PierLuigi Albini

MANIFESTI

FUTURISMO

2003-2012

Antologia per didattica

Revisionato nel 2012

A Marco, dalle molte domande

INDICE

Introduzione

Manifesti

- L'atmosferastruttura basi per un'architettura futurista, 1914, 1918
- Manifesto dell'architettura futurista, 1914
- Architettura futurista. Manifesto, 1914
- Del funambolismo obbligatorio o aboliamo i piani delle case, 1918
- Manifesto dell'architettura futurista, 1919
- Manifesto dell'architettura futurista dinamica, stati d'animo, drammatica, 1920
- Architettura futurista, 1928
- La tensistruttura, grande invenzione futurista, 1933
- Manifesto dell'architettura futurista Poggi, 1933
- Manifesto futurista dell'architettura aerea, 1934

Bibliografia essenziale

INTRODUZIONE

Si è un po' attenuata la discussione tra detrattori e estimatori dell'architettura futurista. Bruno Zevi, nella sua *Storia dell'architettura moderna*, sostiene che, in sostanza, un'architettura futurista non c'è mai stata. In effetti, le realizzazioni futuriste sono state molto scarse e, in più di un caso, come vedremo, è molto sospetta la loro legittima appartenenza al movimento. Il severo giudizio di Zevi si estende anche ai comportamenti incoerenti e agli opportunismi che segnarono il movimento. Però non c'è dubbio che anche in questo campo i futuristi portarono una ventata di rinnovamento, con un fuoco di artificio di proposte e impostazioni nuove, seppure spesso più di carattere scenografico e suggestivo che sostanziale. Del resto, Enrico Prampolini, uno degli esponenti maggiori del Futurismo, fu non solo l'autore di scritti sull'architettura e di qualche progetto di massima, ma passava con facilità dalla pittura (per la quale è più conosciuto), alla scenografia. È anche il caso di Virgilio Marchi e di altri. L'architetto di scena è, non caso, un'invenzione futurista. Anche nel complementare campo dell'arredamento i futuristi ebbero delle intuizioni e costruirono dei mobili e degli oggetti, come Balla, Depero e Paladini, per citare solo alcuni nomi. Tuttavia, non riuscirono a imprimere il loro stile al design moderno, se non attraverso rielaborazioni profonde del segno estetico e funzionale, come nel caso di Bruno Munari. Eppure di idee ne produssero molte, come si può vedere dalla raccolta antologica dei Manifesti qui pubblicati.

L'accesa e tipica polemica dei futuristi contro il decorativismo architettonico era già stata, in realtà, un cavallo di battaglia degli architetti neo classici contro gli eccessi del barocco e del rococò, attraverso la semplificazione delle linee e l'adozione di forme solide più semplici, come la piramide, il cubo, il cilindro e la piramide.

Le radici dell'architettura futurista risalgono alla Secessione viennese e alle più avanzate esperienze tedesche e francesi. Ma le idee e le proposte del movimento ebbero, a loro volta, una certa influenza sulle elaborazioni e realizzazioni del celebre Bauhaus tedesco, fondato nel 1919, cioè dopo la pubblicazione dei primi manifesti futuristi sull'architettura. Tuttavia, Walter Gropius, il suo fondatore, scriveva già nel 1914 che "forma e tecnica si sono fuse dando vita a un'unità organica", a proposito dei nuovi modelli di bellezza a cui guardare, come automobili, treni e navi a vapore, diventati simboli della velocità. Si tratta, quasi esattamente, della medesima estetica proposta dai futuristi, sebbene – nel caso del Bauhaus - con un ben diverso e più vasto impatto di esperienze, di realizzazioni e di influenza internazionale.

Il Futurismo, come il posteriore Razionalismo, insistette molto sulla semplificazione delle forme architettoniche, sull'idea che dovesse prevalere l'aspetto funzionale degli edifici, su costruzioni al servizio di un'umanità moderna, utilizzando materiali innovativi e, soprattutto, elaborando proposte che inserissero le costruzioni nel più largo contesto urbano, anch'esso da organizzare in rapporto a una società industriale dominata dalle nuove tecnologie. La metropoli moderna, anzi, del futuro, fu la loro ossessione. L'architettura doveva smettere di essere lo specchio della società esistente, per diventare la previsione di una società futura. Come afferma Claudia Lamberti, "al Futurismo si possono ricondurre gran parte dei disegni, delle utopie, delle megastrutture ideate in un secolo di progettazione architettonica e urbanistica per la metropoli di domani." Molta parte dell'architettura immaginaria del cinema e della letteratura di fantascienza è strettamente imparentata e influenzata dalle suggestioni futuriste. Basti pensare al film *Metropolis* di Fritz Lang, fino al più recente *Blade Runner*, tratto da un romanzo di Philip K. Dick, e all'immaginario metropolitano cyberpunk, transitando per la fantascienza del secondo dopoguerra, i cui schemi urbani erano stati anticipati negli anni '30 dai fumetti di Flash Gordon, dal futurista Cesare Augusto Poggi e da altri.

T. Crali, Palazzo delle Scienze

La proposta modernista del futurismo si svolse anche dando nuova dignità estetica e centralità di modello ai simboli della tecnologia industriale. La stazione ferroviaria e aereonavale, la cabina e la centrale elettrica, il palazzo postelegrafonico, la manifattura e così via, apparvero frequentemente nei disegni degli architetti. Tutta l'estetica futurista, specialmente nella sua prima fase, muove da una fede incrollabile nello sviluppo tecnologico. In modo – se vogliamo – anche ingenuo più che acritico, fortemente condizionato dal Positivismo della fine dell'Ottocento, di cui il Futurismo può (ma solo per alcuni aspetti) essere considerato un continuatore.

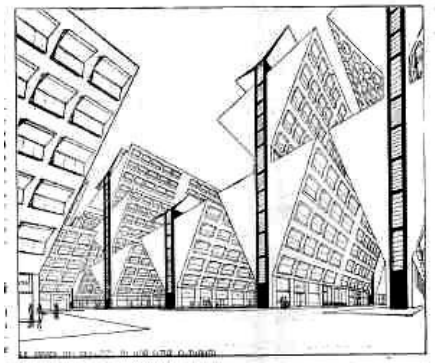
Nell'architettura futurista la scienza e la tecnica sembrano aver risolto tutti i problemi; le contraddizioni e le lacerazioni sociali sono del tutto oscurate. La città non è toccata da alcun degrado, capace – per la sua stessa vitalità – di integrare totalmente un'umanità la cui unica funzione sembra quella di muoversi ininterrottamente in una dimensione estraniante. Fu questo uno dei limiti principali del Futurismo, che dalla sua struttura

ideologica escludeva l'inquietudine e la consapevolezza sociali. Al contrario di quanto accadeva nell'immaginario di *Metropolis*, dove è rappresentata una città alta – quella del potere – lucente e dalle forme perfette, e una città bassa, quella del lavoro sfruttato e emarginato.

Qui presentiamo solo una parte degli esponenti futuristi nel campo dell'architettura: quelli più direttamente legati al movimento e all'elaborazione dei Manifesti.

Quasi certamente Antonio Sant'Elia (1888-1916) – che viene considerato il più grande degli architetti futuristi - non avrebbe amato l'architettura postmoderna, poiché considerava le decorazioni (per non parlare delle citazioni) come un'assurda sovrapposizione. L'estetica di un edificio deve esprimersi attraverso l'utilizzo di materiali moderni esposti a nudo e violentemente colorati. L'audacia e la semplicità devono essere i fili conduttori della progettazione. Nei suoi schizzi e nei suoi scritti l'aspetto tecnico-scientifico occupa un posto centrale. Per lui l'ispirazione costruttiva nasce non più dal mondo cosiddetto naturale ma da quello delle macchine di cui l'uomo si è circondato. Anzi, l'edificio stesso è considerato una macchina, però non isolata dal contesto, e assimilata a una cellula di un più vasto organismo urbanistico, pulsante di febbrile vita moderna. Le case si aprono su burroni di piani stradali intersecantisi, su veloci *tapis roulants* e passerelle metalliche di comunicazione, su fasci di binari ferroviari. Ascensori di vetro e acciaio esterni (diffusi nell'architettura contemporanea) percorrono veloci le facciate di edifici segnati da contrafforti a gradoni.

LA STRADA DEI NEGOZI NELLA CITTA' SANTELIANA PROGETTATA DALL'ARCH. G. RANCATI



In effetti, D'Elia ha anticipato l'idea di città del nostro immaginario moderno e anche fantascientifico. Secondo lui, la monumentalità non deve più riguardare soltanto gli edifici del governo o le chiese, ma mercati coperti (oggi li chiameremmo centri commerciali), stazioni, gallerie di collegamento, grandi alberghi e così via. Ferro, vetro, cemento e altri materiali non tradizionali nell'edilizia, e ogni "risorsa della scienza e della tecnica", devono essere impiegati non occultandone le caratteristiche. La casa bella diventa quella "straordinariamente brutta nella sua meccanica semplicità", mettendo in mostra la sua anima tecnologica. Torna anche in questo campo il rovesciamento dell'estetica operato dal Novecento attraverso la sostituzione del Brutto - o ciò che in precedenza veniva considerato tale - al Bello tradizionale. Un vecchio Bello tutto fronzoli e rimasticatura di stili del passato, considerato poco funzionale e inadatto alla

vita moderna, pesante e falso. Un nuovo Brutto/Bello inserito perfettamente nel conteso della modernità, in sintonia con la velocità, leggero e pratico.

In realtà, gli edifici disegnati da Sant'Elia non appaiono leggeri, anche se la loro potenza architettonica non è priva di una certa eleganza. Abituati come siamo all'esplosione tecnologica e alle forme dell'architettura con-temporanea, stentiamo a renderci conto della carica innovativa, dirompente, della città immaginata dal Futurismo, rispetto al modo corrente di costruire dei primi anni del Novecento.

Alcuni aspetti della proposta futurista non erano peraltro nuovi. Riprendevano l'esperienza delle costruzioni a gradoni di Parigi della fine dell'Ottocento (le case di abitazione di Henri Sauvage, in rue des Amiraux e in in rue Vanvin a Parigi), erano influenzati dalla Secessione viennese (come l'edificio della Secessione del 1899) e risentivano di forti suggestioni americane (come lo Schiller Building di Chicago del 1891), con l'uso di massicci contrafforti che non hanno una funzione statica e con prospettive imponenti. Alcuni disegni ricordano persino lo stile mesopotamico. Sant'Elia non amava l'opera finita, come sottolinea Claudia Salaris, ma piuttosto il cantiere, la sperimentazione, il processo costruttivo in quanto tale che si concludeva nell'edificio monumentale, destinato a sfidare i secoli. Perciò, l'affermazione contenuta nel Manifesto da lui firmato, che ogni generazione deve costruirsi la sua città e che le case sono destinate a durare meno di una vita umana, appare contraddittoria con i suoi schizzi. Ma sappiamo che l'inserimento di questa dichiarazione era stata voluta da Marinetti e giudicata da Sant'Elia "una fesseria".

Su Sant'Elia sono stati espressi due giudizi contrastanti. Il primo, di origini futuriste e soprattutto marinettiane, lo esalta in modo acritico e falsificatore, lo dichiara totalmente innovatore, non discendente da altre esperienze, lo qualifica come la sorgente originale di tutta l'architettura modernista nazionale e internazionale, soprattutto razionalista. Il secondo, più recente, e certo più filologicamente attento nella ricostruzione dei debiti e delle influenze, valuta la sua architettura come essenzialmente scenografica, senza nessuna originalità e, soprattutto, solo teorica. In effetti, i pochi schizzi rimasti degli interni da lui proposti sono del tutto tradizionali e privi di influenza sull'aspetto esterno dell'edificio. La macchina-edificio di cui parlava non aveva alcun riflesso sulle cellule abitative; era tutta nel nodo esterno-mobilità.

In realtà, Sant'Elia ebbe una certa influenza sul movimento olandese del De Stijl e quasi certamente su Gropius, fondatore del celebre Bauhaus, sostanzialmente per quella che è stata definita "un'organica architettura stradale", ossia per la capacità nuova di integrare le tipologie edilizie con le infrastrutture, avvicinandosi a una concezione urbanistica dell'edificio, non più pensato come episodio autonomo nel tessuto urbano. Theo van

Doesburg, il fondatore del De Sijl, riconobbe nel 1929 l'originalità del contributo futurista proprio nel campo dell'integrazione urbanistica dell'abitare con la mobilità.

Enrico Prampolini (1894-1956) e Umberto Boccioni (1882-1916) preciseranno meglio i concetti, anche se i loro scritti, pur insistendo quasi sugli stessi valori, si appoggiano più sull'estetica che sulla progettazione, dando così vita a un secondo filone ispiratore dell'architettura futurista. C'è qui, infatti, una differenza tra la linea di ricerca di Boccioni e quella di Sant'Elia, destinata, nonostante i tentativi di sintesi teorica di Marinetti, a approfondirsi con il tempo e a togliere unitarietà alle proposte futuriste, a sfociare in un eclettismo di movimento del tutto privo di rigore. Del resto, sia Prampolini che Boccioni non erano architetti, anche se il primo costruirà nel 1928 il Padiglione Futurista all'Esposizione nazionale delle arti decorative e presenterà molti anni dopo dei progetti per la costruzione dell'E42 di Roma.

Anche per Boccioni la decoratività di un edificio viene affidata all'esposizione delle sue parti strutturali, alle giunzioni e ai raccordi tra i diversi materiali, rispettandone la natura e sottolineandone la presenza attraverso il colore, per esempio dipingendo con tonalità violente i bulloni. "È un errore bestiale – lasciò scritto nel Manifesto inedito pubblicato solo nel 1972 – il far scomparire dalla costruzione queste materie mascherandole truccandole con intonachi, stucchi finti marmi e altre simili volgarità dispendiose e inutili". E aggiunge "anche la facciata di una casa deve scendere salire scomporsi entrare o sporgere secondo la potenza di necessità degli ambienti che la compongono. È l'esterno che l'architetto deve sacrificare all'interno come in pittura e in scultura. E poiché l'esterno è sempre un esterno tradizionale, il nuovo esterno che ne risulterà dal trionfo dell'interno creerà ineluttabilmente la nuova linea architettonica". Insomma, si assiste qui a un rovesciamento dell'impostazione di Sant'Elia. La simmetria non deve prevalere sull'utilità e sono gli ambienti interni a essere assimilati a un motore, quanto a massimo rendimento, mentre l'esterno deve essere sacrificato all'interno, anzi ne deve essere una proiezione. La rottura della simmetria, componente tradizionale di ciò che è definito Bello, diviene anche qui uno dei fattori costitutivi della nuova estetica. Personalmente, considero il Beaubourg di Parigi, alla luce di queste teorizzazioni, un esempio da manuale di architettura futurista.

Nel caso di Volt (Vincenzo Fani, 1888-1927) e della sua stravagante proposta di abolire i piani delle case, siamo nella sfera della non architettura, della provocazione che unisce il massimo dell'asimmetria alla casualità mobile degli interni. Con Fani si entra nella classica dimensione futurista, nella quale alla progettazione architettonica, poverissima di realizzazioni pratiche, si sostituisce un fuoco artificiale di proposte, di suggestioni e di invenzioni tese a superare ciò che in precedenza era stato

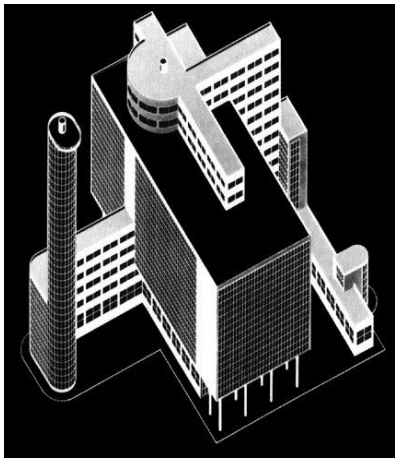
solo teoricamente enunciato. Un'astrattezza tipica di alcuni filoni principali della cultura italiana. Del resto, più tardi, sempre Prampolini tenterà di fornire un'armatura ideologica a questa scarsità di realizzazioni accusando tutta l'architettura moderna europea dell'epoca (compreso evidentemente il Bauhaus, oltre al Costruttivismo sovietico) di essere democratica e collettivista, e esaltando l'individualismo futurista contro i canoni del razionalismo e dello stesso Bauhaus. A denti stretti, però, Prampolini riconosceva il carattere innovativo dell'architettura che attaccava e, soprattutto, il fatto che essa era riuscita a costruire numerosi esempi del nuovo modo di progettare. Al contrario di quanto era accaduto fino ad allora in Italia.

Tornando a Fani, anche per lui la mobilità diviene il motivo conduttore delle costruzioni: le case si trasformano in moduli meccanici nomadi, le città si convertono in stormi volanti di edifici, le cui nervature sono in mostra, mentre è la funzione dell'abitazione che ne detta la forma. Alcune delle sue suggestioni verranno riprese nel secondo dopoguerra dall'americano R.B. Fuller.

Con Virgilio Marchi (1895-1960), se il disegno dei nuovi edifici si fa più articolato, il movimento plastico e curvilineo che vi viene impresso segna un'esplicita presa di distanze dalle geometrie statiche immaginate da Sant'Elia. Del resto Marchi si colloca più nel filone di Boccioni e dell'Espressionismo che in quello del rigore ingegneristico di Sant'Elia. Conserva tuttavia il concetto di integrazione tra il traffico cittadino intensificato e le architetture urbane. Il criterio ordinatore non è più qui la funzionalità ma la deformazione derivante dagli sforzi cui sono sottoposti i materiali impiegati e dall'intensa presenza della folla. L'architettura diventa liricità drammatica e scenografia teatrale e cinematografica, cosa a cui lo stesso Marchi dichiarò di pensare. La sua insistenza sui movimenti spiraliformi, su un'urbanistica tentacolare, che risente delle teorizzazioni e degli esempi dell'aeropittura ne fanno un precursore di certe architetture fantastiche che hanno spesso trovato un'illustrazione nel cinema e nei fumetti di fantascienza.

Marchi si colloca solo in parte nel solco dell'ideologia futurista della città, quella che – per dirla con van Doesburg, importante esponente del movimento De Stijl e del neo plasticismo, teorico di un'arte razionale libera da ogni riferimento al reale – aveva per prima capito che la nuova cultura nasceva "nella vibrazione di un centro industriale nella città" e che laddove comincia la città, "là comincia la cultura, questa mostruosa macchina dell'ingegno, del pensiero e dell'intelligenza umana che non risparmia niente. I futuristi sono stati i primi a capirlo e lo hanno formulato una volta per tutte." Tuttavia Marchi non si muoveva in una sfera progettuale concreta, ma in quella onirica e del gioco scenico più assurdo, anche se alcuni suoi schizzi di stazioni ferroviarie trovano un'eco in edifici

effettivamente costruiti in altri paesi. Non a caso, la sua è stata definita come una “scultura da abitare”.



A.Sartoris, Progetto per Notre Dame du Phare, 1931

In realtà, la città di Marchi è una metafora della vita moderna non un progetto. Proprio in Marchi e nella sua fantastica metropoli può apparire una delle verità sul Futurismo, inteso come neo-barocchismo. Nel senso che l’eliminazione delle decorazioni, dichiarate superflue dai teorici futuristi, qui è del tutto finta. Tale funzione viene infatti assunta dalla scenografia delle costruzioni, ricche di spuntoni, di contrafforti e di piani che non hanno alcun compito strutturale, e sono quindi lì per bellezza, cioè come decorazione, al fine di imprimere nell’acciaio e nel cemento il senso dell’incessante movimento della metropoli. Tanto che Ezio Godoli, nella sua fondamentale opera sull’architettura futurista, può dare il seguente giudizio conclusivo: “… i disegni di Marchi non possono essere assunti come prefigurazione della metropoli moderna, ma tutt’al più come mimesi di una sua parodia, che ne esprime in forme parossistiche i temi del caos, della velocità, del bombardamento di immagini, della stimolazione di tutti i sensi, dell’effetto sorpresa (usando come strumento anche l’orrido): il microcosmo del Luna Park.” Il modello di riferimento è la metropoli americana, o meglio, Coney Island a New York. Qualcosa della sfrenata fantasia di Gaudì sembra filtrata nelle proposte visionarie di Marchi, il quale, d’altra parte, si dedicò intensamente all’arte scenografica. Il suo lirismo costruttivo segna anche una differenza tra il futurismo del nord e quello romano, più spiritualista e fantastico – quest’ultimo - dell’impianto rigoroso dei torinesi e dello stesso Sant’Elia.

Con Cesare Augusto Poggi (1903-1971) e le sue architetture d’acciaio, si assiste ancora a un tentativo, anche qui del tutto teorico, di capovolgere la vulgata modernista dell’architettura futurista e di entrare - siamo nel 1933 - in una cupa atmosfera guerrafondaia proponendo edifici e città a prova di guerra aerea. Nel profetizzare la facile distruzione delle città verticali di ferro e cristallo, nell’affermare con sicurezza che il cemento armato sta già tramontando e che la velocità dei mezzi di trasporto rende più razionali gli spostamenti orizzontali di quelli verticali, immagina città estese la cui architettura è fatta per resistere agli eventi bellici. Edifici costruiti come tondi carapaci di insetti, in acciaio e con piccole aperture e vetri tripli infrangibili, i cui moduli sono costruiti in fabbrica e montati in loco; tunnel

sotterranei di collegamento tra un edificio e l'altro disegnano un'estetica bellica inquietante, ripresa in talune immaginarie città della fantascienza più popolare nel secondo dopoguerra. Contro il razionalismo allora imperante Poggi propone polemicamente un'equivalenza tra estetica e perfezione tecnica, tra arte e scienza, dove la sua è però piuttosto una scienza immaginaria e l'espressione di un società cupa e pesantemente strutturata dalla costrizione. C'è, nei suoi disegni e nelle sue teorie, anche il riflesso di suggestioni fordiste, espresse da una organizzazione standardizzata della produzione. Le sue teorie sulla costruzione in fabbrica e il montaggio in cantiere delle lamiere di rivestimento verranno attuate decenni dopo, adottando spunti futuristi. Specialmente nell'architettura espressionista di Frank O. Gehry – ad esempio nella Walt Disney Concert Hall di Los Angeles – dove è applicato un altro principio futurista, quello della asimmetria dei volumi, generando uno splendido complesso dalle forme rivoluzionarie. Del resto, è stato notato che il Guggenheim Museum di Bilbao richiama l'estetica della celebre *Città che sale* di Umberto Boccioni.

Guido Fiorini (1891-1965), molto attivo a Parigi, è soprattutto noto per l'invenzione della tensistruttura, "prima architettura meccanica di ferro senza cemento armato, la quale sostiene i suoi lati mediante un albero centrale di acciaio a tiranti e permette la circolazione sotto la sua base, quasi tutta sospesa", per riprendere le affermazioni del Manifesto futurista sull'architettura aerea firmato da Marinetti e altri. L'ingegnosa proposta di Fiorini non trovò attuazione immediata, pur essendo stata utilizzata da Le Corbusier per il suo Piano urbanistico di Algeri, redatto nel 1938.

Con Mario Chiattone (1891-1957) torniamo al filone di Sant'Elia, del quale fu amico e collaboratore. Ufficialmente non aderente al movimento futurista, Chiattone può tuttavia esserne considerato parte per l'indubbia influenza che ebbe sulla sua visione dell'architettura. Può, tra l'altro, essere visto come un precursore del Razionalismo architettonico per l'uso dei volumi e per il verticalismo degli edifici disegnati. Finché, dopo la morte di Sant'Elia, non si allontanò dall'Italia e dal movimento, le sue tavole rispecchiano in pieno l'ispirazione centrale dell'amico. Però, con un maggiore realismo progettuale, con suggestive immagini di edifici svettanti e con case di abitazione assolutamente costruibili. Ma, anche nel suo caso, il fascino della proposta non riguarda gli interni, disegnati in modo banale, con corridoi su cui si affacciano le stanze.

Fillia (Luigi Colombo, 1904 - 1936), esponente principale del futurismo torinese fu so-prattutto pittore e scul-tore. Ma la sua attenzione per l'architettura fu costante, attraverso gli scritti, la di-rezione di riviste, il collegamento, tenuto fino alla sua morte, con il movimento razionalista, la produzione di alcuni schizzi progettuali, come la famosa *Chiesa futurista*. Influenzato dall'atmosfera operaia e politica di Torino, assieme a Alberto Sartoris e al gruppo da lui capeggiato perseguì con tenacia il progetto di

un'alleanza con il razionalismo per sconfiggere le suggestioni dell'architettura imperiale adottata dal regime fascista e contro il monopolio degli architetti del regime. Del resto la sua ispirazione era di carattere razionale puro, esaltando la funzione e la linearità delle costruzioni.

F. Depero, Grattacieli e tunnel, 1930

Importante esponente del razionalismo, in cosa consistesse il suo futurismo, Alberto Sartoris (1901-1998), lo dice lui stesso in una dichiarazione retrospettiva del 1976: "Il futurismo fu per me una bandiera; fu il solo movimento di schietta avanguardia che m'aveva offerto ospitalità. Disponevo di grande spazio. Ho apportato al futurismo qualcosa che prima effettivamente non esisteva: il carattere rigido delle mie architetture, quell'estrema precisione che i futuristi ignoravano volutamente. Il dinamismo dell'architettura è soprattutto una questione dell'articolazione delle piante, a differenza dei futuristi che esprimevano in primo luogo il dinamismo nella facciata … Ho preso parte al futurismo come ad un movimento di liberazione. Non si sposano le idee in generale." Proprio per questa posizione anomala Sartoris rappresentò una cerniera tra Futurismo e Razionalismo, specialmente nell'ambiente comasco.

A Tullio Crali (1910-2000), più pittore che architetto nella sua lunga carriera, si debbono alcuni splendidi schizzi di edifici che segnano, nel solco di Sant'Elia, un tentativo di andare oltre il Razionalismo mantenendo un profilo poetico agli edifici. Qui l'immagine della macchina si fa più scientifica e la funzione viene rigorosamente fusa con il progetto estetico. Influenzato dall'*Osservatorio Einstein* costruito a Potsdam nel 1920-21 da Erich Mendelsohn, il suo progetto di *Palazzo delle Scienze* del 1930 (come del resto gli altri schizzi) rimane un esempio di una possibile evoluzione dell'architettura che non ebbe seguito in Italia, ma in altri paesi.

Va citato anche Nicolai Diulgheroff (1901-1982), di ori-gine bulgara e laureato a Torino, pittore e architetto, transitato attraverso l'esperienza del Bauhaus, del quale rimane una delle poche testimonianze di abitazione futurista realizzata. Si tratta della Casa Mazotti ad Albisola. Un suo disegno, il *Faro della vittoria della macchina* del 1927, fu diffuso come esempio tipico dell'architettura futurista, ma i suoi progetti di ville urbane e al mare sono assolutamente in linea con i canoni del Razionalismo.

Filippo Tommmaso Marinetti (1876-1944), Angiolo Mazzoni (1894-1919) e Mino Somenzi (1899-1948) firmarono del 1934 il Manifesto futurista dell'architettura aerea. Dei tre solo Mazzoni (1894-1979) si occupava professionalmente di architettura. Ingegnere capo delle Ferrovie dello Stato a lui si debbono alcune realizzazioni come il prospetto della Stazione Termini su via Giolitti a Roma, altre stazioni ferroviarie e numerosi uffici postali. Tutte costruzioni che riflettono alcuni aspetti di un razionalismo spurio, accompagnati da un'evidente atmosfera straniante e metafisica, che contrasta con i canoni futuristi. In realtà, a sua adesione appartiene a quell'eclettismo con cui Marinetti cercò di portare sotto l'ala del Futurismo il maggior numero di esperienze dell'architettura innovativa italiana, dichiarando l'assoluto primato di Sant'Elia pur in presenza di idee e proposte che poco avevano a che fare con i principi del Futurismo. Tradendone l'ispirazione originaria, il nuovo Manifesto del 1934 rispondeva al tentativo di annettersi il movimento razionalista, facendolo discendere da Sant'Elia e, nello stesso tempo, di mettere al riparo il Futurismo dall'accusa mossa dall'ala destra fascista di soviettismo e di comunismo, esaltandone la radice italiana e la sua precocità rispetto a altre esperienze europee.

Ricostruzione virtuale di città futurista

La linea filo metropolitana, sia pure aerea, del Futurismo entrava in conflitto con l'ideologia ruralista del regime, tesa a sfollare le città, denunciando i danni di un'eccessiva urbanizzazione. Quest'ultima la vecchia ideologia campestre comune a Pascoli, Alfredo Oriani e D'Annunzio, usata come surrogato di "un'identità smarrita", e contro la quale il Futurismo aveva organizzato un rovesciamento proprio sul tema della città. Marinetti parlava invece dei paesi come di città mancate, come "larva o speranza di città futura" ed esaltava "la supercittà di domani, dinamica, alta policroma, aureolata di aeroplani e tatuata di avvisi luminosi".

Ezio Godoli, nel suo *Il Futurismo*, sottolinea come l'azione di Marinetti, per tutti gli anni '30, fosse stata "determinante nella costituzione di un gruppo composito come quello degli architetti futuristi formato da individualità che, al di là di alcune comuni, ma generiche affermazioni di principio, non erano riuscite ad esprimere una unitaria linea di ricerca, tale da configurare una tendenza omogenea in seno all'architettura italiana".

In altre parole, il futurismo architettonico non riuscì a creare né una vera scuola né uno stile, pur tentando invano di annettersi il movimento razionalista, con il quale – assieme al tentativo di alleanza - ci furono anche

aspre polemiche. Per la verità, specialmente il Secondo Futurismo protestava che non poteva esistere uno *stile futurista*, avendo il concetto di stile un significato di approdo, di definitività. Poteva essere considerato futurista solo ciò che rimaneva costantemente aperto e disponibile al proprio superamento.

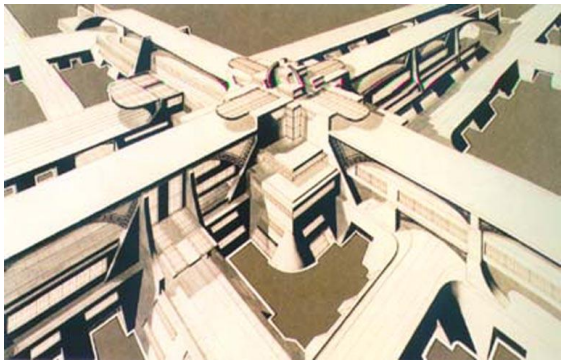
Bardi, esponente del Razionalismo, rispose a un certo punto alle critiche di Marinetti e Fillia affermando che il Futurismo e il Razionalismo erano tutti e due movimenti modernisti, ma che "il primo si basa sulla novità e il secondo sulla logica, il primo parte da un'estetica per arrivare alla realtà, il secondo parte dalla tecnica per arrivare all'arte". Giudizio che appare abbastanza centrato. Il Razionalismo aveva forse una radice metafisica, se però con essa si intende una radice matematico-geometrica, in ogni caso assai lontana dal cosiddetto *lirismo* futurista, che infatti criticava vivacemente come "bagaglio troppo pesante per un'architettura snella e libera". Già nel 1928 Marinetti aveva tentato di fissare somiglianze e differenze fondamentali tra Futurismo e Razionalismo, consistenti nel dinamismo della forma, nel colore non come decorazione, nell'eccentricità degli elementi di corredo come balconi, ascensori e così via, nelle trovate e nelle sorprese del non mai visto, in un lirismo ascensionale 'aeroplanico' (che in verità non si sa cosa vuol dire). Confermando così una certa ispirazione al seicentismo letterario e al barocco mentale.

In realtà, sappiamo che i rapporti tra Futurismo e Razionalismo furono intensi e, a un certo punto, anche di alleanza nel tentativo, del tutto fallito, di essere riconosciuti come architetture ufficiali del regime, contro il predominio di Piacentini e le tendenze favorevoli a una monumentalità tronfia, che rifaceva il verso alla romanità imperiale.

Con la sua proposta di architettura aerea, Marinetti cercava anche di completare una nuova estetica, dopo la poesia e la pittura, che scegliesse la visione dall'alto come emblema della nuova modernità. La città diviene così, in sostanza, un'aerocittà la cui struttura e la cui forma sono piegate al servizio di chi la vede e la usa dall'alto di un aeroplano. Curiosa cancellazione dell'immagine verticale della città, tipica eredità del Futurismo. Anzi, la città verticale viene ora vista come "ammorbante e puzzolente". Così, dalla difesa a tutto campo della metropoli verticale e intensiva, caotica e ordinata nello stesso tempo, si passa all'esaltazione della città orizzontale. La risposta al ruralismo del regime è la metropolizzazione della campagna. La nuova città orizzontale e "totale" rappresenta un'esplosione indifferenziata di solidi geometrici frequentabili dagli aeroplani, che si espande e occupa tutto il territorio.

In effetti, l'originaria città verticale futurista era stata costruita, ma altrove, per esempio a New York, che già allora rappresentava la frontiera della modernità e che aveva influenzato in modo non marginale le idee

futuriste. La furia polemica di Marinetti consisteva, ancora una volta, in una fuga astratta da una realtà che si andava svolgendo in tutt'altro modo.



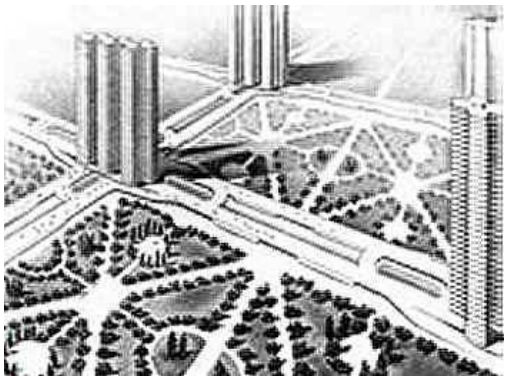
T. Crali, Aereoporto,1931

Tra i lasciti del Futurismo che hanno avuto fortuna anche nell'architettura contemporanea, e che hanno le loro radici nei progetti utopici delle città ideali del Rinascimento, va segnalata l'idea di un'architettura demiurgica: non specchio, ma strumento ordinatore di una società in formazione, il cui sviluppo va incanalato, appunto, attraverso le funzioni urbanistiche e architettoniche. Idea che - in effetti applicata - ha spesso favorito emarginazioni sociali e degrado urbano: proprio il contrario di quello che si intendeva fare.

Come sappiamo, in forza del suo voler essere un'esperienza estetica totale, di proporsi come il gusto del futuro, la sperimentazione futurista si allargò a diversi campi, ivi compreso quello dell'arredamento. Nasce anzi con i futuristi quell'architettura di interni come progettazione della vita quotidiana e che venne soprattutto sviluppata dal Bauhaus. Nel Manifesto sul mobilio futurista del 22 febbraio 1920 si dichiarava: "I MOBILI PARLANTI saranno dunque costruiti con intrecci, scontri e corpo-a-corpo di lettere di svariati caratteri, in modo che potranno dirvi così una nuova una bella parola! Vi scaglieranno un frizzo arguto, una battuta indovinata, un motto di spirito; saranno brillanti e spiritosi se vi piace. [...] i MOBILI A SORPRESA avranno un linguaggio totalmente appetito e aperitivo... ecc. ecc. ecc. Fra i MOBILI A SORPRESA sarà indispensabile all'esigenze della vita moderna una sedia fatta a scatti e a sbalzi, che manderà a gambe all'aria chiunque fa per sedersi. Questa sedia da offrire a creditori, scocciatori e rompiscatole potrebbe chiamarsi SEDIA A SBALZI o SEDIA NEVRASTENICA; e la sua offerta sarà molto eloquente."

In realtà, pur sempre con il piglio della provocazione, il Futurismo produsse ben meno stravaganti esperimenti di arredamento di abitazione, di locali, nonché oggetti, mobili singoli e tappezzerie. Qui si innesta, secondo Enrico Crispolti, una delle contraddizioni del Futurismo che, nato all'insegna del mito della macchina e dell'esaltazione dell'attività industriale, proprio nel campo dell'arredamento si dedicò piuttosto al ricupero dell'abilità artigianale tradizionale e rimase ancorato alla produzione del pezzo unico, costruito in modo non seriale. È vero, d'altra parte, che anche il Bauhaus era nato sotto il segno del rapporto tra arte e artigianato piuttosto che nell'ambito della cultura industriale. Ma ben presto

Walter Gropius e gli altri si posero il problema del processo di costruzione in serie e degli standard industriali. Per non parlare del Vkutermas sovietico, con cui il Futurismo ebbe a confrontarsi. In effetti, il "rapporto arte-industria era colto dai futuristi soltanto sotto il profilo del rinnovamento dell'immaginazione formale-strutturale dei prodotti, ma scavalcando il momento di analisi delle nuove metodologie di produzione." Solo Depero, con il suo atelier d'arte a Rovereto, cercò in qualche modo di superare la fase artigianale. Questo atteggiamento preindustriale non prevalse senza contrasti nell'ambito del movimento futurista. Ginna e Galante, ad esempio, si dichiararono in disaccordo con gli altri futuristi sull'indifferenza per la produzione di serie. Comunque, fu solo nel secondo dopoguerra e, in particolare con Bruno Munari, che aveva attraversato una feconda fase di adesione al Secondo Futurismo, che in Italia gli oggetti di arredamento, in quanto funzionali e, nello stesso tempo, dotati di un'estetica trovarono la strada del design industriale accreditato anche in campo internazionale.



G. Fiorini, Divisione di lotti con grattacieli, 1931

Nell'ambito dei progetti di architettura di interni realizzati, è il caso di segnalare Ivo Pannaggi (1901-1981), con la sua Casa Zampini a Esanatoglia. Emigrato a Oslo dalla Germania nel 1933, vi rimase fino alla morte, abbandonando l'architettura, facendo l'operaio e dedicandosi alla pittura. In una conferenza all'Università di Roma nel 1927 Pannaggi così presentava la sua architettura di interni: "Esistono già molti ambienti futuristi, sale di ritrovo, hall di alberghi e così via., ma il vero appartamento di abitazione, dove gli ambienti servono per uno scopo determinato e dove si abiti in permanenza, non era stato prima d'oggi costruito". In effetti, l'appartamento di Pannaggi è ricco di soluzioni eleganti e di grande effetto policromo. I pezzi d'arredo, superando le resistenze dei mobilieri cui era affidata la loro realizzazione, erano di forme e colori mai visti prima. "Tutto – dichiarò Pannaggi – fu costruito in forme e con procedimenti nuovi". Non vi è dubbio che su molte soluzioni si avverte l'influenza del De Stijl e del Bauhaus. Al contrario delle fantastiche esplosioni futuriste, gli esiti erano qui più concettuali e misurati, in una certa misura freddi. Tuttavia, le forme adottate non erano rigide, ma adattate all'uso cui erano destinati i diversi ambienti. In un certo senso, come è stato scritto, Pannaggi propose un arredamento di "stati d'animo", che tenesse conto dell'atteggiamento psicologico medio cui corrisponderebbe l'uso di un certo ambiente. Nelle soluzioni cromatiche si sente fortissimo l'influsso

della pittura del russo Malevich: in quelle superfici geometriche monocolori, perfettamente definite nello spazio, che delineano un mondo preciso, legato geometricamente al contesto.

B. Munari, Sedia per visite brevi, 1945

La casa Zampini appare però meno una casa da abitare e più una casa in cui l'umanità di carne urta contro l'inesorabilità del geometrico, di una macchina divenuta logica fredda e consequenziale, che non lascia spazio all'abbandono e al sentimento. L'abita un'umanità d'acciaio che sta transitando oltre l'umano. Nonostante ciò, la casa progettata da Pannaggi è di grande fascino, con soluzioni d'avanguardia, come le lampade delle poltrone che si accendono e si spengono quando ci si siede e ci si alza. Lui stesso ha sostenuto in seguito che le forme caratteristiche della civiltà con-temporanea, non sono state le esperienze artistiche, plastiche o letterarie ma "quelle degli oggetti destinati a scopi pratici e utilitari. In loro risiede una vera originalità, connaturati ad essi sono inavvertitamente gli elementi dello stile che caratterizza nell'avvenire la nostra civiltà."

Fortunato Depero (1892-1960), oltre che produttore di tessuti, di arazzi, di stoffe per arredo e di mobili, adottando una cifra stilistica che può non piacere ma che fu certamente innovativa (pur riprendendo motivi popolari tirolesi), promosse la cosiddetta architettura tipografica, spesso usata anche nel campo delle proposte pubblicitarie. Più autonomo da Marinetti e dagli altri futuristi, il Depero architetto si impegnò molto sul versante della costruzione di padiglioni le cui forme erano costituite dalle lettere dell'alfabeto, le quali strutturano l'edificio in un giuoco di vuoti e di pieni. Qui il messaggio pubblicitario (il nome di una ditta o di un prodotto) e l'edificio si fondono in tutto unico dando luogo a un manufatto di grande impatto visivo

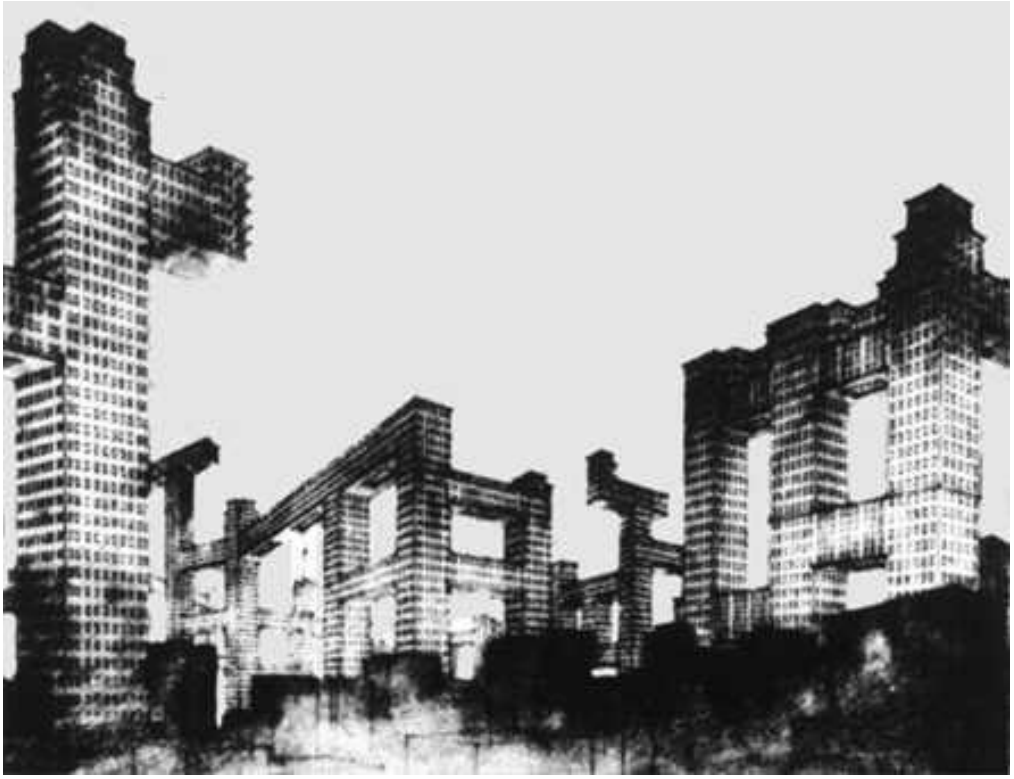
Giacomo Balla (1871-1958), scriveva nell'aprile del 1931: "Lo sappia o non lo sappia il pubblico, oggi c'è futurismo nelle stoffe, nelle fodere, negli ombrelli, nelle borsette, nelle sciarpe, nei tappeti, nelle cravatte, negli arazzi, nei cuscini, nei giocattoli, nelle carte da parati e negli abatjours; c'è futurismo nelle decorazioni luminose di Sale e di Grandi Alberghi, e nei placards, nelle réclames murali, nelle copertine delle riviste, nei mobili, nelle terrecotte (meravigliose quelle di Tullio Mazzotti d'Albisola!), nella scenografia e nei sipari". Balla riassumeva così la moda futurista nel campo dell'arredamento, cui aveva contribuito moltissimo con l'allestimento di locali (il Bal TicTac in via Milano a Roma e poi della sua

stessa casa romana, che apriva regolarmente ai visitatori); nonché con i progetti di mobili "letterali", fiori tridimensionali e arredi per bambini, come nel caso della camera delle figlie di Marinetti. Le sue soluzioni appaiono meno affascinanti di quelle di Pannaggi: i colori vivaci si sovrappongono alle forme, ma non vi si integrano e risultano così piuttosto statiche.

Vinicio Paladini (1902-1971) fu un attento osservatore dell'esperienza dell'avanguardia russa e, in particolare, del Costruttivismo, di cui riprende i temi ideologici, come quello dell'alleanza tra avanguardia artistica e avanguardia del movimento operaio. Di lui si può citare un disegno del 1923 per una camera da letto per albergo, con forme rigorosamente geometriche e volumi precisi retti dal colore e con un uso rarefatto dei pezzi di arredamento, ridotti all'essenziale, ma non privi di eleganza, tipica di certo razionalismo degli anni Trenta.

Anche Virgilio Marchi e Nicola Diulgheroff, che abbiamo già citato nel campo dell'architettura di esterni, furono attivi in quello dell'arredamento.

Tutto il filone del design e dell'oggettistica non può concludersi senza ricordare Bruno Munari (1907-1997), il quale scriverà in uno scritto autobiografico che, in un certo senso, dovette all'influenza di Marinetti, se dipinse le sue celebri macchine inutili. Munari, esponente futurista per diversi anni, è stato uno dei massimi designer del Novecento. Picasso lo paragonava addirittura a un moderno Leonardo da Vinci. Fu tra i fondatori, nel 1948, del Movimento Arte Concreta (MAC). La sua *Sedia per visite brevi*, disegnata nel 1945 (quando era uscito da tempo dal Futurismo) è a tutti gli effetti un oggetto futurista.



P.Portaluppi, Abitazioni e Uffici di Hellytown, 1926

MANIFESTI

L'«ATMOSFERASTRUTTURA» BASI PER UN'ARCHITETTURA FUTURISTA
E. Prampolini, 1914 e 1918

L'amico Fani, nostro ottimo collaboratore, ha pubblicato un decalogo su l'architettura futurista, e un articolo su «l'Italia futurista» del 15 gennaio, molto lirico, ma poco architettonico, dichiarando *l'abolizione dei piani nelle case;* affermazioni identiche a quelle del *mio manifesto su L'architettura futurista,* pubblicato nel «P. Giornale d'Italia» del 28 febbraio 1914 con due illustrazioni che dimostravano più *architettonicamente* e meno *liricamente* la possibile realizzazione di una *casa senza piani.* Riproduciamo, cominciando da questo numero detto manifesto e illustrazioni.

I.

Nessuna attività artistica, ha presentato un carattere di sdegnoso anacronismo come l'architettura.

Questa prima manifestazione dell'ingegno umano di assoluta necessità, che avrebbe dovuto se non precorrere le esigenze dell'uomo, soddisfarle parallelamente al loro svolgersi, è sempre rimasta indietro, e con passo di piombo ha seguito l'incessante evolversi delle estrinsecazioni umane distanziandosi sempre più da queste e stabilendo una delittuosa voragine fra le esigenze della vita dell'uomo, e i reciproci scopi essenziali dell'architettura.

Come la pittura è una conseguenza astratta della scultura, e la scultura una conseguenza astratta dell'architettura, così l'architettura è stata una conseguenza astratta degli elementi vegetali della natura originata per evoluzione di necessità intrinseche della vita umana primitiva.

Come l'abitazione e l'architettura dell'uomo primitivo ebbe una genesi vegetale perché rispecchiavano la vita primitiva, aborigena, lacustre, dell'uomo, così l'abitazione futura, e l'architettura futurista sarà una conseguenza astratta degli elementi atmosferici delle forme dello spazio originate per rivoluzione di necessità intrinseche alla vita umana futurista. L'architettura futurista deve avere una genesi atmosferica, poiché rispecchia la vita intesa di *moto, luce, aria,* di cui l'uomo futurista è nutrito.

Se il troglodita per difendersi dalla natura sentì la necessità ed ebbe il genio da creare le capanne su palafitte, collegando fra loro gli elementi vegetali e formare un insieme architettonico rispondente alle proprie esigenze, e a quelle di quell'epoca, Noi ora *non* vivendo nella stessa epoca non dobbiamo né possiamo assolutamente sopportare i medesimi elementi architettonici che da allora ad oggi, hanno invariabilmente ossessionato le nostre abitazioni e ridotta l'architettura all'impotenza.

II

Sappiamo infatti che tutta l'architettura costruita fino ad oggi è una timida derivazione delle abitazioni lacustri e palustri dell'età del bronzo. Le stesse sagome architettoniche, le medesime basi, gli *elementi* vegetali impiegati dall'uomo primitivo per costruire la propria abitazione, sono stati *ripetuti* da tutte le generazioni delle varie civiltà, con crescente svalutazione delle forme architettoniche in rapporto alle esigenze pratiche. Accettati così a priori i valori intrinseci, e la struttura essenziale delle capanne su palafitte, senza discernimento, con il senso della più ebbra ignoranza, con balorda concezione d'ipotetica riforma arrivarono (queste generazioni) per deduzione, a squadernarci quella monotona espressione di stili architettonici, che sono la più goffa rappresentazione di reciproco plagio che ogni civiltà abbia potuto anticamente manifestare.

III.

Le civiltà primordiali (Babilonia, Assiria, Egitto, Caldea) ecc. stilizzarono, materializzando gli elementi naturali che gli uomini primitivi impiegarono rudimentalmente e allo stato naturale, trasformando le palafitte in colonne, svisando i caratteri istintivi della capanna in tempio, ecc.; coprendo così d'ipocrisie la geniale spontaneità pratica di quelle popolazioni primigenie. I Greci, e i Romani continuarono con scarsa originalità a rendere più astratte e sintetiche le forme vegetali già materializzate dalle succitate generazioni. I cristiani poi, perduti nell'oscurità del misticismo scambiarono l'essenza pratica dell'abitazione, per il significato dell'idea del simbolo. Dopo questi stili, gli altri sono una bastarda derivazione di inquietanti ricerche che hanno come esponenti delle incognite che si chiamano Brunelleschi, Bramante, Michelangiolo, Bernini, ecc.

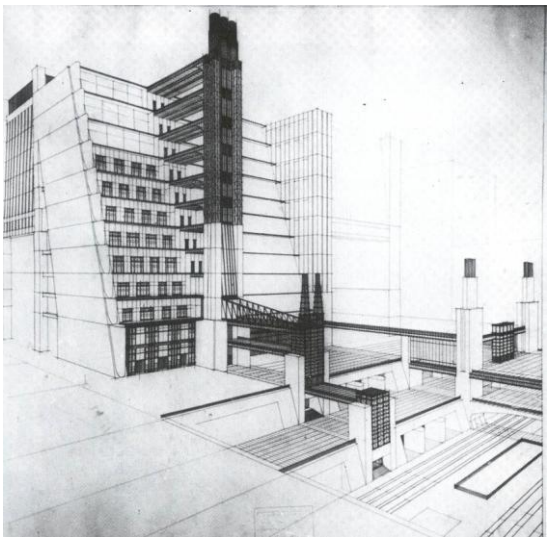
Quello che importa per un architetto futurista e per l'architettura futurista, non è solamente di stabilire la differenziazione dei valori costruttivi fra due fabbricati, ma pur anche che ogni ambiente sia concepito e venga costruito per lo scopo voluto, e in carattere all'esigenza stabilita; e al medesimo tempo che non possa servire assolutamente ad altro uso; non generando così più quella equivoca confusione fra costruzione civile e militare, quella trasformazione degli ospedali in *hôtels,* scuole in ammuffite case domestiche, ecc.

Affermo anche che avendo ogni attività umana la propria architettura equivalente alle proprie esigenze, non dovrà più esservi distinzione fra architettura sontuosa, ufficiale, o di stile (come si dice erroneamente oggi) e architettura commerciale, da speculazione volgare e ripugnante. Solamente rispecchiando la tumultuante assordante vita presente e futura, che si svolge fra atmosfera e forza, si potrà giungere a quella rivoluzione costruttiva tanto necessaria per la concezione di nuove fasi architettoniche, assurgendo anche a quel valore d'arte finora ostentato. L'architettura futurista sarà in relazione diretta assoluta con la vita e questa reciprocamente in coordinazione con l'architettura; da cui risulta, che come l'estrinsecazioni umane sono parte integrante dell'architettura, questa a sua volta è parte integrante dell'atmosfera. Essendo la vita futurista dell'aria, della *luce* (energie naturali) e della forza (energia artificiale), l'architettura

futurista dovrà essere plasmata ed esteriorizzata da queste tre entità energetiche che amalgamate tra loro creano un'unica *entità astratta* che io chiamo diatesi sferica, conseguenza astratta di energie, che stabilisce il rapporto-valore fra *l'influenza naturale dell'atmosfera, e le necessità materiali dell'uomo.*

Il rinnovamento della pittura e della scultura è avvenuto mediante il dinamismo plastico e pittorico futurista, con la ricerca dello stile del movimento, degli stati d'animo, della scultura d'ambiente creata dal Boccioni; così il rinnovamento architettoníco, è avvenuto mediante la ricerca e la concezione dello *stile atmosferico,* delle sagome *atmosfericbe; della diatesi-sferica o costituzione fisica dell'architettura futurista: Rapporto relativo* al moto della terra, alla propagazione della luce, all'espansione atomica dell'aria; poiché non è concepibile una costruzione architettonica che fa parte della superficie terrestre, estranea alle influenze sferiche del-l'evoluzione terrestre, o non subordinabile alle energie da cui è circondata (luce, aria, forza); *Rapporto assoluto* all'ambiente e vita umana perché è assurda e incomprensibile un'architettura estranea a qualsiasi respiro umano, ai 32 gradi di calore e più, o ai 17 sotto zero. S'impone l'assoluta necessità di creare un nuovo carattere etnico universale per l'architettura, per mezzo del quale acquisti i suoi valori assoluti artistici materiali; noi con la ricerca dello *stile atmosferico* e l'influenza del dinamismo se abbiamo risolto tale problema, sollevandolo dall'inerzia, dal giogo commerciale, e mettendo in relazione il *relativo esterno, con l'assoluto interno,* con gravitazione e peso.

Tutte le costruzioni futuriste imperniate nello spazio, subiranno l'influenza dell'attrazione universale prolungandosi all'infinito creando pieni e vuoti astratti.



A. Sant'Elia, Casa a gradoni
su quattro piani stradali

MANIFESTO FUTURISTA SULL'ARCHITETTURA
A. Sant'Elia, 11 luglio 1914

Dopo il '700 non è più esistita nessuna architettura. Un balordo miscuglio dei più vari elementi di stile, usato a mascherare lo scheletro della casa moderna, è chiamato architettura moderna. La bellezza nuova del cemento e del ferro viene profanata con la sovrapposizione di carnevalesche incrostazioni decorative che non sono giustificate né dalle necessità costruttive, né dal nostro gusto e traggono origine dalle antichità egiziana, indiana o bizantina, e da quello sbalorditivo fiorire di idiozie e di impotenza che prese il nome di neo-classicismo.
In Italia si accolgono codeste ruffianerie architettoniche e si gabella la rapace incapacità straniera per geniale invenzione, per architettura nuovissima. I giovani architetti italiani (quelli che attingono originalità dalla clandestina compulsazione di pubblicazioni d'arte) sfoggiano i loro talenti nei quartieri nuovi delle nostre città, ove una gioconda insalata di colonnine ogivali, di foglione seicentesche, di archi acuti gotici, di pilastri egiziani, di volute rococò, di putti quattrocenteschi, di cariatidi rigonfie, tien luogo, seriamente, di stile, ed arieggia con presunzione al monumentale. Il caleidoscopico apparire e riapparire di forme, il moltiplicarsi delle macchine, l'accrescersi quotidiano dei bisogni imposti dalla rapidità delle comunicazioni, dall'agglomeramento degli uomini, dall'igiene e da cento altri fenomeni della vita moderna non danno alcuna perplessità a codesti sedicenti rinnovatori dell'architettura. Essi perseverano cocciuti con le regole di Vitruvio, del Vignola e del Sansovino e con qualche pubblicazioncella di architettura tedesca alla mano, a ristampare l'immagine dell'imbecillità secolare sulle nostre città, che dovrebbero essere l'immediata e fedele proiezione di noi stessi.
Così quest'arte espressiva e sintetica è diventata nelle loro mani una vacua esercitazione stilistica, un rimuginamento di formule malamente accozzate a camuffare da edificio moderno il solito bossolotto passatista di mattone e di pietra. Come se noi, accumulatori e generatori di movimento, coi nostri prolungamenti meccanici, col rumore e colla velocità della nostra vita, potessimo vivere nelle stesse case, nelle stesse strade costruite pei loro bisogni dagli uomini di quattro, cinque, sei secoli fa. Questa è la suprema imbecillità dell'architettura moderna che si ripete per la complicità mercantile delle accademie domicili coatti dell'intelligenza, ove si costringono i giovani all'onanistica ricopiatura di modelli classici, invece di spalancare la loro mente alla ricerca dei limiti e alla soluzione del nuovo e imperioso problema: **la casa e la città futuriste.** La casa e la città spiritualmente e materialmente nostre, nelle quali il nostro tumulto possa svolgersi senza parere un grottesco anacronismo.
Il problema dell'architettura futurista non è un problema di rimaneggiamento lineare. Non si tratta di trovare nuove sagome, nuove marginature di finestre e di porte, di sostituire colonne, pilastri, mensole con cariatidi, mosconi, rane; non si tratta di lasciare la facciata a mattone nudo, o di intonacarla, o di rivestirla di pietra né di determinare differenze formali tra l'edificio nuovo e quello vecchio; ma di creare di sana pianta la casa

futurista, di costruirla con ogni risorsa della scienza e della tecnica, appagando signorilmente ogni esigenza del nostro costume e del nostro spirito, calpestando quanto è grottesco, pesante e antitetico con noi (tradizione, stile, estetica, proporzione) determinando nuove forme, nuove linee, una nuova armonia di profili e di volumi, un'architettura che abbia la sua ragione d'essere solo nelle condizioni speciali della vita moderna, e la sua rispondenza come valore estetico nella nostra sensibilità. Quest'architettura non può essere soggetta a nessuna legge di continuità storica. Deve essere nuova come è nuovo il nostro stato d'animo.
L'arte di costruire ha potuto evolversi nel tempo e passare da uno stile all'altro mantenendo inalterati i caratteri generali dell'architettura, perché nella storia sono frequenti i mutamenti di moda e quelli determinati dall'avvvicendarsi dei convincimenti religiosi e degli ordinamenti politici; ma sono rarissime quelle cause di profondo mutamento nelle condizioni dell'ambiente che scardinano e rinnovano, come la scoperta di leggi naturali, il perfezionamento dei mezzi meccanici, I'uso razionale e scientifico del materiale.
Nella vita moderna il processo di conseguente svolgimento stilistico nell'architettura si arresta. **L'architettura si stacca dalla tradizione. Si ricomincia da capo per forza.**
Il calcolo sulla resistenza dei materiali, l'uso del cemento armato e del ferro escludono l'«architettura» intesa nel senso classico e tradizionale. I materiali moderni da costruzione e le nostre nozioni scientifiche, non si prestano assolutamente alla disciplina degli stili storici, e sono la causa principale dell'aspetto grottesco delle costruzioni «alla moda» nelle quali si vorrebbe ottenere dalla leggerezza, dalla snellezza superba della *poutrelle* e dalla fragilità del cemento armato, la curva pesante dell'arco e l'aspetto massiccio del marmo.
La formidabile antitesi tra il mondo moderno e quello antico è determinata da tutto quello che prima non c'era. Nella nostra vita sono entrati elementi di cui gli antichi non hanno neppure sospettata la possibilità; vi sono determinate contingenze materiali e si sono rilevati atteggiamenti dello spirito che si ripercuotono in mille effetti; primo fra tutti la formazione di un nuovo ideale di bellezza ancora oscuro ed embrionale, ma di cui già sente il fascino anche la folla. Abbiamo perduto il senso del monumentale, del pesante, dello statico, ed abbiamo arricchita la nostra sensibilità del **gusto del leggero, del pratico, dell'effimero e del veloce.** Sentiamo di non essere più gli uomini delle cattedrali, dei palazzi, degli arengari; ma dei grandi alberghi, delle stazioni ferroviarie, delle strade immense, dei porti colossali, dei mercati coperti, delle gallerie luminose, dei rettifili, degli sventramenti salutari.
Noi dobbiamo inventare e rifabbricare la città futurista simile ad un immenso cantiere tumultuante, agile, mobile, dinamico in ogni sua parte, e la casa futurista simile ad una macchina gigantesca. Gli ascensori non debbono rincantucciarsi come vermi solitari nei vani delle scale; ma le scale, divenute inutili, devono essere abolite e gli ascensori devono inerpicarsi, come serpenti di ferro e di vetro, lungo le facciate. La casa di cemento di vetro di ferro senza pittura e senza scultura, ricca soltanto della

bellezza congenita alle sue linee e ai suoi rilievi, straordinariamente brutta nella sua meccanica semplicità, alta e larga quanto più è necessario, e non quanto è prescritto dalla legge municipale deve sorgere sull'orlo di un abisso tumultuante: la strada, la quale non si stenderà più come un soppedaneo al livello delle portinerie, ma si sprofonderà nella terra per parecchi piani, che accoglieranno il traffico metropolitano e saranno congiunti per i transiti necessari, da passerelle metalliche e da velocissimi *tapis roulants* .

Bisogna abolire il decorativo. Bisogna risolvere il problema dell'architettura futurista non più rubacchiando da fotografie della Cina, della Persia e del Giappone, non più imbecillendo sulle regole del Vitruvio, ma a colpi di genio, e armati di una esperienza scientifica e tecnica. Tutto deve essere rivoluzionato. Bisogna sfruttare i tetti, utilizzare i sotterranei, diminuire l'importanza delle facciate, trapiantare i problemi del buon gusto dal campo della sagometta, del capitelluccio, del portoncino in quello più ampio dei **grandi aggruppamenti di masse,** della **vasta disposizione delle piante.** Finiamola coll'architettura monumentale funebre commemorativa. Buttiamo all'aria monumenti, marciapiedi, porticati, gradinate, sprofondiamo le strade e le piazze, innalziamo il livello delle città.

IO COMBATTO E DISPREZZO:

1. - Tutta la pseudo-architettura d'avanguardia, austriaca, ungherese, tedesca e americana.

2. - Tutta l'architettura classica solenne, ieratica, scenografica, decorativa, monumentale, leggiadra, piacevole.

3. - L'imbalsamazione, la ricostruzione, la riproduzione dei monumenti e palazzi antichi.

4. - Le linee perpendicolari e orizzontali, le forme cubiche e piramidali che sono statiche, gravi, opprimenti ed assolutamente fuori dalla nostra nuovissima sensibilità.

5. - L'uso di materiali massicci, voluminosi, duraturi, antiquati, costosi.

E PROCLAMO

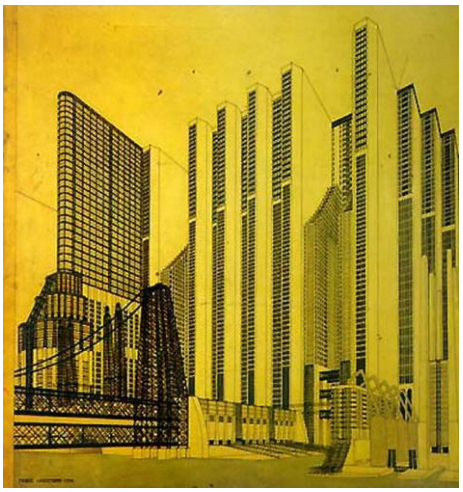
1. - Che l'architettura futurista è l'architettura del calcolo, dell'audacia temeraria e della semplicità; l'architettura del cemento armato, del ferro, del vetro, del cartone, della fibra tessile e di tutti quei surrogati del legno, della pietra e del mattone che permettono di ottenere il massimo della elasticità e della leggerezza;

2. - Che l'architettura futurista non è per questo un'arida combinazione di praticità e di utilità, ma rimane arte, cioè sintesi, espressione;

3. - Che le linee oblique e quelle ellittiche sono dinamiche, per la loro stessa natura hanno una potenza emotiva mille volte superiore a quella delle perpendicolari e delle orizzontali, e che non vi può essere un'architettura dinamicamente integratrice all'infuori di esse;

4. - Che la decorazione, come qualche cosa di sovrapposto all'architettura, è un assurdo, e che **soltanto dall'uso e dalla disposizione originale del materiale greggio o nudo o violentemente colorato, dipende il valore decorativo dell'architettura futurista;**

5. - Che, come gli antichi trassero l'ispirazione dell'arte dagli elementi della natura, noi - materialmente e spiritualmente artificiali - dobbiamo trovare quell'ispirazione negli elementi del nuovissimo mondo meccanico che abbiamo creato, di cui l'architettura deve essere la più bella espressione, la sintesi più completa, l'integrazione artistica più efficace;
6.- L'architettura come arte di disporre le forme degli edifici secondo criteri prestabiliti è finita;
7. - Per architettura si deve intendere lo sforzo di armonizzare con libertà e con grande audacia, l'ambiente con l'uomo, cioè rendere il mondo delle cose una proiezione diretta del mondo dello spirito;
8. - Da un'architettura così concepita non può nascere nessuna abitudine plastica e lineare, perché i caratteri fondamentali dell'architettura futurista saranno la caducità e la transitorietà. **Le case dureranno meno di noi. Ogni generazione dovrà fabbricarsi la sua città.** Questo costante rinnovamento dell'ambiente architettonico contribuirà alla vittoria del **Futurismo**, che già si afferma con le **Parole in libertà, il Dinamismo plastico, la Musica senza quadratura e l'Arte dei rumori,** e pel quale lottiamo senza tregua contro la vigliaccheria passatista.



M. Chiattone, Metropoli moderna, 1914

ARCHITETTURA FUTURISTA. MANIFESTO
Umberto Boccioni, 1914 (non pubblicato)

Abbiamo preso a pedate l'apatia commerciale e tradizionale dei pittori e degli scultori italiani, è ora di prendere a frustate l'affarismo e la viltà degli architetti.
L'architettura, l'arte libera per eccellenza, la più vasta nell'aspirazione all'assoluto è purtroppo e la più schiava e la più legata alle contingenze della vita.
Noi futuristi abbiamo riassunto in quattro anni le ricerche pittoriche e scultoree della modernità prima completamente sconosciute in Italia.

Abbiamo creato a spirale la simultaneità la forma unica e dinamica che crea la costruzione architettonica della continuità:

DINAMISMO PLASTICO = COSCIENZA ARCHITETTONICA DINAMICA

Le condizioni dell'architettura italiana sinora sono particolarmente sfavorevoli.

Le condizioni politiche e sociali, il concetto tradizionale dell'educazione e dell'igiene sono barriere storiche che l'architetto difficilmente può rovesciare con la sua personale volontà e con la spinta isolata del proprio genio.

Ecco perché noi futuristi vogliamo condurre gli architetti italiani in quell'atmosfera di coraggio di severa solidarietà estetica che abbiamo creato.

Nella creazione architettonica il passato opprime la mente del committente e dell'architetto.

Ogni salumaio sogna il rinascimento o altro senza parlare della monumentale asinità dello Stato.

Il contatto con l'uomo d'affari scoraggia l'audacia dell'architetto. Il plagio questa piaga dell'arte italiana porta con sé e paralizza lo sviluppo di un'arte architettonica italiana con due vergognose schiavitù:

1° La schiavitù per gli ordini e gli stili antichi: il dorico, lo ionico, il corinzio, il romanico, il gotico, il rinascimentale il moresco, ecc.

2° La schiavitù per gli stili stranieri: sentimentalismo + quacquerismo = cottage o arte inglese; sensualità da Kellerina + zingaresca = birreria o arte viennese; barbarie rammollita + mugik letterario = isba o arte russa; latte di vacca + cioccolata + noia alpestre = chalet svizzero o arte villereccia.

Nella schiavitù degli stili antichi abbiamo delle logore e volgari abitudini archeologiche che creano il feticismo edilizio per il greco, il romano, la basilica la cattedrale gotica il palazzo cinquecentesco.

Nella schiavitù degli stili stranieri se così si possono chiamare abbiamo invece lo snobismo intellettuale per il nord, che fa ingombrare una costruzione edilizia italiana di decorazioni di legni di stoffe di oggetti lavorati col gusto balordo del contadino delle varie steppe alla moda ungheresi russe o scandinave, che fa ornare i nostri ambienti pubblici teatri caffè banche esposizioni con i funebri marmi neri e le glaciali sculture in legno nero d'un restaurant berlinese, o con la pesante vivacità dell'orientalismo moscovita.

E ora di finirla.

Il solo paese che per clima e per spirito può dare un'architettura moderna di stile universale è l'Italia.

E questo il suo ufficio futuro nelle arti.

Tra cinquant'anni l'Italia avrà dato alcuni grandi artisti in pittura scultura letteratura musica architettura che detteranno legge al mondo.

L'unica via che conduca ad un rinnovamento radicale dell'architettura è il ritorno alle **Necessità**.

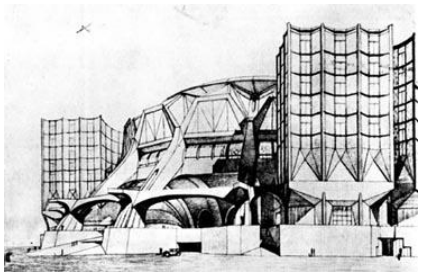
Quando ho scritto che la formula del dinamismo plastico racchiudeva in sé l'idealità della nostra epoca intendevo dire che racchiudeva in sé la necessità della nostra epoca. Nella vita moderna

NECESSITA' = VELOCITA'

Le nostre opere di pittura di scultura sono fatte di calcolo perché l'emozione scaturisca da una costruzione interna (architettonica) e sfugga l'accidentalità visiva.
Quindi i volumi dei corpi, i volumi atmosferici, i vuoti e i pieni e la loro definizione esatta matematica, lucente, la precisione dei contorni, i toni decisivi la nudità la crudezza la bianchezza la nerezza nelle nostre opere vivono in virtù di leggi architettoniche dettate da leggi armoniche.
La necessità dinamica della vita moderna creerà necessariamente una architettura evolutiva.
Questo concetto è già applicato a tutte le costruzioni che rispondono direttamente alle necessità della vita e che per il loro ufficio sono credute fuori dal dominio estetico e sono invece proprio quelle che creano per la necessità della loro origine una emozione estetica veramente viva.
Un ferro chirurgico, una nave, una macchina, una stazione ferroviaria portano nella loro costruzione una necessità di vita che crea un insieme di vuoti e di pieni di linee e di piani di equilibri e di equazioni attraverso il quale scaturisce una nuova emozione architettonica.
Nessun ingegnere navale o inventore meccanico penserebbe mai a sacrificare una anche minima potenzialità della propria costruzione per lasciare il posto ad una decorazione o ad una qualsiasi preoccupazione estetica culturale. Nel magnifico sviluppo della meccanica constatiamo anzi il contrario.
Le navi le automobili le stazioni ferroviarie tanto più hanno acquistato di espressione estetica quanto più hanno subordinato la loro costruzione architettonica alla necessità dei bisogni cui erano destinate.
Alle grandi tettoie ferroviarie che erano lontanamente legate al grandioso della navata della cattedrale subentrano le pensiline sufficienti e necessarie al treno in arrivo e in partenza.
Le alberature gli alti fumaioli che legavano la nave alla pianta al fiore, cioè all'irregolare naturale sono scomparsi per lasciare il posto ad un insieme necessario tagliente piatto elissoidale penetrante destinato ad evitare attriti.
Le automobili diminuite le dimensioni che le legavano al cocchio e alla diligenza per sviluppare il motore radere il suolo e filare come proiettili.
Verrà un tempo in cui le macchine dell'aria non imiteranno più l'uccello e il pesce per avvicinarsi sempre più a forme dettate di necessità di stabilità di velocità.
Questi procedimenti così profondamente educativi che ci offre la meccanica sono completamente trascurati nell'arte edilizia nell'abitazione nelle strade ecc.
La preoccupazione estetica la cultura, mentre tutte le forme della vita e dell'arte si allontanano dal disordinato dal caotico naturale per avviarsi verso un ordine prestabilito verso il cerebrale, impediscono ogni innovazione.
Si ha un concetto sacro della colonna e del capitello della cornice. Un concetto sacro della materia marmo bronzo legno un concetto sacro della decorazione.
Un concetto sacro del monumentale un concetto sacro della statica eterna .
Bisogna che l'architetto butti all'aria tutto e dimentichi d'essere architetto.

Torni ad un nuovo fondamentale, che non è l'arcaismo degli egizi o il primitivismo dei contadini ma è l'architettonico che le condizioni di vita create dalla scienza ci impongono come pura necessità.
È questa che guida infallibilmente l'istinto verso l'espressione estetica.
I grandi caseggiati popolari con la loro nudità e la loro semplice decorazione in bianco-pieno e vuoto-nero sono molto più vicini alla realtà della villa o del palazzo borghese.
Nel mio libro sulla *Pittura e Scultura futuriste* parlavo dei nuovi elementi naturali che la scienza e la meccanica ci hanno dati, in mezzo ai quali viviamo che sono l'essenza della vita moderna.
E in questi elementi naturali che si devono scoprire nuove leggi di costruzioni architettoniche.
Non si può parlare di statica e di eternità quando ogni giorno di più cresce la febbre della trasformazione, della rapidità delle comunicazioni, la rapidità delle costruzioni.
Tutto questo ci mostra che in architettura ci avviamo verso un'arte rigida leggera mobile.
Non progredirà mai finché si avrà la schiavitù tradizionale per il materiale da costruzione che la nostra moderna rapidità ci fa considerare come pesante ingombrante di lenta lavorazione quindi costoso.
Bisogna nobilitare le materie costruttive e rapide per eccellenza (ferro legno mattone cemento armato) mantenendo vive le loro caratteristiche.
Queste materie usate in una costruzione con il puro e semplice concetto di **economia + utilità + rapidità** creano contrasti di tono e di colore preziosissimi.
La putrella preservata dal minio può essere verniciata con tutti i bulloni dell'iride.
I bulloni creano degli spazi decorativi.
L'incontro del rosso-mattone col bianco-cemento crea una macchia decorativa.
E quindi un errore bestiale il far scomparire dalla costruzione queste materie mascherandole truccandole con intonachi, stucchi, finti marmi ed altre simili volgarità dispendiose e inutili.
Noi abbiamo soppresso in pittura e scultura ogni superfluo decorativo ogni preoccupazione estetica per il monumentale e per il solenne tradizionale.
Il dado la piramide il rettangolo come linea generale, in cui si include il fabbricato deve essere soppressa: esse mantengono la linea architettonica nella immobilità.
Tutte le linee devono essere usate in qualsiasi punto e con qualsiasi mezzo.
Questa autonomia delle parti componenti l'edificio romperà l'uniformità, creerà l'impressionismo architettonico e da questo potranno scaturire nuove possibilità avvenire.
Si otterrà intanto la distruzione della vecchia e inutile simmetria per la quale si sacrifica sempre l'utilità.
Gli ambienti di un edificio devono dare, come un motore, il massimo rendimento.

Per la simmetria invece si concedono luce e spazi ad ambienti che non ne hanno bisogno, se ne sacrificano altri necessarissimi alla vita moderna.
Quindi anche la facciata di una casa deve scendere salire scomporsi entrare o sporgere secondo la potenza di necessità degli ambienti che la compongono.
È l'esterno che l'architetta deve sacrificare all'interno come in pittura e in scultura.
E poiché l'esterno è sempre un esterno tradizionale, il nuovo esterno che risulterà dal trionfo dell'interno creerà ineluttabilmente la nuova linea architettonica.
Abbiamo detto che in pittura porremo lo spettatore al centro del quadro facendolo cioè centro dell'emozione invece che semplice spettatore.
Anche l'ambiente architettonico delle città si trasforma in senso avvolgente.
Noi viviamo in una spirale di forze architettoniche.
Fino a ieri la costruzione volgeva in senso panoramico successivo.
Ad una casa succedeva una casa ad una via un'altra via.
Oggi cominciamo ad avere intorno a noi un ambiente architettonico che si sviluppa in tutti i sensi: dai luminosi sotterranei dei grandi magazzini dai diversi piani di tunnel delle ferrovie metropolitane alla salita gigantesca dei grattanuvole americani.
L'avvenire farà sempre più progredire le possibilità architettoniche in altezza e in profondità.
La vita taglierà così la secolare linea orizzontale della superficie terrestre la perpendicolare infinita in altezza e profondità dell'ascensore e le spirali dell'aeroplano e del dirigibile.
Il futuro ci prepara un cielo sconfinato d'armature architettoniche.



O. Aloisio, Università degli sports, 1927

DEL FUNAMBOLISMO OBBLIGATORIO O ABOLIAMO I PIANI DELLE CASE

Volt (pseudonimo di Vincenzo Fani), 1918

«Aboliamo i piani delle case! i differenti piani delle abitazioni corrispondono alle strofe o stanze di un poema cinquecentesco. Essi non hanno più ragione di esistere nella futura *architettura in libertà.* Ogni stanza della casa dell'avvenire sarà ad una altezza differente sul livello del mare».

Questa Intuizione mi folgorò stamattina dal cervello, mentre inciampavo sulla soglia della mia camera correndo il rischio di spaccarmi la tempia destra a uno spigolo del muro.

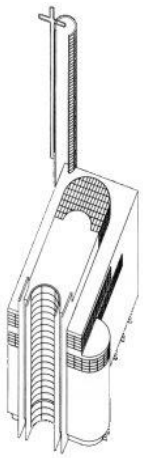
È il Ragionamento che segue la divina Intuizione a distanza, come un bull-dog asmatico corre dietro al padrone, montato su di una tambureggiante motocicletta, confermò dopo breve riluttanza l'intuizione del mio cervello.

L'abolizione dei piani delle case non è infatti suggerita solamente dal culto della Asimmetria - primo canone dell'architettura futurista - ma da ragioni ponderate e validissime di igiene e di morale.

La comodità dei moderni mezzi di locomozione porta assieme ad innumerevoli vantaggi, lo svantaggio di dispensare gli uomini da una notevole somma di esercizio muscolare. Il podismo e la ginnastica da camera sono stati inventati per rimediare a questo inconveniente della vita moderna. Ma il camminare per camminare, alla foggia dei globe-trotter dal cappello verde, è un divertimento passabilmente idiota; e quanto alla ginnastica danese è esercizio metodico, monotono e noioso, troppo improntato dalla mentalità tedesca. Inoltre entrambi gli esercizi sono completamente lasciati all'arbitrio degli uomini di buona volontà.
Occorre invece *obbligare i cittadini* a compiere nelle loro abitazioni quell'esercizio da cui sono dispensati nel trasportarsi da un punto all'altro della città.

Questo risultato sarà ottenuto automaticamente, quando le camere di una stessa casa non essendo più collocate in pianura, gli inquilini saranno costretti a compiere quotidianamente una specie di alpinismo domestico. Provvidenziali ed igienici dislivelli si troveranno inoltre anche nel perimetro di una stessa camera. Il letto sarà ordinariamente sospeso a 2 metri di altezza sul pavimento e così pure lo scrittoio nella camera da studio. Il gabinetto da toeletta sarà più in basso della camera da letto. Per fare il bagno l'inquilino dovrà fare un salto di un metro almeno nell'acqua.

Nelle stanze matrimoniali, i due letti gemelli saranno congegnati in modo da effettuare fulminee evoluzioni dal pavimento al soffitto. Così la consorte potrà costringere il marito ad un complicatissimo e movimentato inseguimento, prima di concedergli il premio dell'agognato amplesso. La camera da pranzo non sarà mai situata a meno di 10 m. al disopra dei tetti. Unico mezzo di comunicazione con le camere inferiori sarà un sistema di corde e di pertiche ginnastiche, delle quali gli inquilini dovranno per forza servirsi, se non vorranno morire di fame. All'uscire dalla sala da pranzo docce colorate tingeranno di verde e di violetto le faccie e le vesti dei commensali. Molle gigantesche lancieranno le dame a 50 m. di altezza, deponendole poi incolumi fra le braccia dei rispettivi cavalieri. Si intende che nella casa futura le scale non avranno più ragione di esistere. I *taboga* e le montagne russe le sostituiranno vantaggiosamente. Il funambolismo quotidiano ed obbligatorio infonderà salute ed allegria agli uomini dell'avvenire. I neutri idropici, gli arti paralizzati ed i cuori in pena spariranno come pipistrelli ai dardi di un riflettore fugati dai cento echi della grande Risata futurista!



Fillia, Chiesa futurista

MANIFESTO DELL'ARCHITETTURA FUTURISTA
Vincenzo Fani, 19 agosto 1919 (non pubblicato)

1. Fino ad oggi, l'architettura non ha espresso con le proprie linee che la stabilità, l'immobilità, la quiete e l'inerzia della morte. La chiesa (luogo di contemplazione e di preghiera) la casa (dimora del sonno) e il monumento funebre riassumono in sé tutta la storia dell'architettura passatista. Nell'avvenire non vi saranno più case, né chiese, né cimiteri. I muratori cesseranno di scavare fondamenta. I becchini cesseranno di scavare sepolcri. Il regno dell'architettura statica sta per tramontare. Noi inaugureremo l'era dell'architettura dinamica. Le Dreadnought, le locomotive, le Aeronavi, le dinamo, i torni meccanici, le rotative tipografiche, e i motori ad olio pesante sono i primi esemplari della nuova fauna architettonica, ai quali ci ispireremo per tracciare le linee delle nostre «abitazioni in velocità». Gli uomini del futuro disdegneranno di abitare in case radicate al suolo. Le loro abitazioni, munite di formidabili motori, correranno, navigheranno, voleranno, sostituendosi a tutti gli attuali mezzi di locomozione. Il nomadismo meccanico diventerà la regola del vivere sociale. Le città cesseranno di stare raccolte attorno ai loro edifici pubblici, sotto la vigilanza di fortezze - cani da guardia, come armenti di pecore attorno al proprio pastore.

Liberate dai loro reticolati di strade e di piazze, le case si leveranno nel cielo come stormi di passeri, riversandosi nelle campagne. Spinte da una irresistibile forza centrifuga le grandi città fluide si espanderanno all'infinito incorporando in sé le minori. In tutto il mondo non vi saranno che tre o quattro enormi metropoli vaganti, in continua guerra fra loro. La terra non sarà infine che una sola città, alleata con Venere e Mercurio contro gli abitanti di Marte.

2. In attesa che i progressi della scienza meccanica ci permettano di realizzare l'ideale della casa volante, noi dovremo contentarci di una

architettura di transizione. La casa futuristica sarà: *a)* indipendente; *b)* mobile; c) smontabile; *d)* meccanica; *e)* esilarante.
Gli agglomeramenti stabili di case sono condannati a dissolversi. I nostri picconi sventreranno le filze interminabili di palazzacci e di casupole rognose, addossate le une alle altre come grattarsi vicendevolmente la propria rogna. Spariranno così anche i cortili, pozzi di sudiciume e di miseria, dove fraternizzano da secoli i panni sporchi degli uomini, gli escrementi dei gatti, le chiacchiere delle comari.
Ogni casa deve avere attorno a sé uno spazio sufficiente respirare, vivere ed espandersi. Le nuove case saranno libere spostarsi in tutte le direzioni, scorrendo sulle gigantesche rotaie che solcheranno il suolo delle città future. Le ville signorili, saliranno o scenderanno lungo le pendici delle montagne, a seconda della stagione o della temperatura. Le case di salute gireranno su perni attorno a se stesse, voltando al sole sempre la medesima faccia, come enormi girasoli. Le città
di frontiera saranno costruite in modo da potersi ritirare istantaneamente sotto le volte di acciaio del sottosuolo, ad ogni allarme di bombardamento aereo.
Le case più grandi saranno munite di camere spostabili da una facciata all'altra, come vagoni o che si elevino dal pianterreno al tetto, come vasti ascensori. Queste camere potranno all'uopo essere staccate dall'abitazione, per essere caricate su appositi convogli ferroviari, o agganciate alla navicella di un dirigibile. Il padrone di casa non avrà che dare un ordine prima di coricarsi a Roma, per svegliarsi l'indomani nel proprio letto a Milano, a Parigi o a Nuova York…
Ascensori fulminei balzeranno di scatto fino all'altezza del 100° piano. Non vi saranno più scale. La scala, simbolo noioso di lentezza e di ponderazione, dove l'inquilino podagroso si arresta ogni cinque scalini per riprendere fiato, la scala istituzione inutile ed ingombrante come lo strascico di una dama di corte non ha più ragione di esistere. I taboga e le montagne russe la sostituiranno vantaggiosamente!
Le pietanze monteranno automaticamente dalle cucine sulle tavole imbandite. All'uscire dalla camera da pranzo, docce coloranti tingeranno di verde e di violetto la faccia e la persona dei commensali. Molle giganti lanceranno le dame a 100 m. di altezza deponendole poi incolumi fra le braccia dei rispettivi cavalieri. In ogni angolo della casa risuonerà centuplicato l'eco della gran risata futurista.

3. Le linee dell'architettura moderna devono esprimere l'aspirazione alla corsa ed al volo.
Le leggi dell'equilibrio imposte al marmo, ai mattoni e in genere agli edifici di pietre sovrapposte, non valgono per il ferro, il cemento armato, la fibra tessile e le altre materie delle nuove costruzioni. L'ingegneria moderna è un funambolo che si ride di tutte le vertigini! Consci del nostro potere, noi dichiariamo la guerra alla forza di gravitazione.
Per conseguenza:
a) Uccideremo il cubo incarnazione geometrica del peso. È la forma cubica che schiaccia contro il suolo gli edifici delle nostre città e toglie loro ogni

slancio ed ogni leggerezza. La forma cubica ha potuto prevalere nell'architettura perché in certi casi realizzava una maggiore economia di spazio e di materiale, ma poi si è generalizzata intollerabilmente per spirito di imitazione o per amore balordo della simmetria. È una vera ossessione esagonale che finisce per influire perniciosamente sulla psiche collettiva. Il cubo simbolizza ormai tutte le abitudini più pedestri e ciabattone della nostra vita quotidiana. L'onesto capo-divisione sarebbe capace di non chiudere un occhio tutta la notte, se la sera, prima di trangugiare la solita camomilla, si accorgesse che il soffitto della sua camera non è perfettamente quadrato come l'intelligenza del proprio superiore gerarchico.

Perciò, ogni qualvolta imperiose esigenze pratiche non ce lo vietino, noi ci ribelleremo alla tirannia del cubo. Costruiremo case coniche, sferiche, icosaedriche, piramidali, poliedriche, a raggiera, a imbuto, a spirale e in genere case senza nessuna forma prestabilita.

La bizzarra cristallizzazione geometrica delle nostre città renderà più gaia la faccia della terra.

b) Distruggeremo il ritmo. Il ritmo mito brevettato indispensabile alle molteplici ernie dell'arte passatista, non è necessario alla architettura. Le nostre forme dinamiche non hanno bisogno di duplicati, e di contrappesi. Non c'è nessuna ragione perché l'ala destra di un edificio debba essere identica all'ala sinistra.

Ogni finestra, ogni colonna della casa moderna deve avere una propria individualità indipendente. Noi non permetteremo più agli architetti di ripetere 28 volte lo stesso fregio sulla facciata di una villa. Chi tollererebbe un cialtrone che ripetesse 28 volte la stessa frase in un discorso di 5 minuti? Tutte le libertà, tranne quella di essere monotono e seccatore. Fucilazione e sedia elettrica a chiunque pecchi contro le leggi della Divina Varietà. Morte a tutti gli allineamenti! Bando alle schiere esanimi dei colonnati, simili a soldati austriaci irrigiditi dalla morte in posizione di «attenti». Contro di essi scaglieremo cariche alla baionetta di pilastri - garibaldini, lanciati al passo di corsa in tutte le direzioni dello scoppio di una granata. Bando alle collezioni di capitelli classici medievali e floreali, grotteschi panieri di carote, schiacciati dal peso dei soffitti e dei secoli. Bando alle processioni lugubri di arcate, schiene di frati zoccolanti curvate nell'adorazione del fango; sopracciglia di idioti inarcate su gli abissi mistici del nulla!

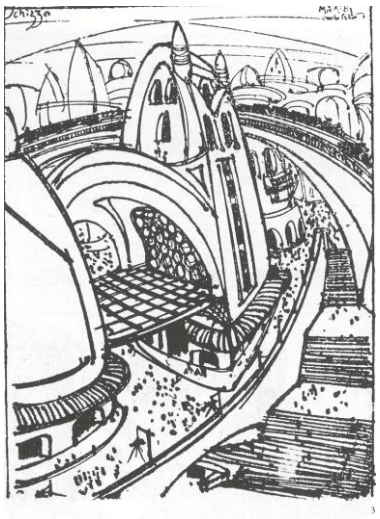
c) Aboliremo la facciata ipocrita maschera di gesso che nasconde la vita misteriosa e suggestiva delle travi e dell'armatura edilizia. Le nostre case non avranno facciate o ne avranno 27, il che è lo stesso. Esse lasceranno intravedere tutte le complicazioni del loro scheletro e tutti i rilievi della loro *muscolatura.* Da qualunque punto di vista la si guardi, la casa futurista avrà forma diversa.

4. Noi non costruiremo la casa secondo un piano astratto, per adattare poi ad esso i comodi e le esigenze degli inquilini. Al contrario sarà la funzione della casa che ne determinerà la forma.

Ogni camera avrà la forma particolare richiesta dalla funzione. La pianta dell'abitazione non avrà alcuna simmetria prestabilita. Le camere della casa

dinamica si attireranno, respingeranno, si rincorreranno, si addentreranno, si compenetreranno, si slanceranno fuori della parete con escrescenze e cristallizzazioni di vetrate, spinte da una sete indomabile di moto, aria e di luce. Ogni faccia della casa sarà un campo di battaglia dove le spirali strozzeranno le rette, gli angoli sventreranno circonferenze, le oblique sciaboleranno le orizzontali, le verticali trascineranno tutto l'edificio in una aspirazione frenetica verso nuvole e verso le stelle. E dalle aperte piaghe geometriche il colore sanguinerà strillando come una cicala disperata sotto «hnout» terribile del Sole. L'ARMONIA DELLO STILE FUTURISTA SARA LA SINTESI DI MILLE DISSONANZE.

L'arte decorativa, il mobilio e l'arredamento interno della casa futurista saranno intonati al dinamismo dell'architettura. Noi scancelleremo dalle pareti delle nostre camere tutte le tracce dei ricordi del passato. I preistorici armadi, i comò monumentali, i soffitti a cassettoni, i tappeti persiani, i bituminosi quadri ad olio, gli acquarelli slavati, le macabre calcografie, le fotografie ingiallite, le panoplie rugginose, i meticolosi arabeschi, i bibelots roccocò, le maioliche, i mosaici, gli intarsi, i pizzi di Venezia, i vetri di Murano, le porcellane di Sèvres, gli arazzi, le tende, i vasi cinesi, le giapponeserie, i rifiuti dei bazar turchi, gli esotismi, le galvanizzazioni di stile asiatico bizantino o medievale, le scipitaggini classiche, le foruncolosi secentesche, le smorfie settecentesche, le pompe funebri «empire», le rigide stilizzazioni fioreali, le goffe gravidanze del nuovo stile teutonico, lo louisquatorzeries, le louisquinzeries, le louiseizeries, tutto questo immondo e fetido ciarpame da rigattiere che i secoli hanno accumulato con la polvere e i tarli nei nostri vecchi appartamenti sarà da noi scopato via senza pietà e divorato da un incendio pirotecnico di linee. Noi siamo stufi di vegetare in case appestate dall'alito di 100 generazioni. Da ora in poi non mangeremo dormiremo e ci accoppieremo che in case foggiate ad immagine e somiglianza dei nostri cervelli.



V. Marchi, Nella città futurista

MANIFESTO DELL'ARCHITETTURA FUTURISTA DINAMICA. STATO D'ANIMO, DRAMMATICA

Virgilio Marchi, 1920

L'architettura odierna è caratterizzata da un deplorevole ibridume di forme, frutto di un rimpasticciamento di prototipi tradizionali e di speculazione volgare.

Gli architetti, sedotti da un «antico» che non sanno comprendere nella sua essenza artistico-vitale e dalla lucida cartografia di riviste straniere, fan sacco di motivi esteriori dalle vecchie chiese e palazzi mascherandosi con la scusa del doveroso rispetto all'ambiente ed alle tradizioni locali.

Il disordinato spettacolo architettonico inscenato oggi nelle grandi zone di rinnovamento delle città, ci nausea profondamente ed oltraggia il nostro amor proprio di popolo creatore. La costruzione fatta di sciocca esteriorità è tanto lontana dal concetto puro dell'architettura da non saper trovare il proprio contenuto in elementi organici indipendenti dalle grazie simpatiche della insulsa decorazione.

La malinconia degli ordini-tipo offrenti il più volgare adattamento a tutte le fabbriche che si voglia, consegna le sorti dell'architettura al basso gusto inconsapevole di rozzi capomastri, impresari e pseudo architetti.

Rivendichiamo l'architettura all'arte.

Accostiamola ai lirici; pittori, musicisti, poeti, scultori.

La comune obiezione per cui le odierne e future esigenze tecniche-economiche si opporrebbero alla creazione di una nuova architettura è falsa.

Convinti come siamo che l'architettura dev'essere più vicina alla nostra sensibilità rinnovata, sentiamo tanta poesia nel turbine velocissimo della vita quotidiana, che appunto nelle esigenze pratiche sempre crescenti di questa vita movimentata di novità, troviamo le nuove ispirazioni e le nuove forme.

Nessuna arte ha come l'architettura tanti mezzi materiali per sintetizzare in un tutto unico l'assieme più complesso delle nostre emozioni.

L'architettura è l'universo. Quindi sicurezza di poter rappresentare mediante ennesime possibilità di mezzi artistico-pratici i nostri stati d'animo ed impeti interiori. *Anche l'architettura si risolve nell'intimo del creatore in uno stato d'animo* che per noi s'impone come ricerca dello stile del nostro temperamento lirico.

Bisogna rifare la casa dalle prime fondamenta, perché dobbiamo rifare la forma, ossia quell'insieme di volumi, quell'originale disposizione plastica delle masse costruttive adattabili alle esigenze pratiche più urgenti. Iniziamo lo sviluppo del problema con barbaro primitivismo.

Chiamiamo in aiuto l'invenzione dei nuovi materiali, la loro leggerezza, la loro adattabilità a svariatissime forme di novità e originalità. Ripetiamo col primo architetto futurista Antonio Sant'Elia (disgraziatamente perduto per il Futurismo poiché caduto eroicamente sul Carso) che «le moderne invenzioni scientifiche, i nuovi materiali da costruzione e i nuovi calcoli sulla resistenza dei materiali, non si prestano assolutamente alla disciplina degli stili storici».

Rimandiamo al 1° manifesto dell'architettura futurista per quello che riguarda il bisogno e il desiderio vivissimo di igieniche demolizioni e di praticissime risoluzioni in antitesi al culto per le muffe e le lente carbonizzazioni.

Ma se Antonio Sant'Elia si valeva di un tradizionale parallelepipedismo, noi crediamo ad un'architettura più nostra e più spiritualmente nuova.

Bisogna uscire dalla statica verticale e orizzontale della vecchia costruzione, cercando il movimento plastico attraverso l'impulso dinamico delle curve dei piani di rivoluzione; delle linee forze, degli assiemi composti come sintesi di movimenti astratti semplici e complessi. Rientreremo così più intimamente nel concetto informatore dei poeti, pittori, scultori, musicisti futuristi.

Le novità uscenti dallo sfruttamento di elementi ci porteranno ad uno stile di movimento nel quale l'apparente dinamismo sarà inteso anzitutto come forza e volontà interiore dell'artista percepita attraverso le forze intime della materia da simpatizzare immediatamente col problema degli equilibri statici.

Ricerca dello staticismo di questo dinamismo.

Un comunissimo esempio: la verticalità dell'asse nella scala a chiocciola rispetto all'angolismo penetrante dei gradini e all'elicoide vorticosa della ringhiera.

Lo stile di questa architettura sarà dunque basato su questa ricerca: dare ai diversi elementi della costruzione *forme o* meglio *deformazioni* o meglio ancora *esaltazioni formali,* che seguano lo sforzo interiore delle componenti e dei momenti meccanici materiali.

Avremo un'architettura oltremodo suggestiva col suo centro estetico nel dramma delle proprie forze. Architettura drammatica.

Intuizione costruttiva atto primo della creazione. *Conciliazione del comodo pratico con la lirica di un dramma energetico* chiesto all'ingegneria pura.

Non avremo scrupoli a decorare le nostre fabbriche audaci di strutture e di spazi, con le formule le traiettorie i momenti i segni misteriosi d'un superlativo labirinto di calcoli. La genialità, la riflessione, lo sforzo dell'architetto saranno proiettati da quei segni nei quali la costruzione trova la ragione di essere, la propria vita.

Fiducia illimitata in infinite possibilità costruttive avvalorata dal fatto che l'atto tecnico è talmente connaturato con la potenza dell'aspirazione, da assicurare alla nostra volontà la scoperta più inauditi e sicuri mezzi costruttivi.

In arte tutto si fa.

A. Sartoris, Padiglione di Torino, 1928

ARCHITETTURA FUTURISTA
Enrico Prampolini, 1928

Architettura - parola magica che svela la fisionomia dei tempi ed esalta i caratteri di una razza. Parola che oggi acquista un valore più universale poiché vibra potenzialmente nell'atmosfera evolutiva delle arti e riassume in sintesi la volontà intima dello spiritualismo contemporaneo magnetizzato e orientato verso queste forze ascensionali disciplinate dal «*Cosmos architettonico*».

L'importanza che assume così l'architettura, nella vita dello spirito di un popolo, è rilevantissima, inquantoché, non investe soltanto i problemi tecnici della costruzione, o l'espressione stilistica di questa, ma coinvolge egualmente i problemi immani del dinamismo della vita quotidiana, in relazione ai problemi scendenti della realtà formale-architettonica; contemplando ed esaltando le necessità etniche e le ragioni etiche di ciascun popolo nel tempo e nello spazio.

Perciò quindi noi vediamo come ogni stile trovi la sua origine nello spirito del suo tempo, come ogni rapporto della coscienza umana s'indentifichi con l'universo stesso.

Basi per un'architettura futurista

Noi futuristi, magici e istintivi, profeti di ogni moto universale dello spirito, creatori e costruttori della nuova sensibilità artistica, abbiamo procreato questa tendenza spirituale verso l'architettura, volgendo il nostro attivismo estetico intorno alla concezione dell'unità cosmica di cui l'architettura ne è l'esponente plastico.

Virgilio Marchi, architetto futurista, nel suo volume *Architettura Futurista* (pubblicato dall'Editore Campitelli di Foligno) ha gettato le basi del nuovo edificio futurista che unitamente all'opera del compianto Sant'Elia, e ai miei saggi su l'atmosfera struttura (pubblicati nel *Giornale d'Italia* del 28 febbraio 1914), costituiscono i fondamenti estetici ed etici dell'Architettura Futurista, e della città Futurista.

La città futurista, non è un sogno per noi futuristi, ma è un richiamo stilistico ed immanente del dinamismo della vita contemporanea che attende imperiosamente la propria espressione architettonica.

Lirismo e dinamismo

La concezione architettonica futurista si può riassumere con due termini espressivi *lirismo* e *dinamismo,* che hanno caratterizzato l'avvento dell'estetica futurista.

La visione lirica dell'idea architettonica, trova nel dinamismo plastico, l'equivalente stilistico.

La vita è evoluzione, movimento, l'arte futurista è lo stile del movimento, l'architettura futurista è quindi lo stile del movimento materiato nello spazio. Di conseguenza l'architettura futurista, non va guardata solamente come un ulteriore sviluppo dell'evoluzione dell'estetica dell'architettura, verso un adattamento puramente stilistico, quanto ad una visione spirituale del mondo moderno e delle nuove forze che in esso si scatenano in potenza.

Il dominio dell'aria e della velocità hanno arricchito la nostra sensibilità di nuovi valori emotivi, di nuove possibilità estetiche. Il regno della macchina ci ha spalancato nuovi orizzonti stilistici, poiché ignoti paesaggi meccanici si sono dischiusi ai nostri occhi scrutatori dell'al di là, abbeverati alle vive fonti dell'infinito.

Poemi di forme in libertà lanciate nello spazio insaziabile - archi e volte serrate in competizione con l'azzurro infinito - tettoie-ventagli protesi verso gli orizzonti sagomati dalle nuove individualità architettoniche, - migliaia di occhi rettangolari e multiformi spalancati nell'universo, spettatori e interpreti del diuturno dinamismo umano, distribuiti su piani verticali e orizzontali fra poderose ossature plastiche semoventi. E ancora.

Raggiere metalliche e reti d'acciaio aperte sul mondo atmosferico in attesa d'arrestare ritmicamente il moto della vita quotidiana, animata da velocissime ferrovie aeree e verticalissimi ascensori irrequieti. - Altimetrie di terrazze offerte all'irraggiungibile azzurro terrestre, e poi simultaneità di sagome plastiche intelaiate parabolicamente, tessono il dramma plastico dello spazio

Poesia o architettura? Immagine lirica o analogia architettonica? Niente di tutto questo, ma semplicemente e puramemente *architettura.* Meravigliosa e fertile visione creatrice dell'architettura futurista che gettando nell'oblio i simulacri del passato, attenta la vita alle costellazioni per innalzare le poderose fabbriche delle città futuriste, centrali esplosive dell'avvenire.

Lo stato attuale dell'architettura d'avanguardia all'estero

Attualmente, mentre qui da noi, ad eccezione della nostra opera di rinnovamento, regna lo spaccio della bestia trionfante e l'edilizia architettonica contemporanea, si è mutata in un mercato di speculazioni individualistiche, senza dignità e la parola architettura è stata camuffata dalle più pedisseque rievocazioni e dai più ignobili plagi, all'estero, - l'architettura, - ha compiuto una rapida evoluzione e già si affermano,

sebbene in forma negativa, i nuovi atteggiamenti stilistici delle nuove tendenze a tettoniche.

La tendenza architettonica che maggiormente si afferma su più vasta scala nei differenti paesi d'Europa, rispecchia quello stato d'animo sociale che è un po' l'aspirazione intima di tutti i gruppi artistici-letterari d'avanguardia, europei (ad eccezione l'Italia) verso una concezione democratica, comunista, per la collettività, contro l'individualità, per lo standard contro il singolo.

Ne consegue che una tale speculazione teorica del principio collettivista applicato all'estetica, all'arte e all'architettura, trasporta fatalmente l'artista creatore, l'architetto, alla rinunzia delle sue facoltà creatrici, individuali, dei suoi particolari elementi stilistici d'espressione, per ubbidire ad una volontà unica uniformatrice, al di fuori del proprio mondo spirituale. Perché negare aprioristicamente i moti dello spirito e il gesto imperioso della fantasia creatrice per incatenarla nella sperequazione estetica dello stile dei rapporti?

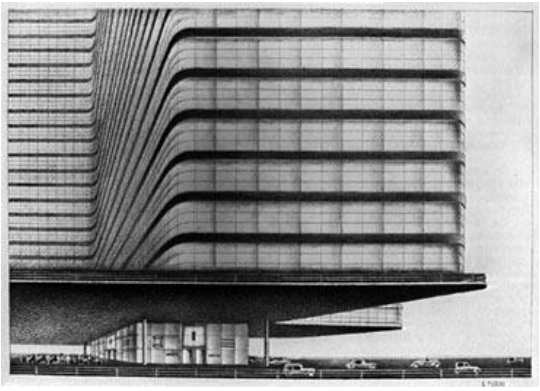
Tale è, in ultima analisi, il prodotto estetico delle recenti realizzazioni architettoniche, affermatesi in questi ultimi anni all'estero e più specialmente nell'Olanda, in Francia, nel Belgio, Germania, nella Cecoslovacchia. Per opera degli architetti: Theo Van Doesburg, Van der Welde, Huszár, Berlage, Wils, Bourgeois, Mallet Stevens, Le Corbusier-Saugnier, Mendelssohn, Mies van der Rohe, Fischer, Novotny, Walter Gropius, Gochar, Feuerstein: molti altri ancora valorosissimi pionieri e ricostruttori della nuova fisionomia architettonica europea.

Verso la città futurista

Noi futuristi, pur riconoscendo l'altissima importanza di queste nuove realtà architettoniche innalzate audacemente fra le vie di Bruxelles, di Rotterdam, di Praga, di Berlino e di Parigi, cospetto degli attoniti cervelli retrospettivi (è da notarsi con piacere la strada cubista dell'architetto Mallet Stevens a Parigi, della Cité Seurat dell'architetto Andrea Lurçat a Parigi, de la Cité ouvrière di Corbusier a Bordeaux, l'apparizione delle architetture futuriste costruite dall'architetto belga Victor Bourgeois nella Rue du Cubisme a Koelkesberg nel Belgio) abbiamo sempre reagito con la nostra inesauribile fantasia creatrice ad ogni atteggiamento nikilista dell'impotenza collettivista, per il trionfo del singolo e così per l'architettura, come nell'arte, noi difendiamo l'unità contro la collettività, la forma compiuta, contro il frammento. Questa identificazione dell'io soggettivo, con l'io oggettivo, dello spirito con la forma, restano pur sempre i principii inalienabili su cui s'impernia l'opera della creazione umana nelle proprie conseguenti manifestazioni.

Questi i termini propulsori che animano l'idea informatrice dell'architettura futurista.

Domani, forse anche oggi quando la fluttuante borghesia intellettuale sarà spazzata via dal mercato quotidiano, e potremo respirare a pieni polmoni l'atmosfera della nuova sensibilità futurista, il mondo sarà una grande centrale futurista elettrizzata dalle poliedriche architetture dinamiche a colloquio con gli astri.



G. Fiorini, Tensistruttura

LA TENSISTRUTTURA, GRANDE INVENZIONE FUTURISTA
G. Fiorini, 1933

Qualsiasi architettura parte da un'invenzione di un organismo distributivo che si manifesta con una forma volumetrica di interno esterno.
I vuoti interni che sono i volumi esterni.
Il meccanismo funzionale portato alla perfezione che si conchiude nel lirismo della plastica dei volumi sotto l'azione della luce.
Il lirismo della plastica dei volumi è la prova del nove della perfezione del meccanismo funzionale.
Ma non si può dire che l'architettura parta dall'interno verso l'esterno come sarebbe assurdo farla partire dall'esterno verso l'interno. Essa è generata di blocco da un'idea chiara che guida.
Ma l'organismo, pur restando chiaro, è complesso, perché tutto ciò che si avvicinare alla perfezione è complesso.
Complesso ma chiaro.

Una automobile oggi è più complessa (ossia costituita da un maggior numero di pezzi) di un'automobile di quaranta anni fa .

Il vestito di un uomo d'oggi è composto di un maggior numero di elementi di quello che non fosse il vestito di un greco di duemila anni fa.

Il corpo dell'uomo è più complicato del corpo di un mollusco.

Errerebbe chi credesse che perfezionare vuol dire semplificare.

Come la bellezza convincente di una locomotiva è la dimostrazione della perfezione del suo organismo, così l'euritmia delle masse è la dimostrazione del perfetto coordinamento e proporzioriamento dei vuoti ossia degli interni. Ma la locomotiva è soprattutto una macchina. Così l'architettura è coordinamento perfetto ed umano di vuoti. Il complesso degli interni di una architettura, sono l'architettura.

1891 - Un architetto ascolta un cliente il quale gli spiega che vuole una casa con la tale sala elittica come nella casa A, con la scala ad anima come nel palazzo B, con un ingresso ottagonale identico a quello della villa

C. L'architetto non pensa nemmeno di obbiettare davanti alle indiscutibili pretese del committente e con diligenza, armato di una matita appuntita e dritta come un ago disegna coscienziosamente la sala della casa A, la scala del palazzo B, l'ingresso della villa C appiccicate l'una all'altro per forza come l'autorità dell'uomo che paga ha comandato. Così quarant'anni fa si credeva fosse l'architetto.

1931 - Un inventore di architetture è incaricato di realizzare un edificio pubblico che risponda alle nuove esigenze di un paese.

Nuove sale per nuove esigenze, nuove distribuzioni, nuovi collegamenti, nuove strutture statiche. Tutte le risorse della grande industria, tutte le conquiste della scienza, tutti i mezzi del calcolo a disposizione di questo architetto.

Egli pesa, analizza, valuta le varie esigenze. egli studia le correnti, egli scandaglia le consuetudini approfondisce la conoscenza dell'animo umano e decide con gesto sicuro.

Ecco l'organismo di vuoti esce di getto, perfetto come una locomotiva, ma più meraviglioso ancora. Più convincente, ma più complesso e più semplice per la sua chiara idea che ha guidato.

Tutta questa architettura di vuoti si rivela esternamente con dei volumi splendenti, risultato della indiscutibile logica, della commovente umanità che ha guidato il loro collegamento distribuitivo ed il loro perfezionamento. E queste masse alla luce del sole commuovono, entusiasmano, fanno sognare.

Partono dalla terra, si uniscono al cielo, continuano nel paesaggio, sono collegate da invisibili fili al cuore degli uomini.

Così da un vecchio androne di convento di Rue de Sèvres a Parigi, per la potenza di Le Corbusier, è uscito il progetto del palazzo dei Soviet che doveva coronare il piano quinquennale.

Il razionalismo puro è un cadavere. Può essere un bel cadavere. Non è un essere vivente.

Nessuna opera d'arte è stata mai il frutto di un piatto ragionamento. Non può esserlo.

Il lirismo è un'anima.

È la vita.

È ciò, esattamente, che differenzia la banalità senza alcun valore dall'opera d'arte, dalla creazione dello spirito. Essa parte da una piccola sfumatura ed arriva alla espressione più formidabile.

Ma sono tutte creazioni.

Son tutte invenzioni.

perché:
ARTISTA= INVENTORE

Nel campo degli stili un inventore è il Vignola. La schiera dei riproduttori di tante forme da lui trovate che si prolunga fino ad oggi è perfettamente priva d'interesse e completamente sconosciuta.

L'essere sconosciuta non ha la più piccola. importanza; il danno è che ha prolungato una situazione che non ha più ragione di essere. Così oggi

nel campo dell'architettura la schiera anonima dei riproduttori dei Vignola moderni, dei veri pochissimi inventori internazionali, arresterà, con un buon gusto, privo di sostanza, il vero progresso creativo, inventivo, spirituale.

Questo è il pericolo:

ATROFIA CEREBRALE.

ELEGANZE.

FACILONERIA.

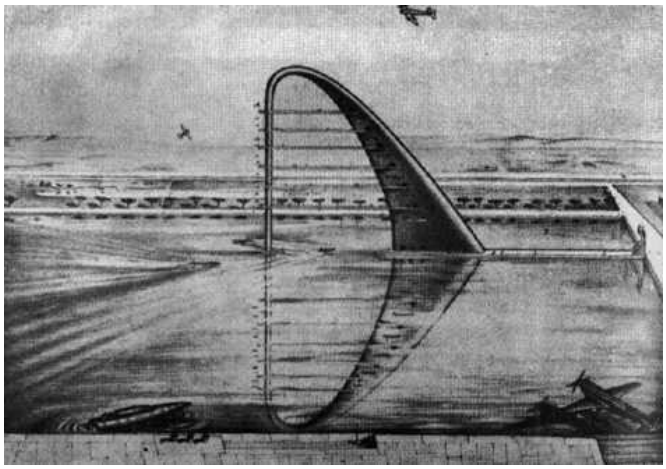
La creazione dello spirito, l'invenzione pura è solo frutto di sensibilità, di lirismo, di spiritualità.

Questa è la forza di noi latini, noi futuristi, la nostra grande qualità.

Noi latini futuristi possediamo le vere qualità creative che ci derivano da un patrimonio di sensibilità e di lirismo.

LIRISMO + SENSIBILITA = LATINITÀ

NOI SIAMO GLI UOMINI DI DOMANI.



C.A. Poggi, Arcone Radiofaro per G. Marconi all'E42, 1940

MANIFESTO DELL'ARCHITETTURA FUTURISTA POGGI

C. A. Poggi, 30 Gennaio 1933

L'Architettura, o per meglio dire, la fisionomia architettonica intuita circa vent'annni fa da Sant'Elia, con logica penetrazione costruttiva, ha avuto il suo avveramento. Essa sta oggi raggiungendo il suo apogeo. In America, sta toccando il vertice della sua parabola ascensionale.

Futurismo significa precorrere i tempi, cioè pensare al da farsi e non riposare sugli allori. Domani il grattacielo non avrà più ragione di esistere. Il cemento armato sta già tramontando, e con esso necessariamente anche la sua fisonomia, la sua estetica. L'uso delle travature di ferro pieno, con le sue strutture reticolari, le grandiose strutture a tensione, le ciclopiche sospensioni hanno raggiunto la loro possente e logica espressione, forse

ormai un po' stantia, nei poderosi ponti sospesi, nelle geniali gru Kentylever e nelle antenne radio.
Per tornare al grattacielo, con la sempre crescente diffusione dei mezzi di locomozione, non c'è più ragione di addensare fino all'estremo le abitazioni, e quindi, non essendoci più bisogno di accatastare in poco spazio, è inutile concentrare i verticalismi.
Già si vede in certi ultimissimi progetti urbanistici, immaginare enormi grattacieli distanziati l'uno dall'altro da potere stare comodamente orizzontali, invece che verticali, occupando lo stesso terreno con lo stesso volume e ciò a scanso di tante acrobazie tecniche ed equilibrismi che non hanno altro vantaggio che quello di aumentare il costo delle costruzioni e il pericolo di chi le abita. Questo sta a dimostrare l'assurda e illogica esistenza dei grattacielo alveare, che è nato e creato per lo sfruttamento al massimo dei terreno, cosa che in questi nuovissimi progetti urbanistici non viene fatta; perciò queste costruzioni a carattere intensivo, distanziate enormemente l'una dall'altra, non hanno più ragione d'essere. Si tratta, dunque, di moda: si tratta della lirica dei grattacielo, o più precisamente, il grattacielo per la lirica!
In Italia questo tipo di costruzione non ha avuto il tempo di nascere, e mentre si fanno oggi i primi tentativi di importazione, è evidente che tale necessità è scomparsa. Concentrare per diminuire le distanze non è più la nostra assillante ricerca: oggi, l'uomo ha imparato a divorare gli spazi. Se una persona deve recarsi da un quartiere di un edificio al quartiere di un altro, sia pure vicinissimo, impiega un tempo enorme nel salire e scendere in ascensori, mentre lo spostarsi orizzontalmente, anche per uno spazio triplo, in uno dei tanti mezzi rapidi di locomozione che si hanno, e che ancor più si avranno domani, è cosa assai più sbrigativa. Altre difficoltà urbanistiche si presentano attualmente assai più gravi di fronte a quella della mancanza di spazio (parliamo di progetti di città "ex novo", giacché le vecchie città non funzioneranno mai bene altro che come musei. Rendiamo ad esse il loro antico carattere, piuttosto che farne delle ridicole e provinciali metropoli),
APPLICAZIONI
Architettura antibellica. – Una questione importantissima, e pur tanto poco considerata che l'uomo ha il dovere e l'interesse di studiare, è la difesa dagli attacchi bellici e batterici e dalle evoluzioni telluriche e meteoriche.
Son queste le minacce che gravano costantemente l'uomo, il quale inconsciamente s'innamora, sempre in ritardo, di forme estetiche che a volte esigenze capitali impongono di abbandonare. Ogni qualvolta un tipo di costruzione deve cambiare fisionomia per ragioni costruttive e funzionali, l'uomo ingaggia delle vere battaglie contro il nuovo; battaglie e resistenze che si imperniano sempre su questioni estetico-sentimentali; fenomeni che non derivano altro che da ragioni di abitudine. I gusti si evolvono e si trasformano, però sempre con maggiore resistenza e cocciutaggine da parte dei retrogradi.
Vedasi, per esempio, il caso delle prime automobili che, per un fatto estetico seguitavano a mantenere la forma della vettura con cavallo e con il relativo posto per l'attacco di questo, e con relativa lagnanza, da parte dei

conservatori, per la mancanza di qualche cosa davanti magari di un cavallo finto!
Nel campo delle costruzioni architettoniche è successo e succede sempre un po' la stessa cosa con la stessa facilità che ieri l'uomo s'innamorò dei classico o dei romantico, oggi s'innamora della metropoli, dei grattacieli ascensionali, pieni di cristalli, di bagliori e trasparenze.
Siamo alle solite, quando Sant'Elia concepiva le sue future costruzioni conosceva e aveva capito la logica applicazione del cemento, ferro, vetro, ma non aveva forse ancora un'esatta cognizione di quello che poteva essere una nuova guerra mondiale di domani.
Per tornare all'architettura, volevamo dire, che occorre luce e sole, ma non troppo; e dove il clima lo richiede. In Africa, per esempio, una casa tutta cristalli, a parte il fatto importantissimo della difesa bellica che rimane insoluto; servirebbe benissimo a far morire arrostiti dal sole i suoi abitanti. Sarebbe certo più moderno, e comunque più razionale, avere delle aperture proporzionate e ad orientazione variabile; il che permetterebbe di sfruttare opportunatamente la luce ed il calore, sia nei paesi tropicali che in quelli glaciali. Per quanto riguarda le pareti, se esse sono fornite di buoni isolanti, servono ottimamente per difenderci dal caldo quanto per ripararci dal freddo. I vetri invece no; essi se sono sfruttati veramente come vetri, cioè vi si lascia passare attraverso la luce e il sole, non sono che poco o punto impermeabili al calore, ma anzi, godono la proprietà di far passare i raggi solari con tutte le loro attività calorifiche; private in gran parte delle loro proprietà radioattive.
Il futurista quindi, non deve affezionarsi alle famose aperture razionali che si potrebbero chiamare più giustamente "razionaliste". Il futurista non si attacca a niente del realizzato se quello che può realizzare è migliore. Insomma, progredire con la scienza, diremmo precorrere, orientare la scienza. Futurismo non vuol dire stile, ma bensì continua evoluzione, marcia in avanti veloce; e perciò durare, poiché la mèta è infinita.
Essere lirici, ma soprattutto essere pratici, rinnuovare subito le cose appena esse non hanno più utilità contingente, guardare sempre in avanti; lirici, ma della lirica di domani piuttosto che di quella di ieri.
Se è occorsa la guerra per compiere nelle masse quel miracoloso prodigio di evoluzione mentale che ha fatto concretizzare quello che i futuristi di ieri concepivano artisticamente, la guerra di domani farà vedere che anche i futuristi di oggi hanno dato nel segno. Perché noi non siamo dei profeti, né ci siamo mai atteggiati a tali, ma semplicemente noi vediamo con occhio sereno le necessità dei presente; mentre altri, affetti da cecità mentale, non vedono ciò che si svolge sotto i loro occhi.
Per esempio, la guerra di domani farà vedere ai signori dal sorriso beffardo, la inutilità di tutte le nostre case esistenti e proprio anche quella degli edifici più moderni, novecentisti, razionalisti ecc.
Pare impossibile, anche i più bellissimi e genialissimi alveari di cristallo godranno, per i primi, la proprietà di farci assistere alla distruzione, in pochi secondi, di centinaia di migliaia di esseri umani in gran parte composti di donne, vecchi e bambini. Vedremo queste enormi città che costituiscono la

nostra Patria, le cose sacrosante da difendere, frantumarsi, infrangersi sotto la pioggia esplosiva nemica.
Il soldato, distrutta la sua Patria, distrutta la sua famiglia avrà ben poco da difendere alle frontiere!
Qualcuno obbietterà che ci sono i nostri aviatori per difendere la frontiera dei cielo, ma essa è tanto vasta, e sarebbe troppo ottimista il credere che nelle battaglie aeree non ci sia il tempo di lasciar cadere qualche tonnellata di esplosivo, e che comunque nulla caschi dal cielo! Si obbietterà che ci sono le maschere antigas, ma anche non considerando lo sfacelo degli edifici, vorremmo sapere: sostando i gas pesanti delle giornate intere sulle nostre città, le nostre donne, i nostri bambini, gli animali, potrebbero rimanere intere notti, interi giorni con la maschera senza mangiare, senza dormire?
Lasciamo alfine da parte i puntigli! Organiziamoci dunque per la difesa! La difesa è insita nell'uomo e in tutti gli esseri organizzati. In ogni nostro atto, cosciente, subcosciente ed istintivo esiste un'azione difensiva, ed a tale scopo anche offensiva.
Tutto per la conservazione propria e della specie; azioni che assumono spesso forme estetico-logiche (vedi la colorazione di certi animali, fiori, pesci, ed altri) che in altri termini potrebbe chiamarsi arte-scienza, che poi si fonde in un sol fatto concreto; poiché noi chiamiamo arte ciò che si crea intuitivamente; scienza ciò che deriva da analisi, cioè quello che si crea con conoscenza; quindi:
Estetica (Perfezione tecnica) Arte (Scienza).
Per esempio, una locomotiva, un velivolo, un'automobile sono tanto più antiestetici quanto maggiore è la loro imperfezione tecnica.
Una delle prima locomotive confrontata con una delle modernissime, fa ridere anche un profano di meccanica. Ciò fa capire che trattasi di un fatto di pura estetica (per meglio dire di puro intuito). Però, andiamo a controllare il fatto tecnicamente: le prime di queste macchine erano costruite con puri principi di razionalismo, ma esse sono assai meno logiche delle odierne che hanno assunto una vera forma estetica, più per intuito estetico dei costruttori che per un calcolo tecnico.
Analizzando queste forme, noi vediamo che esse si avvicinano a dati scientifici. Ciò dimostra che l'arte aveva precorso la scienza. Il calcolo spesso lavora a meno di coefficienti sconosciuti, ma importantissimi. Quindi è inutile parlare di razionalismo puro, poiché esso è illimitatamente estensibile. L'artista intuisce, il calcolatore tecnico verifica. Quello che è strano, ma ormai indiscutibile è che l'artista e l'analitico sono due temperamenti diametralmente opposti: l'uno arriva rapido per coordinazione di fatti subcoscienti, ma tutti imperniati su di un filo logico di idee; l'altro, con sistema cosciente di fatti, ma addirittura all'oscuro della logica reale e affidandosi al filo logico dell'artificio (macchinetta che spesso, per difetto di applicazione o per semplice distrazione, corre verso i più inaspettati risultati negativi).
Quindi, niente razionalismo puro! Arte e scienza corrono sulla medesima via, e perché possano evolversi veloci, occorre che marcino unite. Fra esse

non può esister mai discordanza, che quando ciò si verifica è il primo sintomo della decadenza dell'una e dell'altra.
Quindi: collaborazione di artisti e di tecnici!
CARATTERISTICHE ESTETICHE
Piccole e leggere costruzioni di acciaio laminato inossidabile – Costruzioni impermeabili, chiusure ermetiche – Non più le grandi aperture di moda! – Dunque, ermetiche lucide costruzioni blindate, girevoli, sommergibili nel terreno, mobili – Forme snelle, incarterate, niente spigoli, forme di raccordo rotondeggíantí, elissoidali, coperture paraboliche.
Coloriture policrome e chiaroscuro a scopo mimetico. Cioè policromie simili ai colori del paesaggio-ambiente – (concetto già- sfruttato da esseri organizzati, come: fiori, farfalle, pesci ecc.). Ecco un campo dove può trovare ampia applicazione la pittura futurista, e dove il genio creativo dei pittori può arrivare a delle vere invenzioni-opere d'arte.
Ecco, la lirica delle case macchina del secolo; macchine vere funzionanti perché utili veramente; case, perché ricoveri sicuri. Gusci solidi e leggeri contro tutti gli attacchi e le insidie.
L'uomo deve conservare innanzi tutto se stesso e con sé la specie. E per questo, la razza italiana, personificata da Mussolini, prediletta per ingegno e per anima, non deve scomparire, ma dominare.
CARATTERISTICHE COSTRUTTIVE
I. – Costruzioni meccaniche: antibatteriche – antisismiche – antibelliche - antigas.
II. – Struttura resistente a crostaceo: corazza portante in lamina: con nervature di rinforzo – Abolizione delle travature piene.
III. – Intercapedine impermeabile, ai suoni, al calore, ai gas (nelle intercapedini impianti di riscaldamento, refrigeranti, elettrici, ventilatori, ozonizzatori).
IV. – Travature leggere tubolari: cilindriche, ellittiche in acciaio trafilato o duralluminio.
V. – Aperture ridotte, chiusure ermetiche con guarnizioni di fibra, gomma, rame o alluminio.
VI. – Aspiratori d'aria con filtri antigas (neutralizzatorí) e filtri antibatterici (ozonizzatori).
VII. – Doppi e tripli vetri ad alta resistenza, infrangibili.
VIII. – Tubi di comunicazione, aerei e sottoterranei, per rifornimenti (pneumatici) – passaggi ecc.
IX. – Fondazioni su piattabande di cemento e posare su cilindri stantuffi idraulici.
X. – Trincee e pozzi di sprofondamento per costruzioni di particolare interesse vitale.
XI. – Rotazione per l'orientabilità, opportuna per lo sfruttamento, in tempo di pace, dell'illuminazione e delle proprietà termo-radiattive solari, ed in tempo di guerra, per la difesa e l'offesa controaerea.
XII. – Forme standardizzate – stampate a bilanciare. Costruzione dei pezzi nelle grandi officine e montaggio sul posto di destinazione.
Quindi, fisionomia nettamente inerente al sistema logico costruttivo delle lamiere; e perciò prettamente meccanica. Lirica esaltazione dell'estetica

logica intuitiva. Estetica scevra di culturismo estetico! – Tradizionale, non come forme, ma come progresso. Crediamo che l'italiano abbia una sola tradizione da ricordare e da conservare: la civiltà!
Tutto questo che può sembrare un sogno favoloso dei futuro, potrebbe far capire la sua immanenza; anche domani stesso, svegliati dal rombo dei motori: ... cielo denso di fumo nero giallastro, acredine soffocante alla gola, scrosci secchi assordanti ... troppo tardi!
Piaccia o no, questa è l'architettura che noi sceglieremo, organizzeremo, imporremo volti come siamo al futuro; con la nostra fede ed il nostro cosciente entusiasmo di costruttori.

V. Marchi, Villino economico

MANIFESTO FUTURISTA DELL'ARCHITETTURA AEREA

F.T. Marinetti della Reale Accademia d'Italia
A. Mazzoni Architetto
M. Somenzi Giornalista Aeronautico
1934

Oggi il genio dell'Architetto futurista Antonio Sant'Elia, creatore della nuova architettura mondiale, impone dovunque lo splendore geometrico, lirico dei nuovi materiali da costruzione**.**
Il Lingotto Fiat è stata la prima invenzione costruttiva futurista. Fortunato Depero creò a Monza nel 1924 il Padiglione Pubblicitario per una Casa Editrice ispirato dai caratteri tipografici. Nel 1928 Enrico Prampolini realizzò il Padiglione Futurista all'Esposizione Nazionale delle Arti decorative. La prima mostra di architettura futurista fu allora organizzata da Fillia sotto l'alto patronato di Mussolini.
Trionfò nel 1931 a Parigi il Padiglione Coloniale dell'Architetto futurista Guido Fiorini, arricchito all'interno con plastiche murali di Enrico Prampolini. Fiorini inventò poi nel 1932 la Tensistruttura, prima architettura meccanica di ferro senza cemento armato, la quale sostiene i suoi lati mediante un

albero centrale di acciaio a tiranti e permette la circolazione sotto la sua base, quasi tutta sospesa.
L'Architetto futurista Angiolo Mazzoni costruì in Italia i primi grandi edifici pubblici futuristi (Palazzo postelegrafonico e Stazione di Littoria, Colonia Marina di Calambrone).
Sulle architetture della Triennale di Milano aleggiava il genio di Sant'Elia: vi brillò "L'Aeroporto Civile" di Enrico Prampolini per la sua perfetta armonia dell'interno con l'esterno.
Al glorioso e indispensabile manifesto dell'Architetto futurista Antonio Sant'Elia lanciato dal Movimento Futurista nel 1914 e al quale si sono ispirati tutti gli architetti novatori, si aggiunge oggi un fattore importante: l'Aviazione.
Questa modifica il mondo, intavola nuovi problemi artistici, sociali, politici, industriali, commerciali , e quindi una nuova atmosfera spirituale partorisce questo secondo manifesto che amplifica le ali aperte del primo.
Così l'urbanismo di Sant'Elia nutrendosi di ruralismo velocizzato, di aeropoesia, aeroscultura, fa nascere la Città unica a linee continue da ammirare in volo.
Quasi tutte le belle città elogiate dagli automobilisti, essendo state costruite da uomini che ignoravano o curavano mediocremente il volo, hanno, se contemplate dall'alto, un aspetto povero e malinconico.
Ai volatori, infatti, sembrano mucchi di rottami, affastellamenti di calcinacci, sparpagliamenti di mattoni o piaghe slabbrate.
Nè colore, nè carattere, nè geometria, nè ritmo.
Le citta più vive appaiono avviluppate di fumi grigi ammorbanti. Le città antiche mostrano una pietrificazione di beghine in gramaglie e neri monaci prostrati in cerchio sotto un campanile ammutolito.
Se atterriamo nel loro odore di benzina muffa cucina incenso tabacco e bucato, sentiamo la calce bluastra dei muri ardere di un desiderio di verde fresco libero volo, incapace come noi di vivere in quel luogo: tormentati frammenti di cielo!
Le città nuove o rinnovate hanno il torto di copiare, ingigantendo e imbruttendo, i rugosi conciliaboli di case del passato.
Se entriamo in una di quelle abitazioni ci angoscia la pigiatura degli individui, ognuno a disagio, ognuno schiacciato, non vivificato dall'altrui umanità.
Assurda pazzia di un simile inscatolamento antispirituale, antiigienico, antipratico. Antiche, nuove o rinnovate queste città sono tutte indifese e distruggibili a capriccio di una squadriglia nemica.
Sono tutte antisportive poichè pigiano buffamente l'uomo nella massa sedentaria degli spettatori dello sport invece di agilizzare le sue individuali qualità sportive.
Noi poeti, architetti e giornalisti futuristi abbiamo ideato la grande Città unica a lineee continue da ammirare in volo, slancio parallelo di Aerostrade e Aerocanali larghi cinquanta metri, separati l'uno dall'altro mediante snelli abitati rifornitori (spirituali e materiali) che alimenteranno tutte le diverse e distinte velocità mai intersecantisi. Le aerostrade e gli aerocanali (che

uniranno i fiumi retificati in armonia con le linee aeree) muteranno la configurazione delle pianure delle colline e delle montagne .
A scopo estetico e per armonizzare sempre più pateticamente la vita della terra colla vita del cielo, porti e idroscali non avranno più scogliere radicate, ma mobili moli d'acciaio per offrire in ogni senso un abbraccio agli idrovolanti e organizzare plasticamente i lunghi ranghi d'onde tagliate dai voli bianchi dei gabbiani, le iridescenti aureole di schiume dei decollaggi e le cascate di diamanti che ornano gli ammaraggi sul verde intenso delle profondità marine.
Verranno conseguentemente abolite le serpeggianti strade di polvere o fango; coperte le irrigazioni: liberati i campi dalle quattro pareti d'alberi, aiutando così qualsiasi lungo atterraggio.
Le aerostrade, di giorno, visibili a distanza per il loro colore vivace, e di notte accese da luci radenti e proiettori, saranno munite ogni cinquanta chilometri di Abitati Rifornitori che si allungheranno per congiungersi l'uno all'altro, toccando, in ogni punto, la solitaria pura igienica campagna offrendo quindi in ogni punto evasione e rifugio in caso di bombardamento aereo.
Ai lati delle aerostrade e degli aerocanali si apriranno gli aeroscali sotterranei e gli idroscali blindati. Le aerostrade correranno lungo la penisola, angoleranno dall'Appennino al mare, diventeranno, su colline e giogaie, da cima a cima, immensi facili atterraggi montani con numerose terrazze panoramiche.
Ogni abitato rifornitore avrà una sua fisionomia caratteristica, autonoma.
La città unica a linee continue mostrerà al cielo il suo parallelismo di aerostrade turchine oro arancione, aerocanali lucenti e lunghi abitati rifornitori a superfici mobili, i quali comunicheranno coi più alti aeroplani letterariamente, plasticamente, giornalisticamente, mediante armonie polimateriche di metalli cristalli marmi acque immobili agitate o cascanti, elettricità neon razzi e una graduata espulsione di fumi policromi.
Ogni abitato rifornitore avrà una forma geometrica ed un distinto ritmo originale. Né leggi di verticalità nè leggi di orizzontalità. Gli edifici in forma di sfera, cono, piramide, prisma dritto triangolare, prisma obliquo quadrangolare, triangolo scaleno, triangolo isoscele, poliedro, losanga, avranno una individualità estetica e pratica, ma subiranno il tema dominante dell'abitato rifornitore.
Questo apparirà ai volatori simile ad una freccia, un anello, un'elica, un cuneo, un crogiuolo, un brillante, una matrice. Sembrerà imbutiforme, fibroraggiato, radicellare, sfaldato, arborizzato, scaliforme o soffiato. Speciali curve ne favoriranno il gatteggiamento di riflessi serici gialli sotto i raggi del sole.
Il tema dominante dell'abitato rifornitore obbedirà o farà da completamento al paesaggio e al clima armonizzando, per esempio, un abitato rifornitore azzurro col deserto arancione, abitati rifornitori cilindrici con triangoli di rocce sul mare, piatti orizzonti con verticalità di fasci di ascensori per elicotteri.
Nel sottosuolo condutture d'acqua marina, aria montana, posta, ecc.

L'interno della casa insieme meccanico plastico luminoso trasparente, sempre variabile con mobili e sfere e pareti automatiche doppie e triple, renderà possibile anche il silenzio e l'intimità. Nessuna camera da letto, da pranzo o da ricevere ma plasmazione a volontà di tutti gli ambienti immaginabili. Un dislivello polimaterico cromatico dei pavimenti e dei soffitti.
L'abitato rifornitore avrà un equilibrio perfetto tra le diverse parti consacrate all'abitazione, l'educazione, l'arte, la vita politica, l'industria, il commercio, l'agricoltura, lo sport ecc.
Quali vaste sculture colorate e dinamiche ricche di giardini e frutteti pensili su gradinate e spirali, gli abitati rifornitori incorporeranno esteticamente nelle loro unità fiumi, laghi, colline, cime, ghiacciai.
Ogni edificio però esprimerà, con la varietà sua polimaterica mobile e il suo giardinaggio complementare, l'anima del suo proprietario che apparirà e profumerà rosa acacia viola vaniglia ecc. Una foresta attraversata una montagna valicata o uno speciale abitato rifornitore costituiranno l'omaggio del popolo a un grande uomo o avvenimento glorioso. Aboliremo la notte mediante enormi proiettori o soli artificiali volanti o immobili, per ottenere la continuità del giorno e la distribuzione scientifica del sonno.
Sulle più alte terrazze, radiazioni elettriche e elettromagnetiche serviranno a sfollare nuvole e nebbie o plasmarle e colorarle elegantemente.
Le aerostrade cogli abitati rifornitori a ossature di ferro vetro cemento armato, rivestimenti di marmo, pietre, cristalli, metalli, terracotta, elettricità, gas luminosi, ceramiche, porcellane, linoleum, materiali greificati, giardini fioriti, specchi e cascate d'acqua, aboliranno anche ogni regionalismo campanilismo ruralismo e daranno all'Italia una città unica a linee continue di velocità salubrità piacere di vivere, veramente degna dell'aviazione fascista e del suo Capo Benito Mussolini.
Le aerostrade saranno prevalentemente dipinte di uno sgargiante oro ottimista, cosicché, volando, sembreranno le scie stesse del sole nell'oceano mescolato d'aria azzurra e soffice verde terrestre.
Volando di notte a soli spenti, le avremo sotto di noi come brillanti vie lattee stellate dalla quieta esplosione delle fulgenti lettere di questa parola, lunga dalle Alpi a Mogadiscio: ITALIA.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- Crispolti E., *Immaginazione megastrutturale dal Futurismo ad oggi*, Venezia, 1979
- Crispolti E., *Attraverso l'architettura futurista*, Modena, 1984
- Danesi S., Patetta L., *Il razionalismo e l'architettura italiana durante il fascismo*, Milano, 1976
- Della Seta C., *La cultura architettonica in Italia tra le due guerre*, Bari, 1972
- Forti A., *Angiolo Mazzoni architetto fra fascismo e libertà*, Firenze, 1978
- Gerosa P.G., *Mario Chiattone. Un itinerario architettonico fra Milano e Lugano*, Milano, 1985
- Godoli E., *Guide dell'architettura moderna. Il Futurismo*, Bari-Roma, 2001
- Godoli E., *Visioni urbane e ideologia metropolitana*, in F.T. Marinetti. Arte-Vita, Roma, 1995
- *Metropoli futurista (La). Progetti im-Possibili*, Mostra multimediale sull'architettura futurista. Galleria degli Uffizi 2 ottobre – 14 novembre 1999, Firenze, 1999
- Paladini V., *Imborghesimento del razionalismo*, in Quadrante, 3, luglio 1933
- Patetta L., Cervelloni V., *Futurismo architettura*, in Controspazio, n. 4/5, 1971
- Portoghesi P., *Il linguaggio di Sant'Elia*, in Controspazio, 4/5, Bari, 1970
- Zevi B., *Storia dell'architettura moderna*, Torino, 1953

M. Chiattone, Cattedrale, 1914