

LO SVILUPPO DELL'AEROPITTURA

I futuristi torinesi.

Il « Manifesto dell'Aeropittura Futurista » (1929) indica la possibilità di un nuovo stato d'animo del pittore che dal volo ritrae sensazioni ed ispirazione non confrontabili ad alcuna tradizione.

Le sensazioni di velocità dovevano essere le prime a interessare la fantasia dell'artista che vedeva nell'aeroplano la possibilità di afferrare una serie di paesaggi e di orizzonti ignoti, con altre prospettive ed altro lirismo.

Ma queste « velocità » non potevano che essere il ponte di passaggio verso la « simultaneità ». La simultaneità è l'organizzazione dei tanti movimenti, la sintesi di tante sensazioni consecutive, la nuova inebriante meta di tutte le ricerche iniziate con il « dinamismo plastico » di Boccioni.

L'aeropittura ha dunque la sua ragione nella « simultaneità ». Si evitano così i pericoli del frammento e del particolare e si esce dall'aneddotico.

I paesaggi, i cieli, le luci, il lontano e il vicino, il passato e il raggiunto, risultano in blocco e il pittore ne dà la visione simultanea arricchita dai misteri del suo stato d'animo.

Questa meravigliosa quantità di trovate plastiche non è tuttavia, secondo noi, la definitiva interpretazione della natura meccanica che ha nell'aeroplano il maggior esempio. Tutte le precedenti scoperte plastiche sono ancora suggerite dal sentimento umano che tende, attraverso l'aeroplano, ad un suo sviluppo ed al suo massimo innalzamento. È il sentimento cioè dell'uomo che si serve dell'aeroplano per moltiplicare le sue forze.

Non dobbiamo accontentarci degli aspetti della natura meccanica per trasformarli: dobbiamo dare dei nuovi aspetti plastici in cui l'azione (anche fantastica) della natura meccanica sia completamente superata. Non più sensazioni, ma utilizzazione dei vari elementi per creare altri organismi ed altre funzioni. Fin dal 1925 scrivemmo di « idoli meccanici » come necessità di superare in arte lo sfruttamento delle macchine per avvicinarsi ad esse con intendimenti spirituali. Nel 1930 alla « Galleria Pesaro » i pittori Fillia, Diulgheroff, Oriani e lo scultore Mino Rosso presentarono alcune composizioni dove si cercava di rendere uno « spirito meccanico » uscendo da ogni possibile ispirazione di oggetti, da ogni influenza dell'azione umana, da ogni interpretazione tradizionale del soggetto.

Abbiamo oggi realizzato delle prime opere direttamente ispirate dalla sensibilità aerea. La velocità, la simultaneità, le prospettive aeree e i nuovi lirismi suggeriti dal volo furono modificatori della nostra sensibilità, ma noi non intendiamo esprimere la loro emozione.

Intendiamo invece servirci dell'aereo (che è la più perfetta visione della natura meccanica) per rendere lo spirito dell'epoca.

Questi quadri cioè rompono nettamente il cerchio della realtà per indicare i misteri di una nuova spiritualità.

Nessuna possibilità, nella maggioranza delle nostre opere, dei paesaggi e dello stato d'animo dell'aviazione. Le forme degli apparecchi, dei cieli, della terra, dei mondi siderali, si organizzano al di fuori di ogni logica visiva e di ogni compenetrazione di piani causata dal movimento. Si organizzano per rendere l'idea dell'uomo di fronte allo spirito della vita meccanica.

Le nostre opere devono perciò realizzare:

— i « nuovi simboli » dell'epoca moderna, tradotti in immagini plastiche;

— i « paesaggi cosmici » che si rivelano a noi con il superamento di ogni valore terrestre;

— gli « organismi aerei spirituali » che rappresentano plasticamente le nuove divinità e i nuovi misteri creati dalle macchine.

I futuristi torinesi: **FILLIA, ORIANI, MINO
ROSSO, DIULGHEROFFE, POZZO, SALADIN,
ALIMANDI, ZUCCO, VIGNAZIA.**

(« La Città Nuova » Torino, 6 febbraio 1932).

CAPOSALDI PER LA CONCEZIONE DI UNA BELLA CASA MODERNA

Confrontata con i modelli cosiddetti tradizionali (diciamo piuttosto « abitudinari ») la concezione della casa moderna presenta anzitutto queste caratteristiche: *Abbandono di ogni posa retorica e ciarlatanesca.* In questa volontaria rinuncia al superfluo, in questo riconoscimento dei valori reali della comodità e della abitabilità, nella valutazione tecnica della sua organica distribuzione interiore, nel desiderio di essere vissuta e valutata internamente e non esternamente consistono i caposaldi architettonici principali della casa moderna.

Enunciati così questi principi della scuola razionalista o funzionalista, è quasi difficile pensare che essi annuncino una novità. Effettivamente sono sempre quei vecchi principi noti ai costruttori delle case di Pompei, che la sapevano lunga sul valore dei vocaboli « comfortable » e « gemütlich »; vecchi principi osservati ancora in certe case di campagna, là dove non è arrivato lo stampo per la decorazione posticcia o il veleno dei « cento progetti di ville in stile ». Ma tuttavia questi vecchi principi, a poco a poco,

per una lenta abitudine tendente a confondere l'architettura rappresentativa del palazzo e della chiesa con quella minore e intima della casa, sono stati dimenticati, falsati e deformati da una cattiva digestione di cultura storica, da una superficiale condiscendenza alle forme esteriori, da una vanitosa inclinazione all'apparenza a scapito della sostanza. Se oggi un signore volesse far risaltare la sua posizione sociale mettendosi un berretto di perle o una massiccia collana d'oro attorno al collo o un mantello di broccato sulle spalle, sembrerebbe pizzicato da una dose non indifferente di pazzia. Ma se quello stesso signore si mette a fabbricare una casa ciarlatanando sulle venerabili sagome del palazzo Farnese o sulle sapienti frastagliature della Ca' d'Oro, non solo viene tollerato ma troverà persino qualcuno che si fermerà in contemplazione davanti alla sua dimora.

A conseguenze di questo genere non siamo stati portati dai bisogni dell'abitazione, ma dai sogni romantici mal valutati, dalla vanità di una presunzione molto più pericolosa della fiduciosa e ingenua ignoranza, dalla prosopopea di una cultura da orecchiante adulata dall'ecllettismo architettonico.

Nel pensiero degli architetti moderni il problema della casa è stato riportato alle sue funzioni essenziali: lo scopo. La casa deve anzitutto servire da abitazione per essere umani e civili del ventesimo secolo dopo Cristo.

La rigida geometria del cubo o del prisma, caro alle esigenze della architettura teoricamente classica e accademicamente monumentale, domandavano anche alla villa o alla piccola casa di abitazione lo schema chiuso del palazzo e sacrificavano le esigenze interne dell'abitazione alla esteriorità delle simmetrie preordinate e inderogabili. La porta nel mezzo; di quà e di là, con bell'ordine di partizioni equidistanti, le finestre tutte uguali, tutte della stessa dimensione, sia che servissero per il grande salone o per la camera da bagno. Questo schema, che vorrebbe scimmiettare in scala ridotta i palazzi e le ville dei secoli del fasto e dei feudi, è condannato ormai alla sparizione. Oggi è la « pianta » che comanda; la pianta, con le esigenze delle dislocazioni di spazio necessario, con la distribuzione logica organica comoda dei suoi elementi (stanze, scale, servizi), con la intelligente distribuzione dei fori per le finestre, suggeriti dalla vastità dell'ambiente, dalla orientazione, dalle attrattive del paesaggio, dalla disposizione dei mobili. Ed è con questo spirito essenzialmente pratico e utilitario che nasce la bella casa, la casa in cui si può vivere e riposare, la casa fatta per i bisogni e per le abitudini di chi l'abita e non di chi vuol guardarla dalla strada.

Questo modo di ragionare (che pur era tanto familiare ai costruttori della vecchia Ostia romana o di Cnosso micenea o di

sè la ragione di essere, ma nasce dall'essenza dell'opera architettonica, dalla funzione che essa ha da compiere. Di qui l'espressione « architettura funzionale ».

La trascorsa epoca del formalismo invertì il principio per cui l'essenza di un'opera architettonica determina la sua tecnica e questa, a sua volta, la sua forma. Attenta solo alla forma esteriore e ai mezzi di plasmarla, dimenticò l'essenziale ed il fondamentale. Ma il nuovo spirito strutturale che comincia ora lentamente a svolgersi, ritorna a penetrare fino in fondo alle cose. Per costruire un qualsiasi oggetto, mobile o casa, che funzioni debitamente, si investiga prima la sua essenza. Lo studio della funzione o le qualità di un'opera architettonica sono tanto legati ai limiti della meccanica, dell'ottica e dell'acustica quanto alle leggi della proporzione. La proporzione è cosa che concerne il mondo spirituale, e la materia e la costruzione si presentano a noi come suoi derivati, per mezzo dei quali si manifesta il genio creatore.

Tra molte soluzioni possibili egualmente economiche (e ve ne sono diverse per ogni problema architettonico) il creatore sceglie, entro i limiti delineati del suo tempo, la soluzione più conforme alla propria sensibilità personale. Così l'opera porta la firma del suo autore. Ma sarebbe sbagliato dedurre da ciò che l'individualità si deve distinguere ad ogni costo.

Al contrario, la volontà di raggiungere un'immagine unitaria del mondo, immagine che caratterizzi la nostra epoca, presuppone il desiderio di liberare i valori spirituali da ogni limitazione individuale per esaltarli nella loro validità oggettiva. Automaticamente seguirà l'unità della forma esterna, segno di cultura. Nell'architettura moderna si scorge chiaramente l'oggettivazione del personale e del nazionale. Si sta affermando una unificazione del carattere costruttivo, favorita dalle comunicazioni mondiali e dalla tecnica, portata oltre le limitazioni naturali degli uomini e dei popoli. L'architettura è sempre nazionale ed è anche sempre individuale, tuttavia dei tre cerchi concentrici Individuo - Nazione - Umanità il contenuto dell'ultimo è maggiore degli altri due.

L'investigazione dell'essenza è il lavoro preparatorio più urgente dell'architetto moderno. La sua efficacia, influenza e significazione nei tempi venturi dipenderà dalla capacità spirituale dell'architetto per adattarsi a nuove direzioni della sua forza, per estrarre dal senso della nostra epoca di orientazione, tecnico-economica la sua elevata missione: quella di concepire la costruzione come una strutturazione di processi vitali.

Arch. WALTER GROPIUS

(FILLA, *La Nuova Architettura*, U.T.E.T., Torino, 1931).