

echino. Dal gr. *ἐχίνοσ*, riccio; membratura convessa sottostante l'abaco nel capitello dorico. Anche l'elemento posto sotto la voluta nel capitello ionico (v. capitello).

L'e. dorico varia nel profilo dall'età arcaica all'ellenismo, attenuando la sporgenza e irrigidendosi progressivamente. In ambiente etrusco e romano, e poi nel Rinascimento, esso è vicino o coincidente con l'arco di cerchio (spesso 1/4), ed è perciò anche detto ovo, ovolo, quarto di tondo; raramente ha forma di gola rovescia; talvolta in ambiente romano e rinascimentale è intagliato come l'e. ionico. Quest'ultimo ha generalmente forma di kymation ionico o lesbico.

Eck, Richard (Hugo). Archit., Dresda 1845 - Zscheila presso Meissen 1900.

Dal 1864 allievo della Scuola d'architettura all'Accademia di Dresda; nel 1868 attivo nell'atelier di H. Nicolais. Professore al Politecnico di Dresda (1891-97). Opere: Dresda, ricostruzione del Ministero delle Finanze (1891-92; in collab.) nella Neustadt, completamento della chiesa della Trinità (dal 1894; in stile Rinascimento), case e ville in città e nei dintorni. (ThB s.v.).

Eckl (Eckel, Öckl), **Jacob**. Archit., n. Salisburgo 2^a metà sec. XVII - m. 1755.

Compare nel 1711 per la prima volta nei registri delle corporazioni artigiane, nel 1715 con la qualifica di "Baumeister". Dal 1725 membro del consiglio esterno, quindi vicedirettore della corporazione. Opere: Kaltenleutgeben, chiesa e altare maggiore di questa; Vienna, casa dell'architetto (1721), Michaelerhaus sul Kohlmarkt (1732). (ThB s.v.).

Eclettismo. Aspetto determinante della cultura architettonica dell'800 europeo, rilevabile in un periodo compreso all'incirca fra il 1815 e il 1890, basato sulla sistematica tendenza ad accogliere consapevolmente - attraverso l'analisi di monumenti appartenenti a civiltà lontane nel tempo e nello spazio - elementi da ricomporre secondo coerenti principi storici (composizione stilistica), modi tipologici caratteristici della destinazione di ciascun edificio (religiosi, termali, ferroviari, ecc.) o ancora secondo accostamenti bizzarri e stimolanti (gusto dei *kyoskes*, ecc.).

Scopo dell'operazione eclettica era la creazione di un soggetto nuovo rispetto ai precedenti, coerente nelle sue parti (considerate organi da riferire al completo organismo), scevro di errori e di difetti, inteso quindi come perfetto o almeno come perfezionabile, attraverso un processo evolutivo di tipo naturalistico. Il naturalismo ottocentesco è del resto strettamente connesso all'E., nella comune fiducia che la rielaborazione e classificazione di prototipi scientificamente indagati fossero supporto necessario per ogni operazione, non soltanto scientifica o tecnica, ma anche e specificamente artistica e quindi architettonica (intendendosi la progettazione e costruzione di edifici non operazione tecnica, ma prettamente artistica). La "fantasia creatrice" era condizione sufficiente perché l'operazione eclettica avesse compimento nell'opera d'arte. L'E. può essere messo in rapporto con altri aspetti della cultura ottocentesca: filosofico-letterari, musicali e scientifici; minori rapporti ebbe invece con i grandi movimenti figurativi, quali il

Realismo e l'Impressionismo in pittura, che ne costituirono il precoce superamento.

PROBLEMI GENERALI

Nella storia della filosofia il termine di E. va riferito specialmente all'opera di V. COUSIN (*Cours d'histoire de la philosophie. Histoire de la philosophie du dix-huitième siècle*, Paris, 1829) i cui aspetti essenziali - coerenti con quelli dell'E. architettonico, anche se non ad esso organicamente correlati o correlabili - si riassumono nell'atteggiamento positivistico (riconoscere le cause nei relativi effetti), nella riduzione psicologista (riportare ogni problema all'individuo, ponendo l'accento sul metodo più che sui problemi delle scienze) e nella spiccata vocazione per gli studi storici (uscire dall'antistoricismo cartesiano e dal sensismo).

All'E., come ad ogni complesso fenomeno culturale, potrebbero essere trovate origini lontane; per citare i casi più notevoli: l'ellenismo alessandrino, molte espressioni dell'antirinascimento europeo, alcune manifestazioni del Manierismo in Toscana e in Francia, certe reazioni antibarocche in Francia e Inghilterra nel '700 e, alla fine del secolo, in Germania e Italia. Si possono in tal modo anche prolungare i tempi dell'E.: ad alcune sorgenti ispiratrici dell'Art Nouveau, alla reazione accademica ad essa coeva e posteriore, alla formazione e spesse volte alla maturità di maestri dell'architettura moderna (ad es. F. L. Wright). Le espressioni del tardo E., a cavallo fra '800 e '900, rivelano una conciliazione fra architettura eclettica ed architettura accademica, nella trionfale autoesaltazione del capitalismo, durante la cosiddetta "belle époque". Il tardo E. ha avuto inoltre fantastiche rappresentazioni grafiche nei concorsi, nelle presentazioni dei grandi temi e ha informato sostanzialmente la didattica dell'architettura nei primi decenni del '900. Il razionalismo europeo, trovandosi in rapporto diretto con queste riesumazioni eclettiche di tempi remoti, era naturalmente portato a combatterle, riprendendo molti principi del purismo neoclassico (buon gusto, linearità, perfezione) e molti spunti dell'antistoricismo cartesiano. Ma creerebbe confusione estendere l'E. fuori dei limiti storici sopra accennati (1815-90) e farne una categoria accanto a quelle tradizionali di "Classicismo" e "Romanticismo": l'E. è infatti un fenomeno essenzialmente romantico che si è espresso attraverso codici neoclassici, neogotici, neoromanici, ecc., ma soprattutto attraverso un *découpage* condotto su vari precedenti storici, per raggiungere una più libera e ampia disponibilità di linguaggio. L'E., considerato come corrente culturale tipica, comprende le maggiori manifestazioni dell'architettura dell'800: in alcune, il procedimento eclettico di smontaggio, elenco e rimontaggio, è più evidente (come nei "pastiches" di Ch. Garnier); in altre lo è molto meno (come nelle creazioni rigorosamente interne al canone classico di Alessandro Antonelli o nelle opere di fedele riesumazione stilistica, quasi di calco, del "revival" neogotico inglese).

L'E. è stato certamente il veicolo più efficace per un allargamento del campo di osservazione e di analisi, per una prima applicazione del metodo sperimentale all'architettura. Ma taluni fondamentali fatti negativi limitano il valore della sua esperienza: la indiscriminata vastità del campo stilistico prescelto, l'imprecisa situazione delle operazioni di progetto rispetto ai problemi tecnico-scientifici, la scarsa incidenza dell'attività degli architetti nella soluzione dei problemi sociali della convivenza urbana, a vantaggio d'una loro ambiziosa collocazione nella società borghese attraverso organismi di categoria, società culturali, cariche ufficiali e privilegi accademici. Tuttavia la mancanza di ogni astratto apriorismo, di ogni rigorismo nell'indagine empirica e nella metodologia operativa (anche se velati da un disinvolto ottimismo e da un cinico agnosticismo), costituiscono ancora un precedente di grande interesse: né è giusto imputare a colpa al solo E. tanti problemi mal posti e

male affrontati, quando nessun altro movimento architettonico dell'800 e del '900 pare oggi esente proprio dagli stessi o da simili errori, da precise responsabilità nella crisi culturale dell'architettura contemporanea.

CARATTERI PRINCIPALI DELL'ECLETTISMO

Si è già affermato di non voler considerare l'E. come metodo proprio alle arti, ma semplicemente come corrente dell'architettura del sec. XIX, in Europa e in America. Occorre tuttavia riconoscere come il sincretismo culturale, seguendo processi di assimilazione e riproposizione, sia stato carattere eminente di tutta la cosiddetta "civiltà occidentale" quale si è andata precisando dal primo Rinascimento in poi, e quindi come il sincretismo sia, più di ogni altro orientamento, rappresentativo della cultura borghese nel momento della sua totale prevalenza in campo scientifico e tecnologico, attuata attraverso la prima rivoluzione industriale.

Il Barocco italiano e poi quello tedesco avevano manifestato una energia inventiva intrinsecamente anticlettica, assumendo i principi e le elaborazioni di alcune scienze e traducendoli subito in modi operativi. La battaglia antibarocca, esplosa un po' dovunque in Europa ed anche a Roma alla fine del '700, aveva necessariamente il proprio centro nelle istituzioni culturali auliche. Le culture delle diverse accademie possono essere riferite a basi comuni: quelle letterarie ricercavano codici perfetti, fondati sull'autorità di una tradizione assunta dai classici; quelle di pittura e scultura perpetuavano l'equivoco pseudoproblema dell'E. carraccesco e tendevano a fornire modelli compositi di perfezione; quelle di architettura attuavano un metodo molto simile e si basavano sul principio della indiscussa superiorità dell'architettura romana e greca, non ancora o scarsamente indagata attraverso spedizioni archeologiche; quelle scientifiche, infine, erano alla ricerca di un codice nuovo, il codice matematico, ritenuto interno alle stesse leggi preposte a governare i fenomeni fisici. Le accademie scientifiche si sviluppavano e si segregavano a poco a poco dalle altre, proprio agli inizi della rivoluzione industriale: solamente queste avevano centrato i loro obiettivi. Attingere dal mondo della natura era produttivo, improduttivo era invece attingere dal mondo dei classici, se non nel ristretto campo della elaborazione di codici certi, perfetti, quasi immutabili; codici che poi, per le arti figurative e l'architettura, si dimostravano non praticabili per una linguistica operativa. La crisi delle accademie divenne sempre più chiara agli inizi del sec. XIX, dopo che, abolite durante la Rivoluzione francese, rinacquero sotto Napoleone con una energia reazionaria ed una protezione da parte del potere politico maggiore che nell'ancien régime. L'estensione del metodo scientifico all'architettura portava a verificare i canoni classici elaborati dai trattatisti, attraverso le risultanze degli studi archeologici: questi venivano ormai condotti su tutto l'arco storico e su tutta l'estensione territoriale della civiltà occidentale, senza escludere nemmeno alcune curiosità esotiche. Tali interessi non avevano esclusivamente finalità speculative e storiche, ma erano connessi ai temi nuovi, alla formazione e all'aggiornamento del gusto contemporaneo. Questo orientamento, anche se favorito da alcune accademie di archeologia, doveva rivelarsi intrinsecamente antiaccademico, nella misura in cui la tradizione accademica tendeva alla elaborazione di codici astratti, talora perfezionabili, sempre indiscutibili nei loro fondamenti classicistici. La vastità del repertorio archeologico, la varietà dei contributi che ogni nuovo scavo o rilievo portava alla cultura architettonica, sono stati il maggior veicolo eclettico per il superamento del Neoclassicismo dell'ancien régime e dell'Impero che sopravvisse a tutto il Romanticismo in alcune accademie, con una presunzione reazionaria costante ed una ostinazione spesso favorita dal potere politico. Non è facile isolare queste componenti e non è nemmeno forse utile sottoporle ad una severa

classificazione; giova piuttosto riconoscere come il movimento antibarocco, aulico e classicista, abbia avuto vita breve e come, proprio con la Restaurazione, l'indebolimento di un potere centrale dominante su tutta Europa, la moltiplicazione dei centri di potere conseguente al Congresso di Vienna, la decadenza di Roma dal suo ruolo di capitale dell'arte abbiano creato le condizioni di un pluralismo culturale nuovo, in qualche modo eclettico. Serve a chiarire questo passaggio, l'osservazione di fenomeni legati alle arti figurative.

STORIA DEL CONCETTO DI ECLETTISMO

Senza risalire al carraccesco, che introdusse i principi necessari per una revisione del linguaggio pittorico tramite un più libero ricorso ai modelli, la storia del concetto di E. può farsi iniziare con l'introduzione del termine nelle opere di J. J. WINCKELMANN (*Gesammelte Werke*, Dresden-Berlin, 1808-25, trad. it., Prato, 1830-34) le cui stesse ricostruzioni archeologiche rivelano un processo di scomposizione e ricostruzione attorno ad un tema predeterminato. La nascente critica romantica esigeva però che al processo di smontaggio non seguisse un montaggio di elementi accostati (sincretismo) poiché l'unità interna all'oggetto artistico doveva prevalere sulla validità di ciascun componente. Veniva così posto al di là della condizione delle arti nel tempo lo specifico fine dell'operare artistico.

Pare che già F. Algarotti volesse prevenire le difficoltà linguistiche dell'E. (quell'attingere la propria ispirazione da una molteplicità di modelli): «l'architettura dee levarsi in alto coll'intelletto e derivare un sistema d'imitazione dalle idee delle cose più universali e più lontane dalla vista dell'uomo» (F. ALGAROTTI, *Saggi sull'architettura e la pittura*, in *Scrittori di Belle Arti*, Milano, 1831, pp. 490-530). Certamente avrebbe giovato all'architettura attingere più direttamente i propri principi dal mondo scientifico e non porsi come attività a sé nel sistema illuministico delle arti, delle scienze e delle tecniche. Quest'idea trovava credito presso i nuovi ingegneri, come J. RONDELET, allievo di Soufflot: «l'arte di edificare consiste in una felice applicazione delle scienze esatte alla proprietà della materia. La costruzione diviene un'arte allorché le conoscenze teoriche, unite a quelle della pratica, presidono ugualmente a tutte le sue operazioni. Si chiama teoria il risultato dell'esperienza e del razionalismo fondato sui principi fisici e matematici applicati alle diverse combinazioni dell'arte» (*Trattato teorico e pratico dell'arte di edificare*, Mantova, 1838); o presso gli architetti della nuova scuola europea, come G. Semper, che con maggiore passione ma spesso con minore chiarezza, avrebbe portato in giro per l'Europa l'idea razionalista fino a farla confluire nella scuola di O. Wagner. Tale idea serpeggiava all'interno della cultura del sec. XIX e degli inizi del XX, senza assumere forse la concretezza di una corrente o la vivacità di un'avanguardia, senza cioè costituire una vera alternativa all'E. Occorre infatti cogliere qui, nelle loro stesse origini, i caratteri dell'E. europeo, spesso ed erroneamente rappresentato come superamento del Neoclassicismo. Si può invece sostenere che per gran parte del sec. XIX, il Romanticismo architettonico europeo si è espresso con diversa coerenza secondo un metodo solo: quello eclettico. Questo proponeva il ricorso a modelli non teorici, ma archeologici, tratti all'inizio dal mondo greco e romano e successivamente anche dal Medioevo inglese e francese, dal mondo esotico, ecc. La corrente aulica greco-romana anteriore alla Restaurazione si fondava invece su di una modellistica tendente alla perfezione; per conservare validità ai modelli, occorreva restringere il vocabolario secondo un atteggiamento sostanzialmente anticlettico, che diventava sempre più raro dopo la caduta di Napoleone. Secondo gli accademici retrivi della prima Restaurazione, occorreva invece rifarsi, ancora e soltanto, ai trattatisti o rilevare e riprendere resti romani e greci dell'età aurea. Aree da evitare erano

considerate Palmira, Spalato e Paestum, da cui sarebbero derivate le prime polemiche capaci di mettere in crisi l'Accademia di Francia a Roma, in seguito alla riscoperta da parte di H. Labrousse di quella policromia del tempio greco che sottraeva dalla sua fredda patina di morte il Classicismo di Canova e di Thordwaldsen, seguaci inquieti del Winkelmann. Aree già sfruttate erano invece considerate Ercolano e Pompei, che avevano dato al duca di Marigny elementi per la riforma del cosiddetto "Luigi XVI" francese. Aree fra le più temute erano quelle venete, dove il Classicismo era stato aperto da Palladio ad una sua caratteristica maniera, ricca di componibilità diverse, accomodante verso temi e usi nuovi, già da tempo ripresa con grande fortuna in Inghilterra, e dove soprattutto la vicinanza delle scuole di Venezia e di Padova proponeva quei contributi reciproci fra teorie architettoniche e teorie scientifiche, che si è detto essere alla base della teoria lodoliana.

La lontananza sia dalla via razionalista dell'Algarotti, sia dallo sperimentalismo eclettico è evidente negli scritti di A. C. QUATREMÈRE DE QUINCY: «Ma quello che non saprebbe abbastanza raccomandare a colui che aspira a divenire architetto, si è lo studio dei monumenti e degli antichi edifici. Può dirsi di queste opere che elleno sono per lo studioso ciò che la vista e lo studio del corpo umano sono pel pittore e per lo scultore. Siccome il modello dell'architettura non ha, come per le altre arti, una forma precisa e non comprende che il senso esterno nei corpi, pei quali l'organo fisico ha una azione diretta, deve appunto il genio, l'intelligenza e il ragionamento dei moderni, cercare gli esempi e le lezioni nelle opere il cui genio, l'intelligenza ed il ragionamento assieme uniti, hanno già riconosciuto l'accordo di tutte le perfezioni degli esseri organizzati» (*Dizionario storico di architettura*, Mantova, 1842, I, p. 115). In effetti, l'architettura, garantita dalla autorità dei trattatisti e considerata espressione tipica dell'autorità politica centrale, era tenuta in sospetto, perché comportava iniziative di gran costo, specie se queste ultime dovevano risultare "degne degli antichi" (l'atteggiamento di Napoleone è in questo senso significativo). Per diminuire il rischio degli investimenti in iniziative che non fossero subito oggetto di concorde elogio, era certamente più vantaggioso fissare il gusto sull'autorità di modelli indiscussi (Atene e Roma), piuttosto che esporlo al variare delle mode.

Nell'arredo dei palazzi, questa ripresentazione mitica del passato si scontrava però con esigenze di comfort, ignorate dallo "stile impero", ma coerenti con i nuovi modi di vita borghese. In tale campo si manifestano infatti gli orientamenti più vivi a favore del nascente E.: prima che altrove, in Inghilterra, dove la cultura neopalladiana era servita, per merito dei fratelli Adam, quale base di aggiornamento del Classicismo verso forme più semplici, funzionali e meno severe; dove soprattutto la cultura abitativa olandese aveva predisposto mutamenti sostanziali nella scala e nella disposizione degli ambienti, dove una certa indifferenza per lo stile in sé, ancora barocco e già neoclassico (quale si presentava allora negli arredi d'origine olandese), portava a forme pratiche ed austere, adatte agli usi laboriosi, poco proclivi alle apparenze frivole, della nuova società mercantile e manifatturiera. Una svolta fondamentale nel campo degli arredi sarebbe avvenuta ad opera di J. Soane: nella sua casa museo, accanto ai richiami Adam, la composizione archeologica riporta addirittura al Manierismo romano (quella del palazzo Antici Mattei, per citare un esempio di ricollocazione eclettica di ruderi classici). Una figura minore della cultura inglese, T. Hope, "the man of chairs and tables, the gentleman of sofas", poteva sperimentare un nuovo disegno dell'arredo - fuori dalle vie proposte da Ch. Percier (1764-1838), P. Fontaine (1762-1853) e da C. Lodoli - e soprattutto ripresentare in un'opera postuma tutta la storia dell'architettura, partendo dai secoli cristiani. Hope lamentava

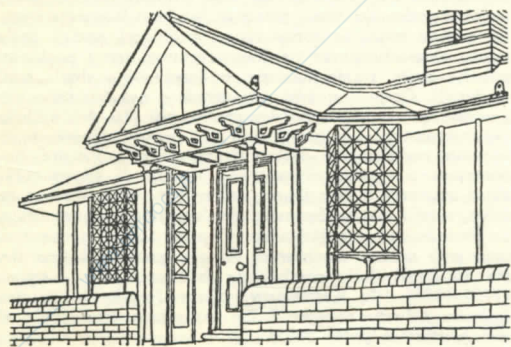
che non si fosse ancora trovato (motivo costante di tutti i saggisti dell'800) un architetto capace di concepire l'idea «di accrescere la varietà e la bellezza delle imitazioni, mettendo a profitto le nuove scoperte dei prodotti naturali o artificiali sconosciuti ai secoli precedenti; di creare finalmente un'architettura la quale, sorta nel nostro paese, coltivata sul nostro suolo, in armonia col nostro clima, con le istituzioni, con le abitudini nostre, riunendo ad un tempo l'eleganza, la convenienza, l'originalità, si potesse a buon principio chiamare nostra architettura» (T. HOPE, *History of Architecture*, London, 1835, ed. it., Milano, 1840). Hope aveva sperimentato praticamente, nella riforma stilistica della Reggenza, l'assurda posizione sia di coloro che volevano costruire le loro case sul modello degli antichi templi, sia di quelli che «tornarono allo stile acuto o composto; con una sola differenza fra questi ultimi imitatori e gli altri; si è che quelli alloggiavano in un tempio e questi in una chiesa» (T. HOPE, *op. cit.*). I brani citati preludono ampiamente alla critica di H. Taine e richiamano l'E. europeo ad una comune radice, greca romana gotica che fosse, maturata in pieno Romanticismo. In questo travaglio formativo, i problemi sociali della nuova classe borghese risultano connessi con i problemi politici della trasformazione o formazione degli stati nazionali. Come i quadri, gli arredi - nel continuo aggiornamento dell'interno domestico, più che dell'edificio rappresentativo - si prestavano ad iniziative libere, scarsamente condizionate dalla cultura ufficiale. Pitture, decorazioni e oggetti diventavano luoghi di sperimentazioni avanzate e favorivano, attraverso rielaborazioni ex novo, tutti i maturi fermenti dell'architettura romantica.

Precedente singolarissimo rispetto all'E. architettonico può essere considerata l'opera grafica di uno dei tre architetti della rivoluzione francese, J.-J. Lequeu (1757-1825) (E. KAUFMANN, *Three Revolutionary Architects*, «Transactions of the American Philosophical Soc.», Philadelphia, 1952).

Molto distante in questo da C.-N. Ledoux (1736-1806) e da E.-L. Boullée (1728-1799), Lequeu aveva precocemente fatto proprio il linguaggio eclettico; in questo senso non interessa mettere in evidenza la bizzarria dei suoi accostamenti (che lo riporta chiaramente al gusto settecentesco), quanto la coerenza che ogni elemento assume nei suoi progetti. La ricerca plastica di Lequeu si arricchisce di curiosità tecniche: non di raffinati processi artigianali, ma di complessi organismi meccanici progettati con una competenza da ingegnere. La coerenza ha spinto Lequeu a quelle stesse soglie della magia, che sono intrinseche al movimento romantico; componenti che non ritroveremo invece nell'architettura eclettica propriamente detta, più concreta e schiva da evasioni, più proclive al gusto aulico, più indipendente e più seria. Ma le proposte dei tre architetti della Rivoluzione caddero presto nella confusa crisi della cultura francese.

Nelle scuole accademiche si proponevano intanto, attraverso i "grand prix d'architecture", progetti vasti e inutili che non venivano poi realizzati, manifestazioni di quella stessa "grandeur" che aveva acceso le ire dell'Accademia di Francia, prima e dopo la Rivoluzione. Maggiore, e più qualificata, era la produzione degli ingegneri edili, competenti e preparati all'azione. All'École Polytechnique insegnava, un poco in disparte, l'ingenuo e diligente architetto Durand. Vicino agli scienziati, che nella stessa scuola elaboravano le leggi della natura e della tecnica, egli andava completando una teoria elementare e sommaria che fa sorridere per il suo semplicismo; eppure è in qualche modo ancora oggi rappresentativa di quel tanto di essenziale che l'ingegnere, il nuovo, il solo tecnico, doveva e deve sapere di architettura. Le semplici forme geometriche accostate, che illustrano il trattato di J.-L.-N. DURAND (*Précis des leçons d'architecture, données à l'École Polytechnique*, Paris, 1809-23, *Partie graphique*, Paris, 1821)

vengono ampliate ad opera di G.-L. Legrand (J.-L.-N. DURAND, G.-L. LEGRAND, *Recueil et parallèle des édifices de tous genres, anciens et modernes*, Paris, 1800). Il nuovo trattato veniva infatti completato da un insieme disordinato di inserti esotici: non si trattava tanto di rilievi di edifici di ogni epoca e luogo (argomento di infinite pubblicazioni del sec. XIX), ma piuttosto di una scelta casuale di modelli tipici. Questo gusto per gli inserti esotici non era nuovo, ma non si era mai affermato in un manuale scolastico di grande diffusione. Già nella seconda metà del '700 erano note raccolte di chioschi, edifici per parchi e cimiteri, monumenti commemorativi di ogni stile; così come, da secoli, relazioni di viaggi fatti da europei in ogni parte del mondo presentavano, insieme a costumi e oggetti, anche arredi ed edifici. In effetti, mentre Durand proponeva di assumere modelli dal proprio contesto culturale, nella vantata ipotesi che la civiltà dell'800 europeo fosse diretta erede del mondo greco-romano, l'esotismo di Legrand ampliava l'assun-



R. Sheppard. Tipton Green (Staffordshire), lock-house, primi anni del sec. XIX (da J. GLOAG, *Victorian Taste*, London, 1962).

zione di modelli a tutto il mondo non occidentale, visto con gli occhi freddi dell'osservatore europeo, disincantato e colonialista. Come quello del Durand, anche l'aggiornamento del Legrand, fedele ad un modellismo astratto, ascetico ed arretrato rispetto ai movimenti culturali dei primi decenni dell'800, è servito piuttosto e soltanto a togliere alla più retriva cultura accademica il rigorismo classicista.

L'aspirazione scientifica e la passione per la conoscenza - che accomunava il gusto per le esplorazioni in terre lontane a quello per le ricerche nel campo della natura - associava la romantica inquietudine del borghese dell'800 alla sua stessa insoddisfazione verso i luoghi d'origine: una voglia oscura di attuare o sognare evasioni esotiche invogliava il trapianto di costumi, oggetti, stili, edifici, o addirittura dell'intero habitat botanico, in un clima artificiale creato negli stessi luoghi natali e familiari. Gli spunti tratti dai monumenti dell'antichità si ampliavano ad includere quelli dedotti dalla morfologia esotica: superando la stessa modellistica del Durand e del Legrand, si attingevano i primi esempi dall'Estremo Oriente (meravigliosamente interpretati già nel '700), dall'Egitto (specialmente collegati alla conquista napoleonica), dalla torbida civiltà araba (ricordi di stanze di odalische, di bagni arabi, di oasi, ecc.), e poi ancora dalle industrie Indie, con vivaci influssi sulla moda e anche sull'architettura dell'800, fino ed oltre la stessa Secessione viennese: segno di simpatia, di inclinazioni della borghesia europea, specialmente inglese, verso un paese favolosamente ricco e disponi-

bile alla dominazione e verso le caratteristiche stesse dell'arte indiana, eclettica già dalle sue origini.

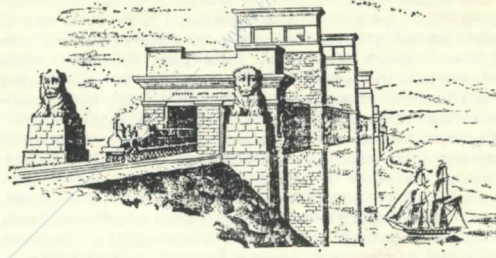
Questa disponibilità, questa assunzione acritica di ogni componente utile ad arricchire in qualunque modo il vocabolario dell'architetto non poteva che portare a prese di posizione polemiche. Sono significativi a riguardo due esempi tratti dall'ambiente piemontese, assai aperto alle correnti culturali europee: quelli del Canina e del Promis. L. CANINA (*L'architettura antica descritta e dimostrata con monumenti*, Roma, 1843) presenta forse la più precisa e completa bibliografia ragionata sulle recenti campagne archeologiche: quelle d'Egitto, di Babilonia, di Ninive, della Siria, di Persepoli, dell'India, della Cina, dell'Asia Minore, dell'Attica, della Sicilia, di Pompei e di Ercolano, della Campania in generale, di alcune regioni dell'Italia centrale (resti romani ed etruschi) e settentrionale, della Francia meridionale, della Germania, della Spagna, nonché dell'America settentrionale. Nella sua esposizione scientifica, il Canina rivolge due soli cenni polemici, diretti proprio contro Legrand e contro Hope. «L'utilità dello studio dell'opera degli antichi», svolto oramai ben oltre le colonne d'Ercole fissate da Quatremère de Quincy per gli allievi dell'Accademia di Francia a Roma, «è non solo per semplice erudizione, ma pure per l'incremento dell'arte», attraverso indagini dirette o bibliografiche, è riconosciuta ormai da tutti gli architetti: non si seguono più le prescrizioni dei trattatisti, ma «si ricerca il magistero dell'arte in quei modelli stessi che servirono ai suddetti maestri di norma per stabilire i loro precetti». Questo procedimento doveva tendere ad una rigorosa e competente applicazione degli stili, senza contaminazioni «e simili disconvenienze che sogliono riprodursi da coloro che non sono iniziati nello studio delle differenti opere antiche. Con queste buone disposizioni si è, secondo il comune giudizio, di molto migliorata l'arte». Raccomandava ancora il Canina di concepire le costruzioni non come se avessero dovuto «durare solo a vita di uomo» e riconosceva l'utilità dello studio archeologico anche nelle comuni opere di architettura domestica. Per ottenere risultati notevoli non si potevano «esaminare alcune poche opere soltanto: imperocché rendesi necessaria una estesa considerazione su più gran numero di esse» (L. CANINA, *op. cit.*). Il rigore dell'analisi scientifica, condotta su un certo numero di reperti archeologici, era notevolmente diverso da quello antibarocco, ereditato da Vitruvio e dai trattatisti del Rinascimento.

L'ambiente culturale del Canina aveva notevoli connessioni con quello del Promis, uno degli architetti torinesi più vicino ad A. Antonelli. Mentre tuttavia questo ultimo, pur deformandolo e interpretandolo a modo suo, sarebbe rimasto fedele al linguaggio neoclassico fino alla morte (1883), il Promis ammetteva talune contaminazioni del '400 e '500 lombardo e toscano, creando in tal modo un raro punto di confluenza, nell'E., della corrente lodoliana (o meglio della scuola palladiana di S. Luca). Parlando della istruzione degli architetti, C. PROMIS affrontava il problema della creatività: «la fantasia è qualità meravigliosa, ma insita e non acquisita...; parlo della fantasia ricca... che dall'incarnazione di un subbietto pratico, io chiamerei volentieri razionale, e non di quella che procede sprezzando le convenienze e le necessità, come se gli edifici non fossero ad uso degli uomini» (*Della necessità dell'erudizione per gli architetti*, Torino, 1844). Questo aggettivo «razionale» richiama proprio al nucleo centrale della sua dottrina, nemica della bizzarria, del contrasto stimolante.

In questi anni la grande crisi della rivoluzione industriale esplose anche in Francia. L'équipe della "Jeune France", capeggiata da H. Labrousse, voleva qualificarsi a tutti i costi rispetto al Neoclassicismo dell'Accademia, fissa sui suoi modelli astratti: Henri e Théodore Labrousse, J.-L. Duc, J.-F. Duban, Vaudoyer figlio,

proclamandosi rispettivamente *étrusque, grec, pompéien, roman*, e non trascurando nemmeno lo stile gotico francese, hanno aperto la via all'E. Di questo gruppo, H. Labrousse si sarebbe rivelato uno dei più interessanti architetti del secolo, nella costruzione della Biblioteca Ste-Geneviève e della Biblioteca Nazionale a Parigi, dimostrando di saper sfruttare i nuovi contributi tecnici (in questo caso, le possibilità offerte dalle strutture metalliche) con un realismo, una sincerità e una pertinenza senza eguali. L'atteggiamento di sostanziale fiducia nel mondo tecnico, che ispirava questi giovani sansimonisti, approfondiva tutte le specializzazioni, autorizzava la scomposizione a scopo di analisi, attuava la parcellizzazione dei processi produttivi: in questo nuovo ciclo l'architettura stentava a trovare una esatta collocazione. Cosa era in effetti l'architettura? Secondo le testimonianze retrive più attendibili, un'attività aulica interessata a esaminare solo edifici di grande importanza di ogni tempo e luogo, l'arte di progettare ed eseguire grandi monumenti. L'architettura poteva riguardare la costruzione di quel tipico monumento complesso, la città industriale, per il quale l'architetto pareva poter fornire ormai solo le facciate, dare cioè agli edifici privati il decoro della sfera pubblica e agli edifici pubblici il decoro di monumenti degni del passato. Lo storicismo nascente e la tradizione classicista insinuavano nella borghesia dell'800 un velo di dubbio sulla priorità, sulla dignità del secolo. A tale incertezza può riferirsi la tendenza a sovraccaricare gli edifici di spunti grandiosi, con una inclinazione torbida, che denuncia un senso di inferiorità. Tutta la società borghese era immersa in problemi irrisolti: la politica delle singole nazioni era infatti dominata da esigenze di prestigio e dalla brama di potenza, sia in pace sia in guerra; l'architettura assumeva il tono di test eloquente. Inquiete ambizioni coinvolgevano architetti e committenti; solo quando l'attenzione era appuntata su di un soggetto preciso, uno scopo chiaro, un insieme di concordi tendenze, si manifestavano situazioni vivaci ed effetti di rilievo. Ci si soffermerà quindi essenzialmente, oltre che sulle manifestazioni artistiche connesse al dramma e al melodramma - in un certo senso marginali rispetto al nostro assunto -, su espressioni architettoniche nazionali (Francia, Germania, Inghilterra, Italia e America) e su di un particolare quadro tipologico che include, a titolo d'esempio, esposizioni, edifici termali e stazioni ferroviarie.

Lungo tutto l'800, forse una sola forma d'arte ha coinvolto passioni popolari e artistiche, nella comune effervescenza di sentimenti romantici (patriottismo, libertà dell'amore, lotta contro i pregiudizi di casta, esaltazione delle virtù rustiche, ecc.): il dramma, e specialmente il dramma melodico. Il melodramma era, in ef-



R. Stephenson. Stretto di Menai (Galles), il ponte Britannia, 1849 (da J. GLOAG, *Victorian Taste*, London, 1962).

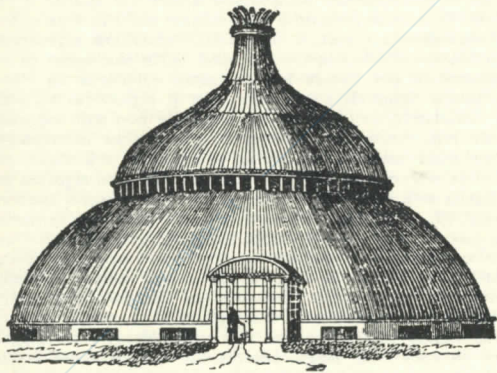
fetti, una forma di spettacolo, che comportava una coerente forma di vita: poneva in primo piano la definizione di singoli personaggi; riprendeva i loro atteggiamenti nelle strade e nelle case; riproduceva i costumi nella moda quotidiana, nei balli in maschera, nei quadri allegorici, nei caroselli storici, ecc.; ricostruiva le scene lungo le vie, negli atrii, nelle sale, nelle camere.

Si può rilevare questa maniera di vita in case di attori, musicisti, scrittori, fabbricanti e commercianti di vini, in alberghi e ristoranti: dove cioè, dal palcoscenico, le azioni (o meglio gli atteggiamenti) del melodramma scendevano negli eventi e nei luoghi di vita quotidiana. Si vedrà più oltre, nella citazione di esempi tipologici, come la vita delle stazioni termali o climatiche avesse proprio diretti richiami con queste espressioni affettate di vita borghese, che già allora erano considerate manifestazioni di "cattivo gusto": termine che andava in voga per criticare la diffusione di una maniera non "classica". Il gusto del melodramma non è stato una presenza positiva nelle disordinate componenti dell'architettura del sec. XIX: lo stesso E., inteso quale analisi in qualche modo scientifica delle esperienze architettoniche del passato, veniva negato negli accostamenti casuali della scenografia teatrale. Lo storicismo nascente non era ancora in grado di dare precisi contorni alle immagini evocate: le vicende della drammaturgia ottocentesca si svolgevano in luoghi e tempi imprecisati; costumi e scenografie corrispondevano in modo ancor meno preciso agli eventi storici richiamati. L'insieme degli spunti era soltanto orecchiato: bene appropriato, del resto, alla provvisorietà della funzione scenica. Quando però la prassi scenografica veniva introdotta nelle costruzioni e negli arredi, l'effetto era così sconcertante da giustificare, in qualche modo, l'arbitrario attributo di "cattivo gusto".

ALCUNI FENOMENI DI CARATTERE NAZIONALE

È diffusa opinione che, con la morte di Canova, Roma avesse perso le sue funzioni di capitale delle arti; Parigi diveniva la nuova capitale culturale del mondo occidentale, ma in modo più aperto, vario e cosmopolita: centro di aggiornamento del gusto, luogo di confronto fra vecchie e nuove proposte. Parigi non sostituì il prestigio aulico di Roma che con le sue accademie e le sue scuole, aveva dettato legge in tutta Europa e formato generazioni di artisti: in effetti il Romanticismo tendeva a sottolineare l'importanza dei contributi locali, a ricercare nei luoghi d'origine le sorgenti autentiche; le antichità regionali, storiche e mitiche (Ossian), erano oggetto di una costante vivificazione; i motivi politici e religiosi erano introdotti come un aspetto intrinseco e fondamentale dell'arte.

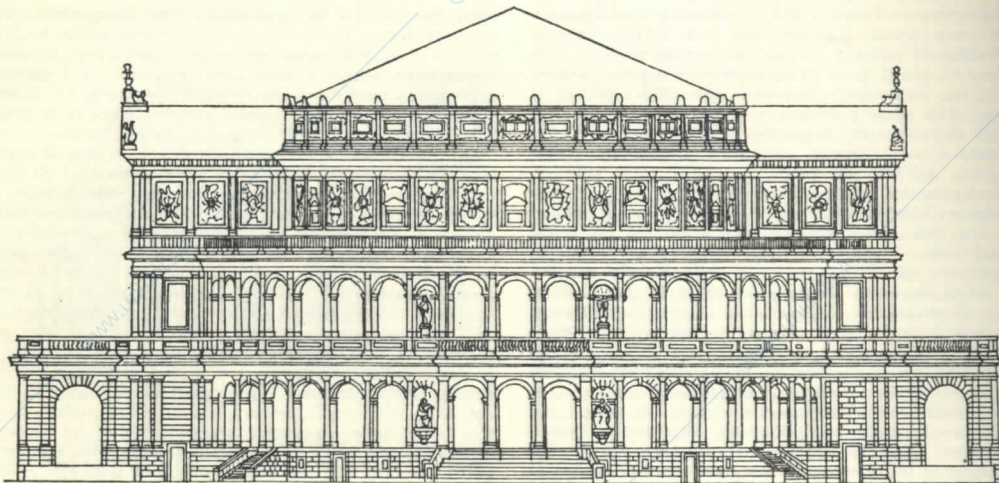
Con la nascita dell'E., l'accento sui fenomeni nazionali assunse per l'architettura e per le arti figurative una importanza diversa e nuova. Il Barocco, il neo-classicismo canoviano erano fenomeni essenzialmente internazionali: forze culturali centrifughe, tendenti a convogliare



J. C. Loudon. Bretton Hall (Yorkshire), progetto per una cupola di vetro, 1827 (da J. GLOAG, *Victorian Taste*, London, 1962).

e coordinare ogni contributo anche eccezionale. Come espressione tipica del Romanticismo, l'E. ha rotto con il gusto precedente; ha sottoposto il Classicismo ad una rigorosa verifica scientifica, sulla base di nuovi studi archeologici; ha gradualmente ampliato la sua analisi oltre i limiti di tempo, oltre i confini classici, osservando indiscriminatamente tutti gli esempi, di ogni regione, indagando talora anche i fenomeni adatti a collegare il costume di un popolo con la sua arte. L'E. ha poi fornito una combinabilità di questi dati in base a codici nuovissimi, soggetti a variazioni e sperimentazioni cicliche, con un processo che non può dirsi ancora concluso. Questi fenomeni inducono ad un esame dettagliato, condotto (oltre che su tipologie, come si farà più avanti) anche su movimenti nazionali, essendo questi intrinseca manifestazione romantica.

Rivoluzione francese, confiscati i beni del clero, le cattedrali francesi andavano in rovina. Già D. V. Denon aveva salvato quasi di nascosto le tombe di alcuni re di Francia e ottenuto poi da Napoleone la fondazione di un museo nazionale mai però aperto. Si era rimasti incerti, dai primi anni della Convenzione ai vari regimi della Restaurazione, sul ruolo che potevano esercitare quelle glorie sacre e nazionali, rispetto ai nuovi corsi della politica, rivoluzionari o autocratici che fossero. Gli impegni onerosi ed a lungo termine venivano sempre rinviati, e in particolar modo il restauro degli edifici monumentali religiosi. Ottenuta la designazione ad ispettore generale dei "monuments historiques" nel 1834, Prosper Mérimée (1803-70) cercò di porre rimedio a quella rovina, riuscendo a convincere il governo della necessità di provvedere a iniziative di tutela e di restauro.



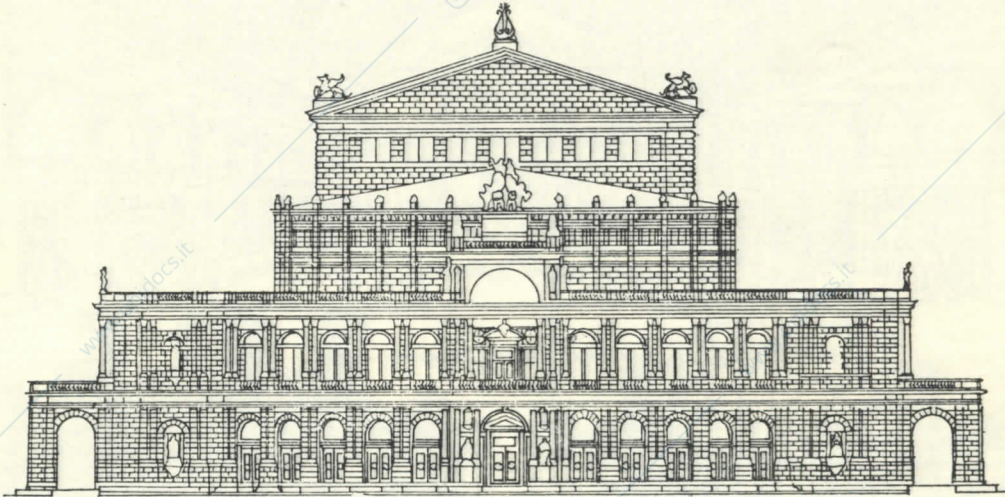
G. Semper. Dresda, prospetto del vecchio teatro costruito nel 1838-41.

L'Eclettismo francese ed il restauro delle cattedrali del Medioevo. Nel movimento neogotico francese (v. Neogotico) e nella selva di bizzarrie che durante la seconda metà del '700 e la prima metà dell'800 coinvolsero committenti e architetti, si deve sottolineare la mancanza di una chiara linea direttrice. Lo stile medievale si addiceva particolarmente a temi magici (come sintomaticamente si è già rilevato a proposito di Lequeu), e più specificamente a temi religiosi, ed era espressione di movimenti politico-culturali, anche a carattere nazionale. Così lo stile neogotico, mentre era sullo sfondo delle rivoluzioni borghesi dell'800 - «... adopter le style gothique c'était adhérer à la Révolution de 1830» (Hauteœur, VI, 1955, p. 285) - serviva anche alle pompe della Restaurazione (incoronazione di Carlo X a Parigi nel 1824, incoronazione di principi asburgici, ecc.) e inquadrava iniziative di dame, caritatevoli e politicamente attive, monarchiche o repubblicane. Il Neogotico era scelto preferibilmente per temi dimostrativi e programmatici, qualunque fosse il programma. A partire dalla metà dell'800, questo Neogotico di parata si qualificava in Francia in un modo nuovo. La Rivoluzione e l'anticlericalismo avevano danneggiato e lasciato in abbandono per decenni le grandi cattedrali francesi del Medioevo. Si sa come queste non potessero mai considerarsi finite e come richiedessero una manutenzione continua, costosa e specializzata, ad opera di antiche corporazioni familiari. Abolite queste ultime dalla

Mérimée scelse come suo collaboratore E. Viollet-le-Duc (1814-1879), come lui autodidatta e anticlericale, che nel 1848 sarebbe stato nominato ispettore generale per l'arte e gli edifici religiosi. La passione del restauratore si accompagnava singolarmente in Viollet-le-Duc con la passione del progettista: anche per questo il valore del suo contributo è stato negato dalla recente critica architettonica e storica. In effetti, sentendosi soprattutto architetto, Viollet-le-Duc si servì della sua opera di restauratore per basare le operazioni eclettiche su nuovi principi razionali e per arricchire il repertorio stilistico e decorativo dell'E.; egli inoltre volle non solo riportare alla loro completezza originale gli antichi monumenti, operando talora sostituzioni e aggiunte arbitrarie, ma ridare o dare per la prima volta ad essi una rigorosa integrità stilistica. Nonostante quelli che possono ritenersi oggi gli errori più evidenti, l'opera sua pare misconosciuta da quella stessa critica razionalistica, che egli aveva in certo modo introdotto in Francia. L'ingegno speculativo di Viollet-le-Duc aveva infatti colto, mediante una sperimentazione costante ed instancabile, alcuni concetti fondamentali, che egli andava metodicamente esponendo nelle dispense dei suoi celebri *Dictionnaires* ed in numerosi saggi. Interessano specialmente le sue osservazioni sullo stile; lo stile «... c'est, dans une œuvre d'art, la manifestation d'un idéal établi sur un principe. Style peut s'entendre aussi comme mode; c'est-à-dire appropriation d'une forme de l'art à l'objet. Il y a donc

le style absolu, dans l'art, et le style relatif. Le premier domine toute conception, et le second se modifie suivant la destination de l'objet. Le style qui convient à une église ne saurait convenir à une habitation privée: c'est le style relatif; mais une maison peut laisser voir l'empreinte d'une expression d'art... indépendante de l'objet et appartenant à l'artiste, ou plutôt au principe qu'il a pris pour générateur: c'est le style... L'architecture, cette création humaine, n'est donc, de fait, qu'une application de principes qui sont nés en dehors de nous et que nous nous approprions par l'observation » (Viollet, VIII, pp. 478 e 480). La tendenza verso una coerente organizzazione razionale delle costruzioni appare spesso più chiara attraverso gli scritti di Viollet-le-Duc, che non attraverso i suoi restauri e i suoi progetti: « En édifant des monuments avec des bribes recueillies de

tamente esaurito la sua funzione innovatrice); altre, da parte di saggisti, che basavano la riforma della scuola su di una apertura ulteriore delle scelte stilistiche, fondata su precise trattazioni storiche (come si faceva, ad es., nella nuova scuola di Berlino). Intervenedo per vie private sull'imperatore Napoleone III, Viollet-le-Duc aveva ottenuto una certa riforma didattica ed una cattedra all'École des Beaux-Arts. I vecchi maestri tuttavia, temendo che venisse soppressa la loro autonomia di collegio di dotti e sopraffatta la loro generica abilità grafica dalla competenza del nuovo collega, aizzarono gli allievi contro Viollet costringendolo a dimettersi ed a lasciare definitivamente il campo a docenti più reazionari e retrivi. La coerenza predicata da Viollet-le-Duc ha avuto esiti oltre l'Art Nouveau, specie attraverso l'insegnamento e le opere del suo allievo diretto

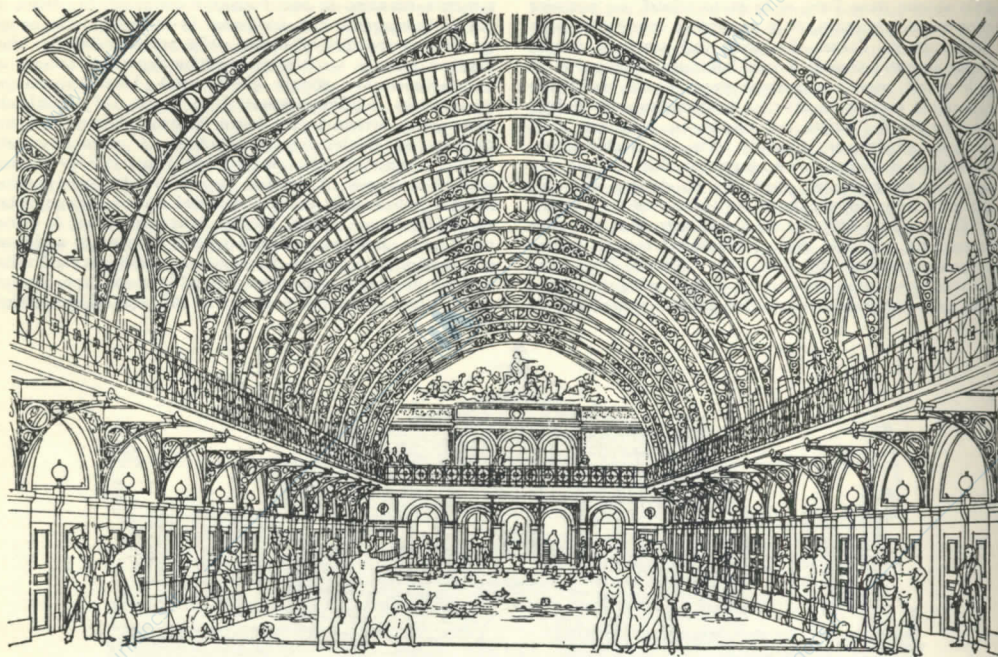


M. Sempër. Dresda, prospetto del nuovo teatro costruito nel 1871-78.

tous côtés, en Grèce, en Italie, dans des arts éloignés de notre temps et de notre civilisation, nous n'accumulons que des membres de cadavres; en arrachant ces membres au corps qui les possédait, nous leur ôtons la vie, et nous ne pouvons en recomposer une œuvre vivante»; e ancora: « Le jour où chacun sera convaincu que le style n'est que le parfum naturel, non cherché, d'un principe, d'une idée suivie conformément à l'ordre logique des choses de ce monde; que le style se développe avec la plante qui croît suivant certaines lois...; ce jour-là nous pourrons être assurés que la postérité nous accordera le style » (Viollet, VIII, pp. 489 e 498). Queste considerazioni valicano l'arco temporale dell'E. per anticipare le poetiche dell'Art Nouveau e sono svolte con una azione culturale precisa e orientata, con una passione didattica senza posa: una passione che non aveva trovato sfogo nella scuola e che si manifestava in trattati, in collezioni, in manualetti elementari.

Sarebbe interessante per comprendere la crisi didattica dell'architettura francese, seguire gli eventi complessi dell'École des Beaux-Arts. Nessuna istituzione aveva ricevuto dall'inizio del secolo critiche più feroci: molte venivano, occorre chiarirlo, da parte di architetti desiderosi di arrivare presto a questa massima gloria; altre, da parte di giovani allievi ed ex allievi, fra i quali l'Académie sceglieva poi i peggiori come maestri (lasciando, ad es., H. Labrousse senza un atelier ufficiale, fino agli ultimi anni della sua vita, quando aveva comple-

e collaboratore attivissimo, Anatole de Baudot, penetrando nel mondo della critica francese d'avanguardia e nelle correnti strutturali del nascente razionalismo. Occorre infatti riconoscere a questo movimento, al di fuori di più o meno sinceri atteggiamenti, le comuni radici culturali, riferibili agli insegnamenti della scuola positivista. Sulla scia di A. Comte, HIPPOLYTE TAINE (1828-93), il maggiore critico dell'architettura coevo di Viollet-le-Duc, sosteneva: « tout œuvre d'art est la conséquence du climat, de l'époque, du milieu », e rivolgendosi ai suoi allievi: « Mon seul devoir est de vous exposer des faits et de vous montrer comment ces faits se sont produits... ainsi comprise, la science ne proscrit ni ne pardonne; elle constate et elle explique... elle est même une sorte de botanique appliquée, non aux plantes, mais aux œuvres humaines. À ce titre elle suit le mouvement qui rapproche aujourd'hui les sciences morales aux sciences naturelles et qui, donnant aux premières les principes, les précautions, les directions des secondes, leurs communique la même solidité et leur assure le même progrès » (*Philosophie de l'art*, Paris, s.d.; pubbl. negli anni successivi al 1865). È strano come la didattica di Viollet-le-Duc non si sia potuta radicare nell'École Polytechnique. Il Reynaud, successore del Durand nella stessa cattedra, non faceva nemmeno un cenno al purismo di quell'antico maestro; pur criticando il fatto che si volesse da parte di alcuni ridurre l'architettura a formule di proporzioni, riconosce tuttavia la bellezza



K. von Etzel. Vienna, Dianabad, 1842.

di oggetti scientificamente progettati. Il trattato di F. L. REYNAUD (*Trattato di architettura*, Venezia, 1853) è rinunciatario e accomodante, come la saggistica faccendiera di C. DALY (1811-93) e di J. GUADET (1834-1908), il quale, succedendo nell'atelier a Labrouste ed assumendo l'equivoco corso di "théorie de l'architecture", sosteneva agnosticamente la massima libertà didattica (*Éléments et théorie de l'architecture*, Paris, 1894-1915); i suoi allievi erano infatti liberi di scegliere soltanto fra i suoi capricci e quelli degli altri titolari di atelier all'École des Beaux-Arts, i peggiori e i meno interessanti architetti francesi dell'800. Guadet, in ritardo sul suo tempo, rimaneva negli anni indistintamente eclettico, qualificando il suo contributo in modo reazionario. Egli affermava: «L'architecte conçuit, puis étudie, puis construit»; come i vecchi maestri del Neoclassicismo francese, era rimasto indifferente ai contributi dell'ingegneria, quasi l'intero mondo delle nuove tecniche riguardasse il solo lato esecutivo e non la concezione stessa dell'architettura. L'insegnamento di Guadet, influenzando le giovani generazioni degli ultimi decenni dell'800, è corresponsabile dell'involuzione tecnica e formale dell'architettura francese del periodo e della quasi assoluta mancanza di contributi validi all'Art Nouveau architettonico da parte dei giovani parigini rispetto ai colleghi inglesi, tedeschi, austriaci e, anche, italiani.

R. G.

Il Classicismo romantico nella prima metà dell'800 in Germania e in Europa. Il lessico classico sopravvive al Neoclassicismo. La tendenza all'astrazione degli stili architettonici dal loro significato storico, per affermarne il valore di codice universale e atemporale, la cui perfezione è verificata e garantita dal modello greco, aveva comportato una relativa convenzionalizzazione del linguaggio architettonico, che non poteva non esaurire e svuotare i problemi tipici dell'architettura post-rinasci-

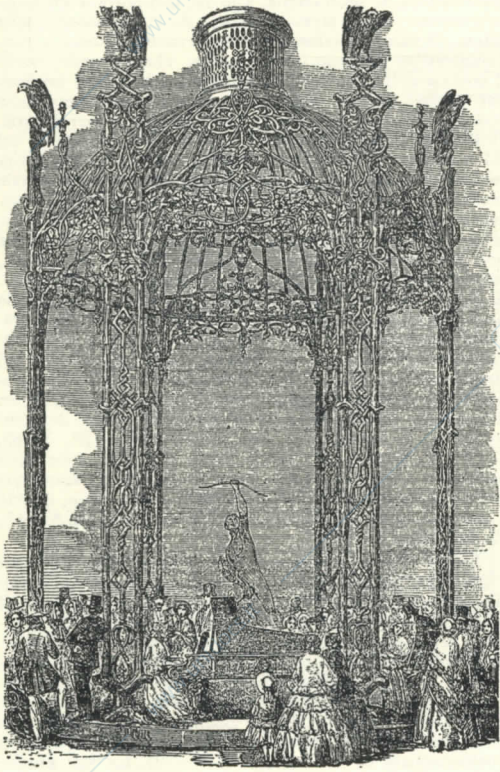
mentale: valori plastici e di masse, effetti dinamici, problemi di ordine, proporzioni e proporzionalità, tutti connessi alla non-convenzionalità del segno architettonico. Questo processo irreversibile viene ereditato dallo storicismo romantico che negli elementi dell'architettura classica vede, anch'esso, significati simbolici, valori ideali, indissolubilmente connessi all'uso di certe forme e - in una certa misura - indipendenti dall'insieme compositivo. Ma, a differenza dell'aspirazione scientifica e razionalista neoclassica, ciò che viene ricercato non è l'esattezza rigorosa delle misure, la perfezione archeologica, ma l'espressione, per certi versi libera, dei sentimenti per mezzo delle forme dell'architettura classica assunte come paradigma perfetto, vocabolario vastissimo a disposizione dell'artista, ben presto commistibile con altri stili.

Ciò apre la strada alle soluzioni rigide di L. von Klenze, che riproduce indifferentemente uno stesso schema (portico di colonne coronato da frontone) nei Propilei e nel Teatro di corte a Monaco e nella Walhalla presso Donaustauf, come espressione perfetta del sentimento di gloria e memoria civile. Ma nella stessa Germania l'opera di K. F. von Schinkel ci mostra una versione ben più problematica del Classicismo romantico, contraddistinta da chiarezza di organizzazione geometrica spaziale e di espressione strutturale; per cui effettivamente si possono richiamare le architetture rivoluzionarie francesi del 1780, che Schinkel ricorda anche nel gusto dei progetti per monumenti, portici, sacrali ideali. Una costante tensione sottende ed unifica sia le opere della prima fase (Berlino, Schauspielhaus, 1819-21; Berlino, Altes Museum, 1824-28) sia della seconda (un personale Rundbogenstil), in cui sono presenti esperimenti gotici e soprattutto, a preferenza dei modelli greci, forme ispirate dal '400 fiorentino con un particolare gusto dell'asimmetria (Berlino, palazzo Redern, 1832-33; oggi distrutto). E tuttavia, Schinkel rimane un esempio

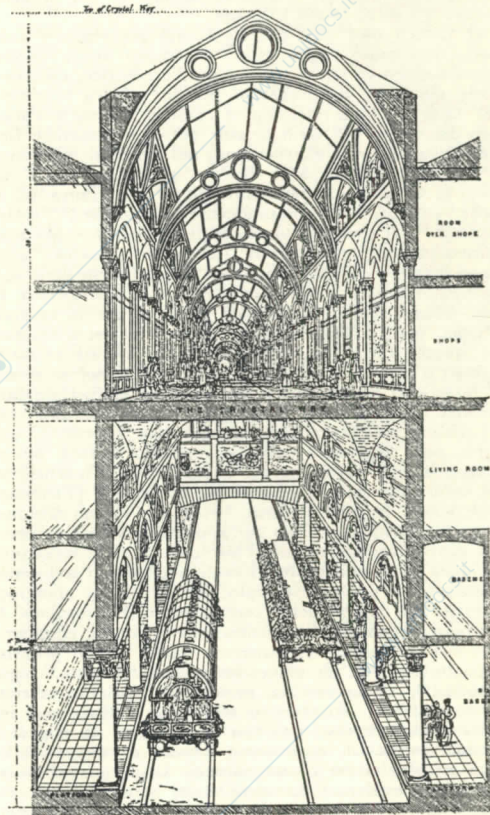
sotto certi aspetti unico, incompreso dai suoi allievi immediati, troppo inclini alla decorazione ed incapaci di rigore geometrico e stilistico.

Le licenze del Classicismo romantico più tardo, siano di ispirazione paleocristiana, bizantina, romanica, gotico-italiana o quattrocentesca, costituiscono ciò che fu chiamato a quei tempi in Germania "Rundbogenstil", maniera dominante, negli anni '30 e '40, nella maggior parte degli stati tedeschi. Come importanza locale è comparabile con il contemporaneo "Gothic revival" in Inghilterra. Il "Rundbogenstil" è tuttavia una fase del Classicismo romantico (rigidità della composizione, ripetizione di elementi identici, espressività strutturale), sebbene in esso l'elemento romantico sia ormai dominante. Il suo influsso si diffonde negli altri paesi del nord Europa, assorbendo il gusto del "pittoresco" e le tendenze medievalizzanti di ispirazione inglese. In questo senso è possibile affermare che il Classicismo romantico in Europa predomina fino alla metà del secolo, con una relativa internazionalizzazione ed unità del gusto; si deve così a L. von Klenze (in collab. con A. I. Stakenšneider) il Museo dell'Hermitage a Pietroburgo (1840-52); a K. F. Schinkel (in collab. con C. H. Grosch) l'Università di Oslo (1852); ad architetti tedeschi il progetto per la nuova sistemazione di Atene, del palazzo reale e dell'università, dopo l'indipendenza dai Turchi (1830). L'influsso specificamente tedesco non è tuttavia il solo operante; in Belgio abbiamo un'architettura neoclassica di gusto francese (Ch. van der Straeten, Bruxelles, palazzo delle Accademie).

Il revival gotico e l'architettura vittoriana. Il Romanticismo inglese in architettura assume, a differenza di quanto avviene in altre arti, le forme di un gusto incline al Medioevo, al revival gotico. Generalmente sono sopravvalutate sia l'importanza, sia la continuità del Rinascimento e dell'architettura classica in Inghilterra. I due secoli dell'architettura anglo-palladiana ed anglo-barocca non avevano potuto mutare l'aspetto dell'edilizia comune inglese, dalla casa d'abitazione alla fattoria, alla torre del villaggio o del monastero; ed a questa, nella sua ricerca di radici nazionali, doveva rivolgersi l'immaginazione romantica. Né, del resto, il Gotico era rimasto completamente assente nelle espressioni architettoniche colte; si pensi al St Mary (Aldermary, 1702-04) di Ch. Wren, manifestazione clamorosa di una radicale dualità. Il gusto per il Gotico confluiva, insieme al gusto per l'esotismo, nel "pittoresco" (1800-35), cui non è estraneo lo stesso Classicismo romantico, fortemente personale, di J. Soane (E. decorativo e drammatico senso della luce negli interni dell'abitazione al n. 13 di Lincoln Inn Fields a Londra). Il ritorno al Medioevo è inizialmente espressione del conservatorismo snobista patente di antico lignaggio e di sangue normanno, di grandi famiglie aristocratiche (Arundel, Belvoir) e della follia egoista di ricchi committenti romantici, quali W. Beckford, per cui J. Wyatt costruisce a Fonthill (1796-1807) da un convento in rovina una casa nelle forme di un'abbazia. Fino al 1820 c. il revival rimane quasi esclusivamente limitato all'edilizia privata. J. Nash, massima espressione dell'architettura della Reggenza

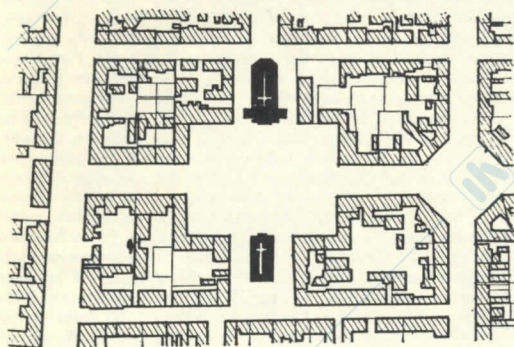


Londra, Grande Esposizione, cupola monumentale di ferro, 1851 (da J. GLOAG, *Victorian Taste*, Londra, 1962).



W. Moseley. Londra, la Crystal Way, galleria di cristallo (da J. GLOAG, *Victorian Taste*, London, 1962).

ed architetto di corte, gli è estraneo, sia che costruisca, nel revival classico, i terrazzamenti corinzi e dorici del Regent's Park, sia che crei, nel Royal Pavillon di Brighton, il capolavoro del "pittresco". Appunto nel 1818 il Church Building Act, votato dal Parlamento per provvedere alla carenza di chiese nelle aree urbane, introduce il Gotico come stile ufficiale delle Commis-



Piazza del mercato di Ludwigsburg da un piano del 1859 (da J. GLOAG, *Victorian Taste*, London, 1962).

sioners Churches, un Gotico economico in cui progettarono gli stessi Nash e Soane.

Il Gotico esce così dal significato ambivalente che aveva mantenuto negli ultimi duecento anni: riferimento suggestivo per il poeta e per l'eccentrico, disprezzabile sinonimo di barbarico per la cultura ufficiale. Nel 1826 J. Nash termina il classico Regent's Park. Solo dieci anni più tardi lo stile gotico è prescritto (in alternativa allo stile elisabettiano) nel bando di concorso per la ricostruzione delle Houses of Parliament. È il 1836: il Gotico è lo stile ufficiale di Inghilterra ed è anche l'anno di inizio comunemente assunto per l'"early victorian". Il progetto vincitore di Ch. Barry - giovane disinvoltamente convertitosi dal gusto classico alla nuova maniera - ha comunque già le qualità che contraddistinguono il "high victorian". L'età vittoriana è stata troppo spesso considerata come un'età di revival stilistici; ma è difficile sfuggire, anche a chi vi si accosta con questo spirito, all'impressione che questi revivals - gotici o classici - siano così espressivi di per se stessi da cessare di essere revival per divenire esclusivamente vittoriani. Né si tratta di semplice E., poiché, più che di qualità architettoniche, tranne rare eccezioni, gli edifici sono espressivi dell'atteggiamento filisteo, ovvio e retorico della committenza. Un'architettura insensibile per un'età insensibile, osserva R. F. JORDAN (*Victorian Architecture*, Harmondsworth, 1966), e - si può aggiungere - un'architettura che del sentimento faceva la propria giustificazione morale, l'assoluzione dalle mostruosità della città industriale. Il ruolo sociale dell'architetto subisce un brusco mutamento: da artista ad anonimo artigiano del gusto della committenza. La reazione è una nuova organizzazione professionale, pratica, commerciale ed efficiente: l'assunzione piena della propria disponibilità. Più gli edifici sono distintamente "high victorian", meno sembra importante l'origine storica dei loro stili; il conclamato storicismo dell'epoca è in realtà perdita di coscienza storica, appagata da semplici dettagli decorativi, espressione sciocca e volgare delle virtù e del civismo contemporanei. La loro modernità è tuttavia evidente; la complessità organizzativa di quegli edifici - distinta da quanto intendiamo per funzionalismo - è indice della nuova scala dei problemi, di una trasformazione sociale irreversibile. Non a caso i grandi alberghi, i precursori dei Ritz, degli Hilton

di oggi, non hanno origine, come comunemente si crede, a Parigi o in America, ma nell'Inghilterra vittoriana. Le "ossa greche in vesti gotiche" di Ch. Barry già esprimono i caratteri distintivi dell'epoca; alta organizzazione ed efficienza, stolidità e presunzione espressiva.

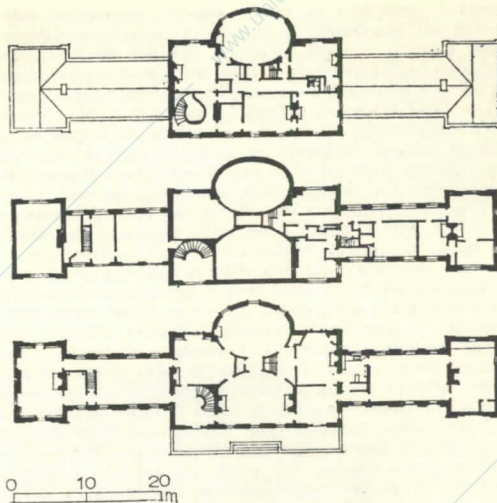
Valori artistici, intelligenza e sensibilità non sono tuttavia assenti nell'età vittoriana. Ciò è anzi piuttosto frequente nell'"early victorian", nel revival classico (C. R. Cockerell, Liverpool, Bank of England, 1843; H. L. Elmes, Liverpool, St George's Hall, 1839; Ph. Hardwick, Londra, Euston Propylaea) e nel revival gotico. W. A. Pugin è importante sul piano ideale, per la sua concezione del Gotico come stile cristiano; W. Butterfield (Londra, All Saints, 1849-59) e G. Scott sono significativi per la loro determinazione di rendere il Gotico uno stile moderno (pur coscienti della sua origine medievale) attraverso l'uso di materiali moderni, scheletri di ferro e marmi policromi. L'Albert Memorial (1864) ed il St Pancras Hotel (1867) di Scott, sono pienamente "high victorian" per il loro pathos eccessivo e filisteo, per la garrula policromia di nuovi e splendidi materiali, per il loro sicuro e ed arroganza architettonica. Così le Law Courts (1871) di G. E. Street, insieme sicura espressione poetica, stranamente misurata e razionale; qualità, queste ultime, che non si ritrovano nell'architetto vittoriano per eccellenza, A. Waterhouse (1850-95), e sono rare negli edifici modello di South Kensington.

I profondi contrasti dell'architettura vittoriana sono alla radice contrasti sociali, tra sviluppo delle forze produttive della rivoluzione industriale e conservazione e incremento delle differenze di classe dovuti al modo capitalistico di produzione. Ciò ha comportato un coinvolgimento della stessa cultura di opposizione, nella difesa di valori reazionari e conservatori. Questo è particolarmente evidente per Ruskin, che volendo essere il teorico dell'opposizione romantica e borghese espressa dal revival gotico, finisce per essere l'apologeta ben accetto della sua ufficialità. Ciò vale anche per Morris. Il Palazzo di Cristallo di J. Paxton all'Esposizione del '51 - sia per il suo valore estetico sia per la sua novità tecnologica, sia infine per la provocazione culturale costituita dall'uso dei nuovi materiali, ferro e vetro, senza mascherature - rappresentava un fatto non riducibile alle realizzazioni degli ingegneri, cui mancava una finalità estetica, né alle colonne di ghisa di J. Nash, cui mancava la provocazione culturale e tecnologica. È significativo che questo evento sia rimasto marginale nella polemica di Morris, preoccupato invece delle ragioni moralistiche dell'artigianato e della sincerità. Lo stesso valore del movimento Arts and Crafts nel rinnovamento dell'edilizia domestica, peraltro indubbio, deve ragionevolmente essere ridimensionato, come dipendente innanzitutto da mutamenti sociali di committenza, e riesaminato nei singoli valori (P. Webb, C. F. A. Voysey, B. Scott, ecc.), più che come fatto collettivo e programmato. Pena il rischio di scambiare per pioniere del movimento moderno il più vario, quanto a mode di ispirazione, degli architetti "Queen Anne", R. N. Shaw.

Gotico "high victorian" e "Secondo Impero" nell'Eclettismo europeo della seconda metà del secolo. Il Gotico "high victorian" e ciò che può essere definito il gusto internazionale del "Secondo Impero" si dividono tra loro la maggior parte della produzione architettonica, pur senza raggiungere né la diffusione né l'accettazione internazionale del Classicismo romantico. Né l'uno né l'altro si presentano con le caratteristiche del revival; vivono una loro propria vigorosa vita, non giustificata in nome del passato. Rilievo a sé ha la figura internazionale di G. Semper (1803-79). La sua produzione architettonica più interessante si ha nella prima metà del secolo (Dresda, Galleria d'arte, 1847-54) ed emerge nel Rundbogenstil tedesco per l'attenzione all'edificio come insieme, al di là della decorazione stili-

stica della facciata. Dopo l'esilio in Inghilterra, il Semper è nominato professore nella Technische Hochschule di Zurigo (1855), da dove diffonde e sviluppa personalmente col libro *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* (München, 1878-79) le idee di H. Cole, O. Jones e R. Redgrave sulla decadenza e sulla mancanza di principi comuni nelle arti decorative.

La Germania perde, con l'affievolirsi della tradizione schinkeliana, la propria posizione di predominio. Il gusto dominante negli ultimi decenni del secolo sarà un Neobarocco pomposo e meccanico. La maggiore diffusione del gusto gotico non impedisce di vederne le derivazioni più vittoriane che autoctone (G. L. Möckel; G. J. von Hauberrisser, che tuttavia nel Rathaus a Monaco sembra riprendere da G. G. Scott motivi del Medioevo tedesco). La crisi dell'architettura tedesca si ripercuote in Scandinavia. La Svezia, che aveva dato una versione semplificata e borghese del Neoclassico ed un'originale architettura del legno (F. Blen), passa alla coesistenza di motivi romani e gotici e del gusto "Secondo Impero". I. G. Clason (1865-1930) riprende ecletticamente motivi nazionali dell'architettura del sec. XVI. Negli anni '90 F. Boberg in Svezia e M. Nyrop in Germania si faranno promotori di movimenti ispirati a Richardson e Berlage. Posizione di rilievo, soprattutto per la costruzione trentennale della Ringstrasse di Vienna (L. Forster e G. Semper), assume l'architettura austriaca, vero esempio di E., seppure è possibile vedere una generale influenza "secondo impero" nella incredibile varietà degli stili. F. Schmidt costruisce a Vienna otto chiese gotiche, di cui la più interessante (Fünfhaukirche, 1867-75), a pianta centrale, oltre che per il gu-

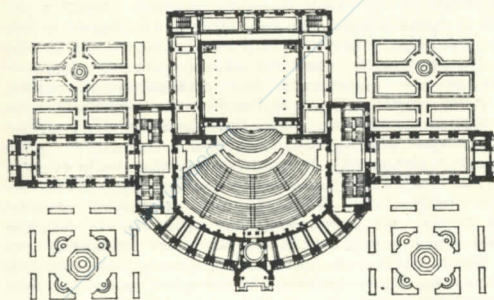
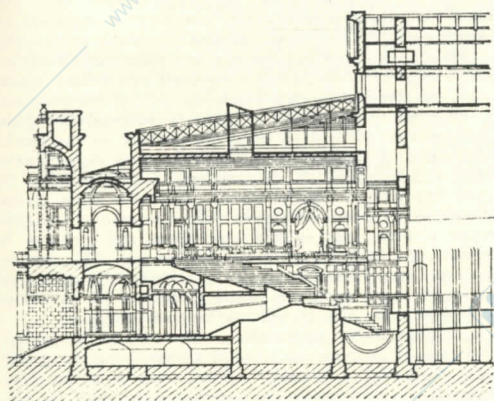


Waltham (Mass.), Gore Hall, 1805, piante.

sto vittoriano dell'interno policromo, è notevole per il gusto barocco del rapporto tra la cupola e le due torri di facciata. In Ungheria, l'influsso del Rundbogenstil permane più a lungo per la presenza di A. Stüler (il maggiore allievo di Schinkel dopo la morte precoce di Persius); tuttavia l'influsso austriaco è più forte (F. Feszl, M. Ybl, che accentua l'ispirazione romanica). I motivi nazionali (musulmani e medievali) sono sporadicamente presenti. Il Parlamento (I. Steindl, 1883-1902) è una curiosa manifestazione di Neogotico civile, indubbiamente ispirata da C. Barry, ma più vicina, stilisticamente, a Fr. Schmidt. La Cecoslovacchia non si discosta dal quadro generale: Neogotico, con riflessi storicisti (K. Hilbert, J. Mocker, Praga, S. Vito) e Neorinascimento (A. Bavitius, J. Zitek). Il Belgio è di un conformismo tipico: Neoromanico e Neogotico per gli edifici religiosi; Neorinascimento e Neobarocco per le costruzioni ufficiali (J. Polært). Così la Svizzera, malgrado la presenza di Semper. Motivi effettivamente nazionali debbono essere ricercati nei paesi isolati dalla cultura internazionale: se non nell'E. spagnolo, sensibile a motivi ispanomoreschi, certamente nel Neomanuelino portoghese di V. Terra (palazzo del Parlamento a Lisbona), che riprende i motivi dell'architettura nazionale del primo decennio del sec. XVI, dal gusto esuberante nell'ibridismo gotico-rinascimentale; o, al limite, nell'architettura rumena di I. Mincu (1852-1912), dalla decorazione ricca di motivi popolari tradizionali. Discorso diverso per l'Olanda, influenzata dal gusto "secondo impero" in C. Outshoorn, ma significativa per il revival gotico di P. J. Cuijpers, che raggiunge effetti originali soprattutto nelle costruzioni religiose. La rinascita romanica di H. P. Berlage, sulla fine del secolo, per la severità decorativa ed il trattamento originale del piano, esce dai limiti dell'E.

R. N.

Lo storicismo in Italia (P. Selvatico e C. Boito). L'architettura dell'800 in Italia, fino al 1860, è strettamente legata all'attività delle scuole e delle accademie regionali. Il travaglio unitario, sofferto durante tutto il Risorgimento, aveva posto il problema di uno stile nazionale, adatto ad affermare la realtà politica e culturale del nuovo stato. Il maggiore contributo regionale al tema unitario si deve far derivare dalla scuola veneta e milanese: lo stile lombardo bramantesco, già ricco di antichi e autentici sincretismi stilistici, si affermava in tutta l'Italia settentrionale e centrale. Vi facevano con-



G. Semper. Monaco, sezione e pianta del teatro costruito nel 1860.

trasto i contributi di scuole minori, impiantate sulle rovine dell'Accademia di San Luca: grandiose elaborazioni grafiche, esplose al tempo dell'Art Nouveau. Le difficoltà dell'architettura italiana pre e post-unitarie sono in qualche modo difficoltà politiche: già nei primi "congressi degli scienziati italiani" (importante movimento prerisorgimentale) si tendeva ad affermare l'unità della cultura italiana, esaltando gli artisti di ogni tempo e di ogni regione della penisola. La connessione dell'arte contemporanea con quella antica non poteva servirsi, come in Francia, Germania e Inghilterra, del sicuro riferimento allo stile gotico, inteso come stile nazionale: in effetti, in Italia, si tendeva invece a rievocare lo stile rinascimentale, del '400 e del '500. Aderire allo stile gotico, poteva significare infatti allacciarsi ai movimenti transalpini od alla politica del papato: due forze intese come anti-unitarie. Il singolare problema dell'unità d'Italia, con Roma capitale, comportava il desiderio di fondare una nazione forte, capace di svolgere il ruolo di grande potenza. Doveva servire al conseguimento di questo ruolo non solo il patrimonio antico, ma la fioritura di iniziative architettoniche nuove, degne dell'antico. Il complesso di inferiorità nasceva dal contrasto fra condizioni presenti e glorie passate, dal confronto fra Italia e grandi potenze. I governi appoggiavano quindi ogni sforzo atto a superare gli aspetti esteriori di questo divario culturale: gli architetti italiani rispondevano così bene all'invito, da raggiungere alla fine dell'800 (quando ormai l'E. era degenerato e fuori tempo) una provvisoria fama internazionale, specie presso i paesi in via di sviluppo, a loro volta alla ricerca di un ruolo internazionale. In questo ciclo involutivo prevalevano il gusto sangallescico, il manierismo di Giulio Romano, portati però ad una scala, ad una enfasi smisurata. Le manifestazioni della cultura eclettica italiana non sono quindi di particolare interesse: molto più interessanti, appaiono ancora oggi i contributi critici di alcuni saggisti, i dibattiti congressuali, le polemiche fra architetti e ingegneri, durante il Risorgimento e nei primi decenni dell'unità d'Italia.

Il più vivace centro culturale del tempo può essere considerato quello veneto, trapiantato a Milano dopo il 1859 per merito di Pietro Selvatico Estense (1803-80) e del suo allievo Camillo Boito (1836-1914). I loro saggi critici contengono un'informazione ricca ed in qualche modo completa sul travaglio di una ricerca. L'incertezza rispetto ai temi di fondo, la difficile interpretazione dei movimenti e delle realizzazioni del tempo, è più evidente in Boito, spesso tradito da una precoce autorevolezza di leader. Già nel 1841, il Selvatico si era pronunciato, contro ogni anacronismo stilistico, a favore di una rigorosa coerenza storica: quella medesima coerenza che si è vista affermata dal Canina mentre impostava, negli stessi anni, il problema centrale dell'E. romantico. In un'opera collettiva, R. Pareto, nella scia culturale del maestro veneto, affermava: « Sonvi alcune volte, nella vita delle nazioni, epoche nelle quali si va a tentoni, quasi che smarrita fosse la via del progresso. La filosofia diventa allora necessariamente eclettica... » (AUTORI VARI, *Lavori e progetti di valenti architetti moderni italiani*, Milano, 1858). Per progredire, occorre rifarsi ad un procedimento scientifico, basandosi sulla critica storica, si doveva ricercare nell'architettura passata non solo il disegno stilistico, ma le tecniche dei materiali adottati. Per questo, prima il Selvatico a Padova e poi il Boito a Milano ampliarono la nuova didattica dell'architettura allo studio dell'ingegneria. Essi avevano compreso come la considerazione dei fatti tecnici in sede soltanto esecutiva, come conseguenza di una ideazione a priori (secondo l'insegnamento di Guadet all'École des Beaux-Arts), fosse uno dei maggiori impedimenti al progresso della didattica. Anche lo storicismo architettonico ha avuto i suoi maggiori contributi attraverso le prime analisi (distributive, stilistiche, tecnologiche) dei "caratteri" degli edifici, in funzione non soltanto critico-conoscitiva, ma anche operativa.

L'Eclettismo in America. Mentre l'America del Sud stava diventando il naturale luogo di assorbimento dei prototipi eclettici europei senza rilevanti apporti originali autoctoni, l'America del Nord rielaborava originalmente i temi della cultura architettonica europea. Nel nuovo continente si era direttamente innestata la colonizzazione olandese, con una edilizia residenziale coerente a quella della successiva colonizzazione inglese: fragili case di legno venivano costruite su di una scala ancora più minuta degli esempi d'origine e secondo tecniche radicalmente trasformate, in poco più di un secolo, in funzione delle nuove esigenze abitative e della diversa disponibilità di materiali costruttivi. Stupisce soprattutto l'abbandono di ogni sistema intellettualistico, di ogni chiarezza classicista, sia nelle forme strutturali che negli accostamenti volumetrici: l'empirismo operativo, oramai nettamente americano, è il carattere saliente di queste case unifamiliari di varia dimensione, suscettibili di successivi ampliamenti. La soggezione ai prototipi ellenici, dal celebre Monticello di Jefferson in poi, è evidente nella ricerca di una dignità confortata dal Neoclassicismo palladiano inglese. Liberamente reinterpretati, spesso soltanto orecchiati, sono gli stili d'origine (georgiano, ecc.). Forse solo nell'architettura romana dell'epoca imperiale si è realizzato un così spregiudicato adattamento delle tecniche ad una cultura e ad uno stile d'importazione. La nuova architettura americana ha il suo valore nell'uso di elementi costruttivi minuti disposti secondo metodi aperti rispetto ad ogni canone, in quanto regolata solo da uno spregiudicato empirismo, e nella serie di esemplari quantitativamente numerosi, per l'inaudita ripetizione e variazione di prototipi. Le piccole case non hanno più struttura portante, pannelli di tamponamento, tramezzi interni, ecc., ma sono concepite con una strana coerenza di disposizioni costruttive che assolvono insieme funzioni strutturali, di chiusura e di irrigidimento: una coscienziosa perfezione esecutiva presiede alla complessa operazione, tende a dare oggetti di una rara chiarezza, più di realizzazione che di concezione. Anche quando la costruzione lignea è ricoperta in tutto o in parte da facciate in muratura, le difficoltà degli inserti sono risolte con stupefacente novità e pertinenza di disposizioni. L'asserimento di queste espressioni tipiche locali alla scala della civiltà europea avviene non sul rigore della concezione, ma sulla finezza e sulla ineccepibile esecuzione del disegno. Il processo, già intrinsecamente eclettico nel '700, rimane tale per tutto l'800, con una spiccata fedeltà ai canoni neoclassici e poi neogotici; utili ambedue ad un facile apparentamento con la cultura inglese d'origine.

La nuova scala dimensionale delle singole abitazioni, la loro nuova dimensione rispetto al territorio, si esprime (nelle "plantation houses" come nelle ville del New England) in un rapporto assolutamente originale fra edifici e preesistenze. Questo ceppo di cultura locale, troppo facilmente interpretato come manifestazione spontanea o naturale, è invece ricco di valori originali (tecniche e abitativi) presieduti da una singolare interna regola morale che coinvolge progettisti, esecutori, abitanti, nel quadro di manifestazioni organiche (qui il termine assume il suo preciso significato) non facilmente illustrabili.

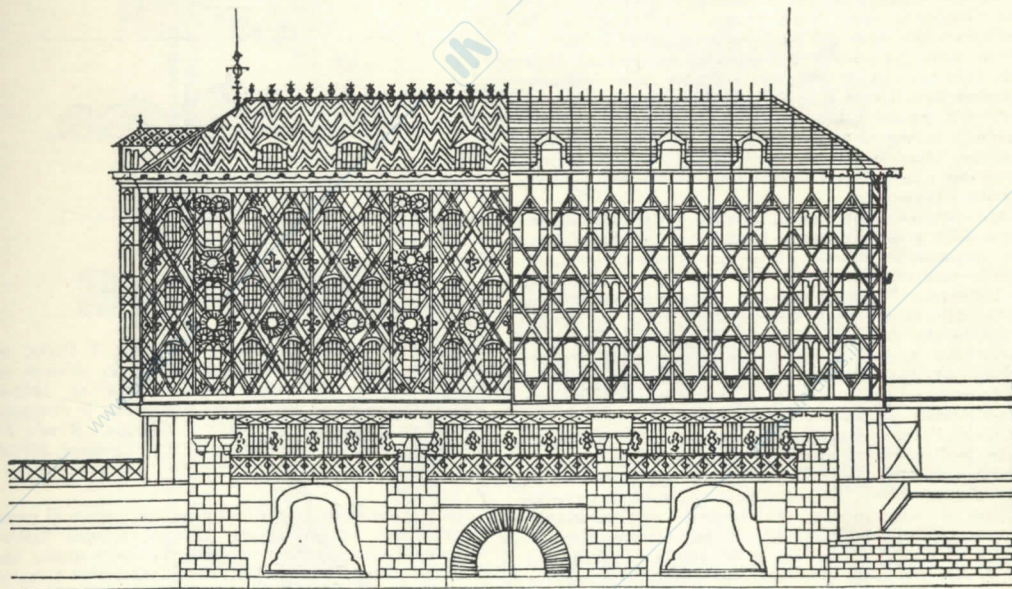
Altro aspetto saliente dell'architettura americana, oltre le stazioni ferroviarie, cui si accennerà oltre, è la nuova dimensione delle grandi costruzioni metalliche (ponti sospesi e grattacieli). Il ponte di Brooklyn sullo Hudson a New York (1867) può avere una corrispondenza soltanto nella Tour Eiffel. I primi grattacieli costruiti nei nuovi centri metropolitani utilizzano le tecniche della ghisa e dell'acciaio con la stessa franchezza con la quale nelle case unifamiliari erano stati riadattati gli schemi lignei antichi. Anche qui i prototipi delle costruzioni navali (in questo caso gli impalcati misti, sorretti da tubi d'acciaio) venivano reimpiegati in costruzioni civili; anche qui il rapporto fra struttura interna (pianta libera, con pochi fulcri isolati) e struttura di

facciata era discontinuo, come per le case in legno dello stile georgiano; anche qui la scala degli ambienti interni (estesissimi in superficie, ridotti al minimo in altezza) e degli edifici (alti e stretti in un fantastico rapporto con la città) diveniva fatto saliente.

R. G.

Al Classicismo dell'età di Jefferson segue negli anni '20 un revival ellenico (ispirato da J. Soane) il cui maggiore esponente è J. B. H. Latrobe, architetto di origine francese. Negli anni '30 e '40 lo stile greco è in effetti lo stile nazionale degli Stati Uniti - con le eccezioni delle missioni spagnole in California e dei motivi francesi in

Square a Boston (1871-72) è possibile leggere un ricordo di St-Pierre-de-Mont-Rouge e di altre chiese degli anni '60 a Parigi, che egli poteva aver visto nel periodo dei suoi studi presso l'École des Beaux-Arts; la policromia dell'interno ricorda motivi vittoriani, forse per l'influsso del suo collaboratore C. F. McKim, nelle cui opere personali è evidente l'influenza di N. Shaw e che, dopo la morte di Richardson (1886), darà vita, assieme a W. Mead e S. White, ad un programmatico revival di forme neo-coloniali e italiane. Comunque, il medievalismo di Richardson è più complesso e più eclettico del Neoromanico, cui spesso viene ridotto. Nella



J. Saulnier. Noisiel-sur-Marne, fabbrica di cioccolato Menier, 1871-72, prospetto.

Louisiana - malgrado la sua totale assenza di radici nazionali. Il revival greco si prolunga fino alla guerra civile, ad opera degli allievi di Latrobe, R. Mills e W. Strickland. Esso coesiste: a) con un Gotico rudimentale ed economico (caratterizzato come stile dall'uso di archi a sesto acuto) usato nell'architettura religiosa e pubblicato in appendice agli ordini classici nei manuali di architettura. Già nel 1805 Latrobe stesso aveva presentato un'alternativa gotica per la sua cattedrale di Baltimora; b) con l'uso di nuove tecniche (ghisa) negli edifici commerciali, particolarmente dopo il 1850. J. Bogardus, che ne è insieme il costruttore ed il propagandista, si compiace di mostrare l'adattabilità del nuovo materiale alle forme stilistiche classiche, che restano pressoché inalterate.

Il periodo successivo alla guerra civile (1860-76), se segna la fine del revival greco di fronte all'espansione industriale ed edilizia, rende ancor più caotico e meno unitario il panorama americano, sotto l'influsso contrastante e chiaramente di importazione del Gotico "high victorian" e delle teorie del Ruskin e del gusto "secondo impero". La figura di H. H. Richardson appare naturalmente come quella del primo architetto americano, anche se è necessario correggere la prospettiva critica tradizionale, che tende a metterne in ombra i legami con la cultura europea. In effetti il medievalismo di Richardson presenta derivazioni da esperienze francesi e vittoriane. Particolarmente nella chiesa di Brattle

biblioteca a Quincy (1880-83), gli archi di entrata sono di derivazione paleocristiano-siriana e sono presenti precisi influssi di Shaw. Lo stesso Marshall Field Store a Chicago presenta indubbi caratteri eclettici riducibili alla categoria del Neoromanico. Ciò non toglie nulla all'importanza della figura di Richardson, la cui grandezza consiste nelle qualità architettoniche della sua opera (ad es., nel rapporto tra elasticità planimetrica complessa e leggibilità volumetrica) e non nella cosiddetta schiettezza decorativa (alla cui semplificazione pure tende), nell'aderenza alla realtà costruttiva e nella moralità dell'ispirazione.

R. N.

L'Eclettismo nei paesi asiatici. In Asia sono presenti fin dalle epoche più antiche (v. asiatica protostoria) scambi e rapporti tra le varie culture e civiltà che, pur non conducendo ad una forma cosciente di E., fanno sì che esistano contaminazioni tra tipi edilizi e strutture architettoniche che rendono in alcuni casi evidenti gli elementi stranieri rispetto a quelli autoctoni.

Nel Vicino Oriente Antico le civiltà egiziana e mesopotamica non presentano rilevanti fenomeni di E. architettonico; solo a partire dal I millennio, rotto l'equilibrio delle potenze nazionali, compaiono in Egitto influenze assire (rilievi decorativi della XXV dinastia) e greco-egee, mentre l'architettura assira e neo-babilonese rielabora motivi egiziani, anatolici e iranici (palmette e volute del palazzo di Nabucodonosor).

Ma è nell'Iran achemenide (550-331 a.C.) che le antiche tradizioni del Vicino Oriente si incontrano con maggiore evidenza, sotto la spinta dell'impero universalistico: tecniche edilizie e strutture dell'antico Egitto (muratura a blocchi di pietra squadrati, sale ipostile con colonne a capitello vegetale), rilievi di tipo assiro si uniscono a suggerimenti greci. Nel successivo periodo seleucide (331-250 a.C.), gli apporti ellenistici si andranno sempre più intensificando fino a giungere ai templi di Istar a Kangāvar e a Ĥurba, elevati sul modello classico. A partire da quest'epoca, infatti, l'eredità classica diventa fonte di continua ispirazione, sia nelle zone iraniche che in quelle dell'India del nord-ovest, fino a culminare nell'architettura greco-buddhista del Gandhāra (sec. I a.C. - sec. VI/VII d.C.), che costituisce una delle più valide espressioni di E. asiatico. Ma in India, già precedentemente, fin dal periodo Maurya (320-187 a.C.), vengono adattate alle tradizioni indigene le colonne e le sale ipostile persiane, motivi decorativi iranico-babilonesi (pinnacoli a gradini, leoni araldici), e fino ai Gupta (sec. IV-VI d.C.) perdurerà l'influsso classico ed insieme iranico; solo nel periodo medievale l'architettura tradizionale precluderà ogni influenza straniera.

Un capitolo a sé nell'E. asiatico è dato dall'espansione delle grandi religioni: l'Induismo e il Buddhismo che portano le tipiche concezioni simbolico-architettoniche indiane fin nell'Estremo Oriente, in Indocina ed in Indonesia. Ne sono esempio la pagoda, contaminazione dello stūpa con le antiche torri cinesi, e i templi in grotta che dall'Asia Centrale alla Cina e alla Corea conservano ancora gli impianti degli antichi caitya indiani, se pur uniti ad elementi locali (decorazioni architettoniche che ripetono le travature in legno, ingressi ispirati agli edifici all'aria aperta).

Anche l'Islam, che ebbe a partire dal sec. VII tanta parte nell'evoluzione architettonica dell'Asia fino all'India e all'Indonesia, costituisce un valido tramite tra l'Occidente cristiano e le antiche concezioni iraniche ed indiane e culmina nel sincretismo dell'architettura ottomana (1300 c. - 1922), in cui si uniscono elementi iranici ed apporti bizantini, e di quella Moghul (sec. XV-XIX), una delle più felici espressioni dell'incontro tra tipi edilizi indiani e moduli dell'islamismo occidentale.

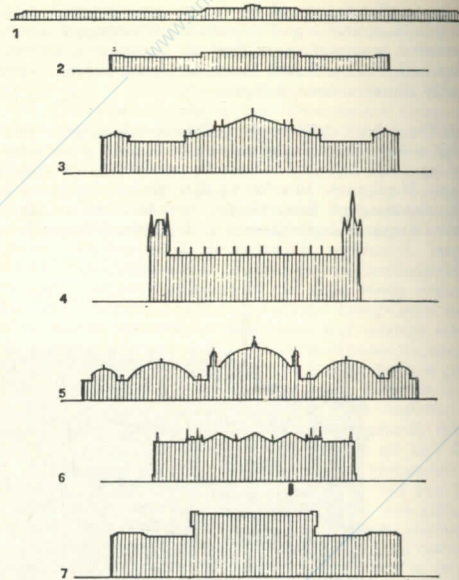
A partire dal sec. XVII cominciarono a diffondersi in Asia, quasi parallelamente all'analogo fenomeno europeo, sia pure con molta minore intensità, un gusto per l'esotico proveniente dall'Europa: nel Siam compaiono i palazzi reali di Ayuth'ya e Lop'buri (seconda metà sec. XVII) edificati con criteri ispirati al castello di Versailles, mentre a Pechino viene costruito nel sec. XVIII il Yüan ming yüan, che contempera lo stile cinese con il Rococò occidentale.

Attualmente in tutte le maggiori civiltà architettoniche asiatiche si realizza uno sforzo di sincretismo per adattare le strutture e la funzionalità dell'architettura internazionale europea e americana ai moduli e ai tipi locali.

P. M. V. C.

ALCUNI ESEMPI TIPOLOGICI

Forse nessuna corrente culturale come l'E. induce all'esame di fenomeni facilmente isolabili dal punto di vista tipologico: uno degli assunti fondamentali dell'E. è stato proprio la scelta di uno stile adatto alla destinazione del singolo edificio o ambiente. Si è già accennato che il Gotico pareva adatto ai temi religiosi, il Rinascimento alle funzioni amministrative, il cinese ai temi frivoli, ecc. Il processo era però duplice: non solo si trattava di ricercare lo stile più appropriato ad un edificio, ma anche di classificare gli edifici a scopo operativo in funzione delle specifiche destinazioni, seguendo un rigoroso metodo naturalistico. La passione classificatoria assorbiva infatti buona parte dell'attività scientifica del sec. XIX, orientata verso la formazione di tipi rigorosamente definiti, perfetti in ogni parte, privi di acciden-



Profili di stazioni ferroviarie. Legenda: 1 Derby, stazione di Trijunct, 1839-41; 2 Newcastle, stazione centrale, 1846-55; 3 Parigi, stazione nord II, 1861-65; 4 Londra, stazione St Pancras, 1863-76; 5 Francoforte sul Meno, stazione, 1879-88; 6 Chicago, Word's Fair Terminal, 1893; 7 Washington, D. C., Terminal, 1903-07.

talità o irregolarità rispetto alle norme, capaci di portare rigore nelle manifestazioni di ogni scienza naturale. Occorre inoltre mettere in evidenza come questa componente naturalistica dell'E., abbia informato la cultura tipologica del Movimento Moderno, dalla sua nascita fino ai recenti contributi critici.

Le serre e le esposizioni. Si è già detto come la componente esotica sia forse, accanto alla classicistica, fra le componenti eclettiche più vive e coerenti con gli stessi sviluppi della civiltà occidentale. È difficile riproporre oggi l'importanza che aveva avuto, dal '700 in poi, il trapiantare la vegetazione dei climi caldi (Estremo Oriente, Africa, America del Sud) in quelli freddi e far vivere questi fiori e piante esotiche in serre, ville, alberghi, ecc. Tecniche costruttive, disposizioni decorative, arredi, sono strettamente relazionabili a valori letterari: il gusto delle "serres chaudes" è fenomeno, di costume, importante almeno quanto il melodramma ma più raffinato e più decadente, e più vicino ai giorni dell'Art Nouveau. Questo ritaglio di natura esotica veniva disposto secondo l'arte del giardino inglese (quasi selvaggio, con rocce, cespugli rampicanti) e, per necessità botaniche, rivissuto in un ambiente irrespirabile caldo-umido. L'estensione del sistema delle serre alle esposizioni era avvenuta in Inghilterra per merito di Joseph Paxton (1801-1865) il quale, dovendo conservare gli alberi di un giardino e costruire l'Esposizione di Londra voluta dal principe Alberto, adottava una disposizione a lui consueta, quale costruttore delle più grandi, delle più belle serre inglesi. La tipologia delle esposizioni, per più di un secolo, rimaneva indissolubilmente legata al grande prototipo: scomparsi alberi e piante, occupavano le navate di queste "nuove cattedrali" fungaie di oggetti, prodotti spesso solo allo scopo di stupire e svagare il grosso pubblico, presentati sempre di fretta in allestimenti sfarzosi. L'intenzione del principe Alberto,

ECLETTISMO



Sezione ideale di una casa parigina della seconda metà del sec. XIX (Ed. Texier, *Tableau de Paris*, 1853).

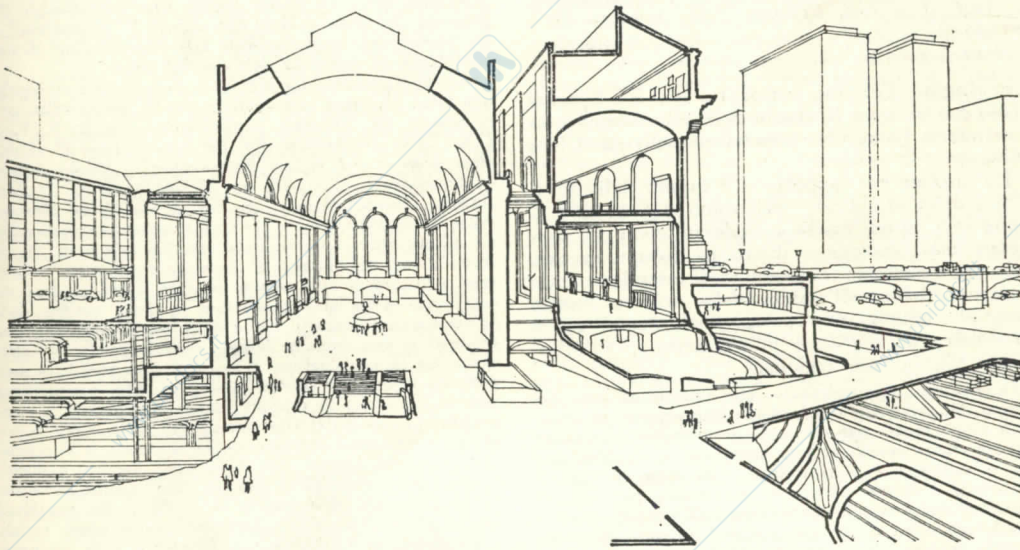
ECLETTISMO. Sotto la categoria critica dell'Eclettismo (anche Storicismo) si riuniscono una serie molto ampia di fenomeni architettonici del periodo che va dal principio dell'Ottocento ai primi decenni del Novecento. Il denominatore comune di queste esperienze è il rapporto verso la tradizione, che gli architetti eclettici considerano un repertorio dal quale si può attingere liberamente in funzione dei gusti del committente, del tipo di edificio da progettare o - nel caso dei "revivals" - di una spinta ideologica alimentata dalla critica verso la città contemporanea. Il merito maggiore dello storicismo architettonico è quello di aver prodotto il tessuto connettivo di molte grandi città occidentali. Il disegno ci dà una sezione sociologica di una tipica casa ad appartamenti del tardo Ottocento. Ai vari piani corrispondono vari livelli della scala sociale: in soffitta artisti e derelitti formano il coronamento della piramide rovesciata.

di portare l'industria all'arte, non si può dire abbia sortito, attraverso le esposizioni, importanti risultati. Si deve però riconoscere che la forma degli oggetti diventava sempre più coerente con la loro funzione, in una alleanza di design e produzione, che aveva alla sua base la competitività sul mercato dei prodotti; una competitività che andava ben oltre gli schemi ottimisti del liberalismo ottocentesco, fondati sul perfezionamento quasi naturalistico di sistemi concorrenziali, ma che dava luogo ad esibizioni decorative o funzionalistiche sempre più marcate, per far colpo sul pubblico frettoloso.

Per l'innesco di questo processo convulso, l'E. forniva un vocabolario indifferenziato, una decomposizione di forme diverse, pronte ad un recupero senza rapporti con le disposizioni, le funzioni iniziali. Timpani, mensole, triglifi, volute venivano impiantati su torchi, macchine, suppellettili, venivano fusi in ghisa, modellati in stucco. Gli edifici delle esposizioni facevano da fondale alla presentazione di un tutto multiforme e incoerente: la flessibilità indistinta, l'accessibilità aperta a grandi folle di oggetti e di consumatori seguivano varie interpretazioni, attorno ad una tipologia sostanzialmente costante. Per le origini del Movimento Moderno, sono considerate particolarmente importanti le soluzioni strutturali, in cui pareva realizzarsi la tormentosa sintesi ingegneria-architettura (evidenza di fatti funzionali, abolizione di elementi decorativi): per questo motivo essenziale, la "salle des machines" dell'Esposizione di Parigi del 1889 (opera dell'ingegnere Contamin e dell'architetto Dutert) è citata come vertice prototipico ed è sostanzialmente vantata per il suo antiecllettismo. In effetti, l'ottica del recupero culturale della "galerie" e della coeva "tour des 300 mètres" (Tour Eiffel) non indugia sulle ricche decorazioni, sempre presenti, e tende ad ignorare la somiglianza, nella disposizione generale e nella decorazione, con altri edifici eclettici. Dall'Esposizione di Parigi del 1855 (subito seguente quindi a quella di Londra) in poi (fino a quella di Torino per il 1961), il tema più esaltato è stato quello della solennità, della dignità del lavoro: più che lo spreco nelle attrezzature e negli edifici, la volgarità degli oggetti e delle presentazioni, la funzionalità stessa delle macchine (travolta nella "bagarre" degli allestimenti), l'impossibilità di recuperi edilizi, il problematico inserimento urbanistico nel disegno delle nuove città.

Gli edifici termali. Il gusto del melodramma si era esteso ad altre attività del "tempo libero" ottocentesco; e quindi anche agli edifici delle "villes d'eau" europee (dove i ricchi borghesi curavano eccessi alimentari), delle stazioni climatiche lacustri (riposanti e decadenti), dei soggiorni invernali lungo la costa atlantica francese e spagnola, la riviera mediterranea francese e italiana. A formare questo clima brillante e angoscioso le scuole eclettiche si sono servite in specie dei prototipi aulici, tratti da grandi abitazioni francesi, tedesche e russe: il sincretismo stilistico dei palazzi e delle ville russe del '700 si disponeva come una cornice naturale per il soggiorno della stessa aristocrazia russa, desiderosa di ritrovare in questi luoghi la sua vita di fasto e di follia (senza le responsabilità politico-amministrative, riservate in patria dal potere feudale). Accanto agli acroteri, alle mansarde di Versailles, le grandi cupole delle regie russe sono le componenti essenziali del favoloso repertorio di Charles Garnier (1825-1898): assieme ai bow-windows a sporto, ai capitelli di stile composito, ai medaglioni di fronde, agli inserti di veneri, adoni, leoni, ecc. Negli edifici minori dei luoghi di villeggiatura (per case di custodi, tiri a segno, stazioncine di telefoniche, casette per tea-room, chioschi di tennis), veniva anche ripreso lo stile rustico, arricchito da esempi tratti dall'Engadina e dalla Russia (introdotti da Viollet-Le-Duc): strutture lignee anche solamente dipinte, "treilages" diagonali, tetti aguzzi con mansarde, "marquises" sugli ingressi, ornamenti di "lambrequins" ritagliati, dappertutto.

Le stazioni ferroviarie. Non deve stupire che lo stesso tono delle esposizioni, lo si ritrovi un po' mutato proprio nelle stazioni ferroviarie, tipologicamente molto simili; e specialmente nelle stazioni delle grandi città, con ampi spazi coperti all'interno, destinati allo scalo e alle biglietterie e con prospetti affacciatisi sul centro della città. In questi edifici la componente tecnico-funzionale, "ingegneristica", riguardava quasi solo le grandi strutture in ferro; il ruolo aulico era invece assegnato alle parti in muratura (laterali e di testata), luogo preferenziale per le più favolose rappresentazioni decorative del gusto eclettico. Nella disposizione volumetrica si preferiva lo stile termale romano e quello tardo-romano. Negli inserti decorativi, prevaleva l'esaltazione del progresso, il contributo dato dai grandi geni dell'umanità, la glo-



Ch. A. Reed, A. H. Stern, W. Warren, Ch. H. Wetmore. New York, Grand Central Station, 1903-13, sezione.

rificazione della patria, del benessere, del lavoro, ecc. L'orgia decorativa di scultori, frescanti, mosaicisti appare delirante più che altrove e spesso commista ad una pesantezza monumentale che introduce il più reazionario gusto accademico, come quello che avrebbe fatto da contrasto all'Art Nouveau e ne avrebbe raccolto le scorie, fino al razionalismo. L'importanza che andava assumendo nelle città e nei paesi la costruzione della stazione ferroviaria superava di molto quella che in alcune capitali aveva assunto la costruzione delle esposizioni. In effetti, le ferrovie tagliavano il territorio aperto e quello urbano, focalizzavano lo scambio fra i sistemi di trasporto, in pochi punti nodali. Qui sorgevano le stazioni, simbolo funzionale del progresso. Dai piccoli centri alle metropoli, il sistema urbano veniva completamente sommosso dalla forza attrattiva di questi nuovi poli, dalla loro prevalenza funzionale, rispetto alle attività urbane tradizionali. Questi fenomeni primari illustrano il valore di taluni edifici grandiosi, della loro stessa collocazione urbanistica, della funzione di rievocazione stilistica dei valori storici delle città antiche - in una interpretazione particolare, adatta alla nuova dimensione dei traffici e del progresso - o di introduzione programmatica ai nuovi centri metropolitani, vivace specialmente in America. Tendenze didascaliche che fanno da perno a quei processi di smontaggio e rimontaggio tipici dell'E., dimostrativi della sua vitalità e validità.

(G. P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura*, Milano, 1584; *Mémoires inédits de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Mss. *École des Beaux-Arts*, in A. FONTAINE, *Conférences inédites*, Paris, s.d.; J. J. WINCKELMANN, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden, 1764; D. DIDEROT, *Essai sur la peinture*, Salon, 1765; A. R. MENGES, *Opere*, Basano, 1783; F. SCHLEGEL, *Gemäldebeschreibungen aus Paris und der Niederlanden in den Jahren 1802-1804*, *Sammtliche Werke*, Wien, 1823, VI; P. SELVATICO, *Storia estetico-critica delle arti del disegno*, Venezia, 1852; C. BOITO, *Architettura del Medio Evo in Italia*, Milano, 1880; E. ZOLA, *Mes haines*, Paris, 1880; Viollet; D. MAHON, *Studies in Seicento Art and Theory*, London, 1947; R. MOTHERWELL, *The Dada Painters and Poets: an Anthology*, New York, 1951; S. GIEDION, *Spazio, tempo, architettura*, Milano, 1954; E. BATTISTI, *Il concetto di imitazione nel Cinquecento da Raffaello a Michelangelo*, Comm, VII, 1956; M. CALVESI, *Note ai Carracci*, Comm, VI, 1956; J. CLOAG, *Victorian Taste*, London, 1962; Kaufmann).

(TAVV. I-XVIII).

R. G.

ecologia. Termine introdotto da E. Haeckel (1869) per indicare lo studio delle interrelazioni tra le comunità biologiche (piante, animali) ed il loro ambiente.

La nozione del rapporto - e quindi dell'equilibrio, o dello squilibrio - dell'uomo rispetto all'ambiente può quindi essere considerata come un particolare tema ecologico; difatti in diverse epoche, e con vario successo, si è tentato di estendere teorie e metodi dell'e. all'ambito delle scienze umane (geografia umana, antropologia, sociologia) e, in particolare, di applicarli all'architettura, all'urbanistica, alla scienza regionale.

Il concetto di ambiente - che costituisce uno dei termini del rapporto - può essere interpretato, in senso fisico, come spazio naturale oppure costruito e, in senso astratto, come spazio sociale entro cui l'individuo nasce, si sviluppa e si riproduce. «Se esistono dimore favorevoli, e forme associative favorevoli, per animali e piante, come viene dimostrato dall'e., perché non dovrebbero esistere per gli uomini? Se ogni ambiente naturale specifico ha il suo equilibrio, non esiste forse un suo equivalente nella cultura? Organismi, loro fun-

zioni, loro ambienti; uomini, loro occupazioni, posti di lavoro e luoghi di vita costituiscono complessi sociali in relazione reciproca e pienamente definibili» (L. MUMFORD, *The Culture of Cities*, New York, 1938, trad. it., pp. 305-6). Applicando al territorio (ambiente fisico) l'analisi ecologica, è possibile porre in evidenza lo stato di equilibrio dinamico che caratterizza ciascuna regione: le azioni umane, quali l'introduzione di un animale nuovo (il coniglio in Australia), l'avvento di una nuova tecnica (l'aratro) o l'eliminazione di uno stato di natura (disboscamento), provocano uno sconvolgimento che si manifesta con erosioni, inondazioni, invasioni di parassiti, scomparsa di vegetazioni e di animali utili, conseguenze che si accompagnano inevitabilmente agli effetti voluti dall'innovazione. «E forse il problema principale della colonizzazione umana è consistito nell'adattare il pianeta a molti bisogni nuovi dell'uomo senza distruggere del tutto l'equilibrio della natura» (L. MUMFORD, *op. cit.*, p. 316). A mano a mano che con il progredire della tecnica e delle disponibilità economiche gli interventi umani si fanno sempre più radicali e massicci, diventa sempre più complessa la soluzione di tale problema. Gli insediamenti industriali, ad es., scaricando varie sostanze nelle acque naturali ne modificano la composizione chimica, la densità della popolazione microorganica, o semplicemente la trasparenza. Gli impianti idroelettrici alterano profondamente il regime dei fiumi e, ovviamente, il livello dei bacini. Lo scarico di detergenti non attaccabili da batteri inquinano le acque in modo pressoché permanente. La presenza di numerosi ed elevati edifici ostacola la circolazione dell'aria e altera il regime idraulico del suolo e del sottosuolo. La dispersione nell'atmosfera dei gas di scarico dei motori, la diffusione del rumore, le onde d'urto generate dai velivoli supersonici, l'uso di anti-parassitari e altre numerosissime pratiche, diffuse soprattutto nei paesi economicamente progrediti, spostano continuamente, e spesso in modo irreversibile, l'equilibrio ecologico, modificando o interrompendo i processi di sviluppo e di riproduzione della flora e della fauna. Col progredire dello sfruttamento produttivo, infatti, i successivi sistemi sostitutivi e artificiali di equilibrio manifestano una sempre minore capacità di adeguarsi ad ulteriori innovazioni, quando addirittura non si innesca un processo di crescente squilibrio e di progressivo deterioramento. In questo senso, una approfondita cognizione del meccanismo che regola l'"ecosistema" è un presupposto irrinunciabile alla formulazione di una pianificazione razionale dell'uso del suolo.

Un'applicazione dei metodi e delle teorie ecologiche alla sfera sociale è stata tentata per la prima volta dalla Scuola di Chicago, rappresentata da R. E. PARK (*The City: Suggestions for the Investigation of Human Behaviour in the Urban Environment*, «American Jour. of Sociology», 1916, 20, pp. 577-612), da R. D. MCKENZIE (*Human Ecology*, in *Enc. of the Social Sciences*, New York, 1931, s.v.) e da una schiera di collaboratori ed allievi attivi specialmente attorno agli anni '20. Si tratta di un movimento di pensiero ricchissimo di interessi urbanistici, che assume la città come il campo per eccellenza della sperimentazione e della verifica delle teorie ecologico-sociali. Nella città, soprattutto, appaiono evidenti le analogie che legano certi fenomeni di interazione tra la popolazione e le istituzioni sociali, a certi processi propri del mondo biologico. Alla competizione biotica (lotta per la sopravvivenza) corrisponde la competizione economica; alla formazione della specie (adattamento naturale) corrisponde la divisione e la specializzazione nel lavoro; alla dominanza dei tipi biologici, la dominanza dei tipi di uso del suolo (come fenomeno di zonizzazione spontanea); la simbiosi tra organismi ha un correlativo nella convivenza delle classi sociali, o dei gruppi etnici, all'interno della città. Park distingue, nell'esame dell'organismo urbano, tra livello biotico (caratteristico della "comunità", guidato dalle leggi