la Società delle Nazioni intende dare a questo termine in disuso un significato nuovo?

Nel 1924: "Studiare la casa per l'uomo comune, per il primo che capita, significa ritrovare le basi umane, la scala umana, la necessità-tipo, la funzione-tipo, l'*emozione-tipo*. Ecco, è molto importante; è tutto.

Annuncio di un periodo, in cui l'uomo ha abbandonato lo sfarzo" (Introduzione alla seconda edizione).

Nel 1921, al tempo dell'*Esprit Nouveau*, all'apparizione dei primi articoli che formano questo libro, l'architettura, alimenta ancora un po' dappertutto da spirito scolastico, era ostile agli avvenimenti moderni, era ostile alle *conseguenze* inquietanti delle nuove tecniche; "si vestiva" ancora.

Ma quel giorno, 1° gennaio 1928, sei anni più tardi, eccola impegnata ovunque in un problema autentico: la casa moderna. Programma per un'abitazione moderna, mezzi tecnici moderni, forza di organizzazione moderna, hanno dato modo di creare in ogni paese le case per l'uomo moderno.

È vero? La casa-strumento, la "macchina da abitare" è diventata di uso comune? La macchina da *abitare come*? Come ieri o come oggi? La risposta è molto sicura. Se gli impianti sanitari sono in gran voga, il *sentimento* del cuore si manifesta chiaramente in noi? Oh, no di certo! Io credo che noi ci tiriamo dietro brandelli molto grossi della nostra vettura sentimentale di altri tempi. La costruzione, a Stoccarda, nel 1926, della città-giardino di Weissenhoff, con quattordici noti architetti, ha portato alla luce procedimenti tecnici, una tendenza estetica, ma non ha fatto altro che irritare il pubblico e dividerlo in due tendenze antagoniste, perché un *piano moderno* della casa non si è imposto. Noi abbiamo cercato di prevedere un *piano nuovo*, facendo buon uso delle grandissime libertà acquisite mediante le nuove tecniche. Quando un'epoca possiede la pianta di un appartamento, significa che la sua evoluzione sociale è fissata, e che esiste un equilibrio. Noi non siamo a questo punto.

Avendo altre volte richiesto (e ottenuto) l'assenso di gente assennata (era il punto rivoluzionario del presente libro) sulla "macchina da abitare", abbiamo, poi, cambiato questa recente opinione chiedendo che questa macchina potesse essere un *palazzo*. E per palazzo volevamo intendere che ogni organo della casa, per il posto che occupa

nell'insieme, poteva entrare in determinati rapporti emozionali, svelando la grandezza e la nobiltà di un'intenzione. E questa intenzione era, per noi, l'*architettura*. A coloro che, assorti nel problema della "macchina da abitare", dichiaravano: "l'architettura significa servire", abbiamo risposto: "l'architettura significa commuovere". E siamo stati accusati di essere dei "poeti", con disprezzo.

* * *

Una casa - un palazzo. Pensiamo di poter limitare a questo bisogno contemporaneo la nostra attività più appassionata.

In questo momento, 1926, la *Società delle Nazioni* interpella gli architetti di ogni paese e richiede loro un *Palazzo*.

Immediatamente, risolviamo la situazione con questo concetto: *un palazzo-una casa*. Il programma, così preciso, d'altra parte ci alletta. Si tratta, per Ginevra, di un immenso edificio amministrativo.¹

È un'altra cosa che studiare la casa per l'uomo "comune", "il primo che capita", è un'altra cosa che ritrovare le basi umane, la scala umana, il bisogno-tipo, la funzione-tipo, è un'altra cosa che ritrovare l'*emozione-tipo*? L'emozione architettonica "è il gioco sapiente rigoroso e magnifico dei volumi nella luce" (pietra miliare della nostra azione nel movimento architettonico, nel 1921, nell'*Esprit Nouveau*).

* * *

Abbiamo pensato che un Palazzo fosse destinato a compiere precise funzioni per l'uso degli uomini, "per il primo che capita". Scala umana, funzione-tipo, eccetera. E ci siamo impegnati nell'analisi, e la nostra gioia è stata quella di creare un palazzo fatto esattamente con gli elementi delle nostre città-giardino, dei nostri palazzi privati, delle nostre case d'affitto. Inseguendo il sogno di un *piano*, abbiamo cercato di disporre questi organi viventi e produttivi secondo un'intenzione architettonica profonda: commuovere mediante la grandezza dell'intenzione.

¹ UNA CASA - UN PALAZZO, alla ricerca di un'unità architettonica, stampato presso le Editions Crès et Cie, Collection de l'Esprit Nouveau.

C
 dia
 des
 inn
 stri
 del
 chi
 stre
 l'« I
 por
 ted
 nell
 mer
 una
 dal
 no)
 Pier
 mar
 una
 scors
 spieg
 lia c
 solo
 di L
 che
 form
 rigin
 sua g
 sente
 teoria
 nello
 matri
 del t
 Nato
 france
 Marti
 blicat
 gli ar
 l'Espri
 tore O
 ne Ch
 pseude
 or

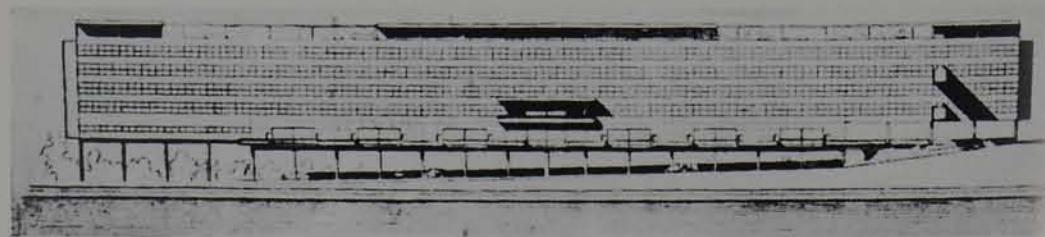


L.C. e P.J.

PALAZZO DELLE NAZIONI UNITE
 Edificio degli Uffici

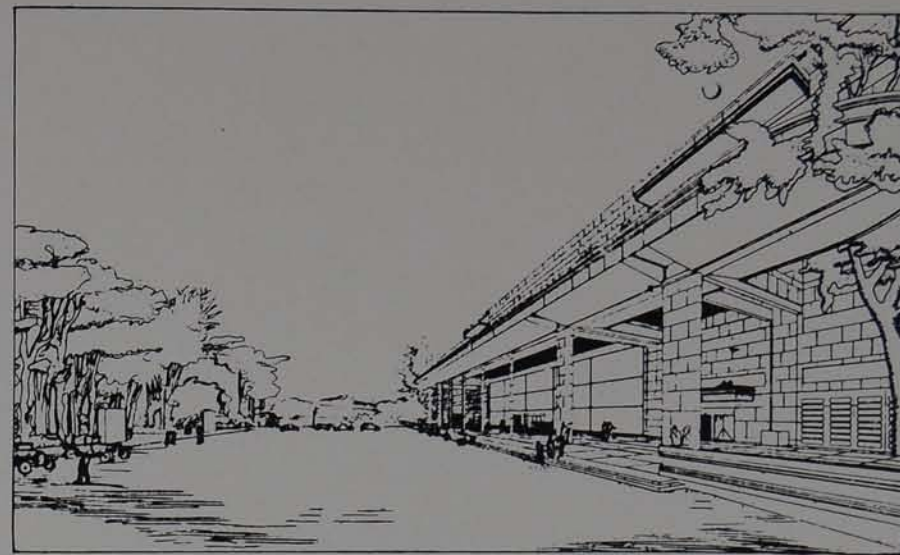
Così, fedeli al compito architettonico, abbiamo costruito a Ginevra un *Palazzo moderno*.

Ma che scandalo! Scandalo all'Accademia che aveva mobilitato tutte le truppe. Le sue truppe hanno mandato a Ginevra qualche decina di chilometri di progetti, smorti riflessi di atteggiamenti storicistici. Le opinioni vengono allo scoperto: decisamente il mondo non è così progredito come noi tutti avevamo creduto; la "buona società" si aspetta un *palazzo*, e per essa non c'è vero palazzo al di



La facciata degli Uffici, su pilotis

Questo voi
 » I. MARM

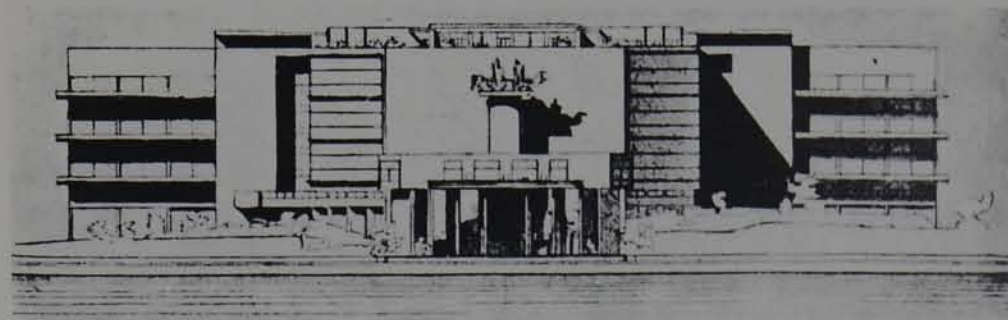


L.C. e P.J.

PALAZZO DELLE NAZIONI UNITE
 Il grande viale della Sala delle Assemblee

fuori delle immagini registrate nella memoria durante un viaggio di nozze nei paesi dei principi, dei cardinali, dei dogi o dei re.

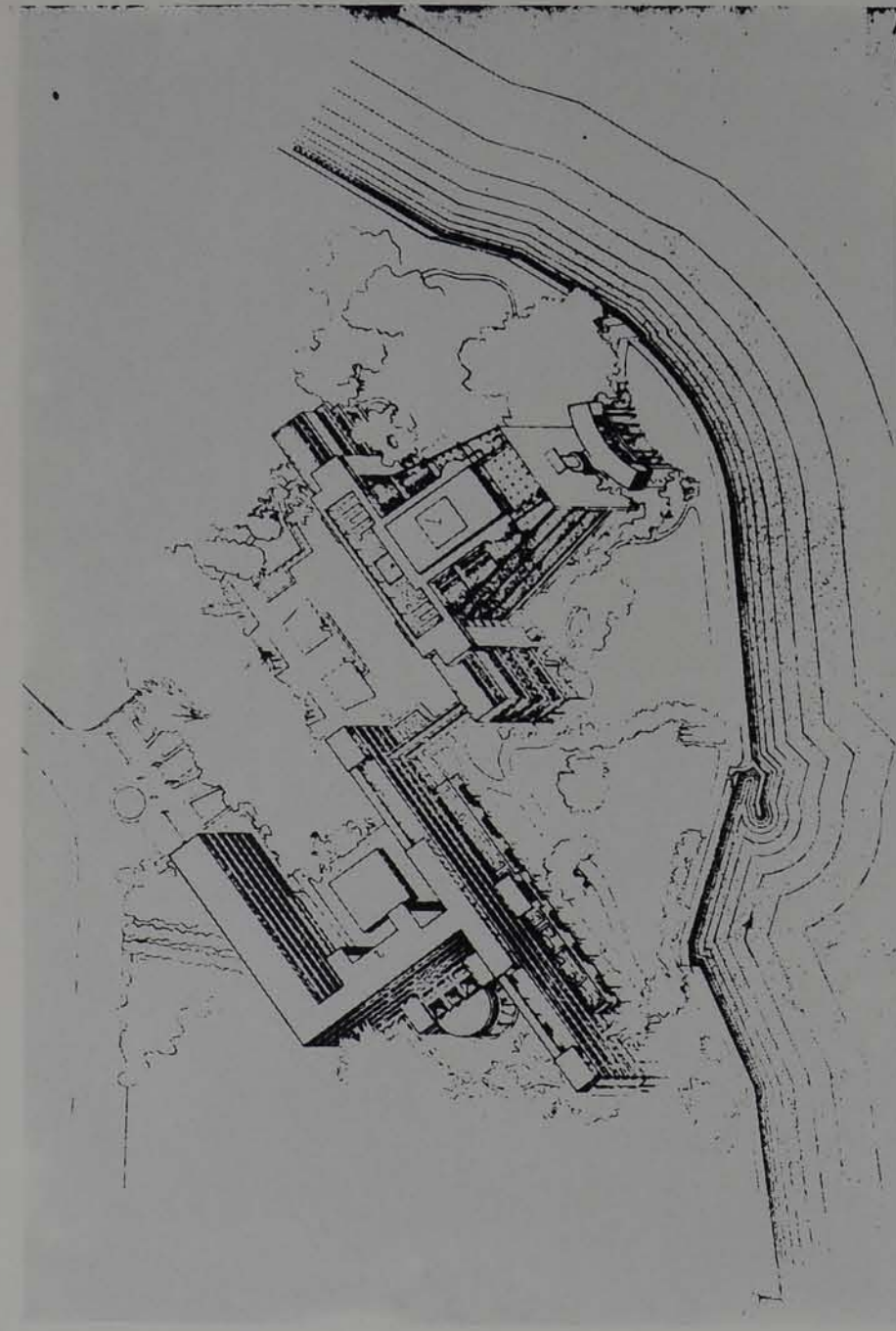
Veramente tragico: la società moderna è in pieno rifacimento; tutto è messo sottosopra dalla macchina; l'evoluzione ha seguito in cento anni un ritmo fulminante; un sipario è calato, ha respinto per sempre quanto apparteneva alle nostre abitudini, ai nostri mezzi, ai



La facciata dell'edificio della Grande Sala

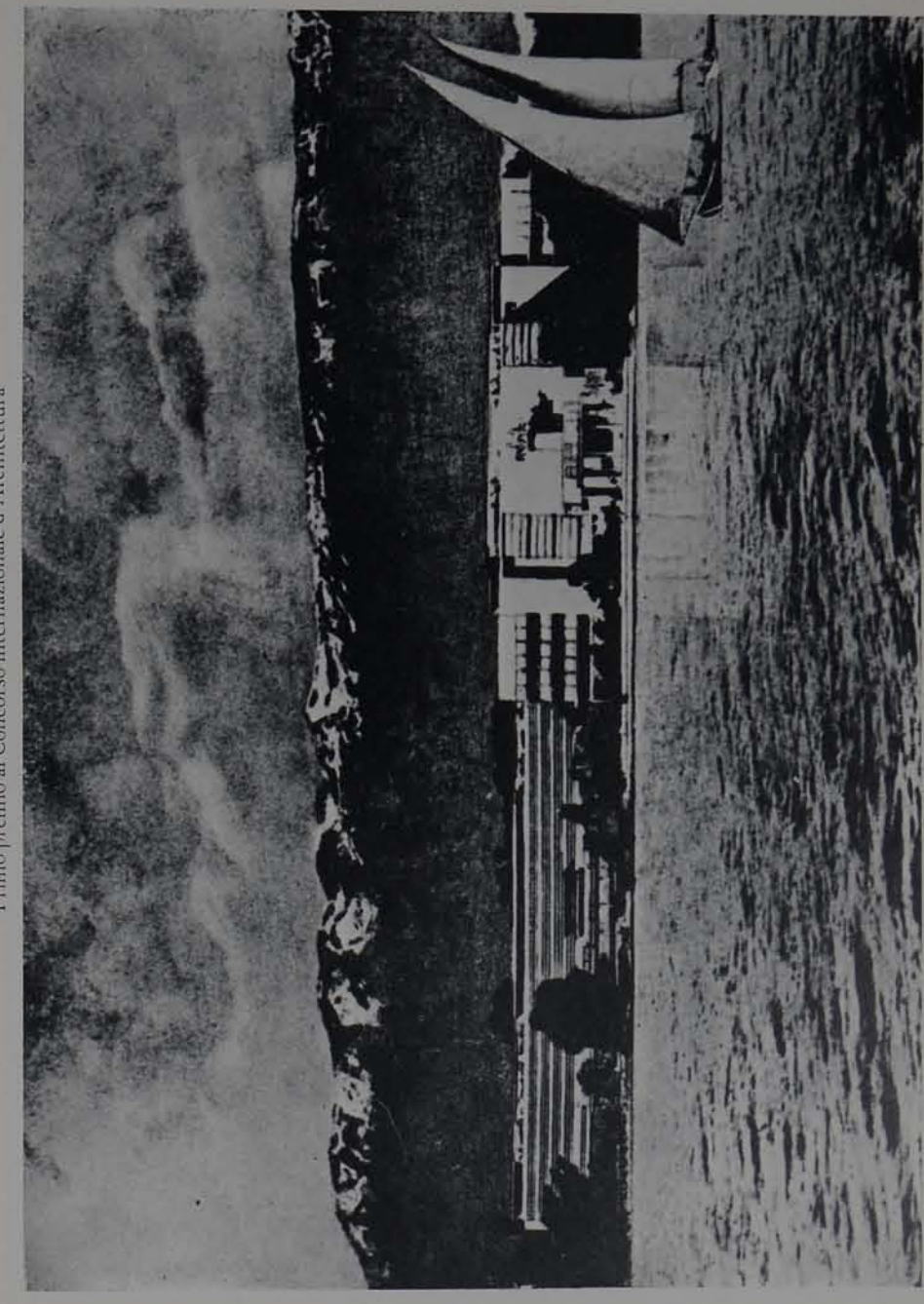
C
dia
des
inr
stri
del
chi
stre
l'«
por
ted
nell
mer
una
dal
no)
Pier
mar
una
scors
spieg
lia c
solo
di La
che
form
rigin
sua g
sente
teoria
nello
matri
del tu
Nato
franco
Mart
blicato
gli ar
l'Espri
tore O
ne Ch
pseude
op

Questo vol
» I MARM



L.C. e P.J.

IL PALAZZO DELLE NAZIONI UNITE
A sinistra, gli edifici della Segreteria, delle Piccole Commissioni e della Biblioteca;
a destra, l'edificio della Grande Sala, delle Grandi Commissioni e del Consiglio

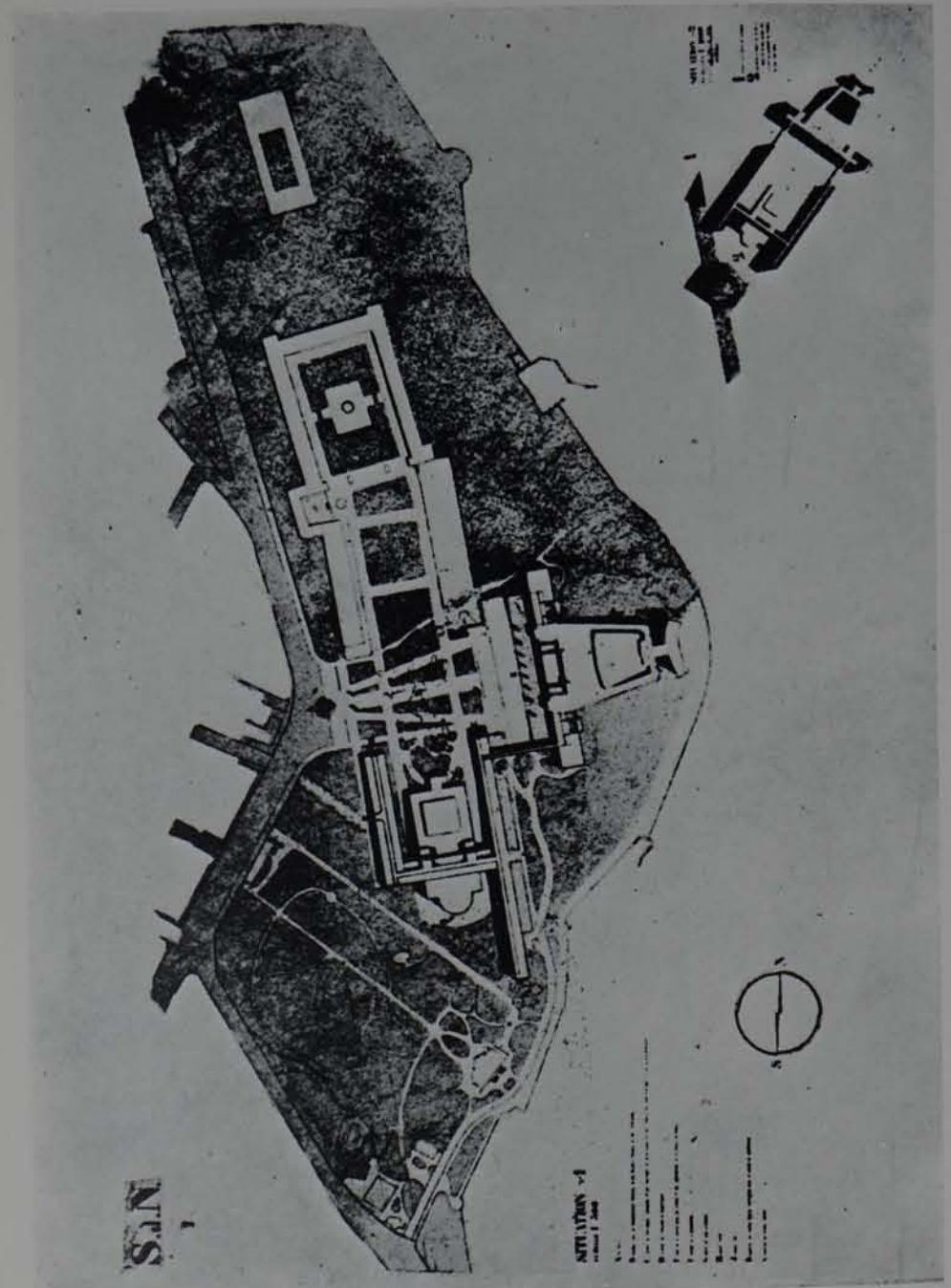


L.C. e P.J.

Veduta del Palazzo dal lago

PROGETTO DEL PALAZZO DELLE NAZIONI UNITE A GINEVRA
Primo premio al Concorso internazionale d'Architettura

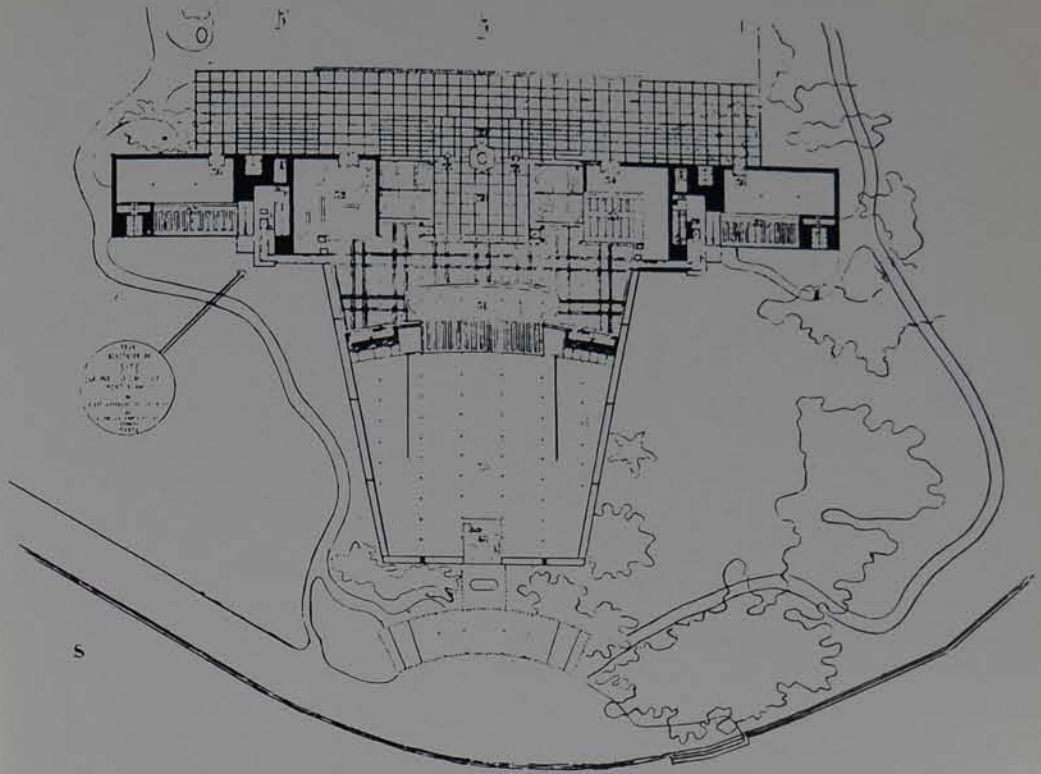
C
 dia
 des
 int
 stri
 del
 chi
 stre
 l'«
 por
 ted
 nell
 mer
 una
 dal
 no)
 Pier
 mar
 una
 scors
 spieg
 lia c
 solo
 di L
 che
 form
 rigin
 sua g
 sente
 teoria
 nello
 matric
 del tu
 Nato
 franco
 Marti
 blicato
 gli ar
 l'Espri
 tore O
 ne Ch
 pseudo
 or



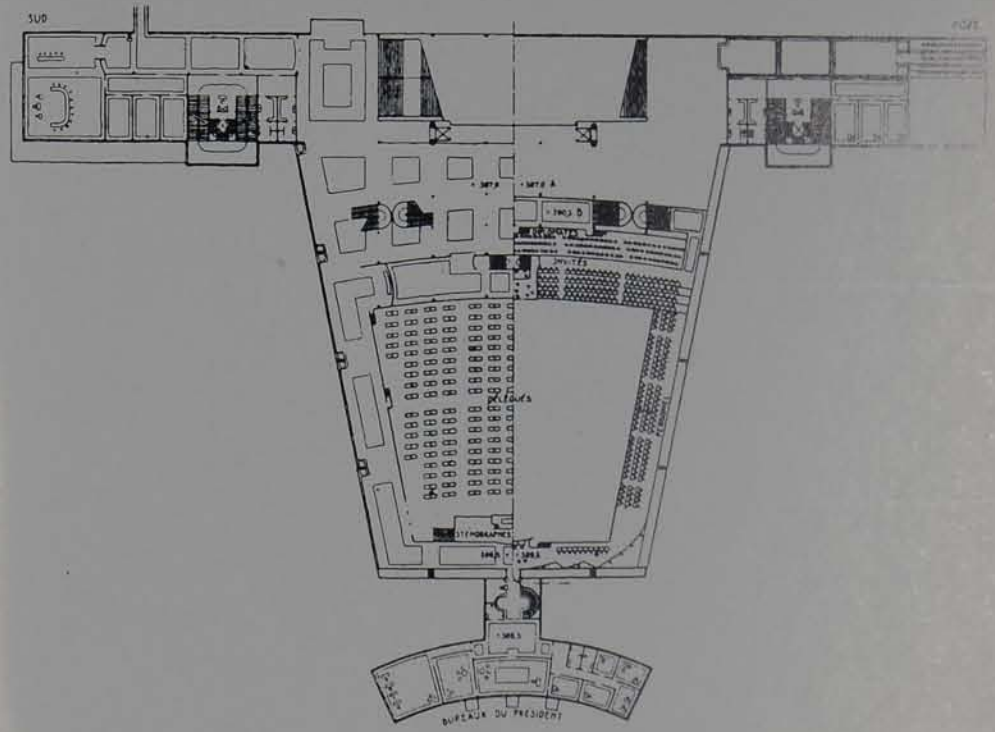
Piano di situazione del Palazzo con presunta estensione a est

L.C. e P.J.

Questo vol
 « I MARM

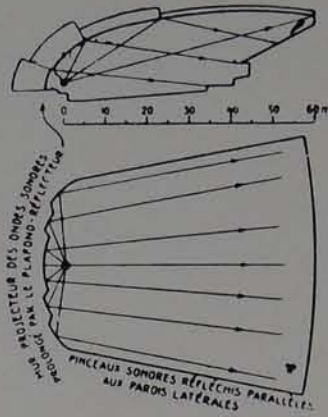


Edificio della Grande Sala. La zona d'arrivo e i vestiboli

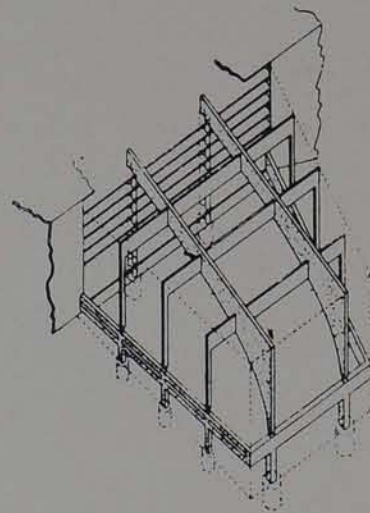


La Grande Sala. I Passi Perduti, il Padiglione del Presidente

C
di
de
in
str
del
chi
str
l'e
por
ted
nel
me
una
dal
no)
Pie
mar
una
scor
spie
lia
solo
di L
che
form
rigin
sua
sente
teori
nello
matr
del t
Nato
franc
Mart
blicat
gli ai
l'Espr
tore C
ne CH
pseud
c

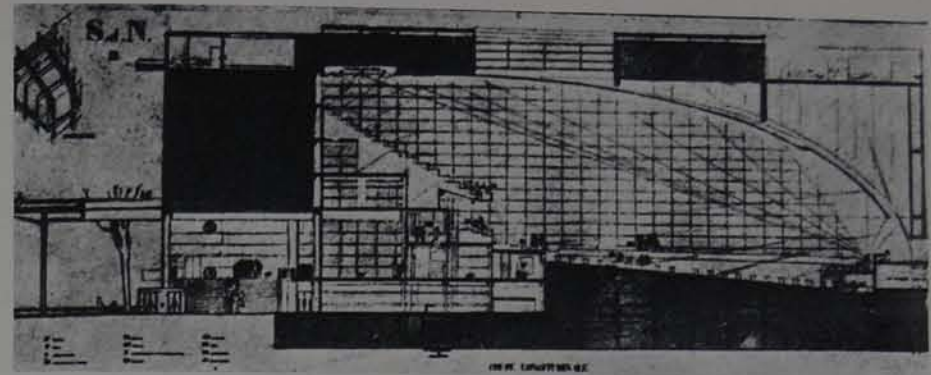


La forma della Grande Sala, in pianta e in sezione, è totalmente determinata dal disegno dell'acustica, il cui effetto è di dirigere le onde sonore in modo da amplificarle e da ricondurle, senza effetti di ritorno né ritardi, alle orecchie degli ascoltatori più lontani



La struttura dell'immensa Sala si raccorda alle forme imposte dall'acustica, in un'armonia perfetta, portando a una soluzione ardita, ma di grandissima economia

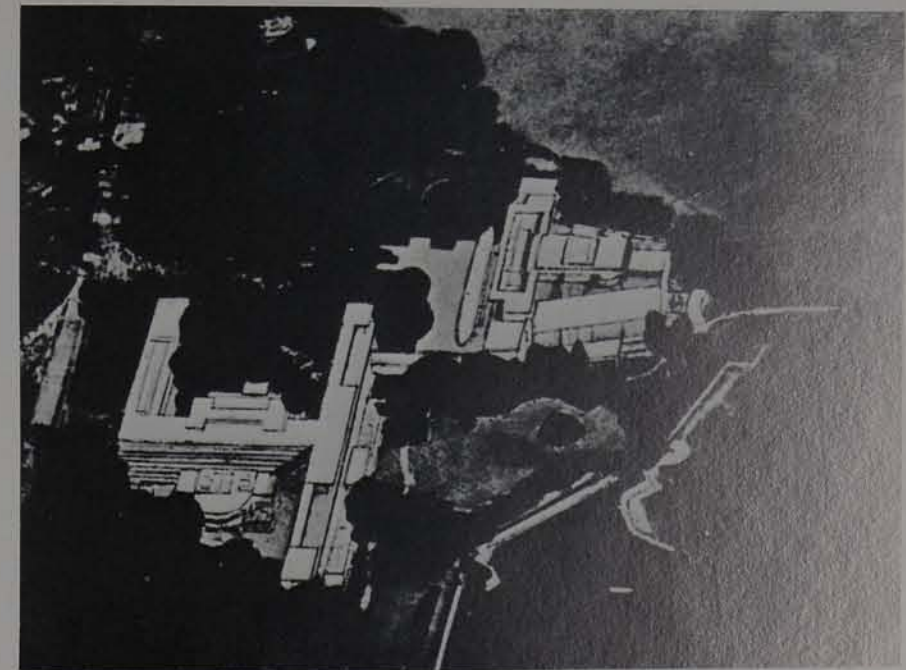
Questo ve
» I MAR



La grande sezione della Sala, con i particolari completi, è una vera e propria sezione anatomica: tutto è previsto, risolto. Niente è lasciato all'improvvisazione

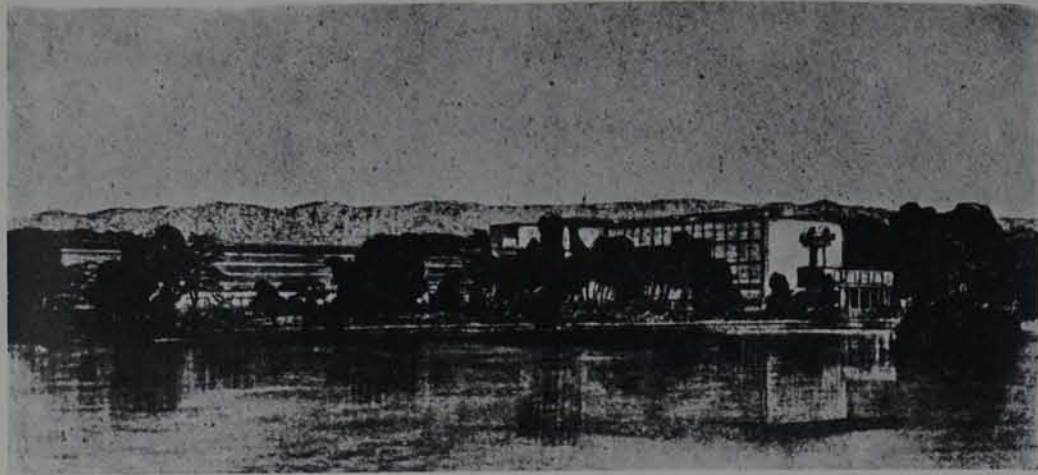
nostri lavori; davanti a noi si apre una distesa immensa e il mondo intero vi si è precipitato. La Società delle Nazioni, torna dietro il sipario.

* * *



Il Palazzo, collocato nel sito senza turbarlo, salvaguarda il magnifico paesaggio

C
di
de
in
str
del
chi
str
l'e
por
ted
nel
me
una
dal
no)
Pie
mar
una
scor
spie
lia
solo
di L
che
form
rigin
sua
sente
teori
nello
matr
del r
Nato
franc
Mart
blicat
gli ar
l'Espr
tore C
ne C
pseud
c



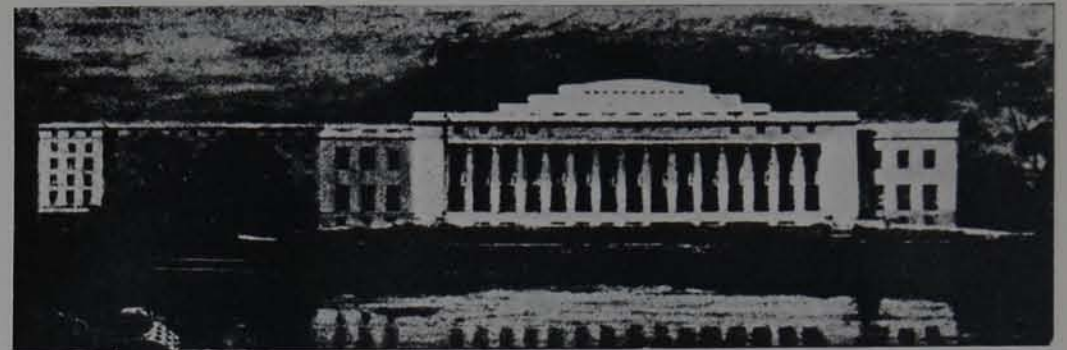
La geometria delle forme architettoniche entra in sintonia con le ricchezze naturali del sito

Pensiamo che *Vers une Architecture* abbia adempiuto al suo compito. Il verdetto della Società delle Nazioni (22 dicembre 1927) ci dà la misura della situazione. Il verdetto dà la *temperatura* di quegli anni. L'architetto Nénot, membro dell'Istituto, presidente dell'Ac-



È sotto questi pilotis che si svolge gran parte della circolazione automobilistica nei giorni di grande affluenza

Questo va
» I MARA



PALAZZO DELLE NAZIONI UNITE A GINEVRA

I laureati dell'ultima ora: Nénor, Broggi, Vago. La ragione ha perso la partita! Il Palazzo non è più una macchina per lavorare, è un mausoleo rappresentativo. L'Accademia trionfa!

Accademia delle Belle Arti, costruttore della Sorbonne, vincitore della battaglia per il Palazzo delle Nazioni, ci conferma la "temperatura".

"Sono felice per l'Arte tout court; l'équipe dei francesi (*sic*; e gli altri architetti di Parigi?) aveva per scopo, quando si è messa tra i concorrenti, di sconfiggere la barbarie. Chiamiamo barbarie un certo tipo di architettura che fa furore da qualche anno, nell'Europa orientale e settentrionale ... Essa nega tutti i begli stili della storia, e, a ogni modo, fa oltraggio al senso comune e al buon gusto. Ma ha la peggio e tutto va bene." (Intervista dell'*Intransigeant*, 24 dicembre 1927.)

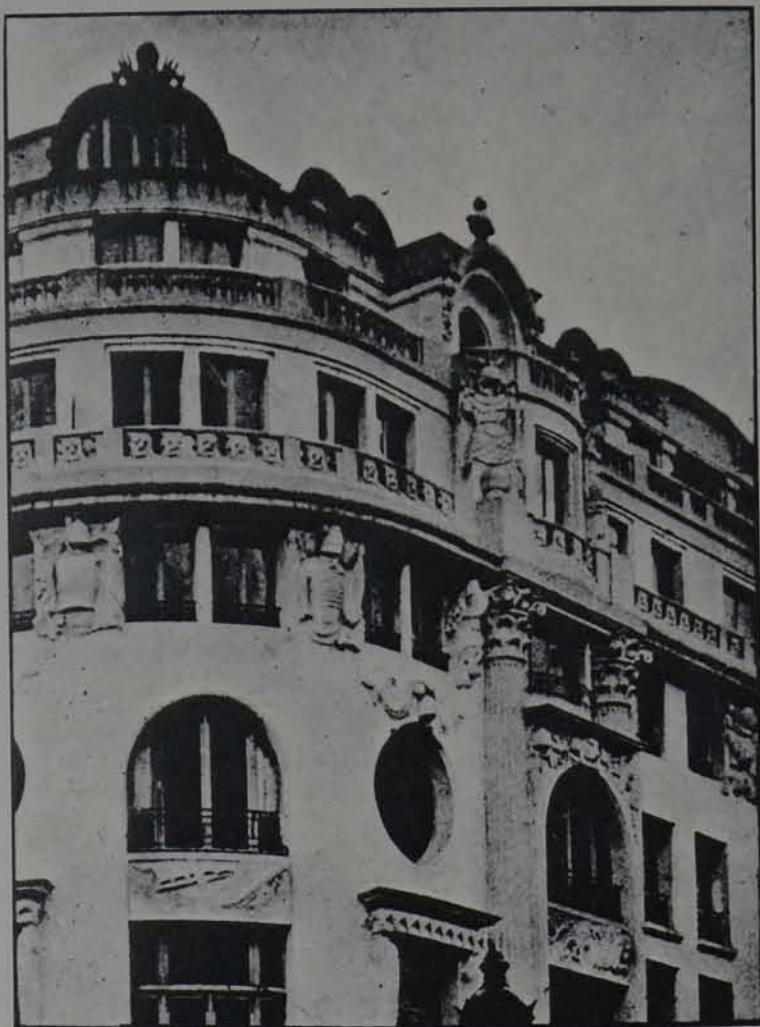
C
di:
de
in
str
del
chi
str
l*
po
ted
nel
mer
una
dal
no)
Pie
ma
una
scor
spie
lia c
solo
di L
che
form
rigin
sua
sent
teori
nello
matr
del t
Nato
franc
Mart
blicat
gli ar
l'Espr
tore C
ne Ch
pseud
c

XXXVI

Dunque, *Vers une Architecture* resta mobilitato. Dopo la traduzione tedesca, inglese e americana, questo libro-manifesto riprende la guida e continua il suo lavoro.

Questo manifesto, ahimè, è ancora attuale.

1° gennaio 1928



L'ultima opera del regista del giudizio del concorso: Il nuovo Circolo Militare in place Saint-Augustin a Parigi. Lemaresquier, professore all'École des Beaux Arts, è riuscito, con un "trucco" classico, a ricondurre a parità con altri otto il progetto Le Corbusier e Pierre Jeanneret, designato per l'esecuzione dalla maggioranza dei membri della giuria.

Questo vi
» I. MARX

ARGOMENTO

ESTETICA DELL'INGEGNERE, ARCHITETTURA

Estetica dell'Ingegnere, Architettura, due cose solidali, conseguenti, l'una in piena fioritura, l'altra in penoso regresso.

L'ingegnere, ispirato dalla legge dell'Economia e guidato dal calcolo, ci mette in comunicazione con le leggi dell'universo. Raggiunge l'armonia.

L'architetto, organizzando le forme, realizza un ordine che è pura creazione della sua mente; attraverso le forme, colpisce con intensità i sensi, e, provocando emozioni plastiche attraverso i rapporti che egli crea, risveglia in noi risonanze profonde, ci dà la misura di un ordine partecipe dell'ordinamento universale, determina movimenti diversi del nostro spirito e del nostro cuore; è qui che avvertiamo la bellezza.

TRE AVVERTENZE AGLI ARCHITETTI

IL VOLUME

Gli occhi sono fatti per vedere le forme nella luce.

Le forme primarie sono le forme belle perché si leggono chiaramente.

Oggi, gli architetti non realizzano più le forme semplici.

Operando col calcolo, gli ingegneri usano forme geometriche, soddisfacendo gli occhi con la geometria e lo spirito con la matematica; le loro opere sono sul cammino della grande arte.

LA SUPERFICIE

Un volume è avvolto in una superficie, superficie che è divisa secondo le linee generatrici e direttrici del volume, mettendo in risalto l'individualità di questo volume.

Oggi, gli architetti hanno paura delle costituenti geometriche delle superfici.

I grandi problemi della costruzione moderna saranno risolti con la geometria.

Sottomessi alle strette leggi di un programma imperativo, gli ingegneri usano forme chiaramente strutturate, creando fatti plastici limpidi e impressionanti.

LA PIANTA

La pianta è la generatrice.

Senza pianta c'è disordine, arbitrio.

La pianta porta in sé l'essenza della sensazione.

I grandi problemi di domani, dettati dalle necessità collettive, ripropongono il problema del piano.

La vita moderna chiede, attende un piano nuovo, per la casa e la città.

I TRACCIATI REGOLATORI

La nascita fatale dell'architettura.

L'obbligo dell'ordine. Il tracciato regolatore è una garanzia contro l'arbitrio. È la gioia dello spirito.

Il tracciato regolatore è un mezzo; non è una ricetta. La scelta e le modalità d'espressione del tracciato sono parte integrante della creazione architettonica.

OCCHI CHE NON VEDONO

I PIROSCAFI

Una grande epoca è cominciata.

Esiste uno spirito nuovo.

Esiste una quantità di opere improntate a uno spirito nuovo; si ritrovano soprattutto nella produzione industriale.

L'architettura soffoca nelle abitudini.

Gli "stili" sono una menzogna.

Lo stile è un'unità di principio che anima tutte le opere di un'epoca e è il risultato di un carattere spirituale.

La nostra epoca esprime ogni giorno il suo stile.

I nostri occhi, purtroppo, non lo sanno ancora discernere.

GLI AEROPLANI

L'aeroplano è un prodotto di alta selezione.

La lezione dell'aeroplano sta nella logica che ha presieduto all'enunciato del problema e alla sua soluzione.

Il problema della casa non è posto.

Le attuali realizzazioni dell'architettura non rispondono più ai nostri bisogni.

Ciò nonostante sono individuabili gli standard dell'alloggio.

La meccanica porta in sé un fattore economico di selezione.

La casa è una macchina da abitare.

LE AUTOMOBILI

Bisogna puntare alla standardizzazione per affrontare il problema della perfezione.

Il Partenone è un prodotto di selezione applicato a uno standard.

L'architettura agisce sugli standard.

Gli standard sono un fatto di logica, di analisi, di studio scrupoloso; si stabiliscono a partire da un problema ben posto. La sperimentazione fissa definitivamente lo standard.

ARCHITETTURA

LA LEZIONE DI ROMA

Architettura è stabilire rapporti emozionali con materiali grezzi.

L'architettura è al di là dell'utile.

L'architettura è fatto plastico.

Spirito d'ordine, unità di intenzione.

Il senso dei rapporti; l'architettura comporta delle quantità.

La passione fa di pietre inerti un dramma.

L'ILLUSIONE DELLE PIANTE

La pianta procede da dentro a fuori; l'esterno è il risultato di un interno.

Gli elementi architettonici sono la luce, l'ombra, il muro e lo spazio.

L'ordine è la gerarchia degli scopi, la classificazione delle intenzioni.

L'uomo vede i fatti dell'architettura con i propri occhi che sono a un metro e settanta dal suolo. Non si può far conto che su scopi concretizzabili allo sguardo, su intenzioni che si traducono in elementi dell'architettura. Se ci si affida a intenzioni che non sono proprie del linguaggio dell'architettura, si finisce nell'illusione delle piante, si trasgrediscono le regole della pianta per errore di concezione o per inclinazione alla vanità.

PURA CREAZIONE DELLO SPIRITO

La modanatura è la pietra di paragone dell'architetto.

Questi si rivela artista o semplice ingegnere.

La modanatura è libera da ogni costrizione.

Non si tratta più di consuetudini, né di tradizioni, né di procedimenti costruttivi, né di adattamento a bisogni utilitaristici.

La modanatura è una pura creazione dello spirito; richiama l'arte plastica.

CASE IN SERIE

Una grande epoca è cominciata.

Esiste uno spirito nuovo.

L'industria, irrompente come un fiume che scorre verso il proprio destino, ci porta gli strumenti nuovi adatti a quest'epoca animata da un nuovo spirito.

La legge dell'Economia amministra in modo imperativo i nostri atti e i nostri pensieri.

Il problema della casa è un problema che dipende dall'epoca in cui si vive. L'equilibrio della società oggi dipende da questo. L'architettura ha come primo compito, in un'epoca di rinnovamento, quello di operare la revisione dei valori, la revisione degli elementi costitutivi della casa.

La serie è basata sull'analisi e sulla sperimentazione.

La grande industria deve occuparsi della costruzione e produrre in serie gli elementi della casa.

Occorre creare lo spirito della produzione in serie,

lo spirito di costruire case in serie,

lo spirito di abitare case in serie,

lo spirito di concepire case in serie.

Se si sradicano dal proprio cuore e dalla propria mente i concetti superstiti della casa e si esamina la questione da un punto di vista critico e oggettivo, si arriverà alla casa-strumento, casa in serie, sana (anche moralmente) e bella dell'estetica degli strumenti di lavoro che accompagnano la nostra esistenza.

Bella anche di tutta l'animazione che il senso artistico può apportare a organi rigorosi e puri.

ARCHITETTURA O RIVOLUZIONE

In tutti i campi dell'industria si sono posti dei problemi nuovi, creando strumenti capaci di risolverli. Se si confronta questo fatto col passato, c'è rivoluzione.

Nell'edilizia si è cominciato a forgiare il pezzo in serie; a partire da nuove necessità economiche si sono creati elementi particolari e di insieme, realizzazioni positive, di particolare e di insieme. Se ci si pone di fronte al passato, si vede una rivoluzione nei metodi e nell'ampiezza delle iniziative.

Mentre la storia dell'architettura si svolge lentamente attraverso i secoli, su stereotipi costruttivi e decorativi, in cinquant'anni il ferro e il cemento hanno apportato acquisizioni che sono indice di una grande potenza di costruzione e di un'architettura dal codice rivoluzionato. Se ci si mette di fronte al passato, ci si rende conto che gli "stili" non esistono più per noi, che si è elaborato uno stile contemporaneo, c'è stata una rivoluzione.

C
di
de
in
str
de
ch
str
l'e
po
ted
nel
me
un
dal
no)
Pie
ma
una
sco
spie
lia
solo
di I
che
forn
rigi
sua
sent
teori
nelle
matr
del t
Nato
franc
Mart
blica
gli a
l'Esp
tore
ne Cl
pseud

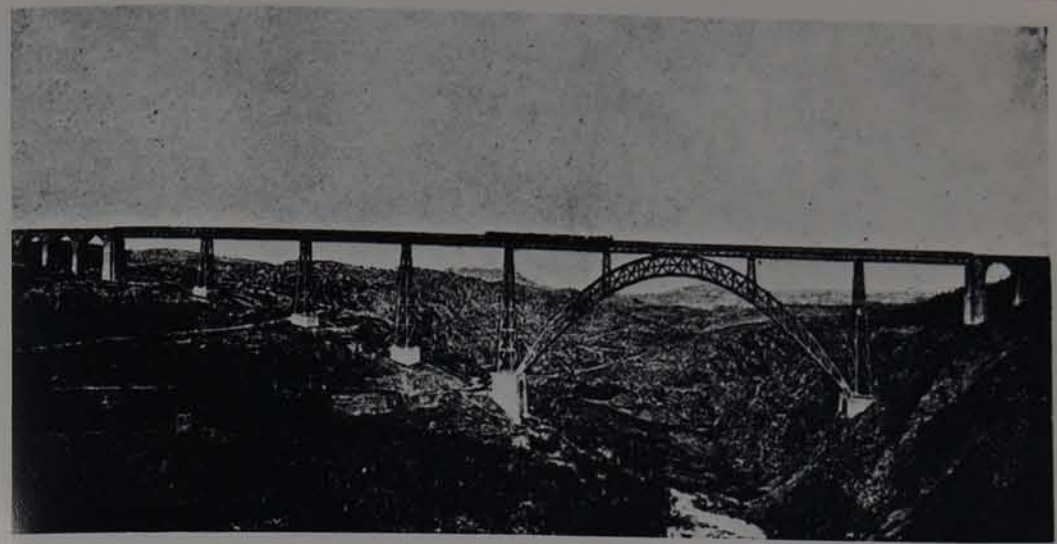
Abbiamo appreso questi fatti più o meno consciamente; volenti o nolenti sono nati nuovi bisogni.

Il meccanismo sociale, profondamente turbato, oscilla tra un progresso di importanza storica o una catastrofe.

L'istinto primordiale di ogni essere vivente è di assicurarsi un alloggio. Le diverse classi attive della società non hanno più un alloggio adeguato, né l'operaio, né l'intellettuale.

La questione delle abitazioni è alla base della attuale rottura dell'equilibrio: architettura o rivoluzione.

Questo v
» 1 MAR



Ponte di Garabit (Eiffel, ingegnere)

ESTETICA DELL'INGEGNERE ARCHITETTURA

C
di
de
in
str
de
ch
str
l'
po
ted
nel
me
un
dal
no)
Pie
ma
una
scor
spie
lia
solo
di I
che
form
rigit
sua
sent
teori
nelle
matr
del t
Nato
franc
Mart
blica
gli a
l'Esp
tore t
ne Cl
pseud

Estetica dell'ingegnere, architettura, due cose solidali, conseguenti, l'una in piena fioritura, l'altra in penoso regresso.

L'ingegnere, ispirato dalla legge dell'Economia e guidato dal calcolo, ci mette in comunicazione con le leggi dell'universo. Raggiunge l'armonia.

L'architetto, organizzando le forme, realizza un ordine che è pura creazione della sua mente; attraverso le forme, colpisce con intensità i sensi, e, provocando emozioni plastiche attraverso i rapporti che egli crea, risveglia in noi risonanze profonde, ci dà la misura di un ordine partecipe dell'ordinamento universale, determina movimenti diversi del nostro spirito e del nostro cuore; è qui che avvertiamo la bellezza.

C
di
de
in
str
de
chi
str
l'
po
ted
nel
me
un
dal
no)
Pie
ma
una
scor
spie
lia
solo
di I
che
forn
rigit
sua
sent
teori
nelle
matr
del t
Nato
franc
Mart
blica
gli a
l'Esp
tore
ne Cl
pseud

Questo v
» 1. MAR

Estetica dell'ingegnere, architettura, due cose solidali, conseguenti, l'una in piena fioritura, l'altra in penoso regresso.

—————
Questione di moralità. La menzogna è intollerabile. Si muore nella menzogna.

L'architettura è uno dei più urgenti bisogni dell'uomo, poiché la casa è sempre stata l'indispensabile e primo strumento che egli si è forgiato. Lo strumentario dell'uomo scandisce le tappe della civiltà, l'età della pietra, l'età del bronzo, l'età del ferro. Tale strumentario si sviluppa per via di perfezionamenti successivi; il lavoro delle generazioni vi si assomma. Lo strumento è l'espressione diretta, immediata del progresso; è il collaboratore necessario; il liberatore anche. Si gettano tra i ferrivecchi gli strumenti che non servono più: lo schioppo, la colubrina, l'antica carrozza e la vecchia locomotiva.

C
di
de
in
str
de
cha
str
l'e
po
ted
nel
me
un;
dal
no)
Pie
ma
una
scor
spie
lia
solo
di I
che
forn
rigit
sua
sent
teori
nelle
matr
del t
Nato
franc
Mart
blica
gli a
l'Esp
tore
ne Cl
pseud

Questo gesto è espressione di salute dello spirito, di salute morale, di morale; non si ha il diritto di produrre male per colpa di un cattivo strumento; non abbiamo il diritto di logorare la nostra forza, la nostra salute e il nostro coraggio per colpa di un cattivo strumento; lo si butta via, lo si sostituisce con uno nuovo.

Ma gli uomini vivono in case invecchiate e non si sono ancora preoccupati di costruirsi delle case a propria misura. Eppure la casa gli sta a cuore, da sempre. A tal punto che hanno fondato il culto sacro della casa. Un *tetto*! Altri dèi lari. Le religioni si fondano su dogmi, i dogmi non cambiano; le civiltà cambiano. Le religioni crollano come rose da tarli. Le case non sono cambiate. La religione della casa rimane identica da secoli. La casa crollerà!

Un uomo senza fede che pratici una religione è un vigliacco, un infelice. Noi siamo infelici di abitare in case indegne perché rovinano la nostra salute e la nostra morale. Siamo diventati, è la sorte, degli esseri sedentari; la casa ci consuma costringendoci all'immobilità, come una tisi. Ci vorranno presto troppi sanatori. Siamo infelici. Le nostre case ci disgustano; le sfuggiamo e frequentiamo i caffè e le sale da ballo; o ci riuniamo smorti e nascosti nelle case, come animali tristi. Così viviamo in modo demoralizzante.

Gli ingegneri costruiscono gli utensili del loro tempo. Tutto, tranne le case e i salotti che odorano di marcio.

C'è una grande scuola nazionale di architettura e ci sono in tutti i paesi delle scuole nazionali, regionali, municipali di architettura che ingannano le giovani intelligenze insegnando loro il falso, l'artificioso e il servilismo ossequioso dei cortigiani. Le scuole nazionali!

Gli ingegneri sono sani e virili, attivi e utili, morali e gioiosi. Gli architetti sono disillusi e oziosi, chiacchieroni e malinconici. Il fatto è che presto non avranno più nulla da fare. *Non abbiamo più soldi* per ammucchiare cimeli storici. Abbiamo bisogno di lavarci.

Gli ingegneri provvedono al bisogno, ed essi costruiranno.

Ma c'è l'ARCHITETTURA. Cosa ammirevole, la più bella. Il prodotto dei popoli felici e l'attività che produce popoli felici.

Le città felici hanno l'architettura.

L'architettura è nell'apparecchio telefonico e nel Partenone. Sarebbe bene introdurla nelle nostre case! Le nostre case delimitano strade, le strade definiscono città e la città è come un individuo che ha un'anima, una sensibilità; soffre e ammira. Come potrebbe l'architettura stare nelle strade e in tutta la città!

La diagnosi è chiara.

Gli ingegneri fanno dell'architettura perché impiegano il calcolo derivato dalle leggi della natura, e le loro opere ci fanno sentire l'ARMONIA. C'è dunque un'estetica dell'ingegnere, poiché nel calcolo è necessario qualificare certi termini dell'equazione, ed è il gusto a intervenire. Ora, mentre si maneggia il calcolo, si è in uno stato di spirito puro e, in questo stato dello spirito, il gusto prende cammini sicuri.

Gli architetti usciti dalle Scuole, queste serre calde dove si fabbricano ortensie azzurre, crisantemi verdi o dove si coltivano sudicie orchidee, entrano in città con lo spirito di un lattaio che vende il suo latte mescolato al vetriolo o al veleno.

Si crede ancora, qua e là, agli architetti, come si crede ciecamente a tutti i medici. È necessario che le case reggano. Bisogna pure ricorrere all'uomo di mestiere. Il mestiere, secondo Larousse, è l'applicazione delle conoscenze alla realizzazione di una concezione. Ora, oggi, sono gli ingegneri che *conoscono*, che conoscono il modo di far reggere, di scaldare, di ventilare, di illuminare. Non è vero?

La diagnosi è, per cominciare dall'inizio, che l'ingegnere, procedendo per conoscenze, indica il cammino e possiede la verità. Ma anche l'architettura, essendo emozione plastica, deve, nel suo regno, COMINCIARE DALL'INIZIO, E IMPIEGARE GLI ELEMENTI SUSCETTIBILI DI COLPIRE I NOSTRI SENSI, DI ESAUDIRE I NOSTRI DESIDERI VISUALI, E DISPORLI IN MANIERA CHE LA LORO VISTA CI COLPISCA CHIARAMENTE, per delicatezza, brutalità, tumulto o serenità, indifferenza o interesse; questi elementi sono elementi plastici, forme che gli occhi vedono chiaramente, che la

mente misura. Queste forme primarie o sottili, morbide o brutali, agiscono fisiologicamente sui sensi (sfera, cubo, cilindro, orizzontale, verticale, obliquo, eccetera) e li commuovono. Commossi, noi siamo suscettibili di vedere al di là delle sensazioni brutali; allora verranno suscitati certi rapporti, che agiscono sulla nostra coscienza e ci dispongono in uno stato di godimento (consonanza con le leggi dell'universo che ci reggono e alle quali tutti i nostri atti si assoggettano), stato di godimento in cui l'uomo si serve pienamente della facoltà di memoria, della facoltà di esame, di ragionamento, di creazione.

L'architettura, oggi, non ricorda più ciò che la origina.

Gli architetti inventano gli "stili" o discutono molto intorno alla struttura; il cliente, il pubblico ne risente per abitudini visuali e ragiona sulla base di un'educazione insufficiente. Il nostro mondo esteriore si è formidabilmente trasformato nel suo aspetto e nella sua utilizzazione in seguito alla macchina. Possediamo un'ottica nuova e una nuova vita sociale, ma non vi abbiamo adattato la casa.

È dunque il caso di porre il problema della casa, della via, della città e di confrontare l'architetto e l'ingegnere.

Per l'*architetto* abbiamo scritto: "TRE AVVERTENZE":

Il VOLUME, per il quale ai sensi è dato di percepire e misurare il tutto.

La SUPERFICIE, che avvolge il volume e che può distruggerne la sensazione o amplificarla.

La PIANTA, che genera il volume e la superficie e dalla quale tutto è determinato irrevocabilmente.

Poi, ancora per l'architetto, abbiamo scritto i "TRACCIATI REGOLATORI", mostrando così uno dei mezzi con cui l'architettura raggiunge quella pratica matematica che ci dà la percezione felice dell'ordine. Abbiamo voluto esporre dei fatti che valgono più delle dissertazioni sull'anima delle pietre. Siamo rimasti nella fisicità dell'opera, nella *conoscenza*.

Abbiamo pensato a chi abita la casa e alla folla della città. Sappiamo bene che gran parte della miseria attuale dell'architettura è dovuta al *cliente*, a chi comanda, sceglie, corregge e paga. Così abbiamo scritto: "OCCHI CHE NON VEDONO".

Conosciamo grandi industriali, banchieri e commercianti che ci dicono: "Scusatemi, non sono che un uomo d'affari, vivo totalmente

al di fuori delle arti, sono un filisteo". Abbiamo protestato e abbiamo detto loro: "Tutte le vostre energie sono tese verso lo scopo magnifico di forgiare gli strumenti di un'epoca e di creare nel mondo intero una quantità di meraviglie nelle quali regna la legge dell'Economia, e il calcolo si congiunge all'ordinamento e all'immaginazione. Guardate la vostra opera; è davvero bella".

Abbiamo visto questi stessi industriali, banchieri o commercianti lontani dagli affari, a casa loro, dove tutto sembrava soffocare il loro essere: muri troppo stretti, un'enormità di oggetti inutili e disparati e uno spirito nauseabondo su tante falsità in Aubusson, Salon d'Automne, stili di ogni genere e bazzecole ridicole. Sembravano confusi, impacciati come tigri in gabbia, certamente erano più felici in officina o nelle loro banche. In nome del piroscalo, dell'aeroplano e dell'auto, abbiamo invocato la salute, la logica, l'audacia, l'armonia, la perfezione.

Capiscono. Sono verità lapalissiane. Non è inutile affrettare l'opera di ripulitura.

Ci sarà alla fine gradevole parlare di ARCHITETTURA dopo tanti silos, officine, macchine e grattacieli. L'ARCHITETTURA è un fatto d'arte, un fenomeno che suscita emozione, al di fuori dei problemi di costruzione, al di là di essi. La Costruzione È PER TENER SU: l'Architettura È PER COMMUOVERE. C'è emozione architettonica quando l'opera suona dentro al diapason di un universo di cui osserviamo, riconosciamo e ammiriamo le leggi. Quando certi rapporti sono raggiunti, siamo presi dall'opera. Architettura è "rapporto", è "pura creazione dello spirito".

Oggi la pittura ha preceduto le altre arti.

Per prima, ha raggiunto un'unità al diapason con l'epoca.¹ La pittura moderna ha abbandonato i muri, la tappezzeria o l'urna decorativa, e si racchiude in un quadro, ricca, piena di fatti, lontana dalla figurazione dispersiva; si presta alla meditazione. L'arte non racconta più le storie, fa meditare. Dopo la fatica è buona cosa meditare.

Da una parte, la folla attende un'abitazione conveniente, e questo problema è della più scottante attualità.

¹ Vogliamo parlare dell'evoluzione capitale condotta dal cubismo e le ricerche susseguenti e non del deplorabile decadimento che ha preso da due anni pittori angosciati perché vendono male e catechizzati da critici così ignoranti quanto insensibili (1921).

C
di
de
in
su
de
ch
str
l'e
po
ted
nel
me
un
dal
no)
Pie
ma
una
scot
spie
lia
solo
di I
che
form
rigit
sua
sent
teori
nelle
matr
del t
Nato
franc
Mar
blica
gli a
l'Esp
tore
ne C
pseud

Dall'altra, l'uomo d'iniziativa, l'uomo d'azione, di pensiero, il CONDOTTIERO, chiede un riparo per la sua meditazione in uno spazio sereno e sicuro, problema indispensabile alla integrità delle élites.

Pittori e scultori, campioni dell'arte d'oggi, che dovete sopportare tante canzonature, e che soffrite per la troppa indifferenza, pulite le case, impiegate i vostri sforzi affinché si ricostruiscano le città. Le vostre opere verranno a collocarsi nel quadro dell'epoca e dovunque sarete ammessi e compresi. Dite pure che l'architettura ha bisogno di voi. Prendetevi a cuore il problema dell'architettura.



PISA

Questo è
1 MAR



Silo da cereali

TRE AVVERTENZE AGLI ARCHITETTI I IL VOLUME

C
di
de
in
sti
de
ch
str
l'
po
tec
nel
me
un
dal
no)
Pie
ma
un
scor
spic
lia
solo
di I
che
form
rigia
sua
sent
teori
nelle
matr
del t
Nato
franc
Mar
blica
gli a
l'Esp
tore
ne C
pseuc

Questo t
» I MAR

*Gli occhi sono fatti per vedere le forme nella luce.
Le forme primarie sono le forme belle perché si leggono
chiaramente.
Oggi, gli architetti non realizzano più le forme semplici.
Operando col calcolo, gli ingegneri usano forme geometriche, ap-
pagano gli occhi con la geometria e lo spirito con la matematica; le
loro opere sono sul cammino della grande arte.*

(
di
de
in
su
de
ch
sti
l'
po
tec
ne
me
un
dal
no)
Pie
ma
una
sco
spic
lia
sole
di l
che
forn
righ
sua
sent
teor
nelle
mati
del
Nato
franc
Mart
blica
gli a
l'Esp
tore
ne C
pseuc

Questo
» I MAR



Silo da frumento

L'architettura non ha niente a che vedere con gli "stili".
I Luigi XV, XVI, XIV, o il Gotico, sono per l'architettura come il cappello in testa a una donna; grazioso qualche volta, ma non sempre e niente di più.
L'architettura ha destini più seri; può giungere al sublime, tocca gli istinti più brutali con la sua oggettività; sollecita le facoltà più elevate con la sua astrazione. L'astrazione architettonica ha questo di peculiare e di magnifico: radicata nel fatto brutale lo spiritualizza,

di
de
in
sti
de
ch
sti
l'e
po
tec
ne
me
un
dal
no)
Pie
ma
una
scoi
spie
lia
sole
di l
che
forn
rigit
sua
sent
teor
nelle
mat
del
Nate
franc
Mart
blica
gli a
l'Esp
tore
ne C
pseuc

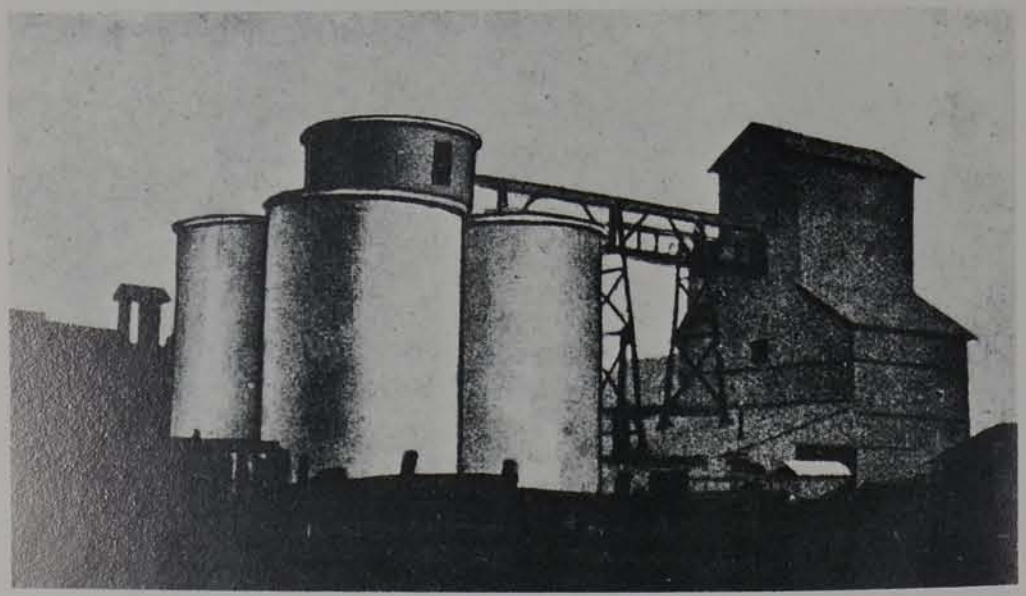
perché il fatto brutale non è altro che la materializzazione, il simbolo dell'idea possibile. Il fatto brutale non è passibile di idee che mediante l'ordine che vi si proietta. Le emozioni che l'architettura suscita promanano da condizioni fisiche ineluttabili e irrefutabili, oggi dimenticate.

Il volume e la superficie sono gli elementi mediante i quali si manifesta l'architettura: essi a loro volta sono determinati dalla pianta. È la pianta l'elemento generatore. Tanto peggio per quelli che mancano di immaginazione!

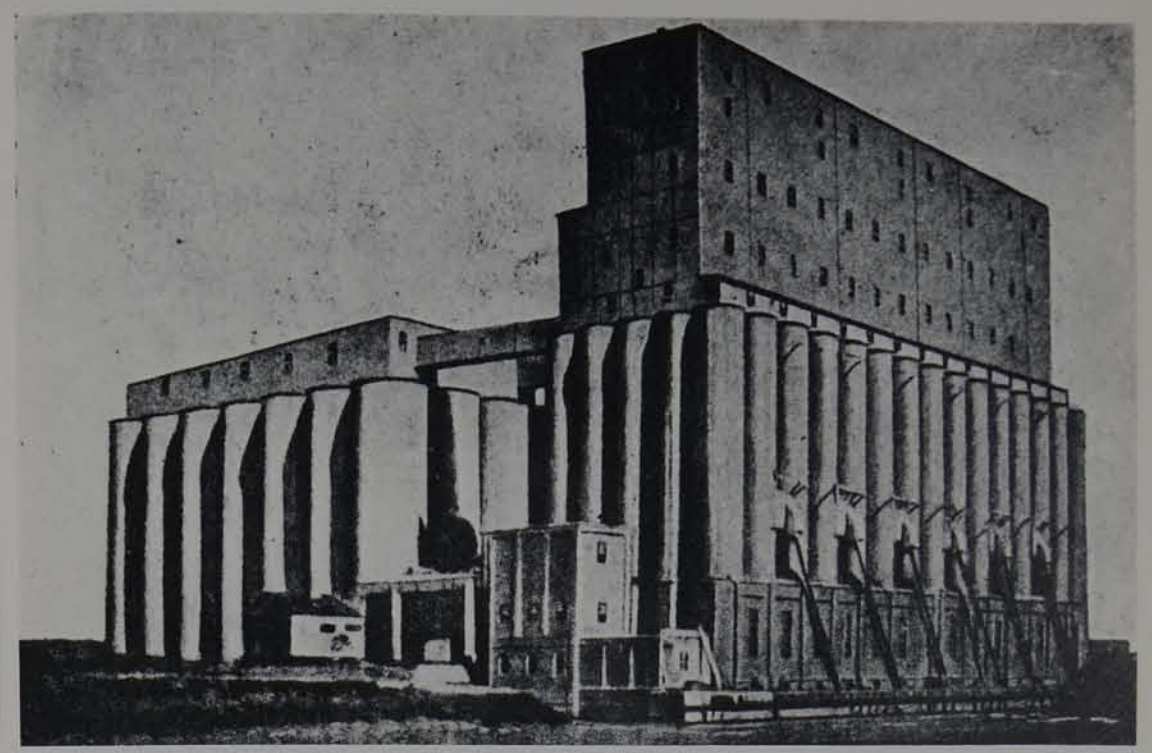
PRIMA AVVERTENZA: IL VOLUME

L'architettura è il gioco sapiente, rigoroso e magnifico dei volumi assemblati nella luce. I nostri occhi sono fatti per vedere le forme nella luce: le ombre e le luci rivelano le forme; i cubi, i con, le sfere, i cilindri o le piramidi sono le grandi forme primarie che la luce esalta; l'immagine ci appare netta e tangibile, senza ambiguità. È per questo che sono *belle forme, le più belle forme*. Tutti sono d'accordo, il bambino, il selvaggio e il metafisico. Condizione stessa delle arti plastiche.

L'architettura egiziana, greca o romana è un'architettura di

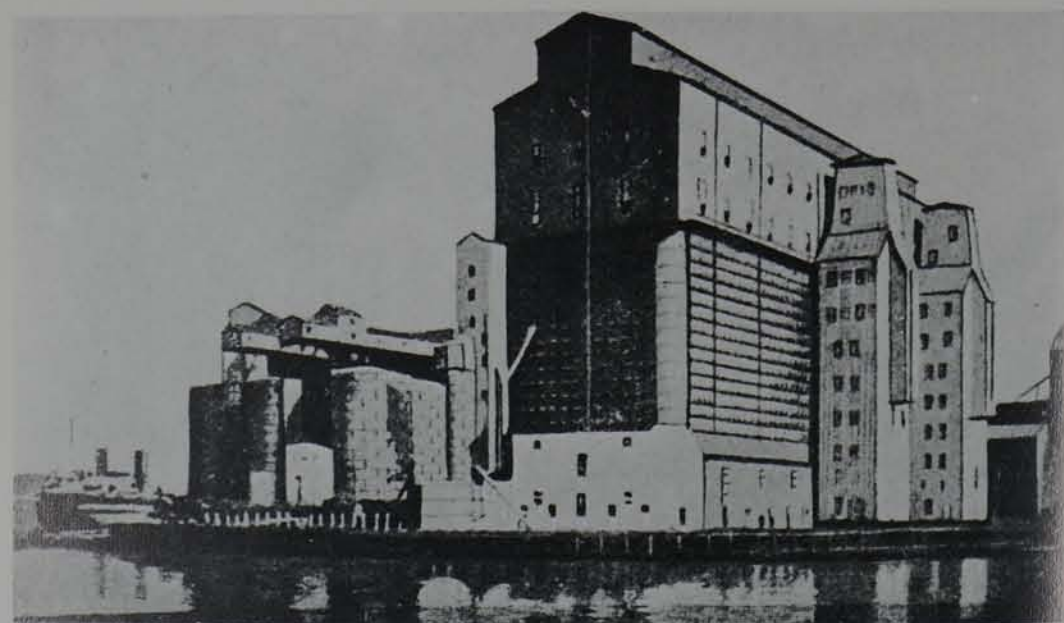


Questo è
→ I MAR



Silos e elevatori da frumento in Canada

di
de
in
sti
de
ch
str
l'e
po
tec
ne
me
un
dal
no)
Pie
ma
uni
sco
spie
lia
sole
di l
che
form
rigi
sua
sent
teor
nelle
mat
del
Nate
franc
Mart
blica
gli a
l'Esp
tore
ne C
pseud



Silos e elevatori da frumento negli Stati Uniti

Questo x
» I MAR

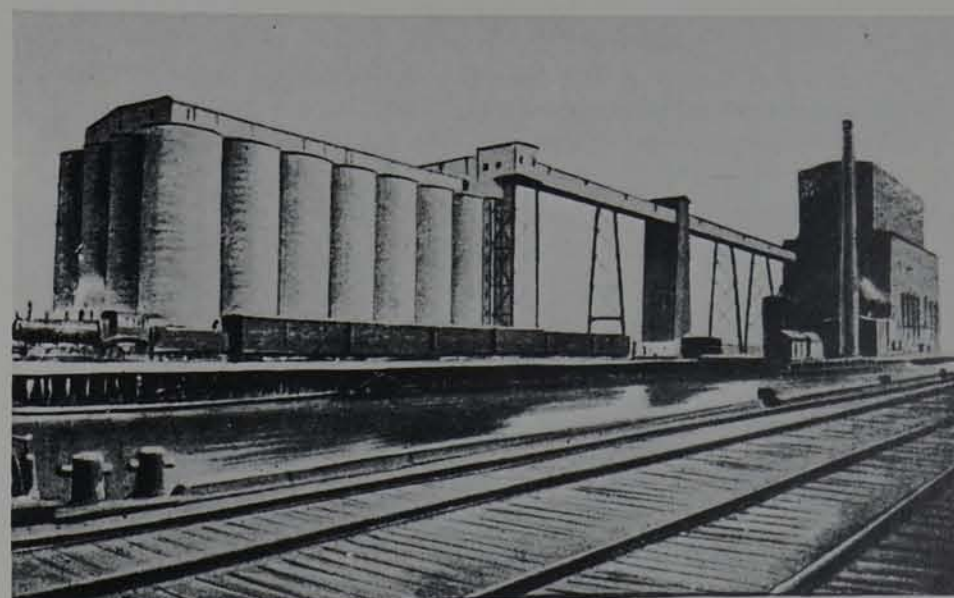
prismi, cubi e cilindri, triedri o sfere: le Piramidi, il Tempio di Luxor, il Partenone, il Colosseo, la Villa Adriana.

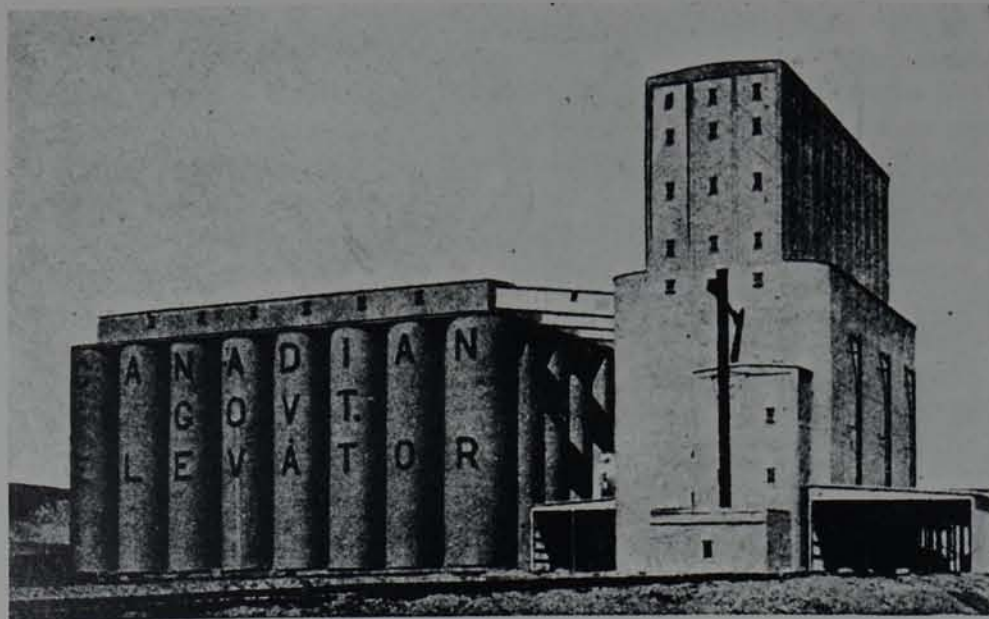
L'architettura gotica non è fondamentale a base di sfere, cono, cilindri. Solo la navata esprime una forma semplice, ma di una geometria complessa di second'ordine (crociere di ogive). È per questo che una cattedrale non è molto bella e che noi cerchiamo compensazioni di ordine soggettivo, al di fuori dell'ordine propriamente plastico. Una cattedrale ci interessa come ingegnosa soluzione di un problema difficile, ma i dati sono stati mal posti, non derivando dalle grandi forme primarie. *La cattedrale non è un'opera plastica; è un dramma: la lotta contro il peso della materia, sensazione di ordine sentimentale.*

Le Piramidi, le Torri di Babilonia, le Porte di Samarcanda, il Partenone, il Colosseo, il Pantheon, il Pont du Gard, Santa Sofia di Costantinopoli, le moschee di Istanbul, la Torre di Pisa, le cupole di Brunelleschi e di Michelangelo, il Pont-Royal, gli Invalides sono architettura.

La gare del quai d'Orsay, il Grand Palais, non sono architettura.

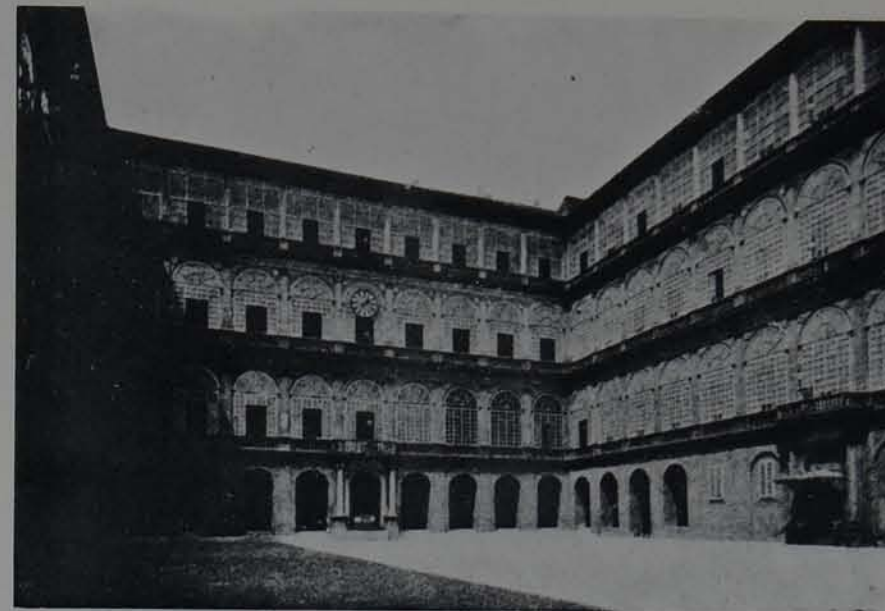
Gli architetti d'oggi, perduti negli sterili abbozzi delle loro piante, nei viticci, colonnine e fastigi di piombo, non hanno acquisito la concezione dei volumi primari. Questo non viene insegnato all'Ecole des Beaux-Arts.





Non seguendo un criterio architettonico, ma semplicemente guidati dagli effetti del calcolo (derivati dai principi che reggono il nostro universo) e dalla concezione di un ORGANISMO VITALE, gli INGEGNERI d'oggi impiegano elementi primari e, ordinandoli in base a regole, producono in noi emozioni architettoniche, e fanno in tal modo entrare in consonanza l'opera umana con l'ordine universale.

Ecco dei silos e delle fabbriche americane, magnifiche PRIMIZIE del nuovo tempo. GLI INGEGNERI AMERICANI SCHIACCIANO COI LORO CALCOLI L'ARCHITETTURA AGONIZZANTE.



BRAMANTE E RAFFAELLO

TRE AVVERTENZE AGLI ARCHITETTI

II

LA SUPERFICIE

(
di
de
in
su
de
ch
sti
l'
po
tet
ne
me
un
dal
no,
Pie
ma
uni
sco
spit
lia
sol
di l
che
for
rigi
sua
sent
teor
nell
mat
del
Nat
fram
Mar
blica
gli a
l'Esp
tore
ne C
pseu

Questo
s I MAh

Un volume è avvolto in una superficie, superficie che è divisa secondo le linee generatrici e direttrici del volume, mettendo in risalto l'individualità di questo volume.

Oggi, gli architetti hanno paura delle costituenti geometriche delle superfici.

I grandi problemi della costruzione moderna saranno risolti con la geometria.

Sottomessi alle strette leggi di un programma imperativo, gli ingegneri usano forme chiaramente strutturate, creando fatti plastici limpidi e impressionanti.

(
di
in
st
de
ch
sti
l'
po
te
ne
me
un
dal
no
Pic
ma
un
sco
spie
lia
solc
di
che
for
rigi
sua
sent
teor
nell
mat
del
Nato
fran
Mar
blica
gli
l'Esp
tore
ne C
pseuc

Questo
> 1. Mal

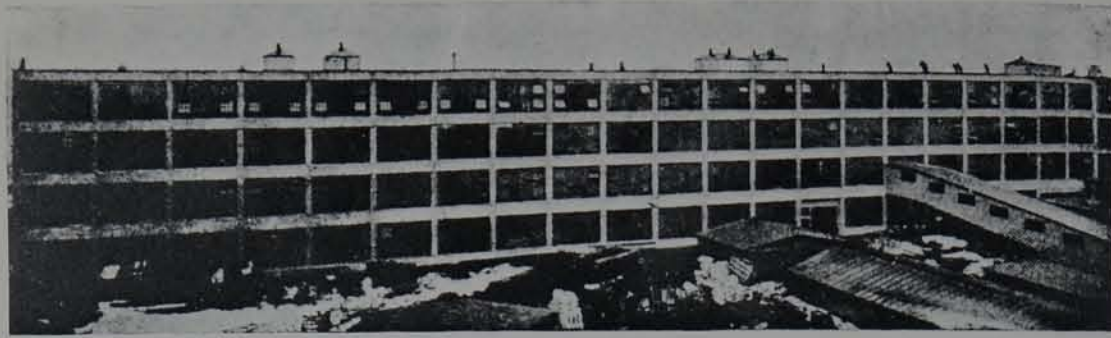


L'architettura non ha niente a che vedere con gli "stili".
I Luigi XV, XVI, XIV, o il Gotico sono per l'architettura come un cappello in testa a una donna; grazioso qualche volta, ma non sempre e niente di più.

SECONDA AVVERTENZA: LA SUPERFICIE

L'architettura, in quanto gioco sapiente, rigoroso e magnifico dei volumi assemblati nella luce, assegna come compito all'architetto quello di far vivere le superfici che avvolgono i volumi, senza che queste, come dei parassiti, divorino il volume e l'assorbano a loro profitto. Triste storia del presente.

Lasciare a un volume lo splendore della sua forma nella luce, ma d'altra parte adattare la superficie a bisogni spesso utilitari, è obbligarsi a trovare, nella divisione imposta dalla superficie, gli elementi che *evidenziano* e *generano* la forma. In altre parole un'architettura è una casa, un tempio, un'officina, indifferentemente. La superficie del tempio o dell'officina è per lo più un muro forato da porte e finestre;



Quest
» I M



questi buchi sono spesso distruzione di forma; bisogna farne elementi di esaltazione della forma. Se l'essenziale dell'architettura sono sfere, coni e cilindri, gli elementi che generano e fanno risaltare queste forme hanno alla base la geometria pura. Ma tale geometria turba gli ar-



chitetti d'oggi. Gli architetti oggi non osano concepire un Palazzo Pitti o una rue de Rivoli; costruiscono il boulevard Raspail.

Situiamo queste osservazioni sul terreno delle attuali necessità: abbiamo bisogno di un utile tracciato urbano e di bei volumi (piano della città). Abbiamo bisogno di strade adeguate, dove le necessità dell'abitazione, l'adozione della produzione in serie, l'organizzazione del cantiere, la grandezza dell'intenzione, la serenità dell'insieme



esaltino il nostro spirito ed esprimano il fascino delle cose nate felicemente.

Modellare la superficie di una forma primaria semplice significa far scaturire automaticamente la misura stessa del volume: contraddizione di intenzione - boulevard Raspail.

Modellare la superficie di volumi complicati e messi in sintonia, è *modulare* senza tradire il volume: problema raro - gli Invalides di Mansart.

Problema d'epoca e di estetica contemporanea: tutto conduce alla restaurazione dei volumi semplici: le strade, le fabbriche, i grandi magazzini, tutti i problemi che si presenteranno domani in forma sintetica, in vedute di insieme che nessun'altra epoca ha mai conosciuto. La superficie, forata dalle necessità di destinazione, deve servirsi delle generatrici che fanno risaltare queste forme semplici. Questi elementi rivelatori sono praticamente la scacchiera o griglia - fabbriche americane. Ma questa geometria fa paura.

Non seguendo un criterio architettonico, ma semplicemente guidati dalle necessità di un programma imperativo, gli ingegneri d'oggi si impadroniscono degli elementi che generano e fanno risaltare i volumi; essi mostrano la via e creano fatti plastici, chiari e limpidi che appagano lo sguardo e infondono allo spirito la gioia della geometria.

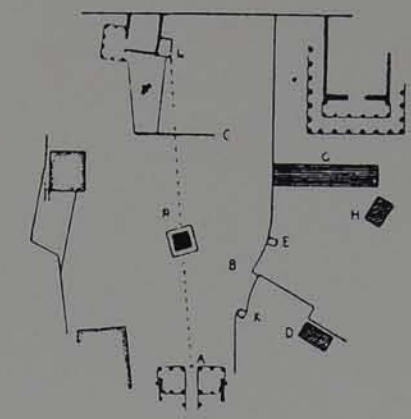
Tali sono le fabbriche, primizie rassicuranti dei tempi nuovi.
Gli ingegneri d'oggi si trovano in accordo con i principi che Bramante e Raffaello avevano già applicato molto tempo fa.

N.B. Ascoltiamo i consigli degli ingegneri americani, ma attenti agli *architetti* americani. Dimostrazione:



l
c
i
s
d
c
s
l
p
u
n
n
u
d
n
P
m
u
s
s
p
l
s
d
c
f
r
s
s
e
t
e
n
e
m
a
d
e
N
a
f
r
a
M
a
b
l
i
g
l
i
l'
E
t
o
r
n
e
p
s
e

Questi
→ J. M.



TRE AVVERTENZE AGLI ARCHITETTI

III

LA PIANTA

ACROPOLI DI ATENE. Colpo d'occhio sul Partenone, l'Eretteo, l'Athena Parthenos dai Propilei. Non bisogna dimenticare che il terreno dell'Acropoli è molto movimentato, con notevoli differenze di livello che sono state impiegate per dare imponenti basamenti agli edifici. I fuori asse hanno fornito delle vedute ricche e di effetto sottile; le masse asimmetriche degli edifici creano un ritmo intenso. Lo spettacolo è massiccio, elastico, nervoso, schiacciante per acutezza, dominante

l
c
i
s
d
c
s
l
p
u
n
n
u
d
n
P
m
u
sc
sp
li
so
di
ch
fo
ri
su
se
te
ne
ma
de
Na
fra
Ma
bli
gli
l'E
tor
ne
pse

Questi
» J M

*La pianta è la generatrice.
Senza pianta c'è disordine, arbitrio.
Nella pianta è già compreso il principio della sensazione.
I grandi problemi di domani, dettati da necessità collettive,
ripropongono il problema del piano.
La vita moderna chiede, attende un piano nuovo, per la casa e la città.*

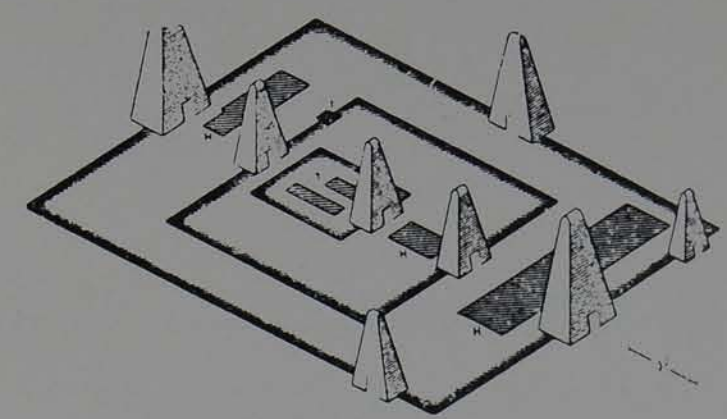
C
i
s
c
e
s
l
p
u
n
n
u
d
n
P
m
u
sc
sp
li
so
di
ch
fo
ri
su
sei
te
ne
m
de
Na
fra
M
bli
gli
l'E
tor
ne
pse

Ques
» I M

L'architettura non ha niente a che vedere con gli "stili".
Essa sollecita le facoltà più elevate, mediante la sua stessa astrazione. L'astrazione architettonica ha questo di particolare e magnifico, che, radicandosi nel fatto brutale, lo spiritualizza. Il fatto brutale è passibile di idea solo attraverso l'ordine che vi si proietta.
Il volume e la superficie sono gli elementi mediante i quali l'architettura si manifesta; essi sono determinati dalla pianta. È la pianta l'elemento generatore. Tanto peggio per chi è privo d'immaginazione!

TERZA AVVERTENZA: LA PIANTA

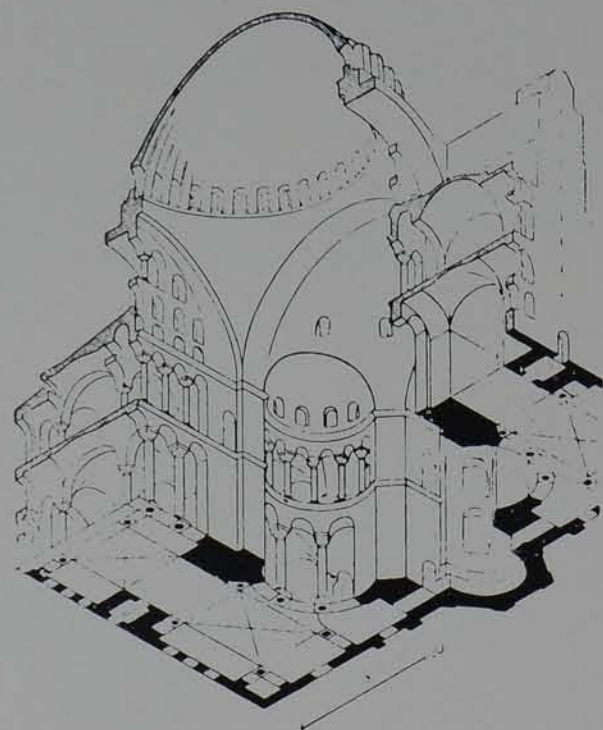
La pianta è la generatrice.
L'occhio dello spettatore si muove in un paesaggio fatto di strade e di case, ricevendo lo choc dei volumi che si levano intorno. Se questi volumi sono formali e non degradati da alterazioni intempestive, se la



TIPO DEL TEMPIO INDÙ. Le torri segnano una cadenza nello spazio

disposizione che li raggruppa esprime un ritmo chiaro e non un insieme incoerente, se i rapporti dei volumi e dello spazio sono costruiti in proporzioni giuste, l'occhio trasmette al cervello sensazioni coordinate e lo spirito ne trae sensazioni di piacere di ordine elevato: questa è architettura.

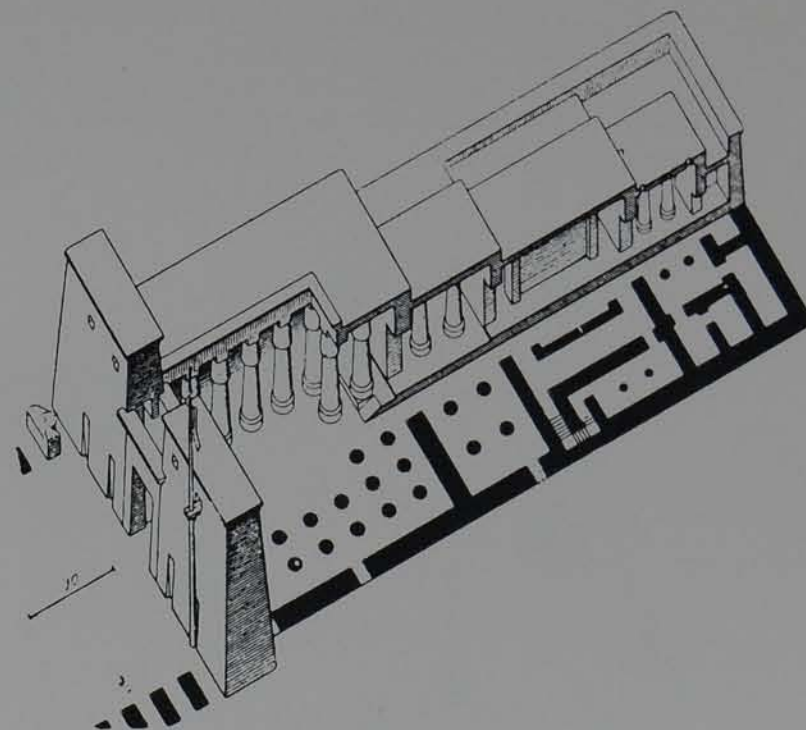
L'occhio osserva nella sala le superfici multiple dei muri e delle volte; le cupole determinano spazi; le volte dispiegano superfici; le colonne, i muri si allineano seguendo un ordine razionale comprensibile. Tutta la struttura s'innalza dalla base e si sviluppa secondo una regola impressa nella pianta: belle forme, varietà di forme, unità di principio geometrico. Trasmissione profonda di armonia: questa è architettura.



SANTA SOFIA DI COSTANTINOPOLI. La pianta agisce su tutta la struttura: le sue leggi geometriche e le loro combinazioni modulari si sviluppano in tutte le parti

La pianta sta alla base. Senza pianta non c'è né grandezza di intenzione e di espressione, né ritmo, né volume, né coerenza. Senza pianta c'è una sensazione insopportabile di cosa informe, di povertà, di disordine, di arbitrio.

La pianta richiede la più attiva immaginazione e insieme la più severa disciplina. La pianta determina tutto: è il momento decisivo. La pianta non ha il disegno grazioso del viso di una madonna; è



TEMPIO DI TEBE. La pianta si organizza seguendo l'asse di arrivo: viale delle stingi, piloni, corte con peristilio, santuario

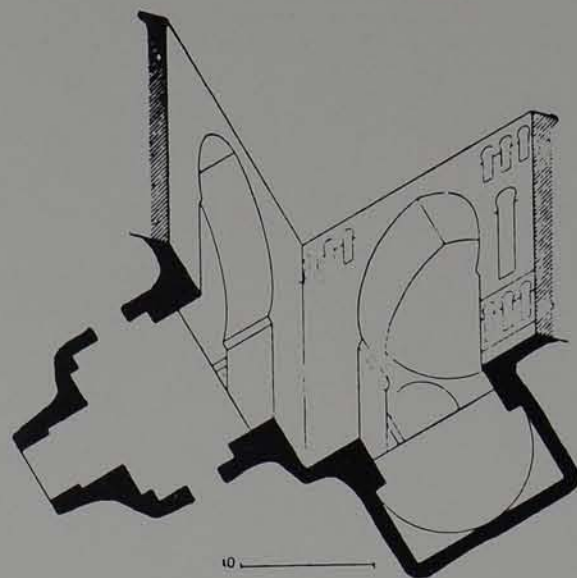
un'austera astrazione; non è che un'algebrizzazione arida. Ma il lavoro del matematico resta in ogni caso una delle più elevate attività dello spirito umano.

L'ordine è un ritmo afferrabile che agisce su qualsiasi essere umano in ugual modo.

La pianta porta in se stessa un ritmo primario determinato: l'opera si sviluppa in estensione e in altezza, secondo le sue prescrizioni, dal semplice al complesso, seguendo la stessa legge. L'unità della legge è la legge di una pianta corretta: legge semplice infinitamente modulabile.

Il ritmo è uno stato d'equilibrio che procede da simmetrie semplici o complesse o da compensazioni sapienti. Il ritmo è un'equazione: uguaglianza (simmetria, ripetizione) (*templi egiziani, indù*); compensazione (movimento di contrari) (*Acropoli di Atene*);

modulazione (sviluppo di un'invenzione plastica iniziale) (*Santa Sofia*). Altrettante reazioni profondamente diverse dell'individuo, malgrado l'unità di scopo: il ritmo, come stato di equilibrio. Da qui la diversità così sorprendente tra le grandi epoche, diversità che sta nel principio architettonico e non nei modi ornamentali.



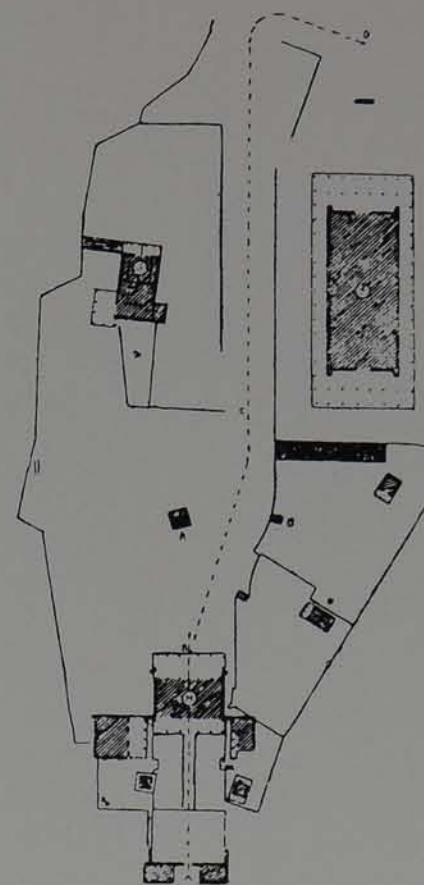
PALAZZO DI AMMAN (Siria)

Nella pianta è già compreso il principio della sensazione.

Ma il senso della pianta si è perso da cent'anni. I grandi problemi di domani, dettati da necessità collettive, stabiliti sulla base di statistiche e realizzati mediante il calcolo, ripropongono la questione della pianta. Quando si sarà compreso quale indispensabile grandezza di vedute occorra infondere al tracciato della città, si entrerà in un periodo che nessuna epoca ha ancora conosciuto. Le città dovranno essere concepite e tracciate nella loro estensione così come lo furono i templi d'Oriente e come lo furono gli Invalides e la Versailles di Luigi XIV.

Lo spirito tecnico di quest'epoca - tecnica della finanza e tecnica della costruzione - è pronto a realizzare questo compito.

Tony Garnier, incoraggiato da Herriot a Lione, ha progettato l'

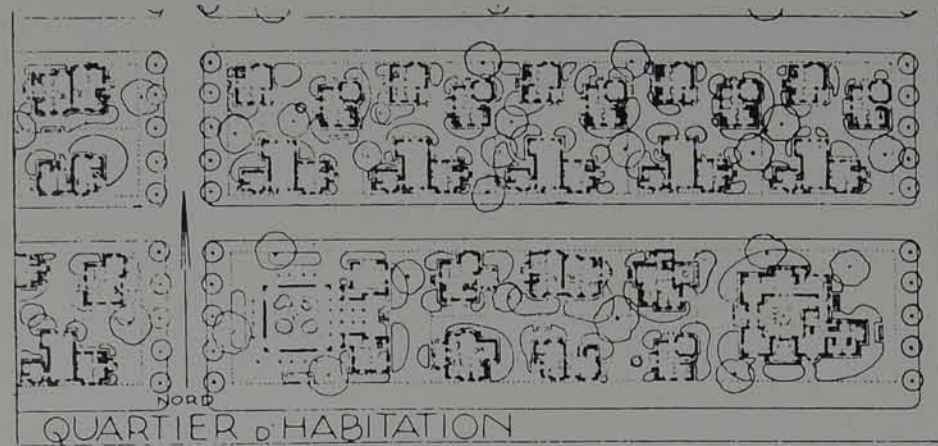


ACROPOLI DI ATENE. Il disordine apparente della pianta non può ingannare che il profano. L'equilibrio non è meschino. È determinato dal famoso paesaggio che si estende dal Pireo al monte Pentelico. La pianta è concepita per una visione da lontano: gli assi seguono la vallata e i fuori asse sono abilità da grande regista. L'Acropoli sulla sua rupe con i suoi muri di sostegno è vista da lontano, in blocco. I suoi edifici si ammassano nell'incidenza dei loro piani multipli

"città industriale". È un tentativo di mettere ordine e coniugare soluzioni utilitarie con soluzioni plastiche. Una regola unitaria distribuisce in tutti i quartieri della città la stessa scelta di volumi essenziali e fissa gli spazi secondo le necessità di ordine pratico e gli imperativi di un senso poetico proprio dell'architetto. Al di là di ogni giudizio sul coordinamento delle zone di questa città industriale, siamo presi dalle conseguenze benefiche dell'ordine. Dove regna l'ordine nasce il benessere. Mediante la creazione di un felice sistema di

lottizzazione, gli stessi quartieri operai acquistano un alto significato architettonico. Tale la conseguenza di una pianta.

Nello stato odierno di attesa (giacché l'urbanistica moderna non è ancora nata) i più bei quartieri delle nostre città dovrebbero essere i quartieri industriali, dove le ragioni di grandezza, di stile - la



TONY GARNIER. Quartiere d'abitazione tratto dalla *Cité industrielle*. Nel suo notevole studio su una Città industriale, Tony Garnier ha supposto già realizzati certi progressi di ordine sociale, da cui risulterebbero dei criteri di *estensione regolare* delle città. La società avrebbe ormai la libera disponibilità del suolo. Una casa per ogni famiglia; il terreno è coperto per metà dalle costruzioni, l'altra metà è di dominio pubblico ed è alberata; non ci sono recinzioni. Da questo momento l'attraversamento della città è permesso in qualsiasi senso, indipendentemente dalle strade, che il pedone non ha più bisogno di seguire. E il suolo della città è come un grande parco. (Si può fare un appunto a Garnier. Di avere, questi quartieri, una densità così bassa nel cuore della città)

geometria - sono imposte dalla natura stessa del problema. Il piano è mancato, manca tuttora. È vero, un ordine mirabile regna all'interno dei mercati coperti e delle officine, ha dettato la struttura delle macchine e ne regola i movimenti, condiziona ogni gesto delle squadre; ma il sudiciume infetta i dintorni e l'incoerenza domina quando il piombo e la squadra fissano l'impianto degli edifici rendendoli caduchi, costosi, pericolosi.

Basterebbe un piano. Un piano basterà: gli eccessi del male vi ci costringeranno.

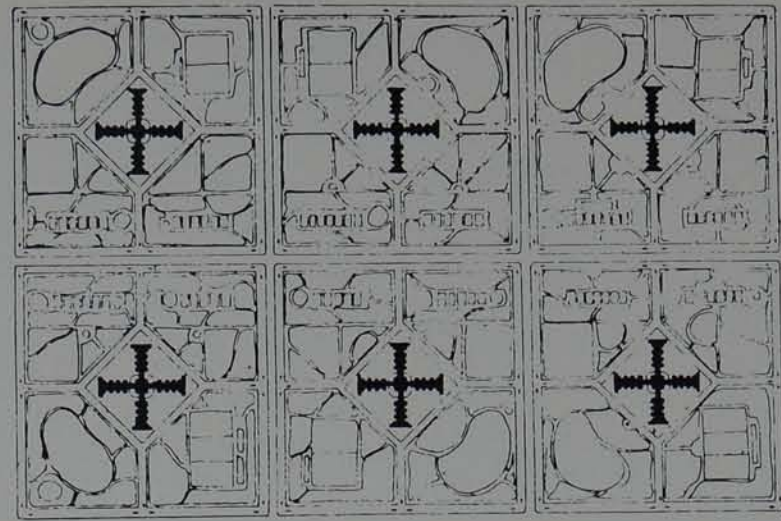
Un giorno Auguste Perret inventò il termine: "Città - Torri". Definizione scintillante che risveglia in noi il poeta. Parola che suona tempestiva perché il fatto è imminente! A nostra insaputa, la "gran-



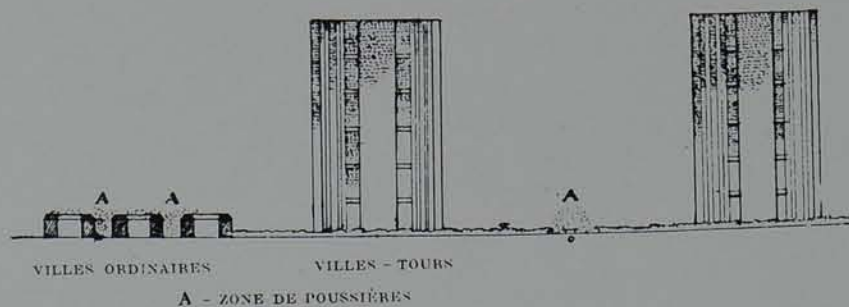
TONY GARNIER. Passaggi tra le diverse case di un quartiere di abitazione



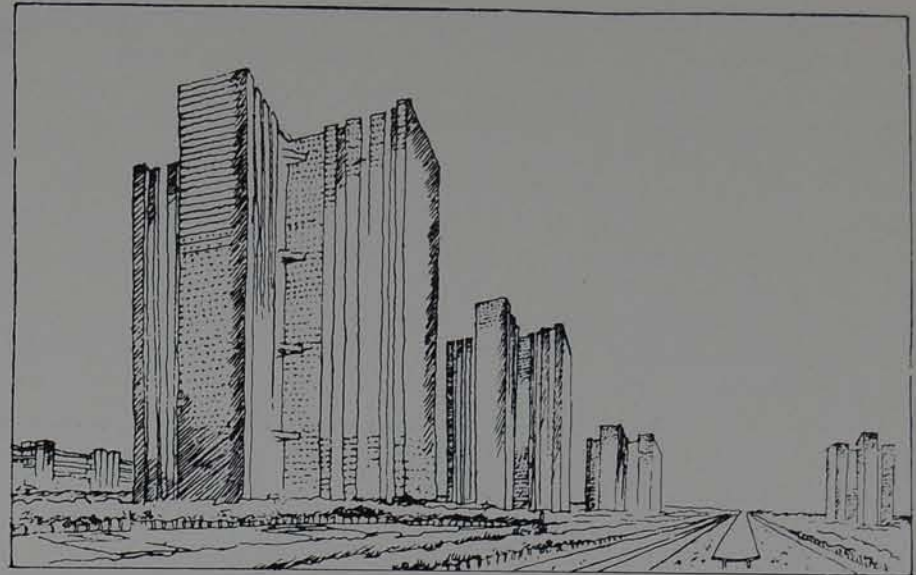
TONY GARNIER. Strada di un quartiere d'abitazione



L.C. 1920. LE CITTÀ TORRI. Proposta di lottizzazione. Sessanta piani, altezza duecentoventi metri; distanza tra le torri da duecentocinquanta a trecento metri (equivalenti alla larghezza del giardino delle Tuileries). Larghezza delle torri da centocinquanta a duecento metri. Nonostante la vasta superficie dei parchi, la densità normale delle città è aumentata da cinque a dieci volte. Sembra che simili costruzioni debbano essere consacrate esclusivamente agli affari (uffici) e di conseguenza innalzate al centro delle grandi città, liberandone le arterie; la vita di famiglia si adatterebbe male al meccanismo prodigioso degli ascensori. Le cifre sono spaventose e senza pietà, magnifiche: accordando a ogni impiegato una superficie di dieci metri quadrati, un grattacielo di duecento metri di larghezza ospiterebbe quarantamila persone. Hausmann, invece di fare dei canali stretti dentro Parigi, avrebbe dovuto demolire dei quartieri interi e raccogliarli in altezza; così avrebbe piantato dei parchi più belli di quelli del Grand Roy



LE CITTÀ-TORRI. Questa sezione mostra da un lato la polvere, gli odori e il rumore che soffocano le attuali città. Le torri, d'altra parte, sono distanti, nell'aria salubre, in mezzo al verde. Tutta la città è ricoperta di verde



L.C. 1920. LE CITTÀ TORRI. Le torri sono in mezzo a giardini, a campi sportivi, di tennis, di calcio. Le grandi arterie, col loro autodromo sopraelevato, distribuiscono la circolazione lenta, veloce, rapida

de" città tiene in incubazione, per così dire, il piano. Tale piano può essere gigantesco, perché la grande città è una marea montante. È tempo di ripudiare la forma attuale delle nostre città: cumulo di stabili ammassati, intreccio di strade piene di rumore, di puzza di benzina e di polvere, e dove il piano di una casa apre a pieni polmoni le finestre su questo sudiciume. Le grandi città sono diventate troppo fitte per la sicurezza degli abitanti e tuttavia, paradossalmente, non lo sono abbastanza per rispondere alla realtà nuova degli "affari".

Partendo da quel grande evento costruttivo che è il grattacielo americano, basterebbe riunire in qualche punto questa forte densità di popolazione e là elevare, su sessanta piani, costruzioni immense. Il cemento armato e l'acciaio permettono questi ardimenti e si prestano soprattutto a uno sviluppo delle facciate per cui le finestre guarderanno in cielo; così i cortili sarebbero soppressi. A partire dal quattordicesimo piano è la calma assoluta, l'aria pura.

In queste torri, che accoglieranno il lavoro, lavoro fino a oggi soffocato nei quartieri compatti e nelle strade congestionate, tutti i servizi si troveranno riuniti, secondo l'insegnamento della felice

esperienza americana; e questo significherà efficacia, risparmio di tempo e di sforzi e dunque una calma indispensabile. Queste torri, costruite a grande distanza le une dalle altre, daranno in altezza quello che fino a oggi si estendeva in superficie; esse lasciano vasti spazi che permettono di far passare lontano le strade rettilinee piene di rumore, per la circolazione veloce. Ai piedi delle torri si stendono i parchi; il verde si stende su tutta la città. Le torri si dispongono lungo viali imponenti; è questa veramente l'architettura degna del nostro tempo.

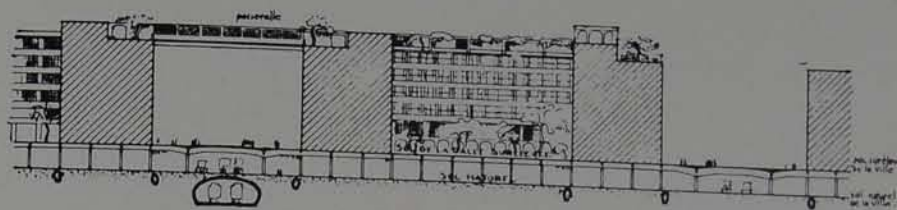
Auguste Perret ha enunciato il principio della città-torre, non l'ha disegnata! Si è invece fatto intervistare da un giornalista dell'*Intransigeant*, lasciandosi trascinare a esporre la sua concezione oltre limiti ragionevoli. Ha gettato così su un'idea sana un velo di pericoloso futurismo. Il giornalista ha notato che ponti immensi collegano ogni torre all'altra; perché? Dato che le arterie del traffico si trovano molto lontane dalle case e che gli abitanti si svagherebbero nei parchi sotto i filari delle piante, tra i prati e i campi di gioco, evidentemente essi non avrebbero alcun desiderio di passeggiare senza ragione su passerelle vertiginose. Secondo il giornalista questa città si fonderebbe su innumerevoli pilotis di cemento armato, che innalzerebbero a venti metri dal suolo (sei piani!) il selciato delle strade a collegare le torri tra loro. I pilotis lascerebbero sotto la città uno spazio immenso nel quale verrebbero collocate del tutto agevolmente le condotte dell'acqua, del gas e le fogne, le viscere della città. Il piano non era stato tracciato e l'idea non reggeva più senza un piano.

Quest'idea dei pilotis l'avevo esposta molto tempo fa a Auguste Perret, era un'idea molto meno grandiosa; ma poteva rispondere a un bisogno reale, poiché si applicava alla città esistente, come la Parigi di oggi. Invece di scavare per costruire spesse fondamenta, invece di scavare e riscavare continuamente sotto le strade per metterci (lavoro di Sisifo) i condotti dell'acqua e del gas, le fogne e la metropolitana, e doverci fare continue riparazioni, si sarebbe deciso di costruire i nuovi quartieri a partire dal livello del suolo, sostituendo le fondamenta con un gran numero di pilotis di cemento, sostegno del pianoterra degli immobili e della pavimentazione in aggetto dei marciapiedi e delle strade.

Sotto questo spazio guadagnato (da quattro a sei metri in altezza) circolerebbero i camion pesanti; le linee della metropolitana sostituirebbero gli ingombranti tram e così via, servendo direttamente

¹ Tracciando questi schizzi nel 1920, avevo creduto di tradurre le idee di Auguste Perret. Ma la pubblicazione dei suoi disegni nell'*Illustration* dell'agosto 1922 rivelò una concezione differente.

il sotto degli edifici. Una intera rete di circolazione, indipendente da quella delle strade riservate ai pedoni e alle vetture veloci, è stata guadagnata, con una propria razionale geografia, indipendente dall'ingombro delle case: foresta di pilotis dove la città organizzerebbe lo scambio delle merci, il suo rifornimento, tutti i bisogni lenti e massicci che oggi imbottigliano la circolazione.



L.C. 1915. LE CITTÀ-PILOTIS. Il suolo della città è sopraelevato da quattro a cinque metri sui pilotis che servono da fondamenta alle case. Il suolo della città è in un certo senso una platea, le strade e i loro marciapiedi sono delle specie di ponti. Sotto questa platea, direttamente accessibili, tutti gli organi finora sepolti nel suolo e inaccessibili, acqua, gas, elettricità, telefono, posta pneumatica, scoli, riscaldamento per quartieri, eccetera!

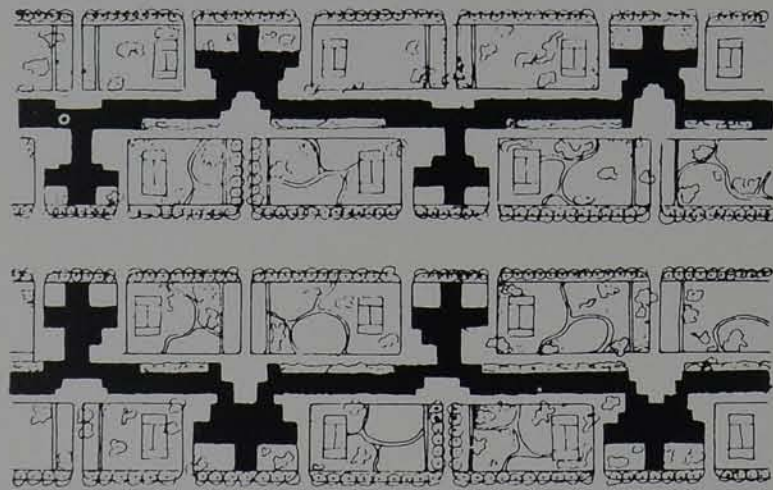
I caffè, i luoghi di riposo, eccetera, non sarebbero più questa specie di muffa che invade i marciapiedi: sarebbero portati sulle terrazze, come i negozi di lusso (infatti non è illogico che un'intera superficie della città resti inutilizzata e riservata ai tête-à-tête delle tegole e delle stelle?). Corte passerelle, gettate sopra le strade normali, permetterebbero la circolazione in questi nuovi quartieri recuperati, consacrati al riposo tra le distese di verde e di fiori.

Tale concezione addirittura triplicava la superficie circolabile della città; era realizzabile, *corrispondeva a un bisogno, costava meno caro, era più sana dell'attuale modo di procedere*. Lo era nel vecchio

¹ *Intransigeant*, 25 novembre 1924: Il boulevard Hausmann prolungato. E non c'è solo la metropolitana e la doppia siepe di pesanti immobili, ci sono quelle gallerie alla moda inglese che si scavano sotto ogni marciapiede per collocarvi le canalizzazioni di ogni tipo. Saranno abbastanza alte e larghe perché gli addetti dell'elettricità, dell'aria compressa, delle poste, eccetera vi possano circolare agevolmente, e quelle che rivestiranno i tubi del gas d'illuminazione saranno coperte da pannelli mobili di modo che il minimo guasto, fuga o rottura della rete vascolare o nervosa di questo quartiere privilegiato non comporterà necessariamente quelle gigantesche laparotomie in occasione delle quali una metà della carreggiata viene ingombrata per otto giorni dalle viscere del suo marciapiede (J.L.)



L.C. 1920. LE STRADE A REDENTS. Vasti spazi ariosi e soleggiati sui quali si aprono gli appartamenti. Giardini e campi-gioco ai piedi delle case. Facciate lisce con aperture immense. Il gioco delle ombre è determinato dalla sequenza di risalti della pianta. La sensazione di ricchezza è data dall'ampiezza del tracciato e dal gioco della vegetazione sull'impianto geometrico delle facciate. Va da sé che qui si tratta, come per le città-torri, di iniziative a larga base finanziaria che comportano la costruzione di interi quartieri. Già simili consorzi su piccola scala esistevano prima della guerra. Un solo architetto traccerà tutta una strada: unità, grandezza, dignità, economia



L.C. 1920. Le strade a redents.

quadro delle nostre città, così come sarà sana la concezione delle città-torri nelle città di domani.

Ecco ancora un tracciato di strade che comporta un completo rinnovamento delle forme di lottizzazione e precede una riforma radicale della casa d'affitto; questa riforma imminente, motivata dalla trasformazione del lavoro domestico, reclama nuovi progetti di abitazione e un'organizzazione interamente nuova dei servizi che risponda ai bisogni della vita nella grande città. Anche qui il piano è l'elemento generatore; senza il piano regnano la miseria, il disordine, l'arbitrio.¹

Invece di tracciare la città in volumi quadrangolari con lo stretto scavo delle strade, fiancheggiate dai sette piani di edifici a picco sulla carreggiata che formano cortili malsani, sentine senza aria e senza sole, si traccerebbero, occupando le stesse superfici e con la stessa densità di popolazione, volumi di case a redents successivi che serpeggiano lungo viali rettilinei; non più cortili ma appartamenti che si aprono, su ogni facciata, all'aria e alla luce, e che guardano non sui fragili alberi dei viali attuali, ma su prati, su campi di gioco e ricche piantagioni. I redents realizzerebbero il gioco delle ombre favorevole all'espressione architettonica, facendo emergere, come prue, a intervalli regolari, i volumi ortogonali ai viali.

La costruzione di cemento armato ha determinato una rivoluzione nell'estetica del costruire. Mediante la soppressione del tetto sostituito da terrazze, il cemento armato porta una nuova estetica della pianta finora sconosciuta. I redents e le rientranze sono possibili e portano d'ora innanzi il gioco delle penombre e dell'ombra, non più dall'alto in basso, ma lateralmente da sinistra a destra.

È una modificazione molto importante nell'estetica del piano; non la si è ancora capita; sarebbe utile pensarci ora nei progetti di ampliamento delle città.²

* * *

Siamo in un periodo di costruzione e di riadattamento a nuove condizioni sociali e economiche. Passiamo un promontorio e i nuovi orizzonti non ritrovano la grande linea delle tradizioni che attraverso una revisione completa dei mezzi correnti, che attraverso la determinazione di nuove basi costruttive stabilite sulla logica.

¹ Vedere più avanti: "Case in serie".

² Questo problema sarà studiato nel libro in preparazione: *Urbanismo* (apparso nel 1925).

In architettura le vecchie basi costruttive sono morte. Non si ritroveranno i principi dell'architettura che quando basi nuove abbiano creato il supporto logico di ogni manifestazione architettonica. Si preannunciano vent'anni da impegnare nella creazione di queste basi. Periodo di grandi problemi, periodo di analisi, di sperimentazione, periodo anche di grandi rivolgimenti estetici, periodo di elaborazione di una nuova estetica.

È il *piano* che bisogna studiare, chiave di questa evoluzione.



L.C. e PIERRE JEANNERET. Giardino sul tetto-terrazza di un edificio privato a Auteuil

Le illustrazioni 1, 2, 3, 4, 5, 6 di questo capitolo sono tratte da Choisy, *Histoire de l'Architecture*, ed. Baranger. Le illustrazioni 7, 8, 9 sono tratte da *La Cité industrielle* di Tony Garnier, ed. Vincent.



PORTA SAINT-DENIS (Blondel)

I TRACCIATI REGOLATORI

U
E
A
I
S
I
C
N
f
M
E
G
L
n
p

02
> /

*La nascita fatale dell'architettura.
L'obbligo dell'ordine. Il tracciato regolatore è una garanzia contro
l'arbitrio. È la gioia dello spirito.
Il tracciato regolatore è un mezzo; non è una ricetta. La scelta e le
modalità d'espressione del tracciato sono parte integrante della
creazione architettonica.*

L'uomo primitivo ha fermato il carro, decide che qui sarà il suo posto. Sceglie una radura, abbatte gli alberi troppo vicini, spiana il terreno all'intorno; apre il cammino che lo collegherà al fiume o a quelli della tribù appena lasciata; pianta i picchetti che fisseranno la tenda. La circonda con una palizzata in cui ricava una porta. Il cammino è rettilineo quanto gli permettono i suoi strumenti, le sue braccia e il suo tempo. I picchetti della tenda descrivono un quadrato, un esagono o un ottagono. La palizzata forma un rettangolo con quattro angoli, uguali, retti. La porta della capanna si apre sull'asse del recinto e la porta del recinto sta di fronte alla porta della capanna.

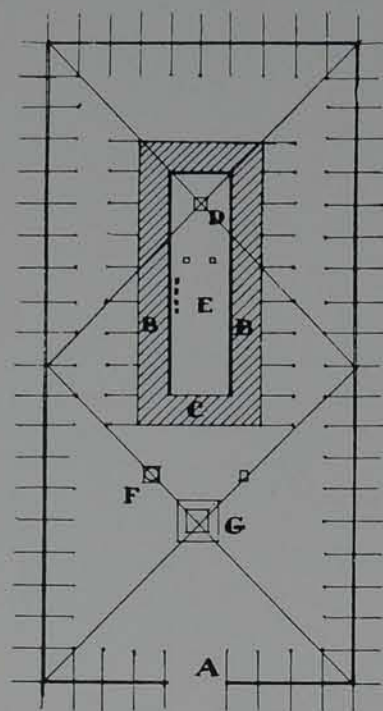
Gli uomini della tribù hanno deciso di mettere al sicuro il loro dio. Lo mettono in uno spazio opportunamente disposto; lo mettono al riparo sotto una solida capanna e piantano i picchetti della capanna in quadrato, in esagono, in ottagono. Proteggono la capanna con una solida palizzata e piantano i picchetti cui verranno legate le corde dei pali del recinto. Definiscono lo spazio che sarà riservato ai sacerdoti, installano l'altare e i vasi del sacrificio. Aprono un portone nella palizzata e lo mettono in asse con la porta del santuario.

Guardate nel libro dell'archeologo il grafico di questa capanna, il grafico di questo santuario: è la pianta di una casa, è la pianta di un tempio. È lo stesso spirito che si trova nella casa di Pompei. È lo stesso spirito del Tempio di Luxor.

Non c'è l'uomo primitivo; ci sono mezzi primitivi. L'idea è costante, in potenza dall'inizio.

Osservate queste piante: una matematica primitiva le regge. Ci sono delle misure; per ben costruire, per ben distribuire gli sforzi, per la solidità e l'utilità dell'opera le *misure* condizionano tutto. Il costruttore ha preso la più facile, la più costante unità di misura, un utensile che non poteva perdere: il suo passo, il suo piede, il suo gomito, il suo dito.

Per costruire bene e per distribuire i suoi sforzi, per la solidità e l'utilità dell'opera, ha preso delle misure, ha scelto un modulo, *ba*



TEMPIO PRIMITIVO

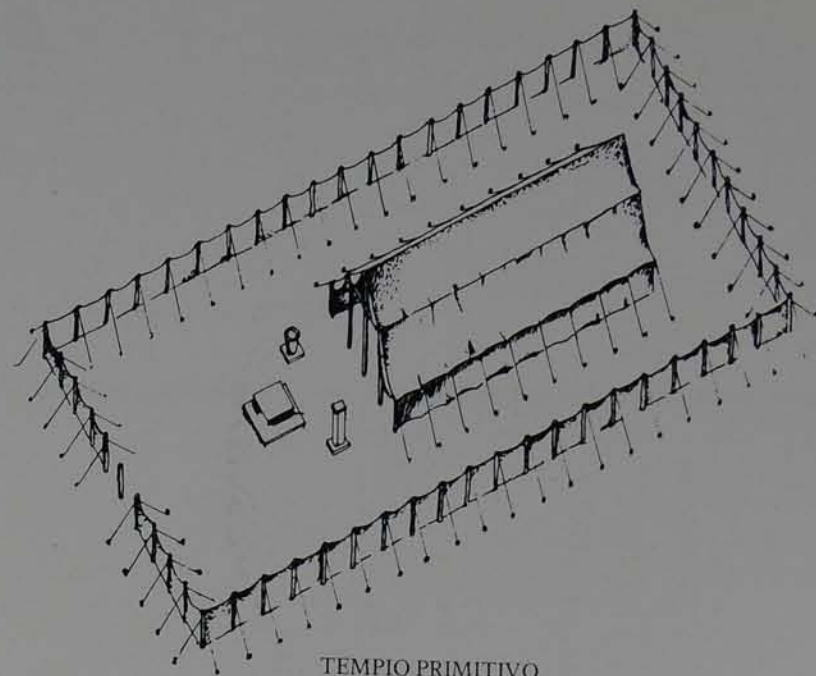
- A Ingresso
- B Portico
- C Peristilio
- D Santuario
- E Strumenti di culto
- F Vaso delle libagioni
- G Altare



regolato il suo lavoro, ha dato ordine. Poiché attorno a lui la foresta è un intrico disordinato di liane, rovi, tronchi che lo intralciano e paralizzano i suoi sforzi.

Ha messo ordine misurando. Per misurare ha preso il suo passo, il suo piede, il suo gomito o il suo dito. Imponendo l'ordine col piede o col dito, ha creato un modulo che regola tutta l'opera; e quest'opera è alla sua scala, per il suo vantaggio, per i suoi comodi, è rapportata alla sua *misura*. È alla scala umana. Si armonizza con lui: è l'essenziale.

Ma decidendo la forma del recinto, della capanna, della posizione dell'altare e dei suoi accessori, ha fatto istintivamente angoli retti, assi, quadrati o cerchi. Poiché egli non poteva creare altrimenti qualche cosa che gli desse l'impressione di creare. Poiché gli assi, i cerchi, gli angoli retti, sono i principi della geometria e sono effetti che il nostro occhio misura e riconosce; altrimenti sarebbe il caso, l'anomalia, l'arbitrio. La geometria è il linguaggio dell'uomo.



Ma determinando le rispettive distanze degli oggetti, ha inventato ritmi, dei ritmi percepibili all'occhio, chiari nei loro rapporti. E questi ritmi sono agli inizi del modo di agire umano. Vibrano nell'uomo in ragione di una fatalità organica, la stessa fatalità che fa disegnare la sezione aurea a dei bambini, a dei vecchi, a dei selvaggi, a dei letterati.

Un modulo misura e unifica, un tracciato regolatore costruisce e soddisfa.

* * *

La maggior parte degli architetti non ha forse oggi dimenticato che la grande architettura è alle origini stesse dell'umanità e che è funzione diretta degli istinti umani?

Quando si vedono le casette della periferia di Parigi, le ville delle dune di Normandia, i viali moderni e le esposizioni internazionali, non si ha forse la certezza che gli architetti non sono esseri umani, al di fuori dell'ordine, lontani dal nostro modo di pensare e che lavorano forse per un altro pianeta?

Il fatto è che si è loro insegnato un mestiere bizzarro, che consiste nel far compiere ad altri - muratori, carpentieri o falegnami - miracoli di perseveranza, di diligenza e di abilità, per innalzare e consolidare elementi (tetti, muri, finestre, porte, eccetera) che non hanno più niente in comune tra loro e che non si prefiggono di essere veramente utili a qualche cosa.

* * *

Allora, tutti d'accordo nel considerare dannosi, fannulloni, incapaci, ottusi e fastidiosi quei pochi intellettuali che, compresa la lezione dell'uomo primitivo nella sua radura, pretendano di vedere nel mondo primitivo dei tracciati regolatori: "Con i vostri tracciati regolatori ucciderete l'immaginazione, metterete sul trono la ricetta".

"Ma tutte le epoche precedenti hanno usato questo strumento necessario."

"Non è vero, lo dite voi che siete maniaci cerebrali!"

"Ma il passato ci ha tramandato prove, documenti iconografici, steli, lastre, pietre incise, pergamene, manoscritti, stampati ..."

* * *

L'architettura è la prima manifestazione dell'uomo che crea il suo universo, e lo crea a immagine della natura, aderente alle leggi della natura, alle leggi che reggono la nostra natura, il nostro universo. Le leggi di gravità, di statica e dinamica si impongono mediante la riduzione all'assurdo: resistere o crollare.

Un supremo determinismo illumina le creazioni naturali e ci dà la sicurezza di una cosa equilibrata e ragionevolmente fatta, di una cosa infinitamente modulata, evolutiva, varia e unitaria.

Le leggi fisiche primordiali sono poche e semplici. Le leggi morali sono poche e semplici.

* * *

L'uomo d'oggi piolla alla perfezione una tavola con una piallatrice meccanica, in pochi secondi. L'uomo di ieri piollava una tavola abbastanza bene con una pialla. L'uomo primitivo squadrava molto male una tavola con una selce o un coltello. L'uomo molto primitivo usava un modulo e i tracciati regolatori per rendere il suo lavoro più facile. Il

greco, l'egiziano, Michelangelo o Blondel usavano i tracciati regolatori per la correzione delle loro opere e il soddisfacimento del loro senso artistico e del loro senso matematico. L'uomo d'oggi non usa niente di tutto ciò e fa il boulevard Raspail. Ma proclama di essere un poeta liberato e che i suoi istinti gli bastano; ma questi si esprimono solo per mezzo degli artifici imparati nelle scuole. Un lirico scatenato con la corda al collo, uno che sa delle cose, ma cose che non ha né inventato, né verificato, che ha perso durante l'indottrinamento quella candida e fondamentale energia del fanciullo che chiede senza stancarsi: "Perché?"

* * *

I tracciati regolatori sono una garanzia contro l'arbitrio; l'operazione di verifica che approva ogni lavoro creato con ardore, la prova del nove dello scolaro, il CVD del matematico.

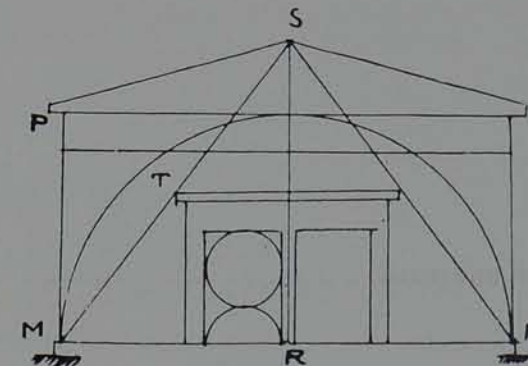
Il tracciato regolatore è una soddisfazione di ordine spirituale che porta alla ricerca di rapporti sottili e armoniosi. Conferisce all'opera l'euritmia.

Il tracciato regolatore apporta questa matematica sensibile dando la benefica percezione dell'ordine. La scelta di un tracciato regolatore fissa la geometria fondamentale dell'opera; determina dunque una delle impressioni fondamentali. La scelta di un tracciato regolatore è uno dei momenti decisivi dell'ispirazione, è una delle operazioni fondamentali dell'architettura.

* * *

Ecco dei tracciati regolatori che sono serviti per fare cose molto belle, e sono il motivo per cui queste cose sono molto belle:

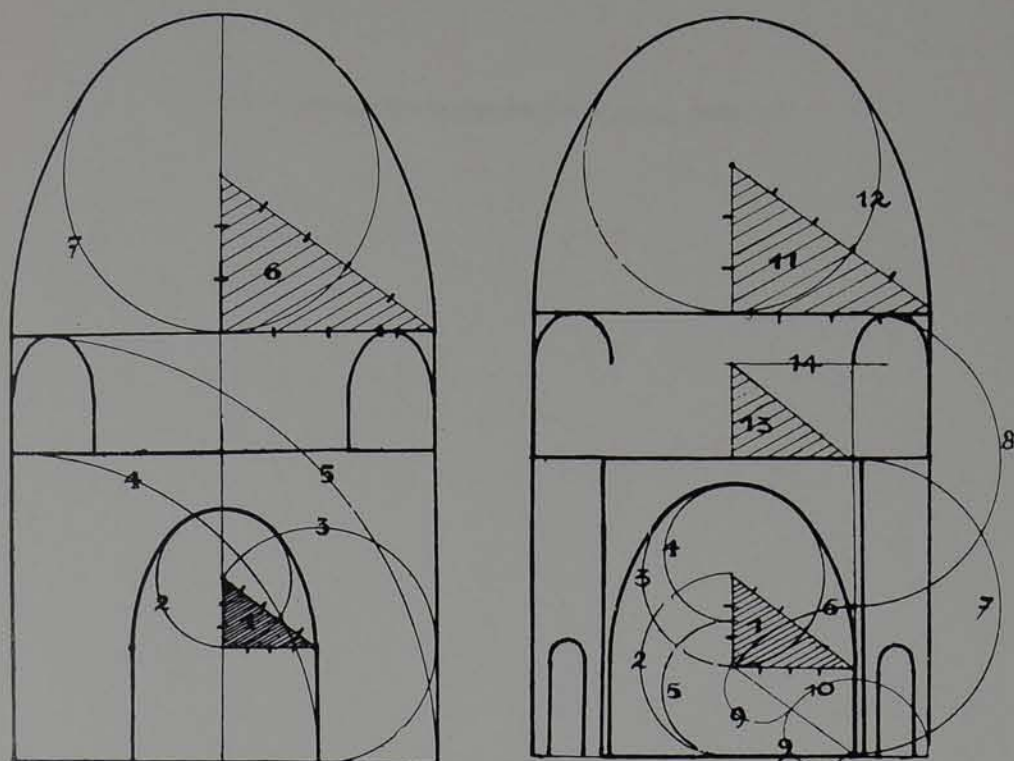
COPIA DI UNA LASTRA DI MARMO DEL PIREO:



Facciata dell'Arsenale del Pireo

La facciata dell'Arsenale del Pireo è determinata da qualche semplice divisione che proporziona la base all'altezza e che determina la posizione della porta e la sua dimensione in rapporto intimo con la facciata.

ESTRATTO DA UN LIBRO DI DIEULAFOY:



Tracciato delle cupole achemenidi

Le grandi cupole achemenidi sono tra le più sottili conclusioni della geometria. Una volta stabilita la concezione della cupola sulle necessità liriche di questa stirpe e di questa epoca, sui dati statici dei principi costruttivi applicati, il tracciato regolatore viene a rettificare, correggere, mettere a punto, far corrispondere tutte le parti, sul medesimo principio unitario del triangolo 3, 4, 5, che sviluppa i suoi effetti a partire dal portico alla sommità della volta.



Notre-Dame di Parigi

MISURAZIONE SU NOTRE-DAME DI PARIGI:

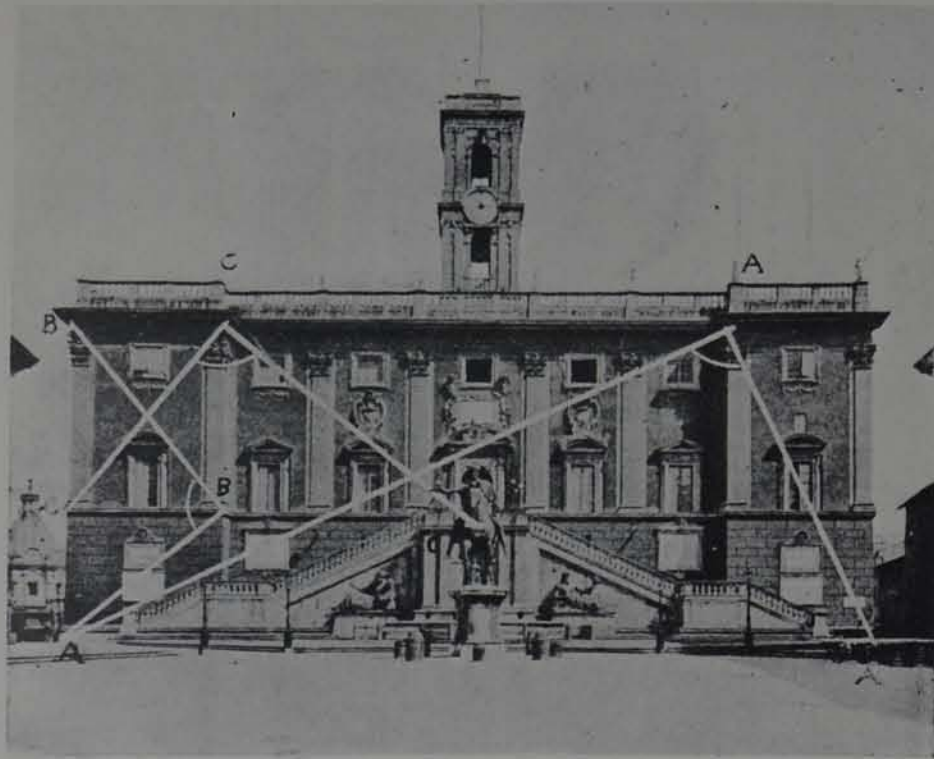
La superficie determinante della cattedrale è regolata sul quadrato e sul cerchio.¹

TRACCIATO SU UNA FOTOGRAFIA DEL CAMPIDOGLIO:

Gli incroci ad angolo retto del tracciato servono a precisare le intenzioni di Michelangelo, imponendo lo stesso principio che determina le grandi divisioni dei padiglioni e del corpo principale ai particolari dei padiglioni, all'inclinazione delle scalinate, all'ubicazione delle finestre, all'altezza del basamento, eccetera.

L'opera, concepita per il sito, e la cui massa avvolgente è

¹ Notare per Notre-Dame e per la porta Saint-Denis le modifiche del livello del suolo arretrate in seguito dalle autorità municipali.



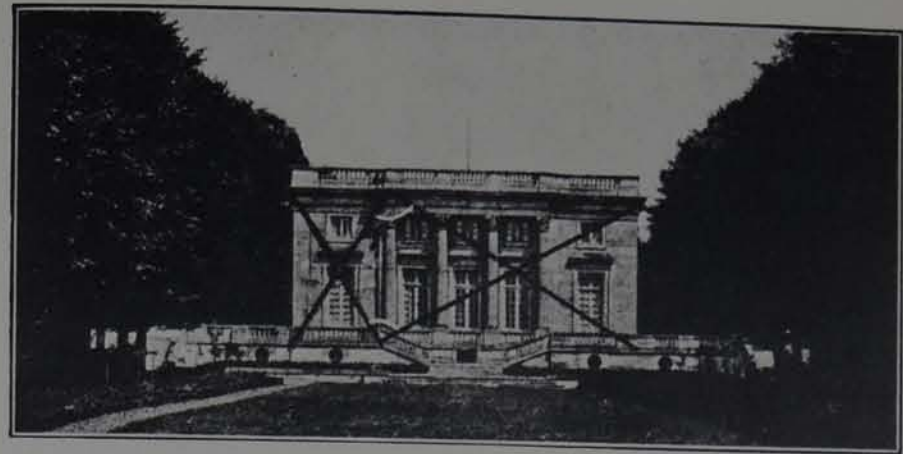
Il Campidoglio a Roma

associata al volume e allo spazio circostante, si raccoglie in se stessa, si concentra, si unifica, esprime in tutta la sua completezza la stessa legge, diventa volume.

ESTRATTO DAI COMMENTARI DI BLONDEL SULLA SUA PORTA SAINT DENIS
(vedere all'inizio del capitolo):

La massa principale è fissata, l'apertura del vano è abbozzata. Un tracciato regolatore imperativo, sul modulo 3, divide l'insieme della porta e le parti della costruzione nel senso dell'altezza e della larghezza, regola tutto sull'unità dello stesso numero.

IL PETIT TRIANON:



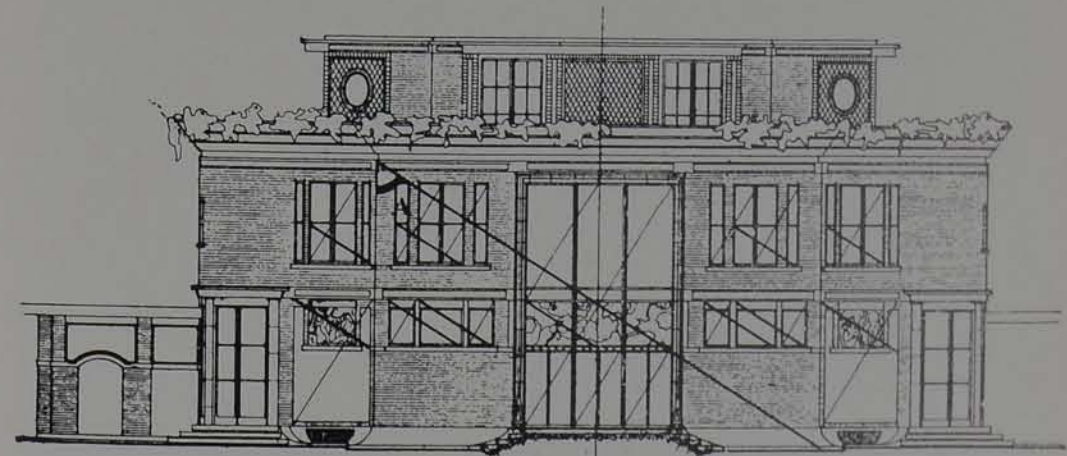
Il Petit Trianon a Versailles

Luogo dell'angolo retto.

COSTRUZIONE DI UNA VILLA (1916):

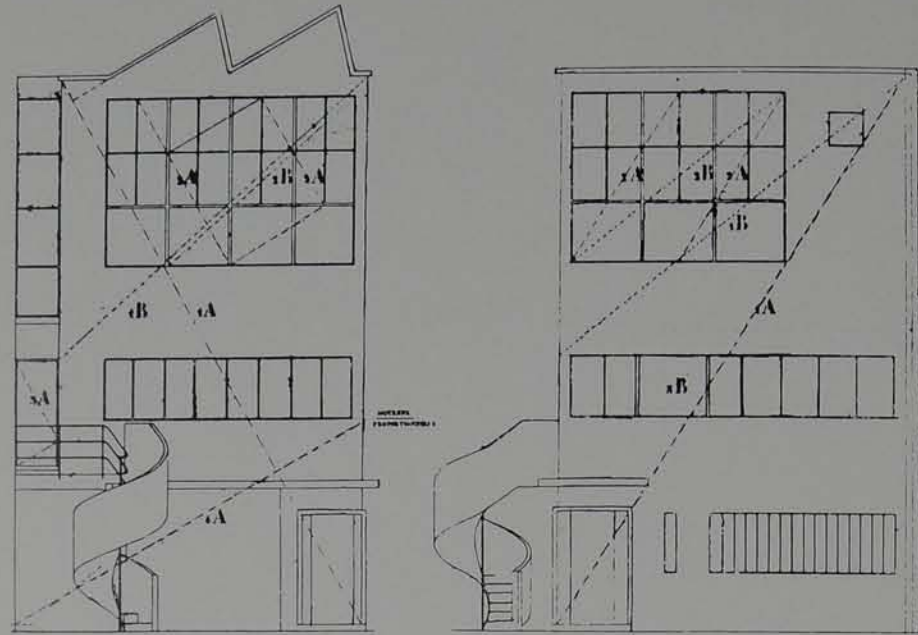
Il blocco generale delle facciate, sia anteriore che posteriore, è regolato sullo stesso angolo (A) che determina una diagonale, le cui parallele multiple e le loro perpendicolari forniranno le misure correttive degli elementi secondari, porte, finestre, pannelli, eccetera, sin nei più piccoli particolari.

Questa villa di piccole dimensioni si trovava in mezzo ad altre



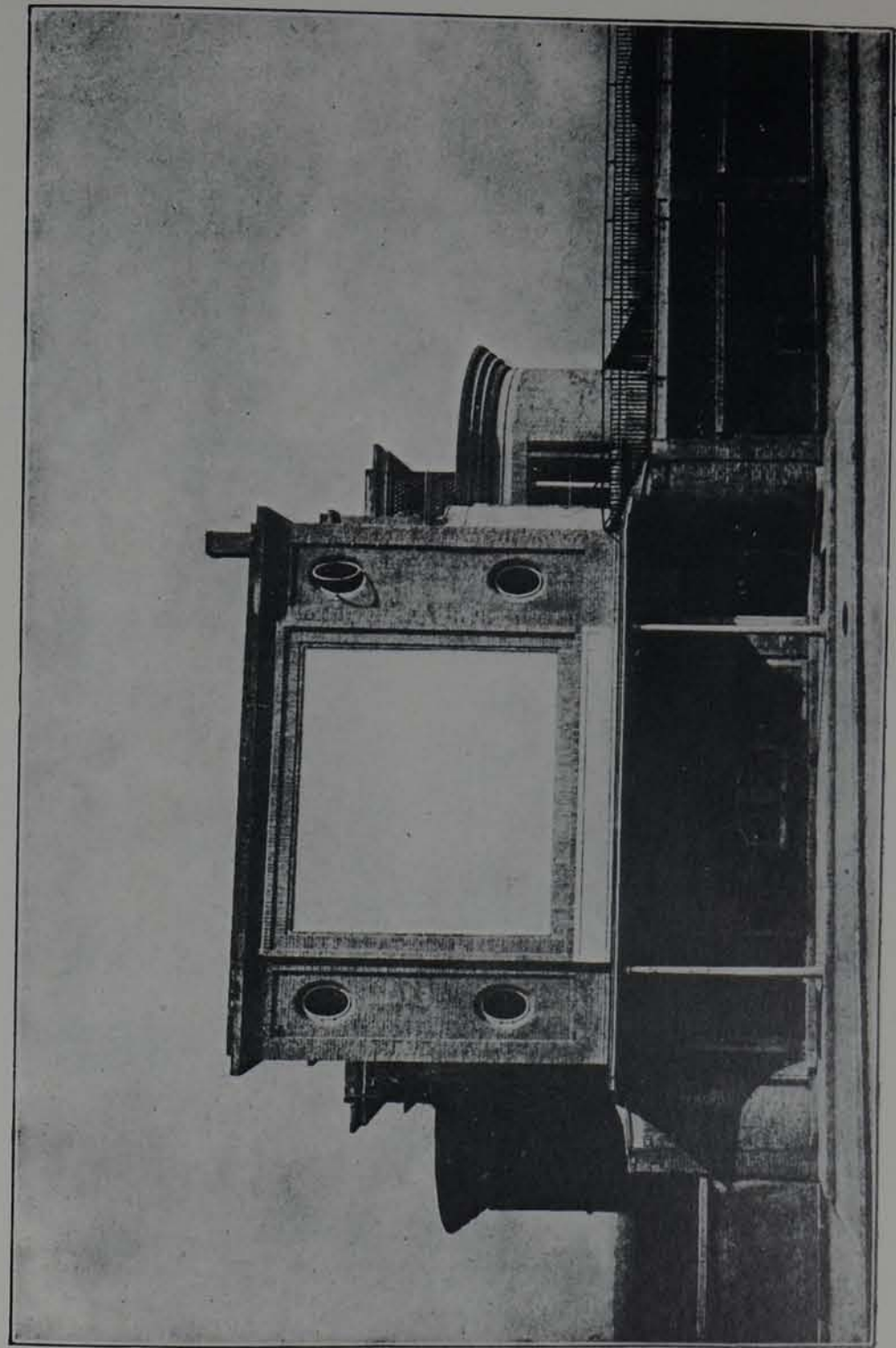
L.C. 1916. VILLA. Facciata

costruzioni, edificate senza criterio, e sembrava più monumentale, di un altro ordine.¹

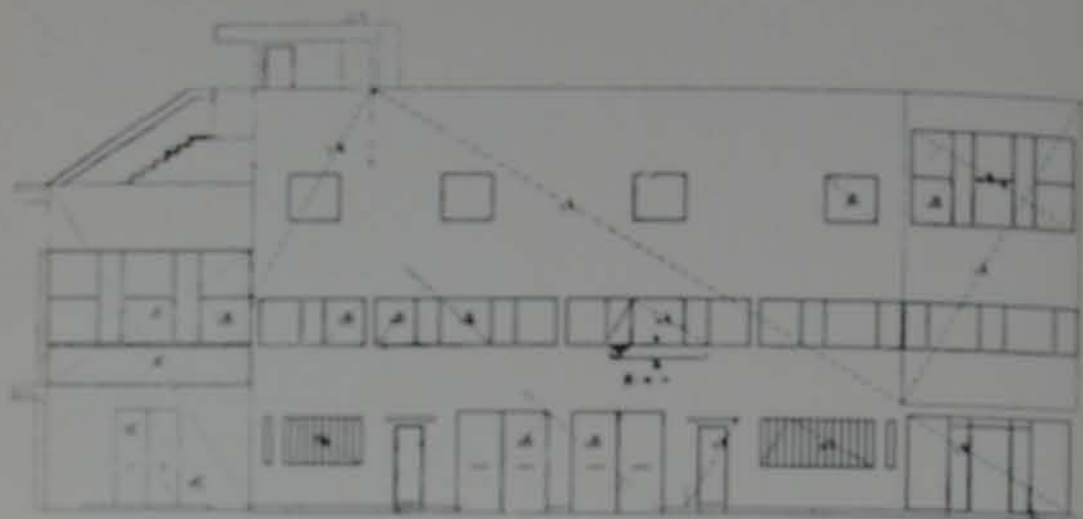


Le Corbusier e Pierre Jeanneret. 1923. Casa di Ozenfant

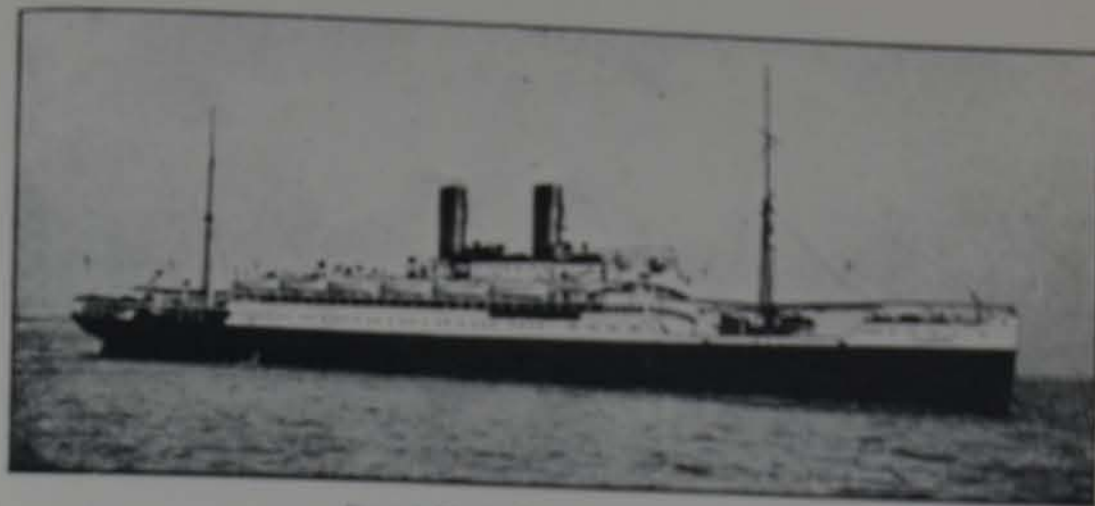
¹ Mi scuso di citare qui miei esempi però, malgrado le mie ricerche, non ho ancora avuto il piacere di incontrare architetti contemporanei che si siano occupati di questo problema; non ho, a questo proposito, provocato che sbalordimento, o riscontrato opposizione e scetticismo.



L.C. 1916. VILLA. Facciata posteriore



L.C. e P.J. 1924
Due villette private a Anversa



Piroscalo Flamingo - Compagnie Transatlantique

OCCHI CHE NON VEDONO...

I
I PIROSCAFI

*Una grande epoca è cominciata.
Esiste uno spirito nuovo.
Esiste una quantità di opere improntate a uno spirito nuovo; si
ritrovano soprattutto nella produzione industriale.
L'architettura soffoca nelle abitudini.
Gli "stili" sono una menzogna.
Lo stile è un'unità di principio che anima tutte le opere di
un'epoca e è il risultato di un carattere spirituale.
La nostra epoca esprime ogni giorno il suo stile.
I nostri occhi, purtroppo, non sanno ancora vederlo.*

C'è uno spirito nuovo: spirito di costruzione e di sintesi guidato da una concezione chiara.

Comunque sia, esso anima oggi la maggior parte dell'attività umana.

UNA GRANDE EPOCA È COMINCIATA
Programma dell' *Esprit Nouveau*, n. 1, ottobre 1920

Nessuno nega oggi l'estetica espressa dalle creazioni dell'industria moderna. Sempre più le costruzioni, le macchine vengono realizzate con proporzioni, giochi di volumi e materiali tali che molte di esse sono vere opere d'arte, perché implicano il numero, cioè un ordine. Ora l'élite che costituisce il mondo dell'industria e degli affari e vive in questa atmosfera virile in cui si creano opere indiscutibilmente belle, certo immagina di essere molto lontana da ogni tipo di attività estetica. A torto; gli uomini che la compongono *sono tra i più attivi creatori dell'estetica contemporanea*. Né gli artisti né gli industriali se ne rendono conto. È nella totalità della sua produzione che si trova lo stile di un'epoca e non, come troppo spesso si crede, in qualche prodotto ornamentale, semplice superfetazione che ingombra quel sistema dello spirito che solo fornisce gli elementi di uno stile. La conchiglia non è lo stile Luigi XV, il loto non è lo stile egiziano, eccetera eccetera.

Manifesto dell' *Esprit Nouveau*

Le "arti decorative" infuriano! Dopo trent'anni di sordo lavoro, eccole all'apogeo. Commentatori entusiasti parlano di *rigenerazione dell'arte francese*! Evitiamo di imbarcarci in questa avventura (che finirà male): altra cosa è nata che una semplice rigenerazione del decorativo. Un'epoca nuova soppianta un'epoca che muore. Il macchinismo, fatto nuovo nella storia umana, ha suscitato uno spirito nuovo. Un'epoca crea la sua architettura come l'immagine chiara di un modo di pensare. Durante lo scompiglio di quel periodo di crisi precedente l'avvento di un tempo nuovo, aperto alle idee libere, lucide, l'arte decorativa è stata il luogo nel quale si credeva potersi riparare sotto l'infuriare della tempesta. Salvezza illusoria? Evitiamo l'avventura dell'arte decorativa; l'arte decorativa ha rappresentato l'occasione opportuna per eliminare il passato e per ricercare a tastoni l'essenza dell'architettura. L'essenza dell'architettura non può

derivare che da uno stato di cose e da uno stato di spirito. Sembra che gli eventi si siano succeduti abbastanza rapidamente per affermare la condizione spirituale contemporanea e poter formulare un criterio architettonico. Anche se le arti decorative sono su questa china pericolosa che precederà la caduta, si può dire che per mezzo loro gli



PAUL VÉRA. Portalampada (Rinascimento)

animi hanno preso conoscenza di ciò cui aspirano. Si può credere che l'ora dell'architettura è suonata.

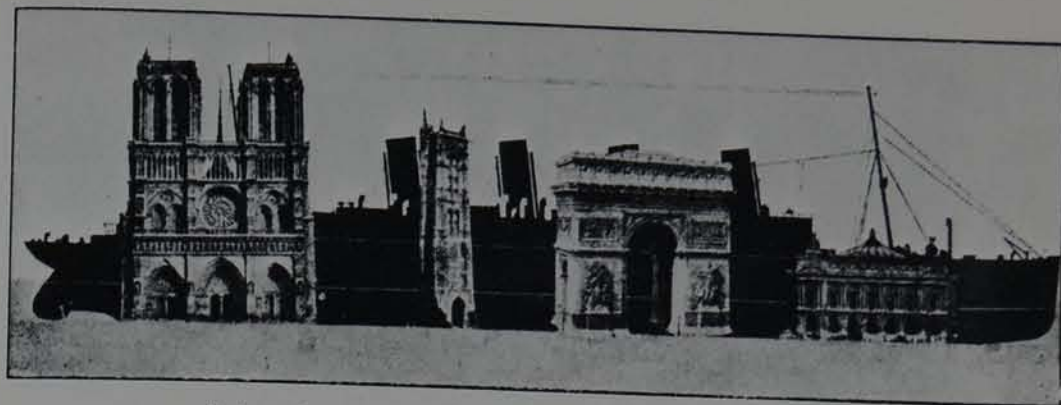
I greci, i romani, il Grande Secolo, Pascal e Cartesio, chiamati per errore a testimoniare in favore delle arti decorative, hanno illuminato il nostro giudizio ed eccoci ora nell'architettura, l'architettura che è tutto, ma che non è le arti decorative.

I portalampada, le lampade, le ghirlande, gli ovali squisiti dove colombe triangolari tubano e si baciano, i salottini pieni di cuscini che sembrano zucche di velluto, giallo e nero, non sono più che le testimonianze insopportabili di uno spirito già morto. Sia questi santuari soffocanti, sia le grossolanità paesane ci offendono.

Abbiamo preso gusto all'aria libera e alla luce piena.

* * *

Ingegneri anonimi, meccanici al lavoro tra la forgia e il grasso di officina, hanno concepito e costruito cose formidabili come i piroscafi. Noialtri terrestri non siamo in grado di apprezzare, e sarebbe bello



Il piroscafo *Aquitania*, Cunard Line, trasporta tremilaseicento persone

che, per insegnarci ad ammirare le opere della "rigenerazione", ci fosse data l'occasione di fare i chilometri di cammino che corrispondono alla visita di un piroscafo.

* * *

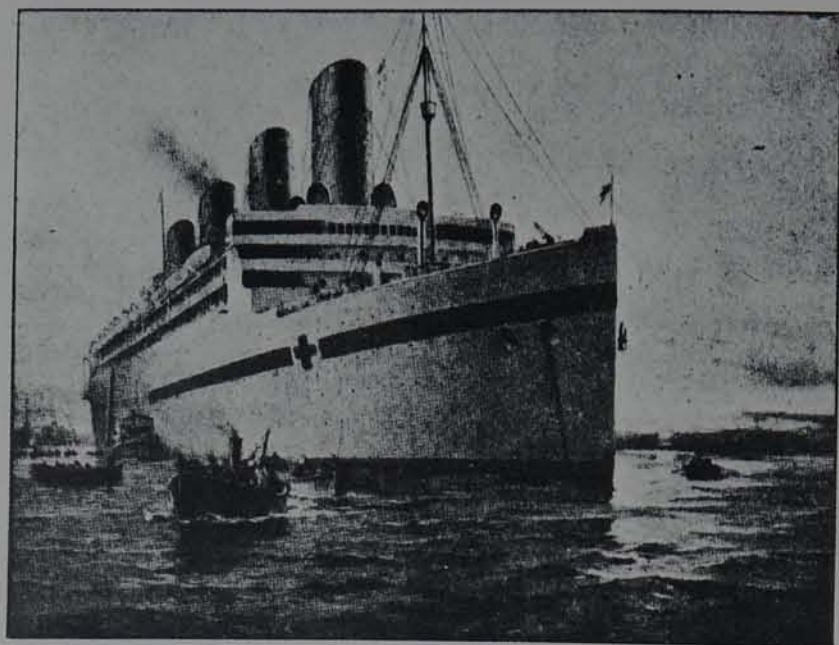
Gli architetti vivono nella miseria dell'insegnamento scolastico, nell'ignoranza delle nuove regole costruttive, e i loro concetti si fermano volentieri alle colombe che si baciano. Ma i costruttori dei piroscafi, audaci e sapienti, realizzano palazzi accanto ai quali le cattedrali sono tutte piccole: e li gettano in acqua!

L'architettura soffoca nelle consuetudini.

È rimasto l'uso di muri spessi, una necessità di altri tempi, quando sottili tramezze di vetro o di mattoni possono chiudere il pianterreno di una casa sormontato da cinquanta piani.

In una città come Praga, a esempio, un regolamento desueto impone uno spessore per il muro di 45 cm in cima alla casa e 15 cm di sporgenza per ogni piano inferiore, ciò che porta le costruzioni a spessori di mura che possono arrivare fino a un metro e mezzo al pianterreno. Oggi la composizione delle facciate, con l'uso di pietra in grandi blocchi, porta alla conseguenza paradossale che le finestre concepite per far entrare la luce sono incassate in vani profondi, contraddicendo l'intenzione.

Sul suolo costoso delle grandi città, si vedono ancora sorgere le

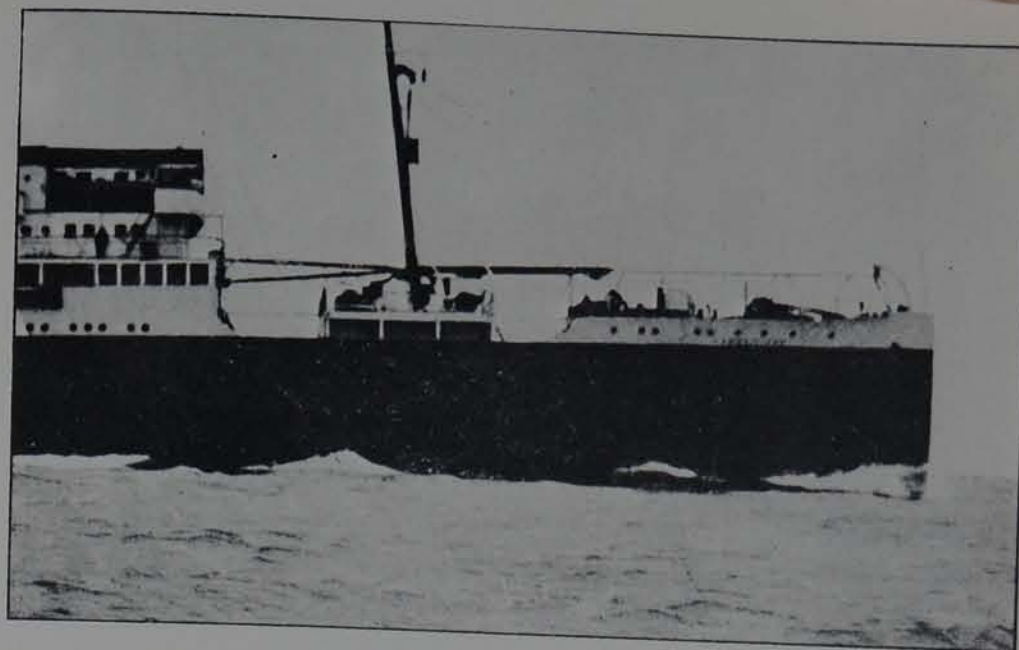


L'Aquitania. Cunard Line

fondamenta di un edificio, un'enormità di lavori in muratura, quando semplici strutture di cemento avrebbero la stessa efficacia. I tetti, i poveri tetti, continuano a moltiplicarsi, paradossoso imperdonabile. I sotterranei rimangono umidi e ingombri, e le tubature delle città sono sempre nascoste sotto le pavimentazioni come radici morte, quando una concezione logica realizzabile fin d'ora darebbe la soluzione.

Gli "stili" - infatti bisogna pur aver fatto qualche cosa - intervengono come il grande apporto dell'architetto per la decorazione delle facciate e dei saloni; è la lenta degenerazione degli stili, le masserizie di un vecchio tempo; ma è l'"attenti!" rispettoso e servile di fronte al passato: modestia inquietante. Menzogna, poiché "ai bei tempi" le facciate erano levigate con regolari aperture e giuste proporzioni umane. I muri erano il più possibile sottili. I palazzi? Andavano bene per i granduchi di allora. Forse che una persona di buona cultura imita i granduchi ancora oggi? Compiègne, Chantilly, Versailles, sono belli da vedere sotto una certa prospettiva, ma... ci sarebbero molte cose da dire.

Case come tabernacoli e tabernacoli come case, mobili come palazzi (frontoni, statue, colonne a spirale o non a spirale), brocche



Il Lamoricière. Compagnie Transatlantique
 Agli architetti: una bellezza più tecnica. O gare d'Orsay!
 Un'estetica più prossima alle sue vere cause!

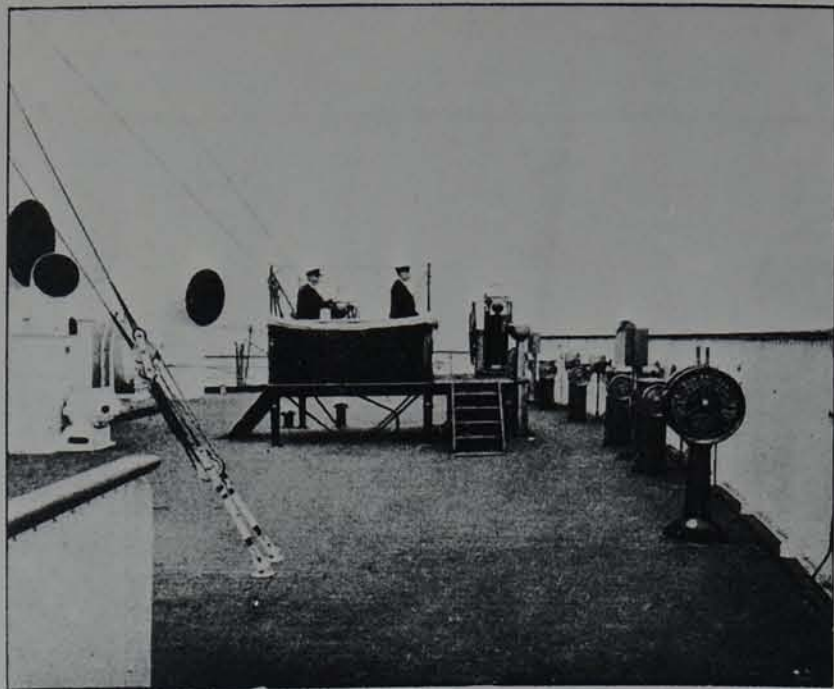
come mobili-case e piatti di Bernard Palissy dove sarebbe certo impossibile appoggiare tre nocciole!

Gli "stili" rimangono!

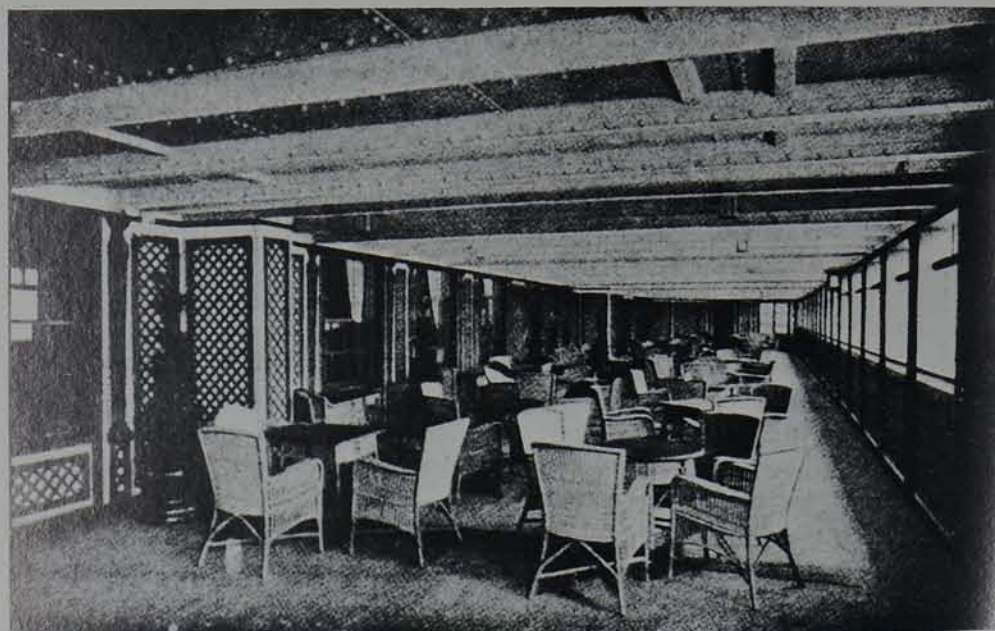
* * *

Una casa è una macchina da abitare. Bagni, sole, acqua calda, acqua fredda, calore a volontà, conservazione del cibo, igiene, bellezza e proporzione. Una poltrona è una macchina per sedersi, eccetera: Maple ha indicato il cammino. Le brocche sono macchine per lavarsi: Twyford le ha create.

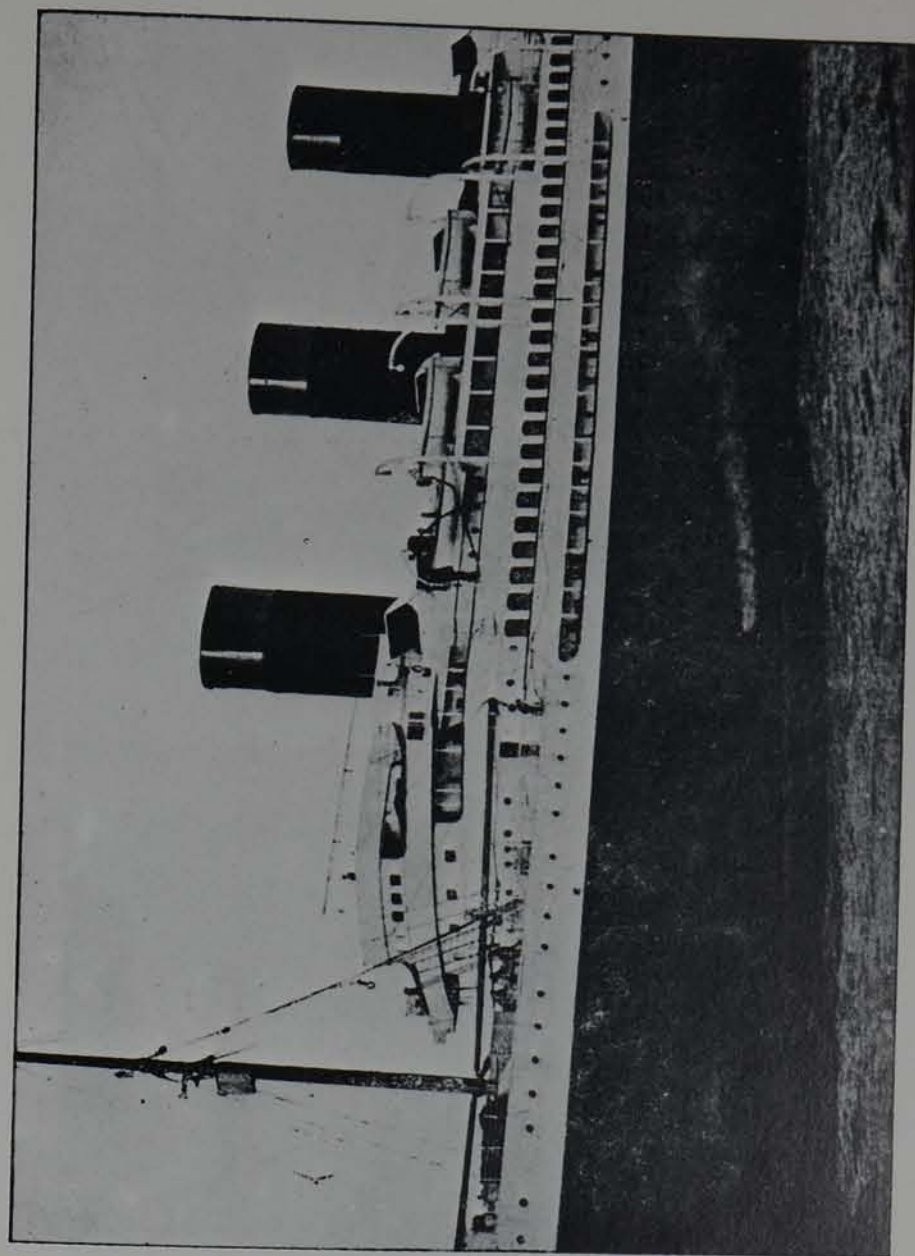
La nostra vita moderna, quella della nostra attività, eccezion fatta per l'ora della tisana o della camomilla, ha creato questi oggetti: il suo vestito, la sua penna, la sua macchina per scrivere, il suo apparecchio telefonico, i suoi ammirevoli mobili d'ufficio, i cristalli di Saint-Gobain e le sue valigie "Innovation", il rasoio Gillette e la pipa inglese, la bombetta e la limousine, il piroscavo e l'aeroplano.



L'Aquitania. Cunard Line
La stessa estetica di quella della vostra pipa inglese, del vostro mobile d'ufficio,
della vostra limousine



L'Aquitania. Cunard Line
Per gli architetti: una parete tutta finestre, una sala in piena luce. Quale contrasto con le finestre
delle nostre case, che forano un muro determinando ai lati una zona d'ombra, che rende la stanza
triste e fa apparire la luce così dura da render necessarie le tende per smorzarla

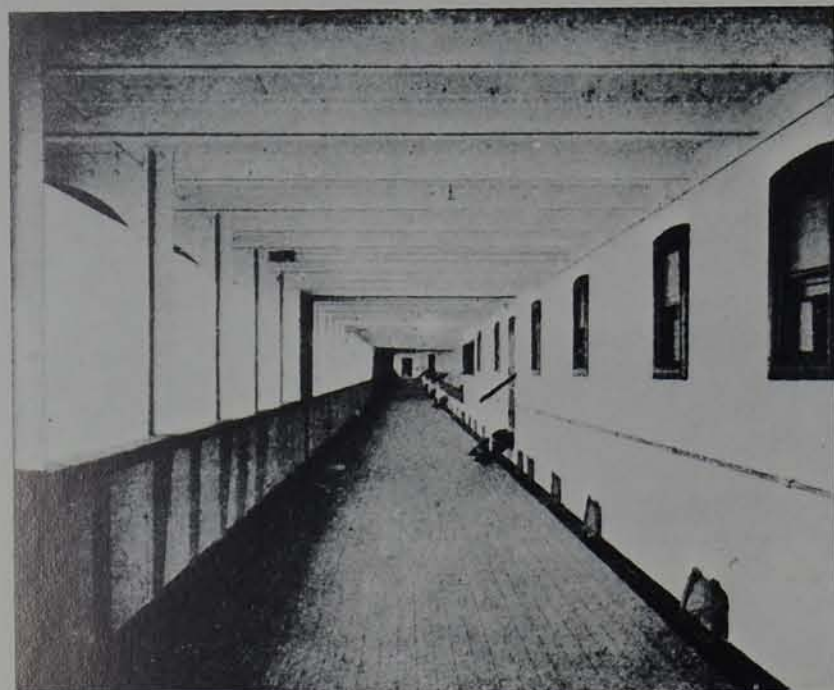


Piroscato France costruito nei cantieri di Saint-Nazaire
Della proporzione. Guardiamo e pensiamo ai palazzi di Vichy, di Zermatt o di Biarritz,
e anche alle strade nuove di Passy



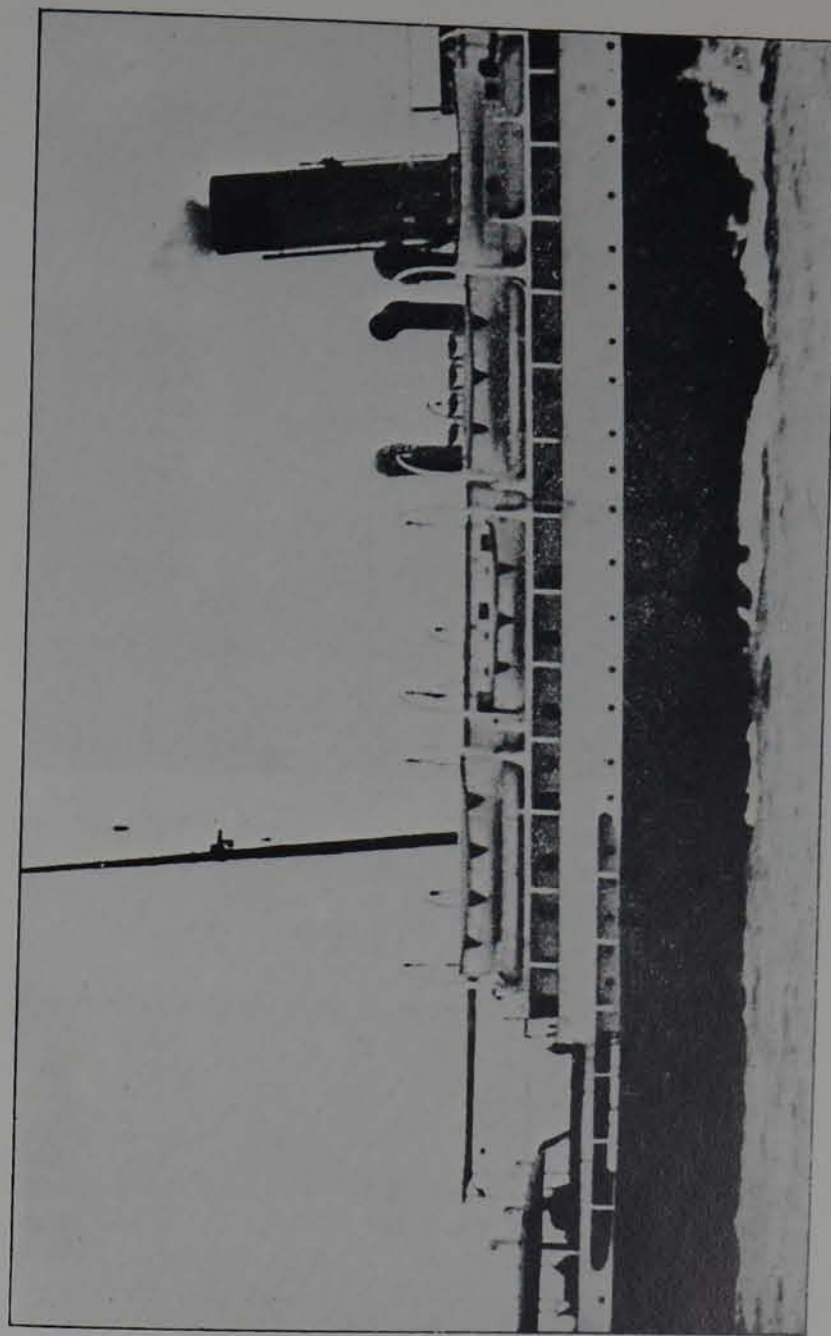
L'Aquitania. Cunard Line

Agli architetti: una villa sulle dune della Normandia, concepita come queste navi, sarebbe più confacente dei grandi "tetti normanni" così vecchi, così vecchi! Si potrebbe sostenere che non si tratta di stile marittimo!



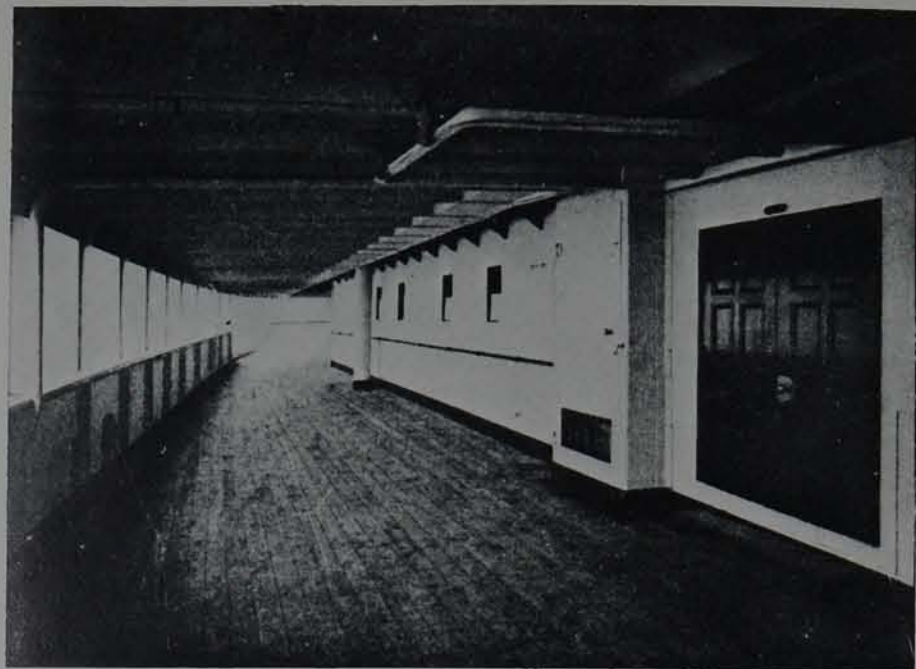
L'Aquitania. Cunard Line

Agli architetti: il valore di una lunga passeggiata, volume soddisfacente, interessante; l'unità della materia, la bella disposizione di elementi costruttivi sanamente esposti e raccolti con senso dell'unità



Il Lamoricière. Compagnie Transatlantique

Agli architetti: forme nuove di architettura, elementi alla scala umana, vasti e intimi, liberazione dagli stili soffocanti, contrasto dei pieni e dei vuoti, di masse forti ed elementi gracili



Empress of France. Canadian Pacific

Architettura pura, limpida, chiara, pulita, sana. Contrasto: il tappeto, i cuscini, i baldacchini, le tappezzerie damascate, i mobili dorati e scolpiti, i colori da vecchia marchesa o da balletti russi; tristezza cupa di questo bazar dell'Occidente

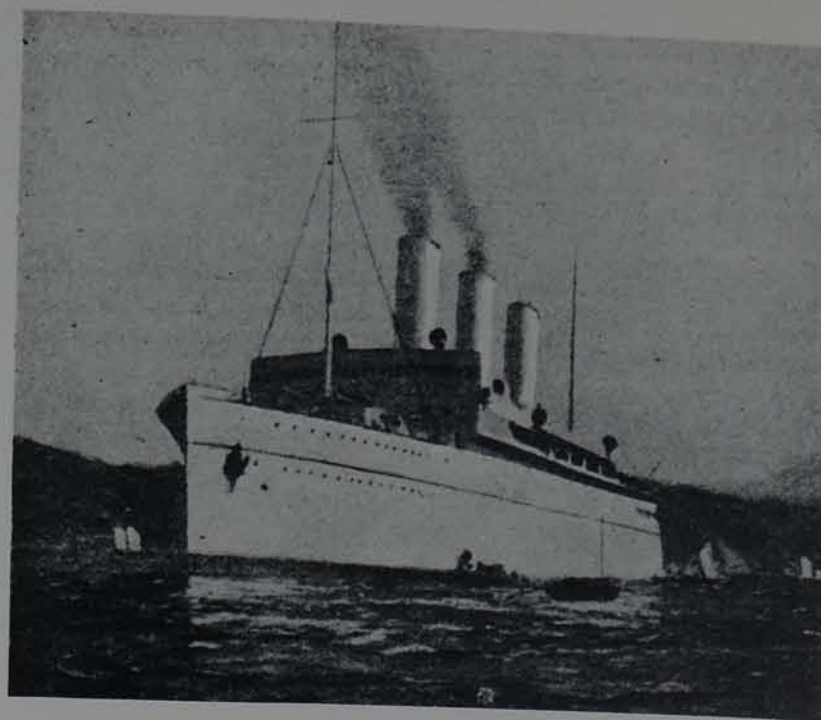
La nostra epoca fissa ogni giorno il suo stile. È là sotto i nostri occhi.

Occhi che non vedono.

* * *

Occorre dissipare un malinteso! Siamo corrotti dalla confusione dell'arte con la decorazione. Deviazione del sentimento artistico, incorporato con una leggerezza biasimevole in ogni cosa, a favore di teorie e campagne condotte da decoratori che ignorano la loro epoca.

L'arte è una cosa austera che ha le sue ore sacre. Ma sono profanate. Frivola, l'arte fa smorfie su un mondo che ha bisogno di organizzazione, di strumenti, di mezzi, che si sforza dolorosamente verso la fondazione di un ordine nuovo. Una società vive soprattutto di pane, di sole, di comfort necessario. Tutto resta da fare! Compito smisurato! Così forte, così urgente, che tutto il mondo è immerso in



Empress of Asia. Canadian Pacific

"L'architettura è il gioco sapiente, rigoroso e magnifico dei volumi assemblati nella luce"

questo bisogno pressante. Le macchine porteranno a un ordine nuovo del lavoro, del riposo. Città intere devono essere costruite, ricostruite, in vista di un comfort minimo, la cui mancanza prolungata potrebbe far oscillare l'equilibrio della società. La società è instabile, e si sfalda in uno stato di cose turbato da cinquant'anni di progresso che hanno cambiato la faccia del mondo più dei sei secoli precedenti.

È ora di costruire, non di scherzare.

L'arte della nostra epoca è al suo posto quando si rivolge alle élites. L'arte non è cosa popolare, ancora meno una "cortigiana di lusso". L'arte è un alimento necessario solo alle élites che si devono concentrare per poter guidare. L'arte è superba per essenza.

* * *

Nel doloroso parto di quest'epoca che nasce, si afferma un bisogno di armonia.

Che gli occhi vedano: questa armonia è là, funzione del lavoro regolato dall'*economia* e condizionato dalla fatalità della fisica. Questa armonia ha le sue ragioni; non è l'effetto di un capriccio ma di una costruzione logica e coerente in rapporto col mondo che ci circonda. La natura è presente nella trasposizione ardita delle opere dell'uomo e tanto più rigorosamente quanto più il problema è difficile. Le creazioni della tecnica macchinista sono organismi tendenti alla purezza e soggetti alle stesse regole evolutive degli oggetti della natura che suscitano la nostra ammirazione. L'armonia è nelle opere che escono dal laboratorio o dalla fabbrica. Non è l'Arte, non è la Sistina né l'Eretteo; sono le opere quotidiane di tutto un universo che lavora con coscienza, intelligenza, precisione, con immaginazione, ardimento, rigore.

* * *

Se dimentichiamo per un istante che un piroscavo è un mezzo di trasporto e lo guardiamo con occhi nuovi, ci sentiremo di fronte a un'importante manifestazione di temerarietà, di disciplina, di armonia, di bellezza calma, nervosa e forte.

Un architetto serio che guardi da architetto (creatore di organismi) troverà in un piroscavo la liberazione da maledette servitù secolari.

Allora preferirà al pigro rispetto delle tradizioni il rispetto delle forze della natura; alla miseria delle concezioni mediocri, la maestà delle soluzioni realizzate a partire da un problema ben formulato, e richieste da questo secolo di grandi sforzi che ha fatto un passo da gigante.

La casa dei terrestri è l'espressione di un mondo scaduto a piccole dimensioni. Il piroscavo è la prima tappa nella realizzazione di un mondo organizzato secondo lo spirito nuovo.



Cliche Draeger

OCCHI CHE NON VEDONO...

II

GLI AEROPLANI

*L'aeroplano è un prodotto di alta selezione.
La lezione dell'aeroplano sta nella logica che ha presieduto
all'enunciato del problema e alla sua soluzione.
Il problema della casa non è posto.
Le attuali realizzazioni dell'architettura non rispondono più ai
nostri bisogni.
Ciò nonostante sono individuabili gli standard dell'alloggio.
La meccanica porta in sé un fattore economico di selezione.
La casa è una macchina da abitare.*

C'è uno spirito nuovo: spirito di costruzione e di sintesi guidato da una concezione chiara.

Comunque sia, esso anima oggi la maggior parte dell'attività umana.

UNA GRANDE EPOCA È COMINCIATA

Programma dell'*Esprit Nouveau* . n. 1, ottobre 1920

C'è un mestiere, uno solo, l'architettura, dove il progresso non è di rigore, dove la pigrizia regna, dove ci si riferisce volentieri al passato.

Dappertutto peraltro l'inquietudine del domani tormenta e conduce alla soluzione: se non si va avanti, si fa fallimento.

Ma in architettura non si fa mai fallimento. Mestiere privilegiato, purtroppo!

* * *

L'aeroplano è, sicuramente, nell'industria moderna uno dei prodotti più altamente selezionati.

La guerra è stato il cliente insaziabile, mai soddisfatto, sempre più esigente. La consegna era di riuscire e la morte seguiva implacabilmente l'errore. Si può dunque affermare che l'aeroplano ha mobilitato la capacità inventiva, l'intelligenza e l'ardimento: l'*immaginazione* e la *fredda ragione*. Lo stesso spirito ha costruito il Partenone.

* * *

Io mi colloco, dal punto di vista dell'architettura, nello stato d'animo dell'inventore d'aeroplani.

La lezione dell'aeroplano non è tanto nelle forme create, e, prima di tutto, bisogna imparare a vedere in un aereo non un uccello o una libellula, ma una macchina per volare; la lezione dell'aeroplano è nella logica che ha presieduto all'enunciato del problema e che ha con-

dotto alla riuscita della sua realizzazione. Oggi, quando un problema è posto, trova fatalmente la sua soluzione.

Il problema della casa non è stato ancora posto.

* * *

Un luogo comune degli architetti, i giovani: *bisogna dare risalto alla costruzione.*

Un altro luogo comune degli stessi: *quando una cosa risponde a un bisogno è bella.*

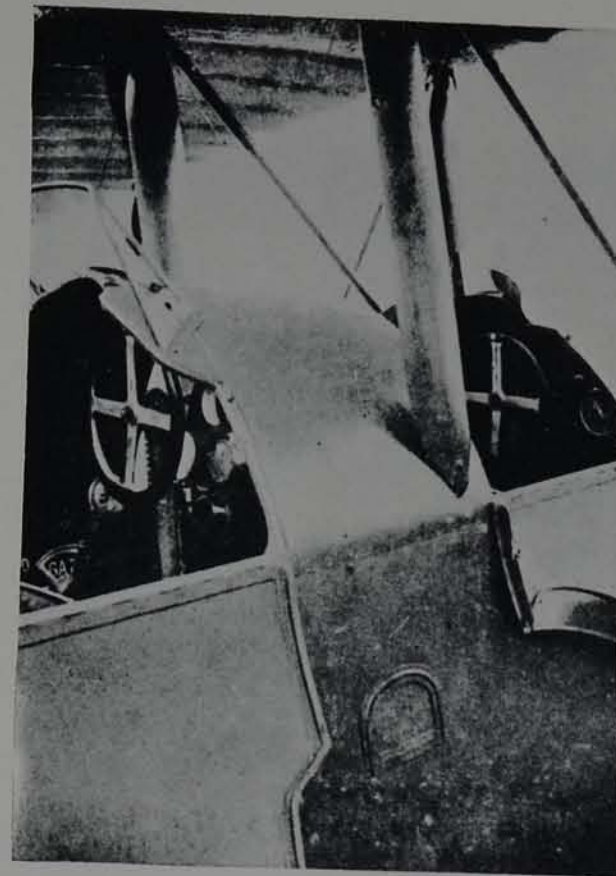
Pardon! Mettere in primo piano la tecnica costruttiva va bene per un allievo di una scuola di Arti e Mestieri che vuol dar prova delle sue capacità. Il buon Dio ha ben fatto risaltare i polsi e le caviglie. Ma c'è il resto.

Quando una cosa risponde a un bisogno, non è bella, ma soddisfa semplicemente una parte del nostro spirito, la prima parte; senza averla soddisfatta non ci sono ulteriori soddisfazioni possibili; ristabiliamo tale cronologia.

L'architettura ha un altro significato e altre finalità che quelle di far risaltare la tecnica costruttiva e di rispondere a dei bisogni (bisogni presi nel senso, qui sottinteso, di utilità, di comfort, di praticità),



"AIR EXPRESS"



"FARMAN"

L'ARCHITETTURA è per eccellenza l'arte che raggiunge uno stato di grandezza platonica, ordine matematico, speculazione, percezione dell'armonia, mediante rapporti che sollecitano l'emozione. Ecco il FINE dell'architettura.

* * *

Ma rientriamo nella cronologia.

Se noi sentiamo il bisogno di un'altra architettura, come organismo chiaro, purificato, è perché allo stato attuale delle cose la sensazione di ordine matematico non può colpirci: infatti le realizzazioni non rispondono più a un bisogno, poiché non c'è più costruzione nell'architettura. Una confusione estrema regna: l'ar-



SPAD 33 BLÉRIOT, Aeroplano da trasporto. Herbemont, ingegnere

chitettura attuale non dà più soluzione alla moderna questione delle abitazioni e non conosce la struttura delle cose. Essa non soddisfa le condizioni primordiali e quindi non è possibile che il fattore superiore di armonia, di bellezza intervenga.

L'architettura d'oggi non adempie alle condizioni necessarie e sufficienti del problema.

È che il problema non è stato posto per l'architettura, non c'è stata una guerra utile come nel caso dell'aeroplano.

Certo la pace pone ora il problema: la ricostruzione del Nord. Ma ecco, siamo totalmente disarmati, non sappiamo costruire moderno - materiali, sistemi costruttivi, CONCEZIONE DELL'ALLOGGIO. Gli ingegneri erano impegnati sugli sbarramenti, i ponti, i piroscafi, le miniere, le ferrovie; gli architetti dormivano.

Dopo due anni il Nord non è stato ancora ricostruito, solamente in questi ultimi tempi, nelle grandi imprese, gli ingegneri hanno preso in mano il problema della casa, la sua parte costruttiva (materiali e sistema di costruzione).¹ RESTA DA DEFINIRE LA CONCEZIONE DELL'ALLOGGIO.

¹ 1924. Ma gli ingegneri sono stati bocciati. L'opinione pubblica li ha contraddetti. Sono state rifiutate le loro soluzioni. Gli usi sono rimasti. Si è costruito come prima, non si è cambiato nulla. Il Nord non ha voluto essere la meravigliosa rivelazione del dopoguerra.



Idrotricellulare CAPRONI, tremila cavalli, trasporta cento passeggeri

L'aeroplano ci mostra che un problema ben posto trova la sua soluzione. Desiderare di volare come un uccello era porre male il problema, e il pipistrello di Ader non si è staccato dal suolo. Inventare una macchina per volare senza concedere ricordi a qualunque cosa estranea alla meccanica pura, cioè ricercare un piano sustentatore e una propulsione: così il problema era posto correttamente. In meno di dieci anni tutti potevano volare.

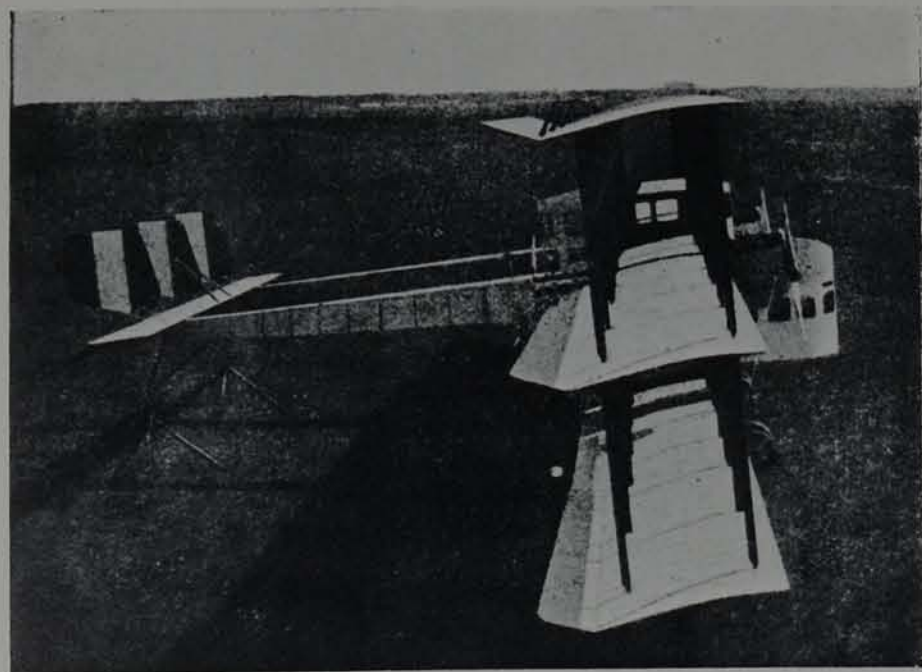
* * *

PONIAMO IL PROBLEMA

Fermiamo gli occhi su ciò che esiste.

Una casa: un riparo contro il caldo, il freddo, la pioggia, i ladri, gli indiscreti. Un ricettacolo di luce e di sole, un certo numero di stanze destinate alla cucina, al lavoro, alla vita intima.

Una camera: una superficie per muoversi liberamente, un letto per riposare, una sedia per sentirsi a proprio agio e lavorare, un tavolo per lavorare. Dei casellari per ordinare rapidamente ogni cosa al "giusto posto".



Triplano CAPRONI, duemila cavalli, trasporta trenta passeggeri

Quante camere: una per cucinare e una per mangiare, una per lavorare, una per lavarsi e una per dormire.

Questi sono gli standard dell'alloggio.

Allora perché sulle graziose ville dei dintorni questi immensi tetti inutili? Perché queste finestre rare dai vetri piccoli, queste grandi case con tante camere chiuse a chiave? Perché quest'armadio a vetri, questo lavabo, questi cassettoni? Perché queste biblioteche ornate di acanto, queste vetrinette, queste consolle, queste argenterie, queste credenze, questi buffet? Perché questi immensi lampadari? Perché questi camini, queste tende a baldacchino, perché queste carte da parati piene di colori, di damaschi, di figure variopinte? Non si vede il giorno a casa vostra. Le finestre sono scomode da aprire, non ci sono sportelli di aerazione come in tutti i vagoni ristorante. I lampadari mi fanno male agli occhi. Le decorazioni e le carte colorate sono insolenti come servi e io mi riporto a casa il quadro di Picasso che stavo per regalarvi perché non si vedrebbe nel bazar dei vostri interni. E tutto questo vi è costato ben cinquantamila franchi.

Perché non esigete dal padrone di casa:



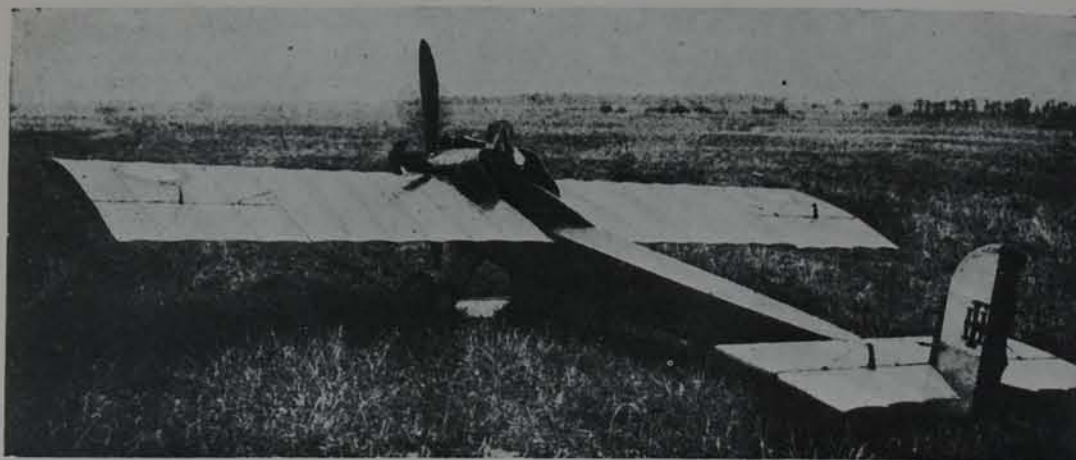
"AIR EXPRESS". Parigi-Londra in due ore

1) armadi a muro per la biancheria e i vestiti nella camera da letto; gli armadi devono avere una profondità omogenea, altezza d'uomo ed essere pratici come una valigia "Innovation".

2) Nella sala da pranzo, armadi a muro per le stoviglie, l'argenteria, i bicchieri, che chiudano bene e con un numero sufficiente di cassetti perché possiate mettere via tutto molto rapidamente: così, grazie a questo tipo di armadio interamente incassato nel muro avrete posto per girare intorno al tavolo e alle sedie e quella sensazione di spazio che vi procura la calma necessaria a una buona digestione.

3) Nel salotto armadi a muro perché i libri siano al riparo dalla polvere, come pure la collezione di quadri e di opere d'arte, così che i muri del salotto siano liberi. Voi potrete allora tirare fuori dallo scomparto per i quadri e attaccare al muro l'Ingres (o la sua riproduzione fotografica se siete poveri) che una sera vi è stato ricordato dalla cronaca del vostro giornale.

Gli armadietti per il vasellame, i bicchieri e l'argenteria li venderete a qualche membro di questi popoli giovani che stanno nascendo sulla carta, dove appunto il *Progresso* infierisce e si abbandona la casa tradizionale per abitare le case del Progresso "all'europea", con stucchi e camini.



Cliché Branger

Il Moustique, FARMAN

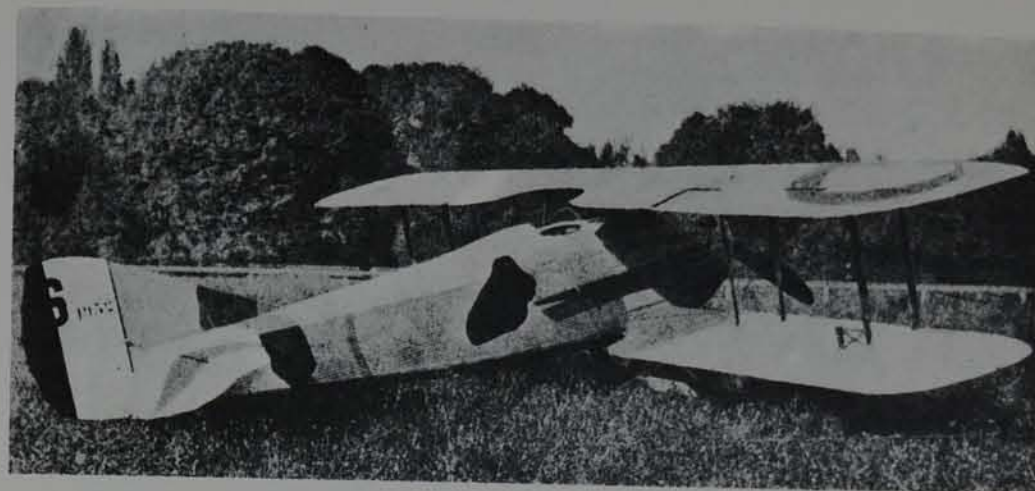
Ripetiamo gli assiomi fondamentali:

a) *Le sedie sono fatte per sedersi.* Esistono le sedie di paglia delle chiese a cinque franchi, le poltrone Maple a mille franchi, e le sedie a sdraio a inclinazione regolabile con una tavoletta mobile per il libro in lettura, una tavoletta per la tazzina del caffè, una prolunga per distendere i piedi, uno schienale a inclinazione regolabile con una manovella per prendere le posizioni più comode durante la siesta, rispettando le regole dell'igiene e del comfort. Le vostre poltrone, i canapè Luigi XVI sono macchine per sedersi? Detto tra noi, voi state più comodi nel vostro club, nella banca o nell'ufficio dove lavorate.

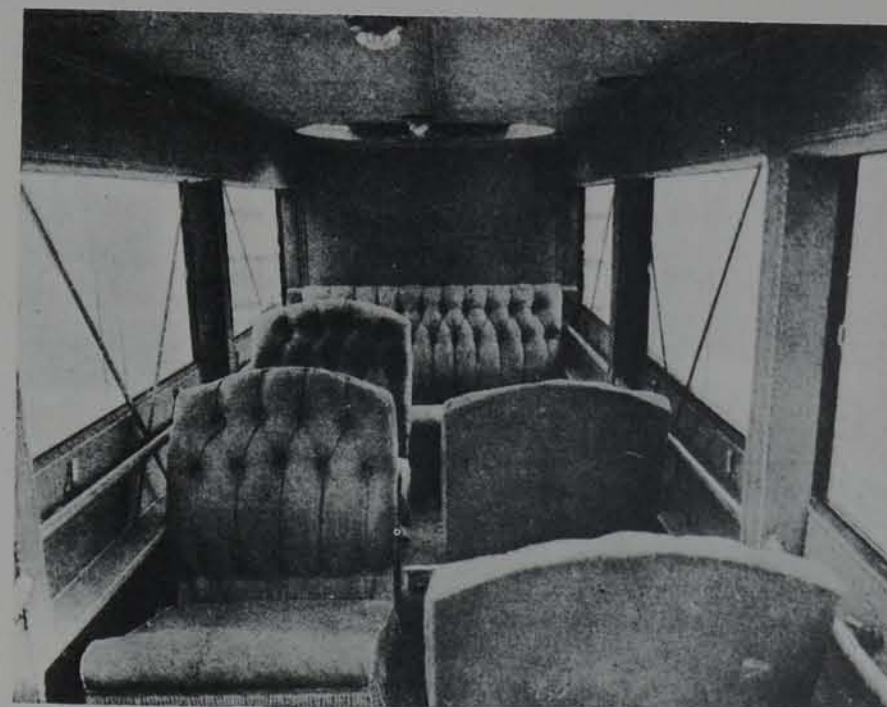
b) *L'elettricità serve per illuminare.* Ci sono le lampade schermate e così i diffusori e i proiettori. Si vede chiaro come in pieno giorno e non si ha mai male agli occhi.

Una lampadina da cento candele pesa cinquanta grammi, ma voi avete lampadari da cento chilogrammi con brutte decorazioni in bronzo o in legno e così grandi che occupano tutto il centro della stanza, per cui intrattenervi è terribile per colpa delle mosche che fanno la cacca sopra. Questo fa anche molto male agli occhi, la sera.

c) *Le finestre servono a rischiarare un po', molto o niente, e a guardare fuori.* Ci sono finestre per la camera da letto ermeticamente chiuse e che si aprono a piacere; ci sono le grandi luci dei caffè moderni che chiudono ermeticamente ma anche si aprono completamente grazie alla manovella che le fa scendere nel suolo, ci sono le finestre dei vagoni ristorante che hanno piccole persiane di vetro per aerare che si aprono un po', molto, niente; ci sono i cristalli di Saint-Gobain



SPAD XIII BLÉRIOT. Bechneau, ingegnere



"AIR EXPRESS", duecento chilometri orari



Goliath FARMAN da bombardamento

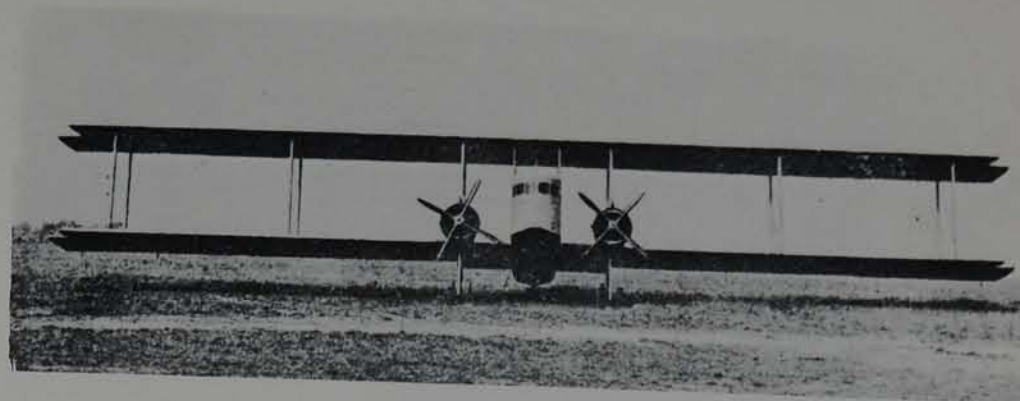
che hanno sostituito i fondi di bottiglia e le vetrate, e le persiane avvolgibili che possono scendere per gradi e intercettare la luce a volontà secondo lo stacco tra le lamelle. Ma gli architetti non usano che finestre tipo Versailles, Compiègne, Luigi X, Y o Z, che chiudono male, che hanno vetri molto piccoli, che si aprono a fatica, le persiane sono di fuori; se la sera piove, per chiuderle si prende l'acqua.

d) *I quadri sono fatti per meditare.* Raffaello o Ingres o Picasso sono fatti per meditare. Se costano troppo cari, le riproduzioni fotografiche sono a buon mercato. Per meditare davanti a un quadro bisogna che sia collocato al posto giusto e in un'atmosfera calma. Il vero collezionista tiene i quadri in ordine in uno scomparto e appende al muro il quadro che vuole guardare; ma i vostri muri sono come collezioni di francobolli che spesso non hanno alcun valore.

e) *Una casa è fatta per essere abitata.* "Non è possibile!" "Ma sì!" "Lei è un utopista!"

A dire il vero l'uomo moderno si annoia da morire e allora va al club. La donna moderna si annoia nel suo boudoir e va al tè delle cinque. L'uomo e la donna moderni si annoiano a casa loro; vanno al dancing. Ma i poveri, che non hanno un club, si ammucchiano alla sera sotto il lampadario e hanno paura di muoversi nel dedalo dei mobili, che occupano tutto il posto e che rappresentano la loro fortuna e la loro fierezza.

La pianta della casa respinge l'uomo ed è concepita come un posto dove si conservano dei mobili. Tale concezione favorevole al com-



"AIR EXPRESS", il Goliath Farman

mercio del faubourg Saint-Antoine è nefasta per la società. Essa uccide il senso della famiglia, il focolare; non c'è focolare, non c'è famiglia, non ci sono bambini, perché vivere è troppo scomodo.

La lega contro l'alcoolismo, la lega per il ripopolamento dovrebbero indirizzare un appello pressante agli architetti; dovrebbero stampare il MANUALE DELL'ABITAZIONE, distribuirlo alle madri di famiglia e esigere le dimissioni dei professori dell'Ecole des Beaux-Arts.



MANUALE DELL'ABITAZIONE

Esigete un bagno in piena luce e sia una delle più grandi stanze dell'appartamento, il vecchio salotto a esempio. Una parete finestrata che si apre, se possibile, su una terrazza per i bagni di sole; lavabi di porcellana, vasca, doccia, attrezzi da ginnastica.

Stanza contigua: un guardaroba per vestirsi e spogliarsi. Non spogliatevi nella camera da letto, non è fine e crea un disordine fastidioso. Nel guardaroba esigete armadi per la biancheria e i vestiti, non più alti di un metro e mezzo, con cassetti, appendiabiti, eccetera.¹

Esigete un grande ambiente al posto di tutti i salotti.

Esigete muri nudi in camera da letto, nel soggiorno, nella sala da pranzo. Degli scomparti nei muri sostituiranno i mobili che costano cari, divorano spazio e hanno bisogno di essere spolverati.

Esigete la soppressione degli stucchi, delle porte a riquadri intagliati, sono di cattivo gusto.

Possibilmente, mettete la cucina sotto il tetto per evitare gli odori.

Esigete dal padrone di casa che in cambio di stucchi e tappezzerie vi installi la luce elettrica in tubi schermati o diffusori. Esigete spazio.

Non acquistate che mobili pratici e mai mobili decorativi. Andate nei vecchi castelli a vedere il cattivo gusto dei grandi re.

Non mettete al muro che pochi quadri e solamente opere di qualità. In mancanza di quadri comprate le riproduzioni fotografiche.

Mettete le vostre collezioni in cassetti o scaffali. Abbiate un profondo rispetto per le vere opere d'arte.

Il grammofoño vi darà le interpretazioni esatte delle fughe di Bach e vi eviterà le sale da concerto, i raffreddori, il delirio dei virtuosi.

Esigete dei vasistas alle finestre della vostra casa.

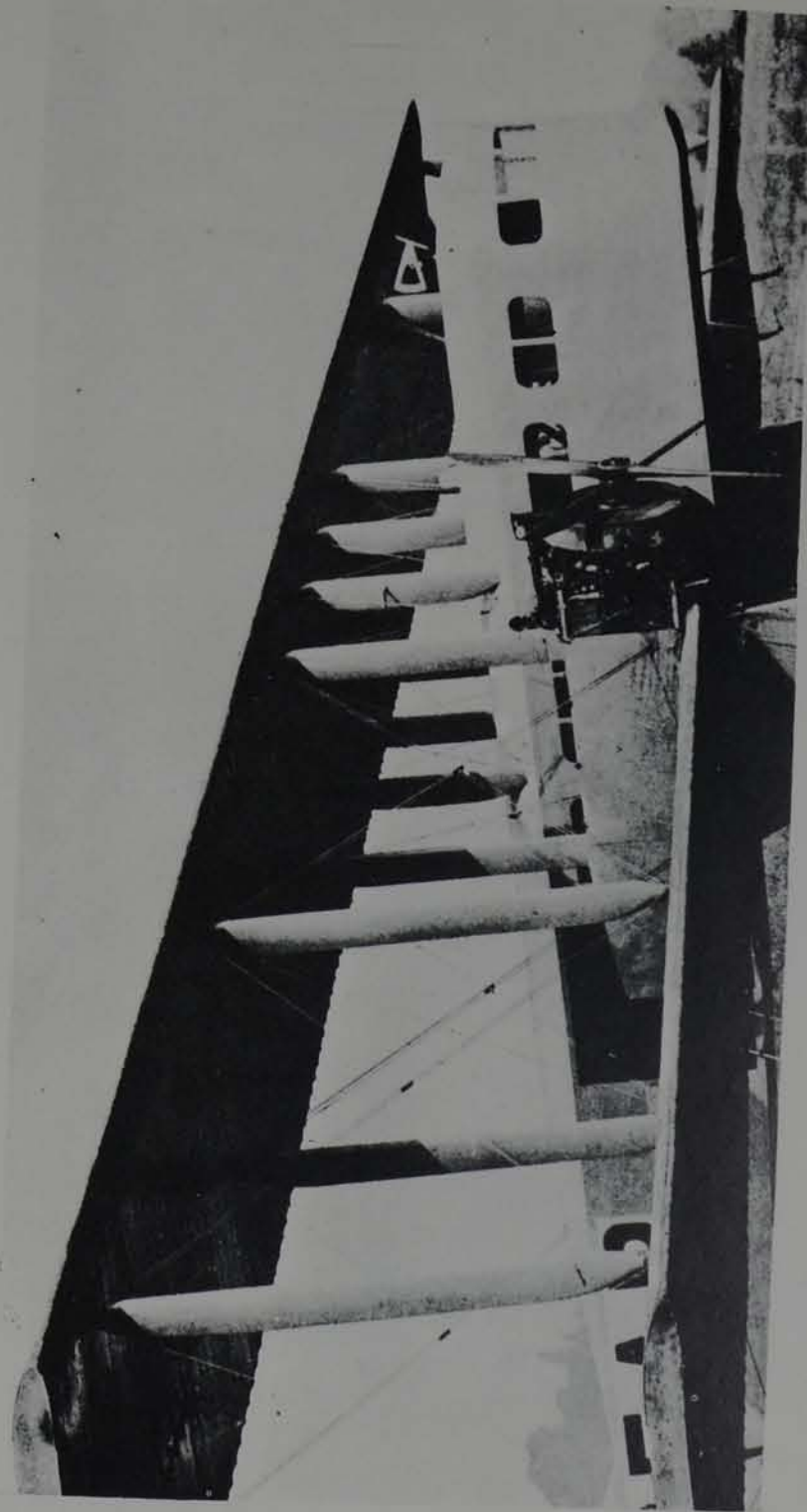
Insegnate ai bambini che la casa è abitabile solo quando è piena di luce, solo quando i parquet e i muri sono puliti. Per tenere bene i parquet abolite i mobili e i tappeti orientali.

Esigete dal padrone di casa un garage per ogni appartamento.

Esigete la camera dei domestici sul vostro stesso piano. Non costringete i domestici ad abitare sotto il tetto.

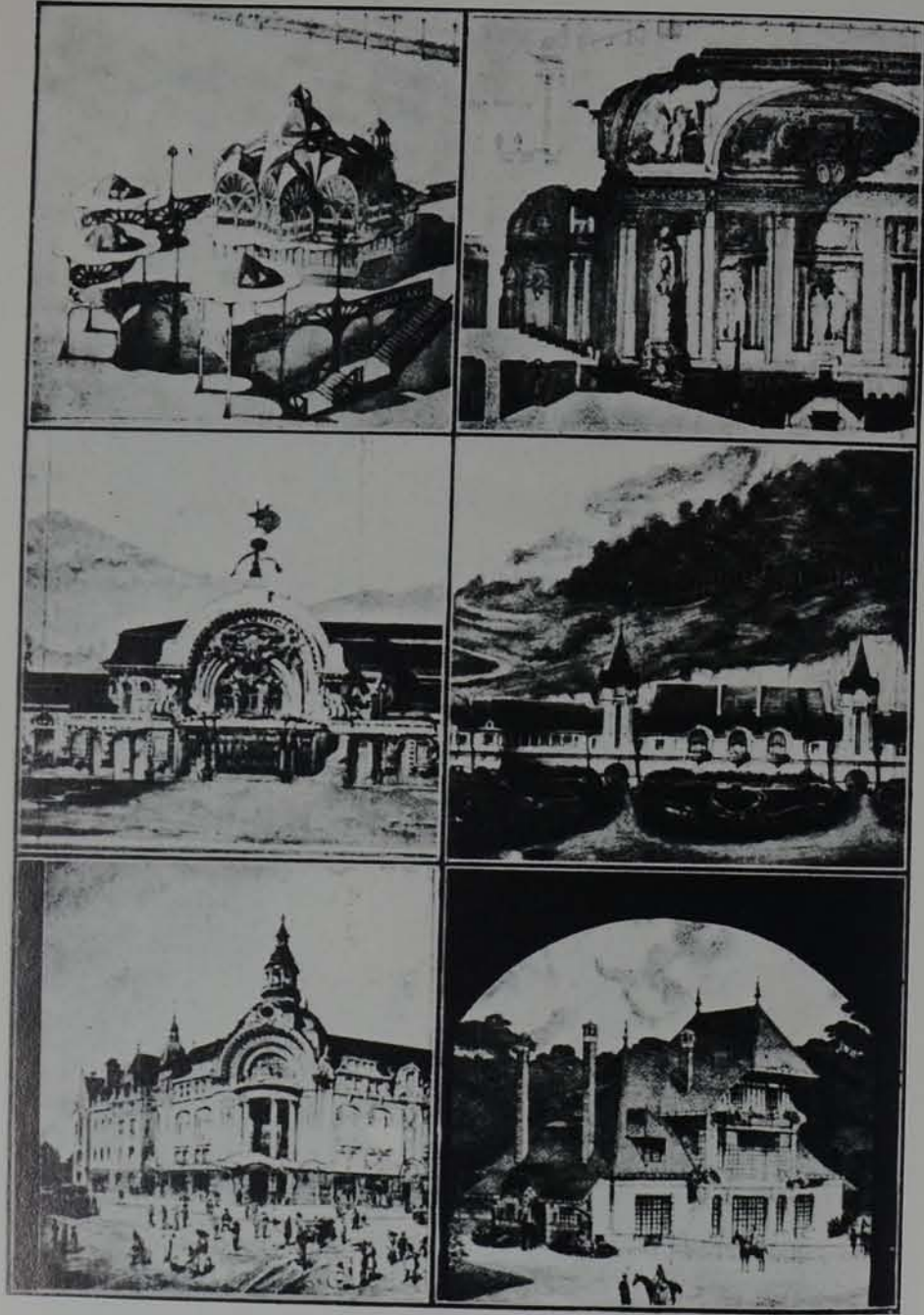
Prendete in affitto appartamenti un po' più piccoli di quelli a cui vi hanno abituato i vostri genitori. Pensate all'economia dei gesti, degli ordini e dei pensieri.

¹ Ignoro perché nel linguaggio moderno si intenda ancora la soggetto come guardaroba: sono finiti quei tempi.

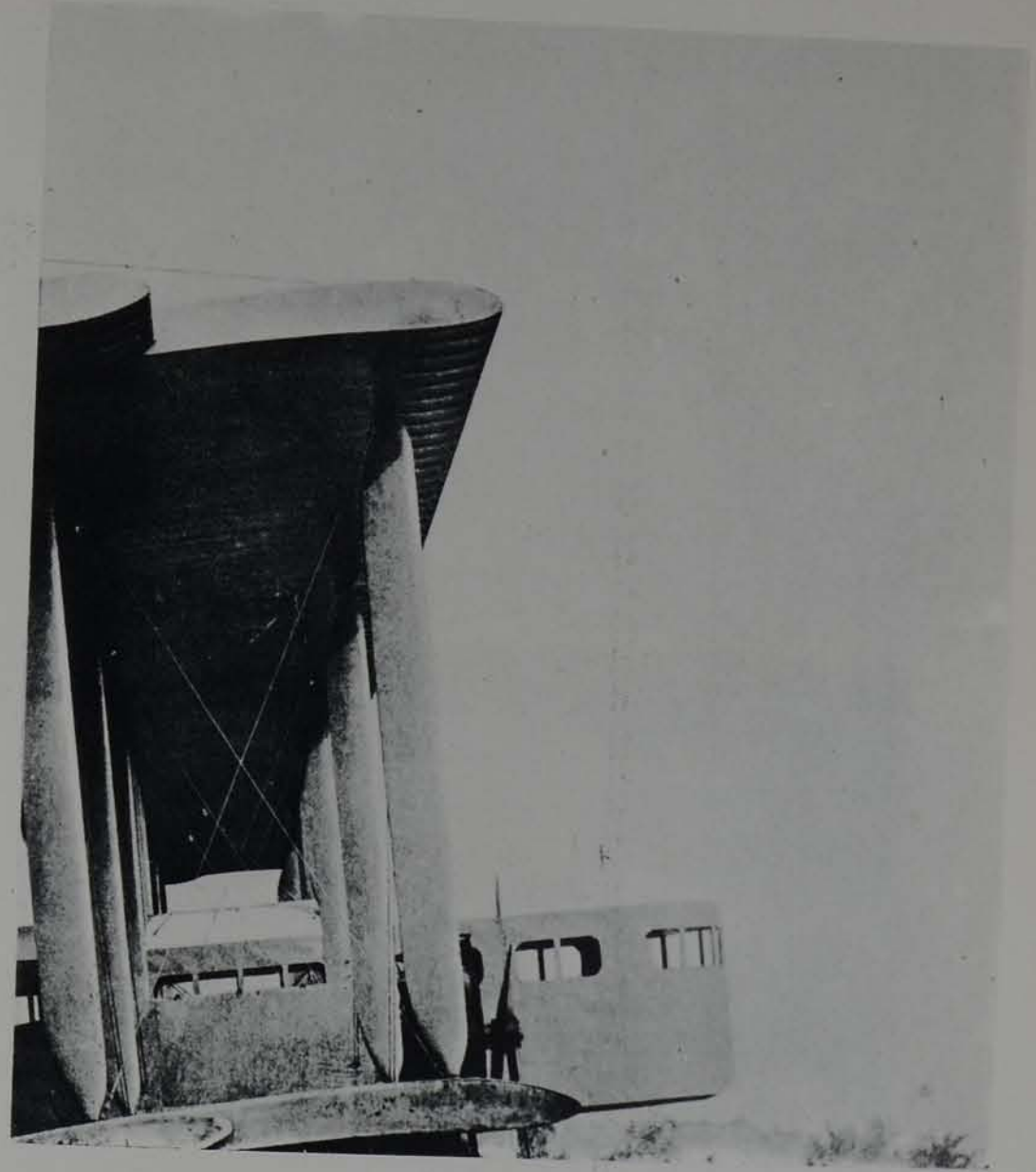


Goliath FARMAN, Parigi-Praga in sei ore, Parigi-Varsavia in nove ore

IL PROBLEMA MAL POSTO:



OCCHI CHE NON HANNO VISTO...



FARMAN

Conclusione. In ogni uomo moderno c'è un meccanico, il sentimento della meccanica esiste, motivato dall'attività quotidiana; tale sentimento è di rispetto, di gratitudine, di stima, nei confronti della meccanica.

La meccanica porta in sé un fattore economico di selezione.

Nella sensibilità meccanica c'è una sensibilità morale.

L'uomo intelligente, freddo e calmo ha conquistato le ali.

C'è bisogno di uomini freddi, intelligenti e calmi per costruire la casa, per progettare la città.

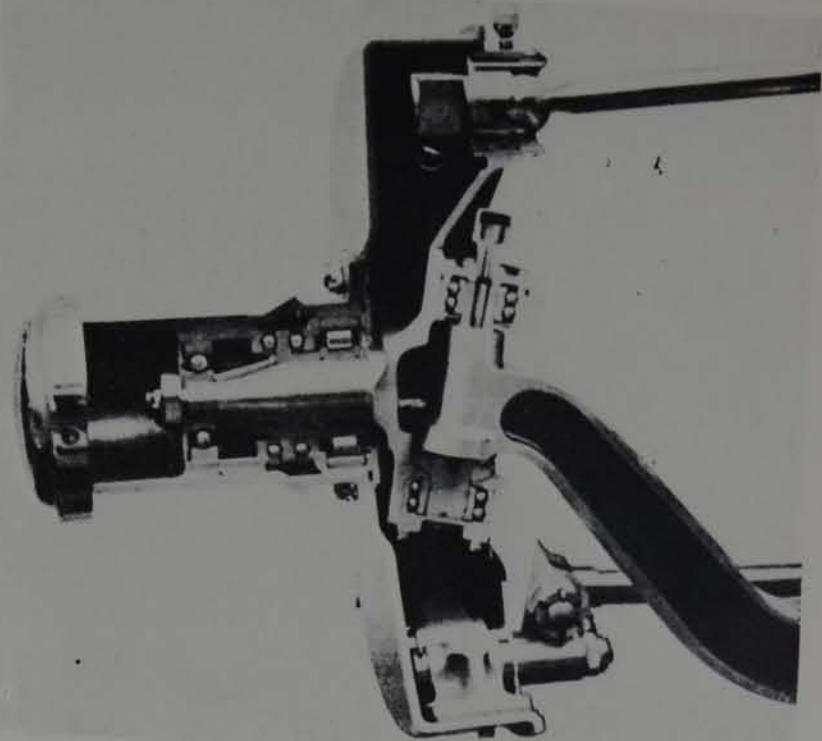
I signori Loucheur e Bonnevey hanno depositato una legge che ha per oggetto la costruzione, nell'arco di dieci anni, 1921-1930, di cinquecentomila alloggi economici e salubri.

Le previsioni finanziarie sono fondate su un costo di quindicimila franchi¹ per ogni casa.

Attualmente le case più piccole costruite sui requisiti degli architetti tradizionalisti non costano meno di venticinque o trentamila franchi.

Per realizzare il programma Loucheur, bisogna trasformare dunque totalmente gli usi in onore presso gli architetti, filtrare il passato e tutte le memorie attraverso le maglie della ragione, porsi il problema come se lo sono posto gli ingegneri dell'aviazione e costruire in serie delle macchine da abitare.

¹ 1921. Oggi ce ne sono da ventottomila a quarantamila franchi.



FRENO ANTERIORE DELAGE

Questa precisione, questa pulizia d'esecuzione assecondano un nuovo sentimento della meccanica. Fidia sentiva così; la trabeazione del Partenone lo testimonia. Allo stesso modo gli egizi quando levigavano le Piramidi. Erano i tempi in cui Euclide e Pitagora dettavano la linea di condotta ai loro contemporanei.

OCCHI CHE NON VEDONO...

III

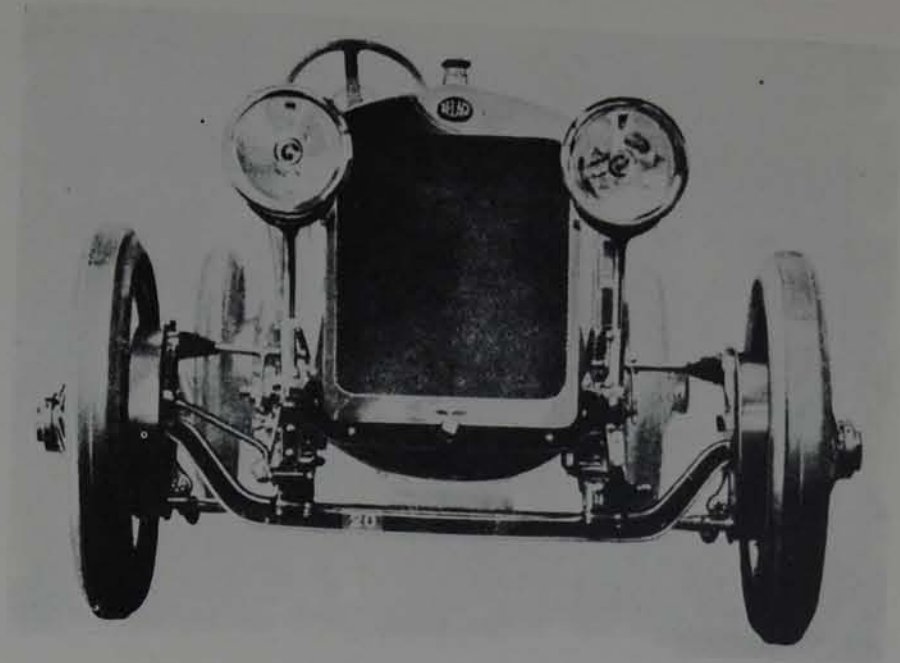
LE AUTOMOBILI

Bisogna puntare alla standardizzazione per affrontare il problema della perfezione.

Il Partenone è un prodotto di selezione applicato a uno standard.

L'architettura agisce sugli standard.

Gli standard sono un fatto di logica, di analisi, di studio scrupoloso; si stabiliscono a partire da un problema ben posto. La sperimentazione fissa definitivamente lo standard.



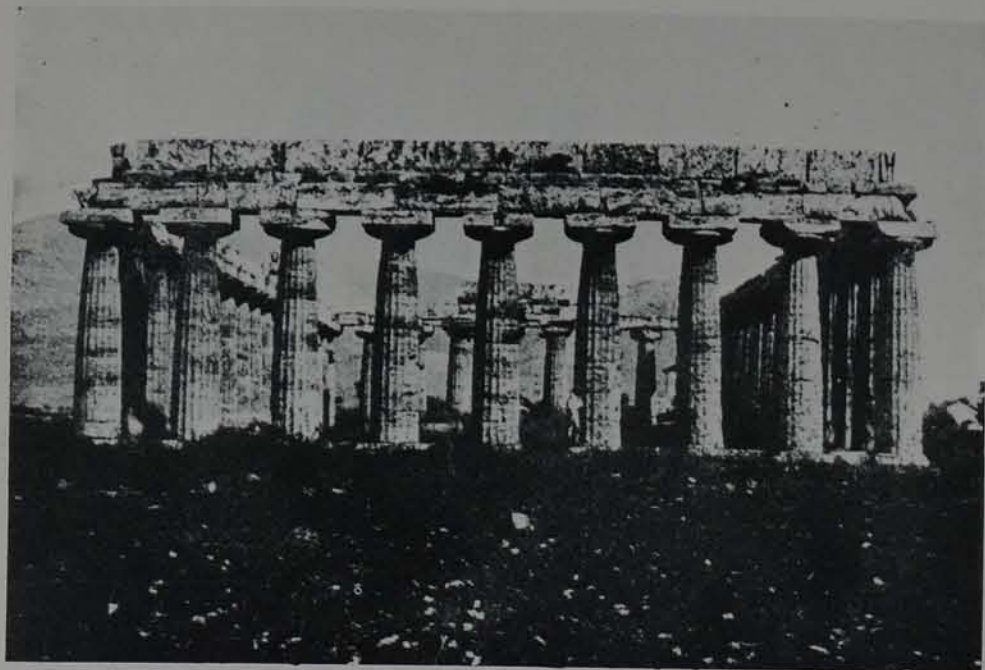
DELAGE. 1921

Se il problema dell'abitazione, dell'appartamento, venisse studiato come si studia un telaio d'automobile, si vedrebbero rapidamente trasformate e migliorate le nostre case. Se le case fossero costruite industrialmente, in serie, come dei telai d'automobile, si vedrebbero sorgere rapidamente forme inattese, ma sane, definibili, e l'estetica verrebbe formulata con precisione sorprendente

C'è uno spirito nuovo: spirito di costruzione e di sintesi guidato da una concezione chiara.

Programma dell'*Esprit Nouveau*, n. 1, ottobre 1920.

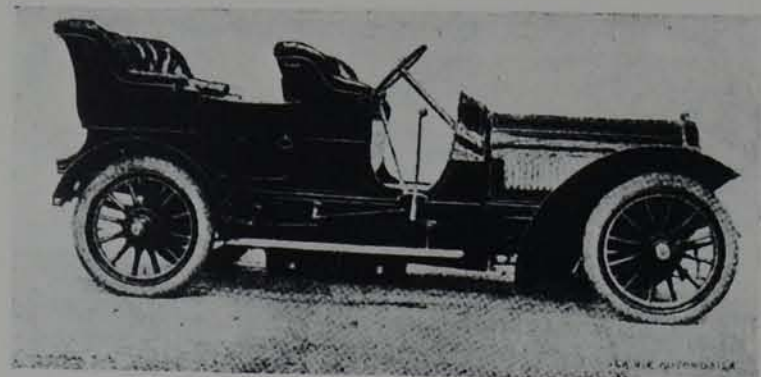
Bisogna cercare di fissare gli standard per affrontare il problema della *perfezione*.



PAESTUM, 600-550 a.C.

Il Partenone è un prodotto di selezione applicato a uno standard stabilito. Da un secolo, ormai, il tempio greco era organizzato in tutti i suoi elementi.

Stabilito lo standard, si scatena il gioco della concorrenza immediata e violenta: un vero match. Per vincere bisogna far meglio

Cliché della *Vie Automobile*

HUMBERT, 1907



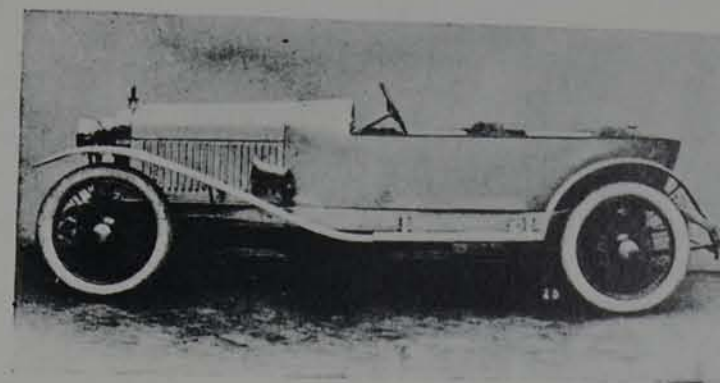
Cliché Albert Morancé

PARTENONE, 447-434 a.C.

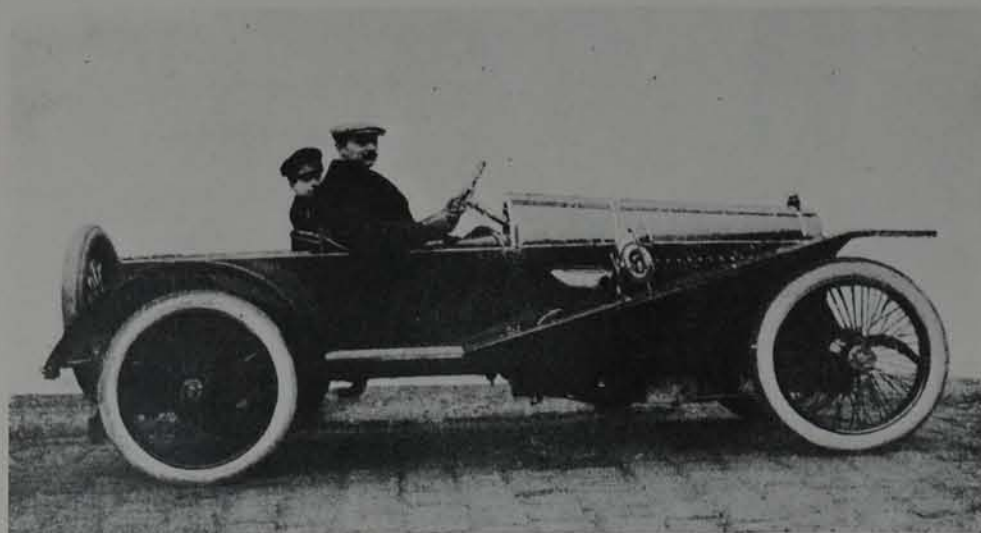
dell'avversario, nell'insieme e in tutti i particolari. Da qui viene lo studio accurato delle parti. Progresso.

Lo standard è una necessità di ordine portato nel lavoro dell'uomo.

Lo standard viene stabilito a partire da basi certe non in modo arbitrario, con la sicurezza delle cose motivate e con una logica controllata dall'analisi e dalla sperimentazione.



DELAGE, Grand-Sport 1921



HISPANO SUIZA. Carrozzata Ozenfant, 1911

Tutti gli uomini hanno lo stesso organismo, le stesse funzioni.

Tutti gli uomini hanno gli stessi bisogni.

L'evoluzione del contratto sociale attraverso le epoche determina classi, funzioni, bisogni standard, che danno luogo a beni d'uso standardizzati.

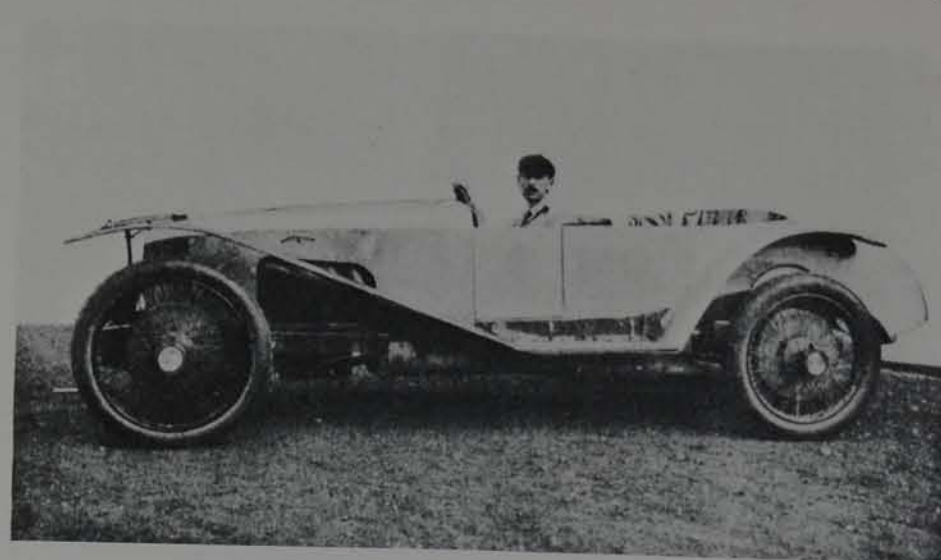
La casa è un prodotto necessario all'uomo.

Il quadro è un prodotto necessario all'uomo per rispondere a bisogni di ordine spirituale, determinati dagli standard emozionali.

Tutte le grandi opere sono basate su alcuni grandi standard del cuore: *Edipo*, *Fedra*, il *Figliol prodigo*, le *Madonne*, *Paolo e Virginia*, *Filemone e Bauci*, il *Povero pescatore*, la *Marsigliese*, *Maddalena ci viene a versare da bere...*

Realizzare uno standard significa esprimere tutte le possibilità pratiche e razionali, dedurre un tipo riconosciuto conforme alle funzioni, rispettando il principio del massimo rendimento con l'impiego minimo di mezzi, mano d'opera, materiali, parole, forme, colori, suoni.

L'automobile è un oggetto dalla funzione semplice (spostarsi rapidamente) e dai fini complessi (comfort, resistenza, estetica) che ha imposto alla grande industria la necessità della standardizzazione. Le automobili hanno tutte gli stessi dispositivi essenziali. A causa della concorrenza infaticabile le innumerevoli case di produzione sono state



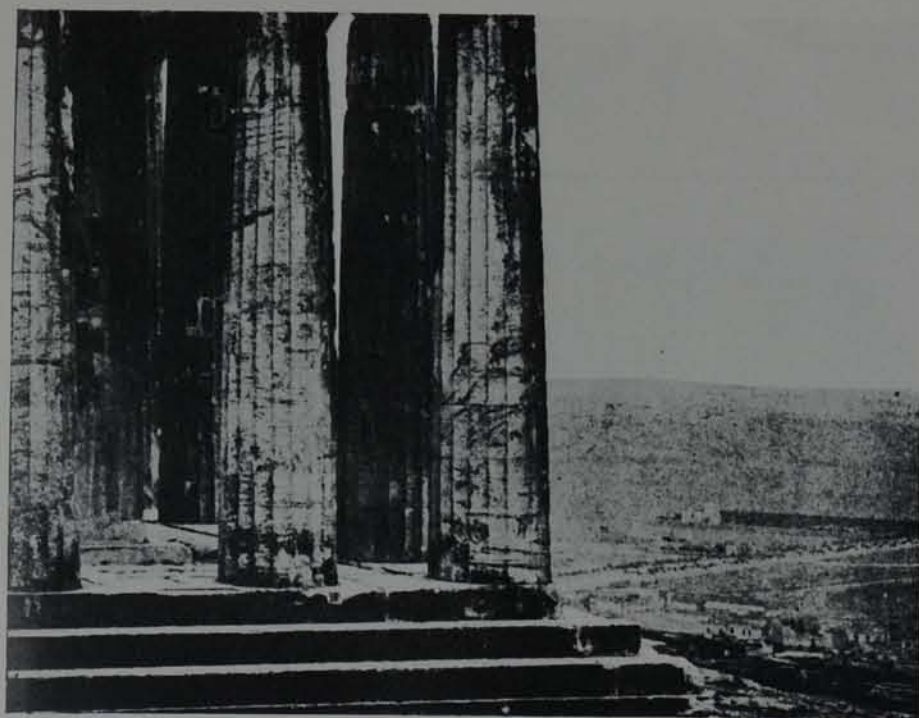
BIGNAN SPORT, 1921

obbligate a dominare la concorrenza e, per questo, a partire da un certo standard di realizzazioni pratiche, è intervenuta la ricerca di una perfezione, di un'armonia che stanno al di là del mero fatto pratico; ricerca che si è espressa non solamente in manifestazioni di perfezione e di armonia, ma anche di bellezza.

Da qui nasce lo stile, cioè l'acquisizione unanimemente riconosciuta di uno stato di perfezione generalmente avvertito.

La fissazione di uno standard si fonda sull'organizzazione di elementi razionali all'interno di una prospettiva complessiva di razionalità. La forma della massa che definisce l'oggetto non è individuata a priori, ma è un *risultato*. Ader aveva costruito un pipistrello meccanico: non volava. Wright o Farman avevano costruito dei piani sustentatori: soluzione urtante, sconcertante, ma l'apparecchio volava. Lo standard era stabilito. Restava la messa a punto.

Le prime automobili furono costruite e carrozzate all'antica. Ciò era contrario alle leggi di spostamento e di penetrazione rapida di un corpo. Lo studio di tali leggi individuò lo standard, uno standard la cui evoluzione si produsse secondo due prospettive differenti: velocità, grande massa anteriore (vettura da corsa); comfort, volume posteriore considerevole (limousine - vettura da diporto). In entrambi i casi più nessun punto in comune con la vecchia lenta carrozza.



Fotografia Albert Morancé

IL PARTENONE

A poco a poco il tempio viene formulato, passa dal dominio della costruzione a quello dell'architettura. Cent'anni più tardi il Partenone segnerà il punto culminante dell'ascesa

La civiltà avanza. Si lascia alle spalle l'età del contadino, del guerriero e del prete, per conseguire ciò che si chiama, giustamente, la cultura. La cultura è lo sbocco di uno sforzo di selezione. Selezionare vuol dire scartare, sfrondare, ripulire, far risaltare nudo e limpido l'Essenziale.

Dal primitivismo della cappella romana, si è passati a Notre-Dame di Parigi, agli Invalides, alla Concorde. Si è purificata, affinata la sensazione, sfrondata la decorazione e conquistata la proporzione e la misura; si è andati avanti, passando dal godimento estetico elementare (decorazione) al godimento estetico superiore (matematica).

Se rimangono degli armadi bretoni in Bretagna dipende dal fatto che i bretoni sono rimasti là lontani, stabili, sempre occupati a pescare e ad allevare il bestiame. Non è conveniente che i signori della buona società dormano, nel loro alloggio parigino, in un letto bretone; non è conveniente che chi possiede la limousine dorma in un letto bretone,



Fotografia Albert Morancé

IL PARTENONE

Ogni parte è decisiva, sottolinea il massimo di precisione, di espressione; la proporzione è affermata in modo categorico

eccetera. Basta rendersene conto e tirare le logiche conseguenze. Possedere una limousine e un letto bretone è, ahimè, cosa corrente.

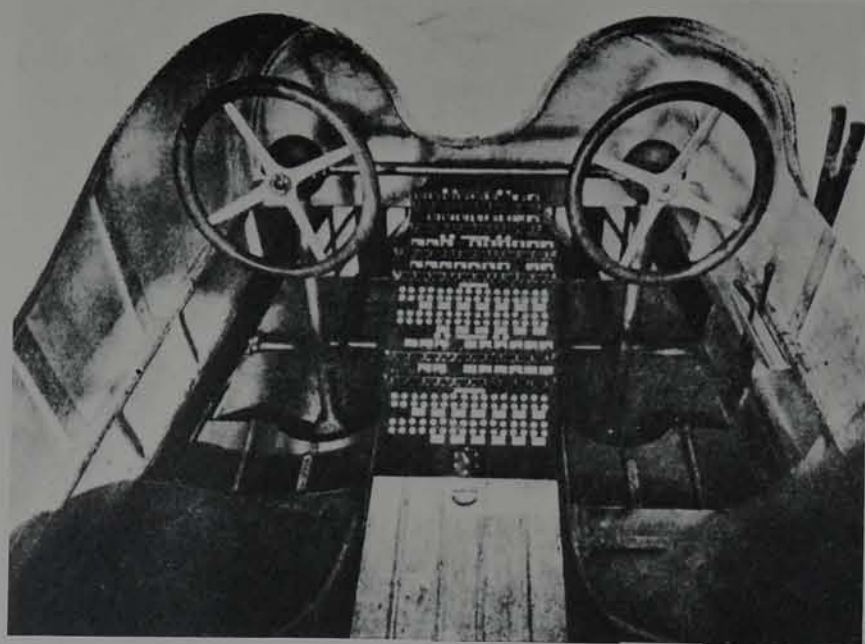
Tutti gridano con convinzione ed entusiasmo: "La limousine segna lo stile della nostra epoca!" e il letto bretone è sempre venduto e fabbricato dagli antiquari.

Mostriamo dunque il Partenone e l'automobile perché si comprenda che si tratta, in campi differenti, di due prodotti di selezione, l'uno realizzato compiutamente, l'altro in una prospettiva di progresso. Questo nobilita l'automobile. Allora! Allora restano da confrontare le nostre case e i nostri palazzi con le automobili. È qui che i conti non tornano. È qui che non abbiamo i nostri Partenoni.

* * *

Lo standard della casa è di ordine pratico, di ordine costruttivo. Ho tentato di enunciare questo principio nel precedente capitolo sugli aerei.

Il programma Loucheur che prevede la costruzione di cinquem-



Idrotricellulare CAPRONI
 Quest'immagine mostra come si creino degli organismi plastici
 a partire dal solo stimolo di un problema ben posto

tomila alloggi in dieci anni fisserà senza dubbio lo standard dell'abitazione operaia.

Lo standard del mobile è sulla strada della sperimentazione presso i costruttori di mobili d'ufficio, di bauli, presso gli orologiai, eccetera. Non resta che proseguire ancora su questa via: lavoro da ingegnere. E tutte le frottole pronunciate sull'oggetto unico, sul mobile d'arte, suonano falso e dimostrano un'incomprensione incresciosa delle necessità del momento presente: una sedia non è per niente un'opera d'arte; una sedia non ha un'anima; è uno strumento per sedersi.

L'arte in un paese di alta cultura trova il suo mezzo d'espressione nell'opera d'arte vera, liberata da tutti i fini utilitaristici, il quadro, il libro, la musica.

Ogni manifestazione umana necessita di un certo "quantum" di interesse e ciò soprattutto nel campo estetico; questo interesse è di ordine sensoriale e di ordine intellettuale. La decorazione è di ordine sensitivo e primario come il colore, si confà ai popoli semplici, ai contadini e ai selvaggi. L'armonia e la proporzione sollecitano l'intelletto,



CAPRONI DA ESPLORAZIONE
 La poesia non è solo nella parola. Più forte è la poesia dei fatti. Oggetti che significano qualcosa e che siano disposti con accortezza e talento creano un fatto poetico

fermano l'attenzione dell'uomo colto. Il contadino ama l'ornamento e dipinge affreschi. L'uomo evoluto porta il completo inglese e possiede quadri da cavalletto e libri.

La decorazione è il superfluo necessario, il quantum del contadino, e la proporzione è il necessario superfluo, il quantum dell'uomo colto.

In architettura, il quantum di interesse è raggiunto mediante il raggruppamento e la proporzione dei vani e dei mobili, compito dell'architetto. La bellezza? È una cosa imponderabile, non potendo agire che attraverso la presenza formale delle basi primordiali: soddisfazione razionale dello spirito (utilità, economia); poi, cubi, sfere, cilindri, con, eccetera (sensoriali). Dopo... l'imponderabile, i rapporti che creano l'imponderabile: è il genio, il genio inventivo, il genio

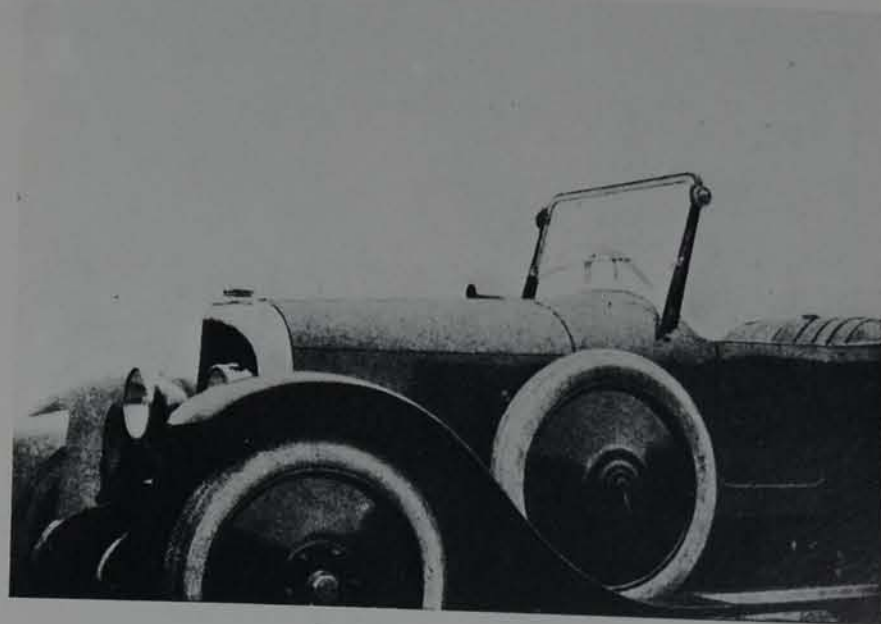


BELLANGER. Auto a guida interna

plastico, il genio matematico, questa capacità di misurare l'ordine, l'unità, di organizzare secondo leggi chiare tutte queste cose che eccitano e soddisfano pienamente i nostri sensi visivi.

Nascono allora le diverse sensazioni, evocatrici di tutto ciò che un uomo di profonda cultura ha visto, sofferto, amato, che schiudono implacabilmente questi fremiti già sentiti nel dramma della vita: la natura, gli uomini, il mondo.

In questo periodo di scienza, di lotta e di dramma in cui l'individuo è violentemente scosso a ogni ora, il Partenone ci apparirebbe come un'opera viva colma di risonanze. La massa dei suoi elementi infallibili dà la misura del grado di perfezione che l'uomo può conquistare, quando sia assorto in un problema posto perentoriamente. Tale perfezione è qui così al di fuori delle norme, che dalla vista del Partenone non possiamo oggi trarre che sensazioni molto limitate, inaspettatamente sensazioni meccaniche; quelle delle grandi macchine impressionanti che abbiamo visto e che ci sono apparse come i risultati più perfetti dell'attività odierna, i soli prodotti veramente compiuti della nostra civiltà.



VOISIN. Torpedo-Sport, 1921

È più definitivo un giudizio su un uomo davvero elegante che su una donna elegante, poiché l'abito maschile è standardizzato. La presenza di Fidia a fianco di Ictino e Callicrate è indiscutibile e anche la sua supremazia, poiché i templi dell'epoca erano tutti dello stesso tipo e il Partenone li supera tutti senza possibilità di paragone.

A Fidia sarebbe piaciuto vivere in quest'epoca di standard. Egli avrebbe ritenuto possibile e sicuro un successo. I suoi occhi avrebbero visto la nostra epoca, i risultati probanti del suo lavoro. Egli avrebbe ripetuto l'esperienza del Partenone, sicuramente.

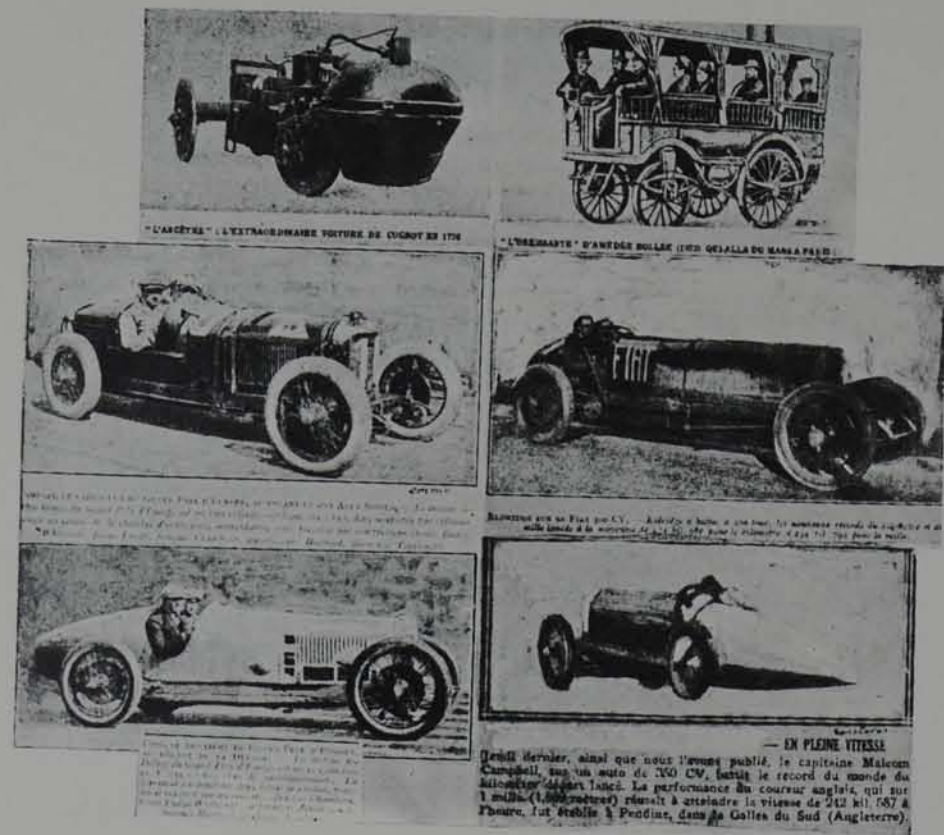
L'architettura opera su degli standard. Gli standard sono fatti di logica, di analisi, di studio scrupoloso. Gli standard si stabiliscono a partire da un problema ben posto. L'architettura è invenzione plastica, è speculazione intellettuale, è matematica superiore. L'architettura è un'arte nobilissima.

Lo standard, imposto dalla legge di selezione, è una necessità economica e sociale. L'armonia è uno stato di concordanza con le leggi del nostro universo. La Bellezza domina; è pura creazione umana, è il superfluo necessario soltanto per coloro che hanno un'anima elevata.

	→ PLAN MINCE PERPENDICULAIRE A LA MARCHÉ.	K 0.085
○	→ SPHERE.	0.0135
⌒	→ DEMI-SPHERE OUVERTE A L'AVANT.	0.109
⌒	→ DEMI-SPHERE OUVERTE A L'ARRIERE.	0.033
◊	→ CORPS OVOÏDE GROS BOUT EN AVANT.	0.002

Il cono di migliore penetrazione, risultato dell'esperimento e del calcolo, conferma le creazioni naturali, il pesce, l'uccello, eccetera. Applicazione sperimentale: il dirigibile, l'automobile da corsa

Ma occorre prima di tutto guardare alla fissazione di standard per affrontare il problema della perfezione.



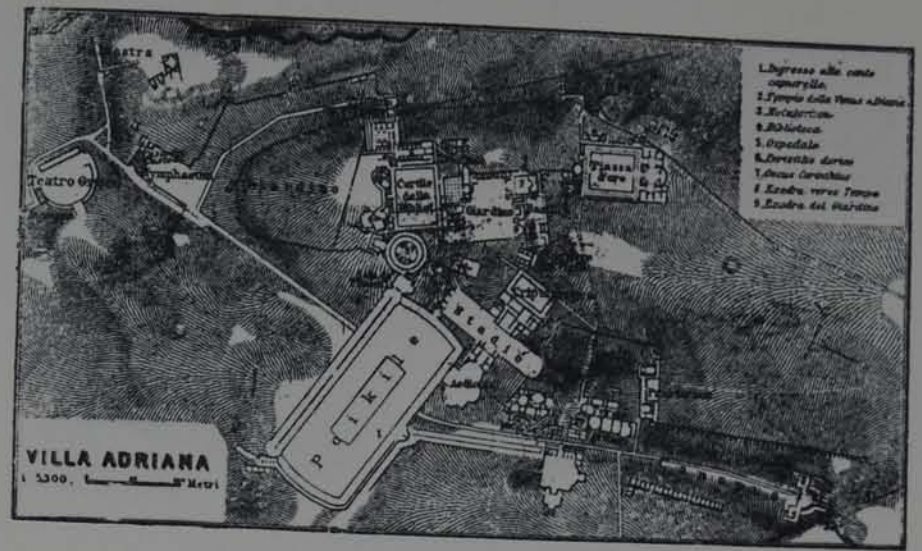
Alla ricerca di uno standard



Fotografia Albert Morance

IL PARTENONE

Fidia, costruendo il Partenone, non fa opera di costruttore, di ingegnere, ne traccia piante. Tutti gli elementi esistevano. Egli fa opera di perfezione, di alta spiritualità



LA VILLA ADRIANA, vicino a Tivoli, 130 d.C.

ARCHITETTURA

I

LA LEZIONE DI ROMA

*Architettura è stabilire rapporti emozionali con materiali grezzi.
L'architettura è al di là dell'utile.
L'architettura è fatto plastico.
Spirito d'ordine, unità di intenzione, il senso dei rapporti; l'ar-
chitettura comporta delle quantità.
La passione fa di pietre inerti un dramma.*

Si impiega pietra, legno, cemento: se ne fanno case, palazzi: questo è costruire. L'ingegnosa lavora.

Ma, di colpo, il mio cuore è commosso; sono felice, e dico: è bello. Ecco l'architettura. L'arte è qui.

La mia casa è pratica. Grazie, come grazie agli ingegneri delle Ferrovie e alla Compagnia dei Telefoni. Non mi avete toccato il cuore.

Ma i muri si alzano verso il cielo secondo un ordine che mi commuove. Capisco le vostre intenzioni. Siete dolci, brutali, incantevoli o dignitosi. Me lo dicono le vostre pietre. Mi incollate a questo posto e i miei occhi guardano. I miei occhi guardano qualche cosa che esprime un pensiero. Un pensiero che si rende manifesto senza parole e senza suoni, ma unicamente attraverso prismi in rapporto tra loro. Questi prismi sono tali che la luce li rivela nei particolari. Questi rapporti non hanno niente di necessariamente pratico o descrittivo. Sono la creazione matematica dello spirito. Sono il linguaggio dell'architettura. Con materiali grezzi, su un programma più o meno utilitaristico, che voi superate, avete stabilito rapporti che mi hanno commosso. È l'architettura.

Roma è un paesaggio pittorico. La luce qui è così bella che glorifica tutto. Roma è un bazar dove si vende di tutto. Tutti gli strumenti della vita di un popolo qui sono rimasti, il giocattolo dell'infanzia, le armi del guerriero, le spoglie degli altari, i bidet dei Borgia e i pennacchi degli avventurieri. In Roma le brutture sono legioni.

Pensando al Greco, si pensa che il Romano aveva un cattivo gusto, il Romano di Roma, il Giulio II e il Vittorio Emanuele.

Roma antica era oppressa in mura sempre troppo strette; una città intasata non è bella. La Roma del Rinascimento ha avuto degli slanci pomposi, disseminati ai quattro angoli della città. La Roma di Vittorio Emanuele colleziona, etichetta, conserva e installa la vita moderna nei corridoi di questo museo e si proclama "romana" attraverso il monumento commemorativo di Vittorio Emanuele II nel centro della città, tra il Campidoglio e il Foro... quarant'anni di lavoro, qualcosa più grande di tutto e in marmo bianco!

Tutto decisamente si intasa troppo a Roma.



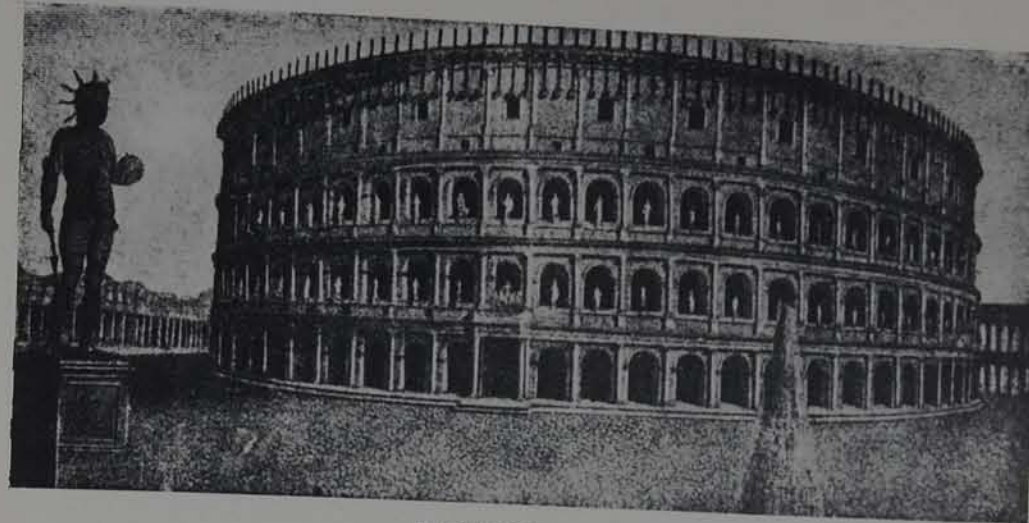
LA PIRAMIDE DI CESTIO, 12 a.C.

I

ROMA ANTICA

Roma si preoccupava di conquistare l'universo e di gestirlo. Strategia, vettovagliamento, legislazione: spirito d'ordine. Per amministrare un grande centro d'affari, si adottano principi fondamentali, semplici, irrecusabili. L'ordine romano è un ordine semplice, categorico. Se è brutale, tanto peggio o tanto meglio.

I romani avevano grandi aspirazioni di dominio, di organizzazione. In Roma-architettura, niente da fare, le mura stringevano troppo, le case accatastavano i loro piani fino a dieci, antenate del grattacielo. Il Foro doveva essere sporco, un po' come le cianfrusaglie della città santa di Delfi. Urbanistica, grandi tracciati? Niente da fare.



IL COLOSSEO, 80 d.C.



ARCO DI COSTANTINO, 312 d.C.



INTERNO DEL PANTHEON, 120 d.C.

Bisogna andare a Pompei per ammirare un impianto ortogonale. Avevano conquistato la Grecia e, da buoni barbari, avevano trovato il corinzio più bello del dorico, perché più fiorito. Prima di tutto, dunque, i capitelli d'acanto, le trabeazioni decorate senza grande misura né gusto! Ma sotto, c'era qualche cosa di romano, che andiamo a vedere. Insomma, costruivano degli chassis superbi, ma disegnavano delle carrozzerie brutte come i landò di Luigi XIV. Fuori Roma, all'aria aperta hanno fatto la Villa Adriana. Qui si medita sulla grandezza di Roma. Là, hanno fondato un ordine. È il primo grande ordine occidentale. Se si evoca la Grecia in quest'ottica, si dice: "Il Greco era uno scultore, niente di più". Ma attenzione, l'architettura non è che ordine. L'ordine è una delle prerogative fondamentali dell'architettura. Passeggiare nella Villa Adriana e dire a se stessi che



IL PANTHEON, 120 d.C.

la potenza moderna di organizzazione, che è "romana", non ha ancora realizzato niente, quale tormento, per un uomo che si sente partecipe, complice, di questo fallimento disarmante!

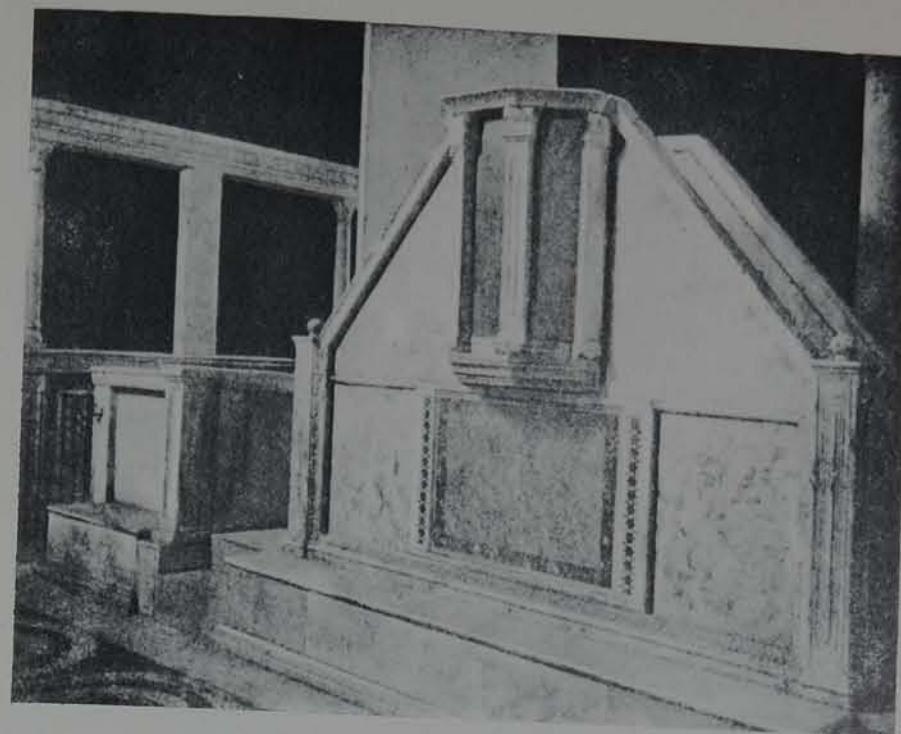
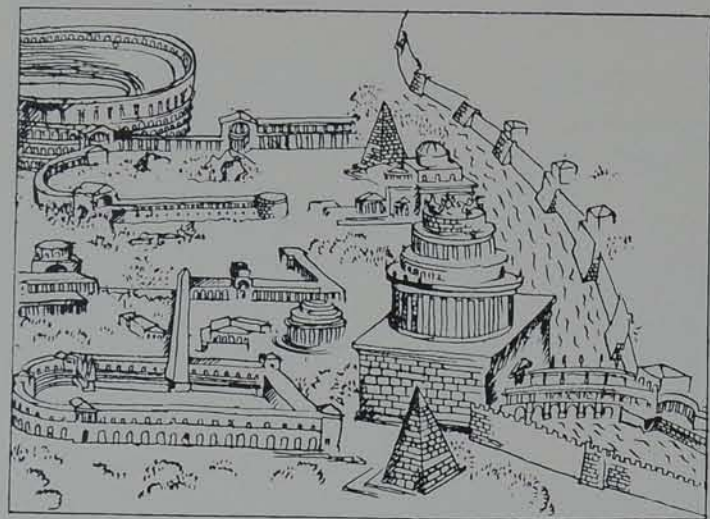
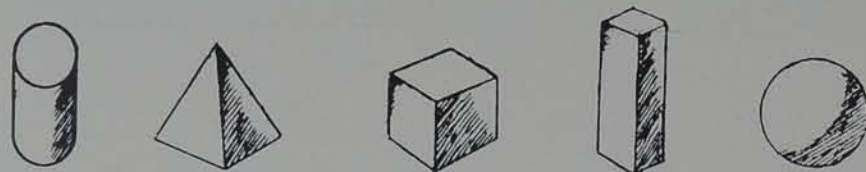
Non c'era il problema delle regioni devastate, ma quello di provvedere alle regioni conquistate; è lo stesso. Dunque hanno inventato dei procedimenti costruttivi realizzando cose impressionanti, "romane". La parola ha un senso. Unità di procedimento, forza di intenzione, classificazione degli elementi. Le cupole immense, i tamburi che le contengono, le volte imponenti, tutto ciò è tenuto insieme dal cemento romano e rimane un oggetto di ammirazione. Furono grandi imprenditori.

Efficacia di intenzione, classificazione degli elementi, questo prova un modo di pensare: strategia, legislazione. L'architettura è

sensibile a queste intenzioni, *dà resa*. La luce accarezza le forme pure: *questo rende*. I volumi semplici sviluppano immense superfici che si mostrano con varietà caratteristica a seconda che si tratti di cupole, cupolette, cilindri, prismi rettangolari o piramidi. La decorazione delle superfici (aperture) fa parte della stessa geometria. Pantheon, Colosseo, acquedotti, Piramide di Cestio, archi di trionfo, Basilica di Costantino, Terme di Caracalla.

Niente parole inutili, ordine, idea unica, ardimento e unità di costruzione, impiego di prismi elementari. Retta moralità.

Conserviamo, dei romani, il mattone e il cemento romano e la pietra di travertino e vendiamo ai miliardari il marmo romano. I romani non conoscevano niente in marmo.

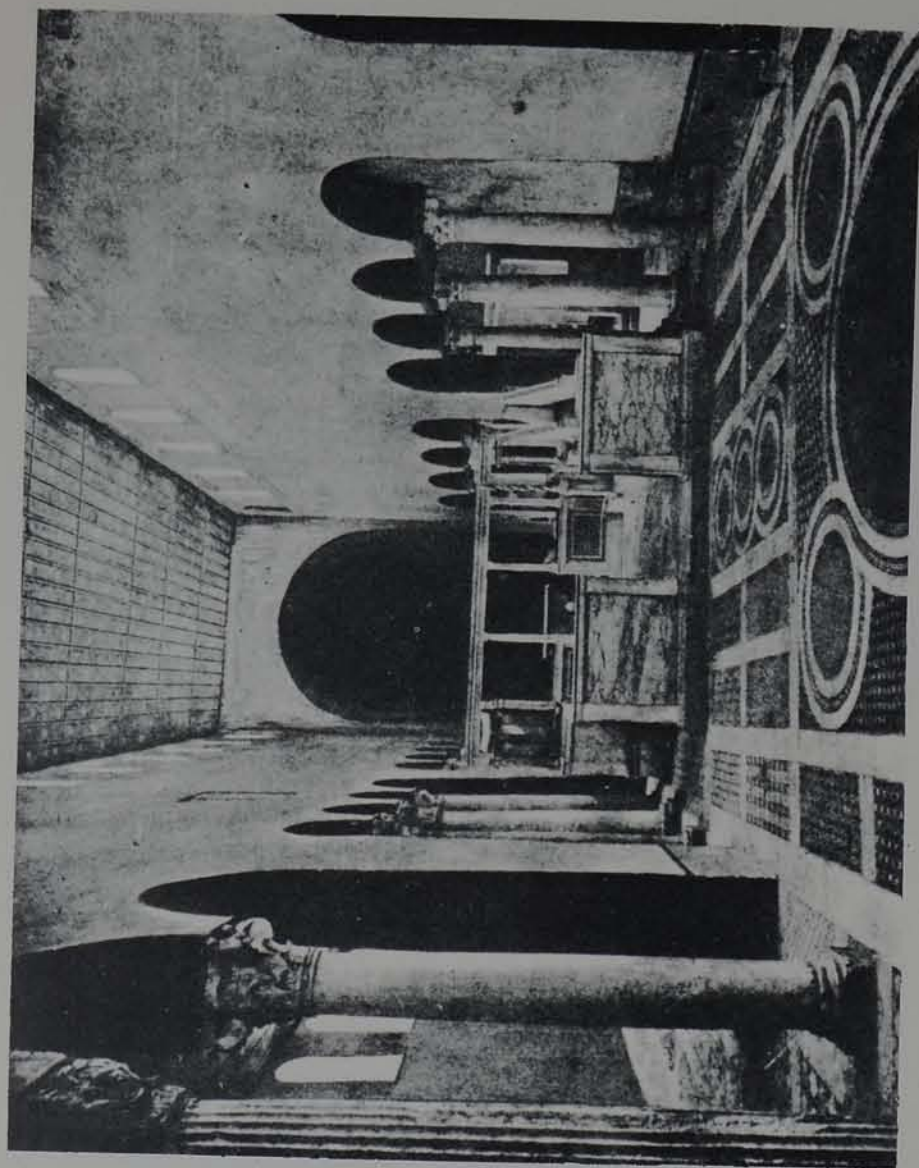


INTERNO DI SANTA MARIA IN COSMEDIN

II

ROMA BIZANTINA

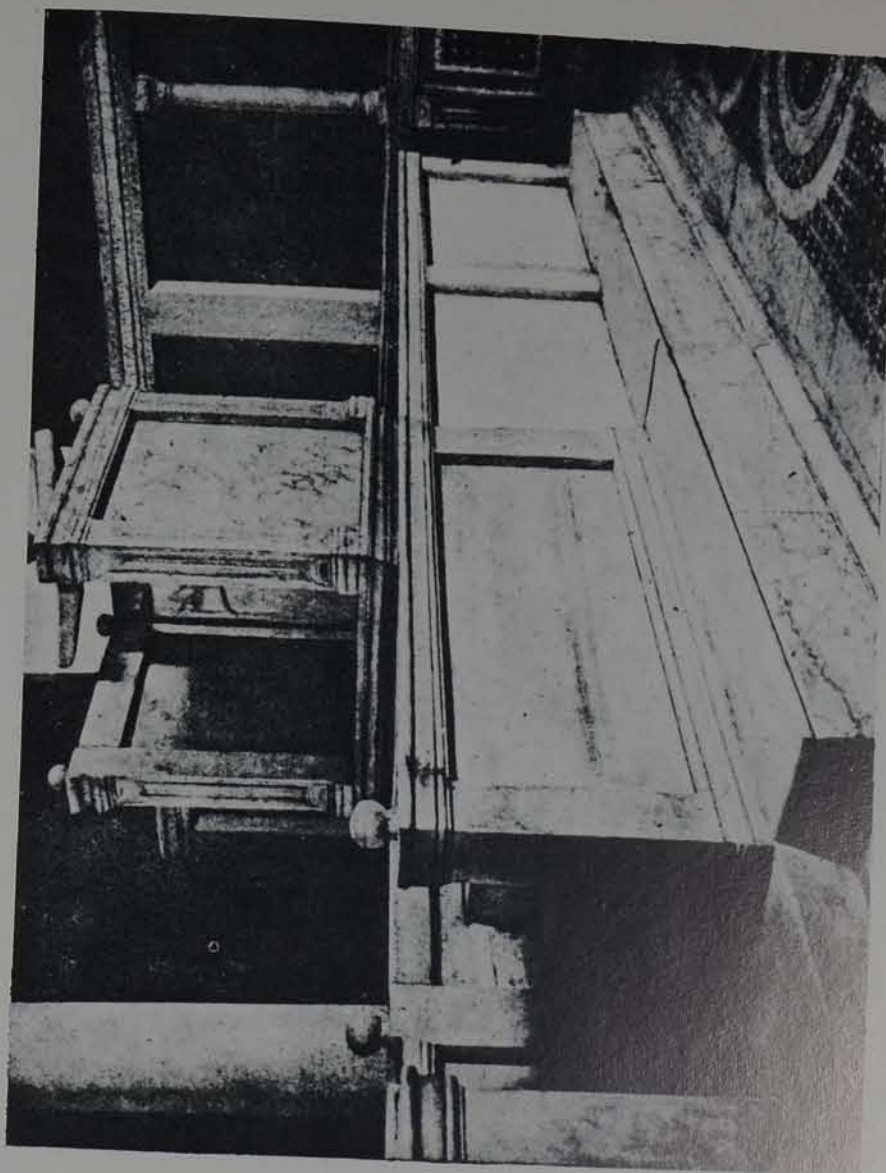
Choc al ritorno dalla Grecia, attraverso Bisanzio. Questa volta non è più lo stupore di un primitivo davanti alla decorazione fiorita di un acanto; gente di origine greca viene a costruire Santa Maria in Cosmedin. Greci ben lontani da Fidia, ma che ne hanno conservato il seme, cioè il senso dei rapporti, la matematica grazie alla quale la perfezione diventa accessibile. Questa chiesetta di Santa Maria, chiesa di povera gente, proclama, in Roma strepitosamente lussuosa, il fasto singolare della matematica, la potenza imbattibile della proporzione, l'eloquenza sovrana dei rapporti. Il motivo non è che una basilica, cioè questa forma di architettura con la quale si fanno i granai, i capannoni. I muri sono di intonaco di calce. C'è un solo colore: il bianco; intensità certa poiché è l'assoluto. Questa chiesa minuscola vi incute rispetto. "Oh!" dite voi, che venite da San Pietro o dal Palatino o dal Colosseo. I sensuali dell'arte, istintivi dell'arte, saranno imbarazzati da Santa Maria in Cosmedin. E dire che questa chiesa era in Roma



NAVATA DI SANTA MARIA IN COSMEDIN, 790-1120 d.C.

quando infieriva il Grande Rinascimento con questi palazzi pieni di ori, di orrori!

La Grecia attraverso Bisanzio, pura creazione dello spirito. L'architettura non è che ordine, bei prismi nella luce. È cosa che ci incanta, è la misura. Misurare. Dividere in quantità ritmiche, animate da un soffio uguale, fare passare ovunque il rapporto unitario e sottile, equilibrare, *risolvere l'equazione*. Poiché, se l'espressione genera scompiglio quando si parla di pittura, si addice all'architettura che non si occupa di alcuna figurazione, di alcun elemento commovente



PULPITO DI SANTA MARIA IN COSMEDIN

per un uomo, l'architettura che amministra delle *quantità*. Queste quantità fanno un ammasso di materiali a piè d'opera; misurate e introdotte nell'equazione, fanno dei ritmi, dicono cifre, rapporti, spirito.

Nel silenzio equilibrato di Santa Maria in Cosmedin, salta la linea obliqua di un pulpito, si inclina il libro di pietra di un leggio, in un accordo silenzioso come un gesto di assenso. Queste due linee, così modeste che si congiungono nel meccanismo perfetto di una canonica spirituale sono la bellezza pura e semplice dell'architettura.



LE ABSIDI DI SAN PIETRO

III

MICHELANGELO

L'intelligenza e la passione. Non esiste arte senza emozione, né emozione senza passione. Le pietre sono inerti e dormono nelle cave, e le absidi di San Pietro realizzano un dramma. Il dramma è attorno alle opere decisive dell'umanità. Dramma-architettura = uomo dell'universo e dentro l'universo. Il Partenone è patetico, le Piramidi d'Egitto, un tempo di granito levigato e lucente come l'acciaio, erano



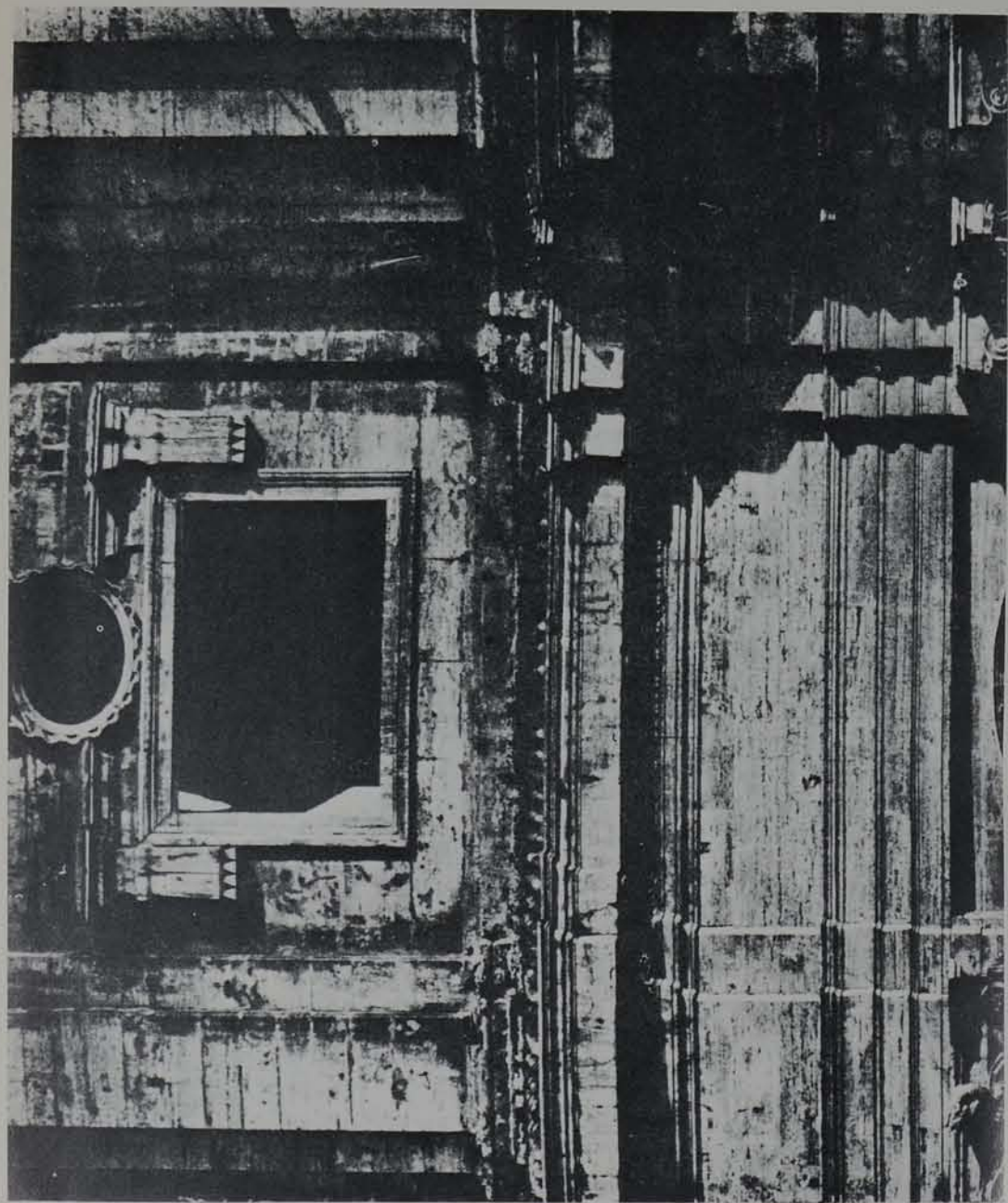
LE ABSIDI DI SAN PIETRO

patetiche. Emettere fluidi, suscitare tempeste, brezze dolci sulla pianura e sul mare, innalzare alpi superbe con sassi che fanno i muri della casa di un uomo, significa realizzare rapporti concertati.

Tale l'uomo, tale il dramma, tale l'architettura; non si può affermare con troppa certezza che le masse suscitano il loro uomo. L'uomo è un fenomeno eccezionale che si riproduce a lunga distanza, e caso forse, forse seguendo la frequenza di una cosmografia ancora da determinare.

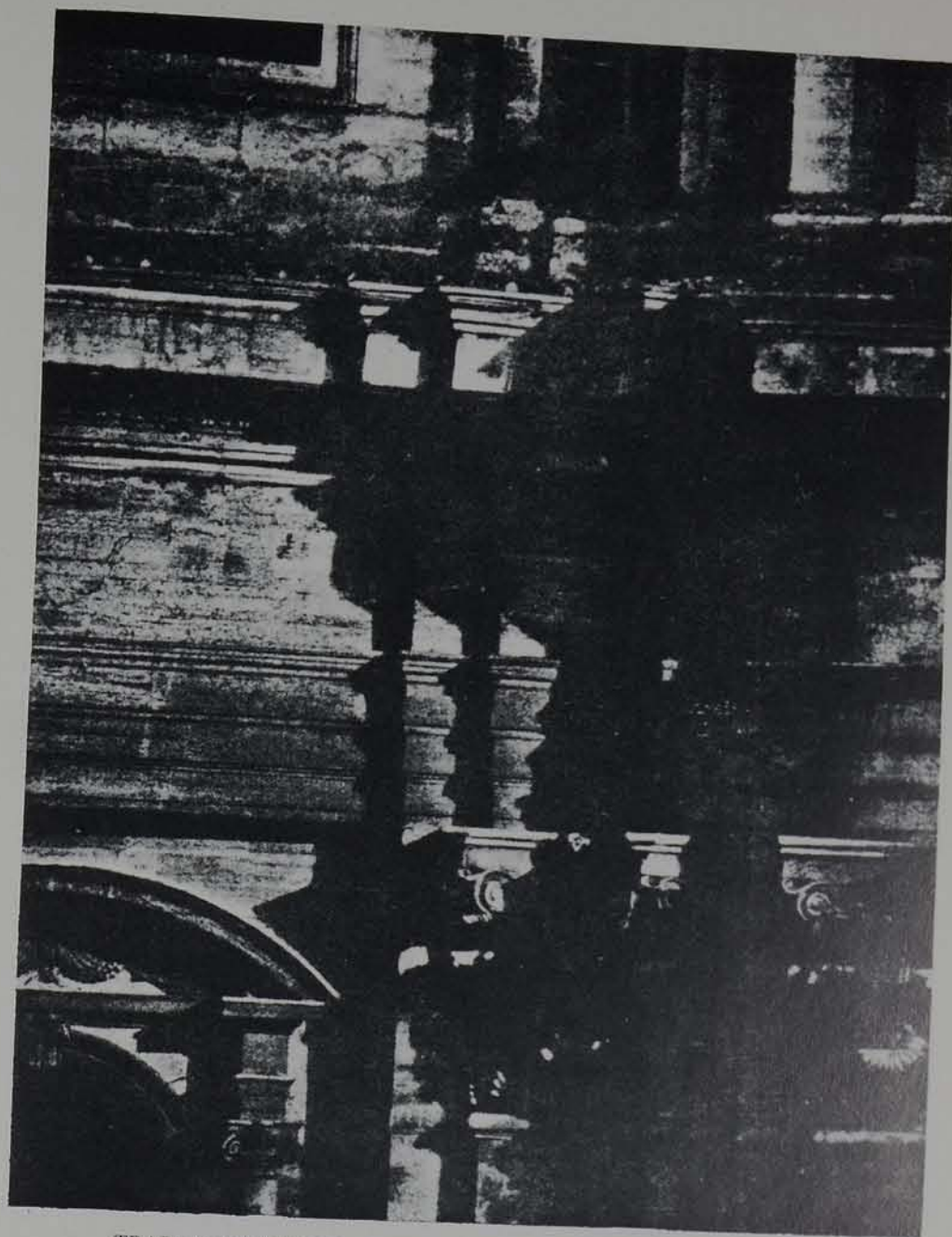
Michelangelo è l'uomo dei nostri ultimi mille anni, come Voltaire è quello del precedente millennio. Il Rinascimento non ha fatto Michelangelo, ha fatto un mucchio di bravi uomini di talento.

L'opera di Michelangelo è una *creazione*, non un *rinascimento*.



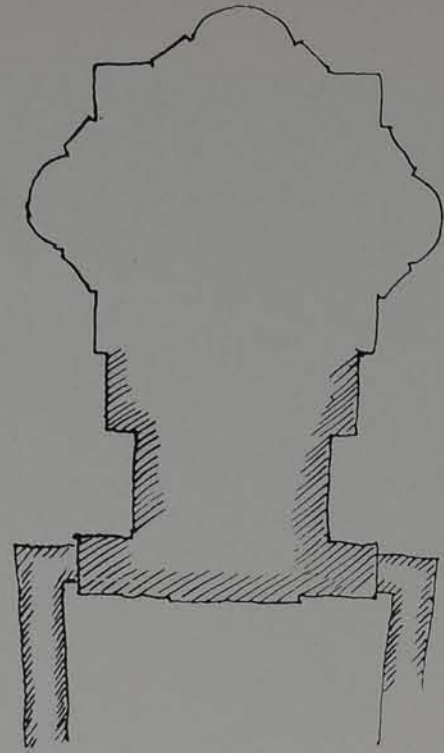
creazione che domina la classificazione delle epoche. Le absidi di San Pietro sono in stile corinzio. Pensate! Guardatele e pensate alla Madeleine. Egli ha visto il Colosseo e le sue misure felicemente calibrate; le Terme di Caracalla e la Basilica di Costantino gli hanno

ATTICO DELLE ABSIDI DI SAN PIETRO

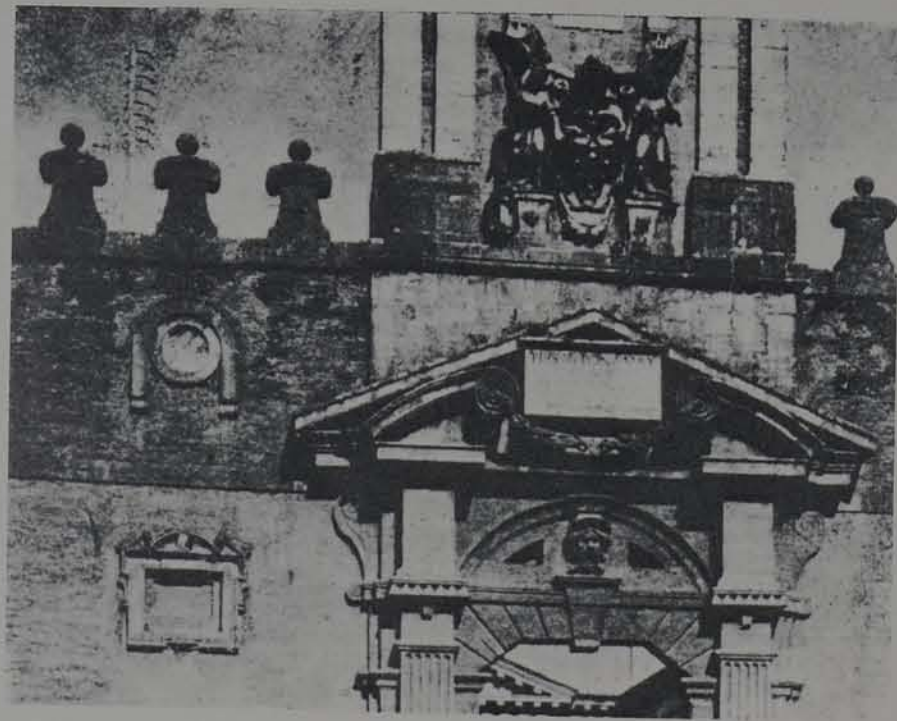


TRABEAZIONE DELLE ABSIDI DI SAN PIETRO (eseguita da Michelangelo)

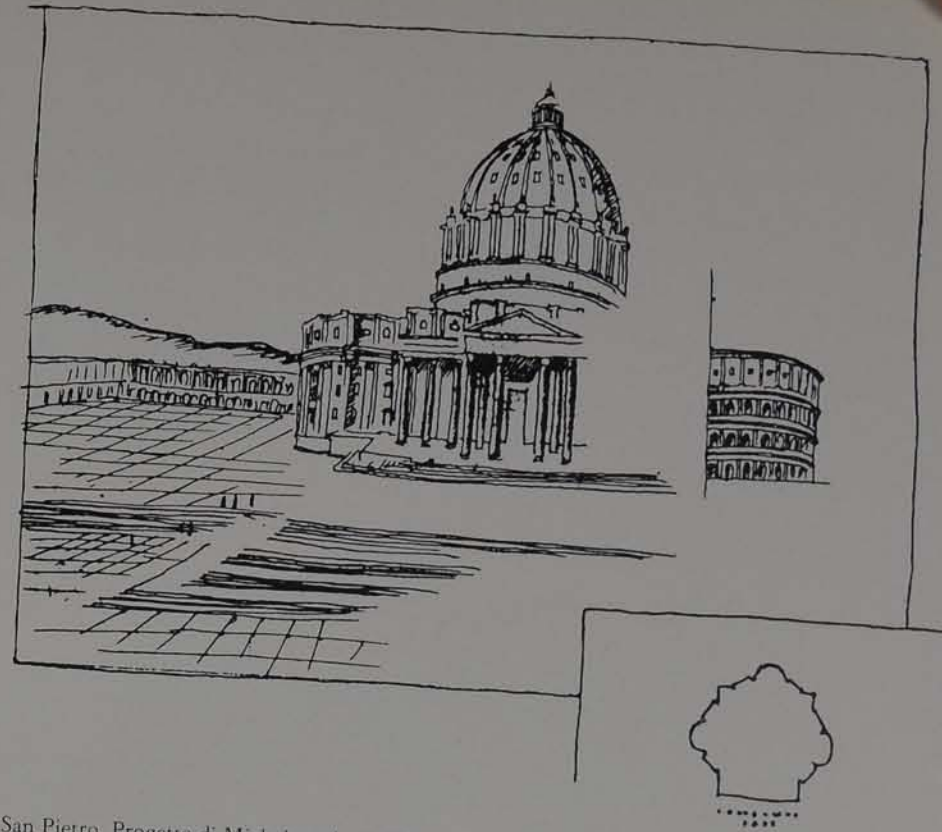
mostrato i limiti che bisognava superare per un intendimento elevato. Da quel momento, le rotonde, gli angoli smussati, il tamburo della



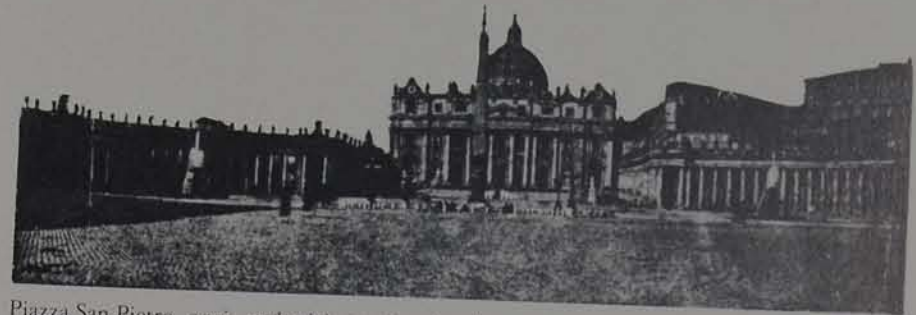
Pianta di San Pietro, oggi; è stata prolungata la navata di tutta la parte tratteggiata. Michelangelo voleva dire qualcosa, tutto è stato cancellato



PORTA PIA DI MICHELANGELO



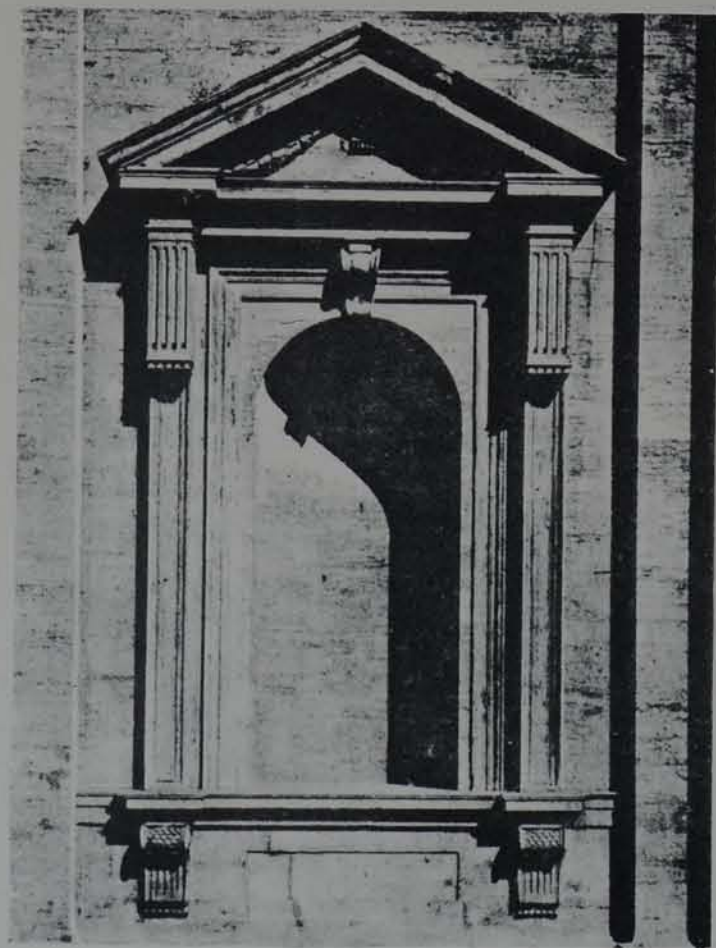
San Pietro. Progetto di Michelangelo (1547-1564). Le dimensioni sono considerevoli. Costruire una tale cupola in pietra era un impegno che pochi avrebbero osato affrontare. San Pietro si estende su 15.000 metri quadrati e Notre-Dame di Parigi su 5.955; Santa Sofia di Costantinopoli su 6.900 metri quadrati. La cupola è alta centotrentadue metri. Il diametro alle absidi è lungo centocinquanta metri. L'ordinamento generale delle absidi e dell'attico è simile a quello del Colosseo, le altezze sono le medesime. Il progetto possedeva un'unità totale, raggruppava gli elementi più belli e più opulenti: il portico, i cilindri, i prismi inscritti in un quadrato, il tamburo, la cupola. La modanatura è la più *passionata* che esista, aspra e patetica. Tutto si elevava in un blocco unico, intero. L'occhio lo coglieva in un sol colpo. Michelangelo realizzò le absidi e il tamburo della cupola. Poi il resto cadde in mani barbare, tutto fu annientato. L'umanità perse una delle opere capitali dell'intelligenza. Se si pensa a Michelangelo, rammentando il disastro, è un dramma spaventoso quello che si svela



Piazza San Pietro, oggi; verbosità, parole mal collocate. Il colonnato del Bernini è bello in sé. La facciata è bella in sé, ma non ha nulla a che vedere con la cupola. Lo scopo era la cupola; la si è nascosta! La cupola era in sintonia con le absidi; le si è nascoste. Il portico era un volume, se ne è fatta una cosa appiccicata alla facciata

cupola, il portico ipostilo, geometria gigantesca in rapporti concordanti. Poi ripresa dei ritmi mediante stilobati, pilastri, cornicioni dai profili totalmente nuovi. Poi finestre e nicchie che ricominciano il ritmo ancora una volta. La massa totale opera una innovazione sorprendente nel dizionario dell'architettura; è bene fermare un momento la propria riflessione sul colpo di scena dopo il Cinquecento.

Infine, ci doveva essere l'interno che sarebbe stato l'apogeo monumentale di una Santa Maria in Cosmedin; la Cappella dei Medici a Firenze mostra con quale misura sarebbe stata costruita quest'opera, così ben prestabilita. Ora, dei papi incoscienti e sconsiderati hanno



FINESTRA DELLE ABSIDI DI SAN PIETRO

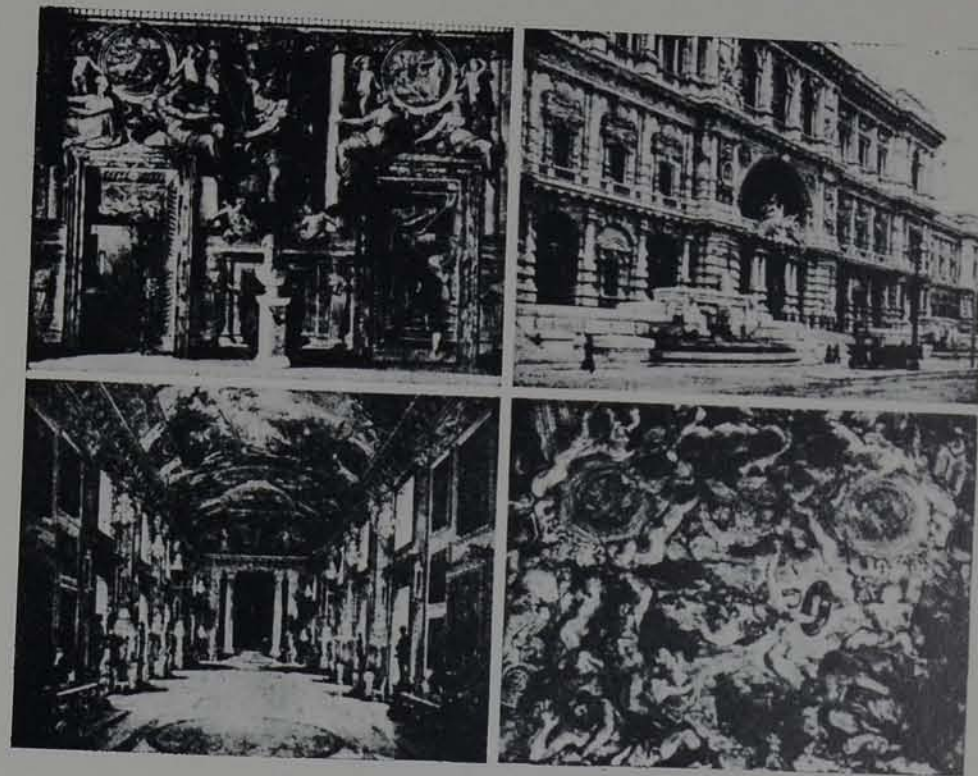
congedato Michelangelo; degli sciagurati hanno ucciso San Pietro, fuori e dentro; è divenuto tutto stupidamente il San Pietro di oggi, del cardinale molto ricco e intraprendente, senza... tutto. Perdita grandissima. Una passione, una intelligenza fuori dal comune, era una garanzia; è divenuto tutto tristemente un "forse", un "apparentemente", un "può darsi", un "ne dubito". Miserabile fallimento.

Poiché questo capitolo è intitolato *Architettura*, era consentito parlare della passione di un uomo.

IV

ROMA E NOI

Roma è un bazar all'aperto, pittoresco. Ci sono tutti gli orrori



LA ROMA DEGLI ORRORI

- 1 Roma rinascimentale, Castel S. Angelo
- 2 Roma rinascimentale, Galleria Colonna

- 1 Roma moderna, Palazzo di Giustizia
- 2 Roma rinascimentale, Palazzo Barberini

(vedere le quattro riproduzioni allegate) e il cattivo gusto del Rinascimento romano. Questo Rinascimento lo giudichiamo col nostro gusto moderno distante quattro grandi secoli di sforzi, il diciassettesimo, il diciottesimo, il diciannovesimo, il ventesimo.

Noi profitiamo di questo sforzo, giudichiamo con durezza, ma con una chiarezza motivata. Mancano a Roma, assopita dopo Michelangelo, questi quattro secoli. Ritornando a Parigi, riprendiamo coscienza del senso della misura.

La lezione di Roma è per i saggi, coloro che sanno e possono apprezzare, coloro che possono resistere, che possono controllare. Roma è la perdizione di coloro che non sanno molto. Mandare a Roma gli studenti di architettura significa rovinarli per sempre. Il Grand Prix di Roma e la Villa Medici sono il cancro dell'architettura francese.



Pianta della città di Karlsruhe

ARCHITETTURA

II

L'ILLUSIONE DELLE PIANTE

La pianta procede da dentro a fuori; l'esterno è il risultato di un interno.

Gli elementi architettonici sono la luce, l'ombra, il muro e lo spazio.

L'ordine è la gerarchia degli scopi, la classificazione delle intenzioni.

L'uomo vede le cose dell'architettura con i propri occhi che sono a un metro e settanta dal suolo. Non possiamo prendere in considerazione altro che scopi concretizzabili in immagini, che intenzioni traducibili in elementi dell'architettura. Se ci si affida a intenzioni che non sono proprie del linguaggio dell'architettura, si finisce nell'illusione delle piante, si trasgrediscono le regole della pianta per errore di concezione o per inclinazione alla vanità.

Si impiega pietra, legno, cemento; se ne fanno case, palazzi: questo è costruire. L'ingegnosa lavora.

Ma, di colpo, il mio cuore è commosso, sono felice, dico: è bello. Ecco l'architettura. L'arte è qui.

La mia casa è pratica. Grazie, come grazie agli ingegneri delle Ferrovie e alla Compagnia dei Telefoni. Non mi avete toccato il cuore.

Ma i muri si alzano verso il cielo secondo un ordine che mi commuove. Capisco le vostre intenzioni. Siete dolci, brutali, incantevoli o dignitosi. Me lo dicono le vostre pietre. Mi incollate a questo posto e i miei occhi guardano. I miei occhi guardano qualche cosa che esprime un pensiero. Un pensiero che si rende manifesto senza parole e senza suoni, ma unicamente attraverso prismi in rapporto tra loro. Questi prismi sono tali che la luce li rivela nei particolari. Questi rapporti non hanno niente di necessariamente pratico o descrittivo. Sono la creazione matematica dello spirito. Sono il linguaggio dell'architettura. Con materiali grezzi, su un programma più o meno utilitaristico, che voi superate, avete stabilito rapporti che mi hanno commosso. È l'architettura.

Fare una pianta è precisare, fissare delle idee.

Significa avere avuto delle idee.

Significa ordinare queste idee in modo che esse divengano intelligibili, fattibili e comunicabili. Occorre dunque dimostrare un'intenzione precisa, aver avuto delle idee a partire da un'intenzione. La pianta in qualche modo è un concentrato come una tavola analitica delle materie. In una forma così concentrata da apparire come un cristallo, come un disegno di geometria, contiene un'enorme quantità di idee e un'intenzione motrice.

In un grande edificio pubblico, l'École des Beaux-Arts, si sono studiati i principi della buona pianta, poi, col passare degli anni, si sono fissati dogmi, ricette, trucchi. Un insegnamento utile all'inizio è divenuto una pratica pericolosa. Di un'idea interiore, si sono consacrati dei segni esteriori, delle apparenze. La pianta, fascio di idee e intenzione integrata in questo fascio di idee, è diventata un foglietto di carta in cui dei punti neri, che sono i muri, e dei tratti, che sono gli assi, giocano a fare il mosaico, il pannello decorativo, fanno dei grafici di stelle scintillanti, provocano l'illusione ottica. La stella più bella diventa il Grand Prix di Roma. Ora, la pianta è l'elemento generatore, "la pianta è la determinazione di tutto; è un'austera astrazione, un'arida algebrizzazione". È un piano di battaglia. La battaglia segue ed è questo il grande momento. La battaglia è fatta dello choc dei

volumi nello spazio e del morale della truppa, è il fascio di idee preesistenti e l'intenzione motrice. Senza una buona pianta non c'è niente, tutto è fragile e non dura, tutto è povero anche sotto il mucchio dell'opulenza.

La pianta implica, dall'inizio, i procedimenti di costruzione; l'architetto è prima di tutto ingegnere. Ma limitiamo la questione all'architettura, questa cosa che resiste attraverso il tempo. Ponendomi esclusivamente da questo punto di vista, comincerei attirando l'attenzione su questo fatto importantissimo: una pianta procede *da dentro a fuori*, poiché la casa o il palazzo sono un organismo simile a ogni essere vivente. Parlerei degli *elementi* architettonici dell'interno. Passerei quindi all'*ordine*. Considerando l'effetto di un'architettura in un sito, mostrerei anche qui che l'*esterno* è sempre un *interno*. Con poche basi, il cui enunciato sarà reso più chiaro da figure, potrei mostrare l'*illusione delle piante*, questa illusione che uccide l'architettura, alletta gli spiriti e crea la disonestà dell'architettura con la violazione di verità irrecusabili, prolungamento di false concezioni o frutto della vanità.

LA PIANTA PROCEDE DA DENTRO A FUORI

Un edificio è come una bolla di sapone. Questa bolla è perfetta e armoniosa se il soffio è ben distribuito, ben regolato dall'interno. L'esterno è il risultato di un interno.

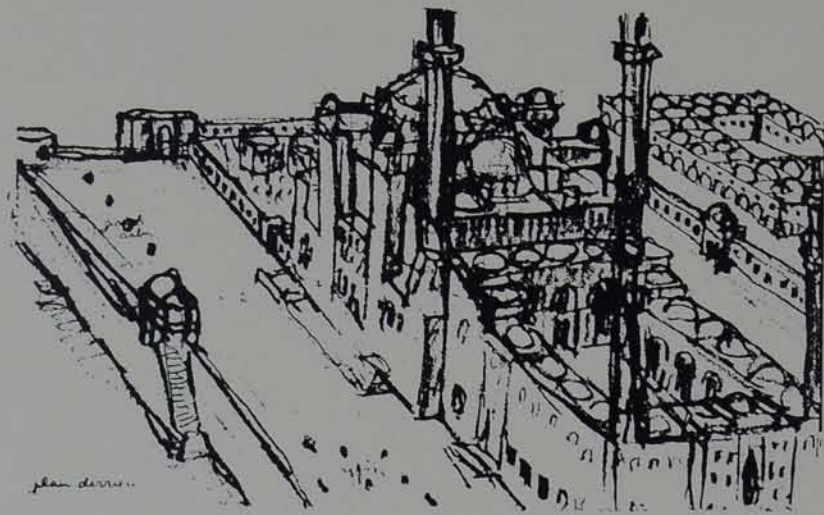


Fig. 1. Palazzo del Solimano a Istanbul

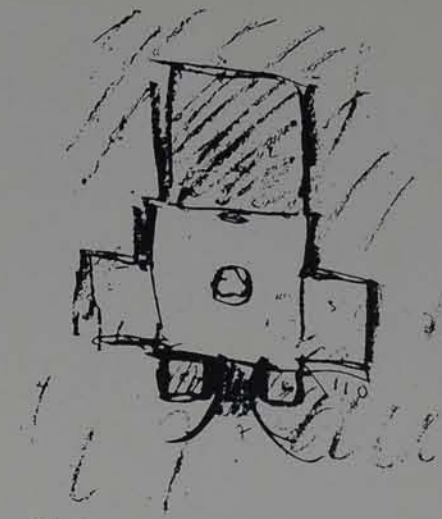


Fig. 2. Pianta della Moschea Verde a Bursa

A Bursa, in Asia Minore, nella MOSCHEA VERDE, si entra passando da una piccola porta a scala umana; un minuscolo vestibolo opera in voi il cambiamento di scala che occorre per apprezzare, dopo le dimensioni della strada e del posto da cui venite, le dimensioni con cui si pensa di impressionarvi. Allora percepite la grandezza della Moschea e i vostri occhi misurano. Siete in un grande spazio di marmo bianco inondato di luce. Al di là si presenta un altro spazio simile delle stesse dimensioni, pieno di penombra e più alto di qualche gradino (ripetizione in piccolo); da ogni parte due spazi di penombra ancora più piccoli; giratevi, due spazi d'ombra piccolissimi. Dalla piena luce all'ombra, un ritmo. Porte piccole e vani molto grandi. Siete presi da



Fig. 2 bis. Santa Sofia a Costantinopoli



Fig. 3. Casa del Noce, il Cavedio, Pompei

questo incanto, avete perso il senso della scala comune. Siete assoggettati da un ritmo sensoriale (la luce e il volume) e da misure abili, in un universo coerente che vi dice quel che teneva a dirvi. Quali emozioni, quale fede! Questa è l'intenzione motrice. Il fascio di idee sono i mezzi

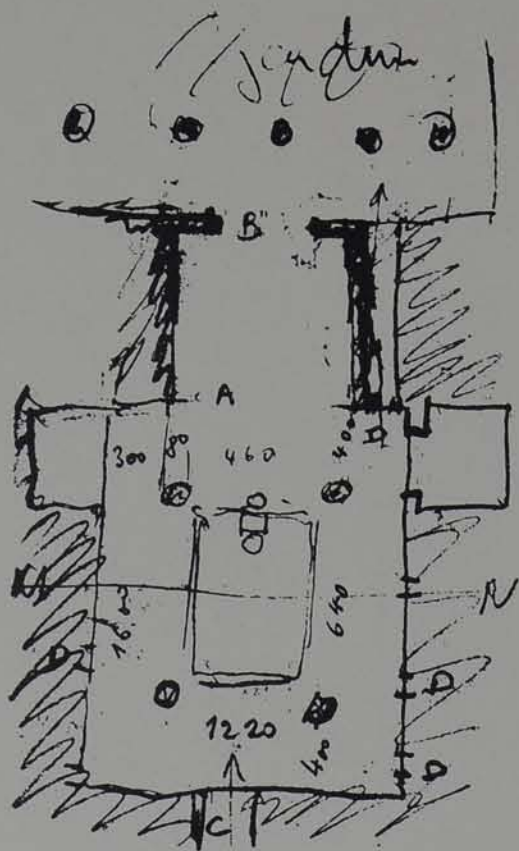


Fig. 4. Casa del Noce

che si sono impiegati (fig. 2). Conseguenza: a Bursa come a Santa Sofia di Costantinopoli, come nel Palazzo del Solimano di Istanbul, l'esterno si rivela (figg. 1 e 2 bis).

CASA DEL NOCE, a Pompei. Ancora il piccolo vestibolo che toglie dai vostri pensieri la strada. Ed eccovi nel cavedio (atrium), quattro colonne nel mezzo (quattro *cilindri*) si innalzano all'improvviso verso l'ombra del tetto, sensazione di forza e testimonianza di mezzi possenti; ma in fondo lo splendore del giardino visto attraverso il peristilio che dispiega con un gesto largo questa luce, la distribuisce, la segnala, estendendosi lontano a destra e a sinistra, definendo un grande spazio. Tra i due, il tablino che racchiude questa visione come l'oculare di un apparecchio. A destra, a sinistra, due spazi d'ombra, piccoli. Dalla strada di tutti e brulicante, piena di cose pittoresche, siete entrati nella casa di *un Romano*. La grandezza maestosa, l'ordine, l'ampiezza magnifica: siete nella casa di *un Romano*. A che cosa serviranno queste stanze? È fuori questione. Dopo venti secoli, senza allusioni storiche, sentite l'architettura e tutto ciò è in realtà una casa molto piccola (figg. 3 e 4).

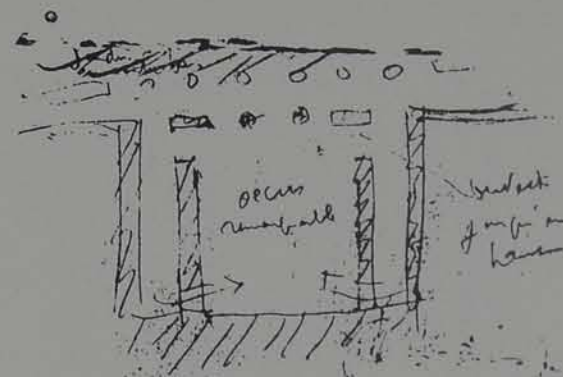
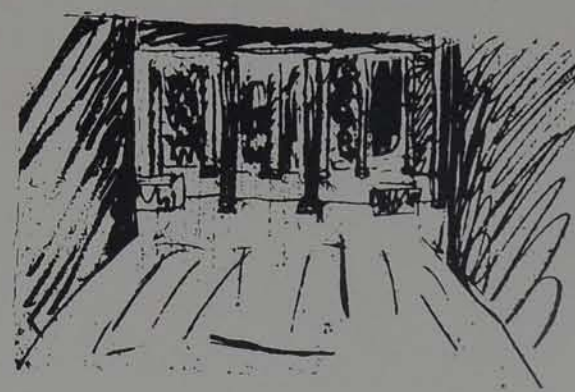


Fig. 5. Villa Adriana, Roma

Abbiamo a disposizione muri dritti, un suolo che si distende, aperture che sono passaggi per l'uomo o per la luce, porte o finestre. Le aperture fanno chiaro o scuro, gaio o triste. I muri risplendono di luce, o sono in penombra o in ombra, rendono gaio, sereno o triste. La vostra sinfonia è pronta. L'architettura ha per scopo quello di rendere gaio o sereno. Rispettate i muri. Il pompeiano non fora i suoi muri; ha una sacra devozione per i muri, ha amore per la luce. La luce è intensa se sta tra muri che la riflettono. L'Antico faceva dei muri, muri che si

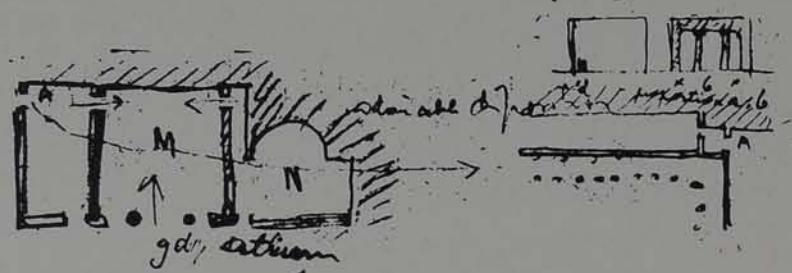


Fig. 6. Villa Adriana, Roma

distendono e si raccordano per ingrandire ancora il muro. Così creava dei volumi, base della sensazione architettonica, sensazione sensoriale. La luce risplende con intenzione formale a una delle estremità e rischiarava i muri. La luce distende la sua *impressione* al di fuori attraverso i cilindri (non mi piace dire colonne, è una parola rovinata), i peristili o i pilastri. Il suolo si distende ovunque può, uniforme, uguale. A volte, per raggiungere una sensazione, il suolo si alza di un gradino. Non ci sono altri elementi architettonici di interno: la luce e

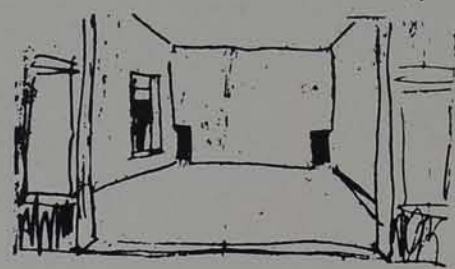


Fig. 7. Pompei

i muri che la riflettono in largo spazio e il suolo che è un muro orizzontale. Fare dei muri illuminati significa comporre elementi architettonici di interno. Resta la proporzione (figg. 5, 6 e 7).

L'ORDINE

L'asse è forse la prima manifestazione umana, è il mezzo di ogni atto umano. Il bambino titubante cerca l'asse, l'uomo che lotta nella tempesta della vita si traccia un asse. L'asse è ciò che mette ordine nell'architettura. Fare ordine significa cominciare un'opera. L'architettura si basa su assi. Gli assi dell'Ecole des Beaux-Arts sono la calamità dell'architettura. L'asse è una linea che conduce verso un fine. In architettura occorre un fine per l'asse. All'Ecole lo si è dimenticato e gli assi si incrociano in stelle, tutti verso l'infinito, l'infinito, l'ignoto, il nulla, senza un fine. L'asse dell'Ecole è una ricetta, un trucco.¹

L'ordine è la gerarchia degli assi, da cui la gerarchia dei fini, la classificazione delle intenzioni.

Dunque l'architetto assegna degli scopi agli assi. Questi scopi sono il muro (il pieno, sensazione fisica) o la luce, lo spazio (sensazione fisica).

Nella realtà, gli assi non si percepiscono a volo d'uccello come li mostra il progetto sul tavolo da disegno, ma si individuano sul terreno; l'uomo sta in piedi e guarda davanti a sé. L'occhio vede lontano e, obiettivo imperturbabile, vede tutto anche al di là delle intenzioni e delle volontà. L'asse dell'Acropoli va dal Pireo al Pentelico, dal mare alla montagna. Dai Propilei, perpendicolare all'asse, lontano all'orizzonte, il mare.

Elemento orizzontale perpendicolare alla direzione che vi ha impresso l'architettura dove vi trovate, percezione di ortogonalità importante. Architettura sublime: l'Acropoli proietta i suoi effetti fino all'orizzonte. Dai Propilei nell'altro senso la statua colossale di Atena, sull'asse, e il Pentelico sul fondo. Questo è importante. E essendo al di fuori di questo asse perentorio, il Partenone a destra e l'Eretteo a sinistra, avete la possibilità di vederli di tre quarti, nel loro aspetto globale. Non bisogna sempre mettere le architetture sugli assi, dal momento che sarebbero come persone che parlano tutte in una volta (fig. 8).

¹ È a tal punto un trucco che lo si disegna sulla carta perché faccia la stella, come il pavone fa la ruota.

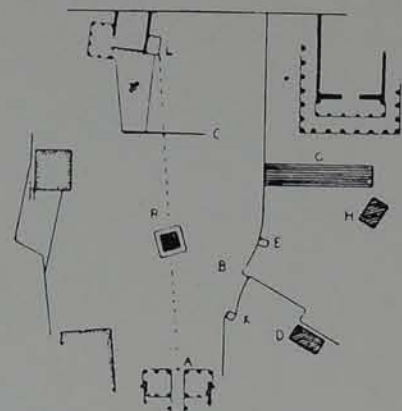


Fig. 8. L'Acropoli di Atene

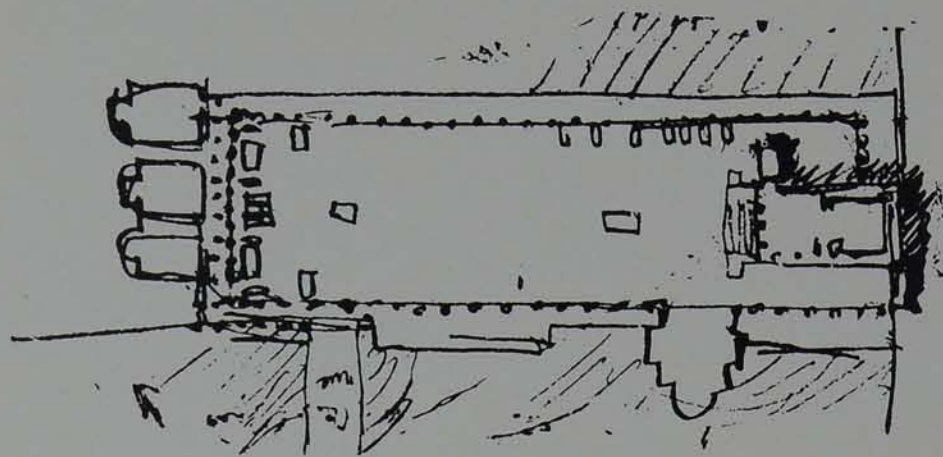


Fig. 9. Foro di Pompei

FORO DI POMPEI: L'ordine è la gerarchia dei fini, la classificazione delle intenzioni. La pianta del Foro contiene molti assi, ma non otterrà mai nemmeno una medaglia di bronzo all'Ecole des Beaux-Arts, sarebbe respinta, non disegna una stella! Eppure è una gioia dello spirito ammirare tale pianta, passeggiare nel Foro (fig. 9).

Ed ecco nella CASA DEL POETA TRAGICO le raffinatezze di un'arte consumata. Tutto è costruito intorno all'asse, ma difficilmente

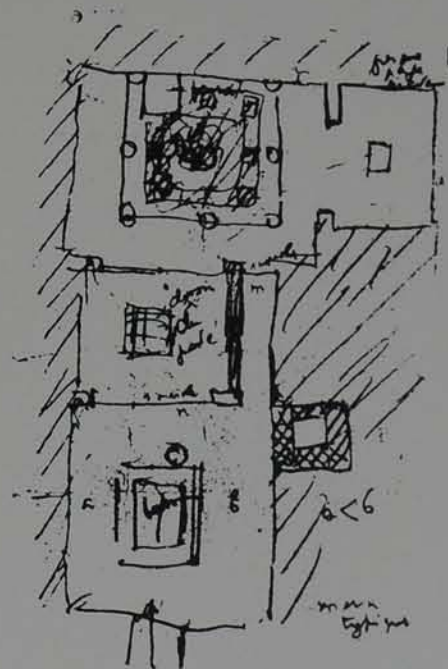


Fig. 10. Casa del Poeta Tragico, Pompei

potrebbe esservi tracciata una linea retta. L'asse è nelle intenzioni e il fasto da esso prodotto si estende alle cose umili che con un gesto abile (i corridoi, il passaggio principale, eccetera) investe mediante l'illusione ottica. L'asse non è qui aridità teorica, ma collega dei volumi portanti e nettamenti inscritti e differenziati gli uni dagli altri. Quando si visita la Casa del Poeta Tragico si constata che tutto è in ordine. Ma la sensazione è ricca, si osservano abili disassamenti che danno l'intensità ai volumi: il motivo centrale della pavimentazione è respinto indietro dal centro della stanza; il pozzo dell'ingresso è dalla

parte della vasca. La fontana nel fondo è in un angolo del giardino. Un oggetto collocato al centro di una stanza spesso la uccide perché impedisce di collocarsi al centro della stanza e avere la visione assiale; un monumento nel mezzo di una piazza uccide spesso la piazza e gli edifici che la chiudono: spesso, ma non sempre; è una situazione specifica che ha di volta in volta le sue ragioni.

L'ordine è la gerarchia degli assi, dunque la gerarchia dei fini, la classificazione delle intenzioni (fig. 10).

L'ESTERNO È SEMPRE UN INTERNO

Quando all'Ecole si tirano degli assi a stella, si immagina che lo spettatore che arriva all'edificio non sia sensibile che a questo edificio e che il suo occhio vada infallibilmente e resti esclusivamente legato al centro di gravità che questi assi hanno determinato. L'occhio umano, nelle sue investigazioni, si muove sempre e l'uomo si muove sempre a sinistra e a destra, piroetta. Il suo sguardo scorre su ogni cosa ed è attirato dal centro di gravità del luogo in tutta la sua estensione. Di colpo il problema si estende ai dintorni. Le case vicine, la montagna lontana o vicina, l'orizzonte basso o alto sono delle masse formidabili che agiscono con la potenza della loro cubatura. La forma di cubo e il cubo reale sono istantaneamente riconosciuti dall'intelligenza, la sensazione del cubo è immediata, primordiale; la vostra casa è centomila metri cubi, ma ciò che vi sta attorno ha una cubatura di milioni di metri cubi, ed è ciò che conta. Poi viene la sensazione della densità: un muro di pietra, un albero, una collina sono meno compatti, di più debole densità di un ordine geometrico di forme. Il marmo è più compatto allo sguardo e alla mente del legno, e via di seguito. Sempre gerarchia.

Riassumendo, negli spettacoli dell'architettura gli elementi del luogo intervengono in virtù della loro cubatura, della loro densità, della qualità della loro materia, portatori di sensazioni ben definite e distinte (legno, marmo, albero, prato, orizzonti azzurri, mare vicino e lontano, cielo). Gli elementi del sito si drizzano come muri variabili in potenza a seconda del loro coefficiente "cubo", stratificazione, materia, eccetera, come i muri di una sala. Muri e luce, ombra o luce, triste, gaio o sereno. Bisogna comporre con questi elementi:

Nell'ACROPOLI DI ATENE, i templi che si piegano gli uni verso gli altri in un giro d'orizzonte che l'occhio abbraccia com-

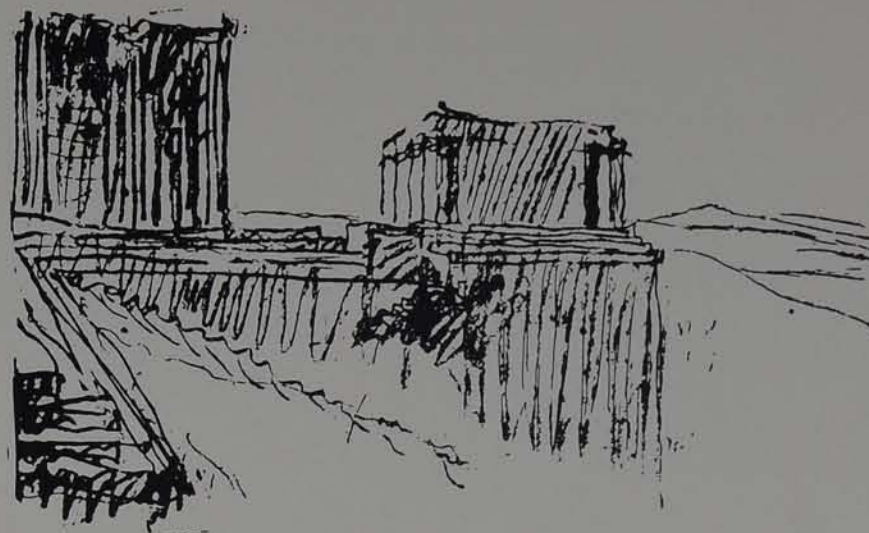


Fig. 11. Propilei e Tempio della Vittoria Aptera

piutamente (fig. 11). Il mare che si accorda con le trabeazioni (fig. 12) eccetera. Comporre con le infinite risorse di un'arte piena di ricchezze rischiose che non costituiscono la bellezza se non nell'ordine.



Fig. 12. I Propilei

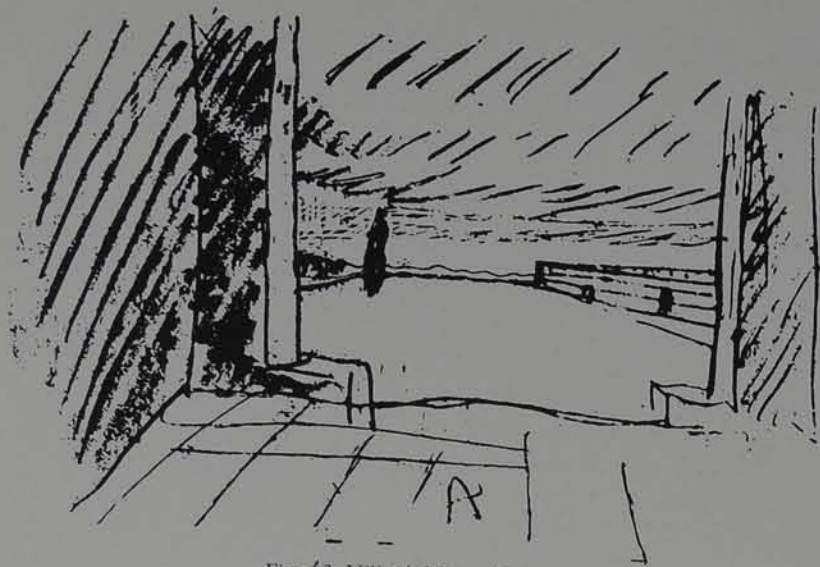


Fig. 13. Villa Adriana, Roma

Nella VILLA ADRIANA, piani orizzontali stabiliti in accordo con la piana romana (fig. 13); montagne che chiudono la composizione stabilita, del resto, rispetto a esse (fig. 14).



Fig. 14. Villa Adriana, Roma

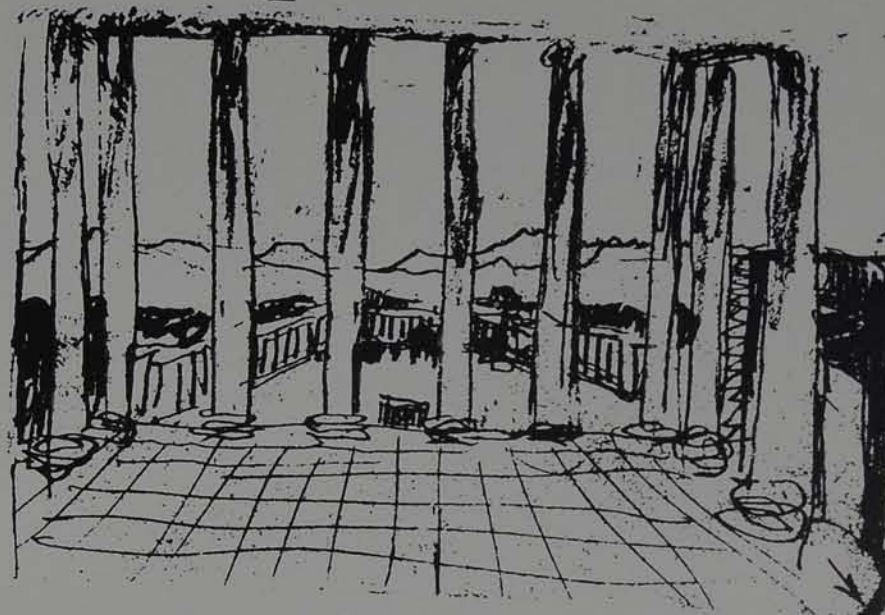


Fig. 15. Foro di Pompei

Nel FORO DI POMPEI, con vedute da ogni edificio sull'insieme, sui particolari, raggruppamenti che rinnovano costantemente l'attenzione (figg. 9 e 15).
Eccetera eccetera.

VIOLAZIONE

In ciò che sto per mostrare non si è tenuto conto che una pianta agisce dall'interno verso l'esterno, la composizione non è costituita da volumi animati da un'unica ispirazione ben regolata, conformemente a un fine che rappresentasse l'intenzione motrice dell'opera, fine che ognuno avrebbe potuto coi suoi occhi in seguito constatare. Non si è tenuto conto che gli elementi architettonici di interno non sono che delle superfici che si incastrano per ricevere la luce e mettere in evidenza dei volumi. Non si è pensato in termini di spazio, ma si sono messe delle stelle sulla carta, tracciati degli assi che formavano la stella, si è badato a intenzioni che non appartenevano al linguaggio dell'architettura, si sono trasgredite le regole della pianta per un errore di concezione o un'inclinazione alla vanità.

SAN PIETRO A ROMA: Michelangelo costruiva una cupola

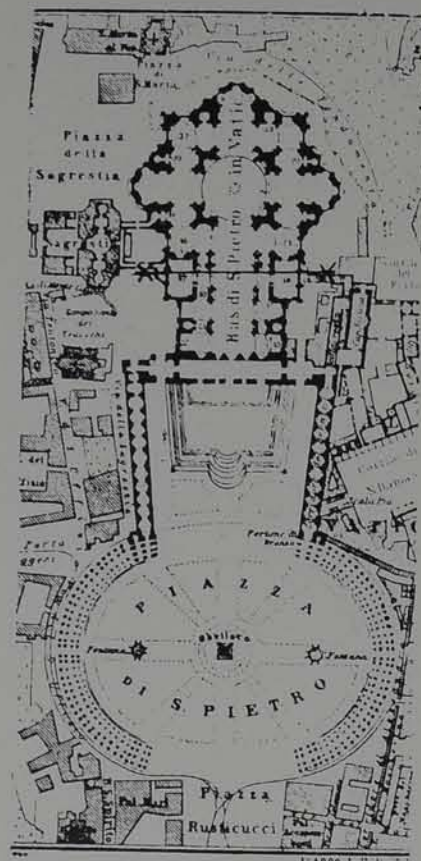
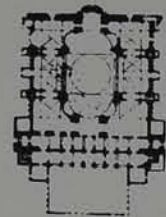


Fig. 16. San Pietro a Roma

Il tratto attraverso la terza galleria della basilica indica il luogo dove Michelangelo progettava la sua facciata (vedere la concezione di Michelangelo nel capitolo precedente).

enorme che superava tutto ciò che si era presentato all'occhio sin allora; superato il portico, c'era l'immensa cupola. Ma i papi hanno aggiunto tre campate davanti a un gran vestibolo. L'idea è distrutta, ora bisogna percorrere un tunnel di cento metri prima di arrivare alla cupola; due volumi equivalenti si affrontano; i vantaggi dell'architettura sono perduti (con la decorazione di una vanità grossolana l'errore primordiale è amplificato a dismisura e San Pietro resta un enigma per un architetto). Santa Sofia di Costantinopoli trionfa con una superficie di settemila metri quadrati, mentre San Pietro ne ricopre quindicimila (fig. 16).

VERSAILLES: Luigi XIV non è più il successore di Luigi XIII. È



Santa Sofia a Costantinopoli

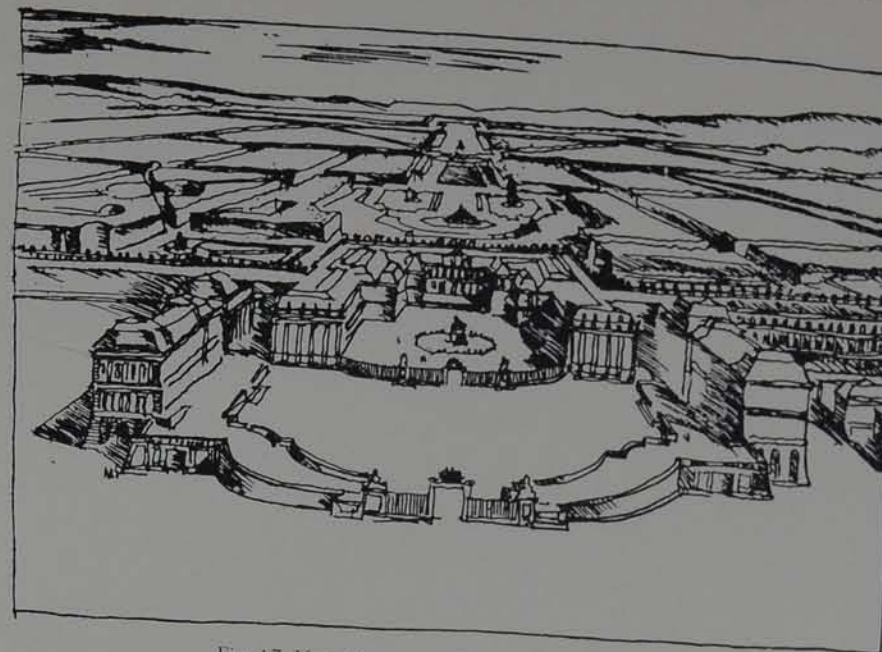


Fig. 17. Versailles, secondo un disegno dell'epoca

il RE SOLE. Immensa vanità. Ai piedi del trono, i suoi architetti gli mettono dei progetti visti a volo d'uccello che sembrano una carta astronomica; assi immensi, stelle. Il Re Sole si gonfia di orgoglio; si eseguono lavori giganteschi. Ma un uomo non ha che due occhi a un metro e settanta dal suolo, e che fissano un solo punto alla volta. Le punte delle stelle sono visibili solo una dopo l'altra ed è una retta sotto il fogliame. Una retta non è una stella; le stelle svaniscono. E tutto così di seguito: il grande bacino, le airole fiorite che sono fuori da una visione di insieme; le costruzioni che si vedono solo a frammenti e muovendosi. È l'adescamento, l'illusione. Luigi XIV è stato ingannato per sua propria istigazione. Ha trasgredito le verità dell'architettura poiché non ha seguito gli elementi oggettivi dell'architettura (fig. 17).

È un piccolo principe di un granducato, cortigiano, con molti altri, della gloria del Re Sole, tracciò il progetto della città di KARLSRUHE, che è la più deplorabile sconfitta di un'intenzione, il knock-out perfetto. La stella resta solo sulla carta, magra consolazione. Illusione. Illusione dei bei piani. Da tutti gli angoli della città non si vedono mai che tre finestre del castello che sembrano sempre le stesse; un effetto uguale farebbe la più umile delle case in affitto.

Dal castello non si imbecca che una sola strada e tutte le strade di qualsiasi borgata fanno un effetto simile. Vanità delle vanità. Non bisogna dimenticare quando si traccia un piano che è l'occhio umano che ne verifica gli effetti (fig. all'inizio del capitolo).

Il passaggio dalla costruzione all'architettura mostra un'intenzione nobile. Occorre fuggire la vanità. La vanità è la causa delle vanità dell'architettura.



PARTENONE

ARCHITETTURA

III

PURA CREAZIONE DELLO SPIRITO

*La modanatura è la pietra di paragone dell'architetto. Qui si rivela
artista o semplice ingegnere.*

La modanatura è libera da ogni costrizione.

*Non si tratta più di consuetudini, né di tradizioni, né di
procedimenti costruttivi, né di adattamento a bisogni utilitaristici.*

*La modanatura è una pura creazione dello spirito; richiama l'arte
plastica.*

Si impiega pietra, legno, cemento; se ne fanno case, palazzi; questo e costruire. L'ingegnosità lavora.

Ma, di colpo, il mio cuore è commosso, sono felice, e dico: è bello. Ecco l'architettura. L'arte è qui.

La mia casa è pratica. Grazie, come grazie agli ingegneri delle Ferrovie e alla Compagnia dei Telefoni. Non mi avete toccato il cuore.

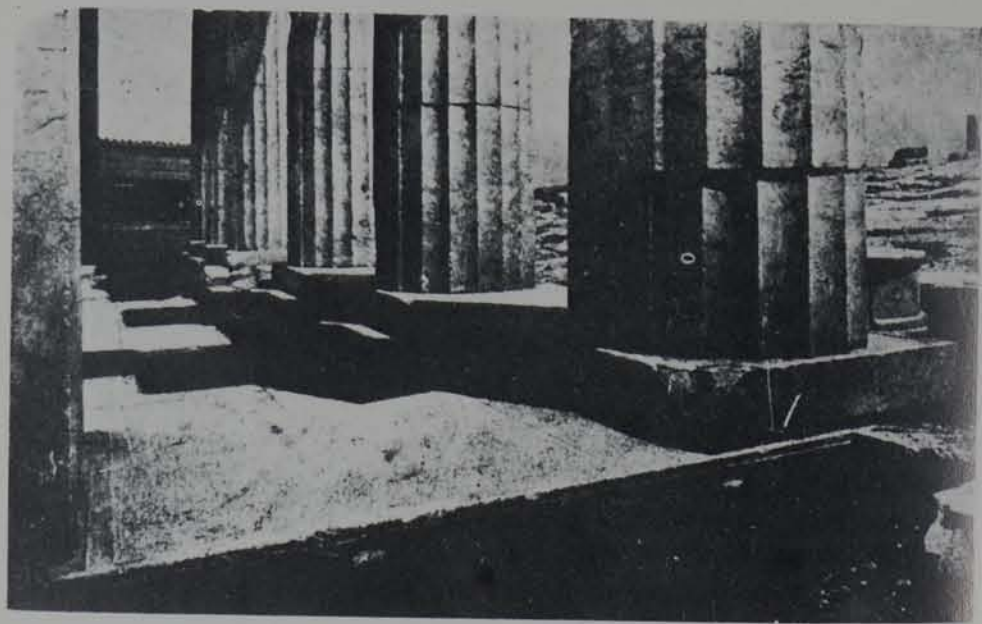
Ma i muri si alzano verso il cielo secondo un ordine che mi commuove. Capisco le vostre intenzioni. Siete dolci, brutali, incantevoli o dignitosi. Me lo dicono le vostre pietre. Mi incollate a questo posto e i miei occhi guardano. I miei occhi guardano qualche cosa che esprime un pensiero. Un pensiero che si rende manifesto senza parole e senza suoni, ma unicamente attraverso prismi in rapporto tra loro. Questi prismi sono tali che la luce li rivela nei particolari. Questi rapporti non hanno niente di necessariamente pratico o descrittivo. Sono la creazione matematica dello spirito. Sono il linguaggio dell'architettura. Con materiali grezzi, su un programma più o meno utilitaristico, che voi superate, avete stabilito rapporti che mi hanno commosso. È l'architettura.

Ciò che distingue un bel viso è la qualità dei lineamenti, è un valore tutto particolare dei rapporti che li uniscono. La forma del viso appartiene a ogni individuo; naso, bocca, fronte, eccetera, così come una proporzione media tra questi elementi. Ci sono milioni di visi costruiti su questa tipologia essenziale; ma sono tutti differenti tra loro: variazione della qualità dei tratti e variazione dei rapporti che li uniscono. Si dice che un viso è bello quando la precisione del modellato e la disposizione dei lineamenti rivelano proporzioni armoniose, perché provocano nel nostro intimo, oltre i nostri sensi, una risonanza, una specie di cassa armonica che si mette a vibrare. Tracce indefinibili dell'assoluto preesistente al fondo del nostro essere.

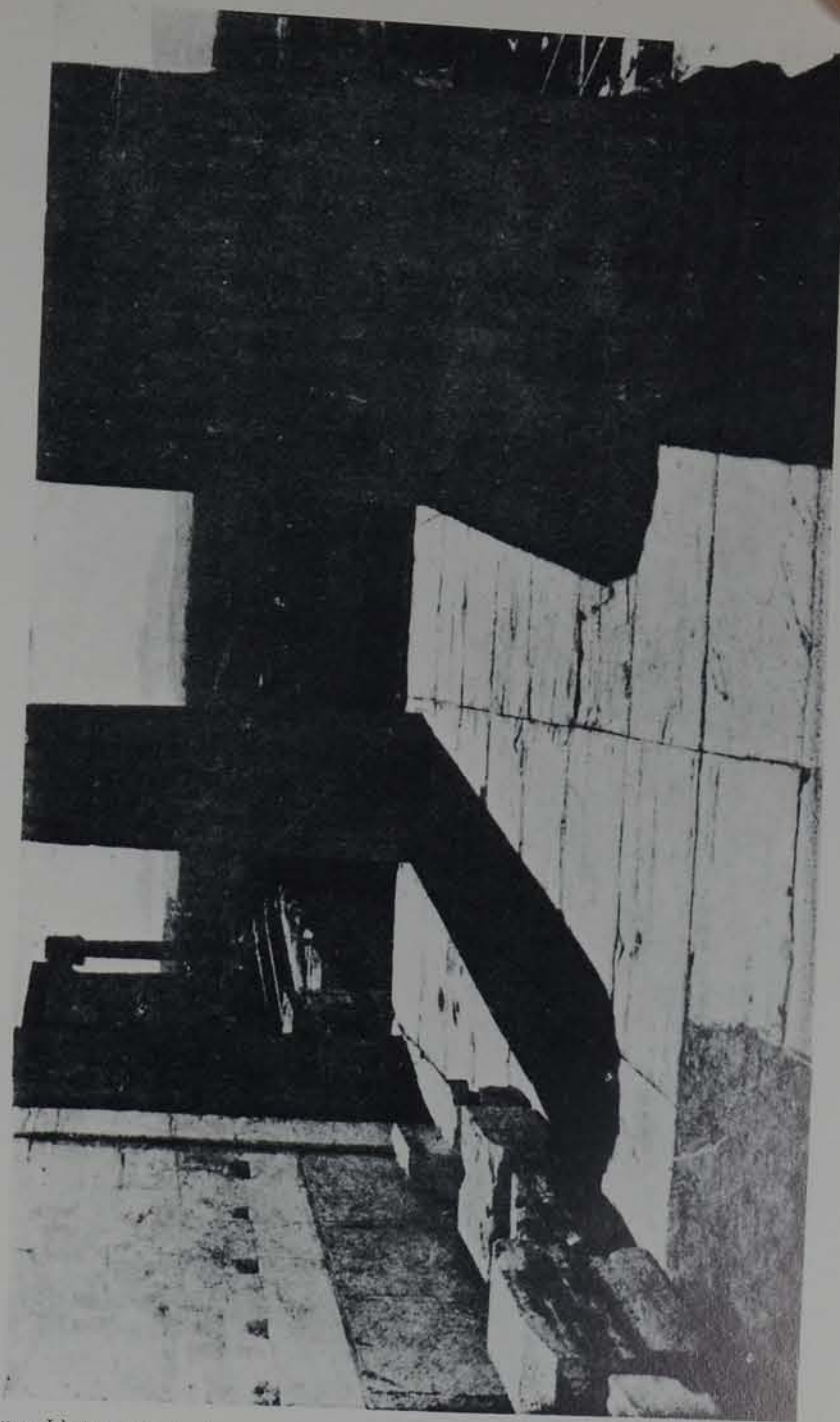
Questa cassa armonica che vibra in noi è il nostro criterio dell'armonia. Questa deve essere l'asse sul quale l'uomo è organizzato in accordo perfetto con la natura e, forse, l'universo, asse di organizzazione, sul quale necessariamente si allineano tutti i fenomeni o tutti



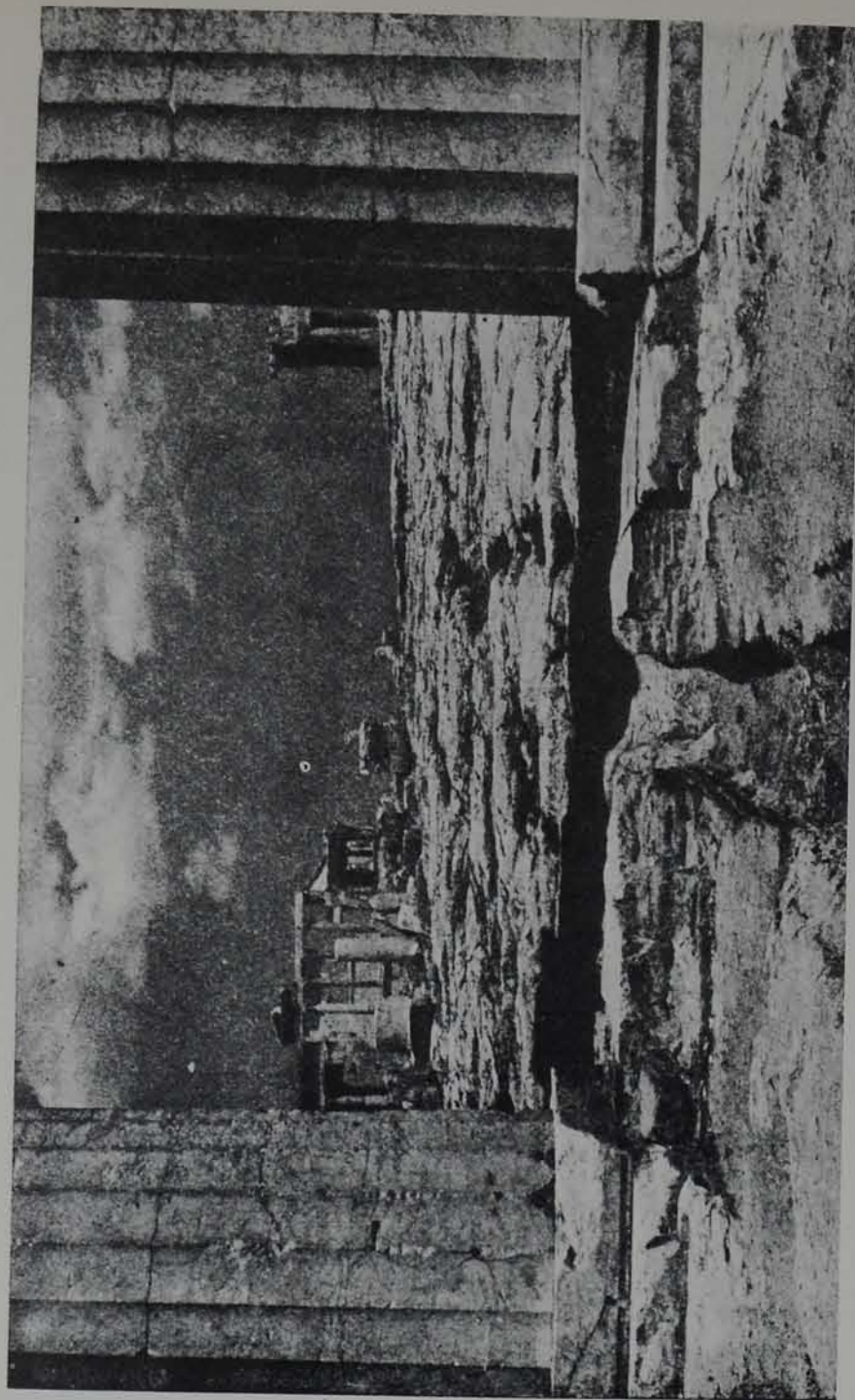
PARTENONE. Si sono costruiti sull'Acropoli dei templi che appartengono a un unico pensiero e che hanno raccolto attorno a sé il paesaggio desolato, assoggettandolo alla composizione. Allora, da ogni punto dell'orizzonte sprigiona un unico pensiero. E per questo che non esistono altre opere architettoniche che possiedano questa grandezza. Si può parlare "dorico" quando l'uomo, per la nobiltà del suo modo di vedere e il sacrificio completo dell'accidentale, ha raggiunto la regione superiore dello spirito: l'austerità



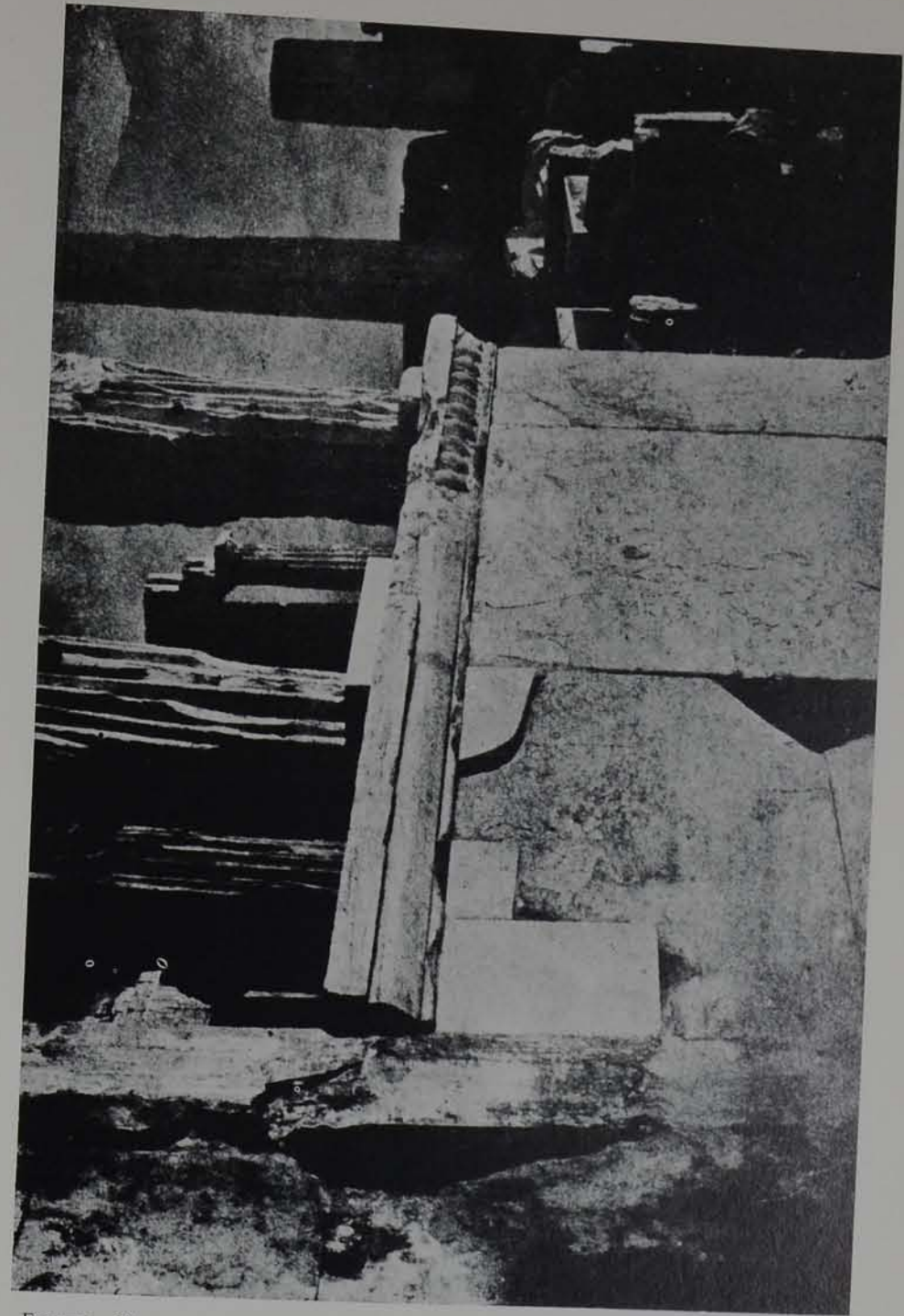
Portico interno dei Propilei. Il sistema plastico si afferma, nell'unità



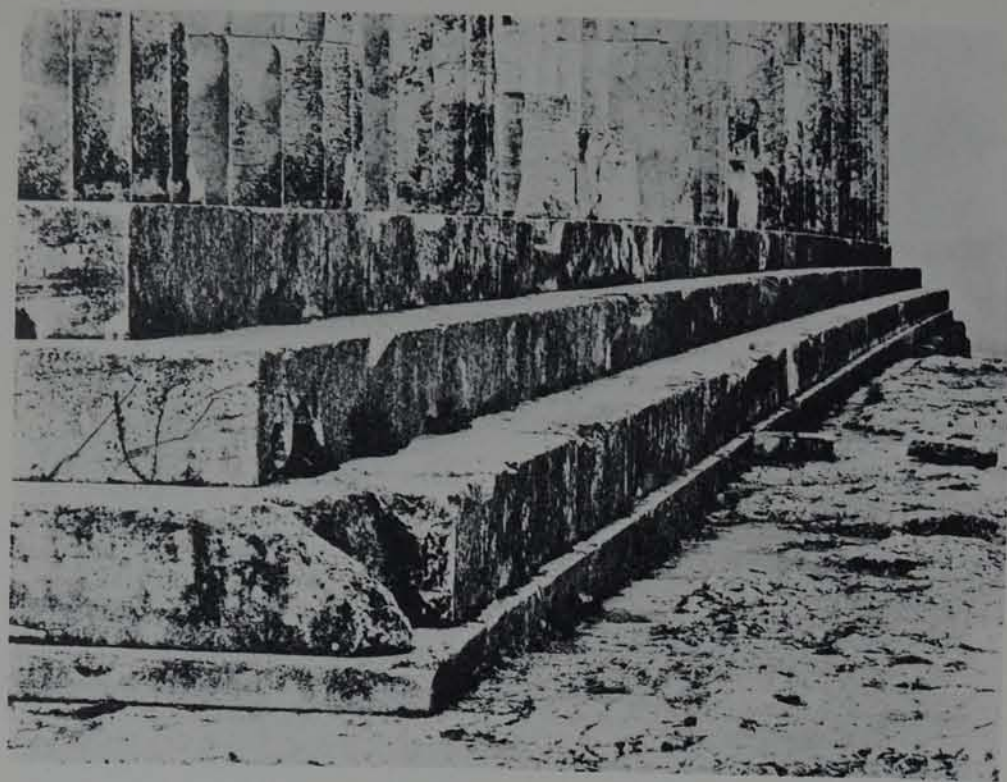
PROPILEI. L'emozione da che cosa nasce? Da un rapporto determinato tra elementi categorici: cilindri, pavimento levigato, muri levigati. Da una concordanza con le cose del luogo. Da un sistema plastico che distende i suoi effetti su ogni parte della composizione. Da un'unità di idea che va dall'unità della materia fino all'unità della modanatura



PROPILEI. L'emozione nasce dall'unità d'intenzione. Dalla fermezza impassibile che ha tagliato il marmo con la volontà di raggiungere la dimensione più pura, più decantata, più economica. Si è sacrificato, pulito fino al momento in cui non c'era più nulla da togliere, in cui non c'era da lasciare altro che queste cose concise e violente che suonano in modo chiaro e tragico come trombe di bronzo



ERETTEO. C'è stato un intenerimento e si è inventato lo ionico; ma il Partenone dettava le loro forme alle Cariatidi



PARTENONE. I poeti esegeti hanno affermato che la colonna dorica è ispirata a un albero che si drizza dal suolo, senza base, eccetera, eccetera, prova che ogni forma d'arte bella è tratta dalla natura. È del tutto falso, poiché l'albero dal tronco diritto è sconosciuto in Grecia, dove non crescono che pini intristiti e ulivi contorti. *I greci hanno creato un sistema plastico facendo operare direttamente e potentemente i nostri sensi*: colonne, scanalature delle colonne, trabeazione complessa e carica di intenzioni, gradini che contrastano e che collegano il tutto all'orizzonte. Essi hanno applicato le più sapienti deformazioni, apportando alla modanatura un adattamento impeccabile alle leggi dell'ottica

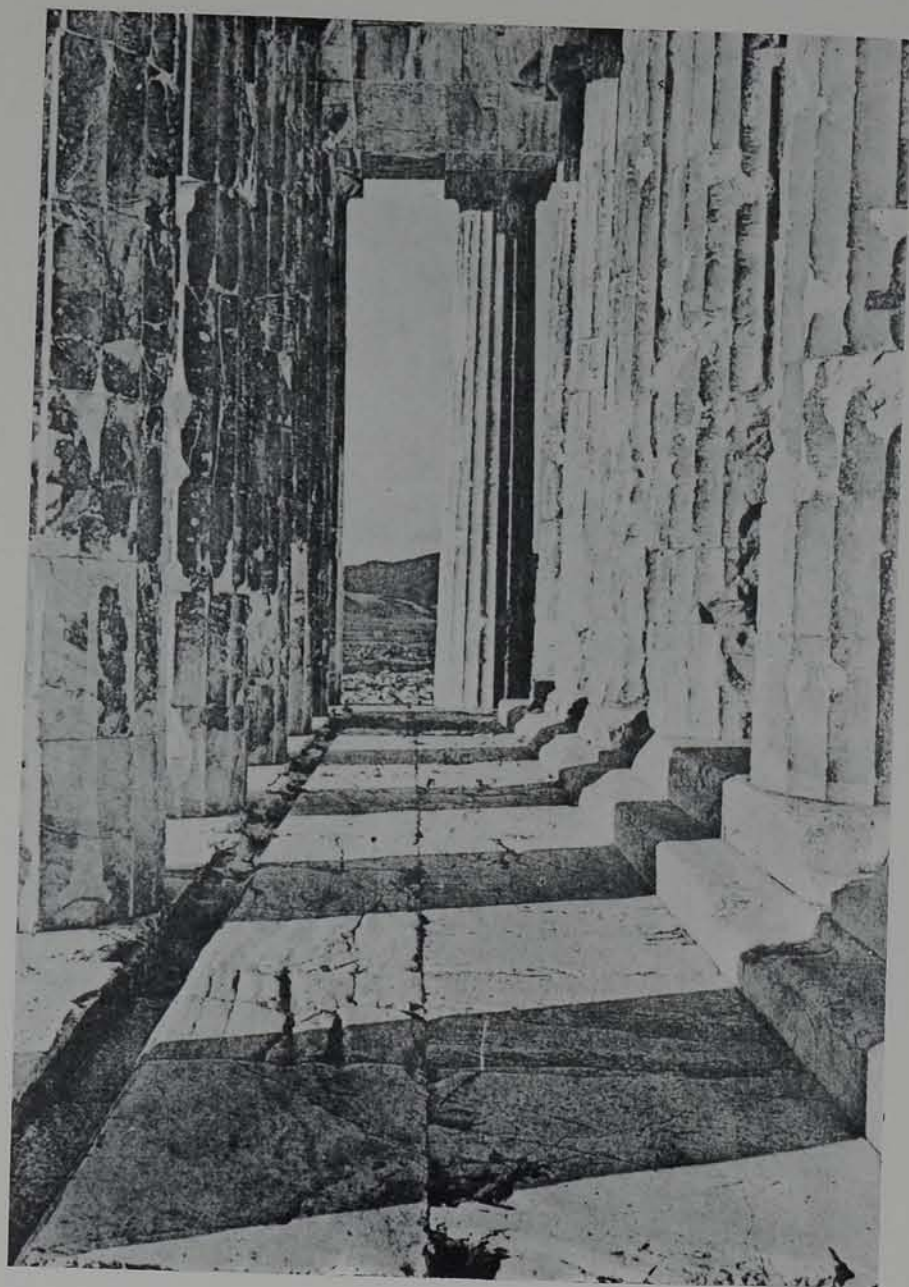
gli oggetti della natura; questo asse ci fa supporre una unità di gestione dell'universo, ammettere una volontà unica all'origine. Le leggi della fisica sarebbero conseguenti a quest'asse, e se riconosciamo (e amiamo) la scienza e le sue opere è perché le une e l'altra rimandano alle prescrizioni di questa volontà prima. Se i risultati del calcolo ci sembrano soddisfacenti e armoniosi ciò proviene dall'asse. Se mediante il calcolo l'aeroplano prende l'aspetto di un pesce, di un oggetto della natura, vuol dire che ritrova il suo asse. Se la piroga, lo strumento musicale, la turbina, risultati della sperimentazione e del calcolo, ci appaiono come fenomeni "organizzati", cioè animati da una certa



PARTENONE. Bisogna mettersi bene in testa che il dorico non cresceva nei prati con gli asfodeli, e che è una pura creazione dello spirito. Il sistema plastico ne risulta così puro che si ha la sensazione dell'elemento naturale. Ma attenzione, è un'opera totale dell'uomo, che ci dà la piena perfezione di un'armonia profonda. Le forme sono così svincolate dagli aspetti della natura (e quale superiorità sull'egizio o sul gotico), sono così ben studiate in rapporti ragionati di luce e di materia, da apparire come collegate al cielo, alla terra, naturalmente. Ciò crea un fatto altrettanto naturale per il nostro intendimento del fatto "mare" o del fatto "montagna". Quali opere dell'uomo hanno toccato questo vertice?

vita, vuol dire che stanno su quest'asse. Di qui, una possibile definizione dell'armonia: momento di accordo con l'asse che è nell'uomo, dunque con le leggi dell'universo - ritorno all'ordine generale. Ciò darebbe una spiegazione alle cause della soddisfazione alla vista di certi oggetti, soddisfazione che raggiunge in ogni istante una unanimità effettiva.

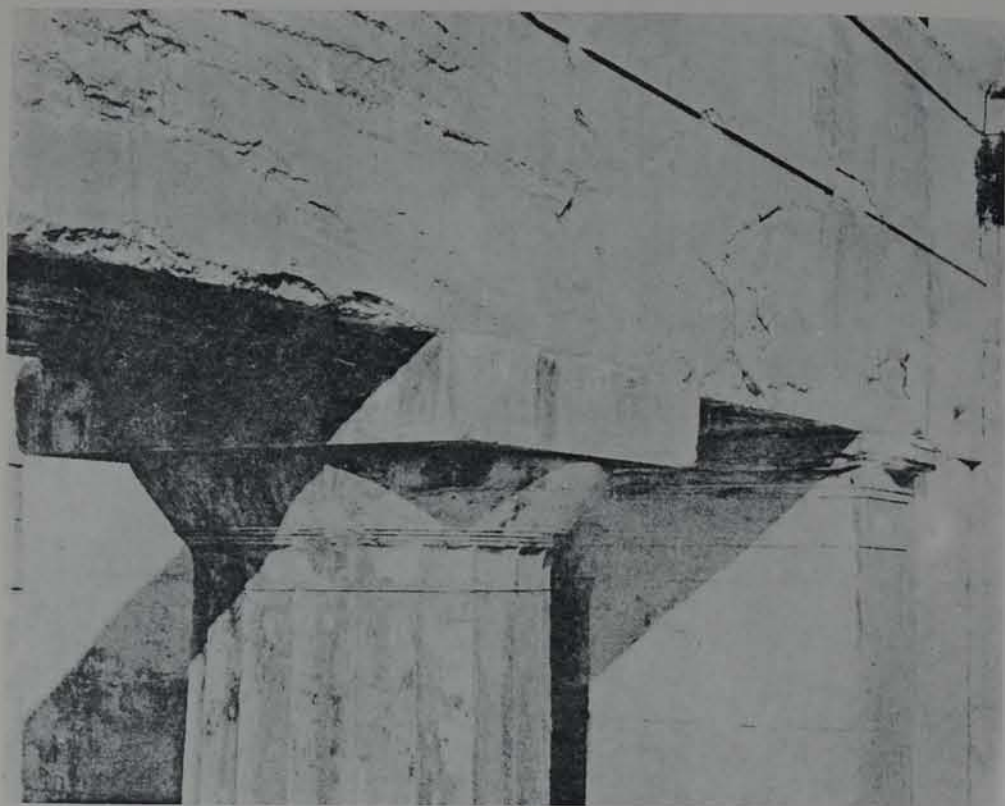
Se ci fermiamo davanti al Partenone è perché alla sua vista la corda interiore vibra; l'asse è toccato, non ci fermiamo davanti alla Madeleine, che ha come il Partenone gradini, colonne e frontoni (gli



PARTENONE. Sistema plastico



PARTENONE. Ecco la macchina per creare emozioni. Noi entriamo nella dimensione implacabile della meccanica. Non ci sono simboli attaccati a queste forme. Queste forme provocano sensazioni categoriche; non c'è più bisogno di una chiave per capire. Brutalità, intensità, infinita dolcezza e raffinatezza e forza. E chi ha trovato il modo di comporre questi elementi? Un inventore geniale. Questi sassi erano inerti nelle cave del Pentelico, informi. Per raggrupparli così non bastava essere un ingegnere; bisognava essere un grande scultore



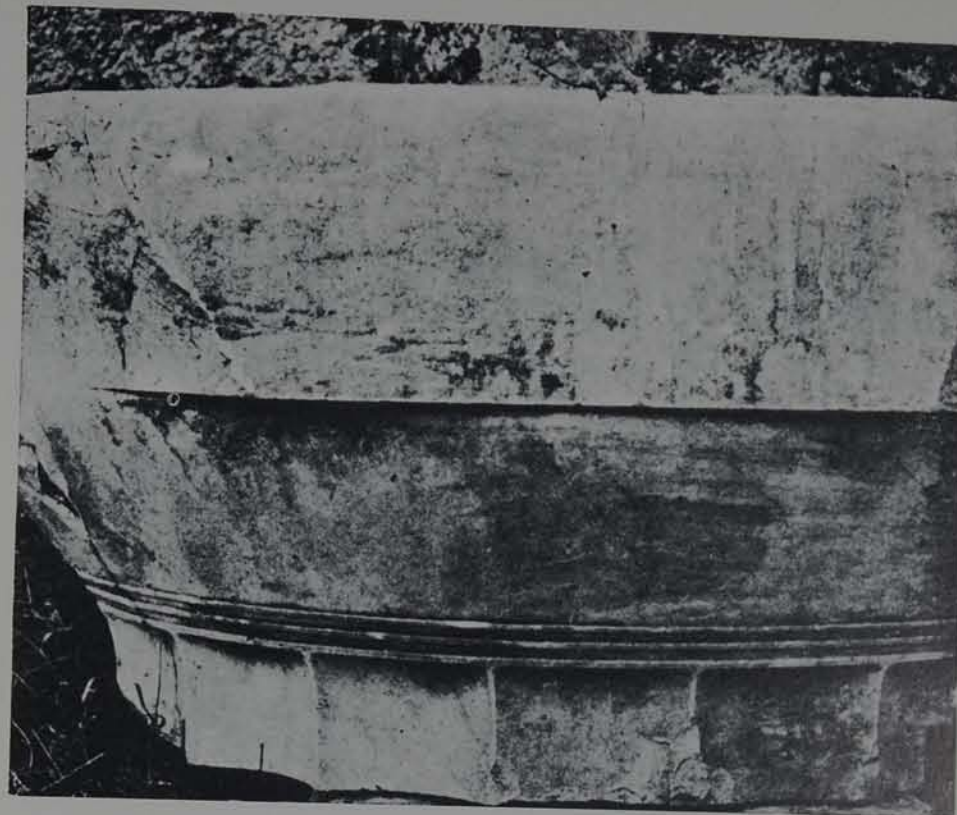
PROPILEI. Le cose si precisano. Le modanature si tendono, i rapporti si stabiliscono tra le filettature del capitello, l'abaco e le piattebande dell'architrave

stessi elementi primari), perché al di là delle sensazioni brutali la Madeleine non tocca la corda del nostro asse; non sentiamo l'armonia profonda, non siamo inchiodati sul posto da questa riconoscenza.

Gli oggetti della natura, le opere del calcolo sono rigorosamente formati; e organizzati senza ambiguità. La ragione è che l'accordo è sentito, letto, riconosciuto, *visto chiaramente*. Penso: nell'opera d'arte occorre una *netta formulazione*.

Se gli oggetti della natura *vivono* e se il calcolo *torna* e si traduce in lavoro è perché un'unità di intenzione motrice li anima. Penso: l'opera d'arte ha bisogno di un'unità motrice.

Se gli oggetti della natura e le opere del calcolo fermano la nostra attenzione, risvegliano il nostro interesse, è perché entrambi hanno



PARTENONE. La frazione di millimetro interviene. La curva dell'echino è razionale come quella di un grosso obice. Gli anelli sono a quindici metri dal suolo, ma sono ben più importanti dei cesti di acanto del corinzio. Corinzio e dorico sono due diverse condizioni dello spirito. È una realtà morale a creare un abisso tra i due

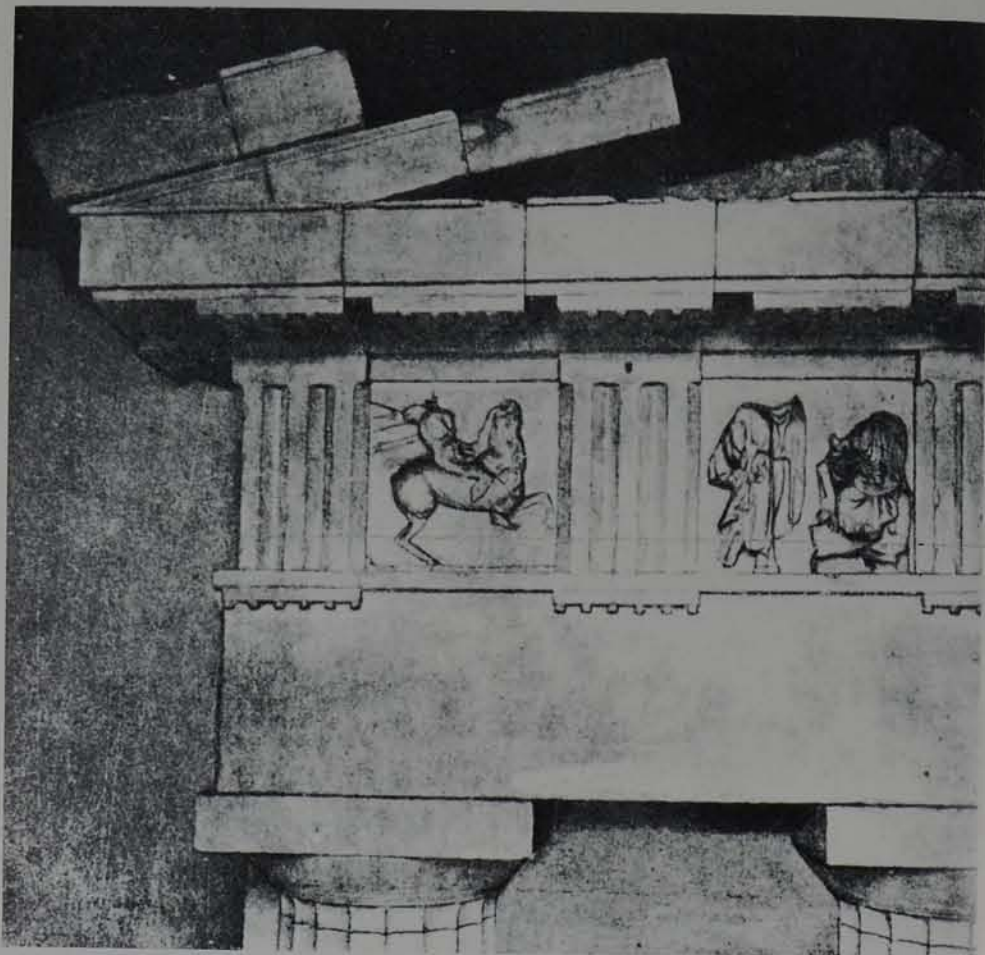
un aspetto fondamentale che li caratterizza. Penso: l'opera d'arte ha bisogno di un carattere.

Formulare chiaramente, animare di unità l'opera, darle una connotazione fondamentale, un carattere: pura creazione dello spirito.

Lo si ammette per la pittura e per la musica; ma si abbassa l'architettura alle sue cause utilitarie: salottini, WC, radiatori, cemento armato, o volte a cupoletta, o archi a ogiva, eccetera eccetera. Tutto questo appartiene alla costruzione, non è architettura. L'architettura c'è quando interviene emozione poetica. L'architettura è fatto plastico. La dimensione plastica è ciò che si vede e si misura con gli occhi. Va da sé che se i tetti gocciolano, il riscaldamento non funziona, i muri si

crepano, le gioie dell'architettura sono fortemente sminuite; ma lo stesso accadrebbe se un tale ascoltasse una sinfonia seduto su un puntaspilli alla corrente d'aria di una porta.

Quasi tutti i periodi dell'architettura sono legati a ricerche costruttive. Si è concluso spesso: l'architettura è la costruzione. È

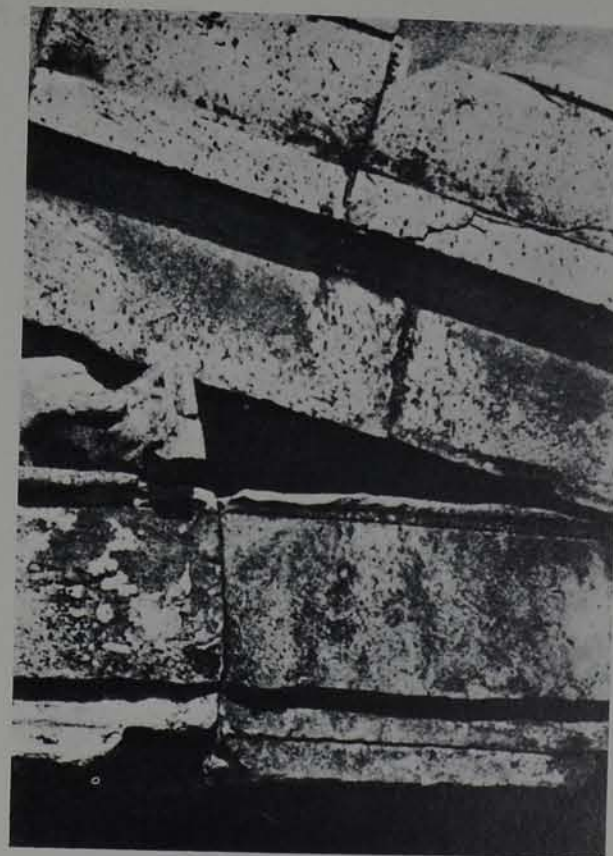


È un calco che si trova all'Ecole des Beaux-Arts. L'influenza degli educatori è tale, al quai Voltaire, che il Grand Palais prevale presso gli allievi

possibile che lo sforzo degli architetti sia stato canalizzato principalmente sui problemi costruttivi; ma non bisogna confondere però. Certo l'architetto deve possedere la costruzione esattamente come il pensatore possiede la grammatica, ma la costruzione è una scienza

molto più difficile e complessa della grammatica e gli sforzi dell'architetto vi si applicano a lungo; ma non debbono fossilizzarsi lì.

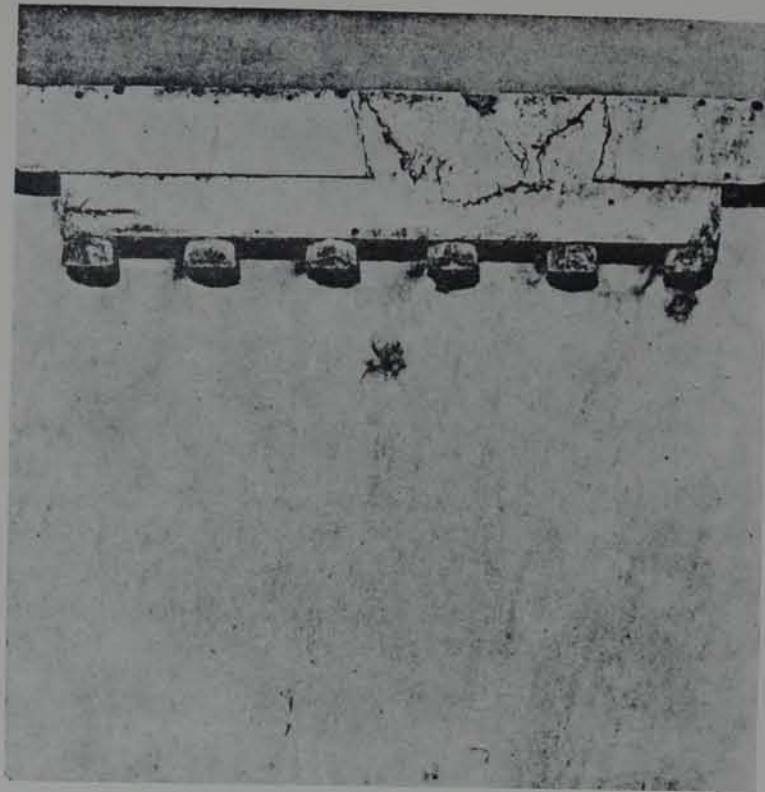
La pianta della casa, il volume e le superfici sono stati determinati in parte dalle esigenze utilitarie del problema e in parte dall'im-



PARTENONE. La frazione di millimetro interviene. Ci sono molti elementi di modanatura, ma classificati in favore della forza. Deformazioni che sbalordiscono. Le modanature si incurvano o si inclinano sulla verticale per offrirsi meglio all'occhio. Dei tratti incisi trattengono nella penombra ombre che sarebbero indecise

maginazione, la creazione plastica. Già nella sua pianta e di conseguenza in tutto ciò che si eleva nello spazio, l'architetto ha mostrato intenzioni plastiche; ha disciplinato le esigenze utilitarie in virtù di una finalità plastica; *ha composto*. Allora è venuto il momento in cui

bisognava disegnare i *tratti del viso*. Ha giocato con la luce e l'ombra in funzione espressiva. È intervenuta la modanatura. La modanatura è libera da ogni costrizione, è un'invenzione totale che rende un viso radioso o lo offusca. Dalla modanatura, si riconoscono le virtù

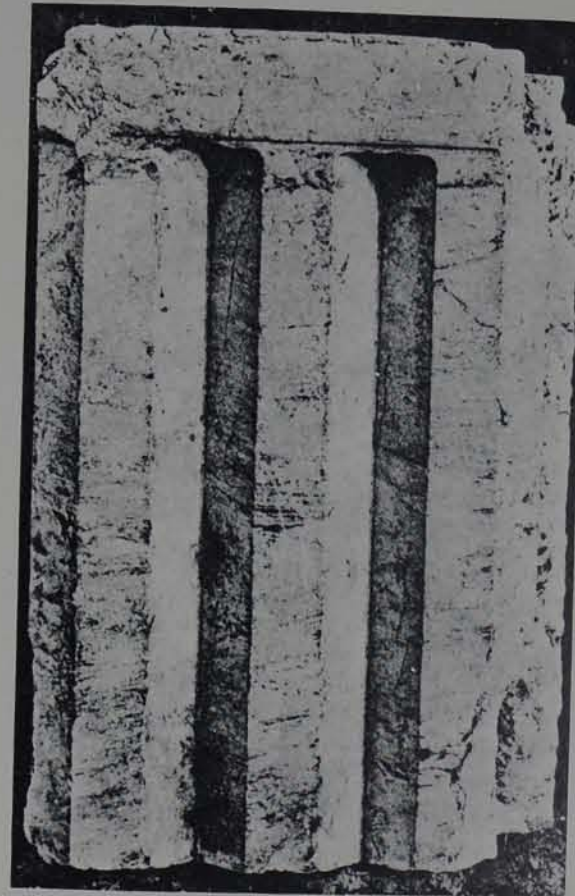


PARTENONE. Tutta questa meccanica della plastica è realizzata nel marmo col rigore che abbiamo appreso nella costruzione della macchina. Impresione di acciaio lavorato dalla barra e levigato

plastiche; l'ingegnere sparisce, lo scultore lavora. La modanatura è la pietra di paragone dell'architetto, con la modanatura è messo con le spalle al muro: avere doti plastiche o non averle. L'architettura è il gioco sapiente, rigoroso e magnifico dei volumi nella luce; la modanatura è ancora ed esclusivamente il gioco sapiente, corretto e magnifico dei volumi nella luce. La modanatura abbandona l'uomo pratico, ardito, ingegnoso; essa si appella alle doti plastiche.

La Grecia e, in Grecia, il Partenone hanno segnato il vertice di questa pura creazione dello spirito: la modanatura.

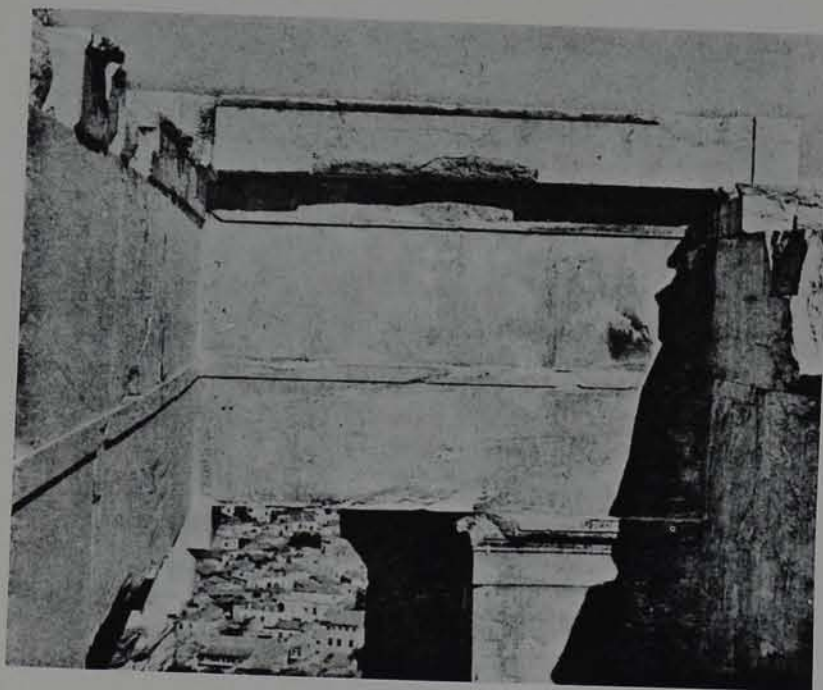
Non si tratta più di abitudini, né di tradizioni, né di procedimenti costruttivi, né di adattamenti a bisogni utilitari. Si tratta di pura in-



PARTENONE. Austerità dei profili. Moralità dorica

venzione personale sino a essere di quell'uomo. È Fidia che ha fatto il Partenone, poiché Ictino e Callicrate, architetti ufficiali del Partenone, hanno fatto altri templi dorici che ci sembrano freddi e abbastanza indifferenti. La passione, la generosità, la grandezza d'animo, altrettante virtù inscritte nella geometria della modanatura, quantità ordinate in rapporti precisi. È Fidia che ha fatto il Partenone, Fidia il grande scultore.

Non esiste niente di equivalente nell'architettura di ogni luogo e di ogni tempo. È il momento più acuto in cui un uomo, agitato dai più nobili pensieri, li ha cristallizzati in una plastica di luce e di ombra. La modanatura del Partenone è infallibile, implacabile. Il suo rigore va



PARTENONE. Il coraggio delle modanature quadrate

oltre le nostre abitudini e le possibilità normali di un uomo. Qui è fissata la più pura testimonianza della fisiologia delle sensazioni e della speculazione matematica che può ricollegarvisi; siamo legati dai sensi; siamo rapiti dallo spirito; tocchiamo l'asse dell'armonia. Non si tratta di dogmi religiosi, di descrizione simbolica, di figurazioni naturali; ma di forme pure in rapporti precisi, esclusivamente.

Da duemila anni, chi ha visto il Partenone vi ha riconosciuto il momento decisivo dell'architettura.

Siamo in un momento decisivo. Nel periodo attuale in cui le arti brancolano e in cui, a esempio, la pittura, che trova a poco a poco le formule di una sana espressione, urta così violentemente lo sp

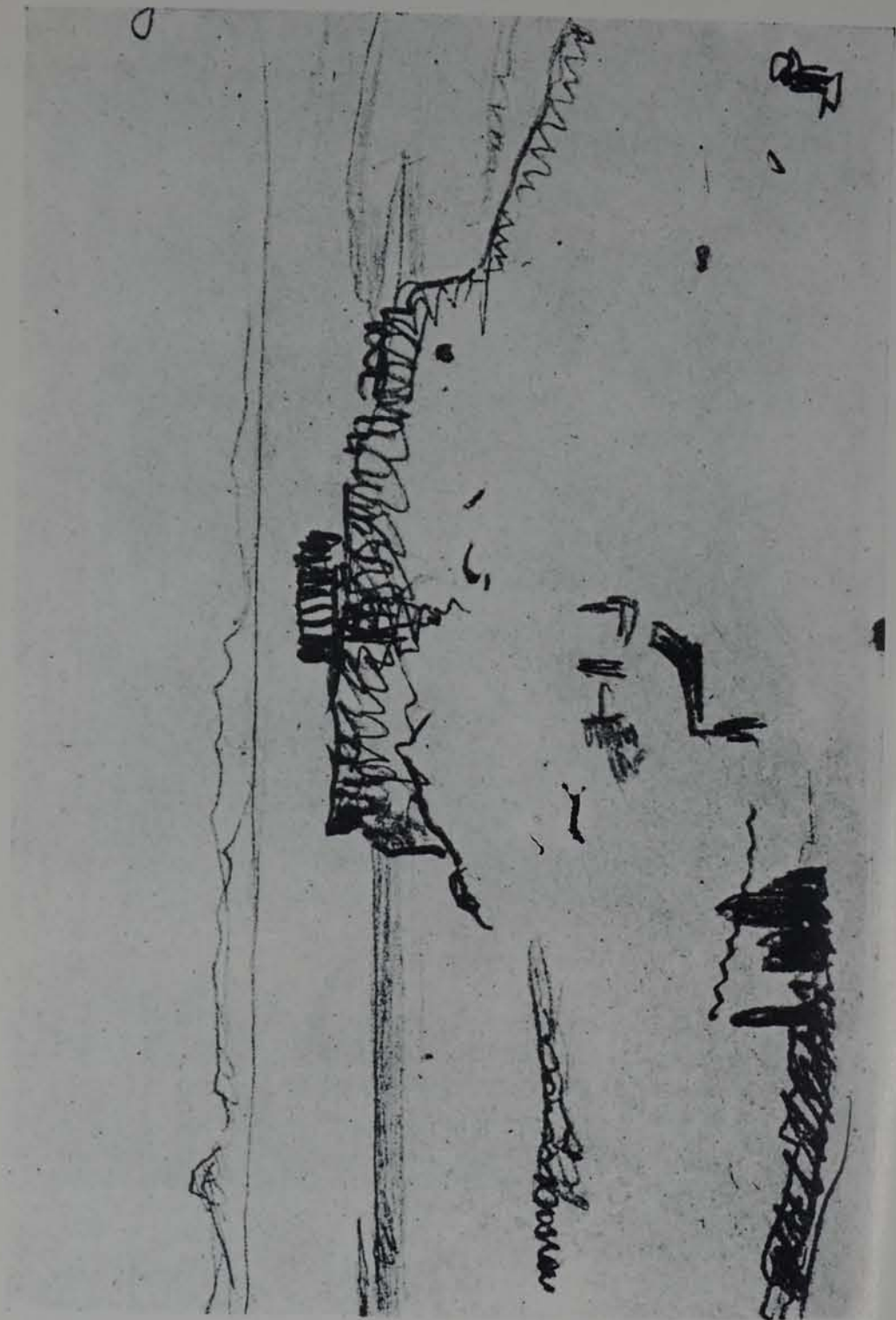
tatore, il Partenone apporta delle certezze: l'emozione superiore, di ordine matematico. L'arte è poesia: l'emozione dei sensi, la gioia dello spirito che valuta e apprezza, il riconoscimento di un principio assiale che colpisce il fondo del nostro essere. L'arte è questa pura creazione



PARTENONE. Il coraggio delle modanature quadrate, austerità, spirito altero

dello spirito che ci mostra, a certe vette, la vetta delle *creazioni* cui l'uomo è capace di arrivare. E l'uomo prova una grande felicità a sentirsi *creatore*.

NOTA Le riproduzioni che illustrano questo capitolo vengono dall'opera *Le Parthénon*, di Collignon, stampata nelle edizioni Albert Morancé, rue de Fleurus 30 e 32, Parigi, e l'opera *L'Acropole* appena uscita per le stesse edizioni. Queste due opere magnifiche, documenti davvero precisi del Partenone e dell'Acropoli, sono state pubblicate grazie al talento del fotografo Frédéric Boissonnas, la cui perseveranza, iniziativa e doti plastiche ci hanno rivelato le parti principali delle opere greche della grande epoca.



L'Acropoli di Atene (il sito)



PARTENONE. Il timpano del frontone nudo. Il profilo della cornice è teso come una riga da ingegnere



Cliché Hostache

CASE IN SERIE

Una grande epoca è cominciata.

Esiste uno spirito nuovo.

L'industria, irrompente come un fiume che scorre verso il proprio destino, ci porta gli strumenti nuovi adatti a quest'epoca animata da un nuovo spirito.

La legge dell'Economia amministra in modo imperativo i nostri atti e le nostre concezioni non sono realizzabili che per suo tramite.

Il problema della casa è un problema del nostro tempo. L'equilibrio della società oggi dipende da questo. L'architettura ha come primo compito, in un'epoca di rinnovamento, quello di operare la revisione dei valori, la revisione degli elementi costitutivi della casa.

La serie è basata sull'analisi e sulla sperimentazione.

La grande industria deve occuparsi della costruzione e produrre in serie gli elementi della casa.

Occorre creare lo spirito della produzione in serie,

lo spirito di costruire case in serie,

lo spirito di abitare case in serie,

lo spirito di concepire case in serie.

Se si sradicano dal proprio cuore e dalla propria mente i concetti sorpassati della casa e si esamina la questione da un punto di vista critico e oggettivo, si arriverà alla casa-strumento, casa in serie, sana (anche moralmente) e bella dell'estetica degli strumenti di lavoro che accompagnano la nostra esistenza.

Bella anche di tutta l'animazione che il senso artistico può apportare a organi rigorosi e puri.

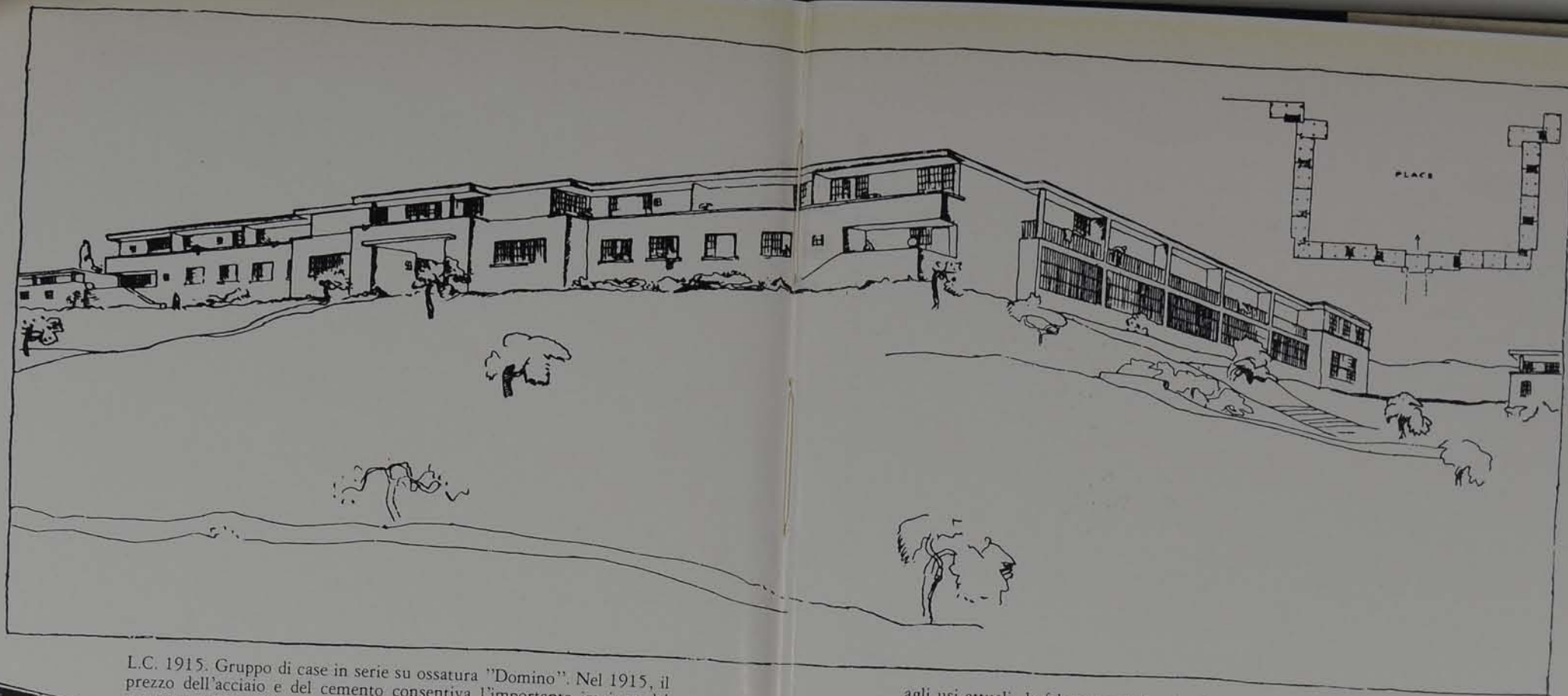
Il programma è fissato. Loucheur e Bonnevey chiedono alla Camera una legge che decreti la costruzione di cinquecentomila alloggi a buon mercato. È una circostanza eccezionale negli annali dell'edilizia, circostanza che richiede parimenti mezzi eccezionali.

Ora tutto resta da fare; non c'è nulla di pronto per la realizzazione di questo immenso programma. *Non esistono le condizioni spirituali.*

Le condizioni spirituali per la costruzione di case in serie, l'abitazione di case in serie, la concezione di case in serie.

Tutto resta da fare; non c'è nulla di pronto. La specializzazione ha appena abbozzato il campo dell'edilizia. Non ci sono né fabbriche, né tecnici specializzati.

Ma in un batter d'occhio, se tali condizioni nascessero, tutto sarebbe rapidamente messo in piedi. In effetti, in tutte le branche dell'edilizia, l'industria, potente come una forza naturale, irrompente come un fiume che scorre verso il suo destino, tende sempre più a trasformare i materiali grezzi che la natura offre, e a produrre quelli che si chiamano "nuovi materiali". Essi sono moltissimi, cemento e calce, ferro profilato, ceramica, materiali isolanti, tubature, minuterie e condotti impermeabili, eccetera eccetera. Tutto questo arriva per il momento alla rinfusa davanti agli edifici in costruzione, viene sistemato in modo improvvisato, costa una mano d'opera enorme, fornisce soluzioni bastarde. Perché i diversi componenti che si impiegano non sono stati realizzati in serie. Perché, non esistendo ancora le condizioni di spirito, non ci si è impegnati in uno studio razionale degli oggetti e soprattutto nello studio razionale della tecnica costruttiva stessa. Lo spirito di serie è odioso agli architetti e agli abitanti (per contagio e persuasione). Pensate: si arriva proprio e tutti trafelati al r-e-g-i-o-n-a-l-i-s-m-o! Uffa! E la cosa più comica è che a



L.C. 1915. Gruppo di case in serie su ossatura "Domino". Nel 1915, il prezzo dell'acciaio e del cemento consentiva l'importante impiego del cemento armato. Ossature rigide erano elevate su sei dadi, di livello stabilito, sopra al suolo. I muri e i tramezzi non erano altro che un riempimento leggero, che poteva esser fatto senza mano d'opera specializzata, di terra battuta, mattoni, pietre di riempimento. L'altezza tra due lastre era combinata con quella delle porte e delle imposte, quella degli armadi, quella delle finestre, tutte vincolate agli stessi moduli. Contrariamente

agli usi attuali, la falegnameria fornita dalle officine era posta prima dei muri, dettando automaticamente l'allineamento di questi e dei tramezzi; i muri o tramezzi erano costruiti intorno agli elementi di legno e la casa poteva essere costruita totalmente da una sola categoria di lavoratori: i muratori. Rimanevano da installare le tubature. (In un giorno prossimo si potranno impiegare finestre ben più perfezionate di quelle di cui si dispone attualmente)



L.C. 1920. Case in cemento liquido. Vengono colate dall'alto come si riempirebbe una bottiglia con cemento liquido. La casa è costruita in tre giorni. Esce dalla cassafornia come un pezzo di ghisa. Ma la gente si

ribella a procedimenti così "disinvolti"; non si crede a una casa costruita in tre giorni; c'è bisogno di un anno e di tetti aguzzi e di abbaini e di mansarde!

conducerci è la devastazione del paese invaso. Davanti al compito immenso della ricostruzione si è andati a staccare dalla sua panoplia il flauto di Pan e lo si suona, lo si suona nei comitati e nelle commissioni. Poi si votano le risoluzioni. Questa a esempio, che merita di essere citata: far pressione sulla Compagnia delle Ferrovie del Nord per obbligarla a costruire sulla linea Parigi-Dieppe trenta stazioni in stili diversi, poiché le trenta stazioni, che i direttissimi bruciano una dopo l'altra, hanno ognuna una collina e un melo che la abbelliscono e che rappresentano il suo carattere, la sua anima, eccetera. Fatale flauto di Pan!

I primi effetti dell'evoluzione industriale nell'edilizia si manifestano in questa tappa primordiale: la sostituzione dei materiali naturali con i materiali artificiali, dei materiali eterogenei e discutibili con i materiali artificiali omogenei e provati in verifiche di laboratorio e prodotti con elementi stabiliti. Il materiale artificiale deve sostituire il materiale naturale, variabile all'infinito.

D'altra parte le leggi dell'Economia reclamano i loro diritti: i profilati metallici e, più recentemente, il cemento armato sono pure manifestazioni di calcolo che impiegano la materia in modo totale ed esatto; mentre la vecchia trave di legno può nascondere qualche nodo traditore e la sua squadratura conduce a una considerevole perdita di materia.

Infine, in certi campi, i tecnici hanno ormai parlato. I servizi dell'acqua o dell'illuminazione sono in evoluzione rapida; il riscaldamento centrale ha preso in considerazione la struttura dei muri e delle finestre - superfici raffreddanti - e, per conseguenza, la pietra, la buona pietra naturale in muri di un metro di spessore si è vista soppiantata da leggere putrelle doppie e scorie di ferro e così di seguito. Delle entità, quasi divinità, sono cadute in disgrazia: i tetti che non hanno più bisogno di essere inclinati per evacuare l'acqua; i grandi e bei vani delle finestre che ci danno fastidio perché chiusi fra i muri ci portano via luce; le travi massicce di legno spesse quanto si voleva, solide per l'eternità: non è più vero perché si spaccano in presenza di un radiatore, mentre il metallo placcato di tre millimetri di spessore resta intatto, eccetera.

Si vedevano nei bei giorni andati (ma questo dura ancor oggi purtroppo) dei robusti cavalli che portavano nei cantieri enormi pietre, e molti uomini per scaricarle dal carro, per spezzarle, tagliarle, metterle sulle impalcature, ordinarle, verificando a lungo, metro alla mano, le loro sei facce; una casa si costruiva in due anni, oggi si costruiscono degli immobili in qualche mese; il P.-O. sta per terminare il suo immenso impianto di refrigerazione di Tolbiac. Nel cantiere non sono

entrati per l'occasione che dei granelli di sabbia e di scorie di ferro grandi come nocchie; i muri sono sottili come membrane; in questo edificio ci sono delle masse molto pesanti, ecco: muri sottili per proteggere contro le differenze di temperatura e putrelle di undici centimetri per reggere enormi pesi. Le cose sono davvero cambiate!

La crisi dei trasporti ha posto problemi drastici; ci si è accorti che le case rappresentavano un tonnellaggio formidabile. Se si fosse diminuito di quattro quinti questo tonnellaggio? Ecco un modo di pensare moderno.

La guerra ha scosso i torpori; si è parlato di taylorismo; si è passati ai fatti. Gli imprenditori hanno acquistato macchine ingegnose, pazienti e agili. I cantieri saranno presto delle officine? Si parla di case colate dall'alto con cemento liquido, in un giorno, come si riempirebbe una bottiglia.

E per dirla in breve, dopo aver fabbricato nelle officine tanti cannoni, aerei, camion, vagoni, ci si chiede: non si potrebbero fabbricare delle case? Ecco un modo di pensare congeniale ai tempi nuovi. Non c'è nulla di pronto, ma tutto può essere pronto. Nei vent'anni a venire, l'industria allineerà materiali di serie, simili a quelli della metallurgia; la tecnica porterà ben oltre la nostra esperienza attuale i sistemi di riscaldamento e di illuminazione e la razionalità delle strutture. I cantieri non saranno più apparizioni sporadiche dove tutti i problemi si complicano e si intasano; l'organizzazione finanziaria e sociale risolverà, con metodi concertati e potenti, il problema dell'abitazione, e i cantieri saranno immensi, gestiti come delle amministrazioni. Le lottizzazioni urbane e suburbane saranno vaste e ortogonali e non più disperatamente irregolari; permetteranno così l'impiego dell'elemento di serie e l'industrializzazione dei cantieri. Infine si cesserà forse di costruire "su misura". La fatale evoluzione della società trasformerà i rapporti tra locatari e proprietari, modificherà la concezione dell'abitazione e le città saranno ordinate invece di essere caotiche. La casa non sarà più questa cosa spessa che pretende di sfidare i secoli ed è l'oggetto opulento attraverso il quale si manifesta la ricchezza; sarà uno strumento come l'automobile diventa uno strumento. La casa non sarà più una entità arcaica, pesantemente radicata al suolo da fondamenta profonde, costruita per "durare" e alla cui devozione sono stati fondati da lungo tempo il culto della famiglia, della razza, eccetera.

Se ci si strappa dal cuore e dallo spirito la concezione immobile della casa e si guarda al problema da un punto di vista critico e oggettivo, si arriverà alla casa-strumento, casa in serie, accessibile a tutti, sana, incomparabilmente più della vecchia casa (anche da un punto di



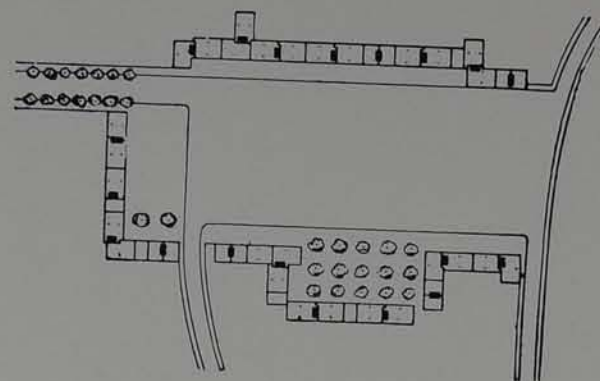
L.C. 1915. Casa "Domino". Il procedimento costruttivo è applicato qui a una casa signorile che è costruita al prezzo per metro cubo della semplice casa operaia. Le risorse architettoniche del procedimento costruttivo consentono una disposizione larga e ritmata e quindi di fare della vera



vista morale) e bella secondo l'estetica degli strumenti da lavoro che accompagnano la nostra esistenza.

architettura. È qui che il principio della casa di serie mostra il suo valore morale: un certo legame comune tra l'abitazione del ricco e quella del povero, decenza nell'abitazione del ricco

E sarà bella anche per l'animazione che il senso artistico può portare ai suoi organi rigorosi e puri.



Lottizzazione "Domino"

Ma bisogna creare la mentalità che consenta di abitare case costruite in serie.

Ognuno sogna legittimamente di costruirsi un tetto e di garantirsi la sicurezza dell'alloggio. Siccome allo stato attuale delle cose questo sogno è impossibile, irrealizzabile, esso provoca una vera e propria isteria sentimentale; costruirsi la casa è quasi come fare testamento... Quando io costruirò la mia casa... metterò la mia statua nel vestibolo e la mia cagnetta Katty avrà la sua stanza. Quando io avrò il mio tetto, eccetera. Tema per un medico neurologo. Quando

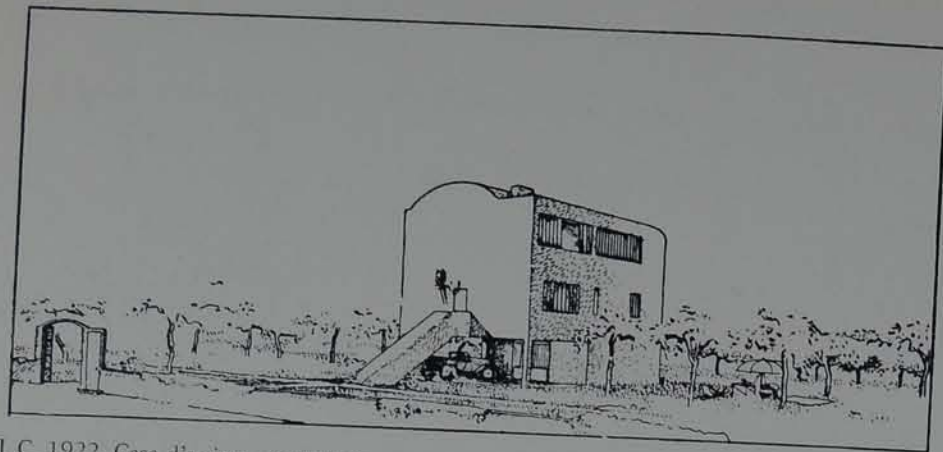


Casa "Domino". Casa e negozio. Niente muri portanti; le finestre fanno il giro della casa

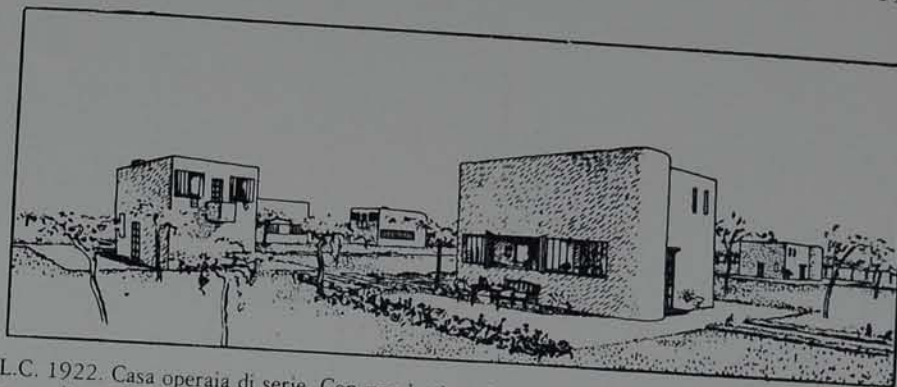


L.C. 1915. Interno di una casa "Domino". Finestre di serie, porte di serie, armadi a muro di serie; si allineano due, quattro, dodici elementi di finestre; una porta con una imposta o due porte con due imposte o due porte senza imposta, eccetera; degli armadi a muro con la parte alta in vetro e dei cassetti in basso che formano delle biblioteche, dei cassettoni, delle credenze, eccetera. Tutti questi elementi, che sono forniti dalla grande industria, sono stabiliti su un modulo comune, adattandosi esattamente gli uni agli altri. Una volta gettata l'ossatura della casa, li si giustappone gli uni agli altri nell'edificio vuoto tenendoli in piedi provvisoriamente con delle travi; si riempiono i vuoti con quadri di gesso, di mattoni, di panconcellatura. Si fanno le operazioni abituali alla rovescia e si guadagnano dei mesi. Si guadagna anche un'unità architettonica di importanza capitale e, col modulo, la proporzione entra di per sé nella casa

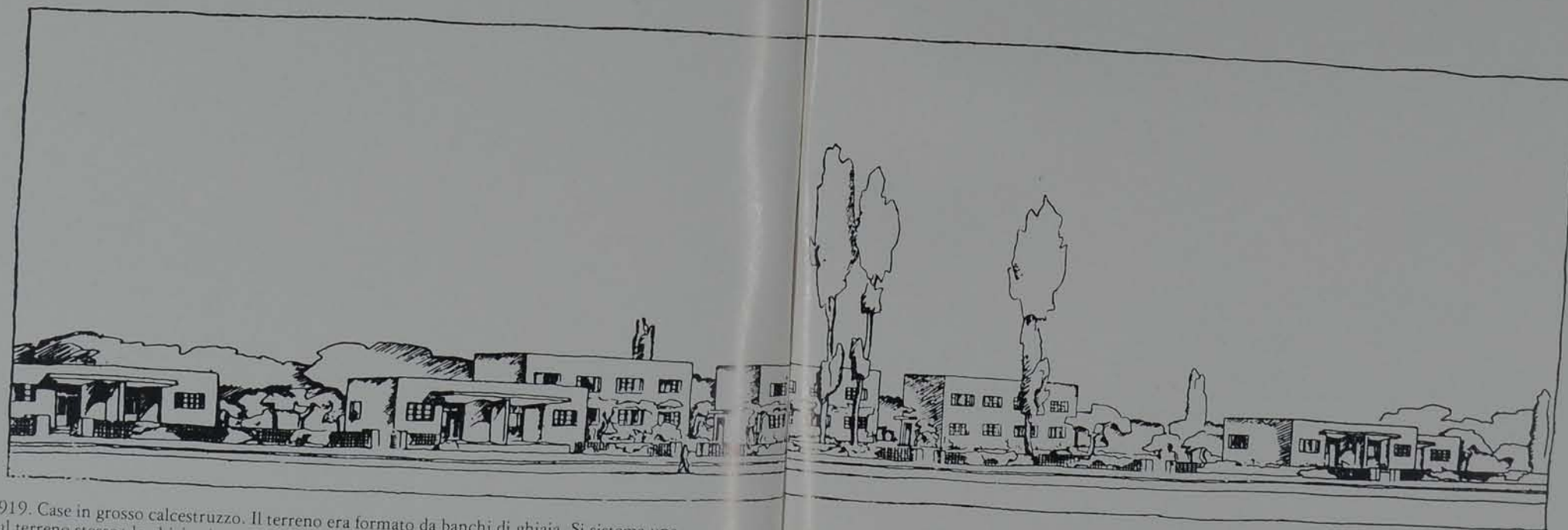
l'ora di costruire questa casa è suonata, non è l'ora del muratore né del tecnico, è l'ora in cui ogni uomo realizza nella sua vita un poema, più o meno riuscito. Allora noi abbiamo da quarant'anni nelle città e nelle periferie non delle case ma dei poemi, i poemi dell'estate di san Martino, perché la casa è il coronamento di una carriera... Quel momento in cui si è abbastanza vecchi e sfioriti dalla vita per essere la preda dei reumatismi e della morte... e delle idee bislacche.



L.C. 1922. Casa d'artista; ossatura in cemento armato e muri in doppio tramezzo di "cement gun" di quattro centimetri di spessore ciascuno. Fissare chiaramente il problema; determinare i bisogni-tipo di un'abitazione; risolvere la questione come vengono risolti i vagoni ferroviari, gli utensili, eccetera.

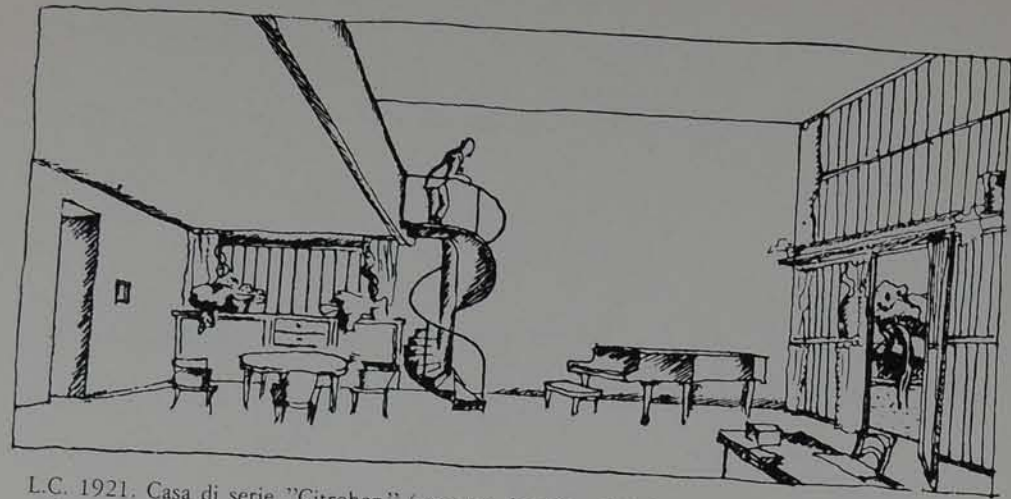


L.C. 1922. Casa operaia di serie. Con una lottizzazione ben fatta, la stessa casa può presentarsi sotto diverse angolature. Quattro pali di cemento; i muri in "cement gun". Estetica? L'architettura è una cosa che riguarda la plastica, non il romanticismo

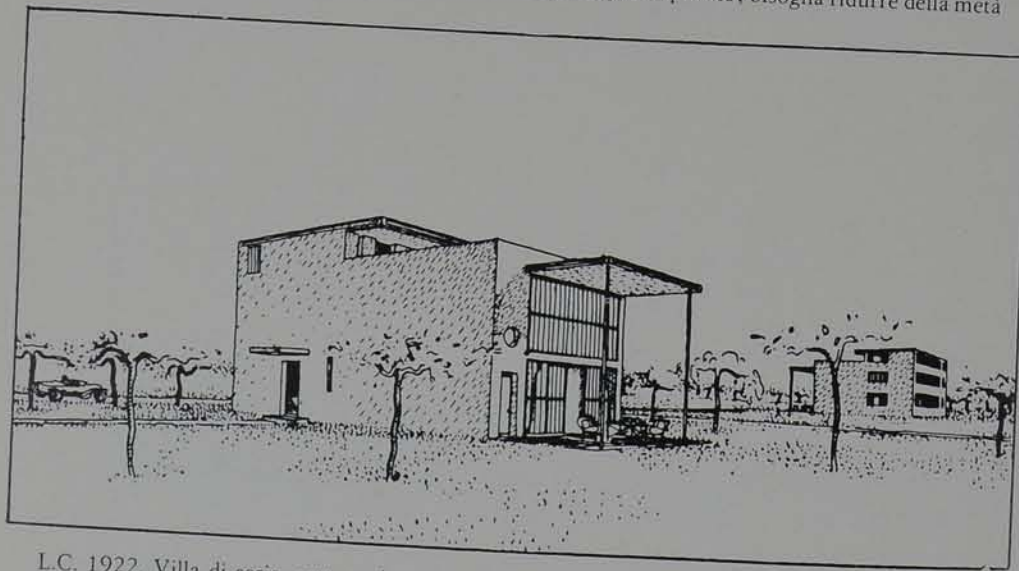


L.C. 1919. Case in grosso calcestruzzo. Il terreno era formato da banchi di ghiaia. Si sistema una cava sul terreno stesso; la ghiaia viene colata con della calce in un cassero di quaranta centimetri di spessore; i pavimenti in cemento armato. Un'estetica speciale nasce direttamente dal

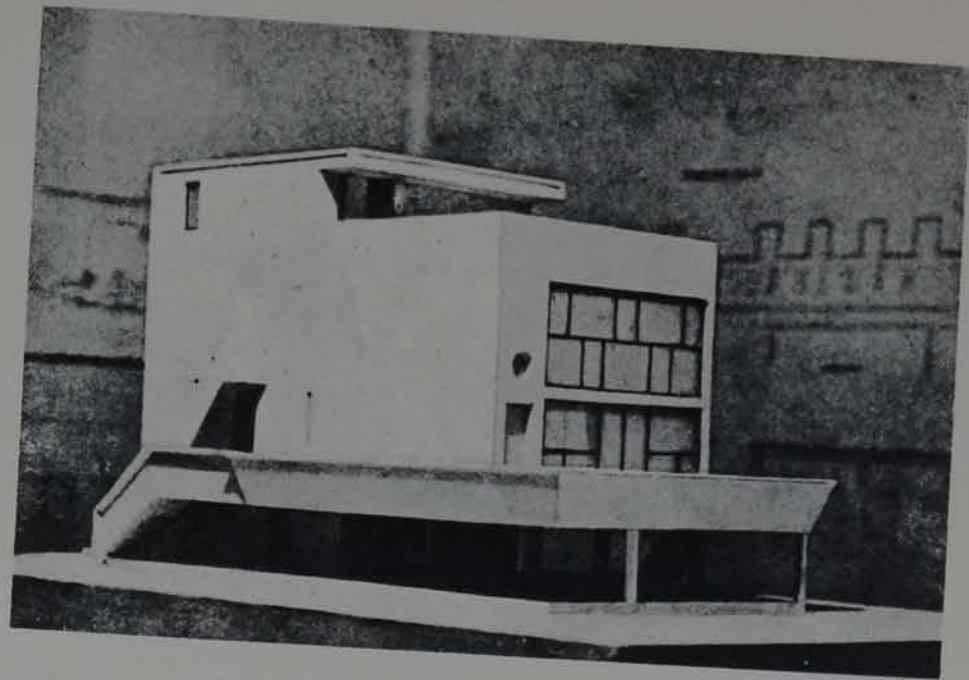
procedimento. La buona economia di un cantiere moderno esige l'impiego esclusivo della retta, la retta è la grande acquisizione dell'architettura moderna, ed è un bene. Dobbiamo pulir via dal nostro spirito le ragnatele romantiche



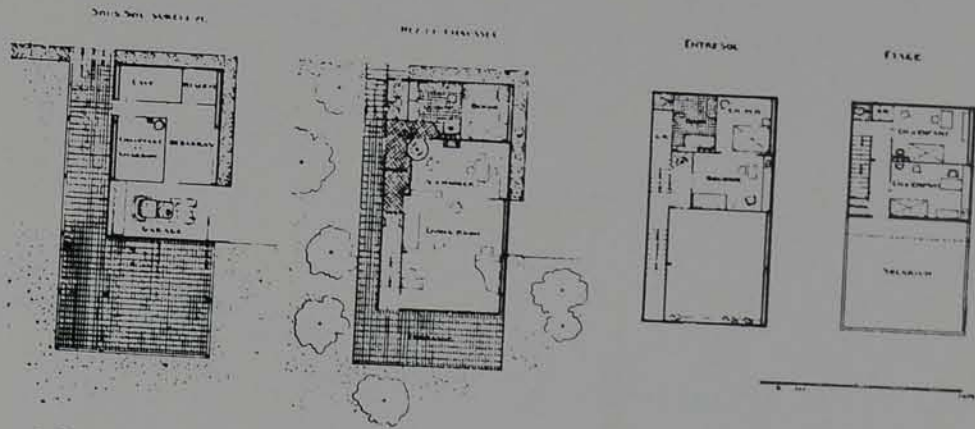
L.C. 1921. Casa di serie "Citrohan" (per non dire Citroën). In altri termini, una casa come un'automobile, concepita e disposta come un omnibus o una cabina di nave. Le necessità attuali dell'abitazione possono essere precisate ed esigono una soluzione. Bisogna agire contro la vecchia casa che usava male lo spazio. Bisogna (necessità attuale: prezzo di costo) considerare una casa come una macchina da abitare o come un utensile. Quando si crea un'industria, si compera l'attrezzatura; quando si mette su casa, attualmente si affittano appartamenti imbecilli. Finora una casa era un raggruppamento poco coerente di molte grandi stanze; nelle stanze c'era sempre dello spazio di troppo e dello spazio che mancava. Oggi, per fortuna, non si hanno più abbastanza soldi per continuare queste usanze e dal momento che non si vuole considerare il problema sotto il suo vero aspetto (macchina da abitare) nelle città non si può costruire e ne segue una crisi disastrosa. Con i budget a disposizione, si potrebbero costruire edifici mirabilmente disposti, a condizione, beninteso, che l'inquilino modifichi la propria mentalità; del resto, obbedirà pure, sotto la spinta della necessità. Le finestre, le porte devono rettificare le dimensioni; i vagoni ferroviari, le automobili ci hanno dimostrato che l'uomo riesce a passare per delle aperture strette e che si può calcolare lo spazio al centimetro quadrato; è criminale costruire dei WC di quattro metri quadrati. Dal momento che il prezzo delle costruzioni è quadruplicato, bisogna ridurre della metà



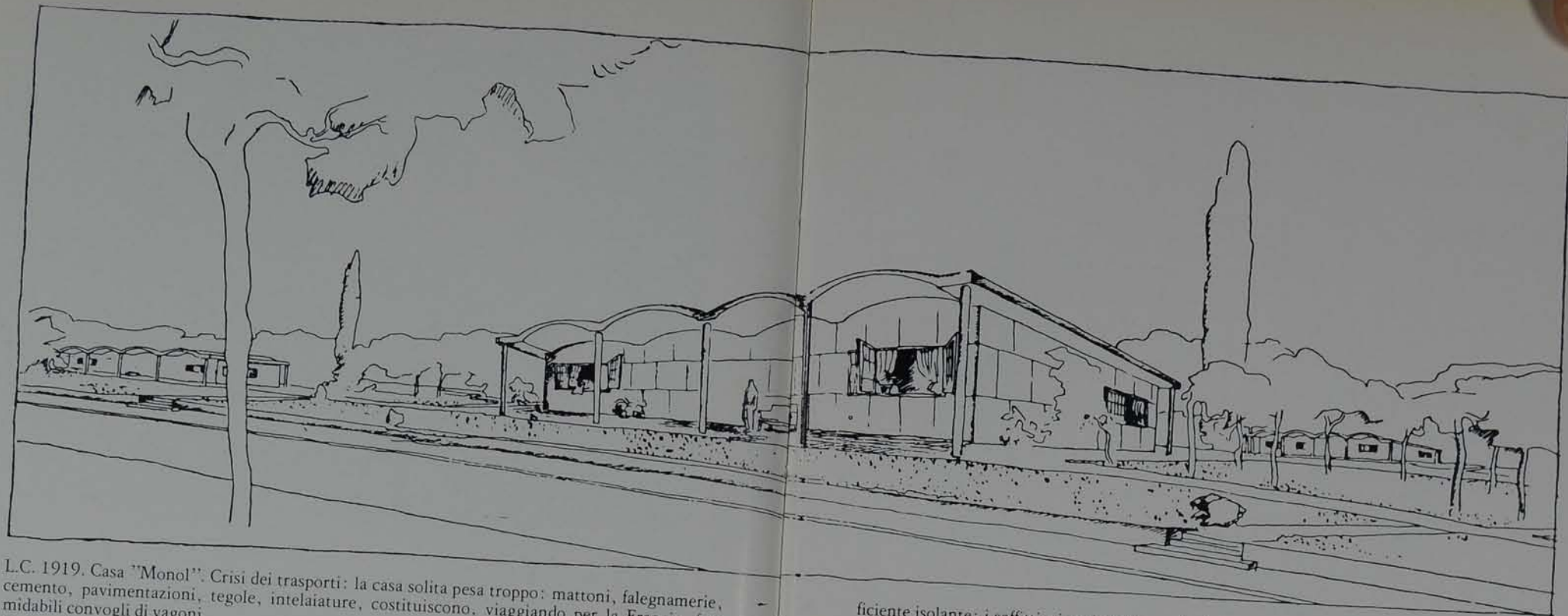
L.C. 1922. Villa di serie, settantadue metri quadrati. Ossatura di cemento, cement gun. Una grande sala di nove metri per cinque; una cucina, una camera di servizio; una camera da letto, bagno, spogliatoio; due camere da letto, un solarium



le vecchie pretese architettoniche e almeno della metà il cubo delle case; si tratta ormai di un problema tecnico; si fa appello alle scoperte dell'industria; si modifica totalmente il proprio modo di vedere. La bellezza? Sarà raggiunta attraverso la proporzione. La proporzione non costa niente al proprietario, ma solo all'architetto. Il cuore verrà toccato solo se la ragione sarà soddisfatta, e questa può esserlo quando le cose sono calcolate. Non bisogna vergognarsi di abitare in una casa senza tetto aguzzo, di possedere muri lisci come fogli di lamiera, finestre simili ai telai delle fabbriche. Ma ciò di cui si può essere fieri è di avere una casa pratica come la propria macchina per scrivere

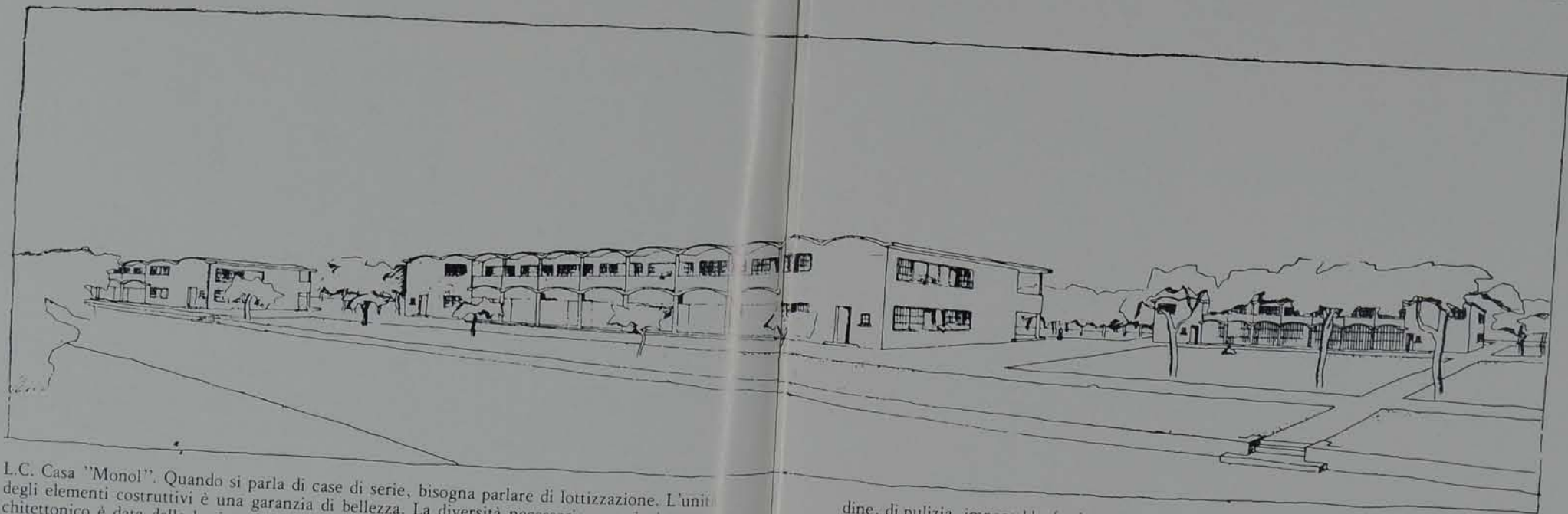


L.C. 1921. Casa "Citrohan". Ossatura in capriate di calcestruzzo colate a piè d'opera e drizzate con un arganello. Muri in membrane di tre centimetri di cemento gettato su lamiera piegata lasciando un vuoto di venti centimetri; le lastre dei pavimenti sullo stesso modulo; file di telai di finestre di fabbrica con sportelli utili sullo stesso modulo. La disposizione degli spazi, conforme alla conduzione di un ménage; l'illuminazione abbondante conforme alla destinazione delle stanze; le necessità igieniche favorite, i domestici trattati con rispetto



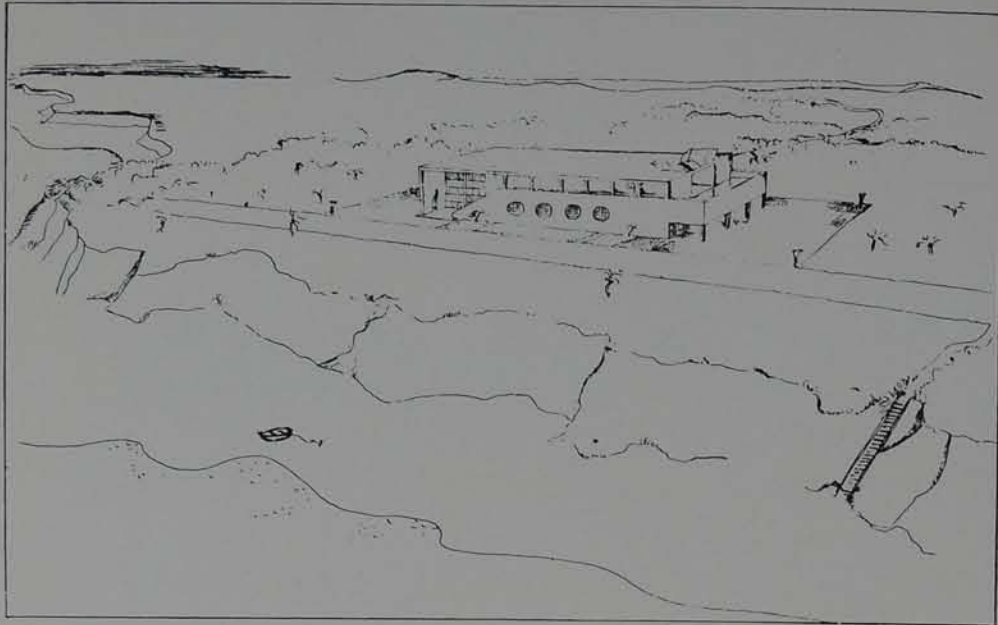
L.C. 1919. Casa "Monol". Crisi dei trasporti: la casa solita pesa troppo: mattoni, falegnamerie, cemento, pavimentazioni, tegole, intelaiature, costituiscono, viaggiando per la Francia, formidabili convogli di vagoni. Si pone il problema della casa prefabbricata. Principio costruttivo; cellule di cemento-amianto in lastre piegate di sette millimetri di spessore formanti corsi di un metro di altezza da riempire con materiali grossolani, sassi, ghiaia, materiali di demolizione, eccetera, trovati sul posto, usando latte di calce come collante e creando degli alveoli che conferiscono ai muri un notevole coef-

ficiente isolante; i soffitti e i pavimenti sono fatti di lamiere ondulate centinate (arco ben teso) di cemento-amianto costituenti un'armatura che riceve una cappa di calcestruzzo di qualche centimetro. Le lamiere centinate rimangono e costituiscono uno strato isolante finale. Gli elementi di falegnameria, finestre e porte, sono collocati assieme alle cellule di cemento-amianto. La casa è fatta da una sola categoria di lavoratori e richiede solo il trasporto di un doppio guscio di cemento-amianto di sette millimetri

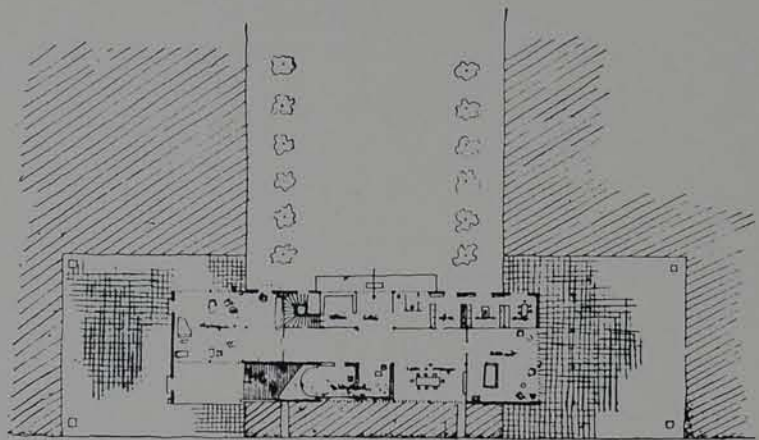


L.C. Casa "Monol". Quando si parla di case di serie, bisogna parlare di lottizzazione. L'unità degli elementi costruttivi è una garanzia di bellezza. La diversità necessaria a un insieme architettonico è data dalla lottizzazione che porta alle grandi disposizioni, ai veri ritmi dell'architettura. Un paese ben lottizzato e costruito in serie, darebbe un'impressione di calma, di or-

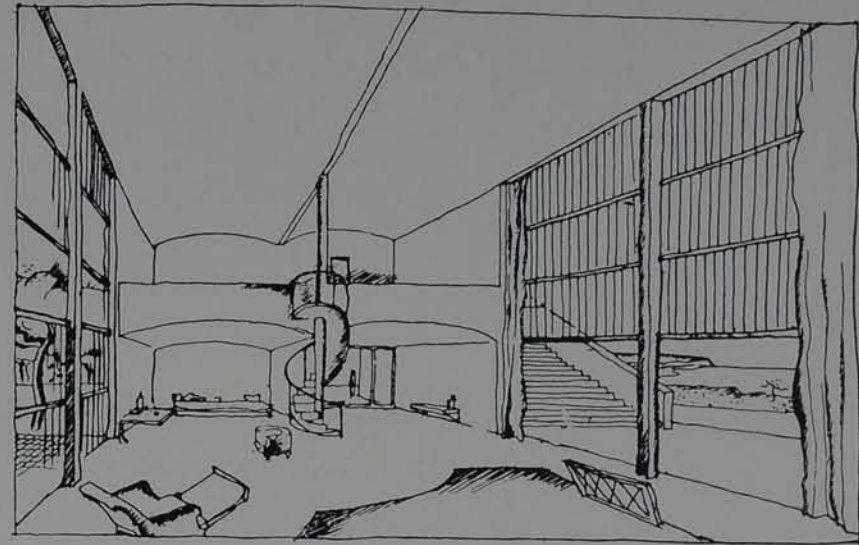
dine, di pulizia, imporrebbe fatalmente la disciplina agli abitanti; l'America ci dà l'esempio della soppressione delle recinzioni grazie alla nuova mentalità del rispetto della proprietà altrui creata laggiù; le periferie ne riceverebbero un senso di abbondanza di spazio, poichè, senza le recinzioni, tutto guadagna in sole e in luce



L.C. 1921. Villa in riva al mare costruita con elementi di serie: pali di calcestruzzo armato ogni cinque metri nei due sensi; solai in voltine di cemento armato. In questa ossatura, analoga a quelle degli edifici industriali, la pianta si dispone agevolmente mediante tramezzi leggeri. Il prezzo di costo è il più basso fra quelli dell'edilizia. L'estetica guadagna un'unità modulare di importanza primaria. L'economia realizzata nei confronti di una costruzione complicata permette di guadagnare in superficie e in volume. I leggeri tramezzi possono essere in seguito spostati e la pianta facilmente trasformata.



Pianta della villa che mostra la trama regolare dei pilastri

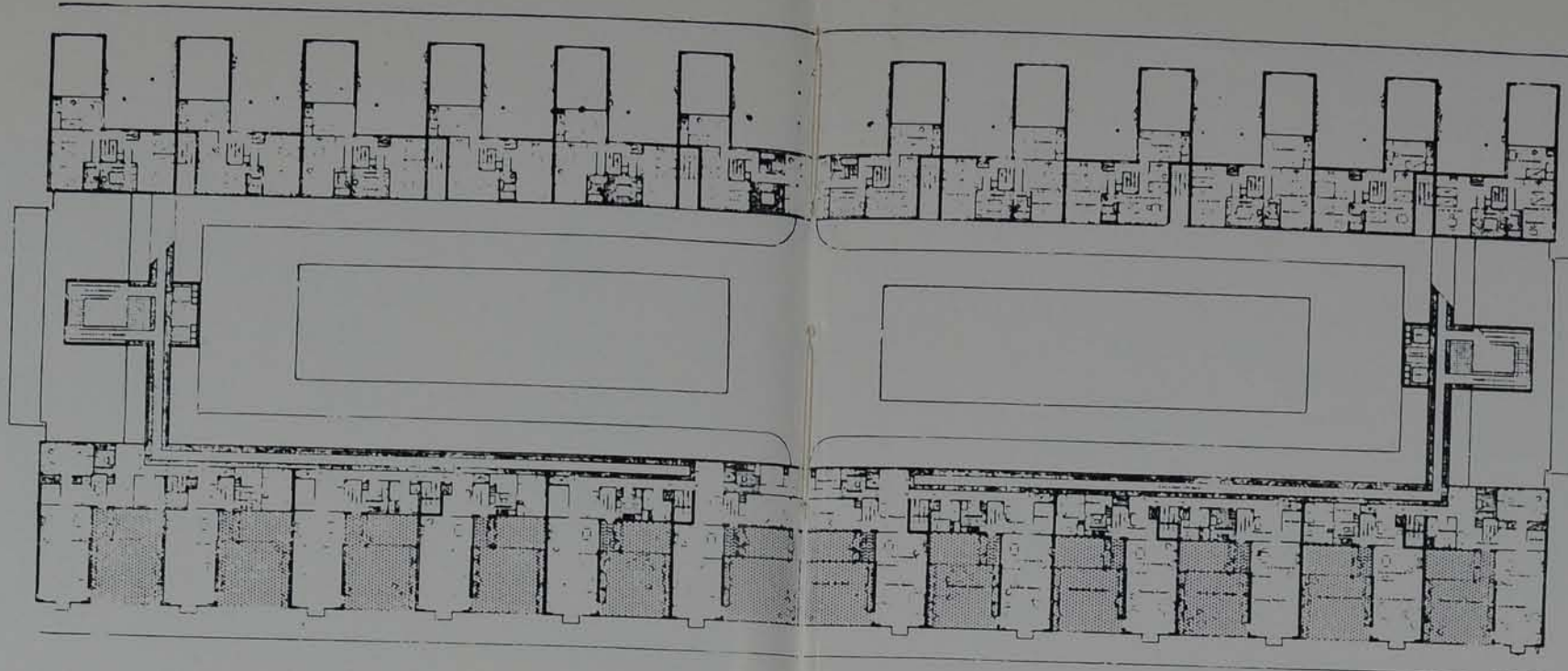


Sala della villa in riva al mare. I pali a sezione costante, le volte piatte dei soffitti, gli elementi standard delle finestre, i pieni e i vuoti costituiscono gli elementi architettonici della costruzione.



L.C. Interno di una casa "Monol", adattata ad abitazione confortevole. Se le persone colte sapessero che si possono costruire in serie alloggi di una perfetta armonia, di prezzo inferiore al loro appartamento in città, farebbero pressione sulle Ferrovie dello Stato per far cessare lo spettacolo avvilito dei treni pendolari della gare Saint-Lazare; farebbero come i berlinesi e sarebbe perfetto. Si potrebbero allora utilizzare gli immensi terreni della periferia. La casa in serie permetterebbe le soluzioni più pratiche e improntate a un'estetica pura. Ma bisogna attendere il risveglio delle compagnie ferroviarie e della grande industria che deve fornire gli elementi di serie.

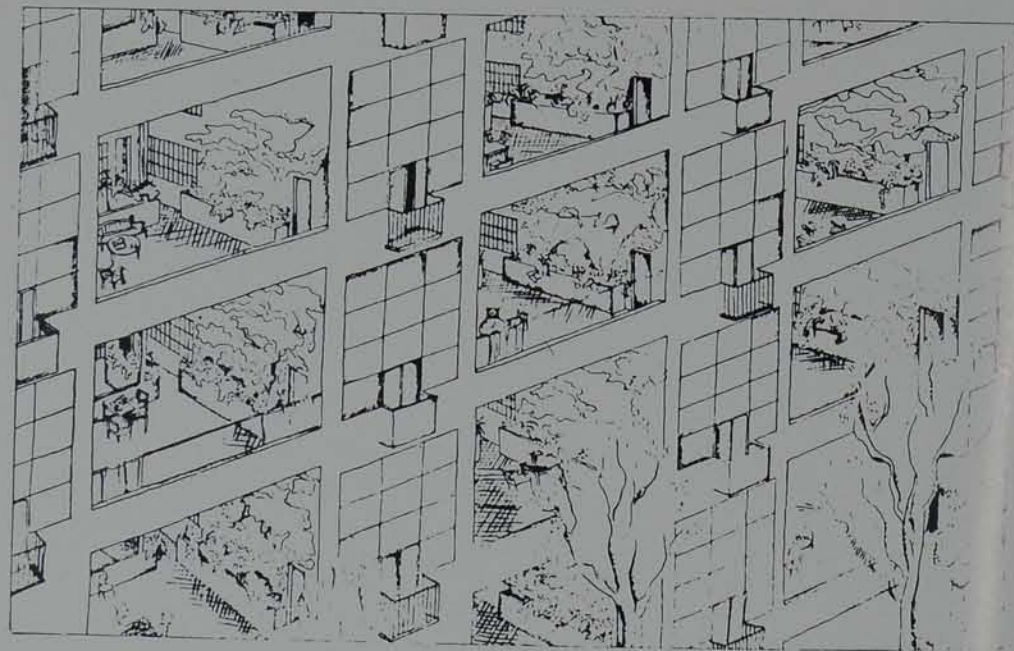
"Immeuble-villas":
centoventi ville sovrapposte



Pianta del piano delle ville

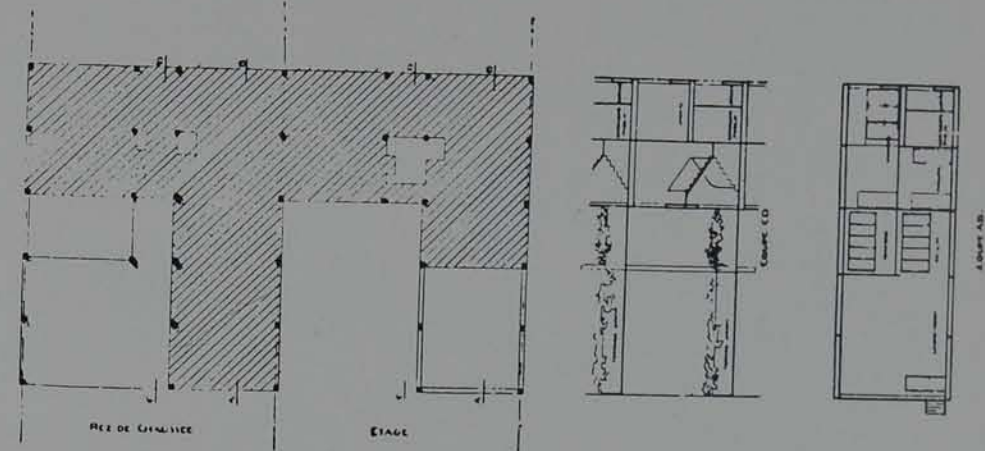
A livello della strada:
grande atrio d'ingresso; ai
piani; grande scala e
corridoio principale

Pianta del pianterreno
delle ville; la pun-
teggiatura grigia indica i
giardini pensili

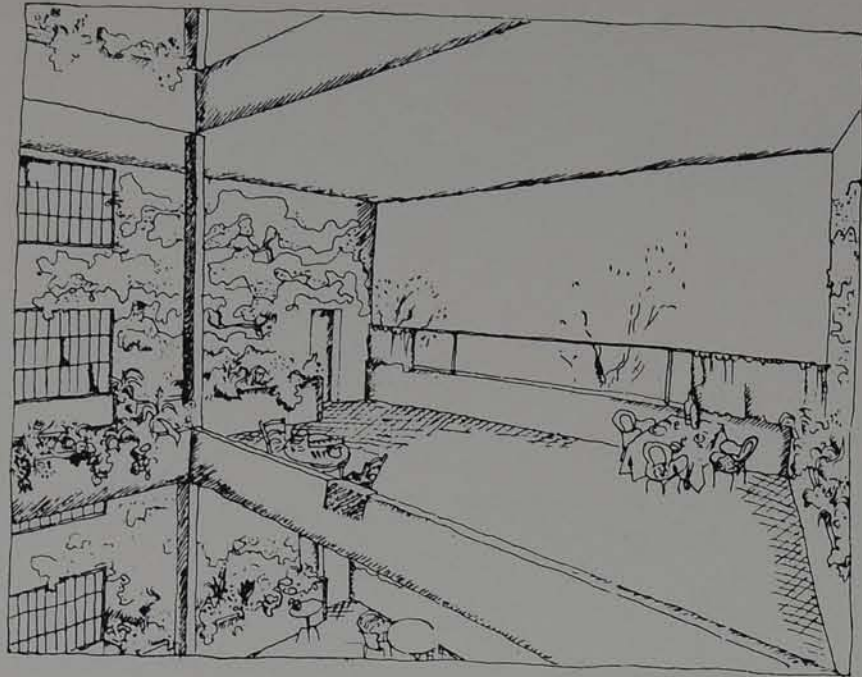


"Immeuble-villas": frammento di facciata. Ogni giardino rigorosamente indipendente dal vicino

L.C. 1922. Grande immobile locativo. I disegni mostrano la distribuzione di un gruppo di centoventi ville sovrapposte su cinque piani, ville a due piani, ognuna con giardino. Un'organizzazione centrale del palazzo gestisce i servizi comuni dell'immobile e risolve il problema della crisi dei domestici (crisi incipiente che costituisce un fatto sociale ineluttabile). La tecnica moderna applicata a un'iniziativa così importante sostituisce la fatica umana con la macchina, l'organiza-

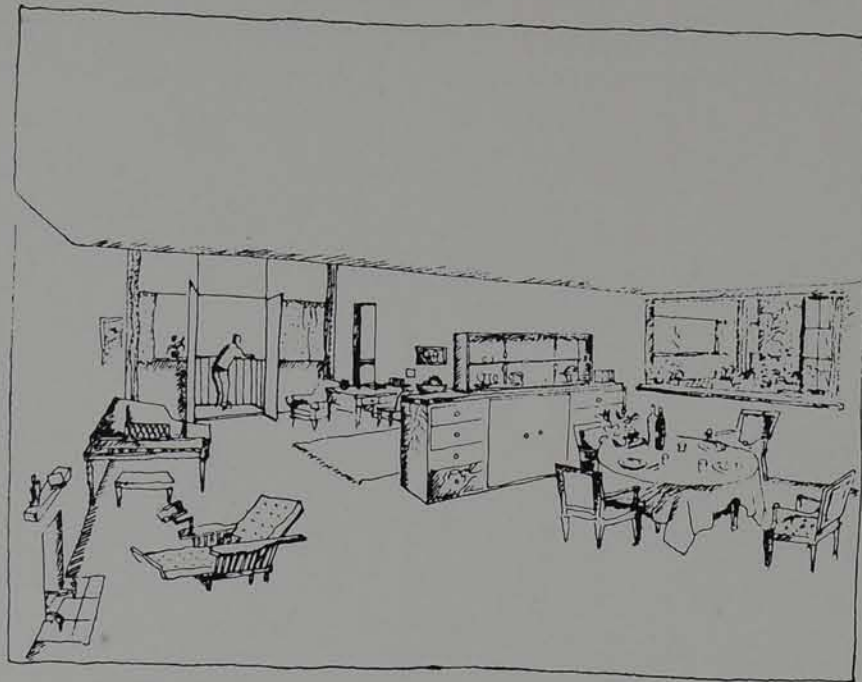


"Immeuble-villas": costruzione in serie mediante pilastri e solette. Muri a doppio tramezzo

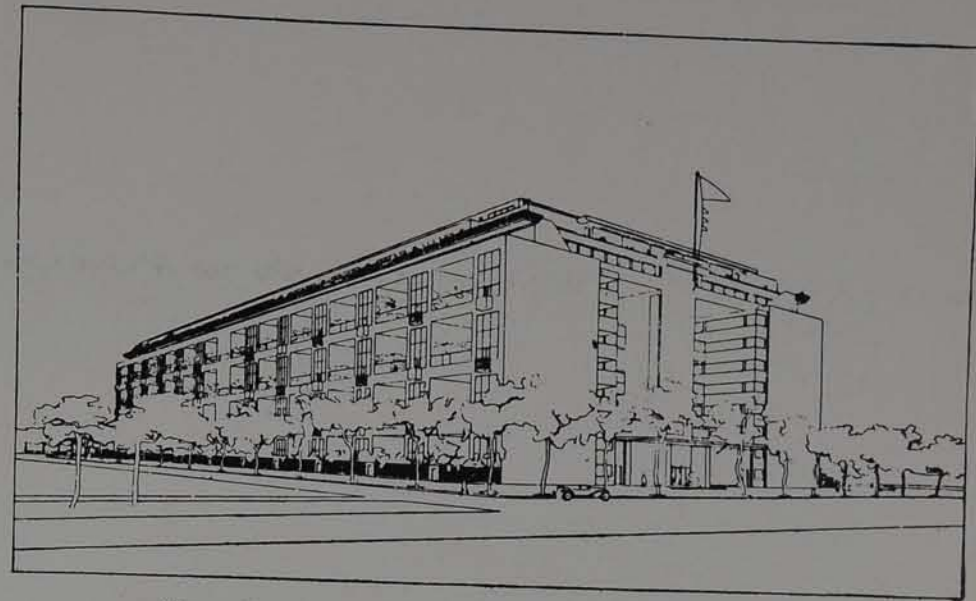


"Immeuble-villas": un giardino pensile

zazione: l'acqua calda, il riscaldamento centrale, la refrigerazione, la sterilizzazione dell'acqua, eccetera. I domestici non sono più forzatamente legati a una famiglia; vengono qui come in fabbrica a fare le loro otto ore e un personale solerte è a disposizione giorno e notte. Il vet-

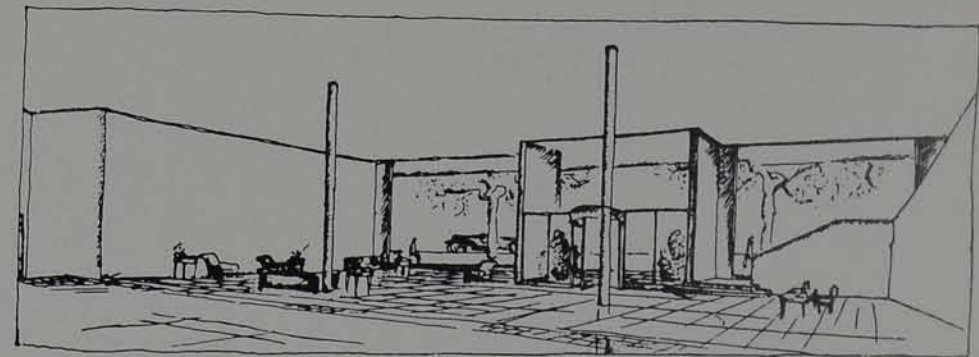


"Immeuble-villas": veduta della sala da pranzo di una villa
(attraverso la finestra di destra, il giardino pensile)

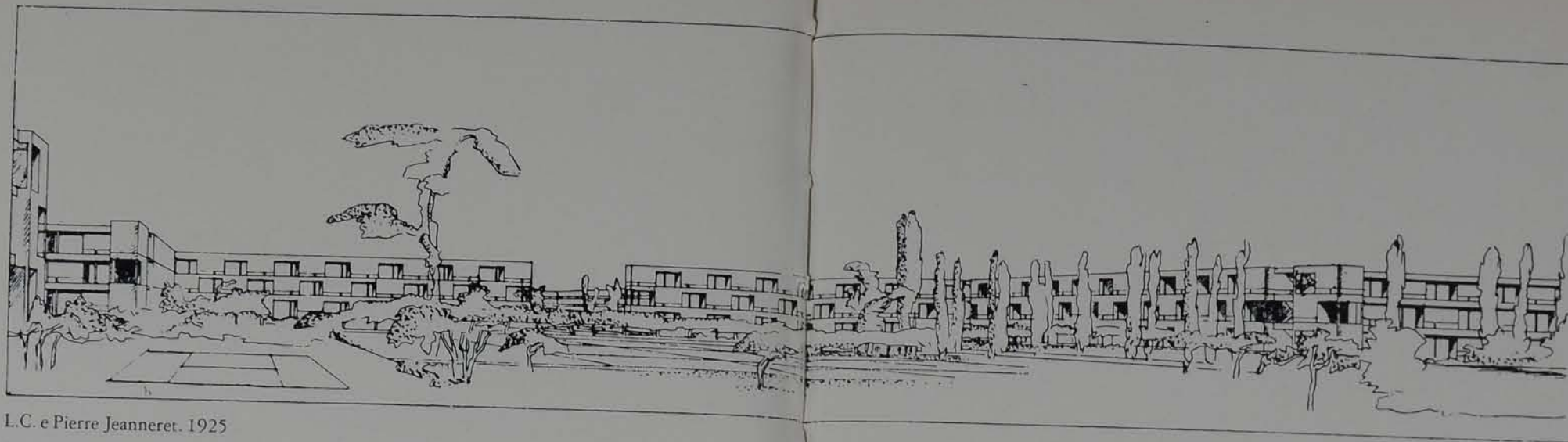


"Immeuble-villas": veduta di un blocco (centoventi ville sovrapposte)

tovagliamento in derrate crude o cotte è realizzato da un servizio di acquisto che comporta qualità ed economia. Una vasta cucina alimenta a volontà le ville o un ristorante comune. Ogni villa ha una palestra e sul tetto si trova una grande palestra comune e una pista di trecento metri. Sul tetto ancora una sala per le feste a disposizione degli abitanti. L'ingresso abitualmente angusto con la faticosa guardiola della portineria è sostituito da una vasta hall; un inserviente riceve giorno e notte i visitatori e li indirizza agli ascensori. Nel grande cortile aperto, sul tetto dei garage sotterranei, campi da tennis. Alberi e fiori tutt'intorno al cortile e tutt'intorno alla strada nei giardini delle ville. Su ogni piano, edera e fiori nei giardini pensili. La standardizzazione conquista qui i suoi diritti. Le ville rappresentano il modello di un'organizzazione razionale e saggia, spoglia di ogni enfasi, ma sufficiente e pratica. Col sistema di locazione-vendita i vecchi sistemi caduchi della proprietà non esistono più. Non si paga affitto, si possiede un capitale azionario che si libera in vent'anni e il cui interesse rappresenta un affitto minimo. La serie s'impone al massimo grado nell'impresa del grande immobile locativo: *buon mercato*. E lo spirito di serie apporta benefici multipli e insperati in un periodo di crisi sociale: *economia domestica*



Hall d'ingresso dell'"Immeuble-villas"



L.C. e Pierre Jeanneret. 1925

Analizziamo i quattrocento metri quadrati di terreno consacrati a ogni abitante di una città-giardino: casa e annessi da cinquanta-cento metri quadrati; trecento metri quadri sono consacrati al prato, al frutteto, all'orto, alle airole fiorite, al terrapieno. Manutenzione impegnativa, costosa, faticosa; ricavato: qualche sacco di carote e un paniere di pere. Non c'è campo di gioco; i bambini, gli uomini, le donne non possono giocare, non possono fare dello sport. Lo sport deve poter esser fatto in ogni ora e tutti i giorni e deve esser fatto sotto casa e non sui campi degli stadi, dove non vanno che i professionisti e gli oziosi. Poniamo il problema in modo più logico: casa cinquanta metri quadri; giardino di ricreazione cinquanta metri quadri (il giardino e la casa sono situati al pianterreno o a sei o dodici metri da terra, raggruppati in alveoli). Ai piedi delle case ci sono ampi terreni da gioco (calcio, tennis, eccetera) in ragione di centocinquanta metri quadri per casa. Davanti alle case (in ragione di centocinquanta metri quadri per casa) i terreni per le coltivazioni industrializzate, coltivazione intensiva ad alto rendimento (irrigazione mediante canalizzazione, conduzione da parte di un contadino, piccoli vagoni per il concime e il trasporto

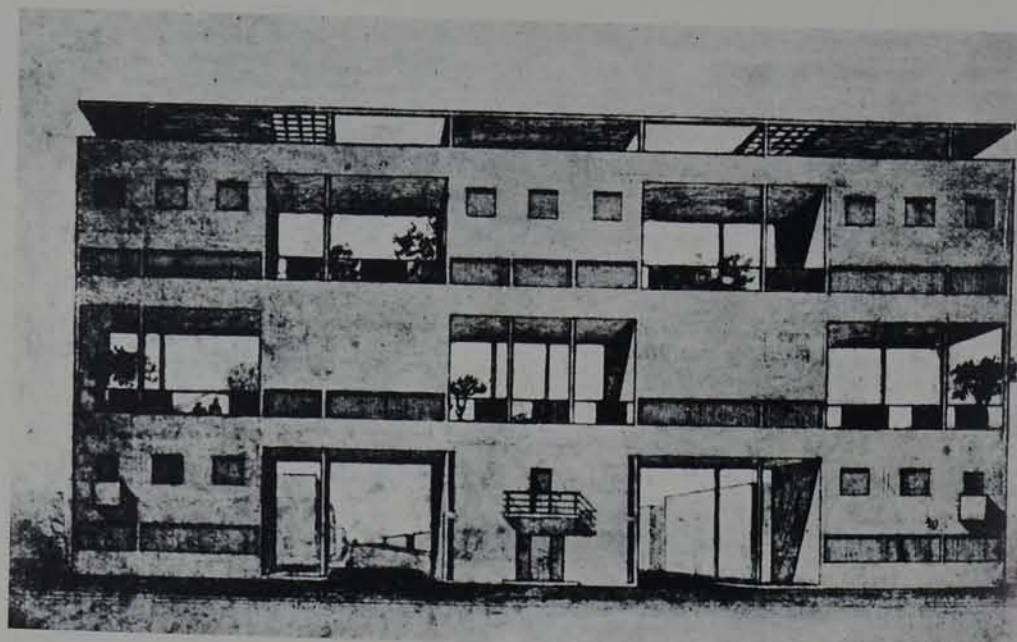
della terra e dei prodotti, eccetera). Un fattore assicura la sorveglianza e la gestione di un gruppo di terreni. Dei ripostigli riparano i prodotti della coltivazione. La mano d'opera agricola abbandona le campagne; con i tre turni di otto ore l'operaio diviene qui agricoltore e produce una parte importante di beni destinati al proprio consumo. Architettura, urbanistica? Lo studio logico della cellula e delle sue funzioni relative all'insieme fornisce una soluzione ricca di conseguenze

1 giardinetto

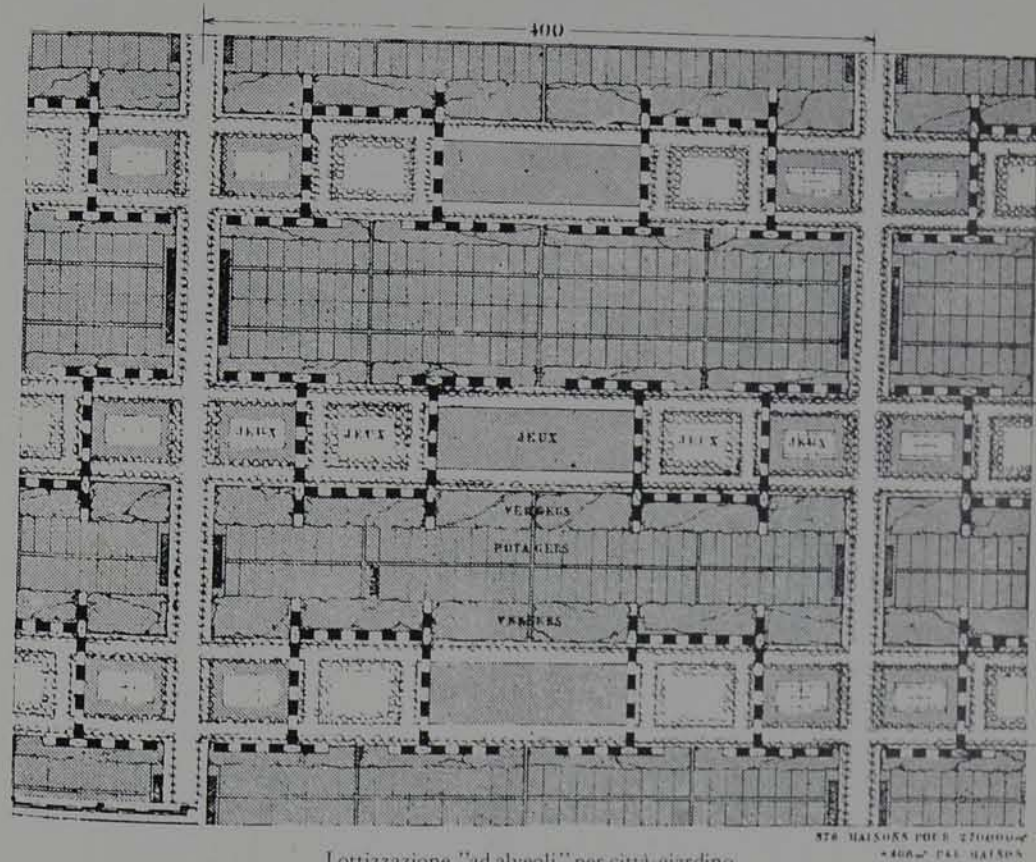
3 case
2 giardinetti

2 case
3 giardinetti

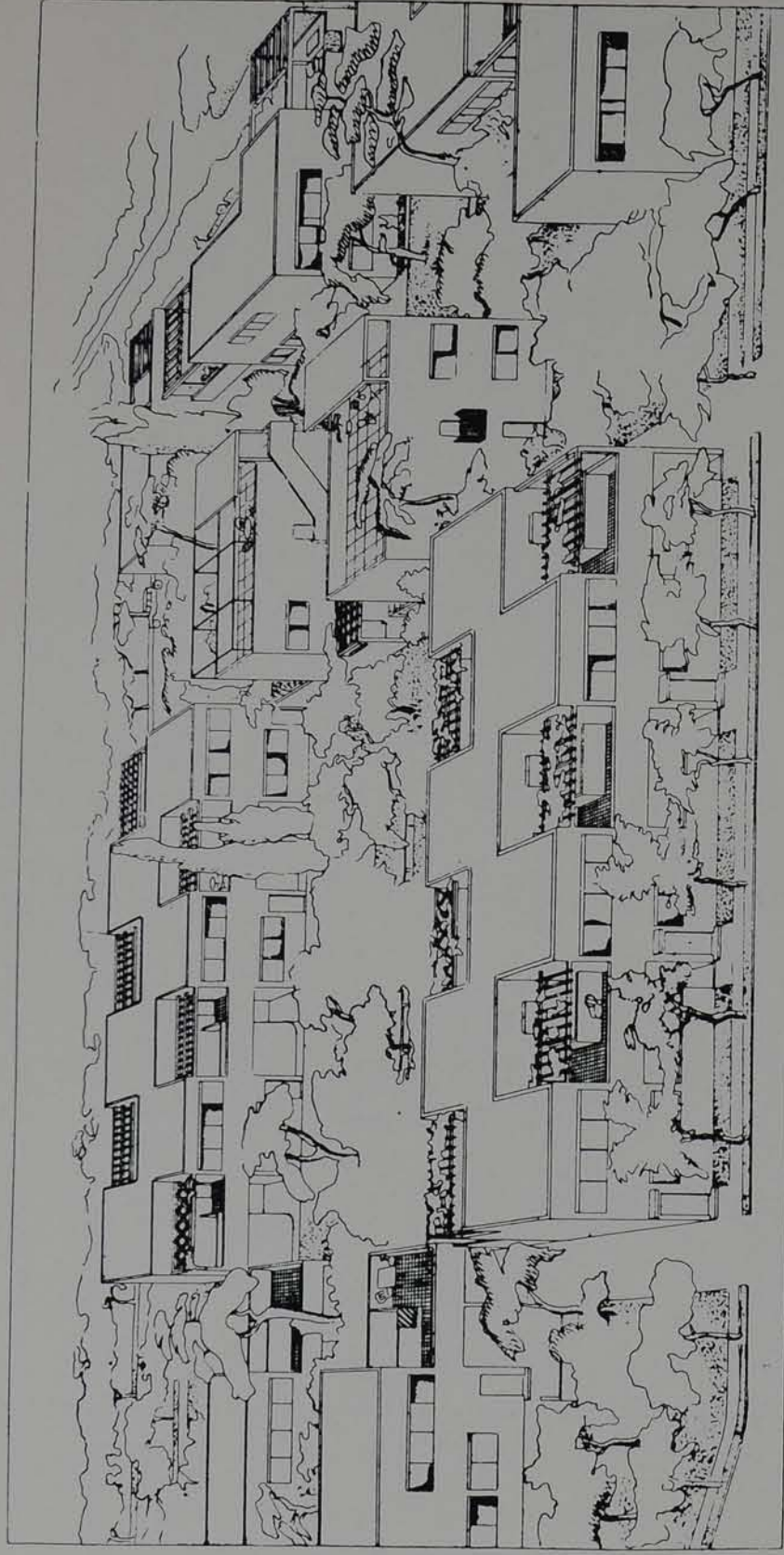
3 case



"Nuovi quartieri Frugès" a Bordeaux
Un primo gruppo in costruzione

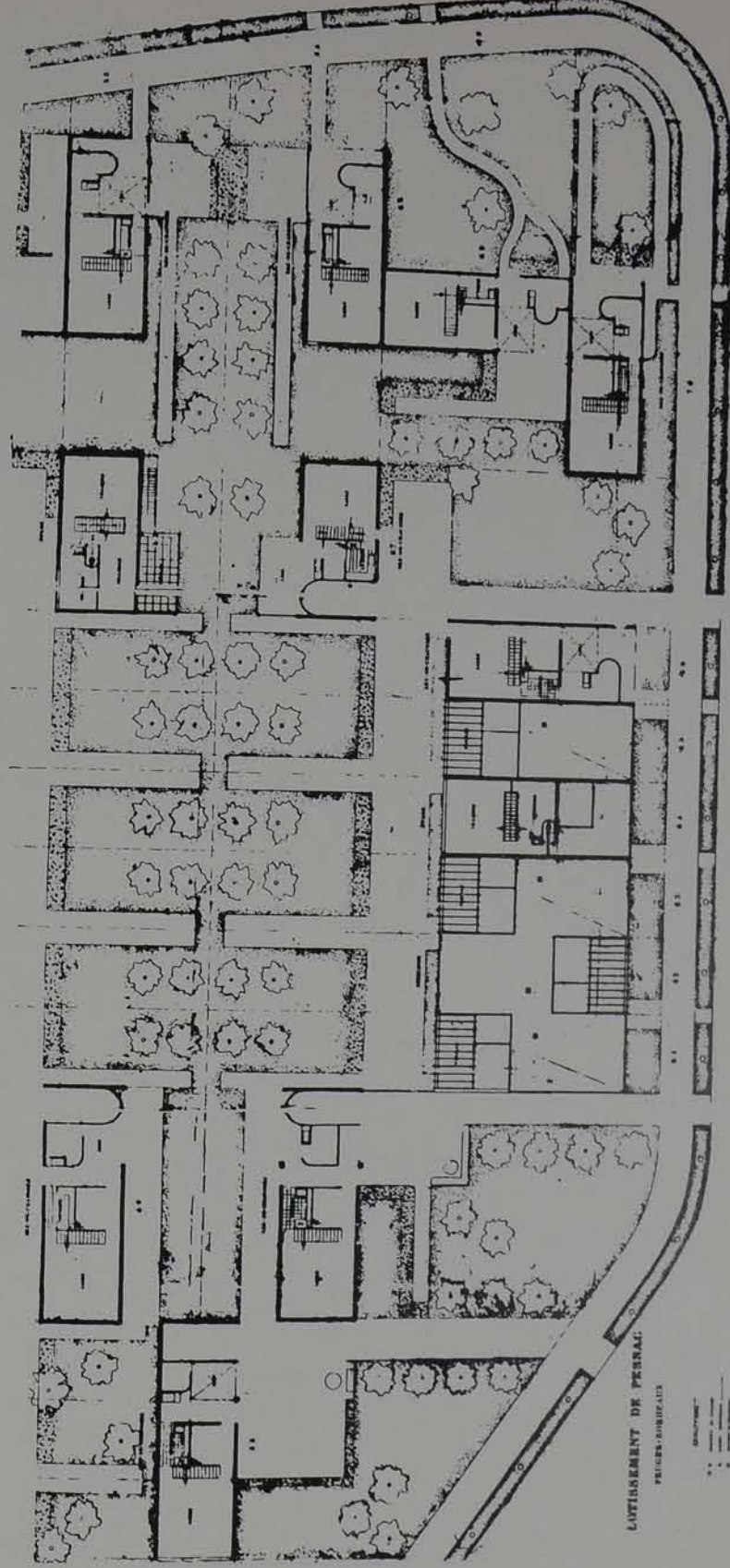


Lottizzazione "ad alveoli" per città-giardino

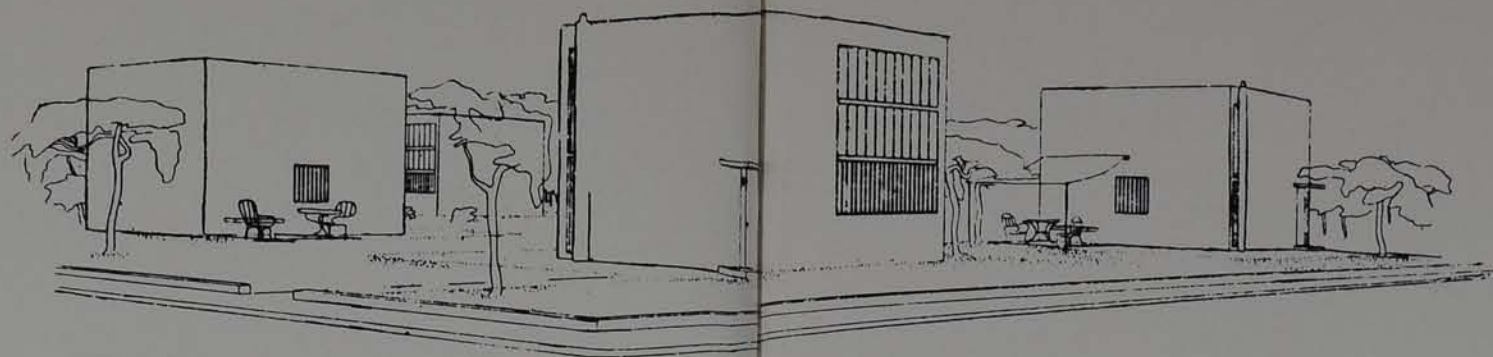


1924, Bordeaux-Pessac. "Quartieri moderni Frugès"

Frammento di una grande lottizzazione. È stato minuziosamente fissato un tipo di elemento e lo si moltiplica nelle combinazioni più diverse. È una vera e propria industrializzazione del cantiere

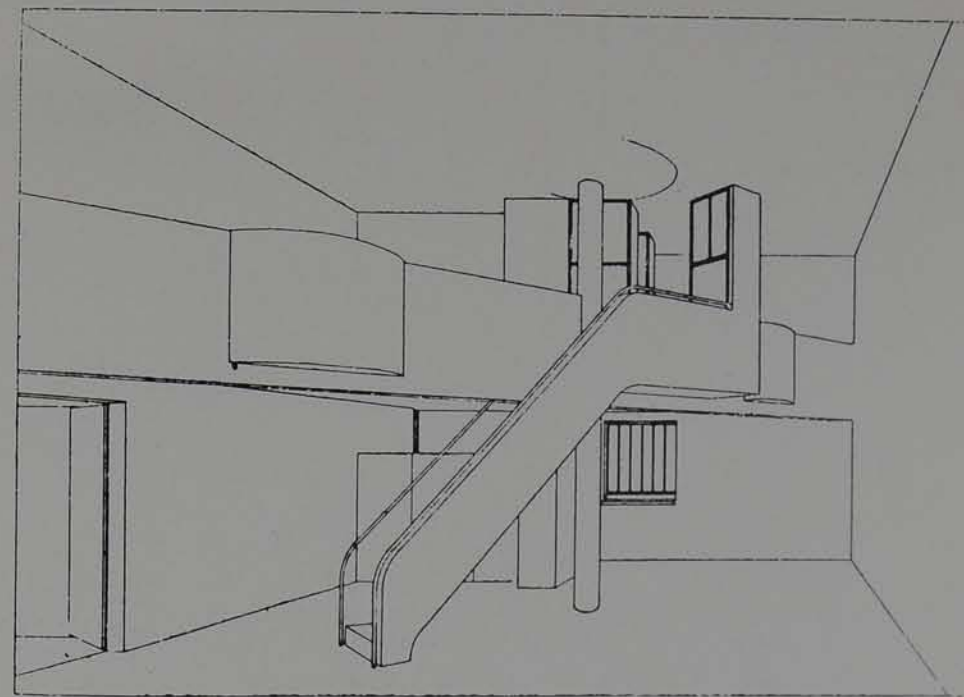
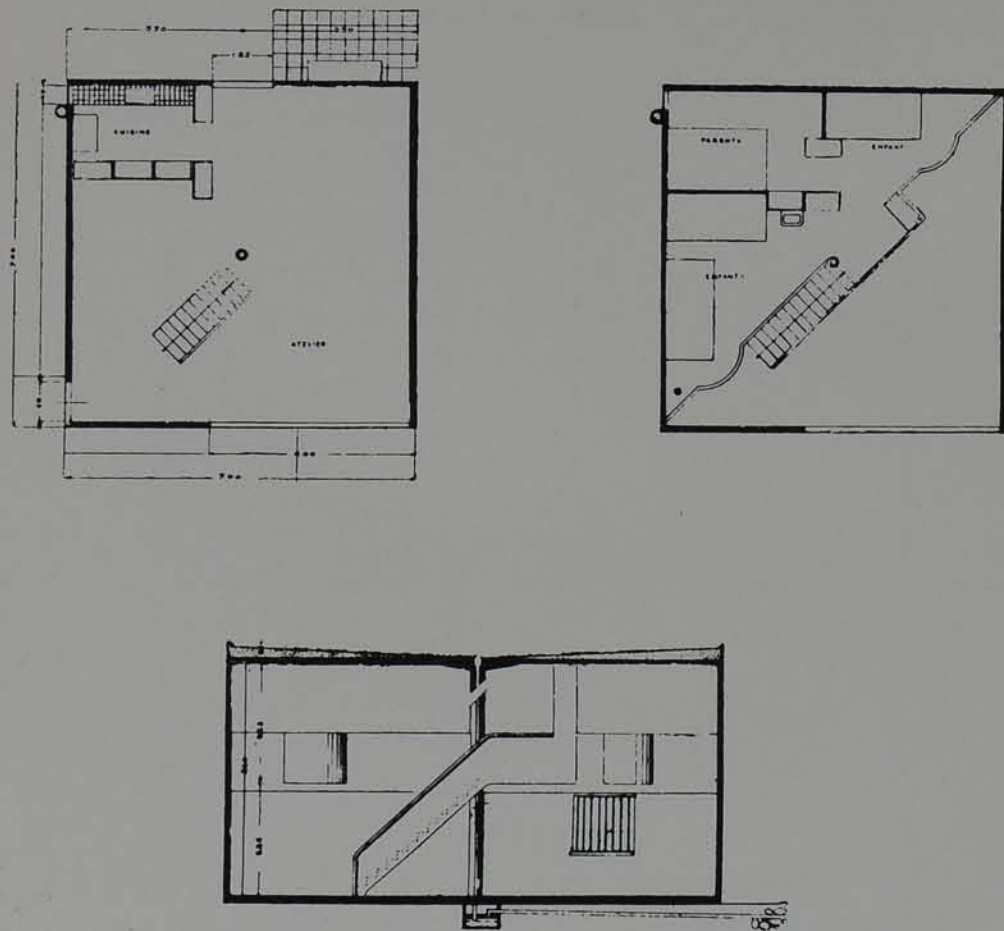


Bordeaux-Pessac
 La prima edizione di questo fibro ha vivamente colpito un grande industriale di Bordeaux. Spingendolo a fare tabula rasa di usi e abitudini. Un'alta concezione dei compiti dell'industria e dei destini dell'architettura lo ha indotto a prendere le iniziative più coraggiose. Per la prima volta, forse, in Francia, per merito suo, il problema attuale dell'architettura viene risolto con una mentalità conforme all'epoca. Economia, sociologia, estetica: è una realizzazione nuova con mezzi nuovi



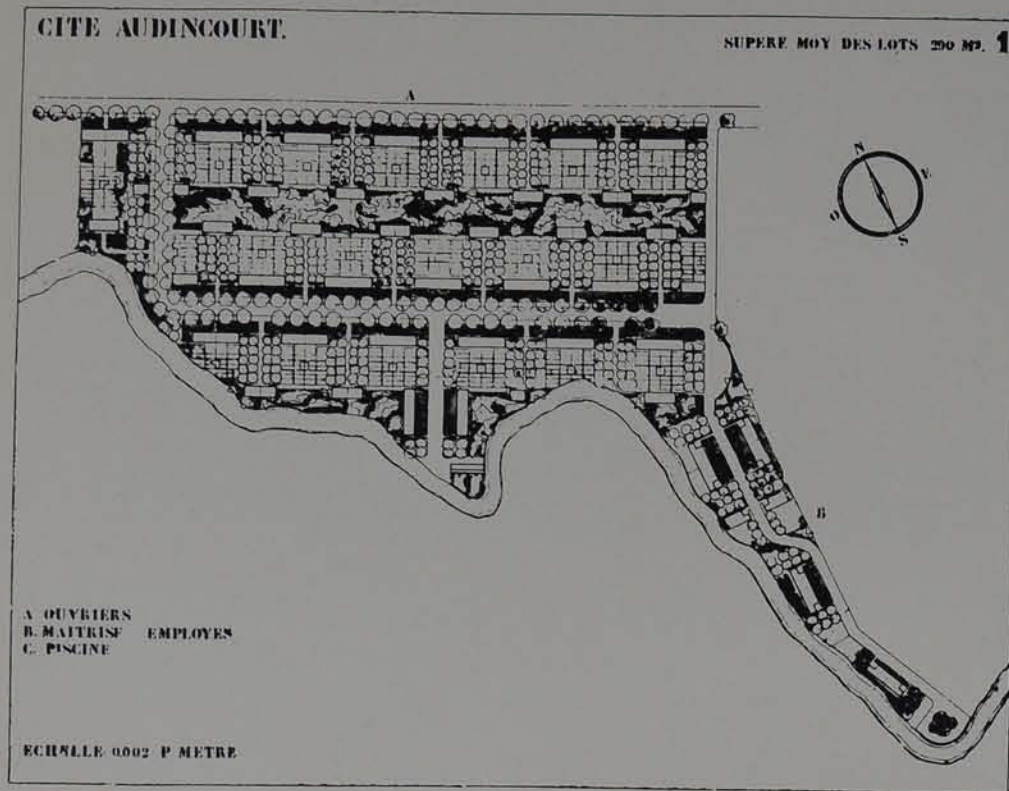
L.C. e P.J. 1924

Case in serie per artigiani. Il problema: alloggiare degli artigiani in un grande atelier (muro libero di sette metri per quattro metri e mezzo) molto luminoso. Diminuire la spesa sopprimendo tramezzi e porte, riducendo, mediante un gioco architettonico, superfici e altezze abituali delle camere. Muri isotermici in "solomite" (compensato) rivestiti all'esterno con cinque centimetri di cemento gettato, gesso all'interno. In tutta la casa, due porte. Il soppalco in diagonale permette al soffitto di svilupparsi per intero (sette metri per sette); anche il muro mostra le massime dimensioni e, inoltre, dalla diagonale del soppalco viene creata una *dimensione inattesa*: questa piccola casa di sette metri offre allo sguardo un elemento principale di dieci metri di lunghezza.



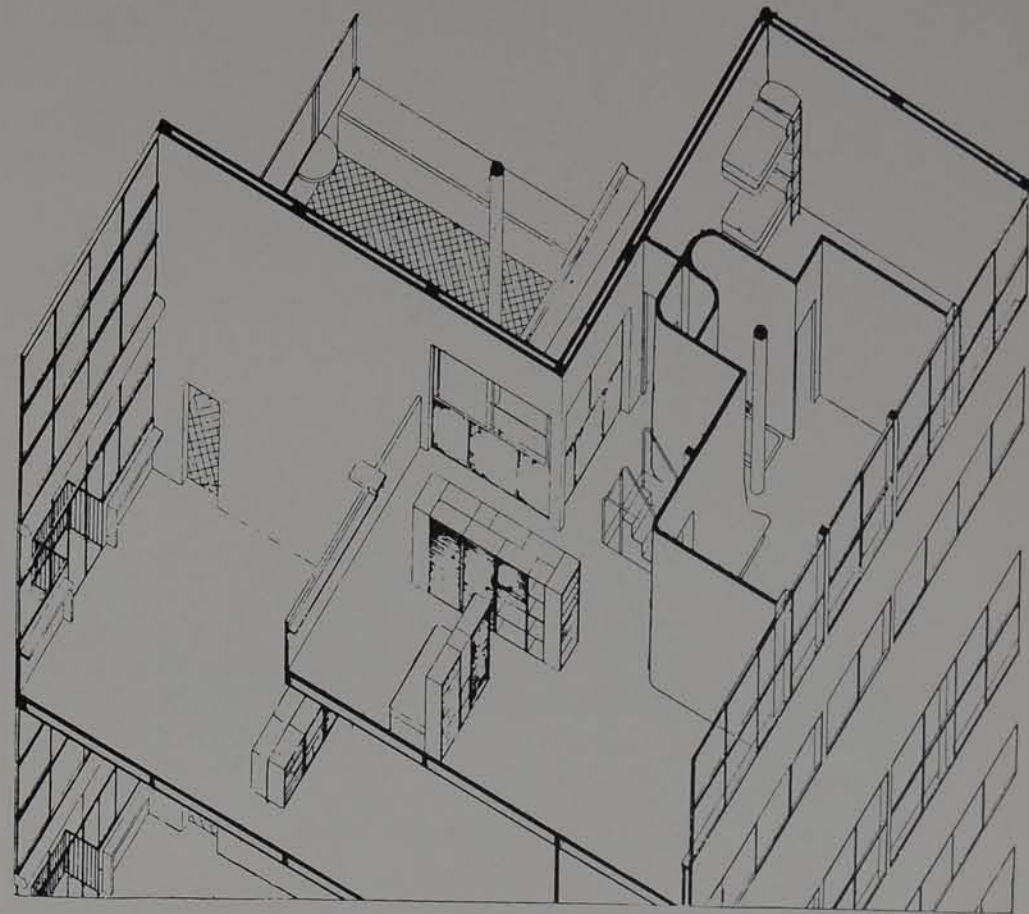
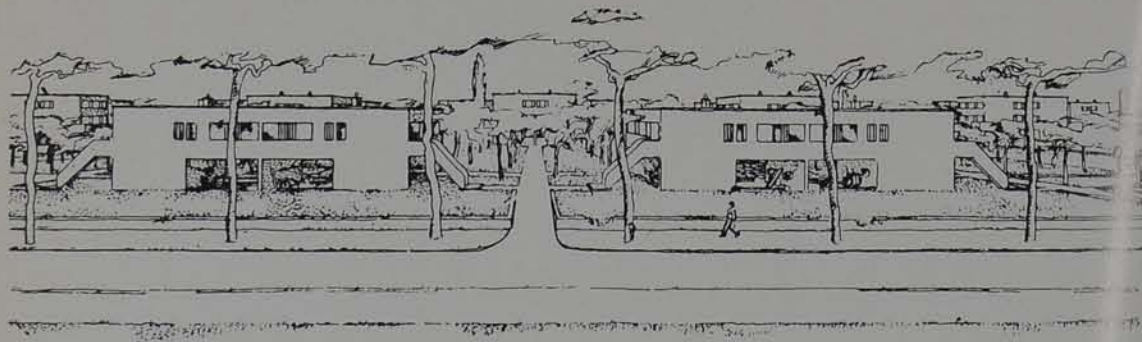
Veduta dell'interno

(I muri della cucina e di una parte del soppalco sono costituiti da elementi di serie U.P. - disposizioni - vedere pagina 217)



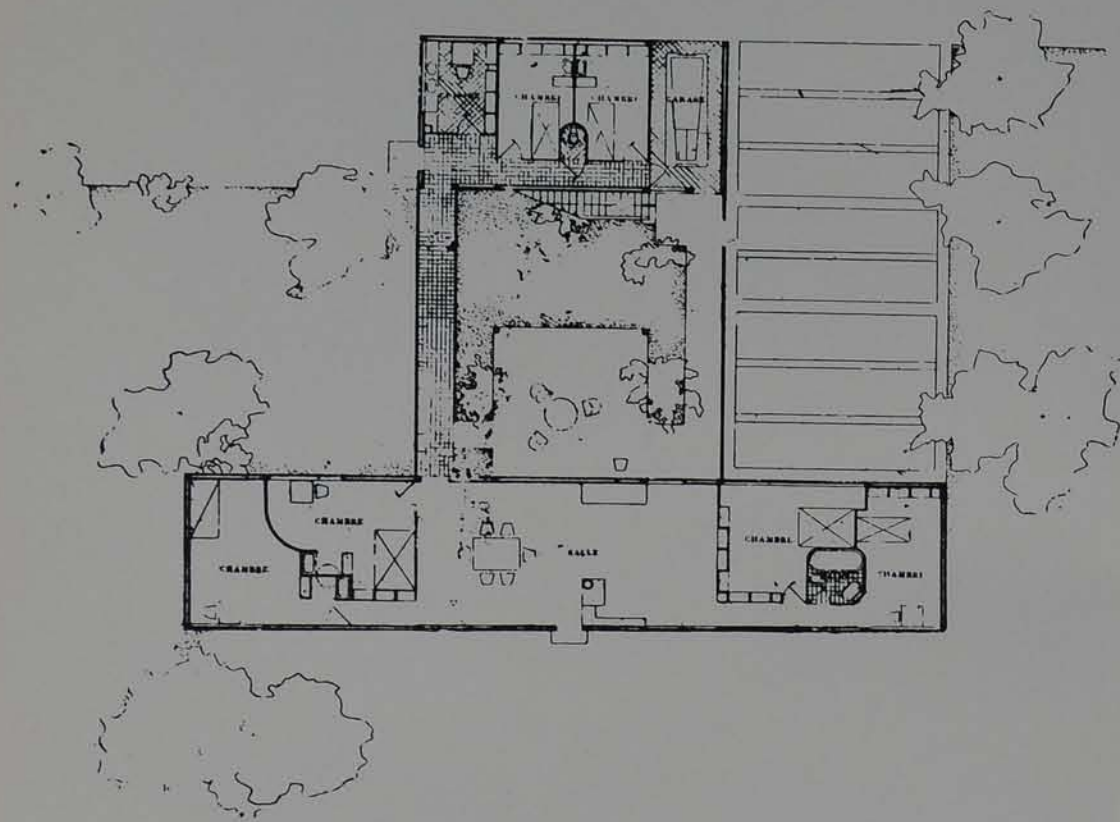
L.C. e P.J. 1924. Lottizzazione ortogonale

Tutte le case sono costruite con elementi standard e realizzano una cellula-tipo. I lotti sono uguali; l'ordinamento è regolare. L'architettura ha spazio per esprimersi a proprio agio



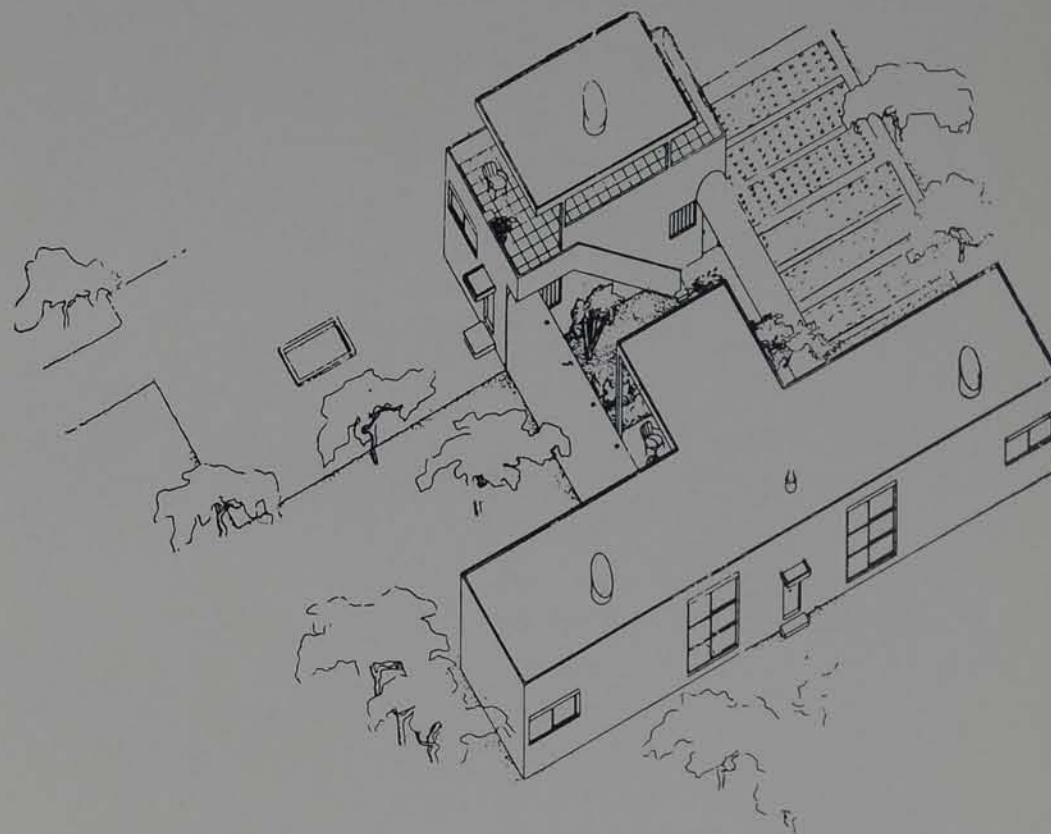
Le Corbusier e Pierre Jeanneret. 1924

Questa è una delle cellule dell'"Immeuble-villas" (vedere alle pagine precedenti). È anche il Padiglione dell'*Esprit Nouveau* all'Esposizione internazionale di arti decorative di Parigi, 1925. Casa di serie per un uomo comune, standard architettonici, costruzione interamente industriale. La muratura, realizzata da G. Summer, imprenditore edile, con l'impiego di "cement gun" di Ingersoll-Rand, applicata sulla solomite (compensato); idem i pavimenti e le terrazze. L'armatura dei pavimenti così come le finestre di serie sono di Raoul Decourt, ingegnere costruttore. La falegnameria è totalmente soppressa: *il falegname non viene più in cantiere*; gli Stabilimenti U.P. Riuniti di Cecoslovacchia hanno eseguito le disposizioni tipo adatte a ogni camera e che si montano come i classificatori degli uffici. Vetriere e pittura: Ruhlman e Laurent.

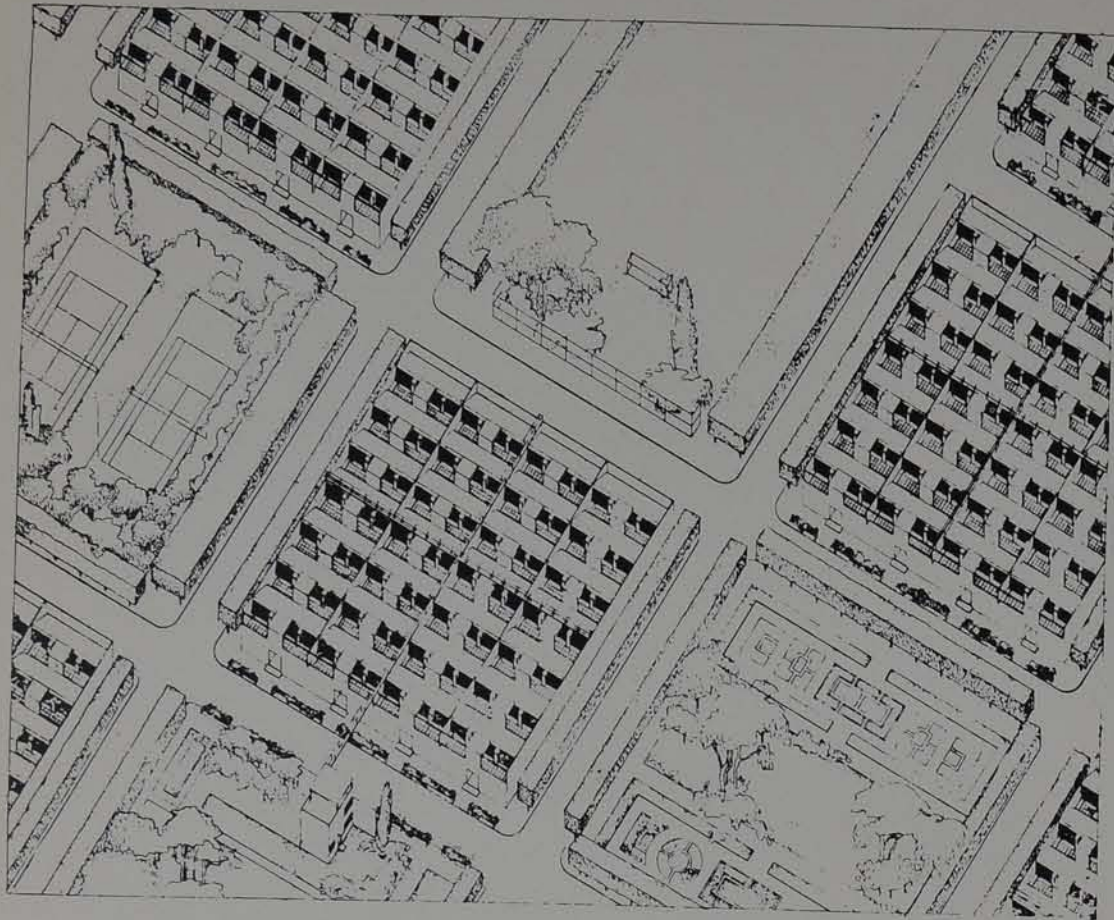


L.C. e P.J. 1925. Villa a Bordeaux

Costruita in elementi di serie con le stesse macchine usate per le case della città-giardino di Pessac (pp. 210-213).
La serie non è un intralcio per l'architettura. Al contrario, apporta l'unità e la perfezione dei particolari e propone la varietà degli insiemi



Prospettiva assonometrica della villa



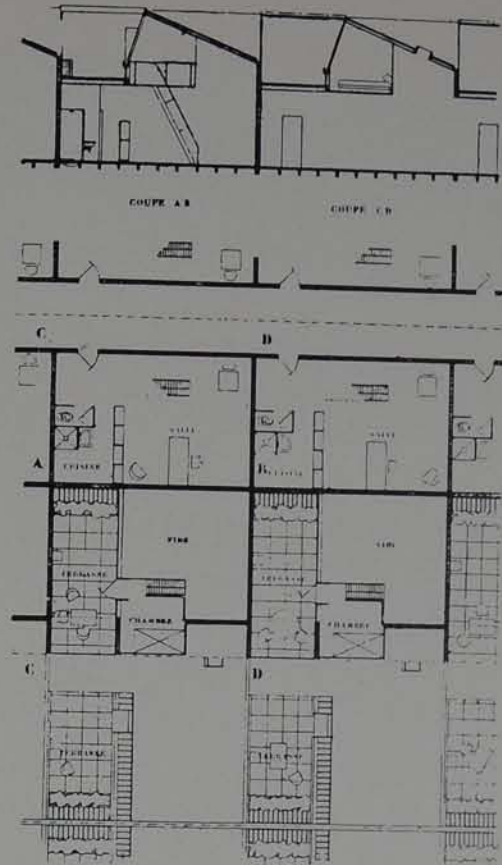
Veduta d'insieme

L.C. e P.J. 1925. Città universitaria. Si costruiscono, spendendo molto, città per gli studenti, cercando di far rivivere la poesia dei vecchi edifici di Oxford. Poesia costosa, disastrosamente costosa. Lo studente è nell'età della contestazione contro la vecchia Oxford; la vecchia Oxford è una fantasia da mecenate donatore della città universitaria. Lo studente desidera una cellula da monaco, ben illuminata e ben riscaldata, con un angolo per guardare le stelle. Desidera trovare a due passi il luogo per fare dello sport con i compagni. La sua cellula dev'essere indipendente, il più possibile.

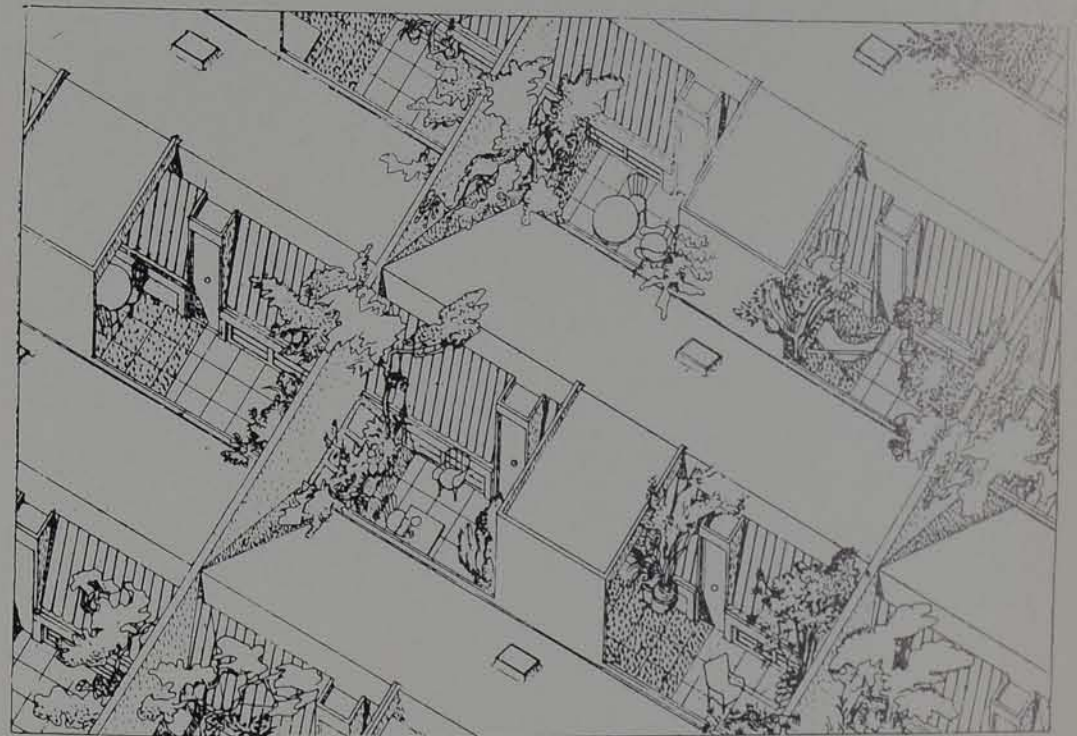
Pianta e spaccato

Tutti gli studenti hanno diritto alla medesima cellula; sarebbe crudele che la cellula del povero fosse diversa da quella del ricco. Ecco posto il problema: la città-universitaria-caravanserraglio; ogni cellula ha la sua anticamera, la sua cucina, il suo WC, il suo soggiorno, il suo soppalco per dormire e il suo giardino sul tetto. Ciascuno è isolato da un muro. Tutti si ritrovano sui campi sportivi contigui o nelle sale comuni dei servizi comuni. Classificare, tipizzare, determinare la cellula e i suoi elementi. Economia. Efficacia. Architettura? Sempre, quando il problema è chiaro.

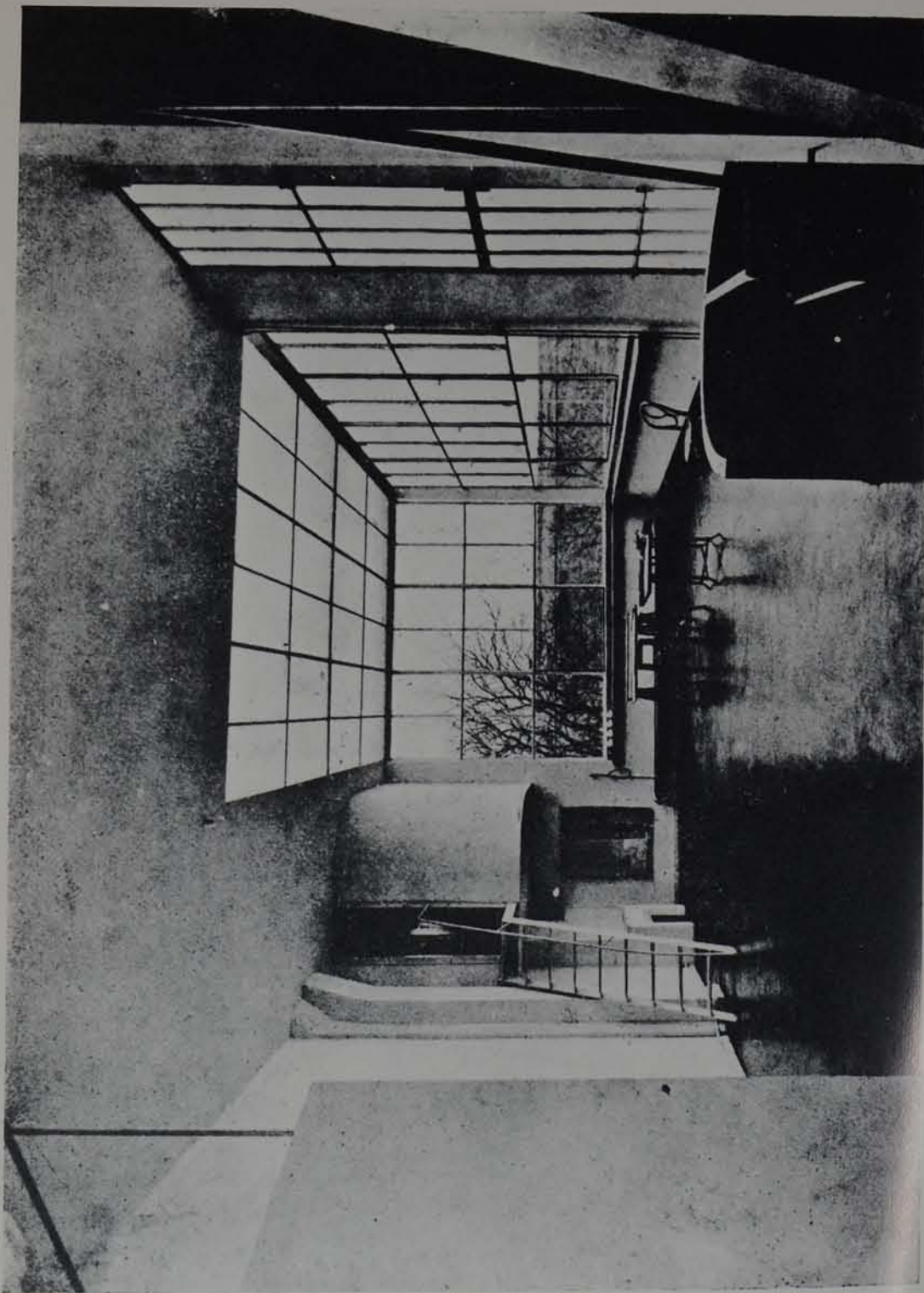
La città universitaria è concepita qui in "shed", il sistema di costruzione che permette di estendersi indefinitamente assicurando un'illuminazione ideale e sopprimendo le masse portanti (costose). I muri non sono altro che delle strutture riempite di materiali leggeri isolanti



Spaccato e pianta



Particolare delle terrazze giardino



L.C. e P.J. Studio di pittore (vedere p.62)

Problema di un nuovo spirito: ho quarant'anni, perché non dovrei comprarmi una casa, dato che ho bisogno di questo strumento; una casa come la Ford che mi sono comprato (o la mia Citroën, poiché sono vanitoso).

Collaboratori devoti: la grande industria, le officine specializzate.
Collaboratori da conquistare: le Ferrovie della periferia, le organizzazioni finanziarie, l'École des Beaux-Arts trasformata.

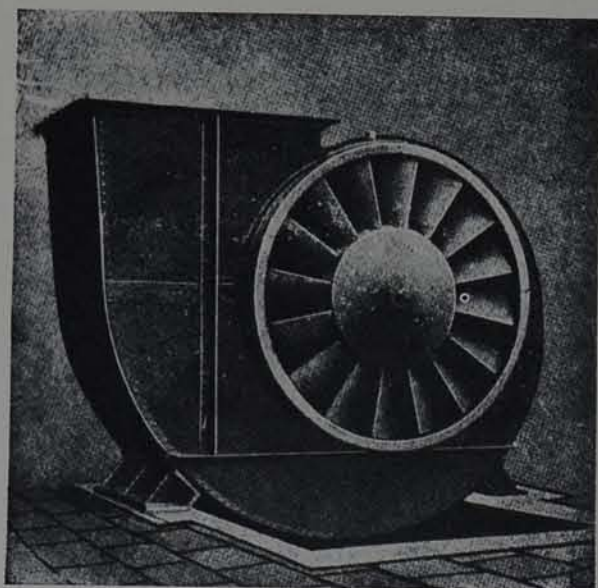
Lo scopo: la casa in serie.

Coalizione: gli architetti e gli esteti, il culto immortale della casa.

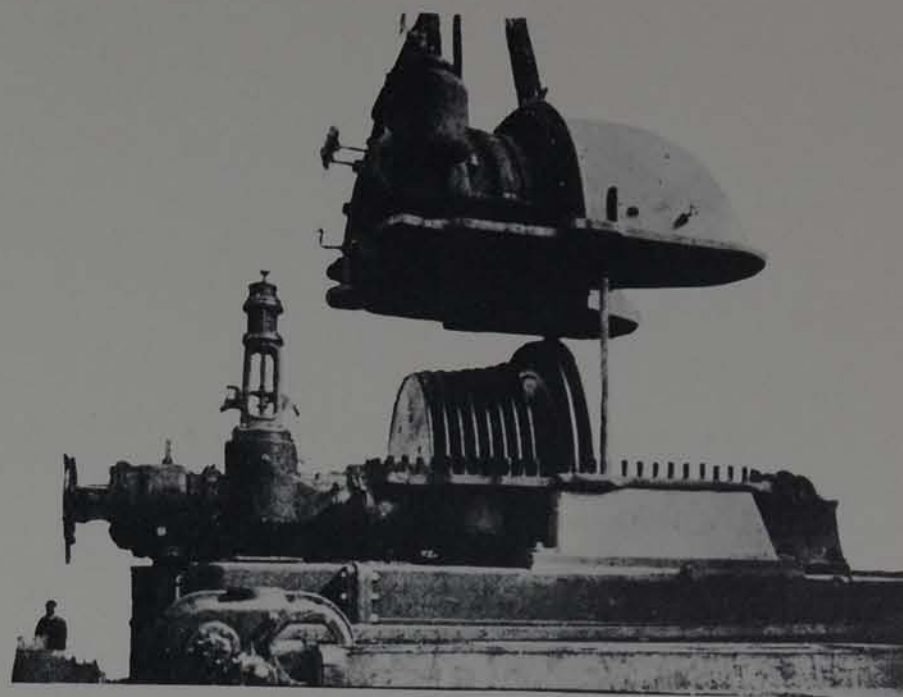
I realizzatori: le imprese e i veri architetti.

La prova del nove: 1) il Salone dell'Aviazione; le città d'arte celebri (Procuratie, rue de Rivoli, place des Vosges, la Carrière, il castello di Versailles, eccetera: serie). Poiché la casa è in serie implica automaticamente dei progetti ampi e grandi. Poiché la casa in serie necessita dello studio attento di tutti gli oggetti della casa e della ricerca dello standard, del tipo. Quando il tipo è creato, si è alle porte della bellezza (l'automobile, il piroscafo, il vagone, l'aeroplano). Poiché la casa in serie imporrà l'unità degli elementi, finestre, porte, tecniche costruttive, materiali. *Unità di dettaglio e grandi progetti di insieme*, ecco ciò che nel secolo di Luigi XIV, nella Parigi composita, congestionata, inestricabile, inabitabile, reclamava un abate molto intelligente, Laugier, che si occupava di urbanistica: *uniformità nel dettaglio, tumultuosa varietà dell'insieme* (il contrario di ciò che facciamo noi: una varietà folle di particolari e un' uniformità malinconica di progetti di strade e di città).

Conclusione: si tratta di un problema del nostro tempo. Di più, del problema del nostro tempo. L'equilibrio sociale è un problema di edilizia. Noi concludiamo su questo dilemma difendibile: *Architettura o Rivoluzione.*



Ventilatore a bassa pressione (Société Rateau. Serie)



Centrale elettrica di Gennevilliers. Turbina da 40.000 kw

**ARCHITETTURA
O RIVOLUZIONE**

In tutti i campi dell'industria si sono posti dei problemi nuovi, creando strumenti capaci di risolverli. Se si confronta questo fatto col passato, c'è rivoluzione.

Nell'edilizia si è cominciato a forgiare il pezzo in serie; a partire dalle nuove necessità economiche si sono creati elementi particolari e di insieme; realizzazioni positive di particolare e di insieme. Se ci si pone di fronte al passato, si vede una rivoluzione nei metodi e nell'ampiezza delle iniziative.

Mentre la storia dell'architettura si svolge lentamente attraverso i secoli, su stereotipi strutturali e decorativi, in cinquant'anni il ferro e il cemento hanno apportato acquisizioni che sono indice di una grande potenza di costruzione e di un'architettura dal codice rivoluzionato. Se ci si mette di fronte al passato, ci si rende conto che gli "stili" non esistono più per noi, che si è elaborato uno stile contemporaneo, c'è stata una rivoluzione.

Gli spiriti, consapevolmente o no, hanno preso coscienza di questo avvenimento; consapevolmente o no, sono nati dei bisogni nuovi.

Il meccanismo sociale, profondamente turbato, oscilla tra un progresso di importanza storica o una catastrofe.

L'istinto primordiale di ogni essere vivente è di assicurarsi un alloggio. Le diverse classi attive della società non hanno più un alloggio adeguato, né l'operaio, né l'intellettuale.

La chiave dell'equilibrio che oggi si è rotto è un problema di edilizia: architettura o rivoluzione.



Equitable Building, New York

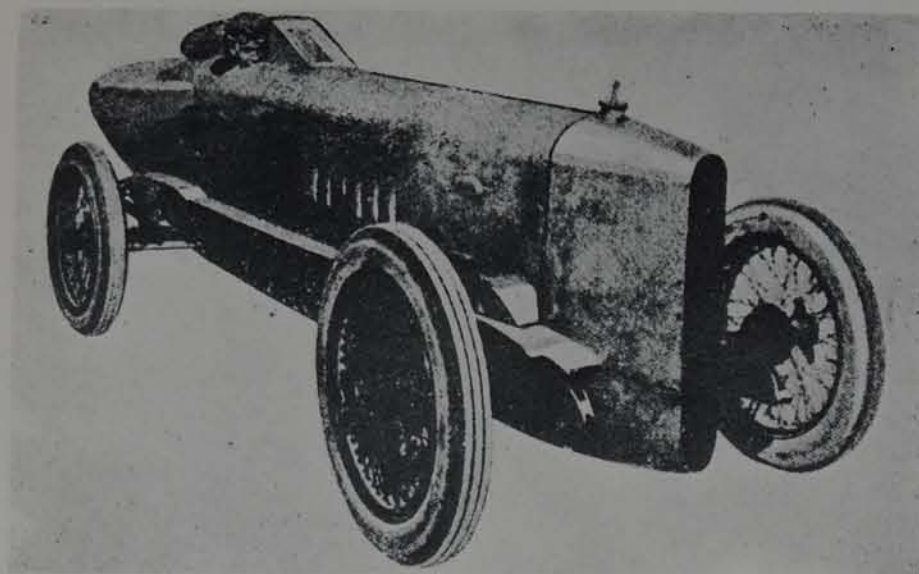
cupazione del lavoro in corso e delle iniziative che avrebbe preso il giorno seguente. Egli lavorava a casa sua in una piccola bottega e la sua famiglia gli stava intorno. Viveva, come una lumaca nel suo guscio, in un alloggio fatto proprio su misura; nulla lo incitava a modificare questo stato di cose che era in fin dei conti abbastanza armonioso; la vita della famiglia trascorreva tranquillamente. Il padre sorvegliava i suoi figli prima nella culla e poi nella bottega; la successione degli sforzi e dei guadagni si produceva senza scosse, nell'ordine familiare; la famiglia vi trovava il suo rendiconto. Ora, quando la famiglia trova il suo rendiconto naturale, la società è stabile e suscettibile di durata; questo riguarda dieci secoli di lavoro organizzato sulla



Costruito dalla Steel Corporation

dimensione familiare; questo potrebbe riguardare tutti i secoli trascorsi fino alla metà del diciannovesimo.

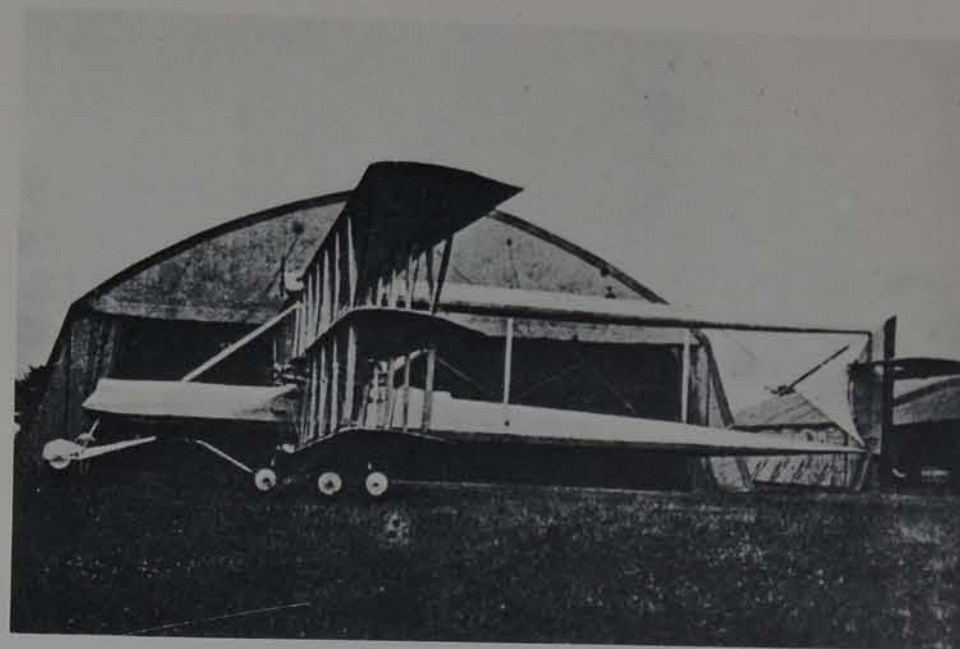
Ma guardiamo oggi il meccanismo della famiglia. L'industria ha portato al pezzo in serie; le macchine lavorano in intima collaborazione con l'uomo, la selezione delle intelligenze si produce con una imperturbabile certezza; manovali, operai, capimastri, ingegneri, direttori, amministratori, ognuno ha il suo giusto posto; e chi ha la stoffa dell'amministratore non resterà a lungo manovale; tutti i posti sono accessibili. La specializzazione inchioda l'uomo alla macchina; si esige da ognuno un'assoluta precisione, perché il pezzo che passa nelle mani del prossimo operaio non può essere trattenuto, corretto e arrangiato; deve essere esatto per continuare a svolgere con precisione il suo ruolo di pezzo particolare, chiamato a collocarsi automaticamente in un insieme. Il padre non insegna più ai figli i molteplici segreti del suo piccolo mestiere; un capomastro sconosciuto controlla severamente il rigore di un lavoro molto



America. Automobile da corsa 250 HP, velocità 263 chilometri orari

limitato. L'operaio lavora un pezzo molto piccolo, lo stesso per mesi, forse per anni, forse per tutta la vita. Egli non vede lo sbocco del suo lavoro che nell'opera terminata, quando passa brillante, lucente e pura nel cortile della fabbrica verso i camion che la porteranno via. Lo spirito di bottega non esiste più, ma sicuramente uno spirito più collettivo. Se l'operaio è intelligente, comprenderà la destinazione del suo lavoro e ne serberà una legittima fierezza. Quando l'Auto pubblicherà che una certa vettura ha toccato i duecentosessanta chilometri all'ora, gli operai si raggrupperanno e si diranno: "È una nostra vettura che ha fatto questo". Questo è un fattore morale che conta.

La giornata di otto ore! I tre turni in fabbrica! Le squadre si alternano. Questa comincia alle dieci di sera e finisce alle sei del mattino; quest'altra ha terminato il suo lavoro alle due del pomeriggio; che ne ha pensato il legislatore quando ha accordato la giornata di otto ore? Che farà quest'uomo libero dalle sei del mattino alle dieci di sera, dalle due del pomeriggio fino a notte? Fino a oggi solamente il bistrò si è organizzato. Che cosa diventa la famiglia in queste condizioni? L'alloggio è là per accogliere la bestia umana, e l'operaio è abbastanza civile per saper trarre buon partito da tante ore di libertà. Invece no, no davvero, l'alloggio è schifoso e lo spirito non è abbastanza educato

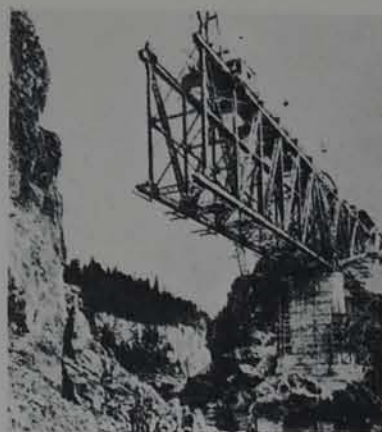


Aereo Voisin davanti al suo hangar

da saper usare tante ore di libertà. Si può dunque scrivere: architettura o demoralizzazione, demoralizzazione e rivoluzione.

Vediamo un'altra cosa:

La formidabile attività industriale odierna, di cui ci si preoccupa forzatamente molto, mette ogni ora sotto i nostri occhi, sia direttamente, sia per mediazione, dei giornali e delle riviste, oggetti di una novità sorprendente e le cui ragioni d'essere ci preoccupano, ci estasiano, ci inquietano. Tutti questi oggetti della vita moderna finiscono per creare una certa mentalità moderna. Noi riportiamo allora con sgomento i nostri occhi sulle vecchie baracche che sono le nostre conchiglie di lumaca, i nostri alloggi, e che ci stringono nel loro contatto quotidiano putrido e senza utilità, senza profitto. Dappertutto si vedono macchine che servono a produrre qualcosa e che la producono in modo ammirevole, puro; la macchina che noi abitiamo è una vecchia carrozza piena di tubercolosi. Noi non stendiamo un ponte tra le nostre attività quotidiane in fabbrica, in ufficio, in banca, sane, utili e produttive, e la nostra attività familiare svantaggiata in ogni suo aspetto. Si uccide la famiglia ovunque e si demoralizzano gli spiriti legandoli come schiavi a cose anacronistiche.



Ponte in ferro

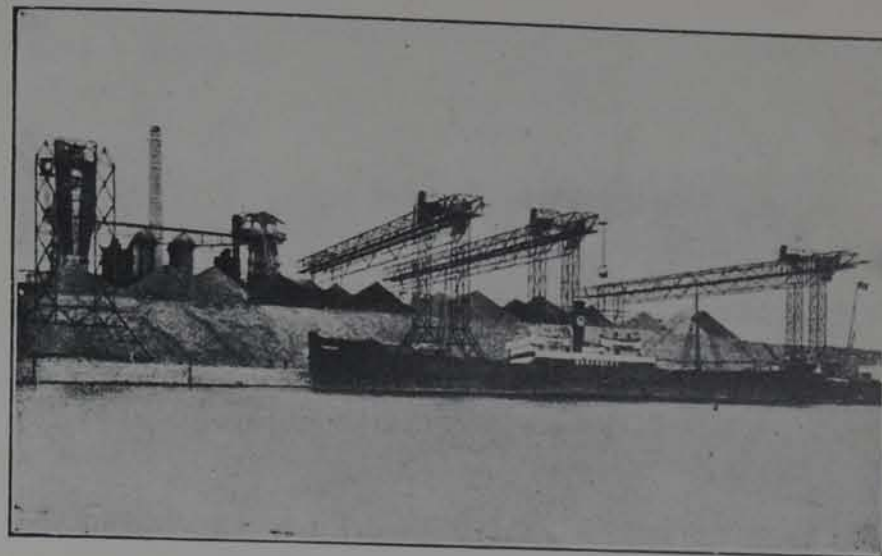
Lo spirito di ogni uomo plasmato dalla sua collaborazione quotidiana agli avvenimenti della modernità ha più o meno consciamente formulato dei desideri; questi desideri si collegano fatalmente alla famiglia, istinto di base della società: ogni uomo sa oggi di aver bisogno di sole, di calore, di aria pura e di pavimenti puliti; gli si è insegnato a portare un colletto candido, e le donne amano il lino bianco e fine. L'uomo sente oggi di aver bisogno di svago intellettuale, di riposo e della cultura fisica necessaria a recuperare le tensioni muscolari e cerebrali del lavoro, del "hard-labour". Questo fascio di desideri costituisce una somma di rivendicazioni.

Ora, la nostra organizzazione sociale non ha nulla di pronto per potervi rispondere.

Altra cosa: quali possono essere le conclusioni degli intellettuali di fronte alle realtà attuali della vita moderna?

Il magnifico rigoglio industriale della nostra epoca ha creato una classe speciale di intellettuali, così numerosa da costruire lo strato sociale agente.

Nelle fabbriche, negli uffici tecnici, nei centri studi, nelle banche, nei grandi magazzini, nei giornali e nelle riviste, ci sono gli ingegneri, i capi del servizio, i procuratori, i segretari, i redattori, i contabili, che elaborano, in base a programmi stabiliti, le cose formidabili che ci occupano: quelli che disegnano i ponti, le navi, gli



Trasbordatori di carbone sul Reno

aerei, che creano i motori, le turbine, quelli che dirigono i cantieri, quelli che distribuiscono e contabilizzano i capitali, quelli che fanno acquisti nelle colonie o nelle manifatture, quelli che scrivono un'infinità di articoli su tutto ciò che si produce di bello e di orribile, che registrano la curva della febbre di un'umanità al lavoro, in costante parto, in crisi, in delirio talvolta. Tutto il materiale umano passa tra le loro dita. Essi finiscono per osservare, per concludere. Hanno gli occhi fissi sulla mostra dei grandi magazzini dell'umanità. L'epoca moderna è davanti a loro, scintillante e radiosa... dall'altra parte della barricata. Rientrati a casa loro, in una condizione di agio precario, retribuiti senza effettivo rapporto con la qualità del loro lavoro, essi ritrovano la loro sporca conchiglia di vecchia lumaca e non possono pensare di creare una famiglia. Se creano una famiglia, comincia il lento martirio che si sa. Anche costoro rivendicano il diritto a una macchina per abitare che sia semplicemente umana.

L'operaio, l'intellettuale non possono soddisfare le istanze profonde della famiglia; ogni giorno essi fanno uso, e utilmente, degli strumenti splendidi di quest'epoca, ma non hanno la facoltà di impiegarli per la loro casa. Non c'è nulla di più scoraggiante, di più irritante, non c'è nulla di pronto, predisposto per loro. Si può davvero scrivere: architettura o rivoluzione.

La società moderna non retribuisce opportunamente gli intellettuali, ma tollera ancora le vecchie modalità di proprietà che si oppongono alla trasformazione della città e della casa. La vecchia proprietà poggia su delle eredità e non sogna che l'inerzia, che di perpetuare lo *status quo*.

Mentre tutte le altre iniziative umane sono assoggettate alla rude morale della concorrenza, il proprietario, seduto sulle sue proprietà, sfugge principescamente alla legge comune; egli regna. Sulla base del principio attuale di proprietà, è impossibile stabilire un budget di costruzione che tenga. Dunque non si costruisce affatto. Ma se le modalità della proprietà cambiassero davvero (legge Ribot per l'operaio, costruzione di immobili a riscatto e tutte le altre iniziative



Disco per turbina da 40.000 kw. Officine del Creusot

private o di stato, più ardite, che potrebbero intervenire), si potrebbe costruire, saremmo entusiasti di costruire e si eviterebbe la rivoluzione.

L'avvento di un'epoca nuova non si dà che quando un sotterraneo lavoro precedente lo ha preparato.

L'industria ha creato i suoi strumenti;

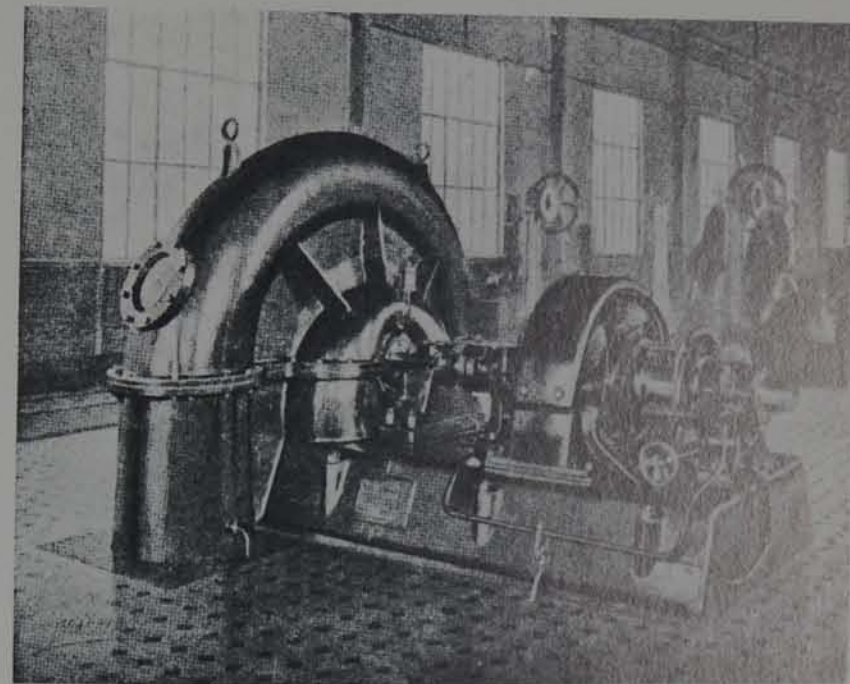
l'impresa ha modificato le sue abitudini;

la costruzione ha trovato i suoi mezzi;

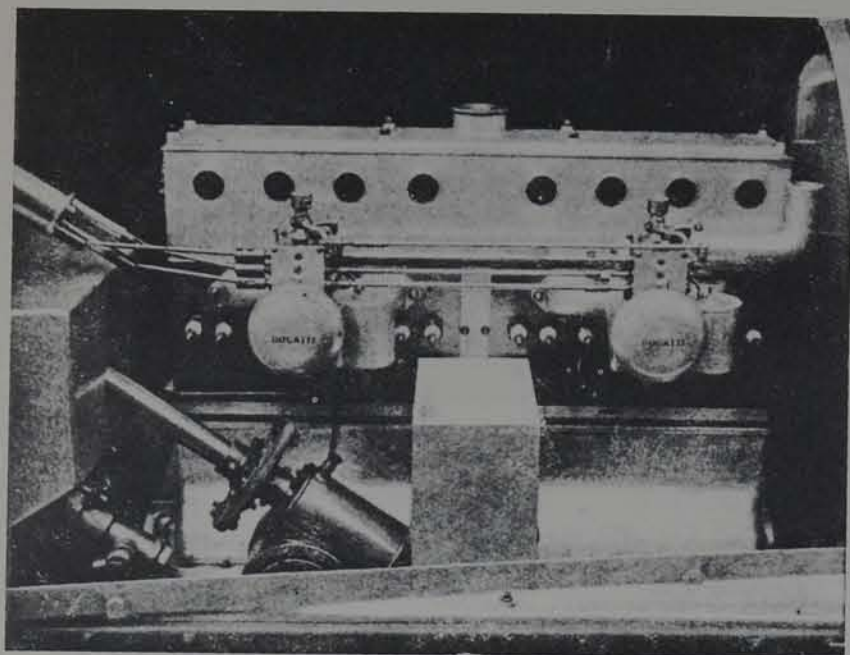
l'architettura si trova davanti a un codice modificato.

L'industria ha creato dei nuovi strumenti; le illustrazioni che accompagnano queste righe ne danno una prova commovente. Tutto questo complesso di strumenti è fatto per apportare il benessere e alleviare la fatica dell'uomo. Se si mette questo rinnovamento a raffronto col passato, c'è rivoluzione.

L'impresa ha modificato le sue abitudini; pesanti responsabilità ora le incombono; il costo, i tempi, la solidità dell'opera. Numerosi

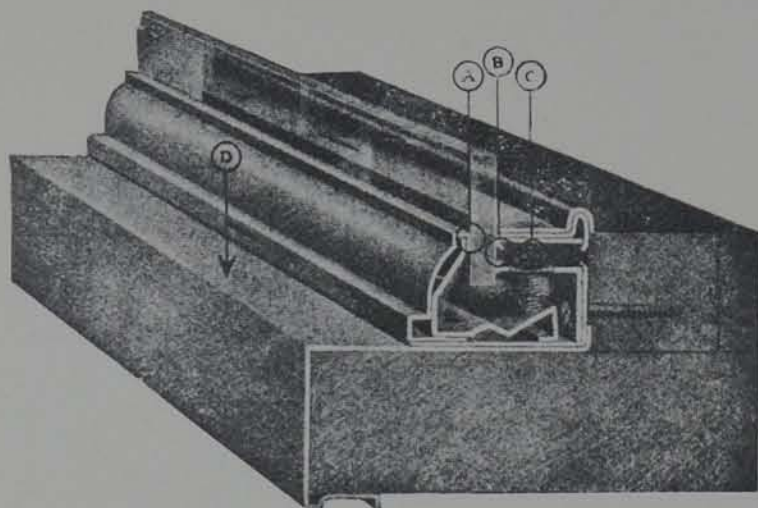


Ventilatori Rateau, portata oraria: 59.000 metri cubi

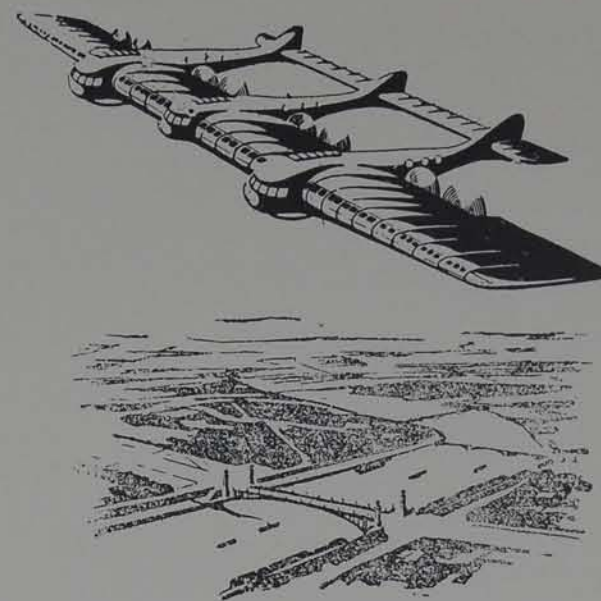


Motore della Bugatti

ingegneri occupano i suoi uffici, calcolano, praticano intensamente la legge dell'economia, cercano di accordare due fattori divergenti: il basso prezzo e la buona fattura. L'intelligenza è alla base di ogni



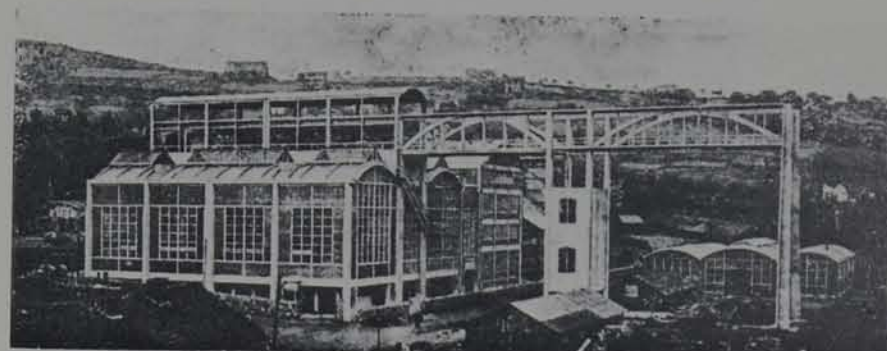
Chicago. Costruzione di una finestra: industrializzazione



Anticipazione: l'aeroplano di domani (Bréguet)

iniziativa, le innovazioni ardite sono desiderate. La moralità dell'impresa si è trasformata; la grande impresa è oggi un organo sano e morale. Se si pone questo fatto nuovo a confronto col passato, c'è rivoluzione nei metodi e nell'ampiezza delle imprese.

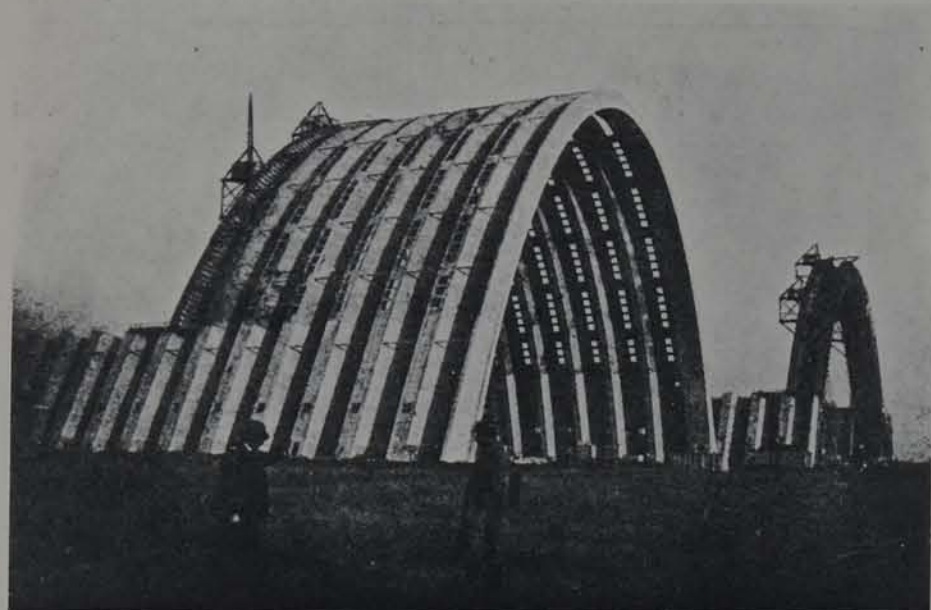
La costruzione ha trovato i suoi mezzi, dei mezzi che, da soli, costituiscono una liberazione che i millenni precedenti avevano inutilmente cercato. Tutto è possibile col calcolo e l'invenzione quando si dispone di una strumentazione perfetta, e tale strumentazione esiste. Il calcestruzzo, il ferro, hanno trasformato totalmente



Limousin e Freyssinet. Fabbrica

l'organizzazione della costruzione fino a oggi conosciuta, e l'esattezza con la quale questi materiali si adattano alla teoria e al calcolo ci dà ogni giorno dei risultati incoraggianti, in primo luogo per la riuscita, in seguito per il loro aspetto che richiama i fenomeni naturali, che rinnova costantemente le esperienze realizzate dalla natura. Considerando il passato si può allora valutare come si siano trovate nuove formule, da sfruttare, e che apporteranno, rompendo con la routine, una vera liberazione dalle costrizioni subite finora. C'è stata rivoluzione nei modi di costruire.

L'architettura si trova davanti a un codice modificato. Le innovazioni costruttive sono tali che i vecchi stili, ossessivi, non possono più coprirle; i materiali impiegati attualmente sfuggono alle disposizioni dei decoratori. C'è una tale novità nelle forme, nei ritmi, realizzata dai procedimenti costruttivi, una tale novità negli ordinamenti e nuovi programmi industriali, locativi o urbani, che risaltano finalmente evidenti alla nostra comprensione le vere leggi profonde dell'architettura stabilite sul volume, il ritmo e la proporzione; gli stili non esistono più, ci sono estranei; se ci assillano ancora, ci assillano come dei parassiti. Se ci si pone di fronte al passato, si constata che la vecchia codificazione dell'architettura, sovraccarica

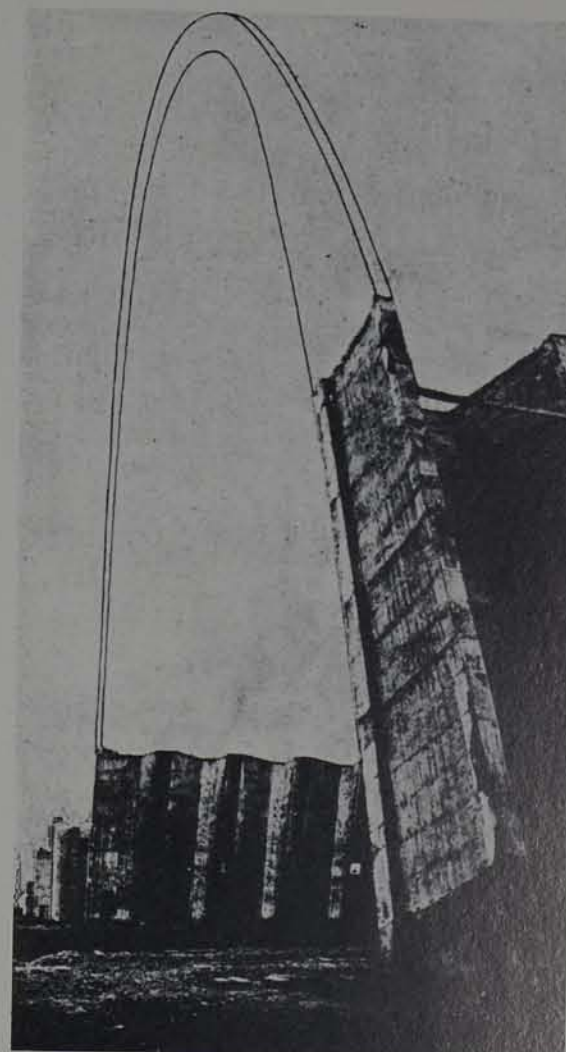


Concezione e costruzione di Freyssinet e Limousin

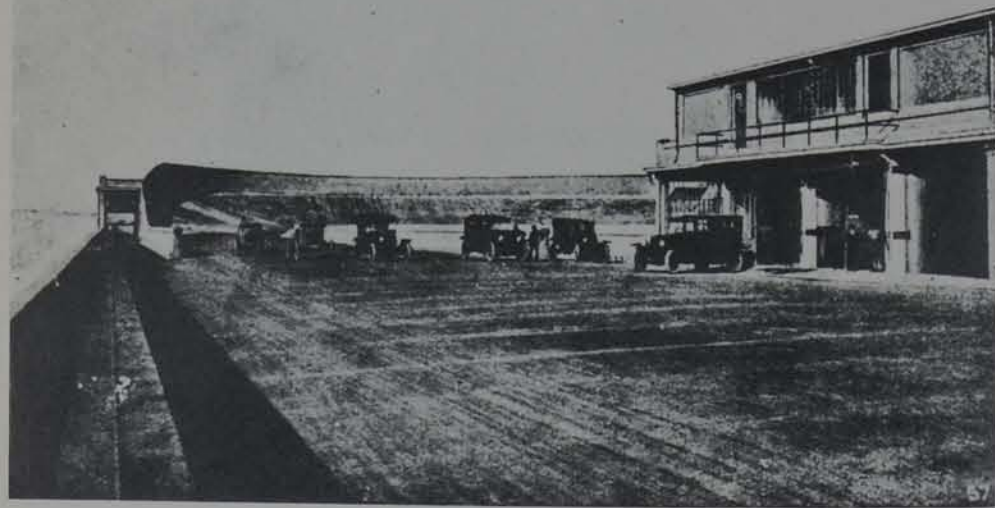
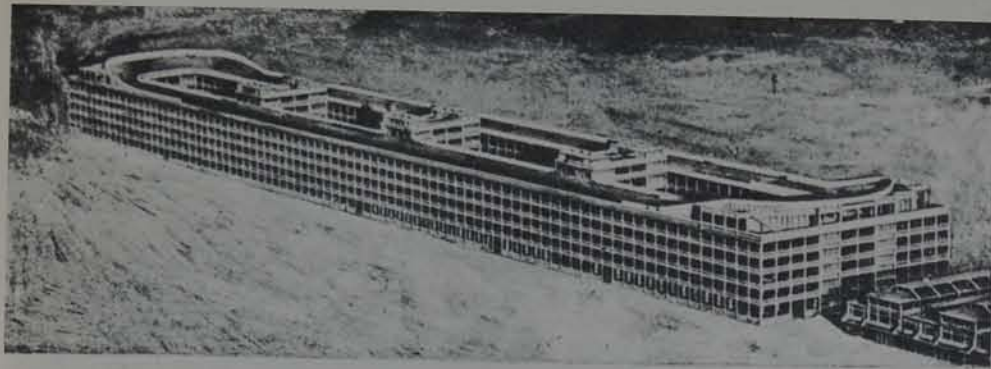
Larghezza ottanta metri, altezza cinquanta metri, lunghezza trecento metri.
La navata di Notre-Dame misura dodici metri di larghezza e trentacinque metri di altezza

per quaranta secoli di articoli e di regolamenti, cessa di interessarci; non ci riguarda più; c'è stata una revisione di valori; c'è stata una rivoluzione nel concetto di architettura.

Inquieto per le reazioni che da ogni parte agiscono su di lui, l'uomo contemporaneo avverte da una parte l'esistenza di un mondo



Freyssinet e Limousin, imprenditori. Grande hangar per dirigibile a Orléans.
Larghezza ottanta metri, altezza cinquantasei metri, lunghezza trecento metri



Le officine Fiat a Torino con l'autodromo sul tetto

che si va elaborando regolarmente, logicamente, chiaramente, che produce con purezza cose utili e utilizzabili e, d'altra parte, si ritrova sconcertato, dentro un vecchio quadro ostile. Questo quadro è il suo alloggio; la sua città, la sua strada, la sua casa, il suo appartamento si levano contro di lui e, inutilizzabili, gli impediscono di proseguire nel riposo lo stesso cammino spirituale che percorre nel suo lavoro, gli impediscono di perseguire nel riposo lo sviluppo organico della sua esistenza. Che è di creare una famiglia e di vivere, come tutti gli animali della terra e come tutti gli uomini di tutti i tempi, in una famiglia organizzata. La società assiste alla distruzione della famiglia e si accorge con terrore che ne perirà.

Un grande disaccordo regna tra un modo moderno di pensare e una quantità soffocante di detriti secolari.

È un problema di adattamento, dove i fatti oggettivi della nostra vita sono in causa.

La società desidera con forza una cosa: la otterrà o non la otterrà. Tutto qui; tutto dipende dallo sforzo che si farà e dall'attenzione che si accorderà a questi sintomi allarmanti.

Architettura o rivoluzione.

Si può evitare la rivoluzione.



Cooperativa "la Pipe"

INDICE

PREFAZIONE di Pierluigi Nicolin	VII
Prefazione. Trent'anni dopo... Ristampa 1958	XV
"Temperatura." In occasione della terza edizione	XXIII
Argomento	XXXVII
ESTETICA DELL'INGEGNERE, ARCHITETTURA	1
TRE AVVERTENZE AGLI ARCHITETTI	
I Il volume	11
II La superficie	21
III La pianta	31
I TRACCIATI REGOLATORI	49
OCCHI CHE NON VEDONO	
I I piroscafi	65
II Gli aeroplani	81
III Le automobili	101
ARCHITETTURA	
I La lezione di Roma	119
II L'illusione delle piante	141
III Pura creazione dello spirito	161
CASE IN SERIE	185
ARCHITETTURA O RIVOLUZIONE	225