

nell'ambito del balletto vero e proprio, tentando di affidare ad immagini più o meno astratte, mosse da ballerini secondo un determinato ritmo, il compito di creare un parallelismo visivo della musica. La danza tende in tal modo a liberarsi dall'asservimento alla trama e al racconto per sprigionare la propria essenza nel ritmo e nella invenzione coreografica. Un autorevole spettatore dei balletti astratti della Bauhaus poté scrivere in seguito: «... ed era bello vedere, alla fine ... un quadrato rosso e uno azzurro scivolare sulle punte nel finale e poi ricader su un lato e scomparire fra le quinte». Mentre la precisione del mondo meccanico, come per la pittura, ispira la purezza della linea, lo spazio astratto, la cronometrata evoluzione dei danzatori.

Tornando a Richter, questa pratica di «balletti astratti cinematografici» rimarrà circoscritta ad un periodo, che compone tuttavia, nel suo lucido estremismo tecnico, un nucleo fondamentale di stile e di invenzione anche quando, in seguito, germinerà altre esperienze: accordando l'oggetto naturalistico e la forma astratta per amore di choc espressivo o presentando in *Apparizione mattutina* del 1927 un'ipotetica ribellione degli oggetti contro la consuetudine, con insofferenza tipicamente dadaista e anarchica.

Questo dominio esatto e sincopato del tempo e della successione delle immagini gli gioverà anche in films di ispirazione politica e sociale come *Inflazione* (1927-'28), *Sinfonia delle corse* (1928-'29), ecc. e di ripresa surreale come sarà in particolare nei più recenti films del dopoguerra: *I sogni che i soldati possono comprare* (1944) e *8x8* (1956-'57) a colori, recitato, secondo una sua abitudine, da pittori, musicisti, scultori (in questo caso Arp, Cocteau, Calder, Tanguy, ecc.) su una fantasiosa interpretazione del gioco degli scacchi.

Forme e tecniche nell'architettura contemporanea

Nella mostra che la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma ha presentato dal marzo all'aprile scorso sotto il titolo: *Forme e tecniche nell'architettura contemporanea* erano abbinata due sezioni. La

prima comprendeva un'importante rassegna della attività del più noto tra gli architetti razionalisti europei (e inoltre urbanista, pittore, scultore; arredatore, grafico, scrittore), Charles-Edouard Jeanneret, alias Le Corbusier, nato a La Chaux-de-Fonds, Svizzera francese, nel 1887; la seconda, ordinata con la collaborazione di uffici competenti del complesso siderurgico Cornigliano di Genova, era volta a documentare l'impiego della lamiera d'acciaio nelle costruzioni moderne attraverso l'esempio di vari architetti ed in particolare di uno dei più fermi sostenitori di tale uso: Konrad Wachsmann.

L'impostazione della mostra quindi eludeva di proposito il carattere monografico, pur sottintendendolo, per introdurre il pubblico all'interno di una tematica del «costruire nel nostro tempo», ponendogli di fronte una concreta situazione tecnico-industriale nell'ambito della quale, e da lei condizionato, l'architetto (e in stretta collaborazione con lui l'ingegnere e gli specialisti vari: dei materiali, della meccanica, della produzione, dell'organizzazione economica e sociale) realizza nuove forme, sfatando così l'opinione, ancora assai diffusa, di un'attività architettonica che crea sotto la spinta del «Bello», quale categoria spirituale eterna, e indipendente da quell'elemento tutto materiale e volgarmente utilitario rappresentato dallo sviluppo tecnico. Pregiudizio questo tra i più deleteri, che spesso ostacola la comprensione dei fatti maggiormente significativi della nostra civiltà. Va quindi reso atto alla Sovrintendenza della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma di questo giusto avvio alla diffusione dell'architettura moderna tra il pubblico italiano il quale spesso, e non per sua colpa, la identifica con certa scadente produzione novecentesca sorta alla periferia delle grandi città.

La mostra del grande artista svizzero, ordinata dagli architetti W. Boesiger e E. Katzenstein di Zurigo, che — come ogni mostra di architettura — ha dovuto superare difficoltà organizzative e didattiche assai notevoli essendo costretta a sostituire fotografie, disegni, modelli agli originali, era composta principalmente da fotografie ingrandite di costruzioni e progetti di Le Corbusier,

oltre a dodici modelli, che complessivamente documentavano: la progettazione della capitale del Punjab, Chandigarh (India) — gli strumenti di lavoro di L.C. — la Cappella Notre Dame du Haut, presso Ronchamp — costruzioni ad Ahmedabad — studi per musei — e infine quattro gruppi in cui erano esemplificati, per settori, alcuni momenti dell'attività di L.C.: progettazione di un centro urbano — abitazione — architettura — finestra. Inoltre l'esposizione comprendeva 30 dipinti dal 1918 al 1957, 3 sculture e una serie di disegni.

Per intendere in quale concezione spaziale L.C. abbia intrapreso la propria attività di architetto, è bene rifarsi a quel processo di dissoluzione della prospettiva rinascimentale che esplicitamente si rivelò col cubismo, all'origine, com'è noto, di numerose tendenze di rinnovamento architettonico. A Parigi, nel 1917, L.C. trovò nelle soluzioni cubiste i termini di una rappresentazione simultanea, interno-esterno, degli oggetti secondo una nozione di spazio percepito quale entità multilaterale, relativa ad un punto di vista mobile. E se nella pittura (cui da allora si dedicò L.C. fondando insieme a A. Ozenfant un movimento detto « Purismo ») la quarta dimensione, ossia il tempo, dovè essere indicata mediante un procedimento intellettualistico di analisi e di sintesi plastica dell'oggetto, nell'architettura il problema presentava un ordine di soluzioni più diretto. Un edificio lo si percorre, gli si gira intorno: la quarta dimensione è il nostro stesso moto. L'edificio avrà incorporato la nuova nozione di spazio se l'articolazione delle sue forme sarà calcolata in vista di questa spregiudicata ricognizione che non ammette più le usuali gerarchie prospettiche rinascimentali: facciata principale, lati, fronte posteriore.

La *Villa Savoye* (1928-'30), considerata come il più alto raggiungimento di cubismo architettonico, non presenta infatti alcun punto di vista che esaurisca da solo la vita spaziale dell'edificio, la sue molteplici relazioni dell'interno con l'esterno. La casa si snoda comprensibile e nuova da tutti i lati, in niente misteriosa e oscura, in tutto invece razionale e classica. Come i pittori cubisti, così

L.C. sceglie le forme primarie dello spazio, « les belles formes » della geometria (già in auge nell'architettura egiziana, greca, romana), nell'intraprendere una costruzione al di fuori di ogni stile precedente. « Ciò che distingue un bel viso — afferma L.C. — è la qualità dei lineamenti e un valore tutto particolare dei rapporti che li uniscono. Il tipo del viso appartiene ugualmente a tutti gli individui, bocca, fronte, ecc..., tuttavia ogni volto è diverso ». Fuor di metafora, volutamente L.C. si attiene ad un linguaggio figurativo, nella sua purezza, assai limitato: quello che gli preme è di trovare, all'interno di esso, la soluzione ottima fra tutte, la combinazione perfetta, universalmente valida, di quegli elementi. La differenziazione, cioè a dire il risultato volta a volta armonico e vario, senza il quale tale formula rientrerebbe nel campo della pura ingegneria, L.C. la affida alle modulazioni di luce e d'ombra, dunque alla scultura che, intesa intrinsecamente alla costruzione, altro non è che la « modénature ». Il Partenone, massimo esempio per L.C. di armonia architettonica, è opera di Fidia, lo scultore.

Ma come poté L.C. raggiungere i suoi scopi di interpenetrazione di spazi, di instabile equilibrio di forze, di trasparente leggerezza delle costruzioni nell'aria? Non certo con i tradizionali sistemi del costruire, ma utilizzando ai suoi fini modi che già nel 1918 erano stati impiegati da altri architetti novatori o che si trovavano pronti nella industria come i volumi puri, le superfici continue, i pilastri, le finestre orizzontali, le rampe, la banchina ferroviaria, ecc. L'uso del cemento armato permise a L.C. di realizzare i suoi intenti architettonici. Primo fra tutti l'interpretazione della struttura di un edificio quale scheletro da cui derivano quasi per intero i cinque punti che per L.C. stabiliscono i rapporti tra l'architettura e la costruzione nel nostro tempo. Essi sono: « i pilotis », che per mezzo del trave portante sostengono l'intero peso dell'edificio disobbligando i muri con conseguente « indipendenza dell'ossatura e del muro stesso »; « le plan libre », ossia l'organizzazione distinta dei singoli piani che possono così venir modellati nel loro spazio

interno con tutta varietà mediante paratie, scale, divisori, ecc.; « la facciata libera » di essere aperta da finestre per tutta la larghezza del piano e infine « il tetto-giardino », concepito come una faccia dell'edificio guardante il cielo, in contatto dunque con la natura.

Il razionalismo costruttivo di L.C., che lo porta a contrassegnare ogni fase della sua lunga attività con l'equivalente esposizione teorica del canone di lavoro, la « regola » entro cui si è sviluppata la creazione quasi a garantirne una logica efficienza e innumerevoli possibilità di applicazione e di variazione (tracciati regolatori, sistemi urbanistici, modulator, griglia, ecc.), poggia su una particolare interpretazione della civiltà contemporanea, enuclea i termini del rinnovamento architettonico a immagine e somiglianza di un ideale protagonista del nostro tempo: l'uomo-tipo, anonimo, spogliato di ogni carattere individuale, ricondotto ai suoi lineamenti essenziali, l'uomo-massa che esige soluzioni standard.

Formatosi nel clima sociale e artistico del primo dopoguerra, L.C. vide nell'architettura, quale veniva accordandosi alle forme più avanzate di civiltà meccanica e industriale, un mezzo per raggiungere quel livello comune di benessere che avrebbe funzionato da antidoto al crollo dei valori nella società borghese, alla lotta di classe, alle rivoluzioni. Utopia che accompagnò sovente le posizioni estreme dell'avanguardia razionalista e nell'ambito della quale è da intendere un brano come il seguente, scritto nel 1925 con disinvolto ottimismo, ma con generosa certezza di positività: « La casa operaia occupa già begli spazi salubri e allegri, e la stanza da bagno è vocabolo entrato nell'uso corrente; la prima classe del "métro" non si differenzia che per quattro soldi dalla seconda; la piattaforma dell'autobus è il luogo democratico dove si affollano uomini con la "casquette" e signori col "raglan"; sollevando la "casquette" l'uomo dice con sicurezza: "Del fuoco, signore, per cortesia" ».

CARLA LONZI

TEATRO

Il buio in cima alle scale

Una corrente rappresentativa del teatro americano di oggi è anche certo intimismo che porta alla ribalta fatti e cose di tutti i giorni, apparentemente senza alcuna importanza, dilatandone i significati, rallentando il tempo in una ricerca di verità e di espressione. Averci insegnato che si possono fare drammi anche senza scomodare le grandi passioni o i grandi sentimenti è, in fondo, una buona indicazione verso quel realismo che non è sempre fatto di eroi e di antieroi. William Inge, in Italia lo si conosce più che altro attraverso i film che sono stati tratti da due sue fortunate commedie, *Picnic* e *Bus Stop*, apparentemente così diverse tra loro ma, in fondo, entrambe

di tono popolare e paesano, con quel ritmo da sagra agreste e festosa entro cui si muovono personaggi solo un poco forzatamente caratterizzati, ma senza grandi torbidi, senza quei problemi che incupiscono altre opere, altre commedie. Piuttosto sono i personaggi di contorno, che prestano il verso ad un discorso sulla malinconia, sulla solitudine, sulla aridità dei sentimenti, dal cui riflesso nasce la problematica. Così il teatro di William Inge sembra procedere sui binari dell'intimismo, più vicino a quel realismo di rappresentazione, a quel sentire i personaggi sotto una prospettiva letteraria, che ricorda il mondo di Thomas Wolfe, quasi un riepilogo nel ricordo di una infanzia o, almeno, di una rappresentazione con personaggi della fanciullezza che compongono