

La versione di Eftimio



Nel corso della sua carriera di storico e critico d'arte, fortemente orientato ai temi della salvaguardia e del restauro (Teoria del restauro, 1963), Cesare Brandi (1908-1988) ha sperimentato molteplici registri espressivi nell'ambito della scrittura saggistica. Oltre alle monografie, la sua produzione ha visto alternarsi diari di viaggio (Pellegrino di Puglia, 1960; Verde Nilo, 1963; Persia Mirabile, 1978; Diario cinese, 1982), testi per documentari televisivi (la serie A tu per tu con l'opera d'arte, 1975, con Franco Simongini), e opere concepite alla maniera del dialogo platonico, con personaggi fittizi impegnati a sostenere posizioni diverse intorno allo stesso argomento (Carmine o della Pittura, 1945; Arcadio o della Scultura, Eliante o dell'Architettura, 1956; Celso o della Poesia, 1957).

In Eliante o dell'Architettura, sette sono i personaggi chiamati a discutere del passato, del presente e del futuro dell'architettura: Carmine, Celso, Cortese, Delano, Diodato, Eftimio, Eliante. Sorta di alter ego dello stesso Brandi, Eftimio è il protagonista del dibattito che attraversa il libro. La sua posizione è quella di chi, conoscendo a fondo la tradizione e le sue regole, vorrebbe riattivarne il senso nell'oggi, e proprio per questo ribadisce la dignità artistica e culturale di quegli stessi ornati, che la moderna architettura funzionalista condanna invece senza appello. A dispetto delle sue convinzioni, Eftimio vive però una condizione di spaesamento tipica del periodo storico - tra ricostruzione postbellica e boom economico - in cui Eliante o dell'Architettura vede la luce. La parola "decorazione" è infatti, per sua stessa ammissione, impronunciabile, quasi la quintessenza di ogni volgarità in arte. Gli

viene allora in soccorso la parola "ornato", più neutra ed eufemistica. Nel passo che riproduciamo, Eftimio espone il proprio punto di vista sull'ornato e la sua genesi storica. Vedi C. Brandi, *Arcadio o della Scultura, Eliante o dell'Architettura*, Editori Riuniti, Roma 1992, pp. 166-170. Le immagini che corredano il testo sono il frutto di una scelta redazionale.

Eftimio riprese, allora:

– Io vi lascio sbizzarrire gratuitamente sull'ornato, ma devo insistere ancora che non è affatto l'ornato che intendo io. Codest'altro, che è poi quello che intendete voi, è la *decorazione*, che appunto si contrappone all'*ornato*, e che io ho già definito incrostazione marginale e parassitaria, si tratti pure dello stile plateresco o del rococò francese invece che del floreale.

Ma l'ornato, inteso come preventivo articolarsi del bruto elemento funzionale, come predisposizione all'immagine, è tutt'altra cosa, e allora, se è così difficile a capirsi e così facile a fraintendersi, bisognerà spiegarlo con gli esempi. E comincerò con quello più lontano, in cui, forse, neppure si sospetta la colonna dorica. Che cos'è la colonna, nella sua origine tettonica, nella sua preistoria figurativa, se non un tronco messo a sostegno? Essendo un tronco d'albero sarà più largo alla base e più stretto da capo; essendo messo a contrasto con un elemento orizzontale suggerirà l'inserzione di una tavoletta fra la testa e la trave. Perché continuare? Mille volte è stata rifatta questa storia, che è la preistoria della colonna, ma per nulla inutile, se si considera, come deve essere considerata, nella sua fase anteriore all'architettura, che all'architettura suggeriva una conformazione da cui partire. Quando il primo architetto acheo si mosse da lì, tenne nel massimo conto tutti i suggerimenti tettonici che gli venivano dal fusto del legno, e non credette affatto di violentare la materia che egli sceglieva, la pietra o il marmo, ricostituendo a suo modo quegli elementi tettonici. Non solo, ma certamente tenne conto anche di certi fenomeni caratteristici del legno, da quelli derivati dallo schiacciamento – se nell'entasi non ci sia una correzione ottica intuitiva – a quegli altri che provenivano dalla lavorazione sbazzata, come le sfaccettature casuali prodotte dall'ascia nel fusto cilindrico e che ancora si ostentano, ad esempio, in certi incunabuli etruschi della colonna dorica. Tutte queste circostanze, e chissà quante altre, magari anche le pieghe dei pepli femminili, come vuole Vitruvio per le scanalature ioniche, in quanto non influivano in modo sensibile sulla resistenza strutturale del sostegno, furono dunque messe a frutto. Che cos'era tutto ciò? Era pedissequa trascrizione? Certamente no: si trattava di sottrarre il fusto ligneo alla sua brutalità funzionale, e pur conservandogli la funzione statica, attrarlo

in una sfera diversa, in una realtà non più retta esclusivamente dalle leggi della fisica e dal bisogno di soddisfare. L'architetto cercò un ritmo, nel suo elemento funzionale, come il poeta cerca il ritmo del verso, e lo cercò in modo che non gli si rendesse nudamente uno schema astratto, una scansione nel vuoto: E come non v'è dubbio che il contenuto semantico di un verso possa travasarsi in prosa, così non c'è dubbio che di due costruzioni apparentemente simili, che esplicitano una identica necessità pratica, l'una possa essere solo tettonica e l'altra un'opera d'arte.

Per tornare alla colonna – per quanto artificiale o di comodo possa parere di staccare così un elemento di un tutto e tenere, per un elemento, il discorso che vale per l'insieme – la rigidità geometrica si attenua, le inflessibili rette si incurvano, lo svettare verso l'alto viene accentuato con una sostituzione, anche nelle porte, del trapezio al rettangolo, la rotazione veloce che il cilindro suggerisce, è impegnata a scandirsi nelle scanalature: un ritmo plastico, numeroso come i piedi di un verso, trattenuto per arsi decise, si sovrappone all'istantaneo avvolgimento del cilindro originario. Ora, facendo questo, l'architetto *ornava* il primitivo fusto, ma l'ornava in modo del tutto indissolubile dalla colonna, per cui da quel momento la colonna passava dalla sorda conformazione del fusto d'albero a componente della forma architettonica, elemento di ritmo, e, come il verso in seno al poema, già di per sé era serie ritmica perfetta. È questo ornato indissolubile dal costituirsi stesso dell'oggetto, che io sostengo indispensabile perché dalla tettonica si passi all'architettura.

– E come puoi sostenere che questo non è avvenuto per l'architettura razionale? – chiese Cortese, risorgendo dalle sue ceneri. – Come puoi affidarti solo alla lettura delle teorie e dei manifesti, invece di riferirti allo spirito che deve essere ricavato dalla lettura viva, dal contesto reale delle architetture?



Veduta del portico bramantesco della canonica della basilica S. Ambrogio a Milano, con in primo piano una delle colonne simulanti la struttura originaria di un tronco d'albero, ultimo decennio del secolo XV, ricostruito dopo i bombardamenti del 1943 (Giovanni Dall'Orto/Wikimedia Commons).

– Io, – rimandò Eftimio – non ho inteso gettare anatemi indiscriminati, ma non potevo non tener conto dei principi da cui vi muovete e che si rispecchiano in modo troppo evidente anche nelle opere. E tanto per darti un esempio, di mancata attuale sublimazione dell'elemento tettonico, ti porterò il cemento armato. Di contro a codesta materia-sistema, l'architetto moderno si trova come l'architetto greco di fronte al fusto di legno. Ma che cosa ha fatto l'architetto moderno? Si è limitato a nascondere o a incrostarlo. Sono rarissimi i casi nei quali è rimasto in vista; e si ostenta allora nella sua materiale e irredenta condizione di liquido rappreso fra delle tavole di legno, delle tavole restituendo la struttura fibrosa e del tutto casuale. Perché la manipolazione in cemento armato percorresse la strada che ha percorso la colonna, bisognerebbe che le caratteristiche strutturali che presenta, senza truccarsi e senza nascondersi, si elevassero a dati intrinseci della forma. Ma questa strada non è tracciata in anticipo, e non dipende da illazioni generiche. Dipende dall'esito di un'altra operazione, che vi ho descritta e che non si esegue, per così dire, da fermo. Cosicché l'impressione che produce a Marsiglia, nella famigerata "Unità d'abitazione" di Le Corbusier, la tessitura spigata delle tavole, è quella che fanno le pareti che hanno perso le incrostazioni di marmo e rivelano le impronte delle

lastre cadute. Nessuno, per quanto volenteroso, potrà davvero essere illuso che quell'elemento tettonico sia trasvolato in forma, a prescindere da altre considerazioni su quel penosissimo edificio.

Certamente, anche nell'esempio della colonna, io ho dovuto compiere delle abbreviazioni: non potendo presentarla nella fabulazione interiore in cui si costituisce ad oggetto, ho dovuto aspettarla alla stazione d'arrivo, in cui il ritmo, formulandosi, sanciva, sigillava la forma. E proprio in quel momento l'ornato è scomparso, e dà fastidio sentirne parlare, come di una indebita intrusione, poiché quel che si ostende è pura forma: mentre nell'ornato rimane inestirpabile il senso di voluttuario e aggiuntivo. Né io sono particolarmente affezionato a questa parola, se qualsiasi altra non producesse anche maggiori equivoci e resistenze.

Del testo, l'esempio della colonna dorica, è fra i più severi che si possano fare: il trapasso all'ionico e al corinzio fa già assistere ad una complicazione del processo di redenzione dell'elemento funzionale ad immagine. L'abaco che si schiaccia e forma voluta, da già uno svolgimento per analogia, non più di ripresa in senso proprio dell'antecedente funzionale. E se, come par certo, in questa forma rappresenta una contaminazione di motivi egiziani, infiltratisi nell'Asia Minore, con lo schema del capitello dorico, proprio nei motivi vegetali svolti in Egitto si assiste alla creazione di oggetto per analogia, al primo accozzo di elementi disparati dedotti dalla realtà esterna e chiamati a sventare la schematica figuratività del capitello geometrico. Ma dove in Egitto, e fra gli Ittiti e gli Assiri, il sopravvenuto e bizzarro ornato stenta a fondersi e rimane decorativo ed esterno, nei Greci, in cui l'esigenza di ritmo porta a rifondere i vari addendi tettonici nella forma, si suscita la costruzione plastica dell'abaco che si schiaccia e si arrotola ai lati, così da legare strettamente alla funzionalità originaria il nuovo ornato dell'elemento tettonico. Dove che nel corinzio, diminuito il rigore della tensione formale greca, l'ornato tralascia ogni collegamento funzionale e si sviluppa apertamente per analogia figurativa, di cui, se non la memoria storica, rimane l'avvertimento critico nell'aneddoto ben noto del cestino avvolto dalle foglie e dai caulicoli di acanto, imitato nel capitello. Ma proprio dal carattere fantastico e solo lontanamente funzionale del capitello corinzio dovrà venire la correzione – diremmo razionalistica – dei Romani col composito, in cui le volute ioniche si sostituiscono ai caulicoli corinzi, e si rafforza la giuntura plastica fra il capitello e l'architrave, con un ritorno verso l'elemento tettonico originario, che, nel capitello, rimane ancora affondato come lo schema dentro la parola.

Ma dai Greci fu scambiata tuttavia la funzionalità originaria dell'architettura, trasmessa dalla tettonica, con la funzionalità applicata, ossia con l'effettiva corrispondenza all'uso. Gli scalini del Partenone sono fatti per i ciclopi e nessuna gamba umana ha mai potuto servirsene

direttamente.

– *Se Iddio non mi allunga le gambe, più di quelle di un gigante, non potrò mai entrare a pregarlo nella sua santa casa, come dice..* – e si fermò di colpo, Carmine, rivolto a Diodato per metterlo in imbarazzo con una citazione, adespota, d'un autore che Diodato avrebbe dovuto venerare. Lo tolse d'impaccio, senza volere, Cortese:

– Vedete dunque, – tagliò corto, e davvero trionfante – che non solo siamo arrivati alla rivalutazione dell'ornato, ma alla celebrazione dell'edificio inutile, che non serve, né può servire allo scopo per cui è fatto. Non si può certo rimproverarti, Eftimio, previa la vita, di non essere conseguente.

– Dovrebbe bastarti il fatto, – ribatté Eftimio, ma senza minimamente scomporsi – che l'edificio *disutile* a cui mi sono riferito è il Partenone. Con tutto ciò non voglio sembrare di vincere d'autorità, tanto più che non aspiro a vincere: ma a convincere, e almeno di questo: che per nessuna arte, compresa la poesia, sussistono altrettanti equivoci ed errori radicati come per l'architettura. E veramente l'architettura non ha fruito – ma per fortuna! – neppure della discriminazione speditiva, incentrata sul valore illustrativo e decorativo, come la pittura e la scultura.

In alto: Cesare Brandi (a destra) fotografato insieme a Carlo Emilio Gadda (www.cesarebrandi.org). Sotto: veduta del portico bramantesco della canonica della basilica S. Ambrogio a Milano, con in primo piano una delle colonne simulanti la struttura originaria di un tronco d'albero, ultimo decennio del secolo XV, ricostruito dopo i bombardamenti del 1943 (Giovanni Dall'Orto/Wikimedia Commons).

