

ARTI FIGURATIVE

In ricordo di Frank Lloyd Wright

In un romanzo americano (*Molti matrimoni* di Sh. Anderson, 1923) un piccolo industriale di macchine lavatrici, dopo aver trascorso metà della sua esistenza nella maniera più anonima tra casa e fabbrica, improvvisamente ritrova il senso della propria individualità, apre gli occhi sul mondo e lo scopre palpitante, miracoloso là dove l'uomo, sottraendosi all'ondata livellatrice della civiltà meccanica e ai suoi miti, è riuscito a mantenere i contatti con la natura e a lasciar parlare se stesso senza riserve. Tra le prime scoperte che egli compie nel nuovo stato di grazia, una particolarmente lo sconvolge: quali abiti ha mai indossato in tutti questi anni, in quale casa ha vissuto? In quale orribile casa, estranea a tutto ciò che egli è, meschina, sconsolatamente uguale a milioni di altre. E sentendosi trasportato a ristabilire contatti umani, la prima operazione che deve compiere è quella di far crollare mentalmente le opprimenti mura che inscatolano il suo prossimo, lo sopprimono umanamente, invece di esserne espressione.

Nel processo di rinnovamento architettonico che ferveva in Europa negli stessi anni, la voce di questo industriale, che con tanta schiettezza si riconosce alienato nel movimento di industrializzazione del suo Paese, non avrebbe trovato alcuna eco né sociale né culturale. In Europa la figura di industriale che si associò ai nomi di Le Corbusier, Gropius, Mies, ecc., ossia alla corrente razionalista, e vi contribuì concretamente con commesse di lavoro, fu di tipo intellettuale, illuminato, cosciente della propria funzione progressiva in politica come in arte. Una minoranza che optò a che i problemi venissero posti in maniera scientifica, pianificatrice e livellatrice insieme. In vista di una norma, di uno standard di vita, il rigido divario tra classe dirigente e proletariato esigeva una mediazione innanzitutto sul piano quantitativo. Porre la questione in termini individualistici sarebbe sembrata allora cresia reazionaria.

In America la situazione si presentava diversa: il capitalismo in fase espansiva alimentava una classe intermedia fluttuante cui sempre più il proletariato si assimilava. La cultura aveva fatto difetto ai grandi industriali che, per una svista madornale, avevano accettato l'architettura neoclassica di importazione europea a scapito della Scuola di Chicago (1883-'93) razionalista « antelitteram »; i piccoli industriali, commercianti, ecc., quando non rinunciavano completamente alla propria fisionomia, finivano con l'aspirare alla America dei pionieri, degli Individui e, oppressi dall'aspetto artificioso delle loro città, sognavano di fiumi e di praterie, in contatto con la natura, o piuttosto con la Terra. Venivano insomma a costituire complessivamente quella base sociale di uomini-medi americani in cui più drammaticamente si realizzava lo scontro tra il vecchio eppure vitale spirito pionieristico e le nuove condizioni industriali. Quella base che Frank Lloyd Wright elesse a ispiratrice morale del suo lavoro di architetto, via via che veniva precisando per chi, contro chi, con quali criteri, avrebbe adoperato l'architettura.

Con la formula: « Ogni americano ha il dovere di stabilire le tradizioni in accordo con i suoi ideali » (1910) e non peritandosi a identificare concretamente tale americano nel cetto medio, classe incolta per eccellenza che, nell'ambito dei valori, può offrire tutt'al più il proprio buon senso, W., polemicamente con certa pseudo-cultura in continuo stato di soggezione di fronte ai secolari trascorsi artistici europei, mostra di tenere in tutta considerazione tale buon senso, per riaffermare il diritto dell'architettura a esprimere innanzitutto la vita. « La gente è parte dell'edificio — dice W. — e aiuta a creare le cose organiche. La gente può comprenderle e farle proprie e perciò l'organico è la sola forma di espressione artistica che possa essere considerata democratica » (1910).

In nome dunque di un'architettura « organica »

nel senso sopra accennato, W. porta l'offensiva, dagli inizi del secolo, contro ogni forma di classicismo antico e moderno (quest'ultimo nella sua duplice accezione di neo-classicismo e di atteggiamento estetizzante nei confronti del rapporto uomo-architettura) in cui egli individua il prevalere dell'uniforme validità della norma sulla varietà dei fatti umani, in vista della soluzione elegante «dove la vita è impantanata». Mentre non risparmia le lodi all'architettura giapponese, una delle sue accertate fonti culturali, a misura d'uomo già cinquecento anni avanti Cristo, e a quella medioevale così varia, elastica, ricca di sviluppi e di narrativa, anch'essa tutt'uno con l'operare umano.

Altro bersaglio di W., strettamente connesso al primo nella sua polemica, è il movimento razionalista in architettura, almeno per certi suoi aspetti: ad esso contrappone una concezione in cui semplicità, ritmo, simmetria rappresentino una conquista al termine del processo costruttivo e non vengano posti dogmaticamente (ossia formalisticamente) all'origine di esso in quanto un simile procedimento, valutando in maniera astratta l'entità uomo cui l'edificio è destinato, porta inevitabilmente al manierismo, malattia dell'epoca moderna non meno che di quelle trascorse. Così come nella passiva e avveniristica accettazione della «civiltà delle macchine» quale somma categoria del nostro tempo, viene alimentata l'illusione che essa, esauendo tutte le esigenze dell'uomo, rappresenti anche la più legittima sorgente di forme per ogni settore. Fin dai primissimi anni del '900, W. aveva inteso e proclamato l'importanza rivoluzionaria della macchina nella vita moderna, società e cultura; anche se si riserbava il diritto, per l'architettura, di integrarne e di potenziarne la capacità formativa con altri fattori: «Fin da principio io ho avuto la certezza che l'architettura proveniva dalla terra, e che in qualche modo il terreno, le condizioni industriali del luogo, la natura dei materiali e lo scopo della costruzione determinavano la forma di ogni edificio».

Mentre Le Corbusier si fa teorico e sostenitore di un'urbanistica accentrata risolta mediante

grattacieli, su suolo americano (dove solo New York e Chicago, anche per evidente conformazione del luogo, hanno sperimentato integralmente tale soluzione) W. sostiene fermamente la necessità di un'urbanistica decentrata che garantisca all'individuo un effettivo margine di libertà, di spontanei contatti con il paesaggio, quello vero, non quello posticcio, creato da qualche ingegnoso surrogato. Di fronte alla prevalente scelta della soluzione verticale (l'ascensore), W., a lungo da solo, non ha dubbi sul significato profondamente etico di quella orizzontale (l'automobile).

In effetti, i sei punti dell'architettura secondo W. sono imperativi morali, dichiarazioni di fede nella libertà e nell'individualità umana secondo uno spirito che, a ragione, è stato definito pionieristico e whitmaniano, mentre i nomi di Dewey, Peirce, James, Whitehead, Husserl, che la critica più puntuale non à mancato di avvicinarli, saranno sempre più necessari alla comprensione storica di una personalità creativa quasi secolare che, proprio per essere libera e intimamente coerente, «à dovuto» riuscire contraddittoria, fuori da ogni schema. Nella sua Scuola di Architettura a Taliesin volle incisa questa frase: «Quello che un uomo fa, egli ha».

Frank Lloyd Wright è morto nell'aprile scorso all'età di 90 anni (essendo nato nel 1869) quando già molti dei suoi allievi avevano finito col credere alla sua indefessa attività come a un amuleto contro la morte, e il necrologio di prammatica da troppi anni giaceva negli archivi dei quotidiani; dopo aver realizzato oltre 300 edifici e altrettanti progetti la cui storia è narrata in quattro volumi autobiografici, dopo aver scritto numerosissimi articoli, tenuto conferenze ovunque e aver diretto la più famosa scuola di architettura del mondo, dopo essere stato «cubista prima del cubismo, espressionista prima dell'espressionismo, organico trent'anni prima che fosse enunciato in Europa il funzionalismo psicologico». In Italia, tra il pubblico non specializzato, questo grandissimo protagonista della civiltà architettonica contemporanea verrà conosciuto «post-mortem» e forse identificato con quel Wright di cui, qualche

anno fa, fu rifiutato il progetto per un edificio sul Canal Grande a Venezia, ennesima occasione perduta, per il nostro Paese, di pronunciarsi per una soluzione di alta e moderna civiltà.

Nel 1908 W. aveva enunciato i sei principi dell'architettura organica, ad essi faceva seguito la seguente dichiarazione: « Il metodo basato su questi principi non produce necessariamente un edificio bello, ma dà una base di lavoro che ha un'integrità organica... e assicura all'architetto una guida che non lo porterà mai ad essere totalmente falso, fuori del suo tempo e senza giustificazioni ».

Quadri, films e balletti astratti

La mostra del pittore berlinese d'avanguardia Hans Richter alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma avrebbe mancato il suo scopo se non fosse stata abbinata ad un ciclo di proiezioni filmiche dello stesso autore. In tal modo è stata ben messa a fuoco la personalità di un artista singolare, se non di primo piano, della generazione dei Malevic, Mondrian, Delaunay, ecc., che ha indotto a qualche considerazione generale sui rapporti tra le arti figurative e il cinema e, per amore di metodo, il balletto.

Infatti Richter fu il primo pittore, insieme allo svedese Wiking Eggeling, prematuramente scomparso, che considerò la pittura quale laboratorio formale per esperienze da compiersi, in tutta la loro portata espressiva, in altro settore. « Bisognerebbe abbandonare lo sciocco pregiudizio secondo il quale i problemi artistici del nostro tempo possono venir risolti solo con i colori ad olio o con il bronzo » affermò Richter in un momento in cui tale verità era tutt'altro che evidente.

Alludeva al mezzo cinematografico e in realtà la sua pittura, iniziata dopo il 1909 attraverso contatti col cubismo, futurismo, dadaismo e neoplasticismo, sfociò in una tematica di forme astratte nelle quali la relazione temporale, l'esigenza ritmica di successione diventavano così dominanti da non poter essere soltanto allu-

se, ma da dover essere appunto materialmente espresse. Il cinema era l'arte nuova che meglio si prestava a rendere effettiva questa esigenza di tempo vivo e scandito. Così dai « rotuli », strisce accentuatamente rettangolari (come le usavano gli antichi egizi e i cinesi) su cui Richter disegna progressivamente combinazioni sempre più complesse di elementi astratti, sovente ispirato dalla tecnica musicale, dalla « fuga » ad es., e da tutte quelle leggi armoniche che aveva appreso alla scuola di Ferruccio Busoni, passa alle sequenze filmiche, al montaggio senza peraltro abbandonare la pittura, anzi trovando in essa continui stimoli e soluzioni.

Nascono i primi documentari astratti o balletti cinematografici, in cui Richter si propone di « variare e di orchestrare gli elementi più semplici », di creare una « nuova sensazione di fermare il tempo, di viverlo nei suoi corsi e ricorsi: essere e divenire ». *Ritmo 21* (appunto del 1921), che offre soltanto una danza ritmica di rettangoli neri, grigi, bianchi, fu presentato a Parigi da Théo Van Doesburg e, nel 1924, insieme a *Enir'acte* di R. Clair e al *Ballet mécanique* di F. Léger, a Berlino dove suscitò vivo scalpore tra il pubblico.

Dopo *Ritmo 21*, *Ritmo 23* e *Ritmo 25* proseguono le ricerche di Richter, mentre altri artisti d'avanguardia, specialmente surrealisti, intraprendono esperimenti analoghi che segnano, nella tecnica cinematografica, una fase importante: quella nella quale viene posta in luce la capacità emotiva e espressiva di una successione ritmata di immagini, indipendentemente dal tessuto narrativo e drammatico relativo alla vicenda in quanto tale. Attraverso questi esperimenti venne chiaramente indicato come l'arte cinematografica avesse ben altre prospettive che quella di registrare automaticamente su pellicola una rappresentazione teatrale. Non a caso Eisenstein considerava il *Ballet mécanique* di Léger un capolavoro di stile e un programma di tecnica e di poetica filmica.

Contemporaneamente o poco dopo le danze cinematografiche di quadri, rettangoli, cerchi, spirali e denti di pettine, ecc., Kandinsky, Schmidt, Schlemmer (1921, Bauhaus di Weimar) e Léger (1925) pongono mano ad analoghi procedimenti