

COSA RIMANE DEL PROGETTO DEL MODERNO? CONSIDERAZIONI SULL'ARCHITETTURA DI FINE MILLENNIO

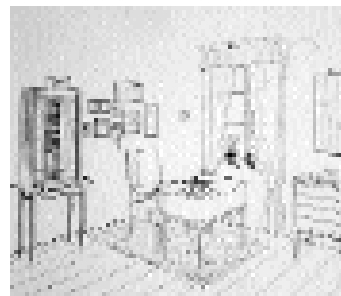
Vittorio Magnago Lampugnani

Sul proseguimento o abbandono del progetto architettonico del Moderno si è discusso e si continua a discutere animatamente. Ma l'oggetto della discussione è già in sé un fenomeno tutt'altro che chiaramente definito, storicamente, esteticamente e concettualmente univoco.

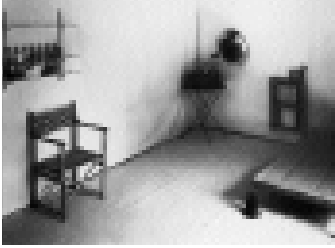
Dal punto di vista storico, la sua espressione più programmatica, il Movimento Moderno, affonda le radici nella corrente della *Lebensreform* (riforma della vita) tedesca, attraverso i grandi sconvolgimenti della prima guerra mondiale e sboccia nell'immediato dopoguerra, assieme alle speranze di una società migliore, più giusta e più felice alimentata soprattutto dalla Rivoluzione d'ottobre del 1917. Prospera nell'Europa degli anni venti, particolarmente in Olanda e nella Germania della Repubblica di Weimar, viene risucchiato nel vortice di una delle peggiori crisi economiche mai vissute e presto emarginato con l'ascesa al potere di regimi totalitari. Torna alla ribalta dopo la seconda guerra mondiale in modo tanto spettacolare quanto discutibile. Sulle spalle dei suoi protagonisti grava la pesante responsabilità di progettare e costruire in tempi brevi, con mezzi semplici e a basso costo case funzionali, igieniche e decorose per risolvere il problema dell'abitazione degli strati sociali meno abbienti, problema rimasto insoluto sino dalla Rivoluzione industriale. Una tecnica in rapida evoluzione, che si avvale di nuovi materiali edili quali il ferro, il cemento e il vetro, della costruzione in serie di componenti prefabbricate e delle forme dell'estetica della macchina, costituisce una sfida allettante. I movimenti artistici radicali, il Cubismo francese, il Futurismo italiano, l'Espressionismo tedesco, il Costruttivismo russo e il Neoplasticismo olandese, infondono alla cultura architettonica internazionale nuovi impulsi creativi e la incitano a liberarsi da una tradizione considerata ormai un peso e un impedimento.

LIMITI E DIVERSITÀ

Dal punto di vista estetico, l'architettura delle forme astratte, dei colori primari, dell'intonaco bianco, delle eloquenti trasparenze e dei decori di provenienza nautica, divenuta ben presto l'emblema del Moderno tout court, rappresenta solo una minima parte dei progetti e della produzione edilizia dei primi trent'anni del XX secolo. Salvo poche eccezioni, i maestri del Moderno esordiscono con opere improntate allo *Jugendstil*, al classicismo o al tradizionalismo. Anche in seguito non mancano gli interpreti più o meno dotati dello storicismo, alcuni classicisti convinti - in particolare Heinrich Tessenow nella Germania settentrionale con i suoi esperimenti rigoristi, improntati alla tradi-



Heinrich Tessenow: 'Progetto per una stanza di soggiorno', ca. 1917



Hannes Meyer: 'Co-op-Interieur', 1926.

zione edile anonima - e naturalmente gli architetti conservatori, tradizionalisti e talvolta nazionalisti. I *Blaue Bücher* di Walter Müller Wülkow, un compendio attento, equilibrato e oggettivo della produzione edile degli anni venti, presentano un quadro sorprendente e vivo della diversità dell'architettura (in questo caso tedesca) di allora. Anche tra le scarse fila degli architetti avanguardisti si ritrovano gli uni accanto agli altri i sogni di cristallo di un Bruno Taut, i funzionalismi pragmatici di un Walter Gropius, le curve espressive di un Erich Mendelsohn, le laconiche geometrie di un Ludwig Mies van der Rohe, le forme organiche di un Hugo Häring, i raffinati purismi di un Le Corbusier, i tratti sinuosi di un Alvar Aalto e i classicismi essenziali di un Giuseppe Terragni.

Dal punto di vista del contenuto, in seno alla dottrina funzionalista esistono e perdurano diversità di concezione che vanno dall'idea degli ampi spazi indifferenziati di Mies van der Rohe (nei quali "si può far tutto") a quella delle piante e distribuzioni impostate organicamente secondo funzioni e flussi di traffico ben precisi di Häring o Hans Scharoun. Già nel 1926, i razionalisti italiani del gruppo 7 redigono un manifesto quadripartito che prende le distanze dall'estetica avanguardista della macchina e rivendica nuovi riferimenti alla tradizione. La grande crisi del 1929 mette definitivamente in discussione la costruzione del Movimento moderno internazionale e insinua il dubbio che i nitidi piani di un mondo razionale e ordinato soffrano di una carenza di calore e di identità, elementi essenziali del concetto di *Heimat* in architettura. Nel suo libro *Architektur als Symbol* (1931), Josef Frank chiede provocatoriamente:

"A cosa serve questa smania di inventare una nuova scrittura se la vecchia offre ancora così tante possibilità? Si dovrà riscoprire che le antiche teorie sulle proporzioni, l'eterna armonia delle singole componenti tra di loro e con l'intero significano tutto (...)."

Nel 1943, Sigfried Giedion, Fernand Léger e Josep Lluís Sert stilano il manifesto *Neun Punkte über Monumentalität - Ein menschliches Bedürfnis..* Dopo l'VIII *Congrès International d'Architecture Moderne*, svoltosi a Hoddesdon nel 1951, Jacqueline Tyrwhitt, Josep Lluís Sert ed Ernesto Nathan Rogers pubblicano *The Heart of the City* (1952), un documento in cui postulano nuovamente la dimensione simbolica per l'architettura contemporanea e smentiscono taluni principi fondamentali del Movimento moderno.

Il progetto architettonico del Moderno si presenta storicamente unico e irripetibile, esteticamente eccezionale e poliedrico nonché addirittura decisamente contraddittorio nei contenuti; e ciò anche quando lo si identifica con la sua manifestazione più estrema, il Movimento moderno. Le sue contraddizioni intrinseche si manifestano con evidenza ancora maggiore, i suoi confini si fanno ancora meno nitidi se lo si osserva al di là delle sue delimitazioni strette e storiograficamente ortodosse.

L' "ALTRO" MODERNO

Questa visione allargata è tanto più necessaria quanto la storia dell'architettura del XX secolo è stata per molto tempo soltanto la storia dell'avanguardia. I motivi sono più d'uno. Innanzitutto i movimenti d'avanguardia con i loro manifesti suggestivi e la dimensione spettacolare delle loro opere fanno parlare di sé più degli altri. Poi prendono alla lettera il proprio nome e si atte-

giano a precursori di tutte le altre correnti e tendenze architettoniche affini. Ma soprattutto è dalle loro fila, o almeno dalle loro cerchia, che emergono i primi autori che trattano dal punto di vista storiografico il passato più recente, ovviamente con palese parzialità.

Se non ci si lascia condizionare dai loro pregiudizi, il Moderno si rivela un fenomeno ben più ampio e complesso di quanto non suggerisca la storiografia “classica”. Molto di ciò che fino a oggi è stato considerato una prerogativa dell’avanguardia si può infatti ravvisare altrove e con un vantaggio temporale considerevole rispetto a coloro che si erano autonominati precursori.

In effetti, è proprio quel Paul Schultze-Naumburg che negli anni Trenta si profilerà come uno dei più accaniti sostenitori dell’ideologia del Blut und Boden a tematizzare dal 1902 in poi nei suoi straordinari *Kulturarbeiten* la protezione del paesaggio e le questioni ambientali che nella *Charte d’Athènes* verranno inserite, e non senza esitazioni, soltanto nel 1933. Le prime proposte concernenti la casa per il minimo esistenziale che il Movimento moderno scriverà a larghe lettere sulla propria bandiera vengono formulate da architetti quali Tessenow già agli inizi del secolo (progetto di case a schiera per quattro famiglie, 1904/05). Il pioniere dello *Zeilenbau* non è, come si è erroneamente creduto a lungo, un intrepido avanguardista, bensì il cauto e riflessivo Theodor Fischer che nella *Siedlung* “Alte Heide” di Monaco (1918-30) sperimenta per la prima volta nel XX secolo un tipo di costruzione che la Nuova oggettività avrebbe eletto a proprio emblema. Personalità quali Paul Mebes (“Dal punto di vista estetico, un’opera architettonica senza ornamenti è più che sufficiente”) e Friedrich Ostendorf (“Progettare significa trovare la forma espressiva più semplice”) tematizzano in teoria e in pratica il principio della semplificazione ben prima degli architetti del Movimento moderno.

Un orizzonte così allargato non sminuisce il progetto del Moderno, ma riduce a evento marginale il modernismo come stile. L’accento viene posto sul contenuto piuttosto che sulla forma, sulla sostanza reale piuttosto che sul mito. È la sostanza di un’architettura che non segue una moda, bensì che affronta le condizioni della nuova epoca del Moderno nel XX secolo.

TEMI DEL XX SECOLO

Questa architettura ha a che fare con la chimera dell’uomo nuovo prefigurato negli avvincenti libri di Friedrich Nietzsche ed evocato quale sogno e promessa, fine e obiettivo in quasi tutta la cultura degli inizi del XX secolo. Ha a che fare con la nuova società, e con la sfida di alloggiare un numero sino allora impensabile di persone in concentrazioni urbane in espansione altrettanto impensabilmente rapida. Ha a che fare con l’ideologia socialista e con l’impegno di ripartire città, villaggi e campagne in modo equo tra i loro abitanti, offrendo a tutti condizioni dignitose. Ha a che fare con l’industrializzazione e con processi produttivi sempre più razionalizzati, standardizzati e meccanizzati, impiegati per la fabbricazione in massa di beni a basso costo, di buona qualità e di larga distribuzione. Ha a che fare con la tecnicizzazione che consente all’edilizia di realizzare manufatti innovativi, ma anche con la rivoluzione telematica che crea condizioni assolutamente nuove per il trasferimento di informazioni, la comunicazione e di riflesso anche per la convivenza degli



Paul Schultze-Naumburg: *Kulturarbeiten*. Bd 1, *Hausbau*, 1901. Esempio e contraesempio.



Heinrich Tessenow: Piano per una casa nel Mecklenburgo, ca. 1913.

esseri umani. Ha a che fare con la questione politica e tecnica della salvaguardia della natura e dell'ecologia, dunque con la necessità di gestire con accortezza e parsimonia le risorse limitate di una terra che deve ospitare e sfamare un numero crescente di persone con esigenze sempre maggiori. Ha a che fare, infine, con il fenomeno culturale della semplificazione, prima suggerita dalle nuove necessità sociali e tecniche e in seguito eletta a principio artistico, addirittura etico, dalla cultura progressista.

L'architettura del Moderno affronta e cerca di svolgere tutti i grandi temi del XX secolo. Quali di questi temi sono rilevanti per il prossimo secolo e per il prossimo millennio? Di quali e come deve occuparsi l'architettura per restare moderna, ossia al passo con il proprio tempo? In sintesi: cosa rimane, oggi, del progetto architettonico del Moderno?

IL MODERNO, UN TENTATIVO FALLITO?

Molte sono le ragioni che potrebbero indurre a considerare l'esperimento fallito e a immediatamente interromperlo. Il sogno dell'uomo nuovo è naufragato nell'incubo delle cosiddette pulizie etniche che hanno raggiunto il loro apice nello sterminio sistematico di popoli perpetrato nei campi di concentramento nazisti. La società di massa ha contribuito ovunque all'appiattimento e alla distruzione del territorio e della cultura. L'ideologia sociale è stata usata in malafede e quale pretesto da sedicenti regimi socialisti che hanno ben presto assunto caratteristiche totalitarie. L'industrializzazione non ha soltanto distrutto vasti settori dell'artigianato, ma anche innumerevoli paesaggi e, in molti luoghi, la coscienza della qualità. La tecnica ha smesso di aiutare l'uomo per mettersi al servizio del profitto ed è causa diretta o indiretta delle maggiori catastrofi del secolo. L'ecologia sembra diventare sempre più uno slogan privo di significato, un'etichetta alla moda con la quale si stimola un pubblico viziato e stanco a consumare prodotti vecchi, programmi politici compresi, che vengono solamente confezionati e commercializzati in maniera diversa. Il principio artistico della semplicità sopravvive nel migliore dei casi come stile e nel peggiore come concessione a esigenze biecamente commerciali.

All'occhio sereno, attento e un po' smaliziato non possono tuttavia sfuggire gli aspetti positivi e produttivi dei grandi fenomeni del Moderno: aspetti che hanno contribuito a dare splendore al secolo che sta per finire e che possono infondere speranza all'esordio nel nuovo millennio.

In effetti, la società di massa non è soltanto un mostro avido di inghiottire silenziosamente ogni espressione artistica emergente. È anche e soprattutto un potenziale pubblico che può farsi carico sia di una politica intelligente che di una buona architettura. Può costituire la base per quel consenso differenziato che serve all'una come all'altra per diventare uno strumento di autodeterminazione e di presa di coscienza. Del resto, da decenni ormai non è più questione, in Europa, di dare a ogni costo un tetto a qualcuno che non ce l'ha, meno ancora di ampliare le città o addirittura di costruirle da zero, a condizione che non siano state distrutte di proposito come Sarajevo o Belgrado. Ridistribuzione, compensazione, stabilizzazione e delimitazione sono le esigenze attuali dei centri urbani occidentali. Tali esigen-

ze non richiedono grandi interventi, bensì lavoro minuto, eseguito con sensibilità e sostenuto da idee-guida chiare.

UNIFORMITÀ, STANDARD E DISCREZIONE

L'ideologia sociale, oggi spesso e volentieri considerata obsoleta nella riscoperta entusiastica del cosiddetto libero mercato, nell'euforia della privatizzazione sconsiderata e nella minacciosa follia della deregolamentazione, non è soltanto lo slogan preferito da regimi senza scrupoli, bensì principio tuttora fondamentale per un mondo stabile e dignitoso: un mondo nel quale gli esseri umani possano convivere in pace, a parità di diritti, e, se appena possibile, felici. L'architettura ne può e ne deve mutuare la propria ispirazione e la propria sostanza. Il principio dell'eguaglianza, o perlomeno quello dell'analogia, devono prevalere soprattutto nel contesto urbano: dove non esistono differenze sostanziali, le differenze non vanno nemmeno suggerite artificialmente. In *Hausbau und dergleichen*, già nel 1916, Tessenow si dichiara favorevole già nel 1916 all'uniformità nel lavoro artigianale e nell'architettura: l'*Uniform* gli sembra rappresentare qualcosa di naturalmente giusto e soprattutto costituire un patrimonio sicuro. Un decennio più tardi circa, Hans Schmidt va ben oltre, esortando se stesso e i propri colleghi a ripetersi all'infinito: ogni edificio deve assomigliare all'altro. Dietro questa proposta non si cela tanto la volontà di razionalizzare quanto quella di ottenere una parità sociale e (anche se può sembrare paradossale) la libertà individuale. Per il suo radicalismo l'assunto può risultare schematico, ma nella sua essenza indica la via per evadere dall'isteria della personalizzazione e dell'abbellimento che perdura tuttora. Naturalmente, nemmeno in una società egualitaria tutti gli edifici devono essere uguali, ma in un mercato delle vanità una società siffatta non si rispecchia di sicuro. Le differenze si affineranno, non per una regola imposta, ma per autolimitazione; e reimpareremo a riconoscere e apprezzare gli scarti sottili e quasi impercettibili.

Analogamente alla società di massa, nemmeno l'industrializzazione è un orco che divora cultura e vita. Da tempo ormai le grandi imprese sono luoghi ove non si produce soltanto merce e profitto, ma in molti casi anche cultura. Per l'architettura, i grandi gruppi possono essere alleati, non esclusivamente committenti.

In particolare nel processo di costruzione l'industrializzazione è diventata una condizione intrinseca; ma non sempre e ovunque, e non a tutti i costi. Quale mezzo per produrre meglio e a minor prezzo, può e deve essere impiegata per elementi che si ripetono: pilastri e travi, pannelli e rivestimenti, porte e finestre, termosifoni e lampade. La produzione industriale di parti di edifici è peraltro una realtà sin dall'epoca dell'antichità romana e in misura maggiore a partire dal XIX secolo. La massiccia invasione del mercato edile da prodotti industriali di pessima qualità è per contro un fenomeno che si registra solo da qualche decennio: facciate continue sovraddimensionate con tolleranze larghe un dito che dopo il montaggio effettuato alla meno peggio vengono sigillate con l'immane silicone, finestre mal proporzionate e raffazzonate superficialmente con profili di plastica assemblati rozzaemente, termoconvettori, interruttori e zoccoli invadenti, buttati giù in tutta fretta da *designer* più o meno famosi e prodotti a basso costo da fabbricanti avidi per gabbare a breve termine un mercato già saturo. Questa barbarie non è tuttavia legata fatidica-



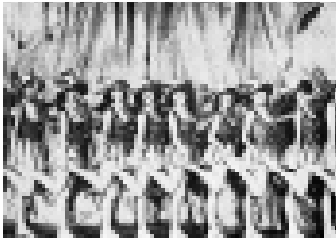
Ernst May: Colonia sperimentale Praunheim, Francoforte sul Meno, 1928-1930. Montaggio degli edifici con lastre prefabbricate.



Studio del Bauhaus: *Normen Menschen...*, 1930.



Lavoro nella fabbrica Bat'a a Zlín, 1930er Jahre.



'Rosy-Girls', 1926.

mente alla produzione industriale, che per contro ha raggiunto un livello di flessibilità che le consente di creare una vasta gamma di prodotti belli e di buona qualità. Prodotti che però devono prima essere disegnati da architetti che non rincorrono una moda trascurando la sostanza del progetto.

L'evoluzione della tecnica è strettamente collegata a questa dinamica. Il Moderno del XX secolo, per essere più precisi: una buona parte del Moderno del XX secolo vi ha riposto le speranze più audaci di autoliberazione dell'umanità e di felicità facilmente ottenibile. Di fronte alle innumerevoli recenti catastrofi causate proprio dalla tecnica - o meglio, dalla tecnica usata male e con leggerezza - non possiamo più condividere tali speranze. Eppure sarebbe precipitoso rifiutare per questo il progresso tecnico *tout court*.. È un progresso che non può essere arrestato e che implica vantaggi quanto pericoli. Le finestre di oggi vantano prestazioni maggiori rispetto a quelle di una volta: se sono più brutte la colpa non è del livello tecnico, bensì della nostra incapacità a dare a questo livello una forma adeguata. La casa di oggi è più confortevole di quella di ieri, anche grazie a numerosi apparecchi elettronici. Se il fascino della sua opinabile "intelligenza" ci porta a trascurare le qualità intrinseche dell'architettura come lo spazio, il volume, la superficie, le proporzioni, il gioco dei pieni e dei vuoti, il rapporto tra esterno e interno, se disseminiamo la casa di accessori ipertecnologici anche dove non sono necessari o risultano addirittura d'impiccio, significa solo che non abbiamo ancora imparato a usarli assennatamente. Lo avremo imparato quando li applicheremo in modo che siano d'aiuto non solo a noi stessi, ma anche alle nostre case, diventando discreti e perlopiù invisibili.

IL PRINCIPIO DELLA SOSTENIBILITÀ

Ancora più ferocemente disillusa della speranza in un progresso tecnico fonte di felicità è quella di disporre di risorse materiali inesauribili. Una parte del Moderno tradizionalista aveva intuito presto che il paesaggio, la natura e le materie prime sono preziosi e vanno protetti. I suoi scrupoli vennero però spazzati via dal mito della macchina e dalla fiducia nel progresso. Una tale incoscienza è definitivamente superata. Se vogliamo ripartire intelligentemente la terra sulla (e della) quale viviamo senza sprecarne la ricchezza e appiarnarne le differenze, dobbiamo usare la tecnica in modo da non compromettere ancora di più l'equilibrio ecologico già gravemente minacciato. E dobbiamo prepararci a ridefinire le nostre esigenze al risparmio e a produrre soltanto ciò che è strettamente necessario.

Anche in architettura. Il paesaggio è una delle risorse più importanti di cui disponiamo. Non possiamo permetterci di continuare a destinare all'edilizia sempre nuovi terreni ai margini delle città e distruggere così la natura con un'invasione di case perlopiù unifamiliari creando incessantemente periferie che non sono né urbane né rurali. Dobbiamo stringerci. Dobbiamo mantenere, perfezionare e addensare le città che abbiamo. Un'addensamento intelligente non farà che renderle più urbane e più forti.

Anche nei paesi e in campagna non si può costruire sconsideratamente. Gli edifici esistenti vanno restaurati, adibiti a nuovi usi, revitalizzati. Le nuove costruzioni sono accettabili solo se a monte vi è un bisogno effettivo e imprescindibile.



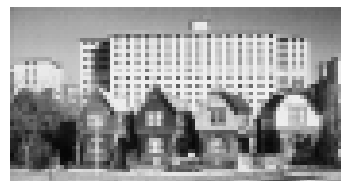
Colonia 'Zalesná' della Bat'a presso Zlín, ca. 1925

Ma se si restaura, se si costruisce, il risultato deve perlomeno essere duraturo. Votata a creare luoghi stabili, protetti e ben riconoscibili, l'architettura è da sempre lo strumento umano della sostenibilità. Un'architettura che prende sul serio le proprie responsabilità ecologiche deve costituire un investimento a lungo termine: è uno spreco inaccettabile di materiale, di lavoro e di denaro costruire edifici e poi subito demolirli. E un'architettura che prende sul serio le proprie responsabilità sociali deve proporre, ben al di là del gesto spettacolare effimero, un'estetica valida nel tempo e diventare così un luogo in cui chi vi abita possa sentirsi a casa.

Le due funzioni sono concatenate: non solamente perché la costanza delle circostanze della vita e della percezione, ciò insomma che Martin Heidegger chiama *Bleiben*, costituiscono la condizione necessaria della *Heimat*. Costruire con parsimonia significa anche tener conto delle specifiche condizioni climatiche, impiegare materiali reperibili in loco, applicare tecniche di costruzione in uso nella regione, rispettare le tradizioni culturali ed estetiche locali. Ne deriva necessariamente un'architettura regionale, ma niente affatto regionalista; un'architettura che si contrappone con naturalezza e tranquillità a quella globalizzazione per effetto della quale un aeroporto nell'Iraq è uguale a un aeroporto in Siberia e una casa nel Pakistan assomiglia a una casa nella Svizzera centrale.

A ciò si aggiunge l'impegno di consegnare un lascito alle generazioni future. Viviamo in città e campagne che sono state coltivate e costruite nel corso di millenni. Le usiamo, le visitiamo e le ammiriamo addirittura come opere d'arte: traiamo vantaggio dal lavoro e dall'inventiva di chi ha vissuto prima di noi. Dobbiamo anche noi trasmettere qualcosa che possa durare nel tempo, che possa essere riutilizzato, che possa anche rendere più bella e stimolante la vita a chi verrà dopo di noi.

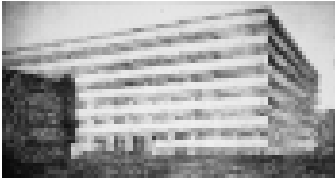
Il fondamento della sostenibilità culturale dell'architettura è la sua storia. In quanto memoria della disciplina, essa assicura anche al di là dell'esperienza singola e immediata la permanenza delle immagini nella memoria collettiva. Il mito del Moderno quale fenomeno storico è una forzatura del Postmoderno che ha in tal modo giustificato la propria esistenza: quale compensazione di un deficit. In verità, il deficit non è mai stato così grande come i posteri vollero far credere. È vero che nel suo piano di studi per la *Graduate*



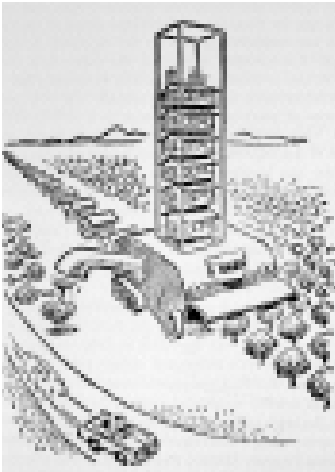
Lake Front Apartments, Chicago.



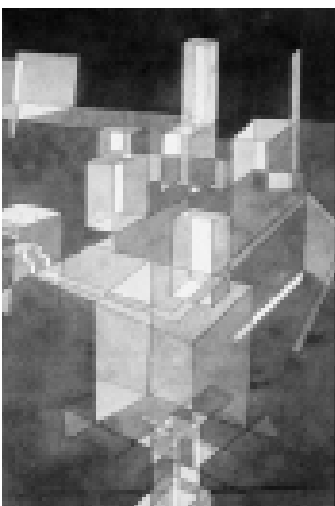
Lake Front Apartments, Chicago. Il far saltare in aria.



Ludwig Mies van der Rohe, Progetto per un complesso di uffici fatto di cemento, 1922.



Victor Gruen, *The Hert of our cities*, 1964: "The masked builder strikes again"



Paul Klee: "Italienische Stadt", 1928

School of Design dell'Università di Harvard Gropius non contemplava lezioni di storia dell'architettura, perché temeva che i gli esempi del passato comprometterebbero l'impegno degli studenti nei confronti del presente. Ma l'eloquente manifesto del Moderno architettonico, *Vers une architecture* di Le Corbusier, attinge dagli insegnamenti della storia almeno tanto quanto da quelli dell'estetica della macchina. Solo pochi e isolati protagonisti dell'avanguardia persero davvero il senso della propria tradizione.

Postulare la sostenibilità nell'architettura significa contrapporsi decisamente alla spensieratezza dei Futuristi, che chiedevano a gran voce che ogni generazione si costruisse la propria casa e la propria città. In effetti, dobbiamo congedare la chimera modernista della tabula rasa e l'infantile illusione della rottura con il passato. La città storica e la campagna storica esistono, perlomeno in Europa: non si tratta di distruggerle, bensì di misurarsi con loro. Questo vale anche per la città del XIX secolo, che non deve più essere considerata né un errore storico né uno sfondo cupo davanti a cui far meglio risaltare i luminosi cristalli di un Taut o di un Mies van der Rohe, ma assurde piuttosto a modello altamente istruttivo, bensì sicuramente migliorabile.

Postulare la sostenibilità nell'architettura significa contrapporsi anche ai meccanismi economici che governano il nostro mondo. Generalmente oggi non si costruisce quando si ha il capitale necessario, bensì non appena si ha accesso al credito che la banca calcola sulla base dell'affitto previsto. Le conseguenze sono una fretta che non consente una progettazione accurata e una pressione sui costi che non consente un'esecuzione a regola d'arte. Gli edifici vengono costruiti il più rapidamente possibile, con budget esigui e forme vistose, e possono tranquillamente cadere a pezzi una volta ammortizzati, lasciando così spazio a nuove e più redditizie utilizzazioni del lotto. In primo piano non c'è l'architettura, bensì la rendita. Ma ciò deriva dalla speculazione edilizia nel capitalismo avanzato, non dal Moderno. L'architettura non può sottrarsi alla speculazione, ma può e deve opporsi a processi diretti contro un mondo che dobbiamo conservare e curare.

SEMPLICITÀ VERSO PRIMITIVISMO

Si impone, per tutto questo, l'estetica della semplicità. Si addice alla società di massa perché funge da minimo comune denominatore che fa da tramite alle diverse opinioni. Si addice all'ideologia socialista perché la riduzione all'essenza è consona all'uguaglianza e alla parità di trattamento. Si addice all'industrializzazione perché le forme rigorose sono più facilmente normalizzabili, standardizzabili e producibili in vasta scala. Si addice alla nuova tecnologia i cui apparati scompaiono sempre più per lasciare spazio a un nuovo arcaismo. Si addice agli imperativi ecologici perché nella semplicità ogni spreco è bandito e la durata è garantita dalla classicità.

Questa semplicità non ha nulla a che vedere con la trivialità o il primitivismo, anzi. Nel 1909 Paul Klee annotava nel suo diario:

"Se le mie opere danno a volte una sensazione di primitivo, questo "primitivismo" si spiega con la mia disciplina di ridurre a pochi livelli. È solo parsimonia, ossia ultima conoscenza professionale. Ossia il contrario del vero primitivismo."

Poco più di trent'anni dopo, Bertolt Brecht associava il principio della semplificazione a quello del classico, evidenziandone l'immanente ricchezza:

“Se da un canto tralascio abbastanza, per la sola parola *notte* - per esempio nella frase “quando scende la notte” - ottengo piena ricompensa nell'immaginazione del lettore. (...) è sbagliato affermare che i classici dimenticano i sensi del lettore. Al contrario, vi fanno affidamento.”

Anche nell'architettura la semplicità costruita coscientemente non è il risultato di noncuranza o di pigrizia, ma processo poetico. E diventa il mezzo per trasformare il linguaggio architettonico in uno strumento culturale efficace e comprensibile a tutti.

UN "CLASSICO" E UN UOMO NUOVO

Rimane da esaminare, tra i temi fondamentali del XX secolo elencati in esordio, quello dell'uomo nuovo. È stato lasciato alla fine di queste considerazioni perché ne rappresenta il momento più delicato e al contempo la chiave di volta.

A questo punto risulta ormai evidente che non è né dato portare avanti il progetto del Moderno con ingenuo entusiasmo né rifiutarlo categoricamente. Il progetto del Moderno è un classico, come suggerisce anche la definizione “classico moderno”. In quanto tale può e deve essere costantemente reinterpretato, mettendo da parte i condizionamenti del momento storico specifico, destillandone la sua qualità sovratemporale e rendendola produttiva per il prossimo futuro.

Soggetto e contemporaneamente oggetto di questa reinterpretazione è la figura dell'uomo nuovo, ineffabile, talvolta un po' minacciosa, ma pur sempre foriera di speranza. Sembra giungere da un tempo altro e remotissimo, e invece è probabilmente il pioniere di una nuova generazione: una generazione che con volontaria autolimitazione si oppone all'infinita libertà di scelta del (tardo) XX secolo e alla crisi dei valori che ne discende. I suoi rappresentanti non aderiscono a tutti i canali mediali raggiungibili e nemmeno a tutte le ideologie alla moda. Al contrario, creano un proprio sistema immunitario contro il bombardamento di stimoli esterni che li assilla. Riducono consapevolmente la complessità della loro vita, limitano deliberatamente le loro possibilità di scelta, cercano di far confluire le affermazioni del proprio io e le libertà personali in nuove convenzioni. E soprattutto pensano e agiscono in maniera indipendente, differenziata e controcorrente.

“Che orrore,” esclamerà allarmato qualcuno, “sono conservatori!” Forse sono conservatori. Forse però sono i veri individualisti e anticonformisti in un mondo nel quale l'individualismo è diventato un conformismo sociale. E dunque anche i veri innovatori sui quali il nuovo millennio deve costruire, e non soltanto in campo architettonico, le proprie speranze.



Le Corbusier, *Kommende Baukunst*, 1926: Rappresentazione dell'Acropoli di Atene secondo Auguste Choisy.



Oskar Schlemmer, Studio preliminare de un dipinto murale per il museo Folkwang a Essen, 1928.