

Mito e sortilegio dell'architettura senza architetti

Saggio pubblicato in: Monica Bruzzone, Lucio Serpagli, *Le radici anonime dell'abitare contemporaneo*, Franco Angeli, Milano 2012

Su alcuni libri aleggia una sorta di alone mistico, acquisito per ragioni di difficile interpretazione se misurato attraverso il metro della letteratura architettonica, di più facile comprensione se inserito nelle logiche del mercato degli eventi o della pubblicitaria di massa.

Su altri libri grava un esoterico sortilegio, un maleficio, una dannazione, quasi le pagine fossero unte da magia nera e stregoneria.

Entrambi i generi devono essere maneggiati e custoditi con cura. Nella biblioteca dell'architetto deve esserci una vetrina e un doppio fondo. Dalla vetrina si fanno invidiare i primi, nel doppio fondo si custodiscono con gelosia i secondi.

Questi libri sono come i feticci che inquietavano i navigatori lusitani. Accompagnano l'architetto nel suo viaggio attraverso il progetto d'architettura. Lo proteggono dai detrattori e lo rafforzano nelle asperità, sono armi e antidoti dotati di un'energia che sembra rimandare agli stadi più primitivi della religiosità umana.

Quanta strada nei miei sandali...

Architecture Without Architecture ha avuto, e ha tuttora, un successo straordinario. Difficile trovare una copia dell'edizione originale che, a differenza delle successive, portava riprodotta sulla copertina un'immagine mozzafiato delle straordinarie limonaie del Garda. Si tratta di un piccolo libro, dal formato pressoché quadrato, in cui sono contenute molte belle fotografie in bianco e nero, qualche lunga didascalia, una scarna introduzione. Gli architetti, non solo del mondo anglosassone, si sono formati intorno a queste fotografie, hanno talvolta letto le didascalie, hanno generalmente ignorato la pleonastica introduzione. Si tratta del catalogo della celebre mostra organizzata al Museo d'Arte Moderna di New York nel 1964 da Bernard Rudofsky. La scheda cartacea, preparata per essere inserita negli schedari

della Biblioteca del Congresso, recita testualmente: "Vernacular architecture-Exhibition. Architecture, Primitive-Exhibition". L'autore, eccentrico viaggiatore cittadino del mondo, vantava di un notevole curriculum d'insegnamento universitario e di alcune trascurabili esperienze professionali durante i suoi anni giovanili trascorsi in Brasile. Era passato anche assiduamente, per brevi ma intensi soggiorni, anche dall'Italia, dove aveva lavorato con Luigi Cosenza e frequentato il vulcanico Gio Ponti. Aveva ben messo a frutto i suoi anni d'insegnamento a Yale, all'MIT, alla Cooper-Hewitt, alla Waseda University di Tokyo e alla prestigiosa Royal Academy of Fine Arts di Copenhagen per raccogliere un patrimonio invidiabile di immagini e riferimenti dedicati alla sua passione di una vita: la cosiddetta "architettura minore". La sua influenza nella buona società intellettuale nuovaiorchese, dove era stato accolto dopo l'Anschluß, lo aveva portato a organizzare alcune controverse, e di successo, mostre al MoMA. Gli interessi di Rudofsky, sempre confezionati in eleganti mezzi di comunicazione, spaziavano dal disegno d'arredo urbano, ai gabinetti giapponesi, alla storia del sandalo... Insieme alla frenetica moglie Berta, vero segreto del suo successo, concluse i suoi giorni seguendo dal desertoso Nuovo Mexico l'ultima delle eccentriche passioni: la "Bernardo Sandals", fabbrica di calzature alla moda ancora oggi attiva.

Il suo stile di scrittura portava le cifre della sua origine viennese: l'ironia beffarda, più sovversiva che convenzionale, lasciava spazio a venature d'intrigante sarcasmo. Bernard Rudofsky sembrava sempre e comunque poco interessato all'architettura aulica e monumentale, frutto di movimenti o accademie, per studiare, o meglio per collezionare, immagini di "Non-Pedigreed Architecture".

La mostra del novembre 1964, nonostante il tema per definizione umile e dimesso, metteva in

campo un notevole impiego di finanziamenti riuscendo a convogliare i fondi della Guggenheim Memorial Foundation e della Ford Foundation per potere comodamente compiere una lunga e dispendiosa ricerca iconografica sul campo. Colpiscono le poche righe di ringraziamento, che contengono, tra gli altri, gl'illustri nomi di Walter Gropius, Pietro Belluschi, José Luis Sert, Richard Neutra, Gio Ponti e Kenzo Tange, elencati come entusiasti sostenitori della "non-formal, non-classified architecture". E' abbastanza evidente come da alcuni decenni si attendesse una celebrazione in pompa magna di temi che nella realtà dei fatti erano stati più volte affrontati. Nell'introduzione non si fa riferimento naturalmente al congresso CIAM IX di Aix-en-Provence, dove già erano state presentate ai 3000 partecipanti le paradigmatiche griglie di Algeri e Casablanca. Neppure c'è cenno al successivo congresso di Dubrovnik, dove l'interesse verso l'architettura spontanea diviene l'evidente e distintivo segno di riconoscimento della nuova generazione di architetti, non a caso in forte distacco e polemica dalla precedente schierata nei ringraziamenti di Rudofsky. E' abbastanza chiaro che lo scopo dell'esibizione e del rispettivo catalogo, perché è evidente che le mostre si fanno soprattutto per diffondere poi i cataloghi, non è quello né di dare spazio al nuovo interesse verso le forme semplici e grezze della "everyday architecture" inglese e olandese, né di ricostruire una linea di continuità con la tradizione anteguerra rappresentata dalla teoria tedesca e dal lavoro di Giuseppe Pagano.

Rudofsky ostenta nel suo lavoro un approccio deliberatamente divulgativo con lo scopo di raggiungere il più ampio spettro di lettori. Non è chiaro il suo intento, sono evidenti gli ottimi risultati e le ricadute nel mondo dell'accademia. E' difficile pensare che tutti gli architetti degli anni settanta non siano rimasti, più o meno conscia-

mente, impressionati dalle straordinarie costruzioni che si alternano nelle pagine di *Architecture Without Architects*. Le fotografie, tutte in bianco e nero, sono state raccolte, o scattate direttamente, da Bernard Rudofsky in ogni parte del globo. Interessante è notare che si tratta, per la stragrande maggioranza dei casi, d'insediamenti rurali complessi che rimandano a forme e immagini architettoniche conosciute. Sono poche ma incisive, le immagini di edifici isolati, di sistemi agrari, di costruzioni funzionali. Prevale la casa dell'uomo nella sua dimensione anonima e collettiva. L'occhio antropologico di Rudofsky necessita di operare chirurgicamente levando ogni presenza di umano erudito o semplicemente coltivato. L'architetto diviene uno scomodo inestetismo che provoca un'interruzione dello scorrere naturale dell'architettura, imponendo il proprio gesto personale a una spontaneità consolante. Il limite e la forza di *Architecture Without Architects* è quello di proporre, come in un gabinetto delle meraviglie, cartoline di mondi di una normalità fantastica, emozionanti ma sterili. Cartoline decontestualizzate che non lasciano alcuna possibilità di lettura scientifica, ma inondano di forme pronte all'uso l'osservatore spregiudicato. Molti sono, infatti, i libri usciti negli anni successivi, italiani in particolar modo, che sembrano appropriarsi indirettamente delle belle immagini in una parafrasi iconografica. Molti sono gli architetti che viaggiano alla ricerca dei luoghi immortali e si costruiscono il proprio repertorio iconografico da cui attingere linfa vitale per le proprie opere. I granai della Galizia, le arcate delle Bastides della Linguadoca, le torri fortificate georgiane, le limonaie del Garda, i camini di ventilazione di Hierabad, fanno parte di un immaginario reale che si è impadronito degli architetti di tutto il mondo anche se, probabilmente, non avevano mai visto direttamente il libro originale.

Sembra quasi che, alla fine degli anni sessanta, passi attraverso Rudofsky la riscoperta del patrimonio dell'architettura rurale, lo studio delle culture materiali, l'analisi tipologica. La "religione tipologica", felice malattia che ha inebriato intere generazioni e tendenze, non appare in *Architecture Without Architects* nelle forme in cui si è oggi abituati a vedere. La costruzione del territorio non avviene per famiglie formali ripetute, tantomeno vengono azzardate metafore o analogie. Le architetture sono mostrate come oggetti senza storia e funzione, sono mostrate come fenomeni da guardare per quello che sono. Come dei fiori in bianco e nero, senza api, senza vasi, senza movimento, senza odore. Il debito, nonostante la facilità dell'odioso lavoro di detrazione, è immenso e immortale.

Un bisogno morale di chiarezza e di onestà

Nel formato *Architecture Without Architects* assomiglia a un altro celebre catalogo. Assomiglia in maniera assai equivoca, per non esserne una rievocazione postuma, a "Estetica e funzionalità dell'architettura rurale italiana" di Giuseppe Pagano e Gurniero Daniel, più conosciuto come il catalogo della mostra "Architettura Rurale" esposta alla VI Triennale di Milano del 1936. Molte sono le affinità al primo sguardo, molte le differenze a una lettura più approfondita, tra i due volumetti. Un confronto è comunque interessante per comprendere come la forma del testo divulgativo riesca a influire a ogni livello della cultura architettonica e come il testo scientifico mostri limiti insormontabili. E' abbastanza evidente come, nonostante la brevità e la felice prosa, il testo di Pagano rimanga in disparte rispetto alla selezione di scatti proposta. Pagano elabora una tesi interessante sull'evoluzione della forma architettonica e sulle ragioni del tetto piano nell'architettura moderna, senza tuttavia riuscire

a influenzare significativamente il pensiero architettonico a lui contemporaneo. Sono invece, da tutti gli architetti, conosciute e ricordate le belle fotografie che ritraggono in algida posa i loggiati delle cascate lombarde, le cupole sulle bianche case delle isole tirrene, i tetti di paglia delle capanne nel delta del Po...

E' inutile sottolineare quanto *Architettura Rurale* venga presentata in un contesto culturale assai differente rispetto a quello del dopoguerra. Alla fine degli anni trenta l'Europa si era già affacciata sull'orlo dell'abisso e gli intellettuali già intravedevano il disastro che si preannunciava. La parola "tradizione" aveva già assunto i toni foschi della reazione formale e perso il profondo significato originario che l'aveva legata alla cultura materiale e alla conservazione del patrimonio artigianale. L'"eterno moderno" dell'architettura mediterranea che affascinava Giuseppe Pagano, e che aveva affascinato Gio Ponti e lo stesso Bernard Rudofsky, troppo già assomigliava al dileggiato "Araberdorf" dell'esposizione di Stoccarda del 1929. Pagano, nella sua introduzione, si rende bene conto di quanto sta succedendo in Europa: "non è da stupirsi se dalla casa rurale mediterranea, ed in particolar modo da quella italiana, molti dei più intelligenti architetti del nord, abbiano tratto motivo per nuovi orientamenti, abbiano riscoperto la commozione del costruttore poeta col minimo di aggetti e di accidenti decorativi, la finestra orizzontale, la composizione dissimmetrica, la forza espressiva del muro pieno, l'influenza del paesaggio circostante e soprattutto la spregiudicata coerenza funzionale e tecnica sono evidentemente leggibili in queste opere di architettura rurale". Conclude con una sentenza apodittica che riecheggerà assai nella cultura del dopoguerra: "La funzionalità è sempre stata il fondamento logico dell'architettura". Gli esempi mostrati nella sequenza di grandi fotografie montate a scacchiera su pannelli dal fondo

nero sono attraversati da scritte in caratteri bianchi in sovraimpressione mostrano quanto sia limitante una lettura formale della funzionalità dell'architettura rurale e quanto questa sia invece un coro coerente di forme tra loro differenti. L'apparente disordine dettato dai mille caratteri dell'architettura italiana definiscono l'identità nazionale del nostro paese, identità che nelle costruzioni rurali sembra rispecchiare appieno le altre culture spontanee del nostro paese, dai costumi, alla cucina, alla musica. Il lavoro di Giuseppe Pagano sembra essere paradossalmente funzionale al "ritorno all'ordine" richiesto dal regime attraverso una costruzione di un nuovo "linguaggio classico nazionale" capace di uniformare sotto una mascolina monumentalità le mille debolezze dei localismi. Nulla importa a Mussolini, a differenza di quanto accadeva negli stessi anni nel Terzo Reich, della purezza dell'architettura rurale. Il contadino eroico è rappresentato nella sua battaglia quotidiana per raccogliere il grano, aiutato da giganti trattori e contornato da ridenti bambini. La retorica del regime fascista, scevra da ogni tono cupo, è molto più simile a quella del socialismo sovietico, raggianti e ottimista. L'architettura rurale non è un tema del regime. Al regime importa edificare grandi capoluoghi, da Bolzano all'Asmara, in stile classico a immagine e somiglianza di una nuova Roma eterna. Nelle bonifiche e nelle colonie si abiterà in quei "villini" salubri e confortevoli che poco occuperanno le riviste d'architettura nazionali. Da Rodi a Littoria l'anonimità delle architetture non è affidata al riferimento verso il mondo rurale, quanto alla modestia dei geometri costruttori alle periferie dell'Impero. Il lavoro di Pagano, il cui valore è compreso nel suo immenso spessore probabilmente solo alla fine del conflitto, rimane dunque ai margini dell'interesse nazionale. La sua "Architettura rurale" non è un linguaggio nazionale

e non si riesce a imporre come facile ricetta pronta all'uso di geometri e architetti di provincia. Pagano è evidente che non propone un catalogo di elementi formali tradizionali, ma dispone un'intrigante panoramica in grado più di indicare la via scorretta da sfuggire che quella corretta da seguire. Tutti gli elementi dell'architettura rurale sono determinati dalle esigenze funzionali che di volta in volta si propongono: "ed appunto per questo loro modo di esprimersi, tutt'altro che rettorico, le case rurali non contaminate dalle falsità della mediocre architettura borghese, riescono tanto interessanti all'occhio di un architetto moderno". L'integrità morale di Giuseppe Pagano Pogatschnig, un tributo alla sua figura è anche riportare per intero il suo nome, sembra stonare in un panorama di architetti italiani attenti a cogliere le grazie del regime e della nuova aristocrazia industriale. La sua tragica fine sembra essere l'unico epilogo coerente con la sua flebile esistenza e il suo robusto intelletto: "soltanto la presunzione di una società innamorata delle apparenze poté far dimenticare questa legge eterna ed umana nello stesso tempo. Oggi questa legge è stata riscoperta e difesa non solo per ragioni estetiche, ma anche per un bisogno morale di chiarezza e di onestà".

Le macchine parlanti

E' proprio della perdita di un'essenza "chiara, logica, lineare" che l'architettura italiana del dopoguerra verrà sorprendentemente accusata, più o meno velatamente, da più fronti. Fronti interni, in cui si muove tra i tanti il disinibito critico artistico Gillo Dorfles, e internazionali, dove un celebre articolo dal titolo scandalistico di Rayner Banham getta un'ombra glaciale sul successo della giovane generazione della ricostruzione. Gillo Dorfles in un suo famoso testo *Barocco nell'architettura moderna*, pubblicato da Tamburini nel 1952, è apocalittico nel diagnosticare un

“neobarocchismo” diffuso che annacqua la pura architettura italiana. In “Kitsch an anthology of bad taste”, stampato alla fine degli anni sessanta in Inghilterra quando il dibattito si era già da asopito, associa in sequenza architetture e interni con eloquente insofferenza e una dose di evidente sarcasmo verso i migliori architetti suoi contemporanei. Il più noto degli scritti di reazione è comunque sopraggiunto già dieci anni prima con il celeberrimo, e molto sopravvalutato, “Neoliberty. The italian Retreat from Modern Architecture” che Rayner Banham scrive per l’Architectural Review nel 1959. Si tratta di un pamphlet dal tono acceso e carico di polemica, che critica il carattere multiforme della nostra architettura sforzando di interpretare la varietà espressiva come un limite più che come una possibilità. Pochi mesi dopo l’uscita del testo di Banham viene stampato per la piccola e raffinata casa editrice milanese “il Milione” una sorta di esplicita risposta di Agnoldomenico Pica, dove in nell’intelligente rassegna “Architettura italiana ultima” risponde allo sferzante giudizio di “*infantile regression*”. Tra le pagine, dove si elencano le architetture più note in una rassegna già vista e rivista, si scorgono alcuni piccoli capolavori rimasti poco noti o del tutto ignoti fino ai giorni nostri. L’architettura italiana contemporanea, passata in veloce panoramica, mostra quella varietà di linguaggi e temi che si era già vista nell’architettura rurale mostrata sui pannelli di Pagano e Daniel. Le affinità sono molte e sono volte a definire il carattere sfuggente dell’identità della nostra architettura. L’introduzione di Pica è poca nota ma, forse come pochi altri scritti, mette a fuoco in maniera lucida e consapevole il ruolo degli architetti nostrani della sua generazione davanti al patrimonio, non solo storico ma anche tradizionale, dell’Italia. La lucidità con cui si ripercorre la storia degli anni precedenti nel guardare alle esperienze del razionalismo euro-

peo culmina con un breve cenno apologetico, che negli stessi anni su altre strade tentava anche Giulio Carlo Argan, sull’esperienza straordinaria di Sant’Elia nell’introdurre il “dinamismo strutturale”, uno dei temi cari all’architettura del dopoguerra. Ma è quando Pica affronta, e illustra, le esperienze dell’architettura sociale delle borgate popolari di nuova costruzione che bene si comprende come l’eredità di Pagano non era stata dispersa e come gli epiteti, oggi si potrebbe dire al limite dell’idiozia, di Rayner Banham trovavano riscontro in quel limitato numero di esempi capace di attirare gli sguardi più frettolosi. Nelle tavole sono incluse, accanto ai più conosciuti interventi di Cesate, della Falchera, del Tuscolano I, del Tiburtino, della Martella e di Ferrara di Paniconi-Pediconi alcune fotografie dei meno conosciuti quartieri di Capri di Rosanna Bucchi, di Alberobello di Renato Venturi, di Aprilia e di San Felice al Circeo di Enzo Caizzi. Il superamento dell’esperienza del razionalismo italiano è evidente, quanto è evidente la ricerca di una sorta di “anonimità” dell’architettura sociale. Il paradigma scientifico dell’oggettività razionalista si scontrava in realtà davanti alla “straordinarietà”, intesa come assenza di “normalità”, che aveva contraddistinto nella realtà dei fatti l’architettura “moderna” italiana. E’ interessante riportare per intero alcuni passi dedicati alle architetture sopra citate dell’introduzione a Architettura italiana ultima: “... sono esempi in cui è da ritenersi certamente positiva la riaffermazione di una libertà compositiva e formale che il razionalismo aveva negato, e positiva la maggiore considerazione degli elementi umani, pittoreschi e perfino sentimentali, ma tali da lasciare perplessi in quanto riconcedono cittadinanza a quegli elementi gratuitamente accidentali, scenografici e -perfino- folcloristici e passivamente imitativi che il razionalismo aveva, a ragione e definitivamente, esclusi”. L’equilibrio di Pica non na-

sconde una sua distanza verso quelle che in un passo successivo definisce “fornicazioni folcloristiche e scenograficamente piacevoli”, ma nel pubblicare “per obiettività documentaria” questi esempi illustra le questioni fondamentali e le ragioni per cui l’architettura italiana stava percorrendo una sua strada autonoma e differente da quella del panorama europeo. Dalla selezione di fotografie Pica esclude sorprendentemente l’albergo-rifugio Pirovano di Franco Albini, ma non censura poiché argomenta nell’introduzione la sua scelta sentenziando quanto “appare scosso da aspirazioni confusamente organiche”.

L’accusa di “infantilismo” è interessante se letta sotto la lente del passaggio da un’architettura razionale capace di trovare le proprie radici nella tradizione anonima a un linguaggio eterogeneo influenzato dalle luci e dalle ombre della propria storia. Classicismo a Milano, Barocco a Roma o un Floreale a Torino sono semplificazioni che hanno lasciato il tempo che hanno trovato, ma riflettono quell’enorme e impressionante cultura che contraddistingueva gli architetti italiani da quelli del resto del mondo. La facile equazione tra il peso della propria biblioteca personale e il numero delle colonne sui prospetti, trova una soluzione di continuità diretta dalla “Ca’ Brutta” alla “Casa Aurora”, senza passare dal Via. Ma a spiegare molte cose sull’infantilismo italiano verso le “quattro-stagioni” è l’editoriale di apertura per la nuova rivista Domus che fece Gio Ponti nel 1928 dove “la casa all’italiana” trasmetterebbe “qualcosa di superiore... nel darci con l’architettura una misura per i nostri stessi pensieri, nel darci con la sua semplicità una salute per i nostri costumi, nel darci con la sua accoglienza il senso di una vita confidente e numerosa”. Emozionano queste parole, ma suonano anche pericolose, quando la qualità della vita trasmessa dalla terra è utilizzata, specialmente dal mondo politico, per stigmatizzare altre inferiori-

tà di eccellenza. L’architettura rurale affascina, soprattutto lo straniero. Ha affascinato Goethe e Schinkel. Ha affascinato soprattutto Le Corbusier, che negli anni in cui disegnava la villa Le Sextant a Le Mathes o la Mandrot a Le Pradet visita a Capri insieme a Luigi Cosenza la Stracasa, nota anche come Villa Vismara costruita tra il 1923 e il 1929 senza l’intervento di veri architetti, definendola “un’ emanazione della roccia, una filiazione della natura, quasi un lichene architettonico”. In un articolo scritto direttamente in italiano per Domus 118 nell’ottobre del 1937, il celebre “il “Vero” sola ragione dell’architettura”, nel presentare la modestissima villa dell’ingegner Emilio Enrico Vismara e spesso erroneamente attribuita a lui stesso, affrontava la questione dell’architettura minore con acute parole: “Limpidezza e nitidezza dell’ispirazione caratterizzano le architetture folkloristiche... Le opere del folklore non hanno bisogno di giustificazione: esse parlano da sole: sono macchine parlanti”.

La reticenza artistica

Le parole di Le Corbusier sono interessanti per ponderare l’interesse dei “moderni” verso l’architettura minore. Si tratta di un interesse d’amatori, sempre velato di quella soggezione verso la “pura e onesta funzionalità” e quell’altezzosità del considerare la macchina industriale portatrice di una verità superiore. La cultura del moderno ruota intorno, inevitabilmente, al dibattito tedesco. Lo stesso Le Corbusier, sicuro fino all’inverosimile, non sembra riuscire a smarcarsi da un complesso d’inferiorità verso chi tutto aveva iniziato e verso chi deteneva le chiavi della cultura moderna europea. La Germania, nelle sue immense e interminabili tragedie, è anche la palestra dove si confrontano tutte le anime europee, dove si animano le avanguardie, dove si organizzano le retroguardie. L’Italia che abbiamo visto esporre la sua “Archi-

tettura rurale” è un altro mondo rispetto a quell’oltralpe, ma è un altro mondo anche quella che costruisce architetture modernissime in marmo bianco e legno di quercia. La cultura tedesca del moderno non ha bisogno di cercare le sue radici formali nell’architettura rurale, le cerca e le trova nella necessità razionale della produzione industriale, nei canoni puri dell’arte astratta, nella ricerca di oggettività imposta dall’estetica socialista. L’architettura della tradizione esprime una cultura borghese radicata in un sapere artigianale denso di letteratura e di strutture sociali consolidate. Per cercare le radici di una teoria dell’architettura tradizionale è necessario salire dall’Italia ai paesi di cultura tedesca, Germania e Austria. La figura chiave è Hermann Muthesius.

Hermann Muthesius, fondatore del Deutsche Werkbund e sostenitore della “via industriale” per l’architettura, è indicato dalle storie come un “pioniere” del nostro secolo. In realtà, figura chiave del passaggio di epoca, rimane anche profondamente ancorato al mestiere artigianale e allo stile di vita della tradizione borghese. Scetticismo verso il classico, amore per le arti manuali, rifiuto della grande città, sfiducia verso il mondo dell’industria, lo pongono come il capostipite della teoria della architettura tradizionale ancor prima che profeta e pioniere dell’arte industriale. Il suo libro più celebre, *Das englische Haus*, è un fondamento della cultura architettonica contemporanea.

Das englische Haus non è solo un saggio su un argomento specifico o un manifesto di rinnovamento stilistico, è strutturato come un’opera classica sull’architettura nei suoi caratteri generali e particolari, esaustiva in ogni sua parte. Un vero e proprio lavoro nella tradizione del trattato di architettura. Muthesius usa, probabilmente per primo nella storia dell’architettura, il termine di *Sachlichkeit*.

Dalle storie dell’arte e dell’architettura *Sachlichkeit* è generalmente tradotto in italiano con “oggettività”, creando non pochi fraintendimenti. E’ da tener presente che il significato letterale è: “ciò che è proprio dell’essenza delle cose”, quindi “realistico”, da non fraintendere con *Wirklich*.

L’oggettività razionale ammirata è definita dall’assenza di stile che per Muthesius caratterizza le costruzioni comuni inglesi. Come costruzioni comuni sono definite, sia l’architettura “vernacolare” o “popolare”, sia l’architettura borghese recente, a cui *Das englische Haus* è interamente dedicato: “Sono già quaranta anni che iniziato in Inghilterra il movimento contro l’imitazione degli stili. Questo si è ispirato dei semplici edifici delle zone rurali; e naturalmente non ha potuto che dare ottimi risultati”. E’ evidente il riferimento all’esperienza della giovane generazione di architetti inglesi, da William R. Lethaby a Charles Voysey. E’ la borghesia la classe a cui per Muthesius sarebbe dato il compito di trasformare la società e trovare un nuovo stile di vita: “il vento che soffia oggi sulla nostra cultura e borghese... essenza e scopo sono la semplicità e l’oggettività”. La borghesia è la nuova classe imprenditoriale e produttiva tedesca, che trova nei valori tradizionali del commercio e del lavoro la forza di imporre un sistema sociale alternativo a quello aristocratico della terra e della guerra. E’ la classe dell’essenzialità e del realismo, la classe che incarna perfettamente i valori della *Sachlichkeit*. “Non abbiamo bisogno di mobili sentimentali né di un’arte lussuosa per ricchi, ma dell’utensile decoroso per l’uomo comune”

L’architettura rurale inglese, a differenza di quella continentale, ha per Muthesius mantenuto queste caratteristiche di oggettività e realismo grazie all’impiego di tecniche costruttive interamente artigianali. Il principio della *Sachlichkeit* è

quello di “un’armoniosa eleganza nata dalla funzionalità e dall’essenzialità”.

Nella casa domestica, alla quale Muthesius ha dedicato la quasi totalità della attività di studioso e di architetto, ricerca quella severa e scientifica *sachliche Schönheit* derivata “dai principi di praticità e igiene” che il mondo moderno ammirava con stupore nelle costruzioni dei trasporti e dell’industria.

Muthesius non è affascinato dall’aspetto funzionale delle nuove costruzioni, o meglio non è interessato alla realtà esteriore che il mondo della macchina produce. L’onestà *Sachlichkeit* appartiene all’essenza profonda e intrinseca della costruzione, al significato acquisito nella storia, ai caratteri di generalità confermati nel ripetersi delle piccole cose e nel trascinarsi delle abitudini: “L’architettura, come ogni altra opera d’arte, deve cercare la propria essenza nel contenuto al quale la forma deve adeguarsi; e bisogna pretendere che la forma serva esclusivamente a rispecchiare l’intima essenza, nella quale le caratteristiche particolari, cioè quelle che determinano lo stile architettonico, hanno un ruolo minimo, impercettibile, se non addirittura sono assolutamente indifferenti”. Si tratta del principio della *kunstlerische Enthaltbarkeit*, della “reticenza artistica”, si potrebbe efficacemente tradurre.

E’ la borghesia la classe a cui per Muthesius sarebbe dato il compito di trasformare la società e trovare un nuovo stile di vita: “il vento che soffia oggi sulla nostra cultura e borghese... essenza e scopo sono la semplicità e l’oggettività”. La borghesia è la nuova classe imprenditoriale e produttiva tedesca, che trova nei valori tradizionali del commercio e del lavoro la forza di imporre un sistema sociale alternativo a quello aristocratico della terra e della guerra. E’ la classe dell’essenzialità e del realismo, la classe che incarna perfettamente i valori della *Sachlichkeit*: “Non abbiamo bisogno di mobili sentimentali

né di un’arte lussuosa per ricchi, ma dell’utensile decoroso per l’uomo comune”

Il cuore della borghesia è la casa di abitazione. Essa deve rispecchiare tutti i caratteri di concretezza dei suoi abitanti. Das englische Haus illustra il principio sul quale costruire l’abitazione della *Sachlichkeit*: “queste case sono come le prime pietre per una nuova architettura, che cerca la sua essenza nel carattere borghese semplice e schietto: sono moderne nel miglior senso della parola, proprio perché concrete e borghesi”. Il mito della borghesia si è affacciato sul nuovo secolo. E’ un mito in cui trionfa eroicamente l’”anonimo quotidiano”.

La sacra austerità

“Architettura senza architettura” è il motto sul quale è costruita una teoria di architettura e una pratica di mestiere che senza clamore ha costruito una scuola silenziosa, senza manifesti, senza movimento, senza congressi e con pochi riconoscimenti e onori. Indenni sono passate le idee attraverso le distruzioni delle guerre e il trionfare di sempre più nuove visioni del mondo.

La costruzione di un “mondo armonico” in cui vive una “comunità di persone libere fondata sullo spirito”, è per Tessenow, fondata sull’idea del lavoro artigianale, della piccola città, dei valori di “modestia” e “sacra austerità”. Questi sono elementi necessari per una riforma globale dell’esistenza, morale ed etica, nella quale l’architetto ha il dovere di esprimere nei frutti del suo mestiere qualità di onestà e utilità ancora prima che di virtuosismo e bellezza. Il celebre epiteto *Heilige Schreiner*, “il santo falegname”, riassume i due obbiettivi di una vita: gli alti valori etici e l’amore per la purezza e il lavoro manuale. In questo Tessenow è poetico quanto radicale: “Lo scopo è di rendere superfluo l’architetto”. Nelle tracce del lavoro e nelle remote pieghe della fatica umana trova i segni visibili

della frattura culturale a cui la Germania sarebbe da lì a poco andata incontro: avversione per la macchina e per la grande città, alla pari di quella per il superfluo e per il pittoresco. Tessenow esprime senza l'irrequietezza, la rassegnazione o l'odio di molti suoi contemporanei la preoccupazione per la continua perdita di valori spirituali che il mondo subisce a conseguenza dell'eccessivo predominio degli strumenti tecnici sulle capacità dell'uomo.

Tessenow pubblica quattro libri in un linguaggio semplice e diretto per poter raggiungere tutti, artigiani, studenti, architetti, politici. Sono racconti sulla forma e sullo spirito, disarmanti, apodittici e affascinanti per "chi ha le orecchie per ascoltarli". Propone, nei suoi lavori, una sorta di "breviario", ancor prima che un "grande manuale", di considerazioni etiche e regole ordinate atte a "trasformare il quotidiano nello straordinario, il singolare in intimo, in vicino".

Il linguaggio, nella sua apoditticità, è disarmante. Non lascia interpretazioni, pur non imponendo soluzioni concluse: sono le virtù morali del lavoro che tracciano le regole del mestiere. Tessenow propone le cose ovvie di una normalità tanto semplice e vicina da essere irraggiungibile. E propone le più alte questioni dell'etica e dell'estetica, cioè il senso della bontà e della bellezza, nel linguaggio semplice e diretto del breviario, dell'oracolo, del manuale.

L'ovvietà delle cose su cui lavora Tessenow rifugge dai luoghi comuni di ogni tempo rifiutando il linguaggio degli slogan e del manifesto. Si limita a descrivere e a raccontare con le parole delle favole, i *Märchen*, di un mondo tanto immaginato, quanto vicino.

Gli scritti di Tessenow sono la risposta esaustiva e costruttiva, nel panorama delle distruttive e parziali battaglie in difesa della tradizione formale, alle operazioni di sperimentazione radicale delle avanguardie.

La condizione essenziale del lavoro di Tessenow è quella di cercare una dimensione collettiva dell'architettura, di considerare il lavoro dell'architetto come l'espressione di un senso corale della comunità. L'architettura, in una visione corale, si riconosce non nella sua straordinarietà, ma nell'essere un'opera comune, nell'essere espressione di un vocabolario consolidato. Il vocabolario è il risultato di una stabilità delle forme della costruzione sancita dalla trasmissione del mestiere artigianale, cioè dalla tradizione. Le trasformazioni, costanti e continue, non si avvertono come scelte o cambiamenti, ma come naturali e impercettibili evoluzioni nell'ambito del sapere pratico accumulato dal mestiere: l'esperienza. All'interno di un vocabolario acquisito e confermato dal suo uso spontaneo e interrotto nel tempo vi sono tutte le continue e possibili aperture alle singole esigenze dell'opera o della personalità dell'architetto. Sono le particolarità che rendono ogni architettura in qualche modo unica e individuale, ma sempre appartenente ad un mondo che parla un linguaggio comune e familiare. Queste particolarità sono tutte quelle modificazioni rispetto ad un ideale archetipo, oppure in questo caso termini coincidenti, modello identificabile nei caratteri di generalità che l'architettura del mestiere artigianale produce naturalmente. Tessenow riconosce in qualche modo l'impossibilità di ridurre a pura generalità, a puro modello, una costruzione. L'omissione di caratteri particolari, quali appunto le variazioni di materiale o forma per adeguarsi alle diversità di ogni opera, è in pratica impossibile, rimane una sorta di direzione verso cui procedere. Procedere nell'infinità di continue digressioni a cercare "i papaveri nei campi di grano".

In questa ottica si può riconoscere nella sua opera la grande eredità del pensiero di Goethe. La dimensione collettiva è per Tessenow garantita

dalla condizione di necessità “artigianale” in cui deve trovarsi a lavorare l’architetto, la stessa condizione di “violenta necessità” in cui è inserito il “genio” di Goethe interprete dei caratteri collettivi dell’*Heimat*. Ma l’architetto-artigiano di Tessenow non è “solo nelle tempeste del mondo”, è un stretto nella consolatoria e intima alcova della comunità della piccola città in cui vive e lavora. Il suo compito è quello di svolgere con dedizione e amore il proprio lavoro, affinando e trasmettendo le tecniche di generazione in generazione. E’ questo amore, frutto di passione e modestia, l’apporto individuale dell’architetto alla comunità.

Stili e monumentalità, di cui il mondo architettonico alla svolta di secolo era permeato, rimangono fuori dall’universo della sua teoria della costruzione, non perché violentemente contestati, come da Schultze-Naumburg per citare uno dei maestri dello stesso Tessenow, ma semplicemente e silenziosamente lasciati ai lati del discorso. La quotidianità, fatta di bisogni ed aspirazioni semplici e dirette ruota intorno alle forme elementari della piccola casa. E sono queste forme elementari, semplici e chiare, che da sole riescono a definire un principio architettonico universalmente valido, riescono a fondare le basi etiche e morali della disciplina intera. Come ha ben osservato Karl Scheffler le piccole case non sono solo piccole case: “non hanno solo la virtù del mancar di retorica, ma pure quella davvero positiva di essere le cellule originarie di uno stile generalizzabile all’intera architettura”. L’architettura di Tessenow, nel suo essere classica, nel senso eleganza consueta, contadina, nel senso di semplice e sincera e modesta, nel senso di umile e non appariscente sarebbe dovuta essere modello del “futuro stile del costruire”.

Die heilige Nüchternheit, la sacra sobrietà è il principio di modestia, *Bescheidenheit*, che porta in primo luogo a ricercare le virtù umane

nell’architetto, virtù spirituali ancora più importanti di ogni gesto artistico, espressione più che dell’individuo dell’individualità.

Nell’introduzione ai *Zimmerarbeiten* riassume in poche righe quello che sarà il compito della sua vita: “per l’esecuzione delle nostre costruzioni, come per ogni sorta di compito pratico, viene in primo luogo la capacità di rimanere nella giusta misura, non di apparire”. Tessenow “il santo falegname” è poetico quanto radicale: “Non ponete nulla che sia spigoloso nel paesaggio. Un lavoro si può dire riuscito quando, una volta ultimato, non si notano più le tracce dell’architetto. Lo scopo è rendere superfluo l’architetto”. La frase, così ben anticipata da Martin Wagner nel 1909, e conclusa con il perentorio monito “niente architettura” sembra riprendere il celebre passo di Los del 1913 “Regole per chi costruisce in montagna” che Tessenow deve aver sicuramente letto essendo proprio in quegli anni professore alla *Kunstgewerbeschule* di Vienna.

E’ in quel “niente architettura” che sono rinchiusse le regole etiche dell’architetto. E Tessenow, da architetto costruttore, non si tira indietro dalla sfida di rinunciare al “gesto dell’espressione” senza cadere nella “ripetizione funzionale”, percorre e ripercorre la strada della variazione del tema “senza tempo” della tradizione tedesca: la casa di Goethe nel parco di Weimar.

Dalla casa di Goethe genera infinite variazioni per infiniti temi, dalla casa rurale a quella borghese, dalla casa a schiera a quella isolata, da quella unifamiliare a quella collettiva... Il parallelepipedo bianco con il tetto nero aperto da piccole e irregolari finestre e ricoperto da un graticcio di legno è la base da cui partono tutti i progetti, di volta in volta aggiungendo alcuni elementi architettonici, come piccole citazioni artigianali del mondo da evocare.

L’architettura di Tessenow è un continuo rimando evocativo tra l’architettura maggiore, quella

classica, e quella minore, quella rurale. L'una cita l'altra rendendo labili i confini tra le due. Così è costruita da un tema elementare, fondamento dell'architettura nel suo senso più alto, e da piccole variazioni, patrimonio della vita quotidiana e del mestiere.

Il principio del "niente architettura" è stato definito come il principio dell'omissione. Omissione dall'arte della costruzione delle condizioni direttamente estranee alla disciplina pratica. L'architettura è letteralmente "arte del costruire", arte concreta che studia le forme della costruzione e che, quindi in una concezione di disciplina artigianale autonoma, omette l'ostentazione dei principi non architettonici: sia quelli legati alla rappresentazione della struttura, la tettonica, sia quelli dell'abbellimento artistico, la decorazione. Paul Schmitthenner pubblica nel pieno della seconda guerra mondiale "Das sanfte Gesetz in der Kunst", "La mite legge", breve saggio sull'ordinario e sulla semplicità nell'architettura. Alla luce di questo breve scritto, testamento di un'intera generazione, è possibile farsi guidare a ritroso nel tempo dagli echi di un discorso continuo per trovare nella tradizione dell'*Alltagsbaukunst*, l'arte di costruire quotidiana, le origini di una "via silenziosa" per la nuova architettura.

Tessenow rifiuta di principio di prendere in considerazione ogni considerazione sul problema, punto centrale del dibattito negli anni di svolta del secolo, dello stile. E' questo un problema assolutamente marginale rispetto alle questioni essenziali che investono l'architettura. L'architettura definisce degli elementi permanenti, non contingenti, rispetto alle epoche e alle mode, quindi agli stili.

Gli stili sono frutto dello spirito del tempo, quindi momentanei e resi "variopinti" da questioni fugaci. Le questioni fondamentali sono invece quelle che "sono in grado di creare relazioni

stabili tra le cose" . Le relazioni stabili devono quindi, per poter essere tali, possedere dei caratteri di generalità, essere cioè espressione di un patrimonio comune e, per questo, poter essere alla totalità delle cose di nuovo riferibile. Questo universo delle relazioni "generalizzabili", quindi anche nel caso della costruzione "consuete" e "famigliari", sembrerebbe escludere sistematicamente ogni apporto "artistico" individuale, essendo questo di fatto espressione dell'estro personale non riferibile automaticamente alla comunità, non avendo "una base comune di comprensione". Tessenow, riprendendo in questo punto il consueto parallelismo con la visione del mondo da parte dei bambini, non toglie alcuna importanza ad ogni gesto creativo, ma lo separa, sottolineando ogni valutazione di merito, dal campo delle scelte eterne: "Un bambino è pur sempre molto creativo; ma le sue opere hanno soltanto un valore momentaneo... può anche darsi che l'espressione infantile sia effettivamente la migliore, e può anche essere che i valori del momento siano i più giusti... anche un bambino a volte può comportarsi in modo responsabile e rimanere pur sempre infantile" . Il mondo delle cose momentanee è chiaramente individuato da Tessenow nel "mondo dell'Arte, arte con la A maiuscola" proprio perché l'espressione artistica, senza nulla togliere al valore di questa, è il lascito più grande che rimane dell'infanzia: "ogni arte è sempre molto infantile, ma ciò che è infantile non è sempre molto infantile, è solamente una parte dell'arte" . Le conclusioni, che porteranno come estrema analisi finale al suo celebre motto "Niente architettura", sono riassumibili in una frase: "Quello di cui dobbiamo preoccuparci è in pratica di non aspirare a nessun genere di arte, ma soltanto a ciò che la nostra capacità e la nostra conoscenza ci consentono; fino ad ora, dimostrandoci molto infantili, abbiamo desiderato soprattutto molta arte, a discapito del mestiere...

Il laboratorio è più importante dell'atelier". Tessenow comprende bene che questo desiderio incontrollato di artisticità ed espressione creativa ha in primo luogo nuociuto alla stessa arte, rendendo il rapporto con essa infecondo e senza sbocchi. Riconosce come lo spirito del tempo abbia richiesto il raggiungimento di una maggior purezza rispetto alla sovrabbondanza dei secoli passati, ma pone pure un limite: "ogni volta che ci si adopera per raggiungere la purezza delle forme si corre il rischio di finire invece nella povertà o addirittura nell'assenza di linguaggio formale".

La condizione di "modestia" in cui lavora l'architetto-artigiano definisce un suo linguaggio formale: il linguaggio della semplicità e della chiarezza. Steen Eiler Rasmussen, nel ricordare quanta importanza Hausbau und dergleichen ha significato per la generazione degli architetti formati a cavallo della prima guerra nell'Europa del nord, dedica a Tessenow il motto da lui coniato in quegli anni: "*Bescheidenheit ist eine Zier* - la modestia è un ornamento". La modestia esprime non solo un linguaggio formale semplice ed essenziale, linguaggio pure proposto dalle avanguardie radicali, ma anche "famigliare e consuetudinario". In questo senso l'epiteto coniato per Heinrich Tessenow, dal suo allievo Julius Posener, riassume la condizione della sua architettura "*alltäglich und poetisch* - quotidiano e poetico". Intorno al tema della costruzione di una casa economica ruotano tutti i problemi in cui l'architetto si deve sentire impegnato. L'architetto, nell'affrontare un tema "essenziale" come questo, è obbligato a mettere da parte tutto il suo "sapere artistico" per impegnare tutte le sue energie nello studiare il mondo della necessità. La necessità è il mondo dei bisogni dell'uomo, da quelli di emergenza legati alla sua sopravvivenza, a quelli pratici legati al mondo della produzione e delle esigenze di confortevol-

lezza, fino a quelli spirituali legati all'universo dei sentimenti. La necessità ha generato, e qui un altro grande frammento dell'eredità di Semper, la forma di costruzione elementare, l'espressione originaria dell'architettura: l'*Ur-Ausdruck*, la cui manifestazione è la *Ur-Haus*, la casa primitiva. E' proprio quel concetto di necessità, caro alla tradizione ottocentesca, sul quale Tessenow ritorna per costruire la sua teoria architettonica, o come dirà, forse tra i primi, Martin Wagner la sua coraggiosa "architettura senza architettura".