

Dall'alto, di Etienne-Louis Boullée (1728/99): Teatro per la Place du Carousel, Veduta prospettica di una grande chiesa.

#### Estratto da:

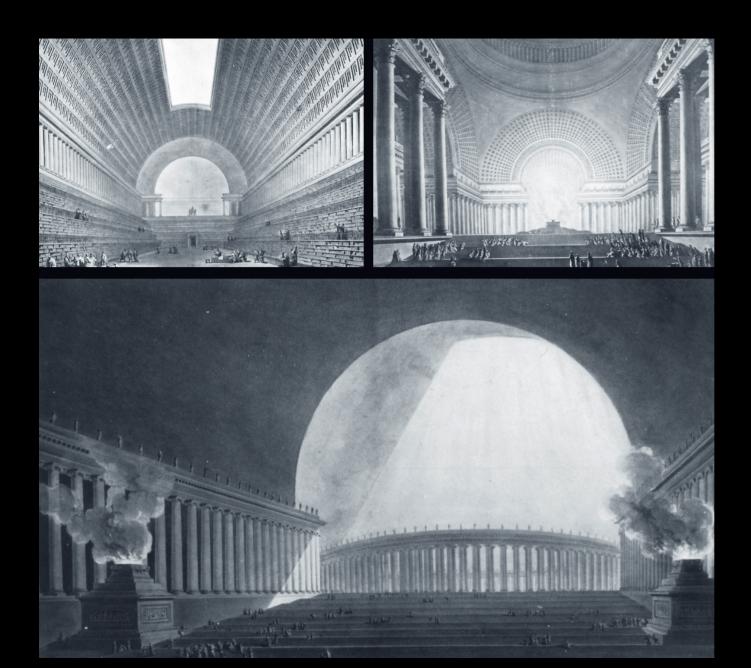
## Hans Sedlmayr: La rivoluzione dell'arte moderna

## Prima caratteristica: L'aspirazione alla « purezza »

Uno dei fenomeni primari di quei movimenti che preparano l'arte moderna e che ne costituiscono, per così dire, il fomite, è l'aspirazione dell'arte e di tutte le arti ad essere completamente « pure ». Come vedremo fra poco, purezza significa anzitutto, in questo caso, assenza di elementi o di ingredienti di tutte le altre arti: è dunque un concetto negativo, addirittura chimico di purezza, la cui caratteristica va ancora precisata. Invece di « puro » si può dire anche autarchico, autonomo, ma quest'ultimo concetto, come vedremo, va già oltre quello della purezza. Meglio di tutto, questa tendenza è indicata dal termine « assoluto », poiché tale designazione implica due significati fondamentali di questa aspirazione alla purezza: quello di incondizionato e quello dello staccarsi, dello sciogliere i legami. Che cosa significhi in fondo, quest'aspirazione alla purezza, è il secondo problema. Per il momento basta constatare che da questa presupposta «aspirazione alla purezza » è possibile dedurre chiaramente e rendere evidenti una straordinaria quantità di fenomeni diversissimi nel campo dell'«arte moderna».

### L'architettura « pura »

L'aspirazione alla purezza si è manifestata, prima che altrove, nell'architettura. Già alla vigilia della rivoluzione francese, intorno al 1 770-80, essa si mostra chiaramente negli architetti rivoluzionari francesi. Anche per questo non si può attribuirla ai nuovi materiali da costruzione: i materiali ferro e vetro, acciaio e vetro sono comparsi soltanto nel sec. XIX e dapprima con compiti che non si



In alto, di Etienne-Louis Boullée: Veduta interna della grande chiesa metropolitana di Evensong; Nuova sala della Biblioteca Nazionale di Parigi (1783). Qui sopra: Progetto per un grande museo (1783).

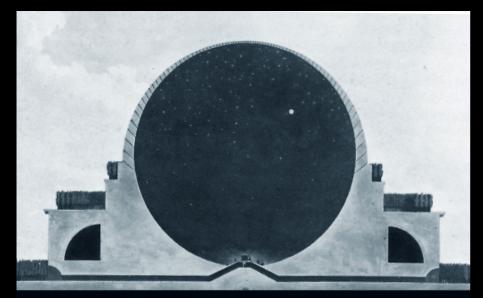
ritenevano inerenti all'architettura: nelle «case di vetro» dei parchi e dei giardini botanici inglesi, poi, dal 1850, nei «palazzi di cristallo» delle esposizioni mondiali. Il cemento e il cemento armato compaiono soltanto nel trapasso dal sec. XIX al XX. Già durante l'Impero l'architettura pura viene repressa, e la tendenza rimane sotterranea fino alla seconda rivoluzione, all'inizio del sec. XX. Intorno e poco dopo il 1900 essa si manifesta per la seconda volta: ora, nella seconda rivoluzione, lo stadio a cui si era pervenuti prima del 1789 è raggiunto ancora in un nuovo slancio ma è ben presto esaurito e abbandonato. Presupponendo questa aspirazione alla purezza, la forma che l'architettura «autonoma» deve assumere e assume ne scaturisce da sé. Per divenire «pura», «autonoma», l'architettura deve espellere da se stessa tutti gli elementi di altre arti con le quali era collegata sino alla fine del barocco e del rococò (e anche oltre), e cioè:

1° gli elementi scenici, pittorici, plastici e ornamentali;

2° gli elementi simbolici, allegorici e rappresentativi;

3° gli elementi antropomorfi.

Propriamente, come quarto punto, dovrebbe espellere anche l'elemento «oggettivo», che nell'architettura è (e non lo si è compreso) lo «scopo», la finalità dell'edificio. Solo un'architettura priva di scopo, non legata a compiti pratici, sarebbe del tutto «pura», architettura per l'architettura. Quest'ultimo passo l'architettura, per motivi facilmente comprensibili, non può compierlo. Tuttavia gli si avvicina là dove lo scopo non è preso sul serio, ma diviene un pretesto per realizzare idee «puramente architettoniche». Ed anche per questo gli esempi non mancano.







Dall'alto, di Etienne-Louis-Boullée: sezione diurna del Cenotafio di Newton; Progetto per un cenotafio in forma di piramide; Progetto di un monumento funerario.

# L'espulsione dell'elemento pittorico dall'architettura

Noi chiamiamo pittorici quegli elementi. la cui forma sarebbe inesplicabile, assurda, alla rappresentazione tattile; quegli elementi che soltanto nell'impressione ottica si tramutano in una forma sensata. Pittorico è un capitello che, per i fori e le scanalature che vi sono scavati, assume una forma —una forma apparente o illusoria— che «obiettivamente» non possiede. Procedimento pittorico è tener conto, nel calcolo artistico, dei fluidi trapassi di luce ed ombra in superfici architettoniche. Un elemento pittorico si ha quando, nell'abside di una chiesa barocca, colonne reali si uniscono in fila a colonne dipinte sulla parete. L'architettura autonoma non tollera elementi pittorici. In fondo l'espunzione dell'elemento pittorico favorisce anche una rinuncia al colore. L'ideale sarebbero edifici completamente bianchi. L'eliminazione degli elementi pittorici dall'architettura è avvenuta anche in epoche passate: dal punto di vista storico questo non è un passo decisivo.

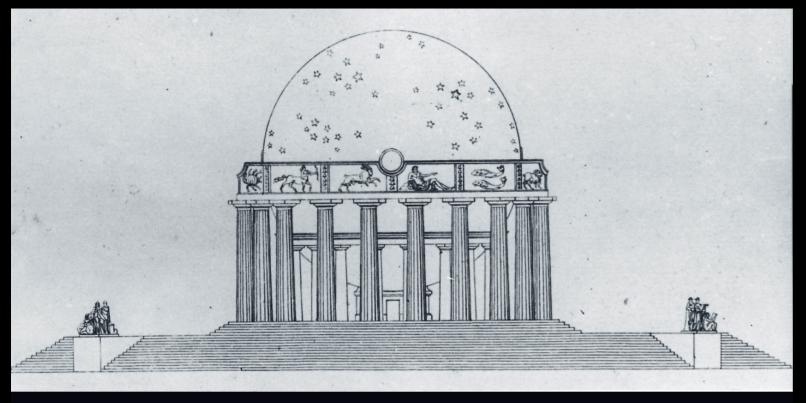
### L'espulsione dell'elemento plastico dall'architettura Morte dell'ornamento

Radici molto più profonde ha l'espulsione dell'elemento plastico, nata dall'aspirazione verso un'architettura «pura». Infatti, quando è attuata con coerenza, essa significa una rottura con tradizioni vecchie di millenni. Se l'architettura della rivoluzione avesse abbandonato soltanto quella modellatura

continua del corpo architettonico, che era stata così importante per il barocco, La rottura non sarebbe ancora decisiva. Ma la rottura e molto più profonda.

L'architettura e la plastica, infatti a cominciare dalla prima civiltà più elevata e in tutto il mondo, sono legate in uno strettissimo connubio. Parecchie delle loro forme sono nate perfino dalla stessa radice comune: dal menhir derivano tanto la monumentale figura isolata, quanto l'obelisco architettonico e forse anche la colonna. La colonna autentica —una delle più grandiose invenzioni dello spirito umano— è una costruzione tanto architettonica quanto plastica. Architettonica è la sua posizione eretta, architettonica è la base piatta sulla quale poggia e che la sorregge, architettonica è la sua travatura. Ma la colonna non è affatto (come sosteneva l'equivoco razionalistico-funzionalistico del sec. XIX) un semplice simbolo delle sue funzioni materiali: il sostenere e il gravare. Essa è invece una elevata forma di dignità, e l'autentico simbolo di un comportamento spirituale universale, di quella stessa posizione eretta che innalza l'uomo sopra l'animale. Solo nella grande liquidazione dei distintivi della dignità e dei simboli, avvenuta nel secolo XIX la colonna fu svalutata e fraintesa in senso materialistico.

Dal punto di vista architettonico un pilastro quadrangolare compie la stessa funzione di una colonna. Ma la pura colonna —opera dello spirito greco—è il connubio più sublime che si possa immaginare di valori architettonici e plastici, di spirito e corpo, di logos e mito. Per questa connessione essa sta in



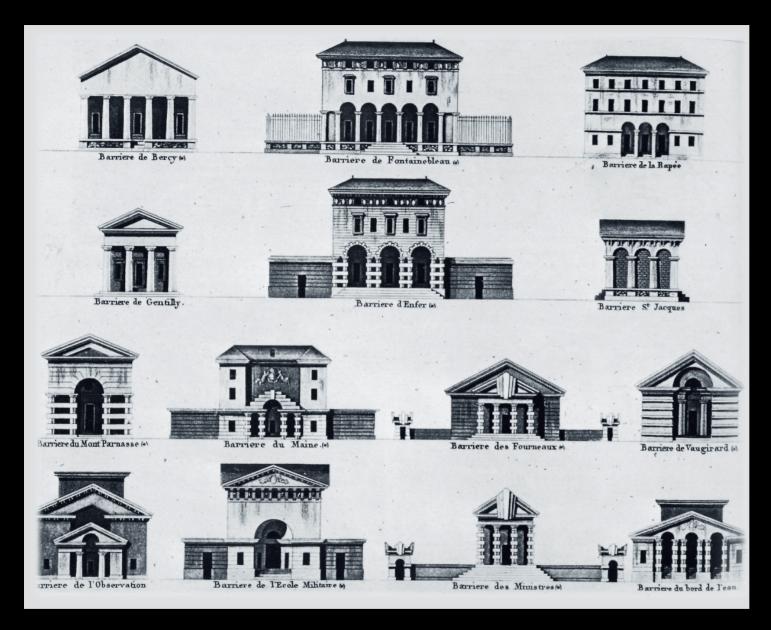


In alto, di Antoine-Laurent-Thomas Vaudoyer: Casa per un Cosmopolita (1758). In basso, di Pierre-François-Léonard Fontaine: Monumento sepolcrale per i sovrani di un grande impero. Progetto vincitore del Grand Prix del 1785.

un profondo rapporto con la sfera umana. Il poter riferire idealmente le sue misure alle misure del corpo umano, il poter sostituire a colonne corpi umani, non sono che i momenti più facilmente intuibili della sostanziale umanità della colonna.

Al regno della plastica essa partecipa per l'assottigliarsi e il rigonfiarsi del fusto e per la modellatura plastica della base, del capitello e della travatura.

Sino alla fine del sec. XVIII quasi tutta l'architettura elevata si basa sulla colonna o su forme che stanno con essa in un rapporto di derivazione, come il pilastro addossato alla parete (N.d.R.: la parasta) o il pilastro tondo con capitello, e anche come i sostegni d'ogiva dell'architettura medioevale. E' dunque un avvenimento d'importanza veramente capitale l'abbandono della colonna da parte dell'architettura rivoluzionaria. Al posto della colonna subentra il pilastro quadrangolare architettonico «puro», che rinuncia al capitello ed assume ben presto forme che si possono capovolgere senza che lo si noti. Là dove la colonna è ancora mantenuta, i suoi membri fanno blocco, prendono la forma di figure geometriche elementari. La frattura col passato, compiutasi già alla vigilia della rivoluzione francese, all'inizio del sec. XX diviene definitiva. A spiegare questo fatto sono stati



Qui sopra, di Claude-Nicolas Ledoux: Barrières (Parigi, 1785/89). Delle quaranta barriere, costruite con grande rapidità in quattro anni, ne rimangono soltanto quattro. Le altre furono demolite alla metà dell'Ottocento.

addotti i motivi più inconsistenti: il materiale di ferro e cemento ripugnerebbe alla colonna. Come se il marmo e il mattone, di per sé, tendessero alla forma della colonna! Se il cambiamento del materiale fosse una causa plausibile. la colonna sarebbe dovuta scomparire nel trapasso dalla costruzione in legno alla costruzione in pietra e a quella in mattoni. No. la causa della sua morte non è il mutamento dei materiali. La colonna deve scomparire ora, perché ogni elemento plastico dev'essere eliminato, affinché nasca l'architettura « pura », l'architettura di pure superfici. Nel « Michaelerhaus » di Adolf Loos a Vienna, nel 1908, la colonna è ancora presente, ma ormai soltanto come mascheratura del « tutto diverso », del nuovo.

Ma plastico-architettonica non è soltanto la colonna. Plastico-architettonico è tutto ciò che la teoria rinascimentale chiama gli «ordini» e tutto ciò che ad essi appartiene, giù giù fino alle balaustre e alle mensole. Elementi plastici sono contenuti non solo nell'architettura dell'antichità classica, ma anche in quella pree postclassica e anche nella romanica, nella gotica, in altro modo anche nell'architettura extra-europea. Tutti questi elementi plastici dell'architettura si riducono in una prima fase ad un blocco architettonico e, in una seconda fase, scompaiono.

Plastici sono soprattutto i « profili ». Perciò l'architettura pura diviene scevra di «profilature». Essa non tollera un cornicione o un profilo neppure come conclusione di un blocco strutturale: termina con lo spigolo nudo. Come l'elemento plastico, così deve scomparire anche l'ornamento, tanto quello dipinto, quanto quello plastico. Là dove, in una prima fase della grande purificazione, è ancora conservato, esso non si collega con la

struttura architettonica, e quindi neppure con i mobili e l'arredamento. Secondo l'esatta espressione di Emil Kaufmann, l'ornamento diventa un accessorio, che si può togliere senza che nulla muti nella pura struttura. Nella seconda fase della rivoluzione l'ornamento è appassionatamente rifiutato: «L'ornamento è un delitto» (Adolf Loos).

Con la colonna (che è un grave equivoco interpretare come un elemento puramente classicistico) è scomparso uno dei simboli principali della sfera umana, il simbolo della posizione eretta. Tuttavia, nell'architettura rivoluzionaria del sec. XVIII, permangono ancora forme che a loro volta si riferiscono al corpo umano. Le porte e le finestre verticali, anche quelle che non hanno più profilo, sono pur sempre cornici ad un'immaginaria figura umana. Nella seconda rivoluzione anche questo riferimento andrà perduto.

## Altre conseguenze del purismo

In un'architettura « autonoma » il significato simbolico ed allegorico degli elementi strutturali diviene superfluo e disturbatore. La prima rivoluzione ammette ancora tali significati simbolici. Quando il capo di questa rivoluzione, Ledoux, dà al cimitero di Chaux la forma di una gigantesca palla, la forma sferica, come egli stesso riconosce, è per lui il simbolo dell'eternità. Quando Boullée, che condivide i suoi intendimenti, sceglie la forma sferica per il

gigantesco cenotafio di Newton, lo fa perché questa forma è una allusione figurativa allo spirito che aveva indagato le leggi dell'universo. Quando Ledoux, nella sua ideale città industriale di Chaux, fa costruire una casa costituita da quattro gigantesche superfici circolari, è questa una retorica allusione all'abitatore della casa: un fabbricante di cerchi. In un'architettura coerentemente autonoma simili significati simbolici non possono sussistere. Non è necessario che una costruzione indichi la propria destinazione mediante la forma, come architecture parlante. L'architettura autonoma basta a se stessa. L'ideale estremo di un'architettura autonoma, che non rappresenti altro che la propria essenza, sarebbe quello di prescindere anche dalla finalità dell'edificio. Se questo ideale, per comprensibili motivi, non si può realizzare coerentemente in un'arte che è legata a scopi pratici, la tendenza ad esso è tuttavia innegabilmente presente.

Solo così si può comprendere che Ledoux, con atto praticamente assurdo, abbia costruito in forma sferica la casa delle guardie campestri. Il fine dell'edificio diventa una forma assolutamente «pura». Questa è, in ogni senso, architettura «assoluta»; queste costruzioni sciolte dal fine e dall'oggetto sono già l'analogo architettonico della pittura e della scultura assolute (astratte), che verranno in futuro.

La più pura rappresentazione dell'ideale architettonico è costituita dal cubo e dal prisma. Queste figure indicano, con assoluta purezza, le tre dimensioni ortogonali dello spazio, su cui poggia tutta l'architettura pura. Esse sono le figure di quegli elementi architettonici primordiali, con la cui creazione ha avuto inizio l'era architettonica della terra: la pietra tagliata ortogonale prismatica, il mattone e il legno squadrato. Perciò la casa cubica è la forma ideale dell'architettura assolutamente «pura». L'immagine più pura se ne avrebbe in edifici che non necessitassero di finestre, ma che ricevessero luce solo dall'alto. Così. con piena coerenza, progetti di questo genere si presentano nell'architettura della prima rivoluzione, e ricompariranno nella seconda.

Al secondo posto sta la piramide: anch'essa è tema di numerosi progetti nella prima rivoluzione. Non si può non riconoscere che in questo purismo scevro di compromessi la ricerca dell' assoluto si esprime con un'energia tale, che ha qualcosa di affascinante. Non basta aver compreso in modo puramente teorico il principio generatore dell'architettura autonoma. Per capirne appieno lo spirito e il pathos, bisogna, una volta che lo si sia accettato, farselo proprio intimamente, almeno in via di esperimento. Bisogna saper entrare nello spirito dei suoi sostenitori. Con quale entusiasmo Emil Kaufmann, il riscopritore della prima «architettura rivoluzionaria», parla delle sue creazioni! Esse gli appaiono come la «liberazione», finalmente raggiunta, dell'architettura da tutte le « catene » eteronome. L'impresa di Ledoux è paragonabile alla grande rivoluzione. Ora finalmente, insieme con l'uomo divenuto «autonomo», è comparsa nel mondo, o





Dall'alto, di Claude-Nicolas Ledoux: Veduta della città ideale di Chaux;

Casa delle Guardie Campestri (1780).

A destra, di Jean -Nicolas Sobre: Tempio all'Immortalità.



almeno si è annunciata, l'architettura autonoma. E' un avvenimento straordinario, infinitamente importante. Ledoux stesso dice della sua opera: «Je sais ce qu'il coute d'établir une nouvelle religion!»

## Il fine è stato raggiunto?

Solo quando l'architettura «pura» sia stata compresa dall'interno, partendo dal suo stesso principio, si può e si deve porsi la domanda: ha raggiunto essa effettivamente il fine al quale tendeva come per un arcano comando ? Questa è propriamente la domanda fondamentale per ogni rivoluzione. Nel nostro caso specifico la domanda va così formulata: l'architettura purificata, quale fu ottenuta, almeno nell'idea, dalla prima rivoluzione, quella francese, è davvero

«più pura» di ogni altra architettura passata?

E' anche arte «più pura»? In qual senso è pura?

Se si dovesse rispondere positivamente alla prima domanda, ma negativamente alla seconda, risulterebbe (terza domanda) che un concetto non artistico di «purezza» stava a base di quel «terribile» movimento. Non sarà molto facile raggiungere un accordo, sebbene la prima

rivoluzione sia passata da gran tempo. Non pochi troveranno che il Partenone, in senso artistico, rappresenta un'architettura « più pura » (sebbene accolga elementi plastici) degli abbozzi di Ledoux, ed avranno ragione, naturalmente. Ma un accordo su questo punto non sembra possibile senza ricorrere a teorie estetiche che si rifacciano da lontano. Invece si può rispondere con molta precisione all'altra domanda, se, cioè, l'architettura sia diventata ora veramente « autonoma ». E bisogna rispondere di no. Con molta precisione si può dimostrare che questa presunta architettura « autonoma » è passata sotto il dominio di una nuova «eteronomia», molto più rigida di quelle che l'avevano dominata finora: l'eteronomia della geometria.

Ciò non è stato capito da Emil Kaufmann, che, con le sue vedute, ha dato l'avvio a tutti i problemi di un'arte «autonoma». C'è quasi un che di tragico nel fatto che già il primo tentativo, compiuto da un ramo dell'arte per rendersi autonomo sia subito fallito. Involontariamente si pensa che anche la grande rivoluzione francese ha posto ben presto l'individuo liberato sotto un nuovo e più crudele sovrano: lo Stato assoluto della democrazia popolare giacobina.