

## CLASSICISMI NELL'ARCHITETTURA MODERNA

### PEZZI CHE NON COINCIDONO

Nei recenti tentativi di revisione dell'architettura attuale sembra quasi diventata un luogo comune la ricerca dei possibili elementi di contaminazione dell'architettura detta del Movimento moderno con l'architettura del neoclassicismo. Pare che andare a caccia di processi ibridi sia una delle maggiori soddisfazioni della critica recente: ed è certo per il desiderio di mostrare che esiste una chiara discrepanza tra gli obiettivi dichiarati dall'avanguardia - che tra l'altro supponevano il rifiuto della tradizione accademica intesa come classicismo - e il panorama reale dell'architettura europea e americana, di fatto molto meno lontano da questa tradizione di quel che i manifesti programmatici lasciavano credere. Logicamente questa intenzione è anche legata a una critica della storiografia che ha assunto veste ufficiale, e che è strettamente connessa alle illusioni dell'avanguardia: secondo questo atteggiamento critico, la storia dell'architettura dopo gli anni venti diventa una storia selettiva, costruita a partire dalle posizioni unilaterali dell'avanguardia e destinata, in modo premeditato, a giustificarle e a divulgarle.

Ma se questa salutare rottura del monolitismo interpretativo ha portato a una comprensione dei fatti più libera e apparentemente priva di pregiudizi, d'altra parte non vi è mai stato un vero tentativo di superare le categorie su cui quella storiografia si basava. Così nel racconto ufficiale che va dai «pionieri» ai «maestri», e dai maestri alla «seconda» e alla «terza» generazione, stabilendo una sorta di continuità lineare nella trasmissione della sa-

cra fiaccola dei principi del Movimento moderno, si arriva solo a mettere in contrapposizione tra loro una serie di episodi puntuali, utili a dimostrare che la linearità di questa storia non è poi tale e che ci sono elementi discordanti, strade senza uscita e false piste che pretendono una lettura non linearmente evolutiva, ma labirintica.

Per quanto un po' temeraria, l'intenzione di questo scritto è di penetrare nel labirinto, non per contribuire al cerimoniale della confusione ma per proporre una certa cartografia, che, anche se non può risolvere alla radice le complicazioni che la storia dell'architettura presenta, vuole ugualmente concorrere a fornire un criterio di ordinamento, forse differente, del numero incontrollabile dei «pezzi che non coincidono», delle opere e figure che non si possono né ignorare né collocare semplicemente nell'enorme calderone dell'eterodossia. In altre parole: vorrei proporre la definizione di tre situazioni differenti, tra le architetture che si possono etichettare come contaminate dal classicismo, per capire che si tratta di tre modi molto diversi di interpretare lo stesso termine. Ciò significa, tra l'altro, che non esiste un dualismo stabile e sovrastorico tra il classicismo e l'architettura moderna, ma molte situazioni differenti. Così, ciò che spesso è stato compreso nel termine *classicismo* non può essere inteso come una classificazione monolitica ma come un insieme di atteggiamenti diversi, per i quali il riferimento a un ipotetico e unitario classicismo non è altro che il risultato di un'interpretazione senza che, per il resto, essi abbiano molto a che vedere gli uni con gli altri.

#### LA SICUREZZA DELL'ORDINE: CONTINUITÀ DELL'ARCHITETTURA ACCADEMICA

«Il lavoro artigianale, la costruzione di strade, ponti, case, mobili ecc. ha sempre qualcosa di approssimato e proprio per questo ha bisogno di ricorrere a un sistema ordinato di riferimento».  
H. TESSENOW, *Osservazioni elementari sul costruire*,  
Berlino 1916<sup>1</sup>.

Con la definizione «architettura accademica» ci riferiamo a un sistema ben definito di procedimenti, validi per sviluppare ogni tipo di edificio, elaborati in Francia durante il XVIII secolo, con un metodo pedagogico preciso e con un'enorme influenza in Europa e in America. Questa esperienza prosegue in modo evidente nel XIX secolo, sia nell'orientamento della maggioranza delle scuole di architettura, sia per ciò che attiene il modo di lavorare di un numero molto elevato di architetti, fino alla metà del XX secolo. Si è soliti designare questo metodo con il nome Beaux-Arts, proprio per la sua relazione con l'École des Beaux-Arts parigina, nucleo generatore di tale teoria e di tale pratica durante questo lungo periodo.

In che senso si può dire che questa architettura è classica? Ci scontriamo qui con le prime difficoltà linguistiche. Il termine *classico* sembra far riferimento contemporaneamente all'architettura greco-romana, da un lato, e all'architettura rinascimentale-barocca, dall'altro. Certo, studiando entrambi i periodi, le differenze diventano ovvie. Ma proprio grazie al carattere generale e astratto del metodo Beaux-Arts è stato possibile ottenere regole compositive capaci di includere materiali e soluzioni provenienti da diverse tradizioni, collocandole all'interno della nuova logica accademica. L'architettura classicizzante della tradizione Beaux-Arts non è altro che una variante, una delle possibilità dell'impostazione di metodo eclettica. Una precisa e rigorosa grammatica compositiva, con gli «a priori» degli elementi classici e le condizioni per la costruzione della forma enunciate nei trattati di composizione, costituisce uno statuto sufficiente per spiegare queste architetture.

Si tratta, è importante non dimenticarlo, di un'autentica architettura internazionale. Indipendente in buona parte dal luogo e dal contesto, flessibile quando deve assumere nuovi programmi sociali, astratta quando deve ricondurre i problemi di costruzione e di distribuzione a un repertorio controllato di elementi e codici grammaticali, sufficienti di solito a risolvere ogni problema costruttivo e ogni tipo di intervento urbano.

È necessario insistere su questa doppia caratteristica, per poter spiegare il gioco che ha prodotto questa prima versione della cosiddetta architettura classica. Da un lato, la flessibilità per adattarsi a nuovi programmi e per riconsiderarli figurativamente: da Durand a Hegemann, questa capacità di adottare nuovi tipi emerge chiara ed esplicita. Da un altro lato la condizione astratta degli strumenti, cioè la comprensione indifferente di ogni problema a partire da caratteristiche generali stabilite in modo permanente, e a partire da elementi, regole e tipi aventi sempre la stessa disposizione, per risolvere il nuovo ogni volta che esso si presenti.

Innovazione e permanenza, nuova figurazione e astrazione sono caratteristiche contrapposte ma compatibili di questa tradizione, classica sia nella definizione operativa degli elementi sia nell'uso di certi principi compositivi che hanno la loro origine nelle tradizioni classiche storiche.

Evidentemente questa prima versione del classicismo presenta molte varianti, a seconda dell'accento che gli architetti hanno messo su uno o sull'altro problema e, bisogna dirlo, a seconda della capacità che ogni architetto ha avuto, malgrado l'universalità e l'astrazione del metodo, nell'introdurre sprazzi soggettivi della sua sensibilità personale. In ogni caso si tratta sempre di un'architettura in sostanza non problematica rispetto alle condizioni a essa esterne. I problemi che questa architettura risolve sono interni al suo ambito di intervento e, dunque, come oggi si ama dire, pienamente disciplinari. Non si mettono in discussione i limiti e i confini del metodo, e nemmeno il suo significato ultimo e generale. Non viene cioè messa in dubbio la convenzione su cui poggia il metodo Beaux-Arts. Al contrario, la sua efficacia sta nella

possibilità di operare che il suo sistema di regole offre, un sistema abbastanza aperto e flessibile da ammettere un certo grado di innovazione e un'applicazione estensiva delle proprie possibilità a situazioni assai diversificate.

Portiamo la nostra attenzione, per esempio, su ciò che accade negli Stati Uniti fino alla seconda guerra mondiale. Le grandi scuole di architettura sono figlie in modo esplicito dell'École di Parigi, allo stesso modo in cui lo sono i migliori architetti. Princeton, Harvard, Columbia, Pennsylvania, per citare solo alcune delle migliori scuole americane, sono una continuazione volontaria e fedele dell'École des Beaux-Arts parigina. E lo è anche buona parte dell'architettura. Se prendiamo per esempio l'opera di McKim, Mead and White<sup>2</sup>, possiamo accertare la precisione di una continuità metodologica tra i principi e un'opera vasta e varia, che non rifiuta le difficoltà dei nuovi programmi sociali e della loro messa in figura. La Pennsylvania Station di New York, la Public Library di Boston o il Bellevue Hospital di New York sono esempi evidenti della capacità del metodo di affrontare grandi programmi, di una complessità del tutto nuova e di una sofisticazione tecnologica mai apparsa precedentemente. Stazioni, biblioteche e ospedali possono essere interpretati secondo i criteri dell'assialità e della simmetria, della ponderazione e dell'ordine geometrico dei componenti, permettendo di arrivare a una definizione delle parti e dei metodi perfettamente fedele alla migliore tradizione accademica. Certamente queste possibilità erano implicite, pre-viste dal metodo, per esempio per la sua indifferenza rispetto alla scala: ma continua a colpirci dove arrivano le sue possibilità, quando venga applicato a programmi di grandi dimensioni, reali e di carattere costruttivo, e quali sembrino essere i suoi limiti, tecnici, di distribuzione, di costo, allorché certe formule compositive vengono applicate a edifici di questa grandezza e complessità.

Un altro caso, quello di Raymond Hood<sup>3</sup>, esemplifica bene il fatto che anche certi presupposti più ortodossi dell'impostazione Beaux-Arts possono essere parzialmente trasgrediti e momen-

taneamente messi tra parentesi, a favore di un momento di innovazione e di invenzione. Più di ogni altra, l'opera di Raymond Hood è negli Stati Uniti un'opera profondamente classicista - legasi fedele all'ordine accademico - dai suoi primi progetti da studente o dalla torre del «Chicago Tribune», sino al Rockefeller Center. In questo caso è facile notare che le strutture fondamentali della composizione - la centralità, la gerarchia, la distinzione tra effetti parziali e generali - si conservano con grande chiarezza, indipendentemente dalle velleità «moderne» che l'autore ha in più di un'occasione. Il metodo è sempre accademico e la riduzione dei suggerimenti figurativi tratti dai contemporanei «moderni» segue la strada dell'astrazione operativa, capace di rendere disponibile qualsiasi forma dal momento in cui rimane compresa nel contesto ordinato e gerarchico del repertorio accademico.

Ma la presenza di un classicismo di radice e di metodologia sostanzialmente accademiche non è per nulla esclusiva dell'architettura americana del XX secolo, anche se qui si sono verificate condizioni di produzione e di sperimentazione particolarmente favorevoli. Anche in Europa non solo l'architettura anonima «di consumo», ma anche certe architetture vagamente etichettate come classicizzanti devono essere riportate alla loro vera e principale origine, che non è altro che la tradizione Beaux-Arts. È il caso, per esempio, di buona parte delle architetture di Gunnar Asplund e di Heinrich Tessenow.

Una critica e una sensibilità recenti hanno teso a presentare Asplund come un caso a parte, come un'isola di classicismo in un ambito diffuso di modernità<sup>4</sup>. Ma la realtà è un'altra. Primo, perché la biografia di Asplund è del tutto esplicita: il maestro di cui va in cerca, deluso dall'insegnamento della Scuola Politecnica, è precisamente Ragnar Östberg, un architetto pieno di sensibilità e di grande influenza nel contesto scandinavo, che rappresenta la continuità del *romantik Klassizismus* ottocentesco<sup>5</sup>. Un'attenzione sin dall'origine all'ordine planimetrico e una poetica rielaborazione degli elementi della tradizione classicista sono gli aspetti che in modo più chiaro Asplund assume dal cosiddetto

classicismo romantico, di cui Östberg, e con lui Eastman e Lallerstedt, erano le principali figure.

Per l'Asplund della Cappella nel bosco, dei monumenti funerari del principe Bernadotte e della famiglia Rettig e, soprattutto, della Biblioteca di Stoccolma, i punti di partenza non sono diversi da quelli del metodo e del repertorio accademici.

Liberi di comportarsi come un eclettico, nel momento di scegliere gli elementi più emblematici che convergono nel montaggio compositivo, e dotato di una fine capacità di ridisegno dei repertori ornamentali, la sua architettura è il frutto delicato di un ordine che non obbedisce a leggi diverse da quelle della dottrina accademica. Si può dire in ogni caso che si tratta di un'interpretazione nella quale si sono privilegiate due caratteristiche. Da un lato, il valore simbolico delle parti, sia per la loro netta geometria, sia per la carica referenziale che prismi e cilindri, colonne e modanature assumono al momento della loro disposizione nell'insieme. Dall'altro, uno sforzo di mimetizzazione e di economia dei mezzi nell'organizzare la pianta, nel comporre i prospetti e nel definire l'insieme dell'edificio. Si potrebbe dire che una sensibilità sempre più astratta e oggettuale allontana la letteralità degli elementi e dei repertori, così che alla fine ci si trova soltanto con la struttura essenziale della forma, con il fondamento gestaltico del suo significato.

Allo stesso processo di semplificazione e di schematizzazione prende parte Tessenow<sup>6</sup>, che se si eccettua il suo moralismo reazionario, per tanti aspetti è vicino nella sua architettura ad Asplund. Proprio il processo di astrazione permette a Tessenow di disporre di una nuova versione «economica» del linguaggio consolidato e classicizzante della tradizione accademica. Certo entrambi attingono alle origini di questa tradizione, alla sua prima definizione neoclassica, nella quale il volume geometrico dell'edificio compariva con maggiore evidenza e chiarezza, ancora libero da adesioni episodiche a connotati storicisti.

La possibilità di sviluppare un'architettura privata, residenziale, spesso unifamiliare, rappresenta sicuramente una situazione

ne limite in cui l'economia dei mezzi compositivi è in modo evidente legata all'anonimato e alla ripetibilità dei modelli proposti. Si potrebbe dire che per Tessenow lo sforzo maggiore consiste nel rompere la dicotomia tra pubblico e privato, sviluppando le possibilità che la logica del sistema Beaux-Arts prevede nelle sue regole sintattiche e dando indipendenza ai «significanti» che si aggiungono come riferimenti addizionali al significato generale dell'edificio. Il contenuto dell'architettura domestica di Tessenow sta nel tentativo di esplorare la logica compositiva accademica, diversamente dagli architetti americani, nei suoi temi più volgari, in certo modo già risolti, conosciuti, consolidati nella loro forma. Non dimentichiamo che lo sforzo dell'Accademia è sempre uno sforzo compilativo: ampliare il vocabolario dei riferimenti per disporre di una cultura visiva codificata secondo un ordine stabilito, aperto a sollecitazioni varie quanto è necessario.

Ciò che fa l'architettura di Tessenow, senza uscire da questa logica, è codificare le esperienze elementari, riportarle a un ordine generale e dimostrare che anche il semplice disegno di una finestra, di una scala o di uno zoccolo sono questioni che non si possono capire singolarmente, slegate dall'ordine complessivo, fuori dall'insieme di regole che definiscono l'ordine dell'architettura come rifugio sicuro, perché progettare non sia un atto individuale e solitario, ma riferito a un ordine universale.

La vicinanza dell'architettura di Tessenow a quella di Speer e in generale a tutta l'architettura più compromessa con il Terzo Reich, conferma che la sua esperienza non è un caso isolato, ma l'opera di un personaggio perfettamente integrato in un sistema. E in particolare nel sistema dell'architettura classicista, nella comodità e nella sicurezza dell'ordine dell'Accademia, solo all'interno del quale diventano possibili e innovatrici le ricerche di Tessenow.

*Extra Ecclesiam nulla salus*: fuori da questa comunità garantita dalla storia e da una teoria estetica di tipo metafisico, questi architetti non vedono possibilità di sopravvivenza. E neppure ci provano. Le loro innovazioni, che ci sono, e i loro contributi so-

no sempre esplorazioni (dall'interno) dei limiti del metodo, delle possibilità di ampliare le frontiere, di includere nuovi strumenti e nuove tecniche, di approfondire ciò che pare essenziale. In ogni caso l'ordine, il sistema dell'accademismo ottocentesco, viene ripensato, lustrato, ampliato, sintetizzato, ma mai messo globalmente in crisi, mai guardato criticamente da qualche punto esterno alla sua rete di principi e di relazioni logiche.

L'ordine è assunto come dato a priori, come pegno che avalla e che assicura che ogni cosa avrà il suo luogo, che le parole avranno il loro contenuto.

#### L'IMPOSSIBILITÀ DELL'ORDINE: SURREALISMO E ARCHITETTURA MODERNA

«...Ami l'architettura che costruisce nell'assente...»  
F. GARCÍA LORCA, *Ode a Salvador Dalí*, 1926<sup>7</sup>.

Caratteristica della cultura moderna è la perdita dell'ordine, l'assenza di una visione del mondo abbastanza coesa e organica da potervi riferire ogni altra attività. La «perdita del centro», denunciata in forma apocalittica da Sedlmayr<sup>8</sup>, non è altro che la versione formale di un problema culturale, che coinvolge allo stesso modo tutti i campi della coscienza moderna.

Frammentazione, dispersione, amnesia sono tutte caratteristiche di una situazione che nel campo dell'architettura si manifesta in un duplice senso: come espressione di una rottura, come partecipazione alla violenta decomposizione di un ordine che non è più tale e che si presenta come imposizione banale o come pura finzione; ma anche come nostalgia, come ricordo di una situazione pacificata nella quale il mondo era un *cosmos*, cioè sistema, forma bella e compiuta. Rivolta contro il falso ordine e nostalgia del paradiso perduto sono due facce di una stessa condizione e significano una relazione con l'architettura classica del tutto diversa da quella esaminata nel paragrafo precedente.

Effettivamente, in questo crollo, l'ordine antico che perde di contenuto, o ricordato come impossibile armonia, diviene per

molti architetti un classicismo mitico in cui le architetture trovano il loro riferimento. Il riferimento non è sempre uguale e non ha definizione precisa. È in sostanza un simbolo che richiama due idee: quella dell'ordine che non rappresenta più la situazione presente e quella del ricordo di una condizione evocata, in certi momenti, come lenitivo alle difficoltà attuali.

Troviamo un primo esempio di questa relazione con il classicismo nelle architetture della crisi, nella Vienna di fine secolo. L'evocazione del classicismo in Loos<sup>9</sup>, nelle sue opere monumentali, è soprattutto nostalgica, angosciata celebrazione di un'universalità che è necessario affermare, anche se è possibile farlo solo in modo convenzionale. Se non è più possibile, con Wittgenstein, stabilire l'ordine del linguaggio se non artificialmente, se non formalmente e su base logica, certo non è possibile conservare l'apparato classicista come fede naturale, come ordine privo di dubbi e di falsità. Pertanto solo attraverso lo sforzo culturale delle convenzioni è ancora possibile utilizzarlo secondo schemi correnti, nel senso letterale del termine, come luogo comune che accettiamo in silenzioso accordo, per poter disporre di un linguaggio sociale.

È in questo senso, credo, che la perdita di credibilità del linguaggio classico, e la sua sopravvivenza come convenzione, riguarda non solo Loos, ma l'insieme degli architetti viennesi dell'epoca. La critica degli ultimi anni si è occupata ampiamente di Loos e ha accettato, forse troppo rapidamente, la distanza che egli aveva stabilito rispetto ai colleghi suoi contemporanei. È vero che tra il gruppo di Loos e quello della Secessione ci sono differenze, ma forse non così importanti come lo stesso Loos ha voluto farci credere. Rispetto al problema che si sta analizzando, Loos e Hoffmann, guardati dal presente, rappresentano due facce della stessa medaglia. Nel caso di Loos, il classicismo sembra essere solo un riferimento convenzionale: di buono o cattivo grado ha accettato la condizione di orfano dell'uomo moderno e ha tentato con coraggio di costruire un'architettura senza padrini, senza accademia, senza un'estetica normativa definita a priori. Nel caso di

Hoffmann, invece, il materiale classico continua a sembrare e a essere manipolato, stilizzato, e manieristicamente deformato, con tale mancanza di rispetto da dimostrare la stessa cosa, ma per altra via: cioè che il sistema non può più essere preso sul serio, che non possiede né la precisione né la verosimiglianza che sarebbero auspicabili. Al contrario, si tratta di una materia così plastica e malleabile, così arbitraria, che solo la nostalgia stimolata dalla sua evocazione rende attraente, se ancora è possibile, conservare un'apparente dignità degli oggetti. L'uso del linguaggio classico in Hoffmann è un uso al di là del bene o del male, senza convinzione né militanza, giustificato solo dal suo valore convenzionale e da una pudica capacità di coprire l'impotenza dell'architettura del momento. Se in Loos c'era la ribellione contro l'ornamento, in Hoffmann si ha l'accettazione cosciente del delitto.

Questo sfalsamento tra l'opera e gli elementi significativi che usa è una caratteristica essenziale per capire aspetti fondamentali dell'arte del nostro tempo. La categoria dello straniamento, messa in circolazione dai formalisti russi, ci dà la chiave di un meccanismo estetico che aiuta a comprendere una relazione straniata, cioè distante e difficile, tra il linguaggio e l'opera concreta: non è possibile utilizzarlo senza provare dubbi e sospetti.

La pittura surrealista ha rappresentato con grande chiarezza questa situazione di separazione, tra composizioni che cercano la manifestazione del disordine da un lato e dall'altro riferimenti a un'iconografia classicista che appare sempre come contesto irreali, ansioso, nostalgico, evocato. I riferimenti classici nell'opera di De Chirico, Magritte o Dalí, per citare i più ovvi, non vanno interpretati come un semplice *rappel à l'ordre*. Se è vero che nelle arti c'è la ricerca di un nuovo ordine (un ordine nuovo?), questo atteggiamento non va confuso con quello che stiamo analizzando e che portano avanti così chiaramente i surrealisti. Si tratta in questo caso, soprattutto, di una critica al falso ordine, all'autorità di un padre - costituito dall'architettura e dall'arte accademici - che è necessario distruggere. Ma insieme a questo aspetto critico, con la distruzione dell'accademia come programma, rimane la no-

stalgia di un ordine classico, materno e ricettivo, evocato solo come illusione e come memoria. Lo spazio vuoto, dilatato e gelido, di certe composizioni surrealiste, che ricreano architetture proto-rinascimentali in un ambiente cristallizzato, minerale e immobile, è un modo di riferirsi al classico senza avere nulla a che vedere con le sicurezze e le convinzioni degli accademici.

Così quando Giuseppe Terragni gioca costantemente nella sua opera con elementi classici o con tracciati e ordini, ci troviamo in una situazione simile: in primo luogo perché nella sua architettura il materiale classico non è più accolto con convinzione di neofita, ma appunto come materiale di demolizione, come macerie di un terremoto. Nella sua opera compaiono, letteralmente, frammenti, episodi, riferimenti incompleti e inconclusi che non avranno mai il senso di totalità che il progetto classico portava dentro di sé. In secondo luogo vi sono dubbi e insicurezze anche di fronte alla cultura moderna. Terragni non accetta la modernità senza sospetti, e la sua formazione puritana lo pone in una difficile alternativa. Due infedeltà contemporanee sono il segno della sua opera: da una parte è partecipe della critica surrealista contro il mondo moderno, contro la sua povertà e incomunicabilità, e dunque condivide con i surrealisti la volontà di demistificare il messaggio salvifico dell'architettura del Movimento moderno. Ma non per questo si consegna a un classicismo che può solo ricordare, citare, conservare nella memoria al modo di un contro-mito, come evocazione dell'unità ormai perduta.

L'ordine dell'architettura di Terragni non è evidentemente l'ordine classico. Accade alla fine che non sia un ordine di nessun tipo. La logica geometrica che Peter Eisenman ha messo in evidenza nella Casa del Fascio di Como o che, in modo simile, può essere ritrovato nell'Eur 42 o nel Danteum non è un ordine universale, leggi naturali riflesse nell'opera architettonica, ma artifici congiunturali inventati per ogni concreto manufatto, prodotti della necessità di stabilire una logica solo interna al messaggio del progetto<sup>10</sup>. Restano fuori le risonanze cosmologiche che l'ordine classico e l'ordine dell'accademia avevano. Al contrario,

nella loro convenzionalità e nella dipendenza da un problema concreto, esprimono l'impossibilità di andare oltre l'ordine costruito dal progetto. Per il resto, il classicismo che appare come riferimento frammentario non è più un luogo nel quale sia possibile collocarsi e porsi all'interno, ma qualcosa che è solo possibile ricordare in modo tragico, da lontano.

VERSO UN NUOVO ORDINE: LE CORBUSIER  
E IL CLASSICISMO DELL'ARCHITETTURA MODERNA

«Il più grande diletto dello spirito umano è la percezione dell'ordine, e la più grande soddisfazione umana è la sensazione di collaborare o di partecipare a quest'ordine». CHARLES-ÉDOUARD JEANNERET e AMÉDÉE OZENFANT, in «L'esprit nouveau», n. 4, 1921<sup>11</sup>.

La figura di Le Corbusier esemplifica meglio di ogni altra una terza situazione rispetto al problema che stiamo analizzando. Nel suo caso l'idea di classicismo si manifesta come volontà di stabilire un ordine diverso e nuovo dell'arte e dell'architettura, che non sia frutto né di semplice convenzione né di nostalgia del passato, ma dedotto dalla realtà delle cose attuali. Da una realtà tuttavia diversa che, nella sua novità, mostra e lascia intendere le caratteristiche dell'ordine nuovo.

Il progetto di Le Corbusier è quello di un nuovo classicismo, dove i due termini vengono esplicitamente collegati. Come nel caso di Goethe, il classicismo non è qualcosa che esiste già, che può essere preso e strumentalizzato perché codificato e pronto, semmai il contrario. Il classicismo è un risultato finale, il compimento di uno sforzo, la vittoria su un disordine iniziale sul quale lo spirito umano è capace di stabilire il proprio dominio. Il classicismo storico era mimetico, cioè basava il proprio ordine sull'imitazione di un ordine precedentemente esistente che si trovava nella natura. Le leggi del classicismo greco-romano possedevano un fondamento pitagorico basato sull'unità del mondo. Le leggi del classicismo rinascimentale accademico avevano il loro fon-



LE CORBUSIER, «Atene dallo scorcio nord-ovest del Partenone», 1914.



Le Corbusier ad Atene.



LE CORBUSIER, «Précisions» n. 71.

damento nella bontà e nella razionalità della natura. La diversa idea di classicismo che prende forma nella modernità - in Goethe e Nietzsche, o per esempio in Carles Riba<sup>12</sup> - cerca di stabilire un ordine non mimetico ma faustiano, non ottenuto dal semplice adeguamento o imitazione di un ordine naturale precedentemente esistente, ma come risultato di un lavoro, potere e ragione, che configura la realtà con un certo tipo di unità.

In tal senso l'interpretazione proposta da Colin Rowe nel famoso articolo *La matematica della villa ideale*<sup>13</sup> è, da questo punto di vista, profondamente confusa. Da un lato sembra mostrarci, nell'analisi comparativa tra la Villa Stein di Le Corbusier e la Malcontenta di Palladio, che si tratta di uno stesso ordine e dunque della riproduzione *tout court* degli schemi compositivi classici nell'opera del maestro di La Chaux-de-Fonds. Ma alla fine del suo polemico articolo Rowe rovescia l'argomento del parallelismo tra i due architetti, sostenendo che mentre Palladio è un «classicista convinto» che utilizza alcuni elementi ritenuti carichi di senso, sia per ciò che sono sia per ciò che significano, Le Corbusier rappresenta «il più cattolico e ingegnoso degli eclettici», capace di selezionare motivi di ogni tipo al fine di avere «riferimenti momentaneamente provocatori».

Colin Rowe continua ad assumere il termine *eclettico* nel significato spregiativo che gli ha attribuito in particolare l'arte d'avanguardia, ma non arriva a spiegare con sufficiente chiarezza come la cultura del Movimento moderno prenda le mosse dal processo di astrazione che l'eclettismo rappresenta e che, con alcuni limiti, già si trovava nella teoria accademica Beaux-Arts. Ma la differenza tra l'astratta disponibilità dei metodi compositivi nell'eclettismo e nel Movimento moderno sta nel riferimento finale che essi propongono. Mentre la cultura accademica opera muovendo dalla sicurezza di un ordine avallato da una teoria metafisica dei valori estetici, il Movimento moderno ha gli stessi problemi, ma con la differenza di dover camminare con le proprie gambe, senza avere un centro cui riferire il proprio operato, e senza una chiave di volta con cui chiudere il sistema. Le definizioni

di Le Corbusier hanno molto a che vedere con le elaborazioni che la cultura positivista era venuta costruendo nel XIX secolo, ma rappresentano l'accettazione senza remore di tutti i dati del problema e portano al limite tutte le ipotesi funzionali, tecniche e formali da essi ricavate: in questo modo Le Corbusier, nel corso della sua opera, non compie una semplice piroetta o non sviluppa un contrappunto manieristico, ma cerca di definire dei punti di riferimento in una situazione conoscitiva aperta e senza fondamenti intangibili.

In un testo pubblicato su «L'esprit nouveau», precisamente l'editoriale del numero 18, Ozenfant e Le Corbusier propongono una sorta di autocritica riguardo a ciò che avevano pubblicato sulla rivista e confessano di essere stati forse troppo «eclettici» nella scelta degli esempi e dei temi. Ma subito dopo confermano il loro proposito: «Continueremo a pubblicare gli esempi più tipici, quelli che meglio rappresentano le direttrici del nuovo spirito, le sue ragioni e il suo futuro». Ciò significa che la relazione dell'opera di Le Corbusier con la storia non è una relazione organica. Non c'è in essa alcun senso della tradizione, cioè di organica partecipazione a una lunga catena che non si può e non si deve pensare che possa essere spezzata. Al contrario, il passato può essere riesaminato, ma con la lucidità di chi sa che le cose non stanno più come prima e che, dunque, ogni analogia o imitazione ha soltanto valore di esempio, di caso particolare in un processo di conferma empirica.

In altre parole: ciò che distingue in modo definitivo Le Corbusier dallo storicismo dell'Ottocento è il trionfo di una concezione positivista ed empirica della realtà sull'organicismo romantico. Si spezza dunque ogni possibile concezione della storia che non sia distante e in certo senso operativa. Il riferimento alla lezione di Roma, di Costantinopoli, dell'architettura primitiva e così via, possono aiutare a posteriori a verificare alcune ipotesi formulate in base a una conoscenza empirica della società tecnologica e in base all'ordine, o agli ordini, che da essa derivano.

Ciò che Colin Rowe mette tra parentesi, nella sua analisi in

apparenza formale, sono le basi che l'architettura lecorbuseriana cerca nella scienza e nella tecnica del tempo. Spesso con metodi troppo analogici e con approssimazioni troppo schematiche, le ipotesi di Le Corbusier cercano di costruire un ordine che vuol basarsi insieme sulla tecnica, sulla biologia e sulla figurazione matematica.

Lo si è ripetuto spesso, ma è necessario tornare a dirlo: le posizioni che Le Corbusier difende non possono essere tacciate di «macchinismo» se esso è inteso solo come metafora. È vero infatti che attraverso i suoi scritti e la sua opera vengono sviluppate tutta una retorica e tutta un'ideologia macchinistica che non avrebbero alcun senso se non si accoppiassero a una volontà - faustiana, dicevamo prima - di farsi carico con l'architettura di una realtà vista come centrale e determinante nel mondo contemporaneo. Il macchinismo dunque non può essere visto in Le Corbusier come semplice metafora della modernità, ma come parte di un progetto che cerca di portare a un nuovo ordine le realtà più importanti della civiltà moderna.

D'altro canto, un altro argomento cui Le Corbusier volge la sua attenzione sono le realtà biologiche di base, al fine di trovare ragioni che attestino, nel comportamento dei corpi, un ordine coerente con le loro esigenze essenziali, con le dimensioni che ne risultano e con la produzione di risultati tipizzabili che gli *objets à réaction conforme* permettono di stabilire.

Infine, il terzo campo di interesse cui il progetto lecorbuseriano volge la sua attenzione è quello della conoscenza formale contemporanea, che è matematica e geometrica, vista come separata e conforme alle sue articolazioni interne. C'è un'elaborazione, a metà strada tra *Gestaltheorie* e puro neopitagorismo, per la quale soltanto la chiarezza geometrica delle forme assicura non solo la razionalità, ma il pieno soddisfacimento delle aspirazioni estetiche dell'uomo. Sul piano estetico, le ipotesi di Le Corbusier accettano così di misurarsi con un fondamento geometrico dell'ordine, da conquistare come il supporto formale più solido che sia consentito a una teoria della forma e che non può essere garantito

né riprendendo la natura con ingenuità, né assumendo in modo immediato i dati della scienza.

In ogni caso, ciò che pare innovativo rispetto a posizioni precedenti è la volontà d'ordine, senza che sia predeterminato quale quest'ordine debba essere. Si sono moltiplicate le accuse contro Le Corbusier, riconoscendo nelle posizioni che ha sostenuto ogni tipo di «ismo», fondamenti totalizzanti che partono da qualche aspetto settoriale: «scientismo», «geometrismo», «tecnicismo» eccetera. Ciò nonostante, la sua proposta rappresenta il più volenteroso ottimismo di fronte alla realtà del mondo moderno, muovendo dalla pretesa che è possibile stabilire ragioni che permettano di intervenire su di esso.

Il classicismo di Le Corbusier non è dunque un sistema di regole stabilite a priori per render valida un'architettura, né è nostalgia di un mondo ordinato e in pace con i suoi dei, che mai sarà possibile. Si tratta invece di uno sforzo di volontà per trovare un altro e diverso ordine, basato sui nuovi dati della società industriale avanzata.

Partendo da altre posizioni ideologiche, si può pensare che in fondo non è cambiato nulla di sostanziale e che l'architettura, come forse molte altre cose, è sempre una ed eguale, permanente e olimpicamente immutabile nei suoi dati essenziali. Si può pensare all'opposto che tutto sia cambiato così profondamente che nulla del passato è utilizzabile, e che ci si trovi in un vicolo cieco dove solo sono possibili il cinismo o il sarcasmo. Ma il caso di Le Corbusier mostra una terza possibilità: quella di pensare che la ragione non sia uno strumento inutile e che l'uomo e la società possono dare soddisfazione alla loro faticosa ricerca.

«Non c'è opera d'arte senza sistema»,  
in «L'esprit nouveau», n. 1, 1920.

Publicato in lingua catalana in «Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme», n. 151, Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, Barcellona, marzo-aprile 1982, pp. 94-103. La traduzione è stata effettuata da una versione del testo in lingua castigliana.

<sup>1</sup> H. TESSENOW, *Hausbau und Dergleichen*, Gaffirer, Berlino 1916 (ed. italiana, *Osservazioni elementari sul costruire*, a cura e con introduzione di G. Grassi, Franco Angeli, Milano 1974, p. 94).

<sup>2</sup> La società fondata nel 1879 da McKim, Mead e White opera a New York fino al 1909, realizzando alcuni tra i più importanti edifici pubblici del Nord America. Oltre alle opere citate, la Pennsylvania Station di New York (1902-1910, demolita), la Public Library di Boston (1887-1895) o il Bellevue Hospital di New York (1903-1913), vanno ricordate la Bank of Montréal (1900-1905), il Brooklyn Museum (1893-1911), le quattordici sedi della New York Public Library (1902-1914), l'ampliamento del Metropolitan Museum of Art di New York (1904-1926). Per la varietà delle tipologie e per la qualità della realizzazione, gli edifici di McKim, Mead e White hanno contribuito a diffondere un più alto standard costruttivo nelle opere pubbliche degli Stati Uniti e del Canada.

<sup>3</sup> Raymond Hood (1881-1934) ottiene il diploma all'École des Beaux-Arts di Parigi nel 1910, dopo gli studi in architettura al MIT di Boston. Pochi anni dopo l'apertura del suo studio di New York, ottiene il primo premio al concorso per il «Chicago Tribune» (1922, con John M. Howells), nel quale vengono duramente a confronto tradizione e invenzione, rappresentazione eclettica e astrazione moderna. Tra le opere successive di Hood, l'American Radiator Building (New York, 1924), il McGraw Hill Building (New York, 1932), il Rockefeller Center (New York, 1930-1933). Cfr. anche il suo scritto *The Spirit of Modern Art*, in «Architectural Forum», n. 51, 1929.

<sup>4</sup> AA.VV., *Nordisk Klassicism*, catalogo della mostra, Finlands arkitekturmuseum, Helsinki 1982 (ed. italiana, *Classicismo nordico. Architettura nei paesi scandinavi 1910-1930*, Electa, Milano 1988). Inoltre S. WREDE, *The Architecture of Erik Gunnar Asplund*, The MIT Press, Cambridge, Mass. - Londra 1980. Le opere citate di Erik Gunnar Asplund (1885-1940) sono la Cappella nel bosco del Cimitero sud di Stoccolma (1918-1920); le due tombe di famiglia del principe Oscar Bernardotte (1921) e del consigliere Hjalmar Retzig (1926-1928) nel Cimitero nord di Stoccolma; la Biblioteca Municipale di Stoccolma (1920-1928).

<sup>5</sup> Formatosi presso l'Accademia di Belle Arti di Stoccolma, Ragnar Östberg (1866-1945) è noto soprattutto per la lunga vicenda del Municipio di Stoccolma (1911-1923), complesso e importante edificio sospeso tra un personale senso del pittoresco e un evoluto eclettismo di matrice romantica. In seguito questo atteggiamento progettuale evolve in altri lavori, come il crematorio di Helsingborg (1924-1928), in un classicismo più nitido e semplificato.

<sup>6</sup> Ricontri all'analisi qui proposta si trovano nella produzione residenziale di Tessenow (Rostock 1876 - Berlino 1950) a partire dal 1912, anno di costruzione delle case per la città-giardino di Hellerau (Dresda), e più tardi in vari interventi, in particolare nel quartiere Am Gruneberg, a Possneck (1922). Cfr. G. WANGERIN e G. WEISS, *Heinrich Tessenow*, Verlag Richard Bacht GmbH, Essen 1976.

<sup>7</sup> «Amas una materia definida y exacta / donde el hongo no pueda poner su campamento. / Amas la arquitectura que construye en lo ausente / y admities la bandera como una simple broma» («Ami una materia definita e esatta / dove il fungo non può levare accampamenti. / Ami l'architettura che costruisce nell'assente / e ammetti la bandiera solo come beffa»). F. GARCÍA LORCA, *Ode a Salvador Dalí*, in «Revista de Occidente», aprile 1926.

<sup>8</sup> H. SEDLMAYR, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19 und 20 Jahrhunderts als Symbol der Zeit*, Müller, Salisburgo 1948 (cfr. la nota 22 del capitolo *Per un museo moderno: da Riegl a Giedion* in questo stesso volume).

<sup>9</sup> M. CACCIARI, *Adolf Loos e il suo angelo*, Electa, Milano 1981; nuova edizione, Electa, Milano 2002.

<sup>10</sup> P. EISENMANN, *Dall'oggetto alla relazionalità: la Casa del Fascio di Terragni*, in «Casabel-

la», n. 344, gennaio 1970, pp. 38-41; poi ampliato in «Perspecta», nn. 13-14, 1971, pp. 36-65; per Terragni (Meda 1904 - Como 1943) e il Danteum cfr. invece T. L. SCHUMACHER, *From Gruppo Sette to the Danteum: a Critical Introduction to Terragni's «Relazione» sul Danteum*, in «Opposition», 9, estate 1977, pp. 90-93; Id., *Il Danteum di Terragni*, Officina, Roma 1980. Più recentemente, cfr. AA.VV., *Giuseppe Terragni, opera completa*, a cura di G. Ciucci, Electa, Milano 1996.

<sup>11</sup> «La plus haute délectation de l'esprit humain est la perception de l'ordre, et la plus grande satisfaction humaine est la sensation de collaborer ou de participer à cet ordre».

<sup>12</sup> Carles Riba (Barcellona, 1883-1959) è stato poeta, romanziere, critico letterario, traduttore in catalano di Omero, Eschilo, Plutarco, Sofocle, oltre che di Poe e di Rilke. È stato titolare della cattedra di Greco antico all'Università di Barcellona.

<sup>13</sup> C. ROWE, *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*, The MIT Press, Cambridge, Mass. - Londra 1976 (ed. italiana, *La matematica della villa ideale e altri scritti*, Zanichelli, Bologna 1990).