

## OTTO WAGNER ARCHITETTURA MODERNA

*Moderne Architektur*, Schroll, Wien 1895; trad. it. di G. Bernabei, H. Winter in O. WAGNER, *Architettura moderna e altri scritti*, Zanichelli, Bologna 1980, pp. 45-104.

### LO STILE

[...]

Ogni nuova creazione, se vuole essere veramente moderna, deve corrispondere alle esigenze del nostro tempo e ai nuovi materiali, deve esprimere nel migliore dei modi la nostra mentalità democratica e responsabile, deve tener conto delle enormi conquiste tecniche ed economiche e dello spirito pratico tipico dell'uomo moderno. Sono cose fin troppo ovvie.

All'arte moderna è dunque riservato un lavoro immenso, e noi artisti dobbiamo affrontarlo con entusiasmo per dimostrare al mondo che ne siamo all'altezza. Se imboccheremo la via giusta, è certo che favoriremo nell'uomo la presa di coscienza del proprio ideale di bellezza, il linguaggio architettonico diventerà comprensibile e nascerà uno stile che potrà rappresentarci.

C'è di più. Noi siamo immersi nel bel mezzo di questo rinnovamento, caratterizzato da un abbandono sempre più frequente della larga via dell'imitazione e della mediocrità e dallo sforzo ideale verso la verità nell'arte. Questi elementi irrompono con prepotenza, abbattendo tutto ciò che si frappone ancora alla vittoria che ci siamo dati come meta.

Come sempre, l'arte avrà la forza di rivelare agli uomini il suo volto ideale.

*La rivoluzione sarà così violenta che non si potrà più parlare di una rinascita del Rinascimento. Sarà una nascita completamente nuova, una vera e propria naissance.*

*A differenza dei nostri predecessori, ai quali erano stati tramandati pochi motivi e avevano poche possibilità di scambio coi popoli vicini, noi, grazie ai nuovi rapporti sociali e alle conquiste di questi ultimi tempi, abbiamo a disposizione tutta la scienza e le possibilità del mondo.*

Questo stile nascente che rappresenterà noi e il nostro tempo, edificato sulle basi indicate in precedenza, avrà bisogno di tempo

per manifestarsi pienamente, come tutti quelli che lo hanno preceduto. Il nostro secolo, caratterizzato dalla velocità, dovrà raggiungere anche questa meta più rapidamente che in passato; così che il mondo vi arriverà quanto prima, e quasi colto di sorpresa.

In questa nuova società non si può parlare più della scelta di uno stile come supporto alla creazione architettonica. L'architetto dovrà creare forme nuove o adattare quelle che corrispondono meglio alle attuali tecniche di costruzione e alle necessità del nostro tempo; solo così risponderanno a verità.

L'architetto può certo attingere al ricco forziere della tradizione: non copiare i modelli prescelti, ma adattarli ai propri fini rinnovandoli radicalmente.

Come già detto, è evidente che questo rinnovamento potrà avvenire solo per fasi successive, avendo bisogno dello stimolo e della collaborazione di tutti.

Se si osserva spassionatamente quello che si fa in giro, quello che fanno gli artisti per esprimere nuovi ideali di bellezza e quello che è stato fatto finora, bisogna convenire che *fra il Moderno e il Rinascimento esiste già oggi un abisso maggiore che fra il Rinascimento e l'Antichità.*

### LA COMPOSIZIONE

*L'arte è per sua definizione la capacità e l'abilità di conferire alla bellezza un'espressione significativa che pochi eletti riescono a portare alla perfezione.*

*Se tale espressione viene percepita dall'occhio, l'arte si chiama «figurativa».*

*Tra le arti figurative, la scultura e la pittura hanno sempre i loro modelli nella natura, mentre l'architettura si fonda direttamente sulla creatività dell'uomo e arricchisce la natura di forme completamente nuove.*

*Il germe di queste nuove creazioni trova un terreno fertile nella vita stessa dell'uomo; è questa infatti che propone i temi ai quali l'architettura deve dare una risposta attraverso gli architetti-artisti.*

*Questo compito di dare una risposta alle esigenze del genere umano è la prima e fondamentale condizione perché l'opera creativa dell'architetto sia valida.*

L'inizio di ogni creazione architettonica è la composizione.

Non esiste che io sappia una ricetta per la composizione architettonica. Tuttavia, in relazione a quanto si è detto, si possono proporre alcune linee che servano come punto di partenza per la composizione.

Prima ancora di prendere in mano la matita, dev'essere chiara nella mente e profondamente meditata una buona, forte e grande idea. Non importa che questa idea si riveli rapidamente o si chiarisca lentamente; che abbia bisogno di riflessione e di perfezionamento o si riveli giusta alla prima apparizione, come un fulmine a ciel sereno o un chiodo fisso; oppure che richieda una continua rielaborazione. Certo è che oggi una felice idea di base, ben meditata, ha un grande peso e contribuisce alla valutazione di un'opera più di qualsiasi fiore rigoglioso che la spontanea e inconscia forza dell'artista lasci germogliare.

È importante poi tener conto dello spirito di praticità che oggi pervade l'umanità. Ogni artista dovrà seguire questo principio: *«Niente che non sia funzionale potrà mai essere bello»*.

In secondo luogo l'architetto, fissata l'idea di base, dovrà organizzare in maniera chiara e distinta il programma costruttivo, per dare come un'intelaiatura all'opera. Poiché si tratterà principalmente di edifici, i vari elementi dovranno combinarsi correttamente per ottenere soluzioni più chiare possibili, semplici ed assiali mediante una disposizione spaziale in quella che viene normalmente definita «pianta accademica».

Una planimetria semplice e chiusa darà sempre buoni risultati; l'edificio avrà un orientamento generalmente facile, i costi di costruzione saranno sensibilmente ridotti, cosa che è sempre auspicabile. Naturalmente anche nella composizione degli esterni si dovrà seguire questo procedimento.

Se in ogni composizione architettonica si procede in questo modo, l'architetto potrà sempre partecipare correttamente ai concorsi e sperare in un successo.

Si dovrà sempre considerare grave errore adattare la struttura interna di un edificio a forme esterne prestabilite o addirittura sacrificarla in loro favore. La menzogna diventa allora inevitabile, e l'effetto che ne deriverà sarà quanto mai ripugnante.

Ugualmente sono tutte stoltezze o peggio falsi artistici le case d'affitto decorate con le-

sene, torrette o cupole immotivate, quelle che si camuffano da palazzi quasi mettendosi una maschera, oppure i mobili cosiddetti in stile che tutto sono fuorché comodi, ecc.

La composizione sarà sostanzialmente condizionata dai materiali previsti per la costruzione e dalle tecniche che si pensa di adottare. Questo aspetto del problema sarà affrontato ampiamente in seguito; qui mi preme soltanto sottolineare che la composizione dovrà sempre adattarsi al materiale e alla tecnica, mai viceversa. Il progetto dovrà inoltre evidenziare chiaramente i materiali che verranno usati e le tecniche che si prevede di adottare. Questo vale sia per progetti di edifici monumentali che per opere di dimensioni minime.

Molti altri fattori naturalmente condizionano la composizione. I principali sono: i mezzi finanziari a disposizione, la posizione geografica, l'orientamento, la presumibile durata di utilizzo, l'esigenza di inserire l'edificio nell'ambiente, l'aspetto esterno che deve corrispondere pienamente alla struttura interna, ecc.

Anche in questi casi, come sempre, l'aspirazione alla verità deve essere la stella polare dell'architetto; allora emergeranno in modo spontaneo le caratteristiche e il simbolismo dell'opera; verrà garantito il carattere sacro degli edifici di culto, la serietà e la dignità degli edifici amministrativi, la gaiezza degli edifici destinati al divertimento, e così via.

Il più delle volte la composizione dovrà abbracciare una visione d'insieme; in tal caso sarà offerta all'architetto l'ambita possibilità di favorire e determinare con le sue capacità elementi quali il rafforzamento degli effetti, le prospettive, la creazione di punti di quiete per l'occhio, ecc.

La nostra epoca è giustamente sensibile agli effetti grandiosi provocati dalle esigenze della straordinaria concentrazione urbana; da qui la predilezione dell'architettura odierna per le forme grandiose. Si deve riconoscere con soddisfazione che l'architettura più recente ha offerto opere di sistemazione generale, piazze e strade, complessi monumentali, disposizioni di viali, ecc. — senza contare le grandi opere architettoniche rese possibili dall'enorme progresso dell'ingegneria — che

non han  
nell'anti  
A que  
gressista  
ammon  
zione de  
che se c  
senza qu  
grande

La co  
tegia ar  
ciò l'eq  
la pittu  
tetto no  
del com  
l'estern  
menti e  
decision  
chitetto  
sua visi  
Gli e  
mazion  
di più s  
chi. Il  
piazza  
che la p  
numeri  
che dev  
versa.

Tutti  
sto car  
traggon  
si costr  
ta pian  
gono al  
opera è  
una sp  
tre dov  
sioni e  
spazial  
alle cos  
ribadit  
che all  
tetto.

Ecco  
la gran  
ficio e  
piazza

Fa p  
nomia  
de un  
un'estr

non hanno riscontro né nel Rinascimento né nell'antichità classica.

*A questo proposito è il caso di incitare il progressista moderno con un energico «avanti» e ammonirlo contro l'eccessiva e ardente adorazione dell'antico, perché prenda coscienza, anche se con modestia, delle proprie possibilità; senza questa coscienza non può nascere nessuna grande opera.*

La composizione coinvolge anche la strategia architettonica. Si deve intendere con ciò l'equilibrato rapporto con le arti sorelle, la pittura e la scultura. In questi casi l'architetto non dovrà mai lasciarsi sfuggire la leva del comando. Si tratti di abbellire l'interno o l'esterno della sua opera, o di dotare i monumenti esistenti di giardini, strade e piazze, le decisioni spettano prevalentemente all'architetto. Tutto deve essere subordinato alla sua visione d'insieme.

Gli errori che si commettono nella sistemazione dei monumenti sono evidenti, e per di più sono continuamente sotto i nostri occhi. Il monumento deve integrarsi con la piazza alla quale è destinato, dal momento che la piazza deve esistere prima che il monumento venga progettato; non è la piazza che deve adattarsi al monumento, ma viceversa.

Tutti gli errori che si commettono in questo campo sono imputabili all'architetto, e traggono generalmente origine dal fatto che si costruisce prima ancora che la zona sia stata pianificata, o perché gli architetti indulgono alla diffusa opinione secondo cui la loro opera è fine a se stessa e deve costituire come una specie di consacrazione personale, mentre dovrebbe essere rapportata alle dimensioni e alle esigenze della piazza, ai rapporti spaziali, ai valori prospettici dell'insieme, alle costruzioni esistenti sullo sfondo, ecc. Va ribadito che in tali questioni la decisione, più che allo scultore o al pittore, spetta all'architetto.

Ecco che allora l'architetto dovrà stabilire la grandezza delle figure in rapporto all'edificio e tra di loro, sia che esse adornino una piazza, un edificio o uno spazio interno.

Fa parte della composizione anche l'economia artistica. Con questo termine s'intende un concetto moderno che sta a indicare un'estrema prudenza nell'uso e nella com-

posizione delle forme che ci sono state trasmesse.

Ciò vale in particolare per quelle forme che costituiscono le più alte espressioni della sensibilità architettonica, come cupole, torri, quadrighe, ecc. Queste forme devono essere seriamente motivate e adottate con parsimonia, perché il loro abuso produce sempre l'effetto contrario.

Se l'opera progettata vorrà essere uno specchio fedele del nostro tempo, dovrà esprimere il più perfettamente e compiutamente possibile la semplicità, la funzionalità e vorrei quasi dire il senso militaresco della vita moderna.

A questo punto occorre sottolineare, non per indebolire quanto è stato detto ma per essere oltremodo obiettivi, che gli architetti dovranno avvalersi di molteplici forme a seconda del paese in cui operano, cioè esprimere il *genius loci*. Così ad esempio è logico che fra i Tedeschi del Nord e quelli del Sud, i Francesi, gli Italiani e gli Inglesi ci siano differenze nell'intendere la bellezza. La composizione dovrà tener conto del luogo, del tempo, della moda; le opere d'arte del passato che hanno tenuto conto di questi aspetti possono ancor oggi essere riconosciute in rapporto al sito, al tempo e all'aspetto esteriore.

[...]

#### LA COSTRUZIONE

[...]

La prima forma di costruzione dell'umanità è stata il tetto, la copertura protettiva, certamente per compensare la mancanza di caverne. Il tetto venne prima ancora del sostegno, della parete, perfino prima del focolare. Ad esso seguì un sostegno primitivo fatto di rami d'albero e di pietre, poi gli intrecci, la parete, il muro.

Questi elementi costruttivi furono successivamente perfezionati con l'affermarsi degli insediamenti stabili, con la scoperta degli attrezzi e a motivo dei fenomeni naturali. Le tradizioni, il continuo aumento di nuove esigenze e i nuovi materiali elevarono un po' alla volta a forma d'arte le forme primitive dei sostegni, delle pareti, delle travi, ecc. Cioè, il senso artistico, innato nell'uomo, ha avuto bisogno di un lungo periodo di tempo prima di diventare arte.

Solo così si spiega la nascita dell'arte. Non ci può essere alcun dubbio sulla verità di questa interpretazione.

Esaminando inoltre tutte le forme artistiche del nostro periodo storico, nonostante la presenza di tante epoche stilistiche, si potrebbe metterne in evidenza la quasi ininterrotta evoluzione, dai loro inizi fino ai nostri giorni.

Pertanto si può affermare con certezza: «Ogni forma architettonica è nata dalla costruzione e successivamente si è trasformata in arte». Questo inconfutabile principio spiega l'origine di qualsiasi forma d'arte.

Già nel capitolo dedicato allo «stile» e altrove ho sostenuto che le forme d'arte subiscono delle trasformazioni. Queste trasformazioni si sono verificate non tanto perché la forma doveva rappresentare l'ideale di bellezza di una determinata epoca, quanto dal fatto che il sistema di fabbricazione, il materiale, gli attrezzi, i mezzi a disposizione, i bisogni, ecc. erano diversi in ogni epoca, e inoltre secondo la diversità dei luoghi dovevano soddisfare esigenze diverse.

Dunque a determinare l'origine delle forme d'arte è sempre stato un principio di costruzione; ne consegue che nuove costruzioni producono anche necessariamente forme nuove.

La nostra epoca ha prodotto come nei mai un gran numero di tali costruzioni (si pensi solo all'affermarsi del ferro nell'edilizia).

Se dunque l'arte persegue con decisione la novità nel settore delle costruzioni, anche qui dovranno necessariamente affermarsi forme nuove e dunque un nuovo stile.

Il fatto che tutte queste forme nuove non sono ancora diventate forme d'arte compiute si può spiegare con le affermazioni precedenti, in quanto l'utilitarismo le sta appunto preparando all'arte. Va insomma ribadito ancora una volta che l'affermarsi di ogni forma è lento e impercettibile.

È merito incontestabile di Semper aver sottolineato questi principi nel suo libro *Der Stil*, anche se in modo un po' esotico. Ma, come Darwin, egli non ebbe il coraggio di sviluppare le teorie fino alle estreme conseguenze, e si aggrappò al simbolismo della costruzione anziché indicare la costruzione stessa come fondamento dell'architettura.

La costruzione viene sempre prima; senza di essa non si può sviluppare nessuna forma

d'arte; se l'arte non passa attraverso oggetti concreti, non può raggiungere il suo scopo di idealizzare la realtà.

Sta a noi dare vita a particolari forme d'arte che siano adatte alle costruzioni moderne, e questo è possibile grazie alla ricca eredità che ci è stata trasmessa.

La conseguenza pratica di queste considerazioni è molto semplice: «L'architetto deve sempre sviluppare la forma artistica partendo dalla costruzione».

L'epoca moderna ha subito compreso l'enorme valore della costruzione e ha indirizzato i suoi migliori talenti a perfezionarla sempre di più.

Questo campo si è talmente sviluppato, che si è dovuto procedere a una divisione dei compiti: ecco che si assiste a una specializzazione nei vari settori, ad esempio nella costruzione di ponti, di ferrovie, di strutture pesanti, di macchinari, ecc.; settori che in tal modo si vanno rapidamente evolvendo.

L'idea di base di ogni costruzione non consiste però nello studio approfondito dei calcoli statistici, ma ha in sé qualcosa di inventivo e di ingegno naturale.

A questo punto la costruzione entra nel campo dell'arte; cioè l'architetto sceglierà, progetterà, perfezionerà o inventerà quelle costruzioni che saranno in grado di adattarsi nel modo più naturale possibile al quadro che lui ha in mente e che si conformeranno meglio alla forma d'arte che sta per nascere.

I mezzi che avrà a disposizione e la destinazione effettiva dell'opera faranno oscillare le sue idee tra i poli della pura utilità e dell'interpretazione artistica; ma dovrà valutare con saggezza se dare la preferenza all'influsso dell'artista o a quello dell'ingegnere.

*L'ingegnere, che non si cura dei problemi della forma ma s'interessa solo di calcoli statistici e di costi, esprime una mentalità disumana; e il modo di esprimersi dell'architetto, se nel creare una forma d'arte non parte dalla costruzione, rimane incomprensibile.*

Sono entrambi due grossi errori.

Poiché l'ingegnere raramente nasce artista, mentre l'architetto normalmente deve avere anche la preparazione dell'ingegnere, si può affermare che l'arte, in questo caso l'architettura, deve col tempo estendere il proprio influsso al campo oggi di pertinenza

dell'ingegnere, espressione este

Allora si ripro all'inizio fra la p figurativa, e co aspetti negativi

Per non essere si tratta affatto ingegnere a favo ristiche raramer modo eccelso in

[...]

Tra i materia mente nell'ediliz te è certamente sce a esprimere con quelle del pa eredità architet mente nulla che sviluppo di ques

Benché abbia nell'affermarsi dobbiamo ricono quando l'arte l' forme completa un grandissimo vo stile.

Le proprietà straordinarie, d esigenze; l'unica quella finanziari

Questa sua ur della pretesa, in di poterne dispo poco opportuno sperimentazione incerta, e motiv contribuito a lim ne anche delle stro tempo.

Rimane tutta realizzazioni isp punto di vista es testimoniano l'inf materiale nell'a

Dobbiamo a q te opere si son permesso di ra tate, di realizzar forma di copert bilità nell'illum permesso una f dei muri, la sic

dell'ingegnere, per favorire un'adeguata espressione estetica.

Allora si riproporrà il rapporto accennato all'inizio fra la pura utilità e gli inizi dell'arte figurativa, e col tempo si eviteranno gli aspetti negativi dell'opera dell'ingegnere.

Per non essere frainteso, sottolineo che non si tratta affatto di abbassare il livello dell'ingegnere a favore dell'artista; le loro caratteristiche raramente si sono finora riunite in modo eccelso in una sola persona.

[...]

Tra i materiali che influiscono maggiormente nell'edilizia moderna, il più importante è certamente il ferro. Le forme che esso riesce a esprimere non hanno niente in comune con quelle del passato. Nella pur nutritissima eredità architettonica, non troviamo praticamente nulla che possa illustrare l'armonioso sviluppo di questo materiale nell'edilizia.

Benché abbia avuto una parte essenziale nell'affermarsi del principio utilitaristico, dobbiamo riconoscere con soddisfazione che quando l'arte l'ha plasmato sono nate delle forme completamente nuove che hanno dato un grandissimo impulso alla nascita del nuovo stile.

Le proprietà del ferro sono in realtà così straordinarie, da poter soddisfare quasi ogni esigenza; l'unica limitazione al suo impiego è quella finanziaria.

Questa sua universalità è stata all'origine della pretesa, in voga fino a qualche tempo fa, di poterne disporre in modo poco estetico e poco opportuno. Alcuni nuovi materiali, la sperimentazione ancora imperfetta e a volte incerta, e motivi d'ordine economico hanno contribuito a limitarne l'uso, in considerazione anche delle concezioni artistiche del nostro tempo.

Rimane tuttavia un numero sufficiente di realizzazioni ispirate all'uso del ferro sia dal punto di vista estetico che strutturale, che testimoniano l'influsso determinante di questo materiale nell'architettura moderna.

Dobbiamo a questo materiale infatti se tante opere si sono potute realizzare; esso ha permesso di raggiungere dimensioni illimitate, di realizzare grandi pilastrate, qualsiasi forma di copertura, offrendo tutte le possibilità nell'illuminazione degli ambienti; ha permesso una forte riduzione degli spessori dei muri, la sicurezza antincendio, la dimi-

nuzione dei tempi di costruzione, cosa importantissima, e molte altre cose.

L'importanza della costruzione e il suo influsso determinante sull'arte moderna è stato chiarito a sufficienza in questo capitolo; non mi resta che invitare il futuro architetto a prepararsi col massimo impegno.

Le costruzioni preparate con serietà non sono soltanto condizioni indispensabili per ottenere un'opera d'arte, ma anche — e non ci stancheremo mai di ripeterlo — offrono all'architetto moderno veramente creatore una quantità di stimoli positivi a creare forme nuove, nel senso più vasto del termine.

La maggior parte delle costruzioni dev'essere di volta in volta severamente giustificata dall'architetto. Questo esige non solo una seria conoscenza dei procedimenti comunemente adottati e l'acquisizione degli elementi nuovi che via via intervengono sia nella tecnica costruttiva che nei materiali; ma presuppone giustamente anche da parte dell'architetto una notevole abilità naturale.

#### CONCLUSIONE

[...]

Con questo scritto credo di aver indicato la via che dobbiamo percorrere per avvicinarci a un'architettura moderna, meta che ci siamo prefissa.

Non è possibile dare una risposta esauriente al problema «come costruire»; ma *la nostra sensibilità ci deve far prevedere fin da ora nelle forme d'arte che stanno nascendo e in quelle che si svilupperanno in seguito il deciso affermarsi della linea orizzontale anticheggiante, della superficie liscia, della massima semplicità e dell'importanza decisiva della tecnica costruttiva e dei materiali. Lo esige il progresso moderno e i nuovi mezzi che abbiamo a disposizione.*

*È evidente che la bellezza con cui l'architettura esprimerà le esigenze del nostro tempo dovrà accordarsi con la mentalità e la vita dell'uomo moderno.*

Gli ideali non verranno affatto smorzati, né si abasserà il livello artistico. Coloro che leggendo queste pagine verranno convinti o rafforzati nelle loro idee dovranno convenire che i nuovi e forti stimoli che ora per ora sollecitano l'umanità contribuiranno, se colti



LOUIS H. SULLIVAN  
**CONSIDERAZIONI ARTISTICHE  
 SULL'EDIFICIO PER UFFICI  
 SVILUPPATO IN ALTEZZA**

*The Tall Office Building Artistically Considered*, in «Lippincott's Magazine», LVII (mar. 1896), pp. 403-409; poi in «Inland Architect and News Record», XXVII (mag. 1896), 4, pp. 32-34; poi, col tit. *Form and Function Artistically Considered*, in «The Craftsman», VIII (lug. 1905), pp. 453-458. Ora in *America Builds. Source Documents in American Architecture and Planning*, ed. by L.M. Roth, Harper & Row, New York 1983, pp. 340-346. Trad. it. di A. Pracchi.

Gli architetti di questo paese e di questa generazione si trovano attualmente faccia a faccia con qualcosa di nuovo sotto il sole: cioè con quell'evoluzione e quell'integrazione delle condizioni sociali, con quella loro particolare sintesi, che sfocia nella domanda di edifici per uffici sviluppati in altezza.

Non è mia intenzione discutere le condizioni sociali; le accetto come un dato di fatto, e dico subito che la progettazione dell'edificio per uffici sviluppato in altezza dev'essere individuata e affrontata sin dall'inizio come un problema da risolvere: un problema vitale, che urge per una vera soluzione.

Enunciamo i fatti nel modo più chiaro. In breve: gli uffici sono necessari per il disbrigo degli affari; l'invenzione e il perfezionamento degli ascensori ad alta velocità rende ora facili e comodi gli spostamenti verticali, un tempo noiosi e faticosi; lo sviluppo nella produzione dell'acciaio ha indicato la strada per realizzare costruzioni sicure, rigorose, economiche, di grande altezza; il continuo aumento della popolazione nelle grandi città, la conseguente congestione dei centri urbani e la crescita del valore dei suoli stimolano un incremento nel numero dei piani; questi, sovrapposti con una felice soluzione, reagiscono sui valori dei suoli: e così via, per azione e reazione, interazione e inter-reazione. Così è nata quella forma di costruzione in altezza chiamata il «moderno edificio per uffici». È nata come risposta a una domanda, poiché in essa un insieme di nuove condizioni sociali ha trovato una dimora e un nome.

Fino a questo punto tutto ciò che appare è materialistico, un'esibizione di forza, di risolutezza, di intelligenza nel vero senso della parola. È il prodotto comune dello speculatore, dell'ingegnere, del costruttore.

Problema: come infondere in questo sterile ammasso, in questo agglomerato rozzo, aspro e brutale, in questa rigida, vistosa esclamazione di eterno conflitto, la grazia di quelle forme più elevate di sensibilità e di cultura che riposano al di sopra delle passioni più basse e più intense? Come proclamare dall'altezza vertiginosa di questi strani, bizzarri tetti moderni il pacifico vangelo del sentimento, della bellezza, il culto di una vita più elevata?

Questo è il problema: e noi dobbiamo cercare di risolverlo con un processo analogo a quello della sua evoluzione specifica — proprio continuandolo — cioè procedendo passo a passo dagli aspetti generali a quelli particolari, dalle considerazioni più grossolane a quelle più sottili.

È mia convinzione che appartenga alla vera essenza di ciascun problema il fatto di contenere e suggerire la propria soluzione. Credo che questa sia una legge naturale. Esaminiamo dunque attentamente gli elementi, scopriamo questo suggerimento implicito, questa essenza del problema.

Le condizioni pratiche, grosso modo, sono queste:

Occorre: (1) un piano interrato, che contenga caldaie, macchine di vari tipi, ecc.: in breve, l'impianto per la forza motrice, il riscaldamento, l'illuminazione, ecc.; (2) un piano terreno destinato a negozi, banche, o ad altre funzioni che richiedano vasta superficie, molto spazio, molta luce e grande libertà di accesso; (3) un secondo piano rapidamente accessibile con scale: uno spazio caratterizzato di solito da ampie suddivisioni, da una corrispondente generosità nella spaziatura della struttura, nell'estensione delle vetrature e nel respiro delle aperture esterne; (4) al di sopra, un numero indefinito di piani per uffici sovrapposti strato su strato, uno strato uguale all'altro, un ufficio uguale a tutti gli altri, in modo che un ufficio assomigli alla cella di un alveare, sia solo uno scomparto e niente più; (5) e ultimo, in cima a questa pila è collocato uno spazio, o piano, che in rapporto alla vita e alla funzionalità della struttura è di natura puramente fisiologica: cioè il sottotetto. Qui il sistema circolatorio si completa e fa il gran giro, salita e discesa. Lo spazio è pieno di serbatoi, tubazioni, valvole, pullegge e altri congegni meccanici che integrano e completano l'impianto che produce

energia, nascosto sottoterra in cantina. Infine, o piuttosto al principio, dev'esserci al piano terreno un'apertura, un ingresso principale, comune a tutti gli inquilini e ai frequentatori abituali dell'edificio.

Questo elenco è caratteristico, in complesso, di tutti gli edifici alti per uffici di questo paese. Quanto agli adattamenti necessari per sistemare i cavedi, essi non sono pertinenti al problema e, come diverrà presto chiaro, non credo che sia necessario occuparsene qui. Queste cose e altre simili, come per esempio la sistemazione degli ascensori, sono strettamente connesse all'aspetto economico dell'edificio, e dò per scontato che siano state perfettamente considerate e sistemate in modo da soddisfare le richieste puramente pratiche e finanziarie. Soltanto in rari casi la planimetria o la disposizione dei piani nell'edificio alto per uffici assume valore estetico, di solito quando il cavedio è esterno o diventa un elemento interno di grande importanza.

Poiché qui sto cercando non una soluzione individuale o particolare, ma un vero tipo normale, è necessario fare attenzione soltanto a quelle condizioni che, in complesso, sono costanti in tutti gli edifici per uffici sviluppati in altezza, mentre non vanno prese in considerazione tutte le variazioni solo accessorie o fortuite, in quanto dannose alla chiarezza dell'indagine principale.

La suddivisione pratica, orizzontale e verticale, o unità per ufficio, è naturalmente basata su un locale di superficie e di altezza confortevoli; le misure di questo locale tipo per uffici predeterminano altrettanto naturalmente l'unità strutturale tipo e, approssimativamente, la misura delle aperture per le finestre. A sua volta questa unità strutturale puramente arbitraria forma in modo altrettanto naturale la vera base dello sviluppo artistico dell'esterno. Naturalmente è necessario che la spaziatura strutturale e le aperture del piano terreno, destinato al commercio, siano le più ampie di tutte; quelle del primo piano, di carattere semicommerciale, sono abbastanza simili. La spaziatura e le aperture del sottotetto non hanno importanza alcuna (le finestre non hanno utilità effettiva) poiché si può prendere luce dal tetto, e non è necessario tener conto di una divisione in cellule nel progettare la struttura.

Ne consegue inevitabilmente, e nel modo più semplice possibile, che se seguiamo il no-

stro istinto naturale senza pensare a libri, a regole, a precedenti o a qualsivoglia simile impaccio accademico, a favore di un risultato spontaneo e «ragionevole», progetteremo l'esterno del nostro edificio alto per uffici nel modo che segue:

Cominciando dal pianterreno, lo doteremo di un ingresso principale che attiri lo sguardo sulla sua posizione, e tratteremo il resto del piano in modo più o meno generoso, esuberante, sontuoso, un modo basato esattamente sulle necessità pratiche, però espresse con larghezza e libertà. Tratteremo il primo piano in modo simile, ma di solito con minori pretese. Al di sopra, per tutta l'estensione del numero indefinito dei piani tipo destinati agli uffici, ci faremo guidare dalla cellula individuale, che richiede una finestra suddivisa da pilastri, con il suo davanzale e l'architrave, e senza ulteriori difficoltà, dato che sono tutti uguali, li faremo apparire tutti uguali. Così arriviamo al sottotetto che, non essendo suddiviso in cellule per uffici e non avendo particolari necessità di illuminazione, ci consente di rendere evidente, grazie all'ampia estensione dei suoi muri, al suo peso e al suo carattere dominanti, che proprio di questo si tratta: cioè che la serie di piani per uffici è definitivamente terminata.

Forse questo risultato può sembrare povero, e spietato e pessimistico il modo di esporlo: ma anche così, senza dubbio, siamo giunti a una fase più significativa, al di là dell'edificio, di solito considerato sinistro, nato dalla combinazione di speculatore-ingegnere-costruttore. Infatti, nella decisa posizione subito assunta, si percepisce ora con chiarezza la mano dell'architetto, e diventa evidente la proposta di esprimere in modo del tutto sano, logico e coerente le condizioni date.

Quando dico la mano dell'architetto, non intendo necessariamente un architetto colto ed esperto: intendo solo un uomo con una forte inclinazione naturale per gli edifici, e un'attitudine a modellarli secondo quello che pare, alla sua natura spontanea, un modo semplice e sincero. Egli percorrerà probabilmente, dal problema alla soluzione, una strada ingenua, e mostrerà in questo un invidiabile talento logico. Se possiede talento per il dettaglio, sensibilità per la forma pura e semplice, amore per il tutto, il risultato possiederà, in aggiunta a una semplice, chiara naturalezza e completezza nell'espressione ge-

nerale, qu  
mento.

Fin qui,  
parziali: d  
relativame  
nostro isti  
ma dobbia  
piena, una

Suppon  
problema s  
d'indagine  
sociale del  
luppato in  
tico e mate  
di innalzar  
pratiche d  
piani. Al l  
re, quale s  
tico e san  
mente ele  
elementar  
vera espre  
do una cer

Ma il no  
in misura  
cora lontan  
problema  
dobbiamo  
periosa de

Qual è,  
ca princin  
subito risp  
rappresen  
spetto en  
d'organo  
re di volta  
l'espressio  
vero stim  
mile edifi  
pollice, de  
tezza, la  
dev'esser  
sa e librat  
perché ra  
nità senza  
la nuova,  
di condizi  
severe.

L'uomo  
della gen  
di respon  
un codar  
blioteca r



nerale, qualche cosa del fascino del sentimento.

Fin qui, tuttavia, i risultati sono soltanto parziali: dei tentativi, nel migliore dei casi, relativamente efficaci ma superficiali. Nel nostro istinto abbiamo certamente ragione, ma dobbiamo cercare una giustificazione più piena, una più sottile sanzione.

Suppongo ora che nello studio del nostro problema si sia passati attraverso le varie fasi d'indagine, in quest'ordine: (1) il fondamento sociale della domanda di edifici per uffici sviluppati in altezza; (2) il soddisfacimento pratico e materiale della domanda; (3) l'esigenza di innalzare il problema dalle considerazioni pratiche di progettazione, costruzione e impianti, al livello di un'architettura elementare, quale sviluppo diretto di un edificio pratico e sano; (4) il problema viene ulteriormente elevato da un livello architettonico elementare su su fino ai primi cenni di una vera espressione architettonica, aggiungendo una certa qualità e quantità di sentimento.

Ma il nostro edificio può avere tutto questo in misura considerevole, e tuttavia essere ancora lontano da quella soluzione adeguata del problema che sto cercando di definire. Ora dobbiamo prestare attenzione alla voce imperiosa dell'emozione.

Qual è, ci domanda la voce, la caratteristica principale dei grandi edifici per uffici? E subito rispondiamo: l'altezza. Questa altezza rappresenta, per la natura di un artista, l'aspetto entusiasmante, il più libero suono d'organo nel suo fascino. Deve rappresentare di volta in volta l'accordo dominante nell'espressione che l'artista gli conferisce, il vero stimolo della sua immaginazione. Un simile edificio deve essere alto, alto in ogni suo pollice, deve avere la forza e il potere dell'altezza, la gloria e l'orgoglio dell'innalzarsi, dev'essere in ogni pollice una cosa orgogliosa e librata, che si innalza piena d'esultanza perché rappresenta, da cima a fondo, un'unità senza una sola linea dissonante: perché è la nuova, l'inattesa, l'eloquente perorazione di condizioni più disadorne, più solenni, più severe.

L'uomo che progetta secondo lo spirito della generazione in cui vive e con un senso di responsabilità adeguato non dev'essere né un codardo né un nichilista, né un topo di biblioteca né un dilettante. Deve vivere della

sua vita e per la sua vita nel senso più completo e più pieno. Deve capire subito, con l'intuito dell'ispirazione, che il problema dell'edificio alto per uffici è una delle più straordinarie e magnifiche occasioni che il Signore della Natura, nella sua munificenza, abbia mai offerto all'orgoglioso spirito dell'uomo.

Non avere compreso questo fatto — anzi, averlo piattamente negato — è una dimostrazione di perversità umana che deve cessare.

Ancora una riflessione. Solleviamo ora questo problema nella regione dell'osservazione calma, filosofica. Cerchiamo una soluzione esauriente e definitiva: facciamo insomma svanire il problema.

Certi critici, davvero acuti, hanno avanzato la teoria che il vero prototipo dell'edificio alto per uffici è la colonna classica, composta di base, fusto e capitello: la base della colonna, ricca di modanature, rappresenta i piani più bassi del nostro edificio; il fusto, liscio o scanalato, evoca la successione monotona, ininterrotta dei piani per uffici; il capitello fa pensare all'energica conclusione e all'esuberanza del coronamento.

Altri teorici, prendendo come guida un simbolismo mistico, citano le numerose triadi della natura e dell'arte, la bellezza e il riflettersi di ciascuna triade in unità. Essi affermano la bellezza dei numeri primi, il misticismo del numero tre, la bellezza di tutte le cose composte di tre parti: cioè il giorno, diviso in mattino, mezzogiorno e sera; il corpo umano, formato dagli arti, dal torace e dal capo. Così, dicono, l'edificio dovrebbe venir diviso verticalmente in tre parti, in pratica come sopra, ma per motivi diversi.

Altri, di temperamento puramente intellettuale, sostengono che un simile disegno dovrebbe partecipare alla natura di un'asserzione logica; dovrebbe avere un inizio, una parte centrale e una conclusione, ognuna chiaramente definita: essere quindi ancora un edificio, come prima, diviso verticalmente in tre parti.

Altri, che cercano esempi e giustificazioni nel regno vegetale, insistono sul fatto che un tale disegno deve soprattutto essere organico. Citano un fiore opportuno, con il suo cespo di foglie sul terreno e il lungo stelo aggraziato che sostiene un solo fiore sgargiante; indicano il pino, le sue solide radici, il suo fusto snello e ininterrotto, il suo ciuffo verde

alto nell'aria. Tale, essi dicono, dovrebbe essere lo schema dell'edificio alto per uffici: di nuovo tripartito verticalmente.

Altri ancora, più sensibili al potere dell'unità che alla grazia della triade, affermano che un simile disegno dovrebbe venir concepito in un colpo solo, come da un fabbro o dal possente Giove, o nascere dal pensiero già adulto, come Minerva. Costoro riconoscono l'idea di una triplice suddivisione come ammissibile e ben accetta, ma non essenziale. Per loro si tratta di una ripartizione dell'unità: l'unità non viene dall'alleanza dei tre; essi accettano la ripartizione, a patto che non turbi il senso di semplicità e di armonia.

Tutti questi critici e teorici tuttavia concordano positivamente, inequivocabilmente, sul fatto che l'edificio alto per uffici non dovrebbe, anzi non deve diventare un terreno su cui far sfoggio di una conoscenza dell'architettura intesa in senso enciclopedico: imparare troppo, in questo caso, è altrettanto pericoloso e detestabile che imparare troppo poco, e il risultato è una miscelanea disgustosa; l'edificio di sedici piani non dev'essere formato da sedici edifici separati, distinti e incoerenti, accatastati l'uno sull'altro fino a raggiungere il culmine della catasta.

Non avrei voluto accennare a quest'ultima follia, se non fosse che nove edifici alti per uffici su dieci sono disegnati proprio in questo modo, non dall'ignorante ma dall'uomo colto. Sembrerebbe davvero che l'architetto «preparato», quando affronta questo problema, sia assalito a ogni piano o tutt'al più ogni tre o quattro dal timore isterico d'essere in «cattiva forma», di non addobbare il suo edificio con un numero sufficiente di citazioni tratte da questo o quell'edificio «corretto» di qualche altro paese o qualche altro tempo, di non fare abbastanza sfoggio della sua mercanzia, in breve, di rivelare povertà di risorse. Sciogliere il tocco di questa mano impacciata e irrequieta, calmare i nervi e raffreddare il cervello, riflettere pacatamente e ragionare con naturalezza, sembra al di là delle sue forze: costui vive come se si trovasse in un incubo a occhi aperti, popolato dalle *dissecta membra* dell'architettura. Lo spettacolo non è certo incoraggiante.

Per quel che riguarda le valide opinioni riferite prima, sostenute da critici attenti e acuti, dal punto di vista di questa dimostrazione non le posso accettare, anche se con

molto rammarico, poiché le considero soltanto secondarie, non essenziali, molto lontane dal punto vitale, dal nocciolo di tutto il problema, dalla vera e immutabile filosofia dell'arte architettonica.

Lasciate che ora enunci questa concezione, poiché risolve il problema con una formula esauriente e definitiva.

Ogni cosa in natura ha una forma, vale a dire un aspetto esteriore che ci dice cos'è, che la distingue da noi e da ogni altra.

Infallibilmente in natura questa forma esprime l'intima vita, la qualità innata che l'animale, l'albero, l'uccello, il pesce ci presentano; essa è così caratteristica, così riconoscibile che noi diciamo, semplicemente, che è «naturale» che debba esser così. Ma appena scrutiamo sotto questa superficie delle cose, appena guardiamo al di là del tranquillo riflesso di noi stessi e delle nubi sopra di noi, giù nella chiara, fluida, insondabile profondità della natura, come fa trasalire il suo silenzio, com'è sorprendente il flusso della vita, com'è avvincente il mistero! Senza sosta l'essenza delle cose prende forma nella materia, e questo indicibile processo lo chiamiamo nascita e sviluppo. In breve tempo lo spirito e la materia appassiscono insieme, ed è ciò che chiamiamo decadenza, morte. Questi due avvenimenti sembrano uniti e interdipendenti, fusi insieme come una bolla e la sua iridescenza, trasportati su un'aria che si muove lentamente. Quest'aria è meravigliosa oltre ogni comprensione.

Tuttavia, per lo sguardo inflessibile di chi sta sulla sponda delle cose, e osserva attentamente e con amore quel lato su cui splende un sole, gioiosamente percepito come vita, sempre il cuore si rallegra per la bellezza, per la squisita spontaneità con cui la vita cerca e prende forma, in un accordo perfetto e coerente con le proprie necessità. Sembra sempre che la vita e la forma siano una cosa sola e indivisibile, tanto pieno è il senso di adempimento.

Sia che si tratti dell'aquila che vola maestosa o del fiore di melo dischiuso, del cavallo da tiro che arranca, del cigno gioioso, della quercia frondosa, del ruscello che serpeggia ai suoi piedi, delle nuvole erranti, del sole che volge su tutto il suo corso, sempre la forma segue la funzione, e questa è la legge. Dove la funzione non cambia, la forma non cambia. Le rocce di granito, le colline eternamente

penrose rest  
prende forma

Questa è la  
organiche e  
che, umane  
nifestazioni  
ma: la vita è  
sione, la for  
Questa è la

Dovremo  
questa legge  
cadenti, così  
miopi da non  
semplice, da  
così traspare  
attraversarla  
Si tratta dav  
gliosa o è più  
na, così vicini  
re che la for  
spressione es  
menti lo si v  
guire le funz  
le cose, e che  
forma non va

Tutto ciò n  
chiaro e defi  
bassi, assum  
adeguato all  
tre gli strati  
stessa immu  
stessa forma  
specifico e c  
vrà rendere  
la continuità  
ne? È da tutt  
naturale, sp  
sione in tre  
simbolo o da

Così l'edif  
fra tutti gli  
quando l'arc  
ta ogni molt  
stimonianza  
tica, la forte

Così, quan  
rali govern  
cara arte; q  
servata, sar  
funzione; q  
no di dibatte  
e vanaglorio  
straniera; q  
tandolo gioi

penrose restano per ere; il fulmine vive, prende forma e muore in un batter di ciglio.

Questa è la legge che pervade tutte le cose organiche e inorganiche, fisiche e metafisiche, umane e sovrumane, tutte le vere manifestazioni della mente, del cuore, dell'anima: la vita è riconoscibile nella sua espressione, la forma sempre segue la funzione. Questa è la legge.

Dovremo noi allora violare ogni giorno questa legge nella nostra arte? Siamo così decadenti, così imbecilli, così tremendamente miopi da non poter cogliere questa verità così semplice, davvero così semplice? È proprio così trasparente, questa verità, che possiamo attraversarla con lo sguardo senza vederla? Si tratta davvero di una cosa tanto meravigliosa o è piuttosto così banale, così quotidiana, così vicina a noi, da impedirci di percepire che la forma dell'edificio per uffici — l'espressione esteriore, il disegno, o come altrimenti lo si vuole chiamare — dovrebbe seguire le funzioni, secondo la vera natura delle cose, e che dove la funzione non cambia, la forma non va cambiata?

Tutto ciò non mostra forse in modo pronto, chiaro e definitivo che uno o due piani, i più bassi, assumeranno un carattere particolare, adeguato alle loro particolari esigenze, mentre gli strati degli uffici tipo, che hanno la stessa immutabile funzione, ripeteranno la stessa forma immutabile, e il coronamento, specifico e conclusivo com'è per natura, dovrà rendere manifesta la forza, il significato, la continuità, la conclusività della sua funzione? È da tutto questo che scaturisce in modo naturale, spontaneo, inconscio, una suddivisione in tre parti: non da una teoria, da un simbolo o da una logica astratta.

Così l'edificio alto per uffici prende posto fra tutti gli altri tipi architettonici prodotti quando l'architettura, come succede una volta ogni molti anni, è un'arte viva: ne sono testimonianza il tempio greco, la cattedrale gotica, la fortezza medievale.

Così, quando l'istinto e la sensibilità naturali governeranno l'esercizio della nostra cara arte; quando la legge nota, la legge osservata, sarà che la forma segue sempre la funzione; quando i nostri architetti cesseranno di dibattersi e di balbettare, ammanettati e vanagloriosi, nel manicomio di una scuola straniera; quando si sentirà davvero, accettandolo gioiosamente, che questa legge ri-

vela l'aria, il sole e la luce di verdi campi e ci offre una libertà che nessun uomo ragionevole e saggio muterà in licenza, perché a impedirlo saranno la vera bellezza e la fastosità insite nell'espressione della legge stessa, così come appare in natura; quando diverrà evidente che noi stiamo soltanto parlando una lingua straniera con un forte accento americano, mentre ogni architetto di questo paese potrebbe esprimersi, sotto l'influsso benigno di questa legge, nel modo più semplice, più modesto, più naturale immaginabile: e potrebbe davvero, e certamente vorrebbe, sviluppare la propria individualità caratteristica, e l'arte architettonica diverrebbe con lui, senza dubbio, una forma vivente di linguaggio, una forma naturale di espressione, capace di dargli un punto di arrivo e di aggiungere tesori piccoli e grandi all'arte in crescita di questo paese; quando noi sapremo e sentiremo che la Natura è nostra amica, non la nostra implacabile nemica — e che un pomeriggio in campagna, un'ora per mare, l'osservazione piena e aperta di una sola giornata, dall'alba al mezzogiorno al crepuscolo, ci suggeriscono tante cose ritmiche, profonde ed eterne nella vasta arte dell'architettura, qualcosa di così profondo e così vero che tutte le meschine formalità, le regole categoriche e i ceppi soffocanti delle scuole non possono reprimerlo in noi — allora si potrà proclamare che noi siamo sulla strada maestra che conduce a un'arte naturale e piena, a un'architettura che diverrà presto un'arte bella nel vero, nel miglior senso della parola, un'arte che vivrà perché sarà del popolo, per il popolo e dal popolo.

---

### LOUIS H. SULLIVAN KINDERGARTEN CHATS

---

In «Interstate Architect and Builder», II, n. 52, III, n. 51 (5 puntate dal 16.2.1901 all'8.2.1902); edizione in vol., ed. by C.F. Bragdon, Scarab Fraternity Press, Lawrence, Kansas, 1934. Trad. it. (parziale) di G. Monti, in L.H. SULLIVAN, *Autobiografia di un'idea e altri scritti*, a cura di M. Manieri-Elia, Officina, Roma 1970, pp. 350-357.

---

#### FUNZIONE E FORMA 2

Mi pare che avrei potuto farmi un'idea chiara della sua recente arringa anche con metà

essenziali, se dopo esser partito male potrà correggere il tiro nelle opere successive, se un espositore si è lasciato prendere la mano da un eccessivo entusiasmo, se questo o quel lavoro sono falsificazioni, se l'allestimento della mostra è buono e meritevole, ecc.

Ma siamo ancora lontani da quello che il «R.I. Istituto per l'arte nell'artigianato» dovrebbe essere: un luogo dove ogni addetto all'artigianato possa trovare tutto quello che gli serve per la sua professione. Il primo passo comunque è stato fatto.

---

### JOSEPH M. OLBRICH LA CASA DELLA SECESSIONE

---

*Das Haus der Secession*, in «Der Architekt», v (1899), p. 5. Trad. it. di M. De Benedetti.

---

Con quale gioia ho partorito questa casa! È germogliata da un caos di idee, da un groviglio inestricabile di sentimenti, da un intreccio di buono e cattivo: non è stato facile! I muri dovevano essere candidi e scintillanti, sacri e puri. Una solenne dignità doveva avvolgere tutto, quella stessa pura dignità che mi colpì fino a farmi rabbrivire quando, solitario, mi trovai davanti al tempio incompiuto di Segesta. Là fui colto dal germe di quel disprezzo che sempre provo di fronte ai lavori abborracciati che hanno a che fare con tutto, ma che non toccano minimamente l'interiorità, il cuore. E quando, con il cuore, ho affrontato questo incarico, quando il sentimento interiore è divenuto più forte della ragione e dell'intelletto, allora ho avuto il coraggio di esprimere quel che provavo: e la Casa era nata!

Così ho potuto trovare quelle forme che mi sembravano adatte a manifestare la mia sensibilità, che esprimevano, a mio giudizio, ciò che volevo esprimere e significare. Non volevo inventare un «nuovo stile», neppure quello «moderno», né tanto meno creare «ciò che è più nuovo»; questo sarebbe stato un inizio estremamente presuntuoso! No, volevo sentir risuonare soltanto la mia sensibilità, vedere il mio sentimento ardente incarnato nei freddi muri. Volevo vedere, e mi è stato concesso, ciò che è soggettivo, la mia Bellezza, la mia Casa, così come io la sognavo. Mi è stato assegnato l'incarico e, dato che ciò ac-

cadeva fra artisti veri, nessun limite è stato posto alla mia creazione. Era dunque mio diritto sovrano mostrare ed esprimere la mia Bellezza, che ho tratto dal cuore; tutto questo, se confrontato con la tradizione, con i principi tradizionali del bello, doveva apparire assurdo e stolto. Un cuore colmo mi ha dato questo coraggio, una sensibilità forte, un'appropriata idea di bellezza.

Così è nata la Casa.

In sei mesi è cresciuta, mano nella mano con la sua costruzione: oggi la forma si è cristallizzata, mentre osservo nella realtà ciò che mi era parso il mezzo espressivo adeguato. A più di una cosa, oggi, vorrei dare una forma diversa, lasciando meglio decantare il sentimento; ma ciascuno di noi conosce più d'ogni altro i propri punti dolenti. Del resto io l'ho partorita col cuore, e col cuore l'ho coltivata e allevata: per questo dipende tanto dal mio sentimento, dal mio cuore. Se anche un sentimento di disprezzo sibila contro la casa, se un aspro biasimo spesso può ferire, con orgoglio mi sento di restare a questo mio primo tentativo, la cui realizzazione mi ha sempre dato nuovo coraggio nel proseguire e nel ripetermi continuamente: «Non posso fare altrimenti».

[...]

---

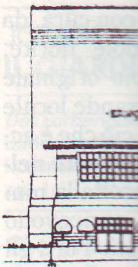
### JOSEPH M. OLBRICH IL NOSTRO PROSSIMO LAVORO

---

*Unsere Nächste Arbeit*, in «Deutsche Kunst und Dekoration», vi (mag. 1900), pp. 366-371. Trad. it. di M. De Benedetti.

---

Finalmente una piccola società entusiasta, lieta del suo lavoro, in una città così fortunata da non possedere né Palazzo di Vetro né Accademia, ancora più fortunata poiché mancano persino norme e principi restrittivi per la nostra bella arte. Me lo sono sempre augurato! Il campo aperto, il prato fiorito, un paese dove il grande soffio di un'arte nuova era noto soltanto per sentito dire. Non un campo di battaglia dove fra vecchio e nuovo imperversa ancora una lotta violenta, ma piuttosto un campo dove si può ideare con sentimento libero e sereno, dove ancora si può costruire. In questa pace, in questo silenzio, avanza inaspettatamente una schiera di



Gli atelier del

giovani forz  
scambiare e  
mare pensi  
stretto colle  
duali. A que  
rare, di con  
nir affidato  
Agendo per  
salvaguardi  
dividualità,  
era necessa  
della vigor  
di consider  
espressione  
un sentime  
tuire un rifl  
me solide, i  
tra miliare  
Libero da t  
rispetto e d  
ministeri d  
vecchio e n  
sentimenti  
forza, ques  
forma che n  
sueta, ma  
Come l'arte  
ciò che ha  
potenza, lo  
ghe-osterie  
mettono in  
credere ch  
corridoi tr  
creazione  
nitore sfrut  
a mo' di es  
l'udito, sar  
insieme gr  
intensità e  
e nei lungi

## EBENEZER HOWARD CITTÀ GIARDINO DI DOMANI

*Garden Cities of Tomorrow*, London 1902; trad. it. di G. Bellavitis, col. tit. *L'idea della città giardino*, Calderini, Bologna 1962, pp. 4-15, 116-118, 129-134, 137.

[...] Quali che siano state le cause, le quali agirono in passato e tuttora agiscono nel senso di attirare gli uomini verso le città, queste cause possono tutte essere riassuntivamente definite come «attrazioni»; ed è ovvio che nessun rimedio può essere efficiente, se non offre agli uomini, o almeno a una gran parte di essi, maggiori «attrazioni» di quelle offerte dalle nostre città, cosicché la forza delle vecchie «attrazioni» sia superata dalla forza delle nuove «attrazioni» che si devono creare. Ogni città può essere considerata come una calamita, e ogni persona come un ago magnetico e, sotto questo profilo, appare subito chiaro come soltanto la scoperta di un metodo per costruire calamite, dotate d'un potere ancor maggiore di quello posseduto dalle nostre città, possa effettivamente provocare la ridistribuzione della popolazione in modo spontaneo e salutare.

Così presentato, il problema può apparire a prima vista difficile, se non impossibile, da risolvere.

“Cosa mai si può fare — taluni diranno — per rendere la campagna più attraente, per il lavoratore quotidiano, della città, per rendere i salari, o almeno lo standard di comfort fisico, più alti nella campagna che in città, per assicurare eguali possibilità di relazioni sociali nell'ambiente rurale e offrire agli uomini e alle donne prospettive di avanzamenti eguali, per non dire superiori, a quelle di cui godono nelle nostre grandi città?”

La questione viene costantemente presentata pressappoco in questi termini. L'argomento compare sempre sui giornali o nelle discussioni d'ogni tipo, come se gli uomini, o per lo meno i lavoratori, non avessero, né mai potessero avere alcuna altra scelta o alternativa fuorché, l'una, di soffocare il loro affetto per il consorzio umano — perlomeno inteso in un quadro di relazioni più vasto di quello che caratterizza la vita d'un isolato villaggio — oppure, l'altra, di rinunciare quasi completamente a tutte le schiette e pure delizie della campagna.

Il problema, generalmente, vien posto come se ora non fosse possibile, né mai potesse essere possibile, che i lavoratori vivano nella campagna senza tuttavia svolgere altra attività che quella agricola; come se le città affollate e malsane fossero l'ultima parola in fatto di scienza economica; e come se la nostra presente struttura produttiva, nella quale esiste una rigida separazione fra le attività agricole e quelle industriali, dovesse necessariamente essere permanente.

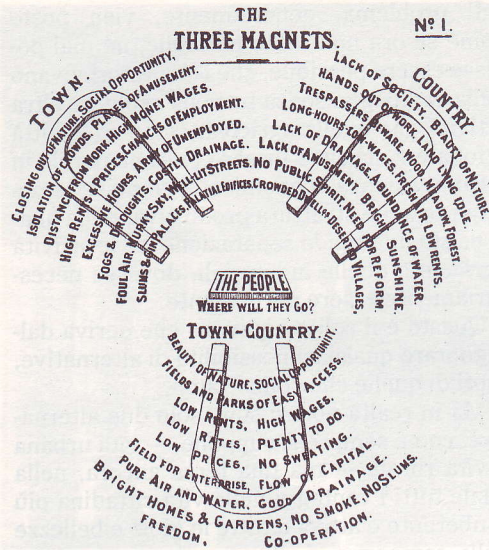
Questo è il solito equivoco che deriva dall'ignorare qualsiasi possibilità di alternative, fuori di quelle che conosciamo.

Ma in realtà non vi sono solo due alternative, come sempre si suppone, — vita urbana e vita rurale — ma una terza ancora, nella quale tutti i vantaggi della vita cittadina più esuberante e attiva e tutte le gioie e bellezze della campagna si ritrovano in una perfetta combinazione; e la certezza di poter vivere questa vita costituisce la calamita che darà i risultati per i quali noi tutti stiamo lottando — lo spontaneo muoversi della popolazione, dalle nostre affollate città verso il cuore della nostra buona madre terra, fonte, insieme, di vita, felicità, ricchezza e potere.

Possiamo dunque considerare la città e la campagna come due calamite, ciascuna protesa ad attrarre gli uomini verso se stessa, una contesa in cui interviene una nuova forma di vita partecipe della natura d'ambidue.

Questo può essere illustrato da un diagramma con «Tre Calamite», dove i principali vantaggi della città e della campagna sono espressi assieme agli svantaggi corrispondenti, mentre i vantaggi della Città Giardino appaiono liberi dagli svantaggi di ambedue.

La calamita Città, come si vede, offre in confronto alla calamita Campagna i vantaggi dei salari più alti, delle occasioni di impiego, di attraenti prospettive di avanzamento, ma questi sono ampiamente sbilanciati da canoni e prezzi elevati. La facilità di relazioni e i locali di divertimento sono seducenti, ma gli orari di lavoro eccessivi, le distanze dal lavoro e la solitudine della folla finiscono per infirmare di molto il valore di queste buone cose. Le strade bene illuminate hanno grande attrattiva, specie d'inverno, ma il sole vi appare sempre meno, mentre l'aria vi è così viziata, che gli eleganti edifici pubblici, e i passerai persino, acquistano presto una patina tetra, e s'adombrano le statue. Edifici mo-



numerali e spaventosi tuguri, ecco gli aspetti stranamente complementari delle città moderne.

La calamita Campagna si annuncia come la portatrice d'ogni bellezza e salute; ma la calamita Città ironicamente le rinfaccia la monotonia delle sue scarse relazioni sociali, la rozzezza dei suoi doni per mancanza di capitali. In campagna si godono meravigliosi panorami, parchi sontuosi, boschi ombrosi, aria pura e acque mormoranti; ma troppo spesso s'incontrano le minacciose parole: "Contro chi oltrepassa questi confini si procederà a termini di legge". I canoni, se valutati a metro quadro, sono certamente bassi, ma questi canoni esigui sono la naturale conseguenza dei bassi salari agricoli piuttosto che un motivo di sostanziale benessere; mentre i lunghi turni di lavoro e l'assenza di divertimenti impediscono al sole splendente e all'aria pura di allietare i cuori degli uomini. La sola attività, l'agricoltura, soffre spesso per le piogge eccessive, ma la meravigliosa messe di nubi, troppo raramente raccolta in modi appropriati, consente ben poche scorte d'acqua per i periodi di siccità, anche solo per uso personale<sup>1</sup>. Persino la naturale salubrità della campagna è ampiamente infirmata dalla carenza di fognature appropriate e d'impianti igienici, e si dà il caso, in zone semipopolate, che i pochi abitanti si affollino insieme, quasi a far concorrenza ai tuguri delle nostre città.

Ma né la calamita Città, né la calamita Campagna interpretano appieno i disegni e i fini della natura. La società umana e le bellezze della natura sono fatte per essere godute insieme. Le due calamite devono fondersi in una sola. Come l'uomo e la donna, con le loro doti e facoltà diverse, si completano a vicenda, così, lo stesso deve avvenire delle città e della campagna.

La città è il simbolo della società, dell'aiuto reciproco, della cooperazione amichevole, degli affetti verso il padre, la madre, i fratelli e le sorelle; delle complesse relazioni fra uomo e uomo — delle simpatie vaste e aperte — della scienza, dell'arte, della cultura e della religione.

Ma la campagna! La campagna è il simbolo dell'amore e delle premure di Dio per l'uomo. Tutto ciò che siamo e tutto ciò che abbiamo viene da essa. I nostri corpi sono formati di terra; ad essa ritornano.

Noi ricaviamo da essa nutrimento, vestimenti, calore e protezione. Nel suo seno riposiamo. Le sue bellezze ispirano l'arte, la musica e la poesia. Le sue forze azionano gli ingranaggi dell'industria. Essa è fonte di salute, ricchezza e conoscenza.

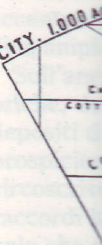
Ma il suo patrimonio di gioie e saggezza non è stato ancora dischiuso all'uomo. Né potrà esserlo finché questa empia, innaturale separazione di società e natura persiste.

La città e la campagna *si devono sposare*, e da questa gioiosa unione nascerà una nuova speranza, una nuova vita e una nuova civiltà.

Scopo di questo libro è di mostrare come si possa compiere il primo passo in questo senso, costruendo una calamita Città-campagna; e io spero di convincere il lettore che la cosa è fattibile, qui e ora, e secondo i principi più validi, sia dal punto di vista morale che economico.

Io mi propongo, dunque, di dimostrare che

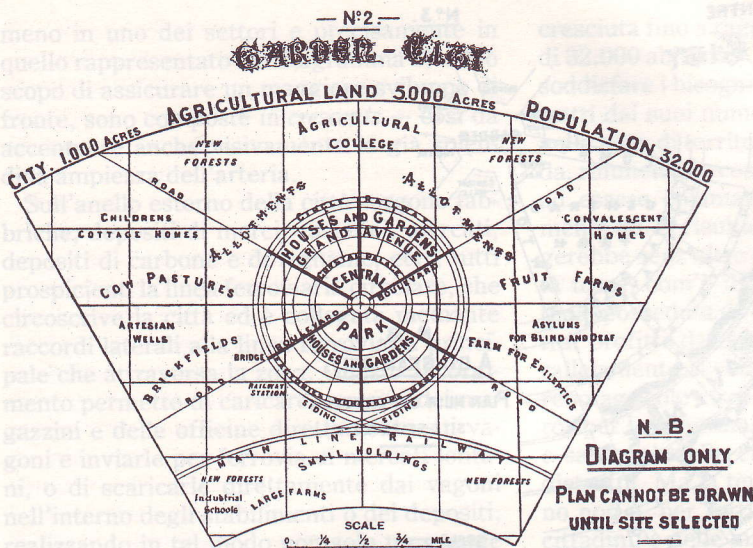
1. Il dottor Barwise, Medico ufficiale per il County Council del Derbyshire, deponendo di fronte ad un Comitato della Camera dei Comuni, il 25 aprile 1894, sul Chesterfield Gas and Water Bill, disse, in risposta al punto 1873: "A Brimington, nella Common School, io vidi alcuni catini colmi di saponata: era tutta l'acqua a disposizione dei bambini per lavarsi. Essi dovevano lavarsi l'uno dopo l'altro nella stessa acqua. Naturalmente un ragazzo malato poteva infettare tutta la scolaresca... La direttrice mi disse che i ragazzi ritornano accaldati dalla ricreazione, ed essa li vide talvolta bere proprio quell'acqua sudicia. In realtà, se avevano sete, non c'era altra acqua a loro disposizione".



nella Città  
eguali, se  
zioni che  
se le belle  
tano ogni  
lari poss  
poste me  
pitale e l  
attrezzat  
staurate;  
giardini i  
vi si allan  
potrà god  
della coo

[...]

Il lettore  
prietà for  
mente de  
quistati  
questo ac  
il livello  
ratori di  
quire qu  
ne, sana  
le e urba  
tà del Co  
Città G  
centro de  
1.000 ac  
quistata,  
re con un  
ma 2 è u  
cipale on



nella Città-campagna si possono godere eguali, se non maggiori, opportunità di relazioni che in una qualsiasi città affollata, pur se le bellezze della natura circondano e allietano ogni suo abitante; che in essa gli alti salari possono conciliarsi con i canoni e le imposte meno alti; che vi si può attrarre il capitale e la ricchezza; che le più impeccabili attrezzature igieniche possono esservi instaurate; che vi si troveranno belle case e giardini in ogni dove; che i limiti della libertà vi si allargheranno, pur se un popolo felice potrà godere dei migliori frutti dell'accordo e della cooperazione.

[...]

Il lettore immagini riuniti in una unica proprietà fondiaria 6.000 acri di terreno attualmente destinati soltanto all'agricoltura, e acquistati sul libero mercato. [...] Mediante questo acquisto fondiario, si intende elevare il livello igienico e sociale di tutti i vari lavoratori di ogni categoria; e i mezzi per conseguire questi obiettivi sono una combinazione, sana, naturale ed economica di vita rurale e urbana, e su un terreno di libera proprietà del Comune.

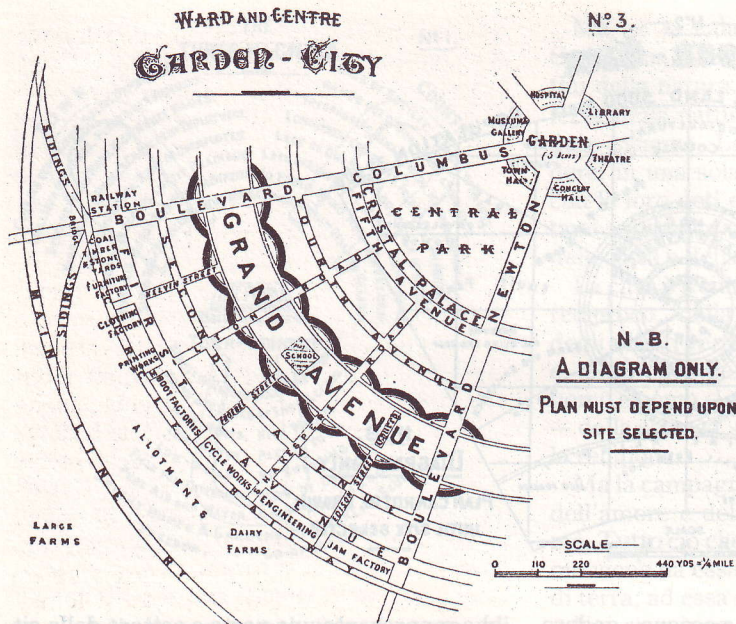
Città Giardino, che verrà costruita vicino al centro dei 6.000 acri, copre una superficie di 1.000 acri, cioè un sesto dell'area totale acquistata, e potrebbe essere di forma circolare con un raggio di 1.240 yarde. (Il diagramma 2 è una planimetria di tutta l'area municipale on la città al centro; e il diagramma 3,

che rappresenta una parte o settore della città, sarà utile per seguire la descrizione della città stessa: *tuttavia si tratta di una descrizione meramente indicativa, da cui probabilmente ci si discosterà di molto*).

Sei magnifici corsi — ognuno largo 120 piedi — attraversano radialmente la città, dividendola in sei parti o settori uguali. Al centro resta uno spazio circolare di circa 5 acri e mezzo, sistemato come un piacevole e ben irrigato giardino; e intorno a questo giardino sorgeranno, ognuno sulla propria vasta area riservata, i principali edifici pubblici: municipio, auditorium principale, teatro, biblioteca, museo, pinacoteca e ospedale.

La parte restante della vasta area delimitata dal «Palazzo di Cristallo», è un parco pubblico di circa 145 acri che comprende vasti campi di gioco, facilmente accessibili per tutta la popolazione.

Tutt'intorno al Parco Centrale (interrotta solo in corrispondenza dei sei Corsi) si sviluppa una larga galleria di vetro, chiamata il «Palazzo di Cristallo», aperta verso il Parco. Questo edificio costituisce una meta favorita per gli abitanti quando piove; mentre la consapevolezza della sua scintillante copertura a portata di mano induce gli abitanti a frequentare il Parco Centrale anche con il tempo più incerto. Qui vengono esibiti in vendita i prodotti finiti, e qui si fanno quel tipo di compere che implicano il piacere della scelta e della decisione. Il volume utile del Palazzo di Cri-



stallo è tuttavia molto maggiore di quanto si richiede per tali scopi, e perciò una parte di esso viene adibita a Giardino d'Inverno — cosicché il complesso costituisce una attraentissima mostra permanente, mentre per la sua forma circolare risulta vicinissimo per ogni abitante della città — l'abitazione più lontana non ne dista infatti più di 600 yarde.

Procedendo dal Palazzo di Cristallo verso la periferia della città, attraversiamo il Quinto Viale — fiancheggiato da alberi come tutte le strade della città — sul quale si affacciano, con la fronte verso il Palazzo di Cristallo, una serie di case di ottima fattura, ciascuna eretta su un proprio ampio terreno; e, continuando nella nostra passeggiata, potremo osservare che le case sono per lo più costruite o in anelli concentrici, lungo i vari Viali (così abbiamo denominato le strade anulari) oppure con la fronte sui corsi e sulle strade che convergono tutte verso il centro della città. Se chiediamo all'amico che ci accompagna nella nostra esplorazione quale possa essere la popolazione di questa cittadina, ci dirà che nella città vera e propria vivono circa 30.000 abitanti, e nella zona agricola 2.000, e che l'area urbana comprende 5.500 lotti edificabili di superficie *media* di 20 x 130 piedi e che lo spazio minimo assegnato a questo scopo è di 20 x 100 piedi.

Colpiti dalla grande varietà tipologica e architettonica delle case singole o accostate — talvolta dotate di giardini comuni e di cucine cooperative — apprendiamo che le autorità municipali, in materia di edilizia residenziale, si limitano a imporre il generale rispetto dei profili stradali, oppure una armoniosa variazione dai medesimi, ma che per il resto, salvi i requisiti igienici, severamente obbligatori, viene incoraggiata la massima libertà d'espressione e di scelta.

Camminando ancora verso la periferia cittadina incontriamo il «Grande Viale». Questo viale è pienamente degno della sua denominazione essendo largo 420 piedi così da creare una cintura di verde lunga tre miglia, che divide la parte della città, esterna al Parco Centrale, in due fasce anulari. In realtà esso costituisce un parco complementare di 115 acri, che dista soltanto 240 yarde dall'abitazione più lontana. In questo splendido Viale, sei aree di 4 acri ciascuna sono occupate dalle scuole pubbliche e dai loro giardini e campi di giochi, mentre altre aree sono riservate alle Chiese, di varia confessione a seconda delle varie fedi religiose della popolazione, ed erette e mantenute con i fondi dei fedeli e dei loro amici. Vediamo che le abitazioni fronteggianti il Grande Viale non si adeguano allo schema generale di anelli concentrici (per lo

meno in uno quello rappresenta scopo di assicurare fronte, sono o accentuare a dida ampiezza.

Sull'anello briche, depositi di ca depositi di ca prospicienti la circoscrive la raccordi laterale che attra mento perme gazzini e dell goni e inviari ni, o di scari nell'interno d realizzando in risparmio pe anche il traf delle strade c viene controll Giardino, poi azionate elet modo anche minazione e p

I rifiuti del zone agricole in varie form ri, orti, pasco fra queste for la diversa ca sionari rispet fermarsi il n agricola, o, c stemi in relaz

Poiché, con viario pur cos future sugger una rete ferro nazione, così cata come qu avrà preparat dovranno ine gettazione e c dove ogni cit diversa dalle tecipi di un ar

Lasciate ch ma molto sch principio seco scere. Suppo



meno in uno dei settori e precisamente in quello rappresentato nel diagramma 3) e allo scopo di assicurare un maggiore sviluppo di fronte, sono composte in *crescents* — così da accentuare anche visivamente la già splendida ampiezza dell'arteria.

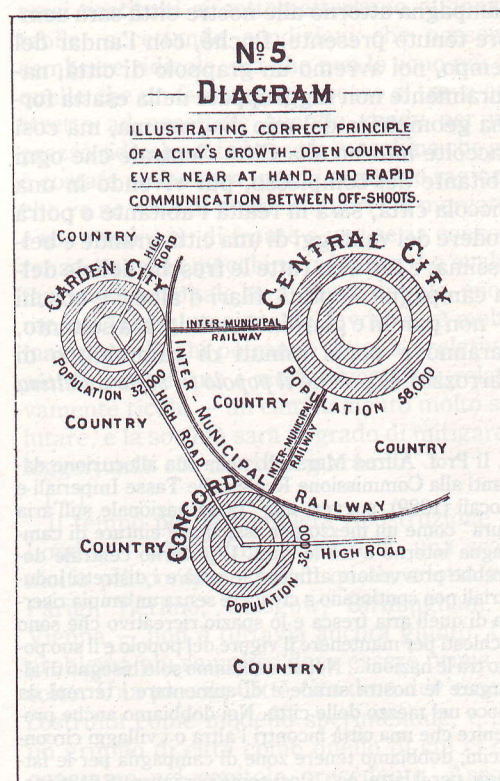
Sull'anello esterno della città sorgono fabbriche, depositi di merci, caseifici, mercati, depositi di carbone e di legname, ecc., tutti prospicienti la linea ferroviaria circolare, che circonda la città ed è collegata mediante raccordi laterali alla linea ferroviaria principale che attraversa la zona. Questo accorgimento permette di caricare le merci dei magazzini e delle officine direttamente sui vagoni e inviarle per ferrovia ai mercati lontani, o di scaricarle direttamente dai vagoni nell'interno degli stabilimenti o dei depositi, realizzando in tal modo non solo un grande risparmio per imballaggi, ma diminuendo anche il traffico e quindi la manutenzione delle strade cittadine. La minaccia del fumo viene controllata efficientemente nella Città Giardino, poiché tutte le macchine vi sono azionate elettricamente, riducendo in tal modo anche i costi dell'elettricità per l'illuminazione e per gli altri usi.

I rifiuti della città vengono utilizzati nelle zone agricole concesse a coltivatori diversi, in varie forme: grandi fattorie, piccoli poderi, orti, pascoli, ecc. Nel confronto naturale fra queste forme di agricoltura, misurate dalla diversa capacità contributiva dei concessionari rispetto alla comunità, tenderà ad affermarsi il miglior sistema di conduzione agricola, o, cosa più probabile, i migliori sistemi in relazione ai vari scopi. [...]

Poiché, come il primo, breve tronco ferroviario pur costituendo il germe delle ferrovie future suggeriva solo a poche menti l'idea di una rete ferroviaria estendentesi su tutta la nazione, così l'idea di una città ben pianificata come quella da me descritta forse non avrà preparato il lettore ai larghi sviluppi che dovranno inevitabilmente seguire — la progettazione e costruzione di grappoli di città — dove ogni città del grappolo abbia struttura diversa dalle altre, e tuttavia l'insieme partecipi di un ampio e ben pensato piano.

Lasciate che vi presenti, con un diagramma molto schematico, la mia idea del vero principio secondo cui una città dovrebbe crescere. Supponiamo che Città Giardino sia

cresciuta fino a raggiungere una popolazione di 32.000 abitanti. Come si svilupperà? Come soddisfare i bisogni di quanti altri saranno attratti dai suoi numerosi vantaggi? Costruire nella zona di territorio agricolo che la circonda, rinunciando così per sempre al suo diritto ad essere chiamata Città Giardino? Certamente no. A risultati tanto disastrosi si giungerebbe senz'altro se la terra intorno alla città fosse, com'è il caso delle nostre città attuali, posseduta da privati individui ansiosi di trar profitto da essa. Poiché in quel caso, parallelamente al consolidarsi della città, il terreno agricolo circostante diverrebbe «maturo» per lo sfruttamento edilizio, e la bellezza e salubrità della città sarebbe rapidamente distrutta. Ma la terra intorno a Città Giardino non è, per fortuna, nelle mani di privati cittadini; è nelle mani del popolo; e sarà amministrata non secondo il malinteso interesse di pochi, ma nell'interesse reale dell'intera comunità. Ora, ci sono poche cose che la gente custodisce più gelosamente dei parchi e degli spazi aperti; e noi possiamo io credo star certi che la popolazione di Città Giardino



non permetterà mai che la bellezza della loro città sia distrutta dal processo di crescita. Ma si obietterà: stando così le cose, gli abitanti di Città Giardino non impediranno in questo modo, egoisticamente, la crescita della loro città, precludendo perciò a molti il godimento dei suoi vantaggi? Certamente no. Una alternativa, splendida, seppur trascurata, esiste. La città *crescerà*, ma crescerà secondo un principio in virtù del quale questa crescita non diminuirà o distruggerà, ma anzi darà incremento alle sue possibilità sociali, alla sua bellezza, alla sua convenienza. [...]

Crescerà fondando — probabilmente sotto l'egida dello Stato — un'altra città poco oltre la sua zona rurale, così che la nuova città possa avere una propria zona rurale a disposizione. Ho detto «fondando una nuova città», e, dal punto di vista amministrativo, vi saranno due città; ma gli abitanti dell'una potranno raggiungere l'altra in pochi minuti; poiché li si provvederà di rapidi mezzi di locomozione e così la popolazione delle due città costituirà in effetti una sola comunità.

E questo principio di sviluppo — questo principio di conservare sempre una cintura di campagna attorno alle nostre città sarà sempre tenuto presente, finché, con l'andar del tempo, noi avremo un grappolo di città, naturalmente non raggruppate nella esatta forma geometrica del mio diagramma, ma così raccolte intorno alla Città Centrale che ogni abitante del complesso, pur vivendo in una piccola città, sarà in realtà l'abitante e potrà godere dei vantaggi di una città grande e bellissima; e tuttavia tutte le fresche delizie della campagna — prati, filari d'alberi e boschi — non parchi e giardini in miniatura soltanto, saranno a pochi minuti di cammino o di carrozza<sup>2</sup>. E poiché *il popolo in veste collettiva*

2. Il Prof. Alfred Marshall, nella sua allocuzione davanti alla Commissione Reale sulle Tasse Imperiali e Locali (1889), suggerì una "tassa nazionale sull'aria pura" come un mezzo per assicurare cinture di campagna intorno e tra le città. Il governo centrale dovrebbe provvedere affinché le città e i distretti industriali non continuino a crescere senza un'ampia riserva di quell'aria fresca e lo spazio ricreativo che sono richiesti per mantenere il vigore del popolo e il suo posto tra le nazioni... Noi non abbiamo solo bisogno di allargare le nostre strade e di aumentare i terreni da gioco nel mezzo delle città. Noi dobbiamo anche prevenire che una città incontri l'altra o i villaggi circostanti; dobbiamo tenere zone di campagna per le fattorie, per il latte, ecc., così come per i terreni da gioco.

*possiede la terra* su cui questo bel gruppo di città è costruito, gli edifici pubblici, le chiese, le scuole e le Università, le biblioteche, le gallerie d'arte, i teatri saranno su un piano di magnificenza quale nessuna città al mondo la cui terra sia ipotecata dai privati cittadini può permettersi. [...]

Sarà ora interessante considerare alcuni dei più profondi effetti che produrrà sulle città congestionate di oggi l'apertura, in nuovi distretti, di un così vasto campo di impiego quale il lettore, speriamo, può ora apprezzare con molta chiarezza. Nuove città e gruppi di città stanno spuntando in zone delle nostre isole finora pressoché deserte; nuovi mezzi di comunicazione, i più scientifici che il mondo abbia visto finora, si stanno costruendo; i nuovi mezzi di distribuzione avvicinano il produttore al consumatore, e così (riducendo i costi e i tassi ferroviari e il numero degli intermediari) contemporaneamente consentono di rialzare i prezzi al produttore e di diminuirli al consumatore; parchi e giardini, frutteti e boschi, vengono piantati nel mezzo dell'indaffarata vita del popolo, affinché siano pienamente goduti; si costruiscono case per coloro che hanno lungamente vissuto nei tuguri; si trova lavoro per i disoccupati, terra per i senza terra, e ad ogni momento si presentano occasioni per impiegare energie lungamente compresse. Un nuovo senso di libertà e di gioia pervade il cuore degli uomini, allorché le loro facoltà individuali si risvegliano, ed essi scoprono, in una vita sociale che permette ugualmente l'azione concentrata più completa e la più piena libertà individuale, il mezzo lungamente invocato per riconciliare l'ordine e la libertà, il benessere dell'individuo e quello della società.

Gli effetti prodotti sulle nostre città congestionate di adesso, le cui forme, per contrasto con le nuove, si svelano di colpo antiquate e scontate, saranno di carattere così penetrante che, per poterli efficacemente studiare, sarà bene circoscrivere il nostro discorso a Londra, la quale, essendo la più estesa e massiccia delle nostre città, sembra destinata a manifestare quegli effetti in alto grado.

[...]

Quali, dunque, gli effetti più notevoli, che naturalmente tutto ciò avrà su Londra e sulla popolazione di Londra; sui suoi valori fondia-

ri; sul su  
su Lond  
abitazio  
aperti, e  
riforma  
tanto an

Esam  
questa  
grandi  
i londin  
coloro c  
gati dall  
per una  
ciente,  
sempre  
dei tras  
aument  
a una t  
che la p  
minuisc  
gra e si  
mament  
lavoro a  
piedi da  
tà imm  
enorme  
tà-tugur  
polazio  
un teno  
ora si p  
costrett  
stanza p  
proble  
poranea  
minuzio

Ma ci  
gurio? S  
estorce  
guadag  
esse in  
più per  
decenza  
no abba  
ricreazi  
sto cam  
effettua  
quasi in  
proprie  
canoni  
Londra  
conserv  
vranno  
della ci  
cessari

ri; sul suo debito e sul suo attivo municipale; su Londra in quanto piazza di lavoro; sulle abitazioni della sua gente; sui suoi spazi aperti, e su quelle grandi imprese che i nostri riformatori socialisti e municipali sono oggi tanto ansiosi di acquisire? [...]

Esaminiamo [...], in breve, l'incidenza di questa emigrazione di popolazione su due grandi problemi: il problema degli alloggi per i londinesi, e il problema di trovare lavoro per coloro che restano. I canoni attualmente pagati dalla popolazione lavoratrice di Londra, per una sistemazione miserrima e insufficiente, assorbono ogni anno una aliquota sempre più larga del reddito, mentre il costo dei trasporti da e per il lavoro, in continuo aumento, spesso equivale in tempo e denaro a una tassa considerevole. Ma immaginate che la popolazione di Londra diminuisca e diminuisca rapidamente; poiché la gente emigra e si stabilisce dove i canoni sono estremamente più bassi, e dove possono trovare lavoro a una distanza facile da percorrere a piedi dalle loro case! Ovviamente le proprietà immobiliari di Londra precipiteranno enormemente in valore locativo. Le proprietà-tugurio scenderanno a zero, e l'intera popolazione lavoratrice si trasferirà in case di un tenore senz'altro superiore a quello che ora si possono permettere! Famiglie adesso costrette a star pigiate insieme in una sola stanza potranno averne cinque o sei, e così il problema degli alloggi si risolverà da sé temporaneamente per il semplice processo di diminuzione del numero degli affittuari.

Ma che cosa succederà delle proprietà-tugurio? Scomparso per sempre il loro potere di estorcere una larga percentuale dei faticosi guadagni dei poveri di Londra, resteranno esse in piedi offensive alla vista, anche se non più pericolose per la salute e contrarie a ogni decenza? No; questi disgraziati tuguri saranno abbattuti, e sostituiti da parchi, terreni per ricreazione e giardini di lottizzazione. E questo cambiamento, così come molti altri, sarà effettuato non a spese dei contribuenti, ma quasi interamente a spese della classe dei proprietari fondiari: nel senso, almeno, che i canoni ancora pagati dalla popolazione di Londra per quelle proprietà immobiliari che conservano un qualche valore locativo dovranno sopportare il peso del miglioramento della città. E non credo nemmeno che sia necessaria l'azione coercitiva della legge per

raggiungere questi risultati; risulteranno dall'azione volontaria dei proprietari fondiari, costretti da una Nemese cui non si può sfuggire, a qualche risarcimento per le grandi ingiustizie che essi hanno così a lungo perpetrato.

Osservate, difatti, ciò che deve inevitabilmente succedere. Poiché vasti campi di impiego si apriranno fuori di Londra, Londra rischierà di morire, a meno che un corrispondente campo di impiego si apra nei suoi confini, una volta che i proprietari di terreni si troveranno a mal partito. Altrove nuove città sorgono; Londra deve dunque trasformarsi: altrove la città invade la campagna; qui la campagna deve invadere la città. Altrove le città sono costruite alle condizioni che il prezzo da pagare per i terreni sia basso, per poi affidare questa terra alle nuove municipalità: in Londra si dovrà giungere a condizioni corrispondenti, altrimenti nessuno vorrà costruire. Altrove, essendovi solo pochissimi interessi da risarcire, miglioramenti di ogni genere possono procedere rapidamente e scientificamente: a Londra miglioramenti consimili possono realizzarsi solo se gli interessi costituiti si sottometteranno all'inevitabile, accettando condizioni che possono sembrare ridicole, ma che non lo sono più di quelle che un fabbricante spesso si trova costretto ad accettare quando vende per un prezzo ridicolmente basso la macchina che gli è costata molto cara, per la semplice ragione che ve ne sono di molto migliori sul mercato, e non rende più, di fronte a una seria concorrenza, usare la macchina inferiore. La svalutazione del capitale sarà, senza dubbio, enorme, ma la rivalutazione del lavoro sarà molto maggiore. Pochi potranno divenire relativamente poveri, ma i molti diverranno relativamente ricchi — un cambiamento molto salutare, e la società sarà in grado di mitigare i leggeri mali che ne conseguiranno.

[...]

Il tempo per la completa ricostruzione di Londra — che infine avverrà su una scala molto più comprensiva di quella adottata a Parigi, Berlino, Glasgow, Birmingham, o Vienna — non è tuttavia ancora giunto. Un problema più semplice deve essere prima risolto. Una piccola Città Giardino dev'essere costruita come modello sperimentale, e poi un gruppo di città come quello di cui ci occupammo nel capitolo precedente. Assolti

questi compiti, e assoltili bene, la ricostruzione di Londra conseguirà inevitabilmente, e il potere degli interessi costituiti di bloccare la strada sarà stato quasi, se non interamente, sventato.

Cerchiamo, dunque, di convogliare tutte le nostre energie verso il compito minore; il pensiero dei compiti più vasti, che ci aspettano in seguito, ci serva solo come incentivo per una precisa linea di azione immediata, e come metro per apprezzare il grande valore delle piccole cose se sono fatte nel giusto modo e con il giusto spirito.

---

**TONY GARNIER**  
**UNA CITTÀ INDUSTRIALE**  
**Studio per la costruzione delle**  
**città**

---

*Une cité industrielle. Etude pour la construction des villes, Massin & C<sup>o</sup>, Paris 1917, 2 voll.; trad. it. in P. SICA, Antologia di urbanistica. Dal Settecento a oggi, Laterza, Roma-Bari 1980, pp. 310-315.*

---

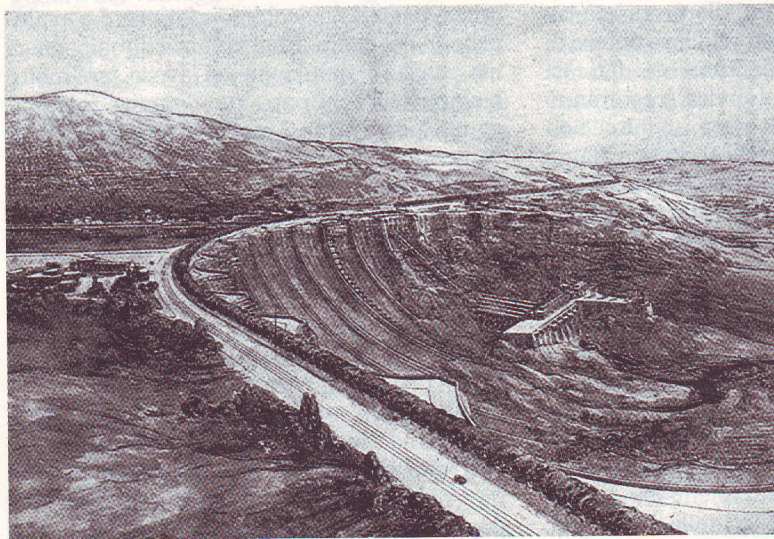
**DISPOSIZIONE**

Gli studi di architettura che presentiamo in una lunga serie di tavole riguardano l'assetto di una città nuova, la *Città industriale*: perché è a ragioni industriali che la maggior parte delle città che verranno fondate nel futuro

dovranno la loro fondazione; abbiamo dunque considerato il caso più generale. D'altra parte, in una città di questo tipo, tutte le applicazioni dell'architettura possono legittimamente avere un posto, e vi è quindi la possibilità di passarle tutte in rassegna. Dando alla nostra città una importanza media (la immaginiamo per circa 35.000 abitanti) avevamo sempre lo stesso scopo, di riallacciarci a ricerche di ordine più generale, che lo studio di un villaggio o quello di una grande città non avrebbe potuto motivare. E infine, è sempre in questo spirito che per il terreno sul quale sorge l'insieme delle costruzioni abbiamo supposto che includesse a un tempo parti di montagna e parti di pianura, quest'ultima attraversata da un fiume.

La nostra città è una immaginazione senza realtà: diciamo tuttavia che le città di Rivede-Gier, St.-Etienne, St.-Chamond, Chasse, Givors hanno necessità analoghe a quelle della città che abbiamo immaginato. La regione del Sud-Est della Francia è quella nella quale noi fissiamo il luogo di questo studio, e sono i materiali in uso in questa regione che saranno impiegati da noi come mezzi di costruzione.

La ragione determinante per la pianificazione di una città di questo tipo può essere la vicinanza di materie prime da sfruttare, oppure l'esistenza di una forza naturale suscettibile di essere utilizzata per il lavoro, oppure la comodità dei mezzi di trasporto. Qui, è la



*La diga.*



forza idri-  
ne; ci son-  
ne, ma q-  
una certa

Il letto  
una cent-  
za motrici  
bilimenti

La zon-  
nella pia-  
fiume. U-  
municazi-  
città, que-  
noro. An-  
trezzatu-  
città, dif-  
zogiorno  
Ciascun-  
stria, cit-  
modo da  
caso di n-  
approfon-  
più gene-

Cerca-  
gior gra-  
riali e m-  
dotti a c-  
disposiz-  
tà, rego-  
già reali-  
dai qual-  
una app-  
stenti n-

del sarto e da quello del calzolaio e a salvare da un'invasione non richiesta anche altre attività non ancora contaminate dagli «artisti». Quel sarto che si era dimostrato tanto compiacente nei confronti di queste aspirazioni civili e artistiche fu abbandonato e gli stessi signori di cui si è detto andarono ad accrescere la lista dei clienti di un rinomato sarto viennese.

Si può negare che i nostri articoli in cuoio siano nello stile del nostro tempo?! E le nostre posate e i nostri oggetti di vetro?! E le nostre vasche da bagno e i lavabi americani?! E i nostri strumenti e le macchine?! E tutto, tutto — diciamolo ancora —, quando non è caduto fra le mani degli artisti!

Queste cose sono belle? Non mi pongo questa domanda. Sono nello stile del nostro tempo, e di conseguenza giuste. Non si sarebbero adattate a nessun'altra epoca e nessun altro popolo le avrebbe potute utilizzare. Di conseguenza sono nello stile del nostro tempo. E noi austriaci possiamo cullarci nell'orgogliosa consapevolezza che queste cose, fatta eccezione per l'Inghilterra, non vengono realizzate altrettanto bene in nessun altro paese della terra.

Ma dirò di più. Francamente, io trovo bello il mio portasigarette liscio, lievemente ricurvo, lavorato con precisione, che mi procura un intimo piacere estetico, mentre trovo orribile quello realizzato da un laboratorio affiliato al Werkbund (progettato dal professor tal dei tali). E chi usa il bastone con impugnatura d'argento prodotto dallo stesso laboratorio per me non è un gentleman.

Gli oggetti che presso i popoli civili vengono prodotti secondo lo stile del nostro tempo — quello che il Deutscher Werkbund intende ancora scoprire — ammontano a circa il novanta per cento. Il dieci per cento — in questo rientra anche la nostra produzione di mobili — è da considerarsi perduto per colpa degli artisti. Indubbiamente vale la pena di riconquistare questo dieci per cento. Occorre soltanto che noi sentiamo e pensiamo nello stile del nostro tempo. Il resto verrà da sé. Per gli uomini moderni possiamo modificare il detto di Hans Sachs: il tempo ha cantato per loro.

Dieci anni or sono, al tempo del Café Museum, Josef Hoffmann, che rappresenta il Deutscher Werkbund a Vienna, fece l'arredamento del negozio sulla piazza am Hof del-

la fabbrica di candele Apollo. L'opera fu elogiata come espressione del nostro tempo. Oggi non lo direbbe più nessuno. A distanza di dieci anni ci accorgiamo che era un errore. E allo stesso modo fra dieci anni si vedrà chiaramente che quanto viene prodotto oggi in questa direzione non ha nulla in comune con lo stile del nostro tempo. Certo, Hoffmann, dopo il Café Museum, ha rinunciato al traforo e, per quanto concerne le costruzioni, si è avvicinato a quanto io stesso faccio. Ma ancor oggi egli crede di poter abbellire i suoi mobili con strani ceselli, con ornamenti applicati e intarsiati. Tuttavia l'uomo moderno trova che un volto non tatuato è più bello di uno tatuato, anche se il tatuaggio fosse opera dello stesso Michelangelo. E lo stesso pensa del comodino.

Per riuscire a trovare lo stile del nostro tempo occorre essere una persona moderna. Ma le persone che vogliono cambiare quelle cose che già sono nello stile del nostro tempo o che vogliono sostituirle con forme diverse — come per esempio avviene per le posate — dimostrano di non saper riconoscere lo stile del nostro tempo. E seguiranno a cercarlo invano.

Se c'è una cosa che l'uomo moderno riconosce con chiarezza è che la confusione dell'arte con l'oggetto d'uso è l'umiliazione più grande cui questa può essere sottoposta. Goethe era un uomo moderno. Noto che sulle pareti dell'Esposizione, dove si vedono citazioni da lui, da Bacon, da Ruskin e dal re Salomone, mancano certe sue parole che proprio là non dovrebbero mancare, dato che contengono un'indicazione talmente precisa: «L'arte, che ha pavimentato agli antichi la terra e ha restituito ai cristiani la volta del cielo nelle loro chiese, viene oggi dissipata fra vasetti e monili. Questi tempi sono assai peggiori di quanto si creda».

## ADOLF LOOS ORNAMENTO E DELITTO

*Ornament und Verbrechen* (1908); trad. it. di S. Gessner in LOOS, *Parole nel vuoto* cit., pp. 217-228.

L'embrione umano attraversa nel corpo materno tutte le fasi di sviluppo del regno animale. Quando l'uomo nasce, le sue impres-

sioni se  
cucciolo  
tutte le  
dell'um  
come u  
German  
Voltaire  
scienza  
scopert  
ma la v  
Il fisico  
tro che  
noscen

Il bar  
per noi  
mangia  
mo mo  
delinqu  
di tatau  
remo, i  
di man  
modern  
degene  
per cer  
tatuati  
quenti  
avvien  
tà, sig  
qualch  
il prop

L'im  
to quan  
gine d  
pittura

Il pri  
croce,  
opera  
che il  
rete, p  
tratto  
tratto  
L'uom  
stesso  
cielo n

Ma  
suo int  
boli er  
to. È n  
maggi  
manife  
va al g  
un pop  
pareti  
nifesta

sioni sensoriali sono uguali a quelle di un cucciolo. La sua infanzia passa attraverso tutte le trasformazioni che seguono la storia dell'umanità. A due anni egli vede le cose come un Papua, a quattro come un antico Germano, a sei come Socrate, a otto come Voltaire. Quando ha otto anni acquista coscienza del colore violetto, il colore che fu scoperto nel secolo diciottesimo, poiché prima la viola era azzurra e la murice era rossa. Il fisico ci indica oggi certi colori dello spettro che già possiedono un nome, ma la cui conoscenza è riservata alle generazioni future.

Il bambino è amorale. Anche il Papua lo è, per noi. Il Papua uccide i suoi nemici e se li mangia. Non è un delinquente. Se però l'uomo moderno uccide e divora qualcuno, è un delinquente o un degenerato. Il Papua copre di tatuaggi la propria pelle, la sua barca, il suo remo, in breve ogni cosa che trovi a portata di mano. Non è un delinquente. Ma l'uomo moderno che si tatua è un delinquente o un degenerato. Vi sono prigionieri dove l'ottanta per cento dei detenuti è tatuato. Gli individui tatuati che non sono in prigione sono delinquenti latenti o aristocratici degenerati. Se avviene che un uomo tatuato muoia in libertà, significa semplicemente che è morto qualche anno prima di aver potuto compiere il proprio delitto.

L'impulso a decorare il proprio volto e tutto quanto sia a portata di mano è la prima origine dell'arte figurativa. È il balbettio della pittura. Ogni arte è erotica.

Il primo ornamento che sia stato ideato, la croce, era di origine erotica. Esso fu la prima opera d'arte, la prima manifestazione d'arte che il primo artista scarabocchiò su una parete, per liberarsi di una sua esuberanza. Un tratto orizzontale: la donna che giace. Un tratto verticale: il maschio che la penetra. L'uomo che creò questo segno provava lo stesso impulso di Beethoven, era nello stesso cielo nel quale Beethoven creò la Nona.

Ma l'uomo del nostro tempo, che per un suo intimo impulso imbratta i muri con simboli erotici, è un delinquente o un degenerato. È naturale che questo impulso assalga con maggior violenza l'uomo che presenta tali manifestazioni degenerate quand'egli si trova al gabinetto. Si può misurare la civiltà di un popolo dal grado in cui sono sconciate le pareti delle latrine. Nel bambino è una manifestazione naturale: scarabocchiare le pa-

reti con simboli erotici è la sua prima espressione artistica. Ma ciò che è naturale nel Papua e nel bambino è una manifestazione degenerata nell'uomo moderno. Io ho scoperto e donato al mondo la seguente nozione: *l'evoluzione della civiltà è sinonimo dell'eliminazione dell'ornamento dall'oggetto d'uso*. Credevo di portare con questo nuova gioia nel mondo, ma esso non me ne è stato grato. Tutti ne sono stati tristi e hanno chinato il capo. Provavano un senso di oppressione di fronte all'idea che non si possa più produrre un ornamento nuovo. Ma come, ciò che può fare ogni negro, che hanno potuto fare tutti i popoli e tutti i tempi prima di noi, è precluso soltanto a noi, uomini del secolo diciannovesimo? Tutto ciò che l'umanità ha creato senza ornamenti nei millenni passati è stato gettato via senza riguardo e votato a distruzione. Noi non possediamo più nessun banco da falegname dell'età carolingia, ma qualsiasi cianfrusaglia che recasse anche il minimo ornamento è stata raccolta, ripulita e palazzi sontuosi sono stati costruiti per ospitarla. E allora gli uomini si aggiravano tristi tra le vetrine e si vergognavano della loro impotenza. Ogni età ha avuto il suo stile e solo alla nostra dovrà essere negato uno stile? Per stile s'intendeva l'ornamento. Dissi allora: non piangete! Guardate, questo appunto costituisce la grandezza del nostro tempo, il fatto cioè che esso non sia in grado di produrre un ornamento nuovo. Noi abbiamo superato l'ornamento, con fatica ci siamo liberati dall'ornamento. Guardate, il momento si approssima, il compimento ci attende. Presto le vie delle città risplenderanno come bianche muraglie! Come Sion, la città santa, la capitale del cielo. Allora sarà il compimento.

Ma taluni uccelli del malaugurio non hanno potuto sopportare tutto questo. L'umanità doveva continuare ancora per lungo tempo ad ansimare nella schiavitù dell'ornamento. Gli uomini si erano già spinti così avanti da non sentire più nessuna eccitazione dei sensi venire dall'ornamento, così avanti che l'impressione estetica di un volto tatuato non esaltava il piacere estetico, come nel Papua, ma lo sminuiva. Così avanti da compiacersi di un portasigarette tutto liscio e da non volere più comperare, neppure allo stesso prezzo, uno decorato. Essi erano felici degli abiti che portavano e si rallegravano di non dover andare in giro in pantaloni di velluto rosso fi-

lettati d'oro, come le scimmie alle fiere. E io dicevo: guardate, la camera dove morì Goethe è ben più signorile di tutto lo sfarzo del Rinascimento e un mobile liscio è più bello di qualsiasi pezzo da museo intarsiato e scolpito. La lingua di Goethe è più bella di tutti i vezzi di pastorelli arcadici.

Ma gli uccelli del malaugurio ascoltavano queste cose con dispetto e lo Stato, che ha il compito di frenare i popoli nel loro progresso culturale, fece suo il problema della ripresa e dello sviluppo dell'ornamento. Guai a quel paese dove sono i consiglieri aulici a sovrintendere alle rivoluzioni! Presto fu dato vedere, nel museo viennese di arte applicata, un buffet che si chiamava «la ricca pesca», presto comparvero degli armadi che portavano il nome di «principessa incantata», o uno simile, riferito sempre all'ornamentazione che ricopriva quei mobili sventurati. Lo Stato austriaco assolve il suo compito con tale precisione che provvede a non lasciar scomparire dai confini della monarchia austro-ungarica le pezze da piedi. Esso costringe ogni uomo civile sui vent'anni a portare per tre anni di fila pezze da piedi in luogo di calze. Perché in fondo è pur vero che ogni Stato parte dal presupposto che un popolo dal basso livello civile è tanto più facile da governare.

Ebbene, l'epidemia decorativa è ammessa dallo Stato e viene anzi sovvenzionata con denaro statale. Ma per conto mio io vedo in ciò un regresso. Per me non ha valore l'obiezione secondo cui l'ornamento può aumentare la gioia di vivere in un uomo colto, per me non ha valore l'obiezione che si ammanta nella frase: «Però, se l'ornamento è bello...!». In me e in tutti gli uomini civili l'ornamento non suscita affatto una più grande gioia di vivere. Se io voglio mangiarmi un pezzo di pan pepato me ne sceglierò uno che sia tutto liscio e non uno di quelli in forma di cuore o di bambino in fasce o di cavaliere, completamente ricoperti di ornamenti. L'uomo del quindicesimo secolo non mi comprenderà. Ma tutti gli uomini moderni mi comprenderanno benissimo. Il difensore dell'ornamento crede che il mio slancio verso la semplicità equivalga ad una mortificazione. No, illustrissimo professore della Scuola di Arti Applicate, io non mi mortifico affatto! È che a me piace di più così. Le composizioni culinarie dei secoli passati, che esibivano tutti gli ornamenti possibili per far apparire più ap-

petitosi i pavoni, i fagiani e le aragoste, provocano in me l'effetto opposto. È con orrore che io mi aggiro in una mostra gastronomica, se mi passa per la mente l'idea di dover mangiare quelle carogne imbalsamate. Io mangio il *roast-beef*.

I danni immensi e la desolazione che il risveglio dell'ornamento produce nello sviluppo estetico potrebbero anche venir sopportati, dato che nessuno, neppure l'autorità statale, può arrestare l'evoluzione dell'umanità. Si può solo ritardarla. E noi possiamo attendere. Ma è un delitto contro l'economia del paese, perché con ciò si distruggono lavoro umano, denaro e materiali. E a questi danni il tempo non potrà portare rimedio.

Il ritmo dello sviluppo culturale è disturbato dai ritardatari. Io forse vivo nel 1908, ma il mio vicino nel 1900 e quell'altro nel 1880. Ed è una sventura per un paese quando la cultura dei suoi abitanti si distribuisce su un così lungo lasso di tempo. Il contadino di Kals vive nel secolo dodicesimo. E al seguito del corteo per il Giubileo si videro popolazioni che sarebbero apparse incivili anche al tempo delle migrazioni barbariche. Beato il paese che non ha di questi ritardatari, di questi predoni. Beata l'America! Persino nelle città vi sono tra noi degli uomini non moderni, dei ritardatari del diciottesimo secolo, che inorridiscono davanti a un quadro dalle ombre violacee solo perché loro il color viola non lo vedono ancora. A loro piace di più il fagiolo su cui un cuoco abbia lavorato per giorni interi, a loro piace di più il portasigarette con ornamenti Rinascimento che non quello liscio. E come stanno le cose in campagna? Abiti e suppellettili appartengono completamente al secolo scorso. Il contadino non è un cristiano, è ancora un pagano.

Questi ritardatari rallentano il progresso culturale dei popoli e dell'umanità, poiché l'ornamento non soltanto è opera di delinquenti, ma è esso stesso un delitto, in quanto reca un grave danno al benessere dell'uomo, al patrimonio nazionale e quindi al suo sviluppo culturale. Quando abitano l'una accanto all'altra, due persone che hanno gli stessi bisogni, le stesse esigenze nei confronti della vita, lo stesso reddito, ma appartengono a culture diverse, possiamo osservare il processo seguente: l'uomo del secolo ventesimo si arricchisce sempre di più, mentre l'uomo del diciottesimo secolo diventa sempre più

povero. Io faccio l'ipotesi che ambedue seguano le loro inclinazioni. L'uomo del ventesimo secolo può soddisfare i propri bisogni impiegando un capitale di molto inferiore e realizza in tal modo dei risparmi. La verdura, secondo il suo gusto, va semplicemente cotta nell'acqua e condita con un po' di burro. L'altro resta veramente soddisfatto soltanto se è stata cotta per ore e ore e ad essa sono stati aggiunti miele e noci. I piatti molto ornati sono anche molto costosi, mentre le stoviglie bianche, che usa l'uomo moderno, sono economiche. L'uno risparmia, l'altro fa debiti. Questo vale per intere nazioni. Guai a quel popolo che resta indietro nello sviluppo culturale! Gli Inglesi diventano sempre più ricchi e noi sempre più poveri...

E ancor più grande è poi il danno che l'ornamento arreca a quelli stessi che lo producono. Siccome l'ornamento non è più una produzione naturale della nostra civiltà, e rappresenta quindi un fenomeno di arretratezza o una manifestazione degenerativa, così avviene che il lavoro dell'operaio che lo fa non vien più pagato al suo giusto prezzo.

Sono note le condizioni di lavoro degli intagliatori e dei tornitori in legno, le paghe da fame delle ricamatrici e delle merlettaie. Il decoratore deve lavorare venti ore per giungere alla paga di un operaio moderno che ne lavora otto. L'ornamento, di regola, fa aumentare il costo dell'oggetto, tuttavia avviene che un oggetto ornato, realizzato con materiale dello stesso prezzo e che richiede, come si può dimostrare, un tempo di lavoro tre volte superiore, venga offerto a un prezzo che è la metà di quello di un oggetto liscio. L'assenza di ornamento ha come conseguenza un minor tempo di lavoro e un aumento del salario. L'intagliatore cinese lavora sedici ore, l'operaio americano otto. Se io pago per una scatola liscia lo stesso prezzo che pago per una ornata, la differenza si ritrova nel tempo di lavoro occorso all'operaio. E se non vi fossero più ornamenti a questo mondo — fatto che si realizzerà forse tra millenni — l'uomo dovrebbe lavorare quattro ore e non otto, dato che oggi metà del lavoro umano è perso nell'ornamento.

L'ornamento è forza di lavoro sprecata e perciò è spreco di salute. E così è stato sempre. Ma oggi esso significa anche spreco di materiale, e le due cose insieme significano spreco di capitale.

Dato che l'ornamento non ha più alcun rapporto organico con la nostra civiltà, esso non è neppure più l'espressione. L'ornamento realizzato oggi non ha nessun rapporto con noi, non ha in genere nessun rapporto con gli uomini, nessun rapporto con l'ordine del mondo. Esso non è suscettibile di sviluppo. Che cosa è successo degli ornamenti di Otto Eckmann, di quelli di Van de Velde? L'artista è sempre stato pieno di forza e di salute alla testa dell'umanità. Ma il decoratore moderno è un ritardatario o un fenomeno patologico. Dopo tre anni egli stesso condanna i suoi prodotti. Per gli uomini colti essi sono insopportabili dal primo giorno, per gli altri lo divengono solo dopo anni. Ma dove sono mai oggi i lavori di Otto Eckmann? Dove saranno tra dieci anni le opere di Olbrich? L'ornamento moderno non ha predecessori né ha discendenti, non ha un passato né avrà un futuro. Uomini incolti, per i quali la grandezza del tempo nostro è un libro chiuso da sette sigilli, lo salutano con gioia al suo apparire, per sconfessarlo poi dopo breve tempo.

L'umanità oggi è più sana che mai, pochi sono i suoi malati. Questi pochi però tiranneggiano l'operaio, il quale è così sano che non è capace di inventare un solo ornamento. Essi lo costringono ad eseguire nei materiali più diversi gli ornamenti che loro stessi inventano.

I cambiamenti nello stile ornamentale hanno per conseguenza una rapida svalutazione del prodotto. Il tempo usato nel lavoro e il materiale impiegato sono capitali che vengono sprecati. Io ho coniato questo concetto: la forma di un oggetto resiste tanto a lungo, vale a dire che viene sopportata tanto a lungo, quanto a lungo dura fisicamente l'oggetto. E cercherò di spiegarmi: un abito muterà più frequentemente di forma che non una preziosa pelliccia. Il vestito da ballo della donna, destinato a vivere solo una notte, muterà più presto di forma che non una scrivania. Ma guai se si dovrà cambiare scrivania altrettanto presto quanto il vestito da ballo, perché la sua forma è diventata insopportabile! In tal caso il denaro speso per quella scrivania sarebbe denaro perduto.

I decoratori ben lo sanno e i decoratori austriaci si studiano di prendere questa magagna per il suo lato migliore. Essi dicono: «Un consumatore che possiede un arredamento



che già dopo dieci anni gli riesce insopportabile, e che perciò è costretto ogni dieci anni a cambiarlo, ci piace di più che non quell'altro che si compra un oggetto solo quando quello vecchio è usato fino in fondo. È l'industria che lo vuole. Sono milioni che entrano in movimento attraverso questi rapidi cambiamenti». Sembra che sia questo il segreto dell'economia nazionale austriaca; e quanto è frequente sentir dire, quando scoppia un incendio: «Dio sia lodato, adesso la gente avrà di nuovo qualcosa da fare». Ma allora io conosco un ottimo rimedio: si dia fuoco ad una città intera, si dia fuoco a tutto l'Impero e tutto e tutti nuoteranno nel denaro e nel benessere. Si facciano dei mobili che dopo tre anni si possono buttare nella stufa, si facciano ferramenta che dopo quattro anni si devono far fondere, perché neppure in un'asta se ne può cavare la decima parte del costo di lavoro e di materiale, ed ecco che diverremo sempre più ricchi.

La perdita non colpisce solo il consumatore, colpisce in primo luogo il produttore. Continuare a ornare gli oggetti che grazie al progresso si sono sottratti all'ornamentazione, vuol dire forza di lavoro e materiali sprecati. Se ogni oggetto potesse essere sopportato per tutto il tempo della sua durata fisica, il consumatore potrebbe pagare per esso un prezzo tale da consentire al lavoratore maggior guadagno e minore lavoro. Per un oggetto che sono sicuro di poter utilizzare appieno e consumare fino in fondo, spendo volentieri quattro volte di più che per un oggetto scadente, sia nella forma che nel materiale impiegato. Di buon grado sborso quaranta corone per i miei stivali, sebbene io li possa avere in un altro negozio per dieci corone soltanto. Ma in quelle industrie che languono sotto la tirannia dei decoratori non costituisce un problema il fatto che alla fine il risultato sia buono oppure scadente. Quando nessuno intende pagare il lavoro secondo il suo giusto valore, è la sua qualità che ne risente per prima.

Ed è bene così, perché questi oggetti ornati sono sopportabili solo se eseguiti nel modo più vile. Rimango meno colpito dagli effetti di un incendio, quando vengo a sapere che sono bruciate solo cianfrusaglie senza valore. Mi posso rallegrare della festa degli artisti alla Künstlerhaus, perché so che essendo occorsi pochi giorni per metter su le

decorazioni, tutto viene demolito in un sol giorno. Ma divertirsi a lanciare pezzi d'oro invece di ciottoli, accendere una sigaretta con una banconota, polverizzare e quindi bersi una perla, questo è antiestetico.

Un effetto decisamente antiestetico producono gli oggetti ornati quando sono stati realizzati con i migliori materiali, con la massima cura e hanno richiesto molte ore di lavoro. È vero che ho posto come principale esigenza la qualità del lavoro, ma va da sé che non mi riferivo agli oggetti suddetti.

L'uomo moderno, che celebra l'ornamento come espressione dell'esuberanza artistica di epoche passate, riconoscerà immediatamente l'aspetto forzato, tortuoso e malato dell'ornamento moderno. Nessun ornamento può più essere inventato oggi da chi vive al nostro livello di civiltà.

Altrimenti avviene per quegli uomini e quei popoli che non hanno ancora raggiunto questo livello.

Io qui mi rivolgo all'aristocratico, mi riferisco cioè a colui il quale si trova al vertice dell'umanità e che tuttavia dimostra la più profonda comprensione per la spinta esercitata da coloro i quali si trovano in una posizione inferiore e per le loro esigenze. Il Cafro che, seguendo un ritmo particolare, inserisce nel tessuto certi ornamenti che sono riconoscibili soltanto quando il tessuto viene disfatto, il Persiano che annoda il suo tappeto, la contadina slovacca che ricama il suo merletto, la vecchia signora che lavora all'uncinetto cose stupende con perline di vetro e seta, tutti questi hanno la sua totale comprensione. L'aristocratico li approva, egli sa bene che sono ore felici quelle del loro lavoro. Il rivoluzionario andrebbe da loro e direbbe: "Tutto questo non ha senso". Allo stesso modo com'egli trascinerrebbe via la vecchina intenta davanti al crocefisso dicendole: "Dio non esiste". Un aristocratico ateo, invece, porterebbe la mano al cappello passando davanti a una chiesa.

Le mie scarpe sono tutte ricoperte di ornamenti, formati da dentelli e forellini, lavoro questo che è stato eseguito dal calzolaio e che non gli è stato pagato. Vado dal calzolaio e gli dico: "Per un paio di scarpe lei chiede trenta corone. Io gliene darò quaranta". In questo modo ho portato quest'uomo al settimo cielo ed egli mi ricambierà con un lavoro e un materiale che, quanto a bontà, non avrà

rapporto con il maggior compenso. Egli è felice. È raro che la felicità entri nella sua casa. Egli si trova di fronte a un uomo che lo capisce, che apprezza il suo lavoro e non dubita della sua onestà. Con l'immaginazione vede già dinanzi a sé le scarpe finite. Sa dove trovare oggi il cuoio migliore, sa a quale lavante affidare le scarpe, e le scarpe porteranno esattamente tanti dentelli e tanti punti quanti se ne trovano in una scarpa elegante. A questo punto io aggiungo: "Però pongo una condizione. La scarpa deve essere completamente liscia". Ora, dal settimo cielo l'ho precipitato nel Tartaro. Egli avrà meno lavoro, ma gli ho tolto tutta la gioia che esso gli dava.

Io predico agli aristocratici. Sono disposto a sopportare gli ornamenti persino sul mio corpo, se fanno la gioia dei miei simili. In questo caso essi fanno anche la mia gioia. Sopporto gli ornamenti dei Cafri, dei Persiani, della contadina slovacca, gli ornamenti del mio calzolaio, poiché essi non possiedono alcun altro mezzo per esprimere se stessi nel modo più elevato. Noi possediamo l'arte che ha eliminato l'ornamento. Noi ci trasciniamo nell'affanno quotidiano e ci affrettiamo per andare ad ascoltare Beethoven o ad assistere al *Tristano*. Cosa questa che il mio calzolaio non può fare. Se però uno va ad ascoltare la Nona e poi si mette a fare il disegno per una tappezzeria, allora è un truffatore oppure un degenerato.

L'assenza di ornamento ha fatto raggiungere alle altre arti altezze impensate. Le sinfonie di Beethoven non avrebbero mai potuto essere composte da un uomo vestito di seta, di velluto, di merletti. Chi oggi indossa una giacca di velluto non è un artista, ma un pagliaccio o un imbianchino. Siamo diventati più fini, più sottili. Gli uomini che vivevano in branco dovevano vestirsi di vari colori per differenziarsi gli uni dagli altri; l'uomo moderno usa il suo vestito come una maschera. La sua individualità ha una forza talmente enorme che essa non può più essere espressa dagli abiti che egli indossa. L'assenza di ornamento è una prova di forza spirituale. L'uomo moderno usa ornamenti di età passate o di popoli stranieri a suo piacimento. Il proprio spirito inventivo egli lo concentra su altre cose.

## ADOLF LOOS ARCHITETTURA

*Architektur* (1910); trad. it. di S. Gessner in Loos, *Pa-  
role nel vuoto* cit., pp. 241-259.

Posso condurvi sulle sponde di un lago montano? Il cielo è azzurro, l'acqua verde e tutto è pace profonda. I monti e le nuvole si specchiano nel lago, e così anche le case, le corti e le cappelle. Sembra che stiano lì come se non fossero state create dalla mano dell'uomo. Come fossero uscite dall'officina di Dio, come i monti e gli alberi, le nuvole e il cielo azzurro. E tutto respira bellezza e pace...

Ma cosa c'è là? Una stonatura s'insinua in questa pace. Come uno stridore inutile. Fra le case dei contadini, che non da essi furono fatte, ma da Dio, c'è una villa. L'opera di un buono o di un cattivo architetto? Non lo so. So soltanto che la pace, la quiete e la bellezza se ne sono già andate.

Perché al cospetto di Dio non ci sono architetti buoni o cattivi. Davanti al suo trono tutti gli architetti sono uguali. Nelle città, nel regno di Belial, ci sono sottili sfumature, com'è appunto caratteristico del vizio. E io domando allora: perché tutti gli architetti, buoni o cattivi, finiscono per deturpare il lago?

Il contadino non lo fa. Neppure l'ingegnere che costruisce sulle sue rive una ferrovia o traccia con il suo battello solchi profondi nel chiaro specchio del lago. Essi creano in modo diverso. Il contadino ha delimitato sull'erba verde il terreno su cui deve sorgere la nuova casa e ha scavato la terra per i muri maestri. Ora compare il muratore. Se c'è nelle vicinanze un terreno argilloso, c'è anche una fornace per i mattoni. Se non c'è, basta la pietra delle rive. E mentre il muratore dispone mattoni su mattone, pietra su pietra, il carpentiere ha preso posto accanto a lui. Allegri risuonano i colpi d'ascia. Egli costruisce il tetto. Che specie di tetto? Un tetto bello o brutto? Non lo sa. Il tetto.

E poi il falegname prende le misure per le porte e le finestre e compaiono tutti gli altri e prendono misure e vanno nella loro officina e lavorano. E poi il contadino rimasta in un grande recipiente pieno di colore a calce e dipinge la casa bella bianca. Ma conserva il pennello perché a Pasqua, l'anno prossimo,

e tardamente seguire lo sviluppo della fabbricazione, ma arditamente precederlo. Soltanto così i Comuni potrebbero in modo razionale indirizzare tale sviluppo e provvedere in tempo alle esigenze molteplici delle zone nuove e delle antiche: e soltanto così potrebbero, oltre che esplicitare una loro diretta funzione, volgersi ad un campo di utile speculazione, giusta e provvida nelle loro mani quanto spesso è malsana in quelle dei privati e delle Società, cioè la speculazione delle aree edilizie.

[...]

---

**GUSTAVO GIOVANNONI**  
**IL «DIRADAMENTO» EDILIZIO**  
**DEI VECCHI CENTRI**  
**Il quartiere della Rinascenza**  
**in Roma**

---

In «Nuova Antologia», 997 (lug.-ago. 1913), pp. 53-76.

---

L'abitato dei vecchi quartieri della città può in qualche punto somigliare agli alberi di un bosco. Germogliati talvolta con libera disposizione naturale e talvolta piantati secondo filari, o disposti radi in larghi spazi, ovvero sottili e fitti a racchiudere la verde ombra, essi muoiono per decrepitezza o sono tagliati dall'ascia, ma i nuovi virgulti nascono dalle stesse ceppaie, riproducono gli stessi aggruppamenti dei loro progenitori. Così le case: si rinnovano, si trasformano, si ricostruiscono, ma il loro andamento raramente varia dal primitivo schema edilizio, che sopravvive come trama dello sviluppo successivo. E questo schema ha un inizio di regolarità geometrica nei quartieri sorti nei secoli a noi prossimi; è allora una «piantagione» con tracciati spesso rettilinei, e le vie hanno una qualche ampiezza ed il criterio estetico degli effetti scenici e della convergenza delle visuali verso nodi monumentali spesso per esse prevale. Talvolta invece, ed è caso frequentissimo, il quartiere appartiene ancora al tipo medievale: tipo di completa e voluta irregolarità nella strada come nella casa, e che ha per sue caratteristiche le vie ristrette e tortuose, le piazze racchiuse come fossero grandi sale e raccolte intorno ai monumenti principali, i grandi isolati in cui si aggruppavano

in gran numero le piccole abitazioni.

Ragioni di difesa, talvolta l'adattamento a confini preesistenti, esigenze di riunioni popolari e di mercati, erano cause positive di queste disposizioni: le quali tuttavia rispondevano anche a determinati criteri d'igiene e di estetica<sup>1</sup>, che per molto tempo han seguito a prevalere: si voleva che fosse sbarrato il cammino ai venti dominanti "acciocché con più sanità degli abitanti vengano rotti, scarsi, purgati e stanchi"<sup>2</sup>, che le strade non fossero troppo fredde d'inverno e troppo calde d'estate, ed ogni casa avesse qualche ambiente in buone condizioni d'orientamento: ed inoltre che dalla varietà, dai contrasti impreveduti, dalle alternanze di ombre e di luci la città prendesse un carattere vario e pittoresco, ogni strada un aspetto individuale, come anche espressione individuale aveva ciascun edificio, monumentale od umile, nella sua conformazione e nelle svariate condizioni di visuale<sup>3</sup>. Piuttosto che dalle vie ristrette prendevano le case l'aria e la luce dagli spazi interni agli isolati, ampi e verdeggianti di giardini e di orti<sup>4</sup>.

Aveva quindi la città medioevale oltre che una bellezza ed una poesia, una logica, una euritmia, un'igiene. E quest'ultima risiedeva specialmente nella poca densità della popolazione, che abitava in queste casette di piccola altezza, ciascuna delle quali era dimora di una famiglia soltanto.

Il tipo della casa d'affitto è venuto molto più tardi, verso il Seicento ed il Settecento,

1. Spetta al SITTE (*Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, Wien, 1889) il merito d'aver determinato questo complesso di sistematici concetti di formazione delle città medioevali, sorte non alla rinfusa, ma quasi sempre con tutta consapevolezza dei fini e degli effetti.

2. A. PALLADIO. *Il terzo libro dell'Architettura*. Cap. II.

3. Dice a questo proposito LEON BATTISTA ALBERTI (*De re aedificatoria*, lib. IV, cap. 5): "La strada non sia diritta, ma come fiume vada torcendosi più e più volte verso una parte e verso l'altra; imperocché oltre che accrescere in quel luogo l'opinione della grandezza sua, certamente tal cosa gioverà molto alla bellezza, alla comodità dell'uso ed alla opportunità e necessità dei tempi. I viandanti vi scopriranno ad ogni passo nuove foggie di edifici... non vi sarà casa alcuna che non ci entri il sole in qualche ora del giorno... e non si sentirà mai venti fastidiosi, subito rotti dalle facciate dei muri".

4. L'ampiezza di questi giardini interni può vedersi nelle antiche piante che si conservano delle città, ad es., in quella del Bufalini per Roma.

ed anche allora ristretto ad alcune regioni soltanto<sup>5</sup>. È bensì vero che col tempo anche la casetta famigliare è divenuta casa d'affitto: e che, specialmente nei periodi recenti, come si è accennato, la tendenza ad utilizzare costruzioni ed aree vi ha prodotto aggiunte e sopraelevazioni che ne hanno quasi sempre alterato il tipo<sup>6</sup>. Ma pure, malgrado tutto, le condizioni di questi quartieri dalle vie racchiuse non sono risultate igienicamente deficienti se non per la poca pulizia e l'incuria di classi povere che son venute ad abitarli. Il grande nemico della pubblica salute sta, piuttosto che in queste vecchie casette, nei casermoni enormi ove si addensano centinaia di abitanti, sicché il sistema edilizio moderno — non il modernissimo — rappresenterebbe forse un peggioramento per le condizioni igieniche, se intanto non fosse intervenuta l'organizzazione vigorosa di tutti gli impianti della città, di tutte le misure profilattiche a difesa dalle infezioni.

Eccone la prova precisa. Ovunque la statistica può paragonare, a parità di stato sociale, le condizioni di quartieri vecchi del tipo suddetto e di quartieri nuovi agglomerati, appaiono inaspettatamente migliori le prime delle seconde. Così a Vienna si ha che nel VII distretto, nel IV e nel IX, di vecchia fabbricazione, la mortalità oscilla intorno al 17 per mille e sale al 32 od al 35 per mille nei nuovi quartieri Simmering, Neu Ottakring, Meidling, e nel X distretto<sup>7</sup>. Così in Roma il confronto tra i quartieri di Ponte e di Parione ed il quartiere di S. Lorenzo mostra per quest'ultimo molto peggiori le condizioni di mortalità e di morbilità che non nei primi due<sup>8</sup>.

Non si creda che io voglia da questo trarre la conseguenza che tutto vada ottimamente nei vecchi centri e non vi sia nulla da mutare. No davvero! Appunto come ovunque ormai si

lotta contro il casermone e si cerca di risanare le condizioni di quelli che esistono, siano pur costruiti da venti anni, così si deve tendere a portare aria e luce nei quartieri chiusi ed a migliorare l'elemento strada e l'elemento casa. C'è una classe di sporcizia che si cura con la granata e con il servizio di nettezza urbana, più indirettamente con la scuola e col lavoro: ma ce n'è un'altra troppo radicata nelle vecchie mura perché questi rimedi possano bastare; c'è talvolta un «colore locale» che non ha nessun titolo per esser conservato, e che sarebbe feticismo irragionevole mantenere. E, pur rimanendo nei canoni della estetica edilizia raccolta e variata, quante volte anche da qualche apertura, da qualche finestra che si spalanchi, possono giungere elementi di bellezza nuova — eterna e superiore a tutte le estetiche, perché è la bellezza naturale! Non mancano città e borghi (ad es. molti dei paesi dei Colli Laziali) fittamente chiuse sulle piazze e sulle vie interne, come antiche fortezze, ed al di là c'è la luce, c'è l'orizzonte sconfinato della campagna e del mare, sicché basta praticare un taglio parziale, e porre una terrazza sporgente per aprire un nuovo mirabile quadro tra le pareti scure.

Trasformarsi e rinnovarsi dunque, ma *cum juicio*, non prescindendo dal tipo attuale, ma secondandolo. Nulla invece di più illogico ed inefficace dei cosiddetti «sventramenti» messi di moda più che da ragioni dell'igiene, dalla retorica edilizia e dalla speculazione privata, avida d'impadronirsi dei terreni centrali. Esempi tipici da noi ne son stati il centro di Firenze, con la sua volgarissima piazza rettangolare ed il Risanamento di Napoli, vasta opera, che intorno ad alcune grandi arterie rettilinee ha demolito e ricostruito zone intere di abitato.

5. Il tipo della casa d'affitto si è in taluni luoghi determinato abbastanza presto, ad es., in Roma ed in Parigi già verso la fine del Cinquecento: in Berlino ci son voluti i decreti di Federico II per farla coercitivamente introdurre come tipo normale; in Inghilterra, in Olanda, in Svezia, ecc., non ha mai prevalso.

6. Dice il GNOLI in una sua recente conferenza (*Roma al tempo di Dante*) che i grandi monumenti che un tempo si elevavano giganti dal mare di casette, man mano son stati racchiusi in questo generale alzamento di livello che in esse si è prodotto.

7. Da una conferenza di C. SITTE in *Zeitschr. des österr. Ing. u. Architekten-Vereins*, 1903.

8. Il fatto mi è stato segnalato dal prof. Angelo Celli; non è però possibile trovarne una conferma diretta e precisa nelle statistiche del Comune di Roma, nelle quali la suddivisione secondo i rioni fa aggruppare il quartiere di S. Lorenzo con tutto il quartiere Esquilino. Negli ultimi tre anni il coefficiente medio di mortalità per quest'ultimo è stato di 14,50‰, mentre che pel rione Parione è stato di 15,50 e pel rione Ponte di 19‰; ma ove si consideri che nell'Esquilino son comprese le zone saluberrime di ricche abitazioni del quartiere Macao e dei pressi della stazione, apparirà evidente che la lieve differenza in meno si tramuti, per il quartiere di S. Lorenzo, in una notevole differenza in più.

Quasi sempre tali provvedimenti, non soltanto son riusciti disastrosi pel carattere storico ed artistico della città, ma hanno fallito al loro scopo diretto. Finanziariamente l'affare è spesso mancato per le forti spese di espropriazione e di sistemazione e per la perdita di area utile richiesta dalle ampie strade nuove — e così sembra avvenga anche ora in Bologna nella malaugurata formazione di un «Centro» tra la piazza del Nettuno e le torri. Socialmente si è sempre più acuita la questione gravissima delle case operaie. Come risultato infine di sistemazione «moderna» dal lato dell'igiene, dell'aspetto, della comodità, si è ottenuto che le condizioni, migliorate in alcuni punti, sulle nuove linee, hanno notevolmente peggiorato nelle ben più ampie zone retrostanti, ove dai nuovi superbi casamenti anteriori i gruppi di vecchie casupole son rimasti — senza speranza — definitivamente imprigionati e soffocati<sup>9</sup>. Direi quasi tali sistemazioni fatte, più che pei cittadini, pei forestieri (dato che essi non rimpiangono l'aspetto pittoresco dell'antica città), i quali passando pel nuovo Corso, che naturalmente in tutte le città assume lo stesso nome, «si daranno facilmente a credere», secondo l'ingenua espressione del Palladio<sup>10</sup>, «che alla larghezza et bellezza sua corrispondino anche le altre strade della città».

La radicale sistemazione di tipo neroniano — la ricostruzione dopo aver tutto raso al suolo — sarebbe da barbari, ma sarebbe almeno diritta soluzione logica. Non lo sono quelle che, lungi dal migliorare equabilmente l'abitato, ne condannano la parte maggiore a vantaggio (e talvolta anche a vantaggio dubbio) di una parte minore.

Ed eccoci a parlare dei monumenti e delle opere d'arte del passato. Quasi per artificio polemico ne ho voluto lasciare in seconda linea le ragioni, per partire invece da quelle d'indole pratica e positiva; ché, se non m'illudo, è veramente eloquente veder queste venir loro apertamente incontro, sgombrando il terreno dai nemici peggiori, il pregiudizio, l'interesse, la mancanza di senso d'arte nella vita.

Più dei monumenti minacciati di distruzione, parmi che sia da parlare di quelli che restano: poiché non è raro il caso che siano proprio essi i poli d'attrazione della rettorica edilizia, la quale trova come formula il «metterli in valore» e vi porta a passeggiare intor-

no nuove strade e nuovi viali. Ne abbiamo visto applicazioni ovunque: qualche rara volta abbastanza felici, come ad es. pel Corso Vittorio Emanuele in Roma (benché la maggiore ampiezza turbi le condizioni estrinseche di effetto di taluni monumenti, quali il palazzo Massimi): ben più spesso disastrose pel carattere e per l'integrità delle opere d'arte: sia che rappresentino irrimediabili deformazioni per le condizioni di visuale e d'ambiente, come per il duomo di Milano, isolato sulla piazza immensa, o che creino illogiche disposizioni di spazio e di viabilità, che iniziano un problema invece di risolverlo, come allorché si conduce un grande viale a sboccare sull'asse di un'antica porta di città larga 3 o 4 metri soltanto; ed è il caso (fortunatamente ancora sulla carta) del nuovo piano Regolatore di Roma per le porte antiche Latina e Metronia, entro cui verrebbero a strangolarsi vie larghe 40 metri.

Distinguiamo: vi è tutta una classe di monumenti fatti per esser contenuti in un quadro ristretto, non per vasti spazi e visuali indefinite, e tra questi specialmente le cattedrali gotiche, nelle quali sopra tutto prevaleva il concetto di accentuare l'effetto delle linee verticali col porre prossimi i punti di veduta<sup>11</sup>. Accanto ad essi, tutta una serie di monumenti secondari, gruppi di piccole case, mura, torri, fontane, che solo nelle condizioni d'ambiente hanno valore e significato, o storico, ed architettonico, o pittorico: talvolta può dirsi che il monumento sia tutto l'insieme, come nella Piazza delle Erbe a Verona, nell'Altstadtmarkt di Braunschweig, nella Rue des Pierres a Bruges, in quella Grande Place di Bruxelles che è merito altissimo dell'amministrazione retta dal Buls di aver conservato scrupolosamente nella sua integrità<sup>12</sup>. Ecco dunque altrettanti casi in cui sarebbe colpa alterare arbitrariamente le condizioni di ambiente che sono elemento estrin-

9. Ben più provvida sotto questo riguardo è stata la disposizione adottata pei Lungotevere in Roma, dopo un primo tentativo di costruirvi grandi casamenti con portici. Ora invece si vogliono per essi fabbriche di non grande mole, sì da non chiudere visuali e non togliere aereazione ai quartieri retrostanti.

10. Op. e loc. cit.

11. Cfr. SITTE, op. cit.; CHOISY, *Histoire de l'Architecture*. Vol. II.

12. La permanente conservazione della piazza di Bruxelles è stata ottenuta mediante l'imposizione sui

seco di importanza predominante per l'opera d'arte.

Per alcuni dei monumenti del Cinquecento e per quasi tutti quelli del Seicento, la cosa è diversa. Prevale in essi un largo senso delle grandi masse, sicché nulla teme il loro effetto dallo spazio vasto; e lo stesso può dirsi dei monumenti del periodo romano, anche se la loro posizione originaria era, come bene spesso avveniva, ristretta e chiusa. Ma qui appare un altro pericolo: il confronto inarmonico con le masse e le linee dei grandi casamenti, che ordinariamente intorno ai nuovi monumenti isolati eleva la costruzione moderna. Finché il Pantheon o la Fontana di Trevi si trovano tra case di piccola mole, belle o brutte che siano, ma senza pretese e senza un carattere invadente, l'effetto non è turbato; lo è quando intorno alla nuova piazza si schierano enormi edifici nuovi, dagli altissimi prospetti e dalle tinte chiare, ed assumono con le ampie linee architettoniche una fittizia monumentalità di stucco, per «fare onore» al monumento antico.

Norme previggenti possono essere imposte per evitare tali eventualità<sup>13</sup>; e, volta per volta, può essere richiesto il parere dei corpi consultivi per la conservazione dei monumenti: dovrebbe anzi esserlo per disposizione tassativa, poiché le condizioni esterne d'un monumento possono avere tanta importanza quanto le intrinseche relative al suo mantenimento ed al suo restauro. Solo così può riuscire non un oltraggio, ma talvolta anche un'opera nobile e grandiosa il condurre intorno ai monumenti un'ampia sistemazione stradale.

Passiamo da queste considerazioni ad alcuni concetti concreti, anzitutto per le nuove vie intermedie, poi per la sistemazione dell'abitato.

Il taglio di vie interne in vecchi centri è tal-

vari immobili di una speciale servitù a favore dell'*Hôtel de Ville* che stabilisce l'immutabilità delle facciate. Il Municipio s'incarica esso stesso dei lavori di riparazione e di manutenzione necessari mediante un lieve contributo, ed interviene al contratto di assicurazione degli edifici contro gli incendi. Cfr. nei *Comptes rendus du I<sup>er</sup> Congrès de l'Art public*, p. 38.

13. Canoni fondamentali di tali norme possono essere: la «statura» non alta dei nuovi edifici, i colori non chiari e vivaci, la conformazione semplice, possibilmente a struttura apparente in cortina di mattoni, o simile.

volta, pur escludendo i motivi artificiosi d'indole rettorica o d'indole finanziaria, una triste necessità. Il «non attraversamento» può essere realizzabile solo se ad un razionale decentramento si è pensato in tempo, ma non è formula pratica ove lo sviluppo della città è pregiudicato, od anche dove il tipo planimetrico stesso, non centrale ma diffuso, come a Napoli, non si presta ad isolare il gruppo dei vecchi quartieri. Ma tali vie nuove siano per numero e per ampiezza non maggiori di quanto occorre per smaltire il movimento, e siano tracciate componendo le esigenze della viabilità e del congiungimento dei nodi principali con quelle del rispetto ai monumenti ed all'ambiente, adattandosi per andamento e per elementi pittorici ed architettonici al sistema edilizio che già vige e che rappresenta la naturale continuata espressione di vita della città.

I. Non preconetti di rettifili e di sezione costante. Abbia bensì la via nei punti più ristretti un minimo di larghezza richiesta dalle condizioni di viabilità, che si prevedono sulla base di accurati calcoli statistici; abbia curve non tanto ristrette da rendere lungo il percorso e difficile il giro delle vetture e dei trams; ma se il tracciato è sinuoso, se ogni tanto risvolta e sposta alquanto il suo asse per lasciare il luogo ad un monumento, tanto meglio. Non v'è, ad esempio, nelle nuove vie di Roma una più felice disposizione di quella della testata verso Trastevere del ponte Garibaldi, con la torre degli Anguillara che si avvanza sull'asse e costringe ad un lieve gomito il Viale del Re; non un tracciato più geniale per varietà d'effetti del Corso Vittorio Emanuele, qui più volte citato. La rue Maquet e le altre vie circostanti nella vecchia Bruxelles presentano forse gli esempi più tipici di percorso curvilineo, senza parlare di quelli varissimi forniti da innumerevoli città italiane e tedesche, specialmente le minori, in cui le strade di attraversamento, ingrandendo vie esistenti, ne hanno seguito la linea irregolare; nella Luitpoldstrasse di Norimberga anche contribuisce all'effetto di libero aggruppamento il sistema di rientranze e sporgenze delle fronti che si è mantenuto per le nuove case analoghe al tipo caratteristico del vecchio abitato.

II. Si segua in questo tracciato la *fibra* del vecchio quartiere, in luogo d'intersecare artificialmente la nuova linea a quelle longi-

tudinali e trasversali già tracciate: e ciò, sia che si adotti la soluzione dell'allargamento di una via esistente, o che, piuttosto, si segua una linea nuova attraverso il mezzo degli isolati. Vantaggi e svantaggi hanno ambedue i sistemi, ma il secondo è ordinariamente preferibile nelle città in cui le note d'ambiente assumono grande importanza. Con esso è minore l'occasione di distruggere edifici pregevoli, di mutare le condizioni d'ambiente di altri edifici fatti per spazi ristretti, di penetrare con ampie aperture in piazze raccolte inadatte per divenire piazze di circolazione; tutta la zona interna dei blocchi può essere utilizzata; si evita il pericolo di porre a contrasto, spesso intollerabile, il modo antico di fabbricazione che rimane su di un lato ed il moderno che si sviluppa sull'altro.

Certo se è possibile trovare in mezzo agli isolati un tracciato assolutamente libero da poter seguire senza tagliar nulla o quasi, si ha la soluzione ideale. Così a Bruxelles, ove i Boulevards che fanno capo a place de Brouckère hanno potuto seguire il corso della Senne incanalata e ricoperta da grandi volte; ma ognuno vede che casi siffatti sono di eccezione.

Lo stesso ordine d'idee seguono le parallele che si pongono come sussidiarie alle vie esistenti, le vie speciali in cui, sovra terra o dentro terra, si fanno passare le linee tramviarie soltanto, deviandole dal rimanente del movimento stradale. E son queste le soluzioni forse più efficaci, a cui dovrebbe nel rinnovamento delle città darsi il massimo sviluppo, poiché sdoppiano razionalmente il traffico e sgombrano vecchie vie, senza che occorra mutarle. A Genova i tunnels tra la Zecca e piazza Corvetto son stati sufficienti per salvare il centro dall'invasione dei trams. Roma attenderebbe, come uno dei primi provvedimenti di attuazione del piano Regolatore, la parallela al Corso tra piazza SS. Apostoli e piazza S. Silvestro.

III. Si rispetti, là dove la nuova costruzione si innesta alla preesistente, il sistema di edificazione del vecchio abitato: i casamenti enormi, così cari alla moderna speculazione nelle grandi città, "moli odiose, come dice il Rubbiani<sup>14</sup>, così all'estetica come all'etica della vita nuovissima, motivate dalla resi-

stenza disperata dell'affarismo al livellamento degl'interessi del danaro", costituiscono disarmonia insanabile ovunque si abbia come schema tradizionale il tipo di piccole case; questo tipo si richiegga allora anche nei nuovi edifici col frazionare i lotti e con l'imporre servitù agli acquirenti, nel modo istesso che nei quartieri periferici s'impongono vincoli che limitano altezza ed estensione delle fabbriche sui singoli terreni.

Anche come senso stilistico dovrebbe rimanere un'armonia tra il vecchio ed il nuovo; ma in questo richiamo alla tradizione architettonica non vorrei essere frainteso. Esso non vuol dire che i nuovi prospetti debbano essere fredde copie di opere preesistenti, senza nuove ricerche d'arte, senza adattamento logico alle nuove esigenze; nulla ad es. di più lontano dal giusto senso dell'architettura di quegli Albums di progetti ideati «im sinne der Alten» presentati alla esposizione delle città tedesche di Dresda del 1903 per servire come modelli da applicare agli edifici nelle città di carattere storico. Ma ogni città ha una sua «atmosfera» artistica, ha cioè un senso di proporzioni, di colore, di forme, che è rimasto elemento permanente attraverso l'evoluzione dei vari stili, e da esso non si deve prescindere; deve esso dare il tono alle nuove opere, anche nelle ispirazioni più nuove ed audaci.

Cito un esempio negativo: il palazzo Odescalchi recentemente costruito all'inizio del Corso in Roma: imitazione accurata del Palazzo Riccardi di Firenze, nella via romana, tra i palazzi Doria, Salviati e Marescotti, tra le chiese di S. Marcello e di S. Maria in Via Lata, la sua tinta di pietra serena e le sue linee severe sono fuori posto; il meglio che possa accadere è di non avvertire neanche la sua esistenza, come quella di un grigio elemento neutro tra opere d'arte significative e tra loro congeniali. Ed almeno è imitazione italiana; che dire delle frequenti copie da composizioni dell'Olbrich o del Wagner, o, ancor peggio, dal volgare tipo cosmopolita di casamenti ad angoli arrotondati, a *mansardes*, a *bow-windows*, a cupole monegasche?

In questo rispetto al tipo artistico indigeno le città e le borgate svizzere possono essere veri modelli. Norimberga, come s'è accennato, offre un esempio tanto più commendevole in quanto che trattasi di una città di sviluppo progressivo. Bruges e Venezia meri-

14. Cfr. A. RUBBIANI e G. PONTONI, *Progetto di una via tra la piazza centrale e le due Torri*. Bologna, 1910.

tano il plauso del V Congresso internazionale dell'Arte pubblica tenuto recentemente in Bruxelles.

Non voglio lasciare questo argomento delle vie nuove attraverso le vecchie città senza dare un cenno di due recenti progetti in cui i concetti suespressi trovano geniale espressione pratica. Il primo è, per Firenze, il progetto presentato dal Carocci e dal Castellucci<sup>15</sup>, in contrapposto ai disastrosi tagli voluti dal Piano regolatore, per dare una sistemazione alla zona prossima al ponte Vecchio ed insieme per aprire un'arteria nel quartiere di Oltrarno tra il Lungarno Torrigiani e la porta S. Frediano; per la piazzetta di Santa Felicita, posteriormente al coro di S. Spirito, a lato della piazza del Carmine la via nuova si sarebbe svolta, penetrando discreta tra gli ampi isolati senza nulla alterare degli antichi edifici e provvedendo al movimento che fa capo al ponte Vecchio. Il secondo, più recente, è il progetto del Rubbiani e del Pontoni per una via in Bologna tra la piazza del Nettuno e le due Torri<sup>16</sup>; con esso si sarebbe venuta a costituire dalla unione di varie strade interne esistenti, quali la via degli Orefici e Via Caprarie, e da demolizioni fatte qua e là, una nuova via irregolarmente pittoresca nel suo percorso tra vecchi monumenti, ma ampia ed utile; via che iniziandosi posteriormente al palazzo del Podestà e sboccando in una specie di delta alla piazza di Porta Ravennana, avrebbe avuto la funzione di linea succursale alla Via Rizzoli. Era opera nobilissima di arte e di sapiente affetto per la bella città gloriosa, e non ha prevalso; nulla è riuscito a scongiurare la volgare geometria del nuovo piazzale rettangolare pel quale già sono iniziati i lavori, il nuovo centro, degno emulo di quello della consorella Firenze.

Dopo le vie principali interne, le zone intermedie. Allontanato da queste il movimento esterno, rimangono in campo come fattori della sistemazione il movimento locale, il locale aspetto artistico, i *desiderata* dell'igiene. Solo può conciliarli la soluzione del «diradamento».

Non unità regolare di vie nuove, ma allargamento irregolare: demolizione qua e là di una casa o di un gruppo di case e creazione in loro vece di una piazzetta e di un giardino in essa, piccolo polmone nel vecchio quartiere; poi la via si restringa per ampliarsi di nuovo

tra poco, aggiungendo varietà di movimento, associando effetti di contrasto al tipo originario edilizio che permarrà così in tutto il suo carattere d'Arte e di ambiente. Solo vi si farà strada qualche raggio di sole, si aprirà qualche nuova visuale e respireranno le vecchie case troppo strette tra loro.

Non saprei porre a questi concetti miglior commento delle parole scritte dal Rubbiani a proposito della sua proposta di cui ora ho discorso<sup>17</sup>; riguardano più la formazione di strade come linee di viabilità, ma hanno egualmente dirette applicazioni nella sistemazione dei nuclei interni: «Acconciare le città vecchie all'accrescimento di vita moderna senza snaturarne la fisionomia storica... può ottenersi studiando le riforme della viabilità non sulle piante e le carte della città ma nelle vie medesime, angolo per angolo, casa per casa, crocicchio per crocicchio. Migliorare la viabilità col minimo delle demolizioni e col massimo degli espedienti e persuadersi che più le contrade sono varie per altezze di edifici, per movenze che sembrano impensate, per piccole fughe e prospettive che richiamino e divertano l'occhio, e meglio è; credere che l'alterarsi del pittoresco al monumentale, della vecchia torre e dell'umile casetta coll'edificio moderno è una delle precipue ragioni di cui è fatta la bellezza delle città italiane e delle antiche città più celebrate: tutto questo è osservazione e pensiero che devono trasformarsi in arte sottile per riformare le vecchie strade o crearne di nuove. Facciamo delle strade comode ma che sembri abbiano sempre esistito per l'affacciarsi lungo il loro studiato sviluppo di quanto ricorda la vita stessa degli avi, facciamo delle strade in cui si rispecchi la vita sociale qual è, cioè una varietà di fortune, la folla umana qual è, cioè non un reggimento di granatieri al *presentat arm*, e ricordino un poco l'adorabile modo di disporsi delle cose nel paesaggio naturale, dove tutto è sinfonia senza uniformità, tutto è armonia in una vittoria dell'asimmetrico, dove tutto è bellezza in un continuo predominio di curve, di flessioni, di angoli sopra la monotonia del parallelismo».

Così dunque tanto dovrebbe essere ampio

15. Cfr. *Bullettino dell'Associazione per la difesa di Firenze antica*. «Edilizia Fiorentina». Firenze, 1903.

16. Cfr. RUBBIANI e PONTONI, op. cit.

17. Op. cit., pag. 11.



lo studio integrale della città nel provvedere ai quartieri di ampliamento ed alle arterie di circolazione, tanto deve essere spicciolo e limitato questo studio, fatto con somma cura punto per punto, della sistemazione delle zone interne. Occorre anzitutto determinare, sulla conoscenza precisa degli elementi di vario genere, relativi alla via ed alle case, all'arte ed alle storiche vicende, quali siano i capisaldi immutabili, cioè gli edifici di carattere storico ed artistico che debbono essere conservati, le opere ed i gruppi di cui deve esser rispettato l'ambiente; la possibilità del diradamento deve essere poi considerata dai punti di vista del massimo rendimento di luce e d'aria che una parziale demolizione può portare alle case prossime, degli effetti prospettici che risulteranno nei nuovi quadri che verranno a comporsi, ed anche delle ragioni della viabilità; poiché alle volte piccoli tagli che pongano piazzette all'unione di due strade, che tolgano corpi avanzati costituenti strettoie, o che semplicemente smussino un angolo, possono essere sufficienti per ridare equilibrio al movimento stradale, congestionato in qualche punto. Così in Roma basterebbero provvedimenti, provvisori o definitivi, di questo genere, per migliorare grandemente le condizioni di punti difficili e pericolosi delle vie interne, quali i passaggi laterali al Foro Traiano, la via degli Orfani tra piazza Capranica ed il Pantheon, la via S. Silvestro, lo sbocco della via di Campo Marzio, ecc.

L'opera sarebbe completa se contemporaneamente anche avvenissero restauri prudenti e sapienti (e qui sta il difficile) delle case che esistono; restauri di adattamento non radicale alle esigenze moderne, diradando ed aprendo con lo stesso senso di misura adottato per la via, e restauri artistici che le riportassero all'aspetto primitivo; e spesso i due restauri potrebbero essere concomitanti, poiché l'edificio può rivelarsi di classe col riprendere la sua antica dignità.

In questo nobile campo di attività veramente «Bononia docet». A Bologna per il cosciente sentimento di privati che hanno inteso l'importanza degli elementi di bellezza che racchiudevano le loro case, per la feconda iniziativa di un gruppo di artisti e di studiosi riuniti nel benemerito Comitato per Bologna storico-artistica, per l'accorgimento con cui si è saputo volgere a criteri d'arte l'antica

tradizione degli abbellimenti in occasione delle feste rionali, tutta una serie di mirabili opere fattesi col tempo massa amorfa, ha riveduto la luce; le case dei Ghislieri, dei Muzza, dei Felicini, dei Fantuzzi, degli Azzoguidi e di tante altre famiglie dei secoli XIV e XV hanno rifiorito accanto ai monumenti maggiori, hanno riportato sulle vie della città turrita il fascino della loro arte gentile.

Ma ritorniamo al sistema edilizio del diradamento. Complessa espressione di varie esigenze, forma d'arte viva e plastica, sarebbe vano trovare per esso formule fisse ed illustrarlo altrimenti che con esempi concreti. Ed eccone uno, che, purtroppo, ha ben poche probabilità di uscire dallo stato di progetto.

Roma ha nel Rione Ponte e nel Rione Parione il suo quartiere del Rinascimento. Ivi sulle strade tracciate da Sisto IV e da Giulio II verso il Vaticano, si andò specialmente addensando la popolazione degli addetti alla Corte pontificia, dei *Curiales*, ben distinta dalla popolazione romana rimasta verso i rioni centrali; ed intorno ai nuovi pubblici edifici fece a gara ad erigere le fabbriche d'abitazione, molte delle quali rimangono ancora quasi complete, moltissime mostrano della forma primitiva vestigia più o meno estese ed evidenti. E quasi quanto gli edifici maggiori di quel tempo che ancora tutta la zona conserva, quali la Cancelleria ed il Palazzo Massimi, la Zecca, il palazzo del cardinale Nardini e quello del Fieschi, i palazzi degli Alberini, dei Baldassini, dei Niccolini, ecc., interessa la Storia dell'Arte tutta la serie di case minori, poste sulle vie principali o perdedute nel dedalo di viuzze, in cui può leggersi tutta l'evoluzione architettonica del tipo di abitazione in Roma dal Medio Evo all'età moderna<sup>18</sup>.

[...]

Ora quasi tutta la zona, già così bella e ricca, è divenuta uno degli infimi quartieri della città ed accoglie in molti punti una triste miseria morale e materiale: l'accoglie, non la produce, come molti sembrano credere, poiché quella miseria andrebbe a pullulare altrove, come piaga maligna, il giorno che il piccone abbattesse quelle case di prelati e d'impiegati di Curia, divenute attualmente povere abitazioni e luridi lupanari.

Certo ora, a chi non risalga dalle tracce d'arte, che ovunque si affacciano, ad imma-

ginare la forma antica, sembrano ben strani gl'inni di lode che poeti e cronisti levarono a Sisto IV allorché energicamente intraprese, sotto la direzione dei «magistri viarum», la edificazione del nuovo quartiere sulle nuove vie tracciate a ventaglio verso il ponte:

*Quae modo vix stabulum fuerat: te principe formam  
Urbis habet, duce te reddita Roma sibi est*<sup>19</sup>.

Ed altrove: «Questo campo di Marte (Martia terra) già coperto d'immondizie prende ora aspetto nuovo; la bellezza e la pulizia regnano ovunque. Onoriamo degnamente Sisto Salvatore!»<sup>20</sup>.

Questi elogi pomposi si riferivano specialmente alla «Via Recta» che congiungeva il ponte col Campo Marzio, cioè all'attuale via dei Coronari ed al suo prolungamento verso la chiesa di S. Agostino, che intanto si elevava per la munificenza del cardinale d'Estouteville.

Ora appunto via dei Coronari è stata quattro anni fa, allorché fu redatto il nuovo piano regolatore, il segnacolo di un'aspra lotta tra le varie tendenze edilizie. Il piano regolatore l'aveva condannata, includendola nel tracciato nuovo di una via che, tra la piazza Colonna ed il Ponte S. Angelo, veniva a compiere una devastazione inesorabile di una lunga serie di palazzi e di case, aventi valore talora monumentale, talora documentale per l'Arte e la Storia<sup>21</sup>.

Studiosi ed artisti sorsero in armi. Il taglio a nulla serviva come viabilità, a cui ampiamente può provvedere l'arteria del Lungotevere parallela e prossima; portava distruzioni gravissime di monumenti e di ambiente; rispondeva solo alla vana illusione che il risanamento di una zona potesse localizzarsi su di una linea.

Si cercò allora, senza abbandonare l'idea, una soluzione media; e fu improvvisata una via serpeggiante che s'intreccia alla via dei Coronari lasciando in piedi le costruzioni più importanti e serpeggiando a destra ed a sini-

stra con una irregolarità forzata che nulla ha di organico o di pseudo-organico. E la soluzione è rimasta sulla pianta definitiva col nome improprio di «Sistemazione artistica di via dei Coronari».

Mi si permettano due osservazioni in cui prendono forma concreta alcuni concetti generici già esposti.

Tutta la penisola circondata dal Tevere tra il moderno ponte Umberto ed il ponte Sisto ha complessivamente, limitandola internamente alla Cancelleria ed a piazza Navona, una superficie di mq. 440.000, e di questi forse 3/4 trovansi in cattive condizioni edilizie, forse 2/5 in condizioni di miseria e di sporcizia non dissimili dai Coronari e dai suoi dintorni; la sistemazione proposta trasformerebbe una zona forse di mq. 30.000, lasciando il resto immutato. È questo logico?

E poi, per ciò che riguarda l'arte, sembra davvero che questa possa essere rispettata, salvando alcune casette ma portandovi addosso un'ampia via che vi canalizzerà il movimento cittadino? Accanto ai grandi edifici moderni, queste costruzioni che hanno quasi soltanto valore di ricordo e di ambiente perderanno ogni proporzione, ogni carattere, ogni significato; e, del resto, mutato anche l'ambiente economico della località, i restauri che i proprietari nel loro interesse verranno tratti ad intraprendere saranno, non di piccolo adattamento, ma di mutazione completa, e quasi più nulla rimarrà, dopo breve tempo, degli elementi d'arte quattrocentesca o cinquecentesca.

Ecco dunque le ragioni che persuadono della convenienza di adottare un programma di miglioramento che può estendersi su di una vasta zona, senza sconvolgere radicalmente nessuna parte, senza mutare l'ordine dei quartieri, senza condurvi la grande circolazione: la soluzione del diradamento.

La planimetria delineata alla fig. 7 dà espressione grafica della proposta concreta (limitata per ora alla zona dei Coronari). Sono indicati in scuro gli edifici che hanno carattere d'arte, e le note che vi si riferiscono ne riassumono i dati: sono i capisaldi che occorre possibilmente lasciare intatti.

[...].

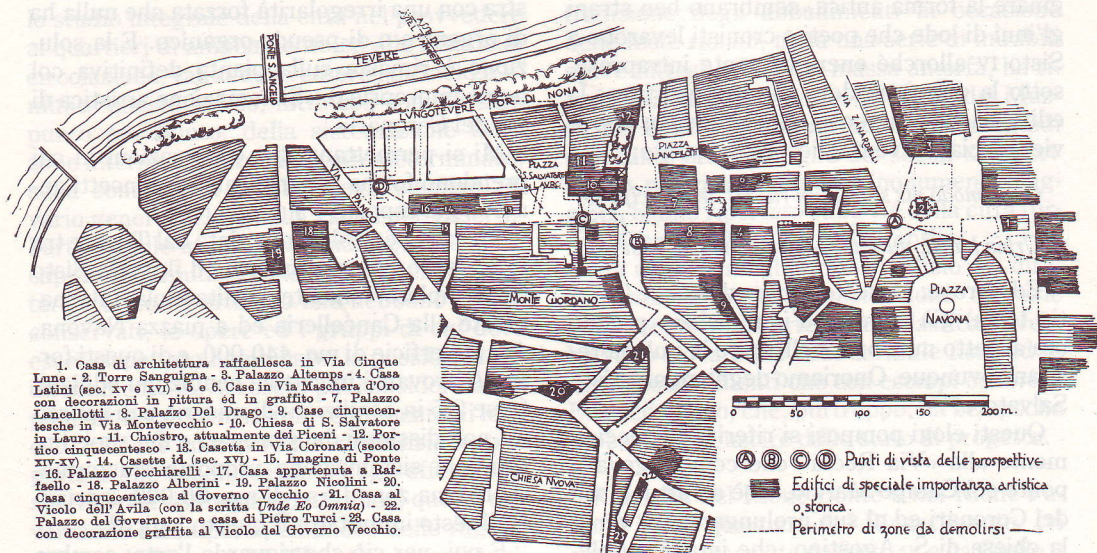
Le linee e le modalità di questa varia sistemazione [...] sono state immaginate non solo partendo dal rispetto alle opere esistenti ed unendolo con la pratica ricerca del più effi-

18. cfr. GNOLI, *Have Roma*. Roma, 1909.

19. *De Urbe a Sixto Viis ornata*. Epygramma XVIII: A. BRANDOLINI, Cod. Vat. Est., n. 5008.

20. Cfr. E. MÜNTZ, *Les arts à la cour des papes*, vol. II.

21. Delle condizioni peculiari del piano e dei suoi danni minacciati parlai nella *Nuova Antologia*, 1908, in talune note sulle *Demolizioni nel centro di Roma*.



1. Casa di architettura raffaellesca in Via Cinque Lune - 2. Torre Sanguigna - 3. Palazzo Altemps - 4. Casa Latini (sec. XV e XVI) - 5 e 6. Case in Via Maschera d'Oro con decorazioni in pittura ed in graffito - 7. Palazzo Lancellotti - 8. Palazzo Del Drago - 9. Case cinquecentesche in Via Montevecchio - 10. Chiesa di S. Salvatore in Lauro - 11. Chiostro, attualmente dei Piceni - 12. Portico cinquecentesco - 13. Casetta in Via Coronari (secolo XIV-XV) - 14. Casetta id. (sec. XVI) - 15. Immagine di Ponte - 16. Palazzo Vecchiarelli - 17. Casa appartenuta a Raffaello - 18. Palazzo Alberini - 19. Palazzo Nicolini - 20. Casa cinquecentesca al Governo Vecchio - 21. Casa al Vicolo dell'Avila (con la scritta *Unde Eo Omnia*) - 22. Palazzo del Governatore e casa di Pietro Turci - 23. Casa con decorazione graffita al Vicolo del Governo Vecchio.

*Sistemazione proposta per la Via dei Coronari e le sue adiacenze in Roma. Planimetria d'insieme.*

*Veduta prospettica C. Via Coronari e piazza S. Salvatore in Lauro. (A destra il fianco liberato della chiesa di S. Salvatore; nel fondo l'ultimo tratto della via dei Coronari e la breve zona di nuove case verso il ponte S. Angelo).*



cace miglioramento nelle condizioni di aria e di luce; ma insieme hanno avuto per guida la concezione prospettica degli effetti vari di masse, di scorci, di colori che verranno così a comporsi. Ed è in questo la massima difficoltà di tali proposte; ché in noi non è più così facile e diretto, per la nostra consuetudine con la geometria proiettiva, l'immaginare le opere nello spazio, come lo era nel medio Evo e nel primo Rinascimento, in cui, più che sulla carta, l'artista lavorava sul luogo e tracciava le linee e fissava le proporzioni con intuito prospettico geniale e sicuro.

[...].

Dei capisaldi fissati niuno verrebbe ad essere toccato nel diradamento. Né danni produrrebbe la via trasversale suddetta che dovrebbe congiungere la piazza della Chiesa Nuova col Lungotevere Tordinona ed il cui tracciato alquanto sinuoso è stato accuratamente studiato nella planimetria della fig. 7<sup>22</sup>;

22. Nel primo studio del piano regolatore del 1908, tale strada trasversale era stata segnata rettilinea, e così il tracciato avrebbe portato la rovina della casetta decorata in graffito al Vicolo del Governo Vecchio e della casa di tipo del Rosselli, con l'iscrizione *Unde eo omnia*, al Vicolo dell'Avila, come pure, più in là, del portico interno, della metà del Cinquecento, di S. Salvatore in Lauro. Ma nell'edizione definitiva del piano, forse per uno sbaglio di stampa, la via è rimasta sospesa: comincia presso i Coronari, ma si arresta al punto più scabroso.

solo nel suo incontro con la via dei Coronari essa travolgerebbe una bella casetta cinquecentesca che fa parte del gruppo unito al palazzo Lancellotti; e la distruzione non può evitarsi con lo spostare la via che altrove incontrerebbe sbarramenti più gravi; né, come ho accennato, alla via sembra ora possibile rinunciare, poiché costituendo unica comunicazione tra il quartiere che si aggruppa intorno alla Chiesa Nuova ed i Prati ed il centro di piazza Colonna, è ora (o per dir meglio sarà quando la necessità ne sia sperimentalmente dimostrata) una congiunzione che completa lo schema secondario; e forse da essa son risparmiati i guai ben più gravi che altri tracciati, quali quelli lungo la via dell'Anima, o per la piazza Navona, recherebbero. Sia dunque pur sacrificata la casetta, ma nulla vieta che il suo prospetto, di cui sono in pietra tutti i principali elementi, e le cui linee ben si adattano alle esigenze di una casa moderna, sia scrupolosamente ricostruito subito dopo l'angolo nel primo dei nuovi edifici della nuova via.

Queste le linee principali della sistemazione proposta. Se insieme ad essa fosse possibile, con lo stesso alto senso d'arte di cui Bologna ci ha dato l'esempio, restituire taluni dei vecchi fabbricati, togliendone le superfezioni, ad es. riportando all'altezza di tre piani soltanto ed all'antico elegante aspetto le casette dell'ultimo tratto della via: se insieme, e questo è non solo possibile ma doveroso, la nettezza e l'ordine ritornassero nel quartiere, che ora tutti i pubblici servizi del Comune lasciano inescusabilmente in abbandono, si compierebbe davvero una «sistemazione artistica»: opera non trionfale ma modesta, di rispetto al passato con criteri moderni, d'innesto di bellezza nuova sulla bellezza antica.

E sarebbe — questa, come le altre analoghe che potrebbero idearsi — opera di studio, di arte e di amore. Ma appunto nel riunire tali fattori sta la vera difficoltà grave. Come poterli trovare insieme associati negli Uffici tecnici preposti a questi lavori — nei quali se anche v'è la preparazione teorica (ed è raro, dato l'insufficienza dei nostri studi architettonici e data la poca importanza che si dà ancora all'Edilizia come scienza a sé), non può che vigere, come in quasi tutti gli Uffici, la norma del minimo sforzo e della minima responsabilità? Come poter ottenere soluzio-

ni complesse, che ad ogni passo recano un quesito storico, una difficoltà pratica, una ricerca d'Arte, quando è tanto facile raggiungere con la geometria della squadra, ed al più del compasso, soluzioni semplici, che una bella frase può poi nobilitare?

In due modi forse potrebbero «tenere altro viaggio», e son due modi, tradizionalmente italiani, che, come tutte le cose umane, accoppiano vantaggi ed inconvenienti: il sistema delle Commissioni, ed il sistema dei concorsi: l'uno tranquilla collaborazione di più persone competenti, l'altro ardito contributo (inquadro entro un programma ben meditato e concreto) di tutte le energie giovani a quesiti ardui e geniali. Ma intanto si dovrebbe esigere che per tutte le proposte edilizie nelle città di carattere storico ed artistico, in cui è monumento tutto il complesso dell'abitato, non mancasse mai il parere, non incidentale, ma diretto e con pieno diritto di veto, delle Commissioni provinciali e del Consiglio Superiore per le Antichità e le Belle Arti, preparato anch'esso per tale nuova funzione.

Sarà mai tutto questo possibile?

Auguriamolo per la bellezza delle nostre città gloriose, varie d'aspetto come varie di storici ricordi, che debbono mantenere il loro carattere e la loro poesia, senza che più le travolga la volgarità che tutto uguaglia. Molto ancora può in esse essere salvato. Ancora può sorridere alla mente l'idea che, mentre le novissime agglomerazioni edilizie si distendono lontano per le dolci campagne in bei quartieri allietati dal verde e dal sole, all'interno delle città che tanto vissero, appunto la scienza e l'arte moderna si uniscano per ridestare, non per violare, l'«anima dei secoli».

---

**MARCELLO PIACENTINI**  
**SULLA CONSERVAZIONE DELLA**  
**BELLEZZA DI ROMA E SULLO**  
**SVILUPPO DELLA CITTÀ MODERNA**

---

Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura,  
 Roma s.d. [1916]

---

**IL CARATTERE DELLA CITTÀ**

Roma non ha il tipo di grande città capitale. La si vuol sempre considerare come tale, ma di fatto non lo è.

Ha carattere *pittorresco*, e non *grandioso*.

ANTONIO SANT'ELIA  
**L'ARCHITETTURA FUTURISTA.  
 MANIFESTO**

Foglio volante, Milano 11.7.1914. Poi in «Lacerba», II, 15 (1.8.1914), pp. 228-231.

Dopo il '700 non è più esistita nessuna architettura. Un balordo miscuglio dei più vari elementi di stile, usato a mascherare lo scheletro della casa moderna, è chiamato architettura moderna. La bellezza nuova del cemento e del ferro vien profanata con la sovrapposizione di carnevalesche incrostazioni decorative, che non sono giustificate né dalle necessità costruttive, né dal nostro gusto, e traggono origine dalle antichità egiziana, indiana o bizantina, e da quello sbalorditivo fiorire di idiozie e di impotenza che prese il nome di *neo-classicismo*.

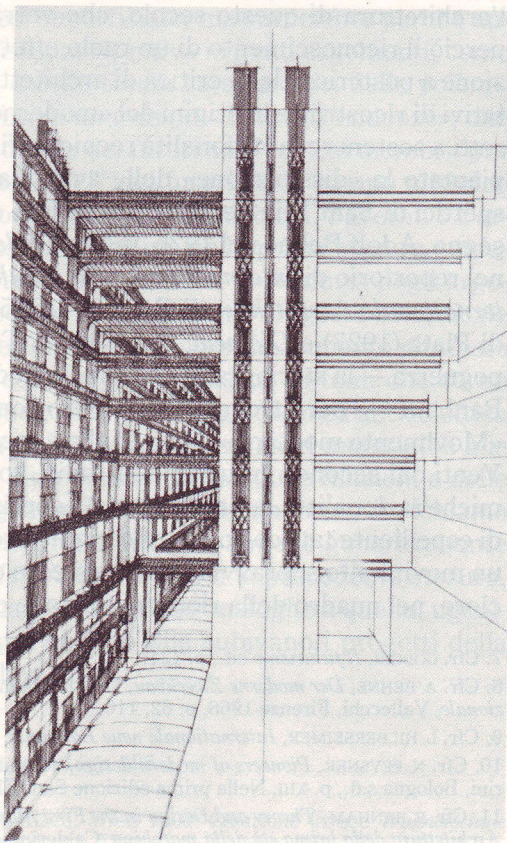
In Italia si accolgono codeste ruffianerie architettoniche, e si gabella la rapace incapacità straniera per geniale invenzione, per architettura nuovissima. I giovani architetti italiani (quelli che attingono originalità dalla clandestina compulsazione di pubblicazioni d'arte) sfoggiano i loro talenti nei quartieri nuovi delle nostre città, ove una gioconda insalata di colonnine ogivali, di fogliose seicentesche, di archiacuti gotici, di pilastri egiziani, di volute rococò, di putti quattrocenteschi, di cariatidi rigonfie, tien luogo, seriamente, di stile, ed arieggia con presunzione al monumentale. Il caleidoscopico apparire e riapparire di forme, il moltiplicarsi delle macchine, l'accrescersi quotidiano dei bisogni imposti dalla rapidità delle comunicazioni, dall'agglomeramento degli uomini, dall'igiene e da cento altri fenomeni della vita moderna, non danno alcuna perplessità a codesti sedicenti rinnovatori dell'architettura. Essi perseverano cocciuti con le regole di Vitruvio, del Vignola e del Sansovino e con qualche pubblicazioncella di architettura tedesca alla mano, a ristampare l'immagine dell'imbecillità secolare sulle nostre città, che dovrebbero essere l'immediata e fedele proiezione di noi stessi.

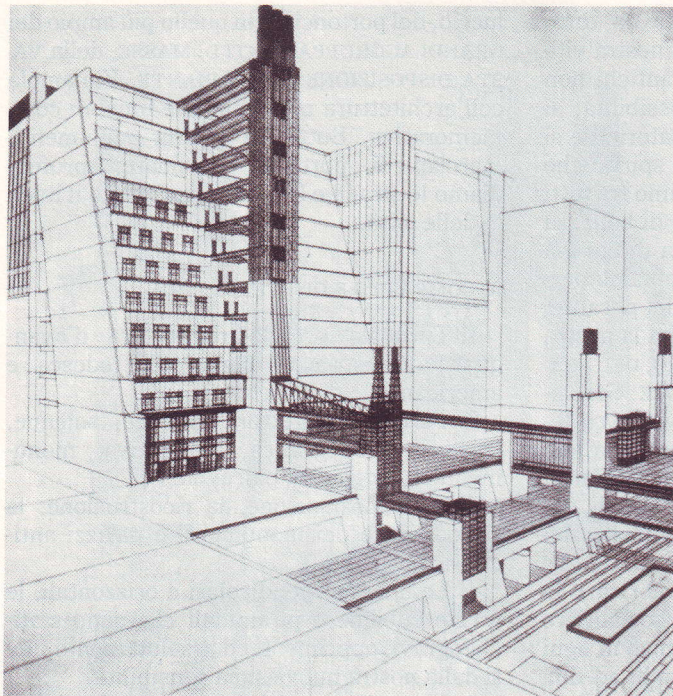
Così quest'arte espressiva e sintetica è diventata nelle loro mani una vacua esercitazione stilistica, un rimuginamento di formule malamente azzeccate a camuffare da edificio moderno il solito bussolotto passatista di

mattone e di pietra. Come se noi, accumulatori e generatori di movimento, coi nostri prolungamenti meccanici, col rumore e colla velocità della nostra vita, potessimo vivere nelle stesse case, nelle stesse strade costruite pei loro bisogni dagli uomini di quattro, cinque, sei secoli fa.

Questa è la suprema imbecillità dell'architettura moderna che si ripete per la complicità mercantile delle accademie, domicili coatti dell'intelligenza, ove si costringono i giovani all'onanistica ricopiatura di modelli classici, invece di spalancare la loro mente alla ricerca dei limiti e alla soluzione del nuovo e imperioso problema: LA CASA E LA CITTÀ FUTURISTE. La casa e la città spiritualmente e materialmente nostre, nelle quali il nostro tumulto possa svolgersi senza parere un grottesco anacronismo.

La città futurista. Via secondaria per pedoni, con ascensori nel mezzo.





La città futurista.  
 Casa a gradinata con ascensori  
 dai 4 piani stradali.

Il problema dell'architettura futurista non è un problema di rimaneggiamento lineare. Non si tratta di trovare nuove sagome, nuove marginature di finestre e di porte, di sostituire colonne, pilastri, mensole con cariatidi, mosconi, rane; non si tratta di lasciare la facciata a mattone nudo, o di intonacarla, o di rivestirla di pietra, né di determinare differenze formali tra l'edificio nuovo e quello vecchio; ma di creare di sana pianta la casa futurista, di costruirla con ogni risorsa della scienza e della tecnica, appagando signorilmente ogni esigenza del nostro costume e del nostro spirito, calpestando quanto è grottesco, pesante e antitetico con noi (tradizione, stile, estetica, proporzione) determinando nuove forme, nuove linee, una nuova armonia di profili e di volumi, un'architettura che abbia la sua ragione d'essere solo nelle condizioni speciali della vita moderna, e la sua rispondenza come valore estetico nella nostra sensibilità. Quest'architettura non può essere soggetta a nessuna legge di continuità storica. Deve essere nuova come è nuovo il nostro stato d'animo.

L'arte di costruire ha potuto evolversi nel tempo e passare da uno stile all'altro mantenendo inalterati i caratteri generali dell'ar-

chitettura, perché nella storia sono frequenti i mutamenti di moda e quelli determinati dall'avvicinarsi dei convincimenti religiosi e degli ordinamenti politici; ma sono rarissime quelle cause di profondo mutamento nelle condizioni dell'ambiente che scardinano e rinnovano, come la scoperta di leggi naturali, il perfezionamento dei mezzi meccanici, l'uso razionale e scientifico del materiale.

Nella vita moderna il processo di conseguente svolgimento stilistico nell'architettura si arresta. L'ARCHITETTURA SI STACCA DALLA TRADIZIONE. SI RICOMINCIA DA CAPO PER FORZA.

Il calcolo sulla resistenza dei materiali, l'uso del cemento armato e del ferro escludono l'architettura intesa nel senso classico e tradizionale. I materiali moderni da costruzione e le nostre nozioni scientifiche non si prestano assolutamente alla disciplina degli stili storici, e sono la causa principale dell'aspetto grottesco delle costruzioni «alla moda» nelle quali si vorrebbe ottenere dalla leggerezza, dalla snellezza superba della *poutrelle* e dalla fragilità del cemento armato, la curva pesante dell'arco e l'aspetto massiccio del marmo.

La formidabile antitesi tra il mondo moder-

no e quello antico è determinata da tutto quello che prima non c'era. Nella nostra vita sono entrati elementi di cui gli antichi non hanno neppure sospettata la possibilità; si sono determinate contingenze materiali e si sono rilevati atteggiamenti dello spirito che si ripercuotono in mille effetti; primo fra tutti la formazione di un nuovo ideale di bellezza ancora oscuro ed embrionale, ma di cui già sente il fascino anche la folla. Abbiamo perduto il senso del monumentale, del pesante, dello statico, ed abbiamo arricchita la nostra sensibilità del GUSTO DEL LEGGERO, DEL PRACTICO, DELL'EFFIMERO E DEL VELOCE. Sentiamo di non essere più gli uomini delle cattedrali, dei palazzi, degli arengari; ma dei grandi alberghi, delle stazioni ferroviarie, delle strade immense, dei porti colossali, dei mercati coperti, delle gallerie luminose, dei rettifili, degli sventramenti salutari.

Noi dobbiamo inventare e rifabbricare la città futurista simile ad un immenso cantiere tumultuante, agile, mobile, dinamico in ogni sua parte, e la casa futurista simile ad una macchina gigantesca. Gli ascensori non debbono rincantucciarsi come vermi solitari nei vani delle scale; ma le scale, divenute inutili, devono essere abolite e gli ascensori devono inerparsi, come serpenti di ferro e di vetro, lungo le facciate. La casa di cemento, di vetro, di ferro, senza pittura e senza scultura, ricca soltanto della bellezza congenita alle sue linee e ai suoi rilievi, straordinariamente brutta nella sua meccanica semplicità, alta e larga quanto più è necessario, e non quanto è prescritto dalla legge municipale, deve sorgere sull'orlo di un abisso tumultuante: la strada, la quale non si stenderà più come un soppedaneo al livello delle portinerie, ma si sprofonderà nella terra per parecchi piani, che accoglieranno il traffico metropolitano e saranno congiunti, per i transiti, da passerelle metalliche e da velocissimi *tapis roulants*.

BISOGNA ABOLIRE IL DECORATIVO. Bisogna risolvere il problema dell'architettura futurista non più rubacchiando da fotografie della Cina, della Persia e del Giappone, non più imbecillendo sulle regole di Vitruvio, ma a colpi di genio, e armati di una esperienza scientifica e tecnica. Tutto deve essere rivoluzionato. Bisogna sfruttare i tetti, utilizzare i sotterranei, diminuire l'importanza delle facciate, trapiantare i problemi del buon gusto dal campo della sagometta, del capitel-

luccio, del portoncino, in quello più ampio dei GRANDI AGGRUPPAMENTI DI MASSE, della VASTA DISPOSIZIONE DELLE PIANTE. Finiamola coll'architettura monumentale funebre commemorativa. Buttiamo all'aria monumenti, marciapiedi, porticati, gradinate, sprofondiamo le strade e le piazze, inalziamo il livello delle città.

#### IO COMBATTO E DISPREZZO:

1. Tutta la pseudo-architettura d'avanguardia, austriaca, ungherese, tedesca e americana.

2. Tutta l'architettura classica, solenne, ieratica, scenografica, decorativa, monumentale, leggiadra, piacevole.

3. L'imbalsamazione, la ricostruzione, la riproduzione dei monumenti e palazzi antichi.

4. Le linee perpendicolari e orizzontali, le forme cubiche e piramidali che sono statiche, gravi, opprimenti ed assolutamente fuori dalla nostra nuovissima sensibilità.

5. L'uso di materiali massicci, voluminosi, duraturi, antiquati, costosi.

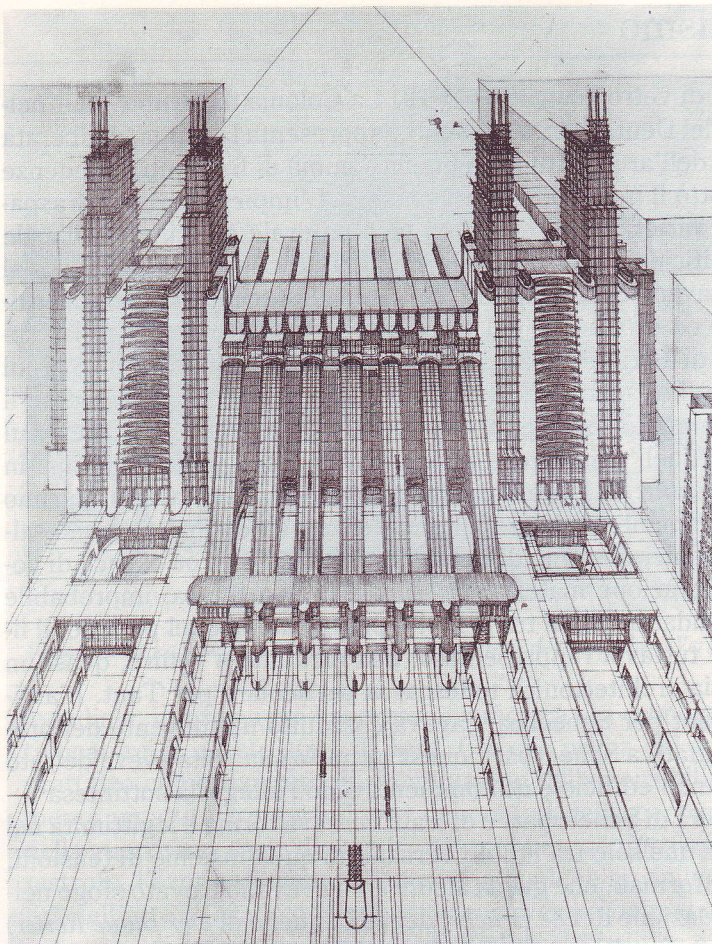
#### E PROCLAMO:

1. Che l'architettura futurista è l'architettura del calcolo, dell'audacia temeraria e della semplicità; l'architettura del cemento armato, del ferro, del vetro, del cartone, della fibra tessile e di tutti quei surrogati al legno, alla pietra e al mattone che permettono di ottenere il massimo della elasticità e della leggerezza.

2. Che l'architettura futurista non è per questo un'arida combinazione di praticità e di utilità, ma rimane arte, cioè sintesi, espressione.

3. Che le linee oblique e quelle ellittiche sono dinamiche, per la loro stessa natura hanno una potenza emotiva mille volte superiore a quella delle perpendicolari e delle orizzontali, e che non vi può essere un'architettura dinamicamente integratrice all'infuori di esse.

4. Che la decorazione, come qualche cosa di sovrapposto all'architettura, è un assurdo, e che SOLTANTO DALL'USO E DALLA DISPOSIZIONE ORIGINALE DEL MATERIALE GREGGIO O NUDO O VIOLENTAMENTE COLORATO, DIPENDE IL VALORE DECORATIVO DELL'ARCHITETTURA FUTURISTA.



La città futurista. Stazione d'aeroplani e treni ferroviari, con funicolari e ascensori, su 3 piani stradali.

5. Che, come gli antichi trassero l'ispirazione dell'arte dagli elementi della natura, noi — materialmente e spiritualmente artificiali — dobbiamo trovare quell'ispirazione negli elementi del nuovissimo mondo meccanico che abbiamo creato, di cui l'architettura deve essere la più bella espressione, la sintesi più completa, l'integrazione artistica più efficace.

6. L'architettura come arte di disporre le forme degli edifici secondo criteri prestabiliti è finita.

7. Per architettura si deve intendere lo sforzo di armonizzare con libertà e con grande audacia l'ambiente con l'uomo, cioè rendere il mondo delle cose una proiezione diretta del mondo dello spirito.

8. Da un'architettura così concepita non può nascere nessuna abitudine plastica e lineare, perché i caratteri fondamentali dell'architettura futurista saranno la caducità e la transitorietà. LE CASE DURERANNO MENO DI NOI. OGNI GENERAZIONE DOVRÀ FABBRICARSI LA SUA CITTÀ. Questo costante rinnovamento dell'ambiente architettonico contribuirà alla vittoria del FUTURISMO, che già si afferma con le PAROLE IN LIBERTÀ, IL DINAMISMO PLASTICO, LA MUSICA SENZA QUADRANTE E L'ARTE DEI RUMORI, e pel quale lottiamo senza tregua contro la vigliaccheria passatista.

Milano, 11 luglio 1914.



solo nel suo incontro con la via dei Coronari essa travolgerebbe una bella casetta cinquecentesca che fa parte del gruppo unito al palazzo Lancellotti; e la distruzione non può evitarsi con lo spostare la via che altrove incontrerebbe sbarramenti più gravi; né, come ho accennato, alla via sembra ora possibile rinunciare, poiché costituendo unica comunicazione tra il quartiere che si aggruppa intorno alla Chiesa Nuova ed i Prati ed il centro di piazza Colonna, è ora (o per dir meglio sarà quando la necessità ne sia sperimentalmente dimostrata) una congiunzione che completa lo schema secondario; e forse da essa son risparmiati i guai ben più gravi che altri tracciati, quali quelli lungo la via dell'Anima, o per la piazza Navona, recherebbero. Sia dunque pur sacrificata la casetta, ma nulla vieta che il suo prospetto, di cui sono in pietra tutti i principali elementi, e le cui linee ben si adattano alle esigenze di una casa moderna, sia scrupolosamente ricostruito subito dopo l'angolo nel primo dei nuovi edifici della nuova via.

Queste le linee principali della sistemazione proposta. Se insieme ad essa fosse possibile, con lo stesso alto senso d'arte di cui Bologna ci ha dato l'esempio, restituire taluni dei vecchi fabbricati, togliendone le superfetazioni, ad es. riportando all'altezza di tre piani soltanto ed all'antico elegante aspetto le casette dell'ultimo tratto della via: se insieme, e questo è non solo possibile ma doveroso, la nettezza e l'ordine ritornassero nel quartiere, che ora tutti i pubblici servizi del Comune lasciano inescusabilmente in abbandono, si compierebbe davvero una «sistemazione artistica»: opera non trionfale ma modesta, di rispetto al passato con criteri moderni, d'innesto di bellezza nuova sulla bellezza antica.

E sarebbe — questa, come le altre analoghe che potrebbero idearsi — opera di studio, di arte e di amore. Ma appunto nel riunire tali fattori sta la vera difficoltà grave. Come poterli trovare insieme associati negli Uffici tecnici preposti a questi lavori — nei quali se anche v'è la preparazione teorica (ed è raro, dato l'insufficienza dei nostri studi architettonici e data la poca importanza che si dà ancora all'Edilizia come scienza a sé), non può che vigere, come in quasi tutti gli Uffici, la norma del minimo sforzo e della minima responsabilità? Come poter ottenere soluzio-

ni complesse, che ad ogni passo recano un quesito storico, una difficoltà pratica, una ricerca d'Arte, quando è tanto facile raggiungere con la geometria della squadra, ed al più del compasso, soluzioni semplici, che una bella frase può poi nobilitare?

In due modi forse potrebbero «tenere altro viaggio», e son due modi, tradizionalmente italiani, che, come tutte le cose umane, accoppiano vantaggi ed inconvenienti: il sistema delle Commissioni, ed il sistema dei concorsi: l'uno tranquilla collaborazione di più persone competenti, l'altro ardito contributo (inquadrate entro un programma ben meditato e concreto) di tutte le energie giovani a quesiti ardui e geniali. Ma intanto si dovrebbe esigere che per tutte le proposte edilizie nelle città di carattere storico ed artistico, in cui è monumento tutto il complesso dell'abitato, non mancasse mai il parere, non incidentale, ma diretto e con pieno diritto di veto, delle Commissioni provinciali e del Consiglio Superiore per le Antichità e le Belle Arti, preparato anch'esso per tale nuova funzione.

Sarà mai tutto questo possibile?

Auguriamolo per la bellezza delle nostre città gloriose, varie d'aspetto come varie di storici ricordi, che debbono mantenere il loro carattere e la loro poesia, senza che più le travolga la volgarità che tutto uguaglia. Molto ancora può in esse essere salvato. Ancora può sorridere alla mente l'idea che, mentre le novissime agglomerazioni edilizie si distendono lontano per le dolci campagne in bei quartieri allietati dal verde e dal sole, all'interno delle città che tanto vissero, appunto la scienza e l'arte moderna si uniscano per ridestare, non per violare, l'«anima dei secoli».

---

#### MARCELLO PIACENTINI SULLA CONSERVAZIONE DELLA BELLEZZA DI ROMA E SULLO SVILUPPO DELLA CITTÀ MODERNA

---

Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura,  
Roma s.d. [1916]

---

#### IL CARATTERE DELLA CITTÀ

Roma non ha il tipo di grande città capitale. La si vuol sempre considerare come tale, ma di fatto non lo è.

Ha carattere *pittresco*, e non *grandioso*.

Sono grandiosi i suoi monumenti, è grandioso San Pietro ed il Colosseo, ma non il taglio della città: né poteva essere diversamente data la sua altimetria così varia.

I grandi rettifili di Sisto V che cosa sono rispetto ai 18 chilometri della V Avenue di New-York?!

Si pensi poi che Roma non ha nemmeno 600.000 abitanti.

Tuttavia Roma, come capitale di una grande Potenza, nel suo futuro assetto dopo la guerra, dovrà necessariamente ampliarsi e divenire una grande città: con gli anni potrà arrivare anche a 2 milioni di abitanti.

Delle capitali delle 6 grandi Potenze, la più piccola, Vienna, ha già 2 milioni di abitanti.

Quindi Roma con tutta probabilità si ingrandirà di 4 volte quello che è oggi.

[...]

Tutti, oggi, lamentano quello che si fece dopo il '70: si volle mantenere l'antico centro, e si devastò, si tagliò, si demolì. Pensate quello che era Roma prima della annessione e quello che è oggi! Allora, aveva circa 200.000 abitanti; oggi, quasi 600.000!

Per ingrandirla tre volte, dunque, l'abbiamo quasi rovinata! Domani per ingrandirla quattro volte di più di quella che è oggi, la rovineremo del tutto.

E già siamo sulla strada...

La lotta tra i conservatori (che non vorrebbero si toccasse neppure un sasso del vecchio) ed i novatori (che distruggerebbero pure il Colosseo per farvi passare un rettifilo), è sempre più aspra e difficile.

Fino a poco fa io fermamente credevo che, considerando i problemi cittadini, caso per caso, obiettivamente, si potesse sempre trovare una soluzione che contemperasse i desideri degli uni con le esigenze degli altri. Ma oggi più non credo... Anzi, io penso che, da una parte, pur accettando tutti i sacrifici d'arte, accettando cioè la tesi dei novatori, col tagliare e col distruggere, non si otterrebbe mai una vera e propria Città moderna, giacché le necessità d'oggi sono troppo speciali: così da altra parte, pur volendo molto concedere ai conservatori, la città, se si seguita a vivervi la vita moderna, si guasterà lo stesso.

Per conservare una città non basta *salvare* i Monumenti ed i bei palazzi, isolandoli e adattandovi intorno un ambiente tutto nuovo; occorre salvare anche l'ambiente antico,

con il quale essi sono intimamente connessi.

[...]

C'è ancora tanto da salvare! È ancora Roma così ricca di tesori d'ambiente, che, pur come è oggi, sarà sempre la più suggestiva città del Mondo. Ma per carità, fermiamoci; siamo in tempo, ma guai se si fa un altro passo! Lasciamo la città vecchia così come si trova, e sviluppiamo altrove la nuova!

#### LA CITTÀ VECCHIA E LA CITTÀ ANTICA

Intendiamoci. Non dico che tutta la città vecchia debba essere abbandonata: essa dovrà costituire un quartiere calmo (come oggi la Via Giulia, le Piazze Margana, Paganica, ecc.).

Vi rimarranno il Palazzo Reale, il Parlamento, le Ambasciate: con questi edifici il pubblico affaristico ha pochi contatti e sarà anzi un bene che essi si trovino in una zona che diverrà sempre più nobile e aristocratica.

[...]

La Roma vecchia rimarrà quindi come la *Cittadella*, l'*Arce* e con tutta la sua storia e la sua bellezza sarà il vero nucleo dirigente.

La conservazione delle bellezze di Roma anzi non varrà soltanto per non perdere i singoli palazzi e monumenti, ma varrà ancora di più perché farà sì che la sua gloriosa e meravigliosa compagine possa costituire appunto l'ambiente più altamente rappresentativo.

E rimarrà quindi — intendiamoci bene su questo — *viva*: ma di una vita meno bottegaia, meno contaminata dalle mille necessità moderne, che sono in assoluto contrasto con la sua fisionomia: sarà la *Tribuna* preziosa dove si conserveranno con religione i tesori, e le tradizioni delle epoche scorse.

Ed oltre a tutto questo grande e alto mondo, nelle strade più tranquille e tortuose, nelle Piazze armoniose e canore sosteranno sonuosamente ospitati i forestieri attoniti e ammirati, vivranno gli artisti assetati di carattere, i negozianti di antichità, tutti coloro (e son molti) che dell'antico e per l'antico vivono.

Spostare il centro degli affari, del resto, non vuol dire spostare *tutto* il centro di una città. Un centro commerciale rimarrà sempre *anche* nella città vecchia. In tutte le città

grandi vediamo come oggi i *centri commerciali* si moltiplichino. Roma specialmente, per la sua singolare configurazione, ne ha già molti: considerate Via Cola di Rienzo per i Prati, Piazza Vittorio Emanuele per l'Esquilino, Via Arenula e Corso V. Emanuele per la Roma bassa: sono veri e propri centri commerciali assolutamente indipendenti. Considerate ancora i *centri di ritrovo* (caffè, passeggiate, cinematografi, etc.). La Piazza dell'Esedra è assolutamente un *centro* della stessa importanza di Piazza Colonna: e nella stessa vecchia città Piazza Venezia fa concorrenza a Piazza Colonna...

Non è l'epoca in cui tutta una città si svolgeva intorno alla *Piazza del Municipio* e a quella *delle Erbe*. Oggi ogni quartiere ha un centro commerciale, e un centro di ritrovo. Quindi Roma *vecchia* avrà sempre i suoi commerci e i suoi ritrovi. Ne esulerà soltanto il gran centro degli affari. Il quale poi, per svizzerare bene l'argomento, e per vederci chiaro, oggi quasi non esiste! Si potrebbe quindi più a ragione parlare di *creazione* di un centro anziché di *spostamento*.

Dentro la città vecchia non verrà più toccata alcuna via, né fatto alcuno sventramento: uno speciale regolamento edilizio sarà predisposto per i restauri degli edifici. Nessun tramvai percorrerà l'interno, ed i fili elettrici (telefoni, luce) saranno il più possibilmente disposti in cavi sotterranei: la visione della città vecchia dovrà essere perfetta di rievocazione<sup>1</sup>...

Questo confondere, come oggi si fa, il vecchio con il nuovo porta nocimento all'uno e all'altro.

[...]

La Roma vecchia dovrà rimanere come una zona sacra (e così solamente concepisco il rispetto e la venerazione dell'antico!) e il monumento a Vittorio Emanuele sul Campidoglio starà appunto in questa zona di poesia e di storia, anziché nel centro chiassoso della vita moderna.

In tutta la città vecchia verrà esercitato li-

beramente, e senza ostacoli di viabilità, il lavoro di restauro, scavo, ripristino. Anzi questo *raffinamento* della Città vecchia, con lo sfollamento dei quartieri popolari, della rumorosità della vita affaristica etc. oltre ai grandi vantaggi igienici (si pensi che in certi quartieri, come nei Borghi e in Trastevere, il popolo è spesso addensato in modo che 6 o 7 persone vivono in una sola stanza prospiciente su di una viuzza stretta e oscura) porterà con sé, con un limitato, ma pur sensibile svalutamento degli stabili, la possibilità di quelle espropriazioni che serviranno per mettere in luce bellezze ancora nascoste, e soprattutto per scavare le antichità ancora sepolte<sup>2</sup>.

[...] E così questi solenni avanzi della Roma *antica* dormiranno indisturbati, lontani dal moderno rumore, accanto alla Roma *vecchia*; con questa pittorescamente fondendosi, come alla Bocca della Verità, come a S. Francesca romana, come in mille altri quadri, meravigliosi di poesia e di fascino.

Ed avremo così un gradevole isolamento della zona archeologica.

Gli avanzi della Roma antica non possono assolutamente essere in contatto con la città moderna [...]. Le zone antiche debbono rimanere isolate e tranquille per il raccoglimento, la meditazione e l'estasi!

[...]

La città *antica* sarà costituita dalla zona *archeologica* e dal suo ampliamento.

Al di fuori della *antica* e della *vecchia*, la città *moderna*, palpitante di vita e di movimento: tramvais, ferrovie aeree, negozi sfogoranti di luce, industrie, ville e giardini.

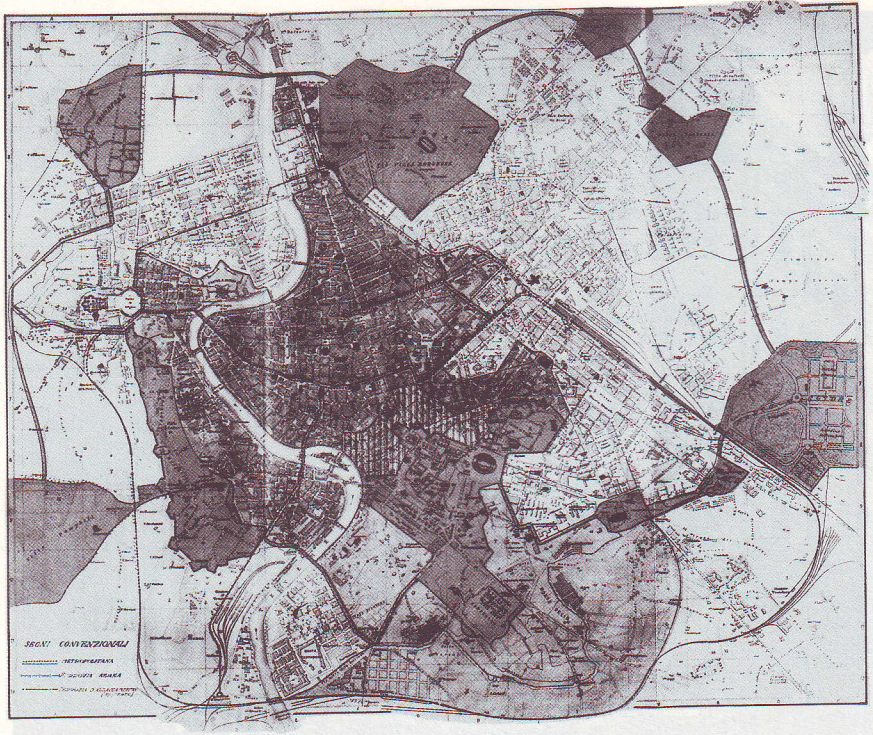
La città *vecchia* (segnata nella tav. II con mezza tinta) è quasi interamente (meno qualche tratto in cui confina con la *antica*) limitata da una strada perimetrale (*l'anello*), che la chiude come in un cerchio. Essa avrà una superficie di circa kmq. 8; approssimativamente la metà della Roma attuale, e quindi *un ottavo* della Roma avvenire. La tav. I dimostra le proporzioni tra le superfici della Roma *antica* (zone archeologiche), della Roma *vecchia*, e dei vari quartieri della *moderna*.

1. Naturalmente la città vecchia, nello stesso tempo che dovrebbe sopportare l'onere di uno speciale regolamento proibitivo, dovrebbe anche avere uno speciale trattamento finanziario, come diminuzione o addirittura abolizione di tasse, etc.

2. Quando tali zone avranno commercialmente minor valore, cadrà automaticamente il bisogno di innovazioni e tagli. A chi viene oggi in mente, per esempio, tra i proprietari di case di Via Giulia, di sopraelevare piani, di sistemare a botteghe i piani terreni, etc.?



Roma antica  
 Roma vecchia,  
 Roma (comunicazioni).  
 Roma archeologica.  
 orizzontale:  
 archeologica.  
 Roma vecchia.  
 Roma nuova, già  
 Roma nuova,  
 abitazione.  
 Parchi.  
 di carattere.  
 Quartieri popolari.  
  
 città vecchia  
 zioni).  
 vecchia.  
 nuova.  
 chi.  
 di carattere.  
 verticali:  
 archeologica.  
  
 la città vec-  
 n altro anello,  
 parchi.  
 Chicago, dove i  
 Jackson, Hayde  
 o grandissimo  
  
 Parchi,  
 Umberto, Valle  
 Pincio, il Gia-  
 logica;  
 tre grandi Vil-  
 la, la Lancellot-  
 rd, la Pamphili  
  
 vi grandi Giar-  
 Viale Angelico,  
 a d'Armi e il  
 fuori di Porta  
 occupata dal-



Tutti questi singoli Parchi, ben distribuiti intorno alla città, serviranno innanzitutto come giardini per i singoli quartieri; ma, oltre a ciò, dovrebbero tra loro essere riuniti per mezzo di un ampio viale alberato, che tutti li attraversasse come il filo di una collana di pietre preziose. (L'insieme dei Parchi avrà una superficie approssimativa di kmq. 6,50).

Questo grande viale — l'anello dei Parchi —, adorno di squares, nell'attraversare i vari quartieri di abitazione, sarebbe delimitato da due zone di costruzioni a villini, in modo da non avere, percorrendolo, l'impressione di attraversare la città, ma bensì l'illusione di trovarsi costantemente nel Parco.

[...]

*La zona di carattere*  
 Limitrofa all'anello dei Parchi una grande

zona [...] è stata oggetto di speciale studio. Questa zona ben compresa e bene sistemata potrà costituire uno dei più caratteristici paesaggi di ambiente romano: non sarà vera e propria zona a Parco, né zona vecchia: si potrebbe chiamare *zona romantica*.

[...]

Questa zona dovrebbe esser sempre lasciata inalterata, senza tracciarvi grandi vie, e destinata a vigne e ville come oggi si trova. (Nel piano regolatore attuale è anche lasciata a parco, ma con grandi vialoni, che ne distruggerebbero il singolare fascino). Avrebbe ancora il vantaggio di assicurare la veduta (che altrimenti sarebbe compromessa) dei Castelli e della campagna romana dal Piazzale di San Giovanni e costituirebbe un armonioso collegamento con la prossima campagna romana attraversata dalla *Appia Antica*. [...]

«fatti» di cui il giornale è, per definizione, la sede. Appartiene alla Loo; mirava a separare l'«arte» (di cui ereditava dall'Ottocento un concetto astratto e «stilizzato», quasi di mondo «quotidiano», per così dire, e «trasfigurato», opposto alla quotidianità. Tutti sono insomma) dagli oggetti che possiedono i caratteri di una «realità» (o «realtà»)...

## "Messaggio" di Antonio Sant'Elia

*dal catalogo della Prima Esposizione del Gruppo "Nuove Tendenze" alla Famiglia Artistica di Milano, 20 maggio 1914*

Il problema dell'architettura moderna non è un problema di rimaneggiamento lineare.

Non si tratta di trovare nuove sagome, nuove marginature di finestre e di porte, di sostituire colonne, pilastri, mensole con cariatidi, mosconi, rane; non si tratta di lasciare la facciata a mattone nudo, o di intonacarla o di rivestirla di pietra; non si tratta, in una parola, di determinare differenze formali tra l'edificio nuovo e quello vecchio; ma di creare di sana pianta la casa nuova costruita, tesoreggiando ogni risorsa della scienza e della tecnica, appagando signorilmente ogni esigenza del nostro costume e del nostro spirito, calpestando quanto è grottesco, pesante e antitetico con noi (tradizione, stile, estetica, proporzione) determinando nuove forme, nuove linee, una nuova armonia di profili e di volumi, una architettura che abbia la sua ragione d'essere solo nelle condizioni speciali della vita moderna, e la sua rispondenza come valore estetico nella nostra sensibilità.

Quest'architettura non può essere naturalmente soggetta a nessuna legge di continuità storica. Essa deve essere nuova come sono nuovi il nostro stato d'animo e le contingenze del nostro momento storico.

L'arte di costruire ha potuto evolversi nel tempo e passare da uno stile all'altro mantenendo inalterati i caratteri generali della architettura, perchè nella storia sono frequenti i mutamenti di moda e quelli determinati dall'avvicinarsi dei convincimenti religiosi e dal succedersi degli ordinamenti politici; ma sono rarissime quelle cause di profondo mutamento nelle condizioni dell'ambiente che scardinano e rinnovano, come la scoperta di leggi naturali, il perfezionamento di mezzi meccanici, l'uso razionale e scientifico del materiale.

Nella vita moderna il processo di conseguente svolgimento stilistico nell'architettura si arresta. *L'architettura si stacca dalla tradizione; si ricomincia da capo per forza.*

Il calcolo sulla resistenza dei materiali, l'uso del cemento armato e del ferro escludono l'« architettura » intesa nel senso classico e tradizionale. I materiali moderni di costruzione e le nostre nozioni scientifiche, non si prestano assolutamente alla disciplina degli stili storici, e sono la causa principale dell'aspetto grottesco delle costruzioni « alla moda » nelle quali si vorrebbe ottenere dalla leggerezza, dalla snellezza superba della *poutrelle* e dalla fragilità del cemento armato, la curva pesante dell'arco e l'aspetto massiccio del marmo.

La formidabile antitesi tra il mondo moderno e quello antico è determinata da tutto quello che prima non c'era. Nella nostra vita sono entrati elementi di cui gli antichi non hanno neppure sospettata la possibilità; si sono determinate contingenze materiali e si sono rilevati atteggiamenti dello spirito che si ripercuotono in mille effetti; primo fra tutti la formazione di un nuovo ideale di bellezza ancora oscuro ed embrionale ma di cui già sente il fascino la folla. Abbiamo, infatti, perduto il senso del monumentale, del pesante, dello statico, ed abbiamo arricchita la nostra sensibilità del gusto del leggero e del pratico. Sentiamo di non essere più gli uomini delle cattedrali e degli arengari; ma dei grandi alberghi, delle stazioni ferroviarie, delle strade immense, dei porti colossali, dei mercati coperti, delle gallerie luminose, dei rettifili, degli sventramenti salutari.

Noi dobbiamo inventare e fabbricare *ex novo* la città moderna simile ad un immenso cantiere tumultuante, agile, mobile, dinamico in ogni sua parte, e la casa moderna simile ad una macchina gigantesca. Gli ascensori non debbono rincantucciarsi come vermi solitari nei vani della scale; ma le scale — divenute inutili — debbono essere abolite, e gli ascensori debbono inerparsi come serpenti di ferro e di vetro lungo le facciate. La casa di cemento, di vetro, di ferro, senza pittura e senza scultura, ricca soltanto della bellezza congenita alle sue linee ed ai suoi rilievi; straordinariamente brutta nella sua meccanica semplice, alta e larga quanto più è necessario, e non quanto è pre-

scritto dalla legge municipale, deve sorgere sull'orlo di un abisso tumultuante: la strada, la quale non si stenderà più come un soppedaneo al livello delle portinerie, ma si sprofonderà nella terra per più piani, che accoglieranno il traffico metropolitano e saranno congiunti, per i transiti necessari, da passerelle metalliche e da velocissimi *tapis roulants*.

Per tali ragioni affermo che bisogna abolire il monumentale, il decorativo, che bisogna risolvere il problema dell'architettura moderna non rubacchiando da fotografie della Cina, della Persia e del Giappone, o imbecillendo sulle regole di Vitruvio; ma a colpi di genio, ed armati di una soda cultura scientifica e tecnica, che tutto deve essere rivoluzionato, che bisogna sfruttare i tetti; utilizzare i sotterranei, sminuire l'importanza delle facciate, trapiantare i problemi del buon gusto dal campo della sagometta, del capitelluccio, del portoncino in quello più ampio dei grandi aggruppamenti di masse, della vasta disposizione delle piante; che è ora di finirla con l'architettura monumentale funebre commemorativa; che l'architettura deve essere qualche cosa di meglio e di più vitale; e che per ottener questo qualche cosa bisogna cominciare a buttar per aria monumenti, marciapiedi, porticati, gradinate, a sprofondare le strade e le piazze, ad innalzare il livello della città, a rimaneggiare la crosta del mondo per ridurla infine serva di ogni nostro bisogno, di ogni nostro capriccio.

E concludo in sfavore:

Dell'architettura di moda di ogni paese e di ogni genere;

Dell'architettura classica solenne, ieratica, scenografica, decorativa, monumentale, leggiadra, piacevole;

Dell'imbalsamazione, della ricostruzione, della riproduzione dei monumenti;

Delle linee perpendicolari ed orizzontali, delle forme cubiche e piramidali che sono statiche, gravi, opprimenti, ed assolutamente fuori della nostra nuovissima sensibilità;

Dell'uso di materiali massicci, voluminosi, duraturi, antiquati, costosi, contraddittorio col complesso della cultura e della esperienza tecnica moderna.

Ed affermo:

Che l'architettura nuova è l'architettura del calcolo freddo, dell'audacia temeraria e della semplicità; l'architettura del cemento armato, del ferro, del vetro, del cartone, della fibra tessile e di tutti quei surrogati al legno, alla pietra, e al mattone che permettono di ottenere il massimo della elasticità e della leggerezza;

Che l'architettura vera non è per questo un'arida combinazione di praticità e di utilità, ma rimane arte, cioè sintesi, espressione;

Che la decorazione, come qualche cosa di sovrapposto o di connesso all'architettura è un assurdo, e che soltanto dall'uso della disposizione originale del materiale grezzo o nudo o violentemente colorato, dipende il valore decorativo dell'architettura veramente moderna.

E infine affermo che, come gli antichi trassero l'ispirazione dell'arte dagli elementi della natura, noi — materialmente e spiritualmente artificiali — dobbiamo trovare quell'ispirazione negli elementi del nuovissimo mondo meccanico che abbiamo creato, di cui l'architettura deve essere la più bella espressione, la sintesi più completa, l'integrazione artistica più efficace.

ANTONIO SANT'ELIA