

I 67429

Za obnovo
Univerzitetne biblioteke
v Ljubljani

podarila M. O. L.
dne 25/V 1944

ARCHITECTURA PERENNIS

RIASSUNTO DEL TRATTATO SLOVENO SULL'ARCHITETTURA PERENNE
DI FRANCESCO STELÈ

Il volume «Architectura perennis», pubblicato dal comune di Lubiana per il Natale dell'anno 1941, contiene prevalentemente i progetti non realizzati del più insigne architetto sloveno, Giuseppe Plečnik; le incisioni che accompagnano il testo e le figure in rotocalco annesse riproducono anche quelle sue opere principali, che furono eseguite. Il primo movente di questa edizione era di pubblicare le opere dell'architetto Plečnik, cittadino onorario di Lubiana. Il testo con le figure intercalate ha inoltre l'intenzione di mettere in rilievo l'importanza dell'architettura nella vita e di palesarla nello spirito dell'opera complessiva dell'architetto Plečnik, come attività di pieno valore artistico e come espressione della sua concezione del mondo. Il trattato, scritto dal professore Francesco Stelè dell'università di Lubiana, si appoggia, nella sua parte filosofica, ad un parallelo tra filosofia ed arte, tracciato dal docente dell'università lubianese Antonio Trstenjak, che in questo volume segue il trattato principale sotto il titolo «Philosophia perennis — ars perennis».

L'architetto Giuseppe Plečnik è nato nel 1872 a Lubiana ed è discepolo del grande propugnatore dell'architettura moderna, il viennese Ottone Wagner; a Vienna egli lavorò nello studio del Wagner, poi vi si stabilì come architetto e vi rimase fino al 1911. Negli anni 1911—1920 insegnò architettura alla scuola delle arti di Praga, dove, dopo la fondazione dello stato cecoslovacco, il presidente T. G. Masaryk gli affidò l'adattamento architettonico del castello di Hradčani a residenza del presidente della repubblica. Nel 1920 fu nominato professore d'architettura alla facoltà d'ingegneria dell'università di Lubiana, dove svolge tuttora la sua attività. Plečnik è di massima importanza per lo sviluppo della architettura slovena non soltanto per aver formato una generazione di attivissimi giovani architetti, ma anche per aver influenzato in varie maniere il miglioramento del gusto nell'artigianato artistico, e in primo luogo nella mobilia, nella lavorazione della pietra e dei metalli, nell'oreficeria, nella decorazione del libro e nella grafica di stamperia. Egli ha impresso, con le sue idee urbanistiche, addirittura una nuova faccia alla città di Lubiana, così che questa merita nel pieno senso della parola la denominazione di «Lubiana del Plečnik». Le principali opere eseguite dal Plečnik sono: il palazzo Zacherl nel 1° rione di Vienna, una delle maggiori opere dell'architettura wagneriana; la chiesa di S. Spirito a Vienna (XVI° rione), uno dei primi tentativi di architettura ecclesiastica in cemento armato, che abbia avuto esecuzione coerente; i cortili, i giardini, le scalinate e gli interni del castello di Hradčani; la chiesa del Sacro Cuore ai Vinohrady di Praga; la chiesa di Bogojina; il palazzo della Cassa di risparmio popolare a Celje; la chiesa di S. Antonio a Belgrado; in Lubiana: le chiese di S. Francesco a Sisca e quella di S. Michele sul Barje, lo Stadio, il palazzo delle Mutue Assicurazioni, la Biblioteca universitaria, il ginnasio delle madri Orsoline, il mercato dei macellai e le cosiddette žale, complesso di cappelle mortuarie al cimitero civico centrale di S. Croce.

L'alta concezione che Plečnik ha dell'architettura si manifesta nella maniera più bella nelle parole, con le quali egli ha concluso l'Architectura perennis: «Nel mezzo della volta della Sistina, nella Genesi, è raffigurata pure la Creazione del primo padre. Stanco come la terra di primavera si desta il corpo d'Adamo giacente, e bramoso leva la mano verso la destra stesa e dominante del Creatore, sostenuto dagli angeli. L'indice di Dio Padre tocca quello d'Adamo — la scintilla della vita è donata all'uomo —

«Nessuno sa donde viene, dove va, un solo grande miracolo è la vita.»
«Chi accresce l'arte, accresce il dolore — senza il dolore, senza il patimento, che è la poesia del cristianesimo, forse non vi sarebbe neppure il bisogno di ricercare la bellezza.»

Segue, ora, riprodotto nelle linee principali, il contenuto del trattato del professore F. Stelè intorno alla questione dell'architettura perenne:

Con l'aiuto di una quantità di materiale inorganico, meditatamente commesso, l'architettura crea organismi spaziali, formati ingegnosamente per i bisogni della vita. Il corpo materiale, costruito per via d'artificio, che forma lo spazio, si dice il guscio, chè, in ugual modo come il guscio conserva nella forma stabilita il contenuto dell'uovo, anche l'opera muraria (pareti, soffitti, pavimenti) dell'architettura dà alla materia dello spazio, che sfugge come un liquido, una forma stabile. Ogni architettura ha dunque necessariamente tre componenti, il guscio materiale, lo spazio che questi contiene e lo scopo vitale. E' certo che non si può omettere nessuna di queste tre componenti, se l'architettura ha da essere quello che è essenzialmente, cioè una esperienza culturale, fondata sulla vita reale, e non soltanto un'immaginazione capricciosa, irrealistica. Non c'è architettura senza scopo e spazio, come non c'è architettura senza guscio. La negazione del guscio, il quale è la condizione materiale dell'architettura, rende impossibile l'attuazione di essa e la condanna allo stato di un'idea concepita nella fantasia, mai nata al mondo reale. Si può, è vero, escludere e neutralizzare fino ai limiti estremi il guscio e si può trattarlo addirittura come un male inevitabile, ma non si può farne a meno. Si può diminuire più che possibile lo spazio in proporzione all'estensione del guscio, si può anche fargli violenza aumentando l'espressività del guscio, ma non si può eliminarlo. Si può, per accrescer l'effetto del guscio, scartare lo scopo, o adombrarlo nella sua espressività diretta — ma non c'è architettura senza scopo. Tutte e tre queste componenti sono tanto significative, che nella problematica dell'architettura, si tratti di questioni storiche o estetiche o tecniche, non possiamo evitarne nessuna. Una più approfondita problematica architettonica può invece poggiare soltanto su quella componente, che più d'ogni altra è evidente per la sua continuità nella linea di sviluppo dell'architettura, dalle prime manifestazioni di edilizia fino ai nostri giorni. Tale continuità è riservata solamente allo spazio.

E' evidente che nello sviluppo dell'architettura non si può definire come continuo l'elemento del guscio, e ciò è provato sufficientemente dal materiale monumentale conservato. Si potrebbe mai parlare di una continuità del guscio edilizio, contemplando nella successione storica la piramide egizia, il tempio classico greco, il Panteon romano, una cattedrale gotica, un palazzo del Rinascimento, il S. Carlo alle Quattro fontane del Borromini oppure uno stabile moderno in cemento armato? Tra essi non c'è il legame di una coerenza di sviluppo, che unirebbe il più remoto tipo di guscio edilizio col più moderno, oppure questo col greco, gotico o rinascimentale. La linea ininterrotta, che costantemente o saltuariamente si sviluppa in un dato senso e che noi ricerchiamo, si spezza in una serie di tipi che corrispondono agli



stili architettonici. Tra loro v'è però meno una connessione causale più profonda, che un antagonismo evidente, anzi fondamentale. I tipi del guscio che conosciamo nella storia come realizzazione più spiccata degli stili architettonici, ci sembrano simili a una serie di vestiti alla moda, che l'architettura vestiva secondo le esigenze dei tempi, senza porsi la questione più intima del suo compito essenziale. Tra l'apparizione severamente cristallina del guscio di costruzione della piramide e la movimentata vivacità del guscio borrominiano non possiamo trovare la relazione causale che dovrebbe esistere fra il primo spunto e l'ultima conseguenza di una coerente linea di sviluppo. Egualmente fallirebbe un simile tentativo, tra il guscio di un tempio greco, costruito in base ai principi degli ordini architettonici classici e quello di uno stabile contemporaneo di costruzione in cemento armato del tipo Le Corbusier. Anche tra due tipi all'apparenza intimamente affini, un guscio gotico, costruito secondo i principi del sistema scheletrico, e un guscio creato in coerenza con i medesimi principi in cemento armato, non si può riuscire a provare un legame causale, evolutivamente fecondo. La pratica costruttiva lo ha tolto dall'ordine del giorno delle questioni storiche già da molti decenni, da quando dovette rinunciare al tentativo di valersi dal punto di vista estetico e tecnico delle formule realizzate nel guscio costruttivo gotico, non potendo la cruda massa del cemento armato vincerla quanto alla bellezza (A. Messel). Il guscio non tocca quindi il punto essenziale delle questioni costruttive, poiché dovremmo in tal caso riscontrare nel suo sviluppo la continuità, propria a tutti i fenomeni culturali, quando riconosciamo il loro momento essenziale.

Tanto meno si può individuare nello scopo quella costante decisiva nell'organismo dell'architettura, che noi ricerchiamo. Prendendo lo scopo come criterio, l'architettura ci si spezza in una serie di tipi, non necessariamente collegati fra loro quanto allo sviluppo, anzi, lo scopo individuale cangia, per così dire, da un'esempio all'altro, da una architettura all'altra. Ogni architettura è quasi una realizzazione «unica» di un dato concetto pratico, di uno scopo speciale, per il quale è stata creata. Così ci si presentano gruppi di tipi, come la casa, il tempio, la chiesa, il palazzo, il parlamento, il teatro, la stazione ferroviaria ecc., i quali, ognuno nel proprio ambito, palesano uno sviluppo coerente al proprio scopo. Questo sviluppo può esser di lunga durata, anzi, all'apparenza infinito, come per la casa, è però un fatto caratteristico che si tratta sempre dello sviluppo di una delle infinite e tipiche possibilità dello scopo, che può anche valersi delle formulazioni di una possibilità affine, mentre è impossibile dimostrare lo sviluppo costante di quello scopo centrale, dal risultato del quale dipenderebbe lo sviluppo di tutti gli altri tipi. Ogni scopo concreto si manifesta dunque come attualità della vita umana limitata nel tempo, e la storia dello sviluppo dello scopo nell'architettura come un caleidoscopio, infinitamente variopinto, di tipi più o meno tenacemente vitali, ancorati nelle necessità dei tempi, negli ideali delle epoche storiche e delle forme della vita umana. La storia dello scopo nell'architettura si spezza nella storia del tipo di costruzione della casa, del tempio, della chiesa, del teatro, della tomba ecc. Le soluzioni dei compiti nuovi si valgono delle formulazioni dei tipi già conosciuti, e specialmente di quelli affini, così che si potrebbe scrivere la storia delle differenti filiazioni, ma nel complesso neppure questa via ci condurrebbe allo scopo prefisso, al momento essenziale nell'architettura.

La costanza dello spazio nel suo sviluppo invece non è provata soltanto nei singoli tipi o nelle epoche viste nel loro insieme, ma anche nel complessivo sviluppo dell'architettura dalla prima manifestazione sino all'ideale dell'architettura funzionale contemporanea.

Lo spazio è la prima materia dell'architettura, l'unica che mai cangia nella sua essenza e, anzitutto, anche l'unica che in tutta la sua schiettezza è essenziale unicamente per l'architettura e da essa formata come da nessun'altro ramo dell'arte figurativa.

Il guscio può esser p. es. portatore di valori plastici senza esser un momento architettonico. Consideriamo per esempio un'opera di plastica vuota, dove lo spazio, compreso nel guscio, è una cosa del tutto differente dallo spazio architettonico e, anzi, addirittura la sua negazione, non dipendendo esso da una formazione finale. L'accento più importante per l'architettura sta nella faccia interna, con-

cava, vuota del guscio, per la plastica invece in quella esterna, convessa, in rilievo.

Anche altre opere dell'arte figurativa possono avere uno scopo, specialmente in quanto appartengono all'arte decorativa, benchè, all'infuori degli oggetti d'uso dell'artigianato artistico, lo scopo non sarà mai così nettamente espresso come nell'architettura, la quale non può farne a meno a nessun costo.

Nessun ramo dell'arte figurativa tratta però lo spazio nello stesso modo come l'architettura, e la differenza sta anzitutto in ciò che nessuno lo forma immediatamente. La pittura raffigura soltanto l'apparenza, la sembianza dello spazio. La statua è tridimensionale nello spazio, ma non forma essa spazio, poichè lo occupa, lo scarta solamente. Unicamente l'architettura forma lo spazio stesso e soltanto in rapporto allo spazio manifesta quella continuità che ricerchiamo nello sviluppo storico, e che ci sembra tanto importante per stabilire le questioni fondamentali dell'architettura.

Nell'architettura l'uomo combatte con lo spazio per lo spazio. Gli è dato come spazio infinito, divorante e prevalente; e nella lotta con esso egli si crea lo spazio ristretto, adatto a lui. Lo spazio infinito è il rozzo, incoltivato spazio vitale dell'uomo nel mondo; lo spazio architettonico è invece lo spazio razionalmente formato come spazio vitale dell'uomo nel senso più ristretto. La lotta per lo spazio architettonico consiste essenzialmente in ciò che l'uomo impone al proprio ambiente le misure a sè adatte e istintivamente tende ad adattarlo nel modo più conveniente per sè. Lo sviluppo dello spazio architettonico è essenzialmente nella ricerca dello spazio più perfetto, più conveniente e più adeguato alla propria emanazione vitale. Lo spazio vitale è nella sua essenza la misura realizzata del l'influenza umana. L'ideale di questa influenza è però molto differente. Differisce quanto alla innata volontà di vivere e all'importanza sociale dell'individuo, ma anche relativamente al grado di civiltà del tempo, nel quale si manifesta. Tanto l'individuo come l'umanità tendono ugualmente alla più ampia diffusione della propria influenza sul campo spirituale e materiale della vita. Quanto più profonda è la volontà di diffusione, alla quale nello sviluppo culturale si aprono sempre nuovi orizzonti, tanto più manifestamente si mostrano questi sforzi anche nello spazio architettonico.

Per la vita dell'uomo lo spazio ha dall'inizio dei secoli un doppio significato. Lo spazio infinito, artisticamente non ancora formato dell'universo, di fronte al quale egli si trova nel mondo, lo diminuisce corporalmente, lo travolge, lo divora e in certo qual modo lo succhia seco nell'infinito. In esso è il principio della filosofia della vita, che ci viene addirittura inculcata dalla vita per mezzo dello spazio informe; in esso ci troviamo continuamente a dialogare con l'arcana sfinge, che si rifiuta di parlare. Le questioni, che nascono dalla convivenza con questo spazio, non trovano risposta, ci innalzano spesso molto oltre la sfera del fisicamente raggiungibile, ma ci schiacciano anche a terra, come se il Destino ci caricasse, al modo di incessantemente rinascanti Atlanti, tutto il peso dell'universo sull'omero.

Lo spazio ristretto creatoci dall'architettura favorisce però il nostro raccoglimento. Così diviene già da principio l'indispensabile supplemento dello spazio naturale, infinito, che non ci lascia soli con noi stessi. Lo spazio limitato ha i medesimi elementi sostanziali dello spazio universale, la larghezza, l'altezza e la profondità. Non v'è differenza essenziale tra l'uno e l'altro, perciò appena ci accorgiamo che qualcosa sia cangiato, quando permutiamo lo spazio infinito con l'architetonico. Il sentimento della vita è però molto differente nei due spazi. Nell'uno il mistero impenetrabile, nell'altro realtà ben misurabile, arrotondata in tutte le direzioni. Quest'arrotondamento fa sì che tutte le cose, quando ci sprofondiamo nel nostro essere, divengano misurabili, chiare, attingibili e definibili. Nella libera natura ci poniamo gli indovinelli, nello spazio chiuso li risolviamo. Fuori, l'intuizione ci solleva sopra noi stessi, dentro, il raziocinio ci illumina i misteri, che si sono rifugiati nell'anima nostra al cospetto dell'arcana infinità.

Così l'architettura dà ordine per noi allo spazio vitale; e la materia, che essa adopera e plasma, è lo spazio infinito, naturalmente dato, nel quale il primo padre nacque nel grembo degli indovinelli della vita. Lo spazio vitale umano al senso largo è lo spazio naturale infinito; lo spazio vitale

ristretto invece è lo spazio architettonico limitato, proporzionato all'attingibilità umana.

Allargandosene la sfera d'influenza, anche lo spazio vitale limitato si accresce, si allarga, si complica, ma anzitutto si perfeziona nella sua corrispondenza alle esigenze della vita. Questa è la costante generale nello sviluppo dello spazio come elemento architettonico.

Lo spazio più indispensabile per la vita umana, il primo e il più sostanziale spazio vitale è quello dell'abitazione, la casa. Il suo sviluppo illustra molto espressivamente l'accennata costante evolutiva.

La prima cella, che aveva lo scopo di rifugio temporaneo, si allargò e divenne la prima abitazione. Con le crescenti esigenze della vita non crebbe però soltanto la cella spaziale, ma l'organismo primitivo si moltiplicò ed ebbero origine dei gruppi di celle, nei quali — per lo storico — si rispecchia ancor oggi, evidentemente, il modo di vivere e il suo grado di civiltà. Sorge la casa greca, il megaron, sorge la struttura complicata della casa romana, la villa rinascimentale, il palazzo di abitazione barocco e infine la casa di abitazione moderna, costruita sul principio della più conseguente utilità. Per la nostra questione è importante, che nello sviluppo dell'organismo dello spazio d'abitazione non si osserva solamente l'evoluzione dalle strutture primitive alle complicate, ma anzitutto i cangiamenti caratteristici del valore umano di questa specie di spazi architettonici. L'essenza dello sviluppo infatti non sta soltanto nel crescere delle misure in rapporto alla sfera d'importanza dell'uomo in questa o in quell'altra epoca, nel cangiarsi delle forme e dei caratteri secondo il suo stato d'animo, ma anzitutto in ciò che il loro piccolo mondo rispecchia con la maggior completezza possibile il grande mondo dello spazio naturale. L'uomo invero non si contenta del semplice fatto che la sostanza di ambedue gli spazi sia la medesima, che dunque entro la cornice limitata si abbraccino i lineamenti essenziali dello spazio universale, l'altezza, la larghezza e la profondità, ma cerca di esprimere queste essenzialità in tal modo da non sentire lo spazio limitato della sua dimora come cella stretta o addirittura come prigione incomoda, ma di sentirsi nel mondo della sua abitazione artificialmente creato partecipante di tutta la pienezza dello spazio naturale.

La questione vitale e storica dell'architettura della casa, dell'abitazione, ci mostra in modo convincente che la fuga dalla natura nell'abitato, nel suo significato profondo, non è un arretrarsi dell'uomo rispetto alla natura, perchè sia impaurito dall'infinito mistero di essa, ma, al contrario, un aggirare l'ostacolo provocato dalle circostanze naturali, attraverso il quale l'uomo lotta con tenacia istintiva per lo spazio vitale ristretto, che dovrebbe esser il più possibile adeguato, proporzionato e corrispondente in tutta la sua pienezza a quello naturale.

Ma l'abitazione è soltanto la cellula primaria e il punto di partenza di tutta l'architettura, la quale, come lo dimostra l'esperienza, è oggi infinitamente complicata nei suoi tipi, ognuno dei quali ha un suo proprio sviluppo, fondato nello speciale scopo vitale, al quale serve. Come la vita si fa complicata nelle sue forme ed esigenze, così nascono pure nuovi scopi e con loro nuovi tipi architettonici. Accanto al rifugio, lo spazio di abitazione, il primo spazio creato dall'uomo è indubbiamente quello dell'ultima dimora, la tomba. Dapprincipio essa si trovava spesso addirittura nel pavimento dell'abitazione. Dalla semplice fossa, corrispondente alla grandezza del morto, fino alle tombe sfarzose, i mausolei e ossari v'è l'eguale grandioso cammino come per il tipo dell'abitazione. Anche qui lo spazio è misurato dall'attingibilità, che dapprincipio è ristrettissima, poi sempre più ampia e complicata secondo l'importanza personale, sociale o spirituale del defunto. Questa attingibilità rende complicato anche il rapporto dell'uomo di fronte alla vita oltre tomba, la maggior o minor cura di conservare tutti i valori e i meriti conseguiti dal defunto nella vita, anche dopo la sua morte. Al romano e al cristiano dei primi tempi basta un sarcofago di modesta ampiezza, all'europeo occidentale una cassa, mentre l'egizio si preoccupa di conservare tutto il valore avuto in vita, anche dopo la morte, perciò le sue tombe sono complicate nel raggruppamento dei spazi quasi come il vero spazio vitale dell'uomo civile.

Col tipo della tomba l'architettura è già entrata in quel particolare cerchio vitale che è connaturato all'uomo, ma che si sviluppa parallelamente alla vita ed all'esperienza dei

suoi aspetti sulla terra, come sfera di visione del mondo nel più largo senso della parola, e, nel più limitato e più alto, come sfera religiosa. Il mistero della morte è indubbiamente uno dei maggiori arcani della sfinge della vita. Certamente in esso il pensiero religioso sfavilla ben più intensamente che nelle estrinsecazioni delle misteriose forze della natura, che umiliano l'orgoglio umano. Accanto allo scopo immediato, cioè la custodia o la dimora del cadavere o dei suoi resti, in questo genere architettonico naturalmente si va sempre più affermando anche lo scopo vitale spirituale, e lo solleva al grado di una attività culturale non pratica, simbolica, commemorativa, intrinsecamente significativa. La tomba infatti non serve solamente da ultima dimora al cadavere, ma in misura non minore anche ai vivi, come luogo di continuata convivenza con i defunti. In questa convivenza sepolcrale l'uomo non è più solo, come nella sua abitazione, ma è in contatto continuo con l'altro mondo sconosciuto e ineluttabile, situato al di là dello spazio vitale delle cose materiali. Questi dialoghi tra il defunto e il vivo sono simili ai misteriosi dialoghi tra l'uomo e la sfinge della natura, ma sono molto più concreti, oggettivi, molto più chiari e più attingibili alla ragione, ciò che è espresso anche nella forma più chiara e concentrata possibile dallo spazio compreso da questa architettura. Nell'abitazione, l'uomo è solo con sè e con le più gelose questioni della vita, mentre queste medesime questioni nella tomba sono limitate a un determinato cerchio, il cui raggio d'interessi non giunge solamente nella profondità della viva interiorità spirituale, ma si estende anche alla direzione opposta, oltre i confini della vita materiale, nei mondi sconosciuti delle dimensioni trascendentali. Lo spazio formato dall'uomo riceve in tal modo una nuova, la quarta dimensione, immaginaria, che ha aperto all'architettura, come momento culturale, orizzonti del tutto nuovi, spesso di possibilità addirittura fantastiche.

Strettamente connesso con l'architettura funeraria, che unisce lo scopo funerario con quello rituale, sorge il principio dell'architettura rituale, religiosa. Il suo scopo è sostanzialmente sociale ed apre per l'architettura delle possibilità molto più importanti di quelle offerte dall'abitazione. Oltre al convegno, il punto di partenza più importante per il tipo principale di questa architettura è l'argomento dell'adorazione religiosa, e specialmente da quando l'adorazione si è trasportata dagli oggetti naturali alle figurazioni dei simboli religiosi e divini; quando la custodia dell'oggetto di adorazione, la «casa di Dio» e il luogo di convegno della comunità religiosa si collegarono nell'unità edile, nacque, come modello di costruzione sacra, il tipo che oggidì è il più diffuso, la chiesa, l'oratorio, il santuario, il tempio. Per essere profondamente ancorati nella problematica vitale e creativa, proprio questi gruppi organici di architettura sacra e rituale hanno un'importanza fondamentale nella storia dell'edilizia come arte e nella scienza della costruzione. Ciò vale anzitutto per la chiesa cristiana.

Ben di rado nella storia la tendenza verso lo spazio razionalmente formato si è espressa in maniera così evidente come nei due millenni di storia della costruzione sacra cattolica. Come cattolici potremo, appoggiandoci su questo esempio, più facilmente approfondirci nell'essenza dell'architettura come formatrice dello spazio, dello scopo e del guscio edile. Non ci deve confondere, se questo sviluppo non palesa quella coerenza, come forma di via dalla natura alla natura, che abbiamo constatata nell'architettura dell'abitazione. La casa, è vero, ci esclude dalla natura, però non ha lo scopo di staccarci completamente da essa. L'architettura sacra invece ci trasporta dalla natura in un mondo nuovo, estraneo alla natura, anzi nemico di essa. Più di quella quotidiana, l'architettura sacra ha lo scopo di favorire il nostro raccoglimento, di chiuderci in un mondo più limitato, più dominabile con lo sguardo che non quello illimitato, e di dirigere in esso come nell'architettura funeraria tutta la nostra attenzione in una determinata direzione. Il fattore del rapporto con un interlocutore invisibile, ma pur evidentemente designato in quello spazio come presente, è qui sviluppato al massimo grado. Sono prescritti i gesti e i modi di avvicinarlo, di raccoglierci nella sua presenza intima, per partecipare alla consolazione che egli dà, alla sua dottrina e rivelazione. Come l'architettura dovrebbe rendere possibile un rapporto netto e assoluto con codesto misterioso padrone di casa, così anche lo spazio della chiesa cristiana è netto e assoluto nel suo mondo speciale.

La storia di due millenni della chiesa cristiana occidentale è fondata sopra due tipi fondamentali, dati già dall'architettura antica, quello longitudinale che sviluppa lo spazio dall'entrata in linea retta e ci dirige verso l'oggetto principale contenuto in esso, verso la mèta di tutti gli sguardi e di tutte le visite, l'altare, e su quello centrale, che concentra intorno al nocciolo gli elementi dello spazio. Venne data la preferenza al primo tipo, che meglio serviva agli scopi rituali e che si cristallizzò nel tipo di costruzione della basilica cristiana; però spesso nella storia il principio di esso fu unito con quello centrale, per raggiungere in tal modo significazioni architettoniche che il primo tipo, da solo, esclude. La fusione di ambedue i tipi fondamentali permise all'architettura cristiana di esprimere più chiaramente di ogni altro genere architettonico, e con la più perfetta coerenza, l'importanza primaria dello spazio nell'organismo architettonico. Dalla basilica cristiana antica e dalle rotonde in poi, è stata sempre all'ordine del giorno la lotta dello spazio contro la corazza della materia che lo circonda e spesso ostacola la sua unità, il guscio, che raggiunse la sua massima espressione nella sala ecclesiastica del tardo gotico, nella sala barocca del tipo gesuita, nella chiesa-sala contemporanea in cemento armato, ma specialmente nella chiesa del tardo barocco, costruita nella struttura infinitesimale, nella quale lo spazio si assoggetta alla lettera il guscio, così che si arrende ad ogni suo movimento; lo spazio infatti si diffonde letteralmente in tutte le direzioni ed è esso che forma la propria muratura, ritornando con sicurezza dai voli più arditi al suo nocciolo statico.

Per comprendere più perfettamente e più esattamente il concetto dell'architettura ecclesiastica, non basta di conoscerlo come formatore coerente dello spazio liturgico, ma dobbiamo anche scoprire il senso profondo di questo spazio. E allora ci accorgiamo che questo spazio con la medesima coerenza, con la quale continuamente ritorna al problema della sua unità, ritorna anche all'espressione caratteristica di questo spazio, alla quale abbiamo già accennato sopra, in relazione ad una nuova dimensione, sconosciuta allo spazio naturale, la quale lo rende idoneo a destare sentimenti soprannaturali. Questa nuova componente, artificiosamente aggiunta alle dimensioni dello spazio naturale, si può definire, più adeguatamente, la componente immaginaria. Già l'arte cristiana antica si era avvicinata ad essa, ma la sua espressione più perfetta la trovò l'oriente cristiano nello spazio dell'Hagia Sofia di Costantinopoli. L'architettura medievale lo sviluppò in questo senso ma per altra via giungendo ad una delle forme più perfette nella cattedrale gotica, lo spazio della quale non si può misurare come organismo estetico con misure reali, ma si può concepirlo soltanto sottomettendosi interamente alla dimensione immaginaria della sua essenzialità. Ugualmente, anche il barocco è comprensibile soltanto attraverso questa oltremodo suggestiva quarta dimensione, specialmente poi nel suo tipo infinitesimale. Ma anche la buona architettura ecclesiastica contemporanea contiene spesso in modo esemplare il carattere immaginario e perciò non si può apprezzare mai adeguatamente col criterio oggettivo, razionale.

Il ridursi dallo spazio naturale allo spazio liturgico cristiano ha sostanzialmente un altro senso come il fuggire dell'uomo nello spazio d'abitazione. Nell'architettura religiosa del tipo cristiano si tratta anzitutto e fundamentalmente di isolare il fedele dalla natura creando uno spazio architettonico che lo concentri in modo totalmente coerente e senza alcun dubbio nel senso trascendentale della vita. La soglia di questo spazio è la soglia dello spazio di una struttura che nel mondo reale non esiste, ma che può nascere solamente nel nostro presentimento. La forma finale, raggiunta attraverso vari gradi nella storia dell'architettura cristiana ecclesiastica, ha carattere immaginario. In questa forma, la creazione architettonica, più che in qualsiasi altra, si avvicina alla creazione artistica. Come infatti il mondo artistico, non ostante il naturalismo e il realismo, non è e non deve essere una realtà artificiale, eguale alla natura, ma solamente affine ed equivalente ad essa, quando non è addirittura una realtà nuova, più elevata, così neppure lo spazio immaginario, religiosamente sentito, non può essere soltanto una parte dello spazio naturale, limitato dall'architettura, ma deve, pur conservando tutte le sue qualità sostanziali, avere anzitutto l'elevata realtà di uno spazio artificiale particolarmente intonato, isolato dalla natura. Questo

spazio è tutto irradiato dalla presenza di Dio; la totale compenetrazione dello spazio è l'espressione della onnipresenza del padrone della casa, Dio. La dimensionalità immaginaria si avvicina però, appunto per la sua misteriosa pienezza, liberatrice dai vincoli terrestri, alla pienezza redentrice dello spazio universale. In tal modo lo spazio sacro cristiano in un certo senso ritorna al suo punto di origine nello spazio naturale infinito e, grazie alle sue forme perfette, solleva l'uomo alla stessa sensazione di libertà, che questi prova soltanto nei momenti più felici della sua convivenza con la natura.

L'architettura dell'abitazione e quella sacra ci si presentano così come i due estremi, nella cornice dei quali l'esistenza dell'architettura va sviluppandosi tra lo spazio naturale e quello immaginario, tra le esigenze quotidiane della vita e i bisogni spirituali, trasgredienti ogni misura di realtà terrestre, tra le formazioni pratiche dei vari scopi pratici e le altezze inebrianti della creazione artistica.

Anche l'architettura serve dunque a tutta la vita, non soltanto a un determinato settore dei suoi fenomeni. Bisogna tener conto anzitutto di ciò, che qualsiasi cosa creata dall'architettura, è creata per l'uomo, per i suoi veri bisogni e diverrebbe menzognera, anzi impossibile, qualora volesse dirigere le sue creazioni oltre i bisogni umani. In qualsiasi caso, lo spazio, che diviene oggetto della sua formazione, è destinato all'uomo. E' altrettanto sicuro che anche l'architettura più intima alla fin fine non riguarda soltanto il singolo individuo, ma, essendo divenuta realtà della vita, concerne anche gli altri, la società, il mondo reale in generale. L'architettura diviene parte della natura e si fa valere in essa necessariamente in due direzioni, verso l'interno e verso l'esterno. Verso l'interno per colui che ne fa uso, verso l'esterno per tutto il mondo. Essa si concentra nel suo mondo particolare, ma non smette di guardarsi indietro, nello spazio naturale non formato.

H. Soergel ha definito ingegnosamente questa qualità come concavità, vuotezza all'interno e all'esterno. Perciò non osserviamo solamente che l'architettura dell'abitazione, che è l'espressione di tendenze individuali, cerca la via per ritornare nello spazio naturale, dalla quale è uscita, ma che ogni architettura per la funzione che ha nella natura tende essenzialmente all'unità con le altre, e in questi gruppi, che sono l'espressione dell'innata inclinazione sociale umana, tende nuovamente a circoscriversi, il qual atto però significa una limitazione dello spazio come spazio vitale comune di più grandi gruppi umani. Questa caratteristica si esprime nella sua più perfetta forma nell'architettura degli insediamenti umani, anzitutto nelle città, nelle forme della cosiddetta architettura urbanistica. Come gli spazi d'abitazione si raggruppano intorno a un nocciolo spaziale maggiore, aperto al cielo, vale a dire l'atrio, il cortile, similmente anche i blocchi delle case di un centro urbano si raggruppano intorno a maggiori spazi, aperti verso il cielo, le piazze o le strade, alle quali servono, nel complesso, da pareti di limite e danno le forme caratteristiche di spazi formati con piena significazione architettonica.

Questa concavità verso l'esterno non si esprime solamente nelle strutture coerentemente concluse, come il foro romano o una piazza barocca, ma anche nelle architetture che esternamente non sono strette ad unità come parti di strutture concave. I gruppi di architetture, intenzionalmente erette in zone naturali più ampie, occupano degli spazi acciocchè noi possiamo percepirli come unità circoscritte. In tal caso possono ben completare scenari di giardino le architetture. Architetture e quinte di verde allora sono nel senso architettonico elementi di ben ponderati, spesso giganteschi complessi di spazio, che circondano i palazzi barocchi, così che sembra che l'architettura irradii la sua forza formatrice, lontano nel paesaggio circostante (Versailles), oppure che succhi a se come un forte punto focale lo spazio che la circonda, dalle più remote lontananze, e che esprima, modellando lo spazio ambiente in un raggio straordinariamente ingrandito, la forza del proprio valore (p. es. la Rotonda del Palladio presso Vicenza).

Per queste sue tendenze, che le sono connaturate, l'architettura diviene la formatrice dello spazio vitale in sè. Lo spazio naturale, che l'uomo ricevette come proprietà sua ma in istato informe, lo spinge, come abbiamo dimostrato sopra, alla formazione, alla delimitazione di esso. Così nasce l'architettura, nel più ristretto senso della parola, come formatrice

del tetto e del rifugio umano. La formazione è, dappprincipio, naturalmente molto modesta, mostra però chiaramente la tendenza verso una perfezione in senso culturale, che non si contenta solamente della formazione individuale dello spazio adeguato allo scopo, ma oltrepassa il limite individuale, sbocando da una parte nella collettività sociale, dall'altra rifluendo nella natura. Ambedue le tendenze, col progresso dell'architettura, si uniscono nella tendenza generale alla formazione dell'ambiente e l'architettura acquista vieppiù il senso di una tendenza basilare, con la quale l'umanità mira a completare armonicamente la selvaggia verginità della natura primigenia — con l'unico scopo di ricondurre l'uomo attraverso la cultura di nuovo alla natura — realizzando l'ideale del perfetto spazio vitale. Per il quale l'uomo dovrebbe liberarsi dal peso schiacciante dello spazio informe e anche dalla angustia soffocante dello spazio limitato, nel quale è stato costretto a ritirarsi. L'ultimo fine di questo affaticarsi è indubbiamente l'architettura, come complemento armonico della natura e la natura come complemento spontaneo dello spazio vitale limitato.

Lo spazio è, come ci siamo convinti, la costante più importante, anzi essenziale, della creazione architettonica. Il fine dell'architettura, dal momento che in essa si è affermato il pensiero sociale, non è più la formazione di uno spazio isolato, ma esso si espande sempre più nell'elemento spaziale in genere, nello spazio, si direbbe, della vita privata e di quella pubblica. L'architettura è sempre più conscia di questo suo compito generale. Essa lo espresse già nell'urbanistica antica, ne formulò nuovamente il problema nel barocco e nel classicismo e con speciale fervore lo abbraccia di nuovo nei nostri giorni, quando la lotta per lo spazio architettonico come spazio vitale, largo e stretto che sia, è entrata in una fase particolarmente critica. Una volta constatato che, con la soluzione adeguata di singoli casi, non si raggiunge la soluzione del compito culturale e vitale dell'architettura, l'architettura contemporanea rapidamente si sviluppa oltre l'urbanistica ristretta verso l'esigenza della più ampia possibile formazione di spazio che mira ad abbracciare intere regioni geografiche, intere provincie e stati, anzi, addirittura interi continenti. I tedeschi hanno denominato questo movimento, che tende a ristabilire l'equilibrio dell'intero spazio vitale, scosso dalla confusa urbanistica contemporanea, *Landesplanung* o *Raumplanung*, cioè tracciamento di un piano architettonico unico per intere regioni, in virtù del quale «le città e i paesaggi conseguono il loro senso peculiare nella cornice complessiva» (R. Wolters). L'urbanizzazione bene intesa ha infatti il suo necessario complemento nella ruralizzazione adeguatamente eseguita; per lo scopo ultimo dell'architettura, la città e la campagna sono elementi inseparabili dell'unità dello spazio vitale ideale.

Non ostante la sua importanza di primo ordine, con il problema dello spazio non è ancora risolto quello della giusta intelligenza dell'architettura. Una funzione importantissima è riservata anche al guscio, che ha anch'esso una vita propria e proprie tendenze, che influiscono essenzialmente sull'espressione delle opere architettoniche. Il primo punto di partenza dell'edilizia è duplice: la caverna naturale, arredata per l'abitazione, e l'abitazione costruita in muratura artificiale. Nel primo caso il guscio dello spazio è cresciuto naturalmente, nel secondo invece è costruito. A quest'ultimo caso appartiene la massima parte delle opere architettoniche della storia dell'umanità e quasi esclusivamente esso ha interessato la scienza dell'architettura. Ambedue i tipi, tanto l'escavato come il costruito, hanno le loro particolarità, con le quali nella storia dell'architettura si sono espressi, diversamente, anzitutto come punti di partenza di due tipi principali dell'architettura quali capisaldi estetici. P. Klopfer ha denominato questi due tipi architettura stereotoma (escavata) e tettonica (costruita).

Architettura costruita per eccellenza è quella classica antica, la romanica o l'architettura del rinascimento, dove nell'espressione del guscio decidono le leggi della sua struttura e si esprimono simbolicamente in tutte le sue forme. Insieme con lo spazio lo spettatore percepisce anche le leggi della costruzione del guscio e deve prenderle in piena considerazione.

Architettura spiccatamente scavata è, per il suo tipo, p. es. l'architettura gotica o bizantina o barocca, ma anche gran parte dell'architettura contemporanea in cemento armato. In questa specie la costruzione del guscio è neutrale

quanto all'effetto dello spazio, poichè la sua legge non si manifesta nello spazio, ma per quanto essa tuttavia contribuisce all'effetto dello spazio, ciò avviene per il carattere speciale della sua struttura, che si potrebbe ben dire vegetativo, cresciuto, in contrasto con quello tettonico, costruito. Credo di aver ben definito questa duplicità, decisiva proprio per l'essenza estetica dell'architettura, col concetto di guscio cresciuto in contrasto con quello di guscio costruito, perchè contiene già di per sè un gruppo di spazi naturali, attrezzati dall'architettura, di cavità, l'espressione delle quali è necessariamente stereotoma.

Il guscio e lo spazio nell'architettura sono in rapporto mutuo e s'influiscono reciprocamente in vari modi. Perciò il guscio con la sua propria vita non può esser indifferente alla vita dell'architettura, ancorata nello spazio. Cangia però il grado della sua partecipazione attiva a quella vita. Nel tipo tettonico è maggiore, nello stereotoma minore, quando non è addirittura passiva. Qui ha la sua origine il parere indubbiamente erroneo della tendenza severamente obiettiva, puritana, dell'architettura, che cioè il guscio nell'architettura sia soltanto un male necessario per velare l'essenza dell'architettura, che si deve estremamente limitare, neutralizzare. L'erroneità di questa concezione si mostra specialmente nell'evidenza, che, senza considerazione adeguata del guscio, l'organismo architettonico cesserebbe di esser ciò che è in realtà, uno spazio vitale colmo di variato contenuto, e si cambierebbe in una macchina di abitazione neutrale, più o meno adatta allo scopo. Il compito speciale del guscio nell'organismo architettonico si esprime infatti in due direzioni: l'architettura tettonica tende ad esprimere evidentemente, analizzare, constatare e simbolizzare la sua struttura tettonica latente o la sua vita (uno degli apogei è il Partenon); l'architettura stereotoma invece dà vivacità al guscio con trovate tettonicamente neutrali, d'immaginazione più libera, e perciò incomparabilmente più ricche, sottolineando sempre al medesimo tempo la sua struttura tettonica, isolandola dal complesso e accentuando il dinamismo di crescita che essa mantiene (lo scheletro di costruzione gotico e in cemento armato e superfici di pareti e di finestre costruttivamente calme, decorate però quanto mai riccamente).

Innumerevoli sono i modi di destare nel guscio immobile, di costruzione statica, una vita speciale, che si sviluppasse all'infuori della sua più stretta funzione architettonica. Essi si muovono nella cornice delle arti figurative, della pittura e della scultura, oppure dell'artigianato artistico decorativo con esse strettamente connesso. Il primo modo e il più corrispondente all'essenza del guscio architettonico, costruito come corpo tettonico, è l'abbellimento con le cosiddette forme architettoniche, che sostanzialmente rappresentano le costruzioni tettoniche segretamente presenti nel guscio e possibili per la loro attività, eseguite nel vero materiale di costruzione. Un'altro modo imita queste forme e costruzioni architettoniche nell'intonaco o nella pittura, dunque non le eseguisce, ma solamente le raffigura. Un terzo modo rappresenta l'intessitura del guscio con varie figurazioni di fantasia, eseguite come sculture, rilievi o pitture. S'incontra anche il modo combinato con rappresentazioni di fantasia entro cornici tettoniche. Questi modi corrispondono specialmente al tipo tettonico dell'architettura, che sottolinea già nella sua sostanza la forma tettonica del guscio. L'architettura stereotoma, scavata, del secondo tipo, usa p. es. nello stile gotico la più severa espressione del senso della struttura tettonica, poichè il guscio consiste di cornici costruttivamente accuratissime, architettonicamente attive, del cosiddetto scheletro, e di parti passive, che chiudono soltanto gli intervalli e sono tettonicamente calme. Nella prima parte essa mostra nell'organismo decorativo del guscio membra tettoniche non equilibrate come nel tipo tettonico, ma enfianti, dinamiche, che danno l'impressione di crescita vegetativa. Dall'altra parte essa invece apre nella cornice tettonica realmente esistente, la strada tettonicamente libera alla fantasia decorativa. Tanto nell'architettura bizantina come in quella barocca, la fantasia straripa le cornici immaginarie o reali e soggioga alla propria vita possibilmente vaste parti integrali del complesso. Ma anche in questo gruppo vi è una grande differenza tra i principali rappresentanti storici del tipo scavato dell'architettura, l'architettura gotica, la bizantina e la barocca. La tendenza della negazione del guscio, in questi tre tipi principali, è essenzialmente differente.

L'architettura bizantina tiene conto del guscio in modo quasi perfetto, ma schiva l'espressione plastica o in rilievo della sua vita. Il mondo di fantasia, col quale si esprime il suo modo decorativo, è letteralmente intessuto nella superficie del guscio e si manifesta rispecchiando sulle superfici levigate con riflessi variopinti. Sembra che l'occhio dello spettatore penetrasse in certa qual misura nella superficie del guscio, dove la penetrazione dell'occhiata fosse respinta indietro nello spazio da una forza invisibile, e ci farebbe credere che esso sia tutto invaso di ricchezze di colori e di riflessi d'oro.

Altrimenti si presenta il mondo di fantasia dell'architettura gotica, dove la tendenza della negazione del guscio è evidente e si aprono allo spazio dappertutto vaste possibilità di evadere dalla sua prigione, creata dal guscio, e di unirsi alla sua specie affine, cioè allo spazio naturale fuori della costruzione. La sua vera mèta però non è l'unione del proprio spazio con quello naturale, ma di creare al confine di ambedue, nelle grandi finestre dipinte, il campo di battaglia fra loro. In questa lotta vince lo spazio esteriore, più forte per la luce, e respinge l'interiore nelle finestre, risplendenti di colori miracolosi, soprannaturali. Arrichito dalla magnifica bellezza, che nasce dall'irruzione della luce esterna nell'interno, lo spazio interno — tutto intessuto di meravigliosa bellezza — si volta e inonda la propria sfera, dove crea una delle più perfette illusioni raggiunte dall'architettura, nella sfera della dimensione trascendentale immaginaria, realizzata nel nostro spazio vitale.

Una terza specie di architettura, più forte per il vigore immaginativo che per l'espressione tettonica, e per questa sua caratteristica corrispondente al tipo scavato dell'architettura, è l'architettura barocca. In essa sono uniti in una variazione particolare i mondi dell'architettura bizantina e gotica. Nelle parti inferiori del guscio, tettonicamente accentuate, l'interno barocco raggiunge con l'aiuto del rivestimento di lastre di pietra pulite e variopinte, dello stucco lustro o del mosaico, l'impressione di una ricchezza di fantasia che irradia nello spazio dal fondo della materia di costruzione, simile a quella che già conosciamo nell'architettura bizantina. Nelle parti superiori del guscio invece, la cosiddetta pittura illusionistica dà una simile negazione dell'elemento materiale del guscio, come l'abbiamo conosciuta nel gotico. Col soccorso di mezzi differenti, qui si danno allo spazio interno grandi, anzi perfette possibilità di espandersi dalla gabbia dell'architettura nel grembo della propria specie, dello spazio naturale. Questa fusione riesce qui perfettamente nella visione pittorica, anzi, lo spettatore ha l'impressione che lo spazio architettonico e quello celeste si siano fusi in un'armonia meravigliosa, convincente, colmando con la sua forza tutto l'interno e togliendogli la sua realtà.

In tutti e tre questi esempi il guscio è quasi completamente devalorizzato come realtà materiale. Per aver raggiunto però una illusione così perfetta di uno spazio tanto scostato dal mondo e spesso addirittura soprannaturalmente convincente, il merito va al guscio architettonico, senza il quale tutte le visioni inebrianti si romperebbero come ragnatele, essendo intessute nella sua superficie e anzi magicamente prodotte attraverso il suo corpo trasparente.

Il guscio dunque non si può dire un'elemento neutrale dell'organismo dell'architettura, ma nell'edilizia di grado elevato, più ambizioso, esso è anzi un fattore straordinariamente attivo, dipendendo dalla sua vita gran parte dell'importanza dell'atmosfera dello spazio vitale, creato dall'architettura.

L'importanza del guscio, della muratura o corazza della spazialità nell'organismo dell'architettura, che in tal modo abbiamo indovinato, ci scopre nuove vedute sulla parte dell'architettura nella vita. Il punto di partenza per la valutazione di questa parte non può esser che l'uomo, che crea l'architettura per i suoi innati bisogni materiali e spirituali, per servire all'uopo, dilettare l'occhio e come incitamento. Egli se ne serve con tutti i suoi sensi e con tutti i bisogni della vita. Ma solamente con gli occhi, lo sguardo, la percepisce. Così l'architettura è per lui necessariamente realtà e visione, utilità e decorazione, verità e illusione, fatto e immagine.

Noi proviamo il guscio come fatto materiale nella sua triplice funzione: come interno dell'architettura, come esterno e come parte della faccia del mondo, la cosiddetta veduta.

Soltanto attraverso questa tripla funzione possiamo comprenderne tutta l'importanza vitale. Che ci impressioni all'interno o che la contempliamo all'esterno, o da una certa distanza, l'architettura, come ci si presenta nel suo guscio, è sempre per noi un fatto reale e un'illusione, soltanto il rapporto tra l'uno e l'altro è molto variabile. Nell'interno, anche come spettatori, siamo consumatori, e per questo lato, che attinge la sua essenza, l'architettura è per noi realtà obbiettiva, che assume importanza subiettiva appena man mano che ne entriamo in possesso, per quanto non ce la siamo appropriata già durante il processo di costruzione come committenti, futuri possessori o utilizzatori. Come esterno, ogni singola architettura è in primo luogo un fenomeno individuale, anche se con innumerevoli possibilità di forme sia unita ai dintorni. Come veduta invece, l'architettura è un fenomeno sociale, indivisibile dall'unità del mondo complessivo. Nell'interno prevale il momento della realtà; l'illusione ne è soltanto il complemento, per il quale l'importanza dell'architettura in corrispondenza alla vita si eleva sino al sentimento e per esso financo alla più profonda importanza spirituale. Come realtà, l'architettura all'interno è uno spazio, la sua muratura o il suo guscio, e il suo arredamento. Come illusione, essa ci presenta l'armonia di questo mondo reale, che si basa sulle misure mirabilmente calcolate degli spazi e sulla speciale vita figurativa del guscio, che si sviluppa accanto alla funzione architettonica.

Talmente riconosciamo l'architettura dappertutto, nella sua vera essenza, nell'interno, all'esterno, ed anche nel complesso del mondo, nella veduta, come realtà e immaginazione, come macchina della vita e come fantasia, e nella loro fusione il guscio architettonico ha la sua massima importanza. La sua doppia faccia, col viso rivolto all'interno e all'esterno, che unisce e divide, solleva necessariamente in ugual modo il fascino dell'architettura, come ne sostiene l'utilità.

Non ostante l'importanza del guscio nell'organismo dell'architettura, la scienza architettonica però non può appoggiarsi unilateralmente sull'elemento empirico dell'architettura il più accessibile, cioè il guscio, mancando esso di quella continuità che è necessaria per il criterio fondamentale. Il guscio, infatti, cambia continuamente. Tre sono i momenti, che hanno influenza continua su questi cambiamenti: il materiale disponibile, lo sviluppo tecnico e il gusto.

Il gusto è importantissimo nella creazione architettonica come organismo di bellezza. Esso decide della scelta dei materiali e delle forme e delle maniere di lavorazione dei materiali, giudica delle proporzioni dei particolari in relazione al complesso, ordina i momenti decorativi ecc. Il gusto stesso invece dipende dalla disposizione personale del costruttore, poi dalla disposizione generale di ogni epoca, e infine di un determinato gruppo, di una nazione o di uno stato. Nell'insieme, questo gusto, questa volontà, questa tendenza alla bellezza plasmata in questa o in quell'altra maniera, si esprime nel raggruppamento di particolari comuni, che si ripetono e che noi nominiamo i stili. I stili architettonici sono il gusto realizzato di più ampie epoche nello sviluppo dell'architettura. Per la soluzione della questione che noi abbiamo posto intorno all'architettura è però importante, che neppure nel gusto si può constatare quel momento di continuità, che ci occorrerebbe. La continuità esiste soltanto nel fatto stesso di questo o quel gusto, senza il quale non v'è opera architettonica, non invece nella forma in qualche modo continuamente progressiva di questo momento. Qualora accettassimo come criterio per la questione architettonica, le forme del gusto, i stili architettonici, ai quali l'intelligenza mediocre attribuisce tanta importanza, la storia dell'arte ci si spezzerebbe in una serie di epoche, delle quali ognuna avrebbe il suo denominatore comune, non avrebbe però un tale denominatore comune il complesso storico dell'architettura, poichè nella loro successione storica, i stili spesso addirittura si contrastano, negandosi a vicenda la giustezza e la bellezza e sottolineando anzitutto le proprie caratteristiche. Al contrario del complesso dell'architettura invece, le sue parti, i stili, palesano una continuità marcata, addirittura biologicamente coerente quanto alla legge della loro nascita, della loro fioritura e infine, esaurite le forze vitali innate, del loro tramonto. Ma in questo sviluppo ritmico, la potenza del momento stilistico che ritorna, non aumenta, come si aspetterebbe, ma solamente si ripete ovvero torna nell'ordine stabilito.

Abbiamo fatto dunque la conoscenza degli elementi e della loro funzione nell'organismo dell'architettura. Lo scopo è la sua anima, il suo senso immediato della vita; lo spazio è la materia che viene plasmata da essa con riguardo allo scopo e all'effetto; il guscio materiale è il vaso, nel quale la materia diffusa — lo spazio — entra nella sua forma stabile. Con la formazione dello spazio con l'aiuto del guscio materiale e con riguardo al speciale scopo pratico, il complesso dell'architettura non è ancora esaurito, avendo essa, come abbiamo visto, anche un spiccato elemento sentimentale, che non serve soltanto ai bisogni pratici, ma in particolar modo anche ai bisogni elevati dell'ordine superiore della vita. Nel suo significato primario pratico, l'architettura non è che un ramo tecnico, mentre nel suo significato culturale essa ha anche un carattere spiccatamente attivo, per il quale non soltanto serve alla vita, ma anche la plasma, ordina, dirige e migliora. La lotta per l'ultima sua espressione — come l'abbiamo accennata, quando parlavamo della costruzione dello spazio — non è soltanto una lotta per raggiunger più comode condizioni della vita, ma è, nel suo senso più profondo, anzitutto una premura di chiarire e di ordinare il rapporto con la natura come spazio vitale greggio, informe. Essendo questo spazio, dal primo giorno della sua vita, per l'uomo oltre la cornice materiale di attività vitale, anche un fattore ineliminabile di vicende spirituali, la lotta con lo spazio greggio per uno spazio architettonico, che meglio corrispondesse alle vere esigenze della vita, diviene contemporaneamente anche la lotta per il chiarimento delle questioni della concezione del mondo, che da tutte le parti inordinate ci si precipitano addosso. Da mezzo primario per rendere lo spazio più comodo, l'architettura diviene anche un mezzo per approfondire le esperienze della vita. Al gruppo pratico dell'architettura d'abitazione e sociale, si accompagna quello religioso liturgico, che significa niente meno che la prova di superazione dello spazio naturale per arrivare allo spazio sconosciuto ma presentito di una quarta dimensione immaginaria, trascendentale, estranea, ma pur raggiungibile al mondo. Nelle culture di grado superiore, il carattere d'architettura attivo s'impone come concezione del mondo anche nel gruppo di abitazione e sociale, come tendenza all'educazione dell'uomo per una vita più armoniosa e più sana.

Nello sforzo di creare l'architettura, l'uomo si esercita dunque come essere corporale e spirituale. Nell'architettura si esprime tutto il dualismo della sua vita ed esistenza sulla terra, stesa tra la vita e la morte, tra la verità e il mistero, il corpo e l'anima, la terra e il cielo, il fatto e il presentimento, la fantasia, tra il pensiero logico e la rivelazione, tra il lavoro e l'orazione, tra l'accettazione passiva dei fatti vitali e il volo filosofico e religioso. Come nessun' altro fenomeno della vita reale, l'architettura unisce al sommo delle sue forze i due contrasti dell'unità materiale e spirituale, utilitaria e religiosa. Del resto si sviluppano parallelamente, ognuna nella sua direzione, l'architettura d'abitazione e quella sacra. Questo dualismo crea l'immensa ricchezza dell'architettura e si manifesta anche nella doppia tipicità, le cui orme s'incontrano quasi ad ogni passo della storia e della vita. L'espressione di questo dualismo è il tipo tettonico — costruito, e stereotomo — scavato, costruzione e crescita, tettonica e dinamica, realismo e immaginazione, utilità e sacralità. Questo dualismo era impresso al nostroramo prima che la costruzione sia divenuta architettura, prima che dalla necessità pratica sia sorta la cultura e prima che lo sforzo tecnico di plasmare la materia sia divenuto arte figurativa.

Raggiunto questo grado di conoscenza, ci si affacciano ancora due questioni, cioè quanto l'architettura come ramo culturale creativo sia arte e in quale rapporto essa è come riflesso degli sforzi per una concezione del mondo, con la filosofia e la religione.

Non v'è certo nessuno che dubitasse che l'architettura appartiene al gruppo dei fenomeni culturali creativi. Essa è divenuta culturalmente creativa già nel momento, in cui nella sua corazza s'illuminò il primo focolare, e anzitutto quando i suoi mezzi tecnici erano tanto progrediti, che l'uomo divenne capace di imporre alla materia inorganica, presa dalla natura, una forma adeguata e di trasfigurarla così, che la materia divenne materiale di costruzione, e anzitutto un motivo tettonico, corrispondente alla costruzione. Quando la roccia divenne blocco di costruzione, il tronco diramato una colonna, la balla di argilla un mattone, nacque la cultura della costruzione.

In tutta la storia della cultura fino all'inizio dell'epoca moderna, quando cominciò a palesarsi la discordia tra l'arte e l'artigianato, e in parte fino al nostro passato prossimo, nei lavori di costruzione non vi era differenza tra l'arte e l'architettura. Nel complesso dei fenomeni costruttivi certo si distinguevano i gradi dai compiti più comuni e tecnici fino ai più elevati, di importanza monumentale e sacrale, ma nessuno si rompeva il capo, dove in questo genere cominci l'arte e termini il mestiere del muratore. Il costruttore, l'ingegnere, l'architetto, erano per la loro direzione fondamentale una cosa unica e il più altolocato fra loro univa nella sua persona tutti e tre, e non schivava neppure il più modesto compito, che la vita gli poneva. Appena il secolo decimonono, che aveva distrutto l'unità dell'attività artistica, ha seminato anche questa discordia e creato le categorie di costruttori, ingegneri, architetti. Solamente all'ultimo fu riconosciuta la qualità di artista. Quando invece arrivò il tempo dell'architettura funzionale, che proclamò l'architettura creatrice «di macchine d'abitazione», formatrice di cruda utilità senza qualsiasi altro momento all'infuori della cornice di estrema utilità, si incaponì anche nell'affermazione, che l'architettura, per quanto essa aveva delle ambizioni artistiche, appartenesse al passato sorpassato, mentre l'architettura dell'avvenire non doveva conoscere nessun sentimentalismo, avendo una sola mèta e una sola bellezza, cioè la bellezza della macchina perfetta, la bellezza della massima utilità. L'architettura contemporanea dovrebbe esser una conseguenza della tecnica perfetta, dell'economia adeguatamente organizzata e dei principi di vita sana, uniti alle forme nuove, spesso rivoluzionarie, della vita. Per poter raggiungere quest'ultima mèta, la costruzione edile non ha bisogno del componente artistico. Il senso di bellezza, che esige la vita, si affermerà da solo, senza pressione.

Eliminando dalla vita il principio trascendentale, spirituale, e limitandosi solo alla realtà della vita, questa concezione è logica. Contro essa però si rivoltano i fatti della vita tanto nel passato come al dì d'oggi.

Come nel passato l'architettura spesso ha dimostrato con fatti, essa si era sviluppata nel più intimo contatto con i rami figurativi e decorativi dell'arte. Anche l'architettura di oggi ama a immedesimarsi col ruolo di organizzatrice dello spazio vitale complessivo, nel quale il contributo dell'arte è importantissimo. L'intimo contatto dell'architettura con le arti figurative non è soltanto una conseguenza della simbiosi casuale tra il guscio architettonico, l'arte decorativa, la pittura e la scultura, ma indubbiamente una conseguenza di affinità essenziale, che rende possibile tale intimità sino a quel grado storicamente provato, dove i limiti dell'architettura e delle arti figurative si coprono e si crea l'apparenza di una perfetta unità. L'architettura, tanto nella sua essenza quanto nelle sue tendenze, mostra tutti i segni di vera arte.

L'opera d'arte è un organismo artificiale, essenzialmente adeguato alle opere della natura e parallelo ad esse, che si rivolge al senso artistico dell'uomo. L'essenziale di questi organismi è di esser creati con mire estetiche, di esser sempre complessivi, perfetti in sè, personali, unici e nuovi.

Qualora ci mettiamo con queste pretese dinanzi alle opere d'architettura nel più largo senso della parola, possiamo presto convincerci che non tutte le opere di costruzione possono appartenere alla categoria delle opere d'arte. L'architettura nasce dall'impulso innato della costruzione; il costruire, nel suo genere pratico, è un'attività del tutto tecnica, di mestiere, basata sul calcolo esatto. Entro questa cornice può esser per sè perfetta e nuova, non è però necessariamente anche personale, complessiva e unica, essendo la tecnica e il calcolo categorie obbiettivi, impersonali. Opere d'arte sono dunque soltanto quei lavori di cultura edilizia, che sono creati anche come fatti personali, unici e complessivi, con mire estetiche. Tanto il passato come l'attualità dell'edilizia testimoniano che gran parte delle opere d'architettura hanno queste qualità e che quindi si meritano il nome di opere d'arte.

Nella vita culturale contemporanea il primo gruppo è rappresentato dal costruttore e dall'ingegnere, il secondo dall'architetto. Il più insigne propugnatore della nuova architettura, Le Corbusier, fa una distinzione molto severa tra l'ingegnere e l'architetto, tra il lavoro per calcolo e l'opera d'intuizione creativa, tra la costruzione tecnica e l'architettura. «Architettura è tutto quello che è fuori del calcolo», dice spiccatamente. L'architetto equivale al poeta — a pa-

rer suo — che intuisce il complesso, i valori eterni, l'essenza delle cose e delle questioni e non conosce la composizione calcolata, meccanica. Quando nella storia della cultura edilizia questo momento «creativo» fu raggiunto, la costruzione si mutò in arte, nacque l'architettura.

Bisogna dunque distinguere l'architettura come arte dalla costruzione utile e tecnica. Dopo questa distinzione troviamo che essa corrisponde a tutte le esigenze che determinano le qualità artistiche valutabili come tali. E' complessiva; è individuale; crea delle opere uniche; crea delle nuove possibilità che prima non esistevano nè nella natura nè nel mondo dell'arte. Una qualità importantissima dell'architettura, corrispondente al suo carattere artistico è, che essa è suggestiva. Essa ha però ancora una qualità, preziosissima per il nostro progresso spirituale, e cioè di contenere il momento di rivelazione. La rivelazione è un fattore prezioso nella vita spirituale e la pietra fondamentale della costruzione dei sistemi religiosi. Ogni vera opera d'arte possiede anche almeno una scintilla di rivelazione, ci apre vedute impensate sulle questioni più intricate della nostra spiritualità e ci arricchisce con inebrianti apparizioni di nuove conoscenze. Ogni vera opera d'arte è sempre sorprendente. La ricchezza però, che noi scopriamo in essa, non è la ricchezza delle verità logicamente sviluppate, analizzabili, ma bensì la ricchezza delle possibilità formulate all'improvviso, possibilità che non sono contenute nelle conseguenze di un calcolo determinato, ma che sono nate accanto a questo calcolo e anzi in opposizione con esso. Si potrebbe dire che l'architetto artista, quando il suo lavoro riluce dalla rivelazione, scopre la bellezza nella apparente impossibilità del bello, capacità di vita nell'apparente incapacità e grandezza nell'apparente modestia.

Il carattere artistico dell'architettura è dimostrato non solamente dalle qualità ora descritte, ma anche dalla genesi delle opere architettoniche, che corrisponde perfettamente alla genesi di altri fatti di cultura designati indubbiamente come artistici. L'incitamento per la genesi di un'opera d'arte viene spesso da fuori come ordinazione, può scaturire però anche dalle tendenze e dalle questioni dell'epoca, e molto spesso anche dalla problematica individuale dell'artista. Un fatto vitale però diviene l'opera d'arte con la sua nascita, quando per l'atto artistico l'idea si unisce alla materia e diviene fatto reale.

Ambedue i momenti menzionati sono d'importanza essenziale per l'opera d'arte. Nella concezione dell'idea, che l'artista attinge col soccorso dell'immaginazione dal mondo delle impressioni subcoscienti, raccolte nella sua anima, bisogna tener conto anche di un processo spirituale anteriore (I. Meštrović), non ancora controllato dall'artista e per il quale la sua opera è unita a tutte le sue proprie esperienze e a tutto il patrimonio dello sviluppo umano. Questo processo anteriore può esser anche da sè l'iniziatore della idea. Una proprietà dell'idea artistica è di apparire inaspettata, spontanea, e di contenere dei particolari, dei quali non possiamo chiarire l'origine. E appunto qui risiede quell'atto essenzialmente creatore, diretto al complesso, dal quale scaturisce tutto l'incanto e la ricchezza della poesia, che è il fondamento comune di tutta la creazione artistica.

La concezione delle idee artistiche è l'inizio di un processo artistico, che si svolge ancora nell'anima dell'artista, finchè non matura per la realizzazione. Quanto all'architettura in specie, all'idea è già unita la visione ottica dell'opera futura. Essa spinge l'artista alla forma materialmente visibile, all'elaborazione di abbozzi disegnati o modellati, nei quali l'individuazione è sempre più determinata e all'ultimo grado diviene il progetto. Il progetto è la fissazione matematicamente esatta della futura costruzione nel disegno, che deve servire come guida dell'esecuzione. Durante tutto questo tempo la fantasia agisce con tutta la vivacità, cangia il concetto originario, lo adatta alle esigenze della vita e si calma in certo qual modo nell'elaborazione del progetto. Ma anche dal progetto alla realizzazione dell'architettura stessa il processo interno non si calma, la fantasia vi agisce ancora senza tregua, causando maggiori o minori mutamenti, così che l'opera compiuta è forse molto lontana dalla prima idea concepita, ma anche dal progetto apparentemente definitivo. Durante la costruzione dell'architettura nascono difatti nuove complicazioni, poichè l'architettura si crea come conseguenza delle tendenze dell'architetto e del committente, delle condizioni del materiale e della tecnica. Come ogni

opera umana, anche l'architettura si crea nella più accanita lotta con la natura e non finisce prima che l'opera sia compiuta. Perciò è del tutto erronea l'idea diffusissima, che cioè l'opera dell'architetto finisca col progetto. La storia delle più insigni opere artistiche dell'architettura, in particolar modo quella di una delle più importanti chiese cristiane, la basilica di S. Pietro a Roma, è una testimonianza animatissima delle lotte feroci che spesso devono superare i progetti prima della loro realizzazione.

Ora ci sembra necessario di toccare ancora una questione, importantissima per la giusta valutazione dell'architettura come arte: il creatore, l'artista è libero. Questa libertà implica il principio che egli non sia responsabile al pubblico per la forma della sua opera d'arte. Questa esigenza risale al fatto che l'atto creativo, nel quale apparisce l'idea dell'opera artistica, è spontaneo, incalcolabile, un'atto che obbliga l'artista unicamente per le sue proprie facoltà, e per null'altro. In quel momento egli infatti attinge dalla tesoreria nascosta, inaccessibile a tutti all'infuori di lui. E non può esser che un fatto di responsabilità artistica e di giudizio proprio la sua decisione sul genere della realizzazione.

Abbiamo osservato più sopra che l'attività architettonica oscilla tra varie polarità, tra concezioni che all'apparenza si escludono reciprocamente, ma che si seguono nella storia e nella vita equiparatamente e che si completano a meraviglia nel complesso dell'arte. Tali polarità sono: il tettonico e il stereotomo, il costruito e lo scavato, il costruito e il cresciuto come elementi estetici; equilibrato e dinamico, realistico e immaginario, utilitario e sacrale e forse altre ancora. Tutte queste concezioni e i generi d'architettura corrispondenti hanno ugual valore e non si possono valutare quanto alla preferenza, all'idoneità o alla giustizia. In quel momento decisivo, quando si concepisce l'idea, il principal motivo di ogni opera d'arte, tutte queste polarità, proprie all'architettura fin dal principio, sono presenti alla soglia delle immaginazioni coscienti e nell'atto della concezione è già scelta anche quella, che guiderà l'idea nella vita. Perciò non è soltanto ovvio, ma anche ingiusto di accusare per inconformità al tempo un artista, che ai tempi della moda funzionale crea nel tipo tettonico, oppure se all'epoca che nega al guscio ogni importanza trapassante l'estremo della necessità, egli dedica il suo interessamento coscienzioso proprio al guscio. Tutti i generi e tutti i tipi delle opere d'arte sono sempre equiparati, sebbene riconosciamo il fatto storico, che anche la moda del tempo abbia il suo diritto. Ma sempre lo sforzo e l'espressione personale sono stati valutati più altamente della mediocrità della moda.

Nella luce della creazione dell'opera artistica di architettura, qui sopra descritta, appare chiaramente che il vero atto creativo risiede nella concezione dell'idea, la quale significa già la complessità, la pienezza e la suggestività della futura opera d'arte. Bisogna constatare inoltre che, dopo tutto quanto abbiamo detto finora, la condizione dell'opera artistica architettonica è la visione del complesso, nella quale le particolarità sono posposte quanto alla chiarezza, e che la differenza decisiva tra l'immaginazione artistica e l'immaginazione di un costruttore comune sta in ciò che l'immaginazione del costruttore si riferisce soltanto ai singoli elementi, necessari per la formazione di uno scopo determinato, mentre quella dell'architetto si riferisce al complesso dell'opera futura.

L'architettura è infine un'arte anche per le forme caratteristiche di sviluppo, proprie alla vita delle arti figurative. Questo sviluppo avviene attraverso i tre stili artistici fondamentali, che sono il tettonico, il plastico e lo stile pittorico (H. Lützel). Questa trinità di disposizioni fondamentali per la realizzazione figurativa delle immaginazioni di fantasia artistica si impone caratteristicamente in tre modi in tutti e tre i rami delle arti figurative, nell'architettura, nella scultura e nella pittura. Ognuno di questi rami è però disposto primariamente ad uno di questi modi; l'architettura è di natura tettonica, la scultura è plastica, la pittura è pittoresca. Poichè le altre due disposizioni, in determinate circostanze, s'impongono anche alle due rimanenti, quest'è un'altra prova dell'unità di tutti i rami delle arti figurative.

Questa trinità non presenta solamente le tre possibili disposizioni fondamentali dell'artista di fronte al mondo della sua arte, ma anche i tre gradini dello sviluppo delle arti figurative, seguendo allo stile tettonico ordinatamente lo stile plastico, al plastico il pittorico, e concludendo in tal modo

una fila, una corona nello sviluppo dell'arte. Simili cicli di sviluppo sono caratteristici per le unità culturali storicamente determinate e finite, ma anche per le epoche di sviluppo che noi nominiamo «stili».

L'architettura ha dunque tutte le qualità essenziali di arte figurativa, alla quale è legata pure per la sua genesi, ancorata nella più profonda spiritualità, e per le leggi fondamentali della concezione artistica e dello sviluppo.

Ciò non ostante una qualità dell'architettura potrebbe turbare qualcuno, perchè dubitasse del suo perfetto valore artistico. Non v'è, infatti, architettura che avrebbe unicamente il carattere estetico, la premura della bellezza, poichè è necessariamente legata a uno scopo concreto; perciò qualcuno potrebbe negarle il carattere puramente artistico e annoverarla tra l'artigianato artistico. Questa obiezione viene mossa molto spesso oggigiorno e il cosiddetto accento d'artigianato artistico, indispensabile alla lavorazione del guscio, con la degradazione dell'importanza del guscio, è quanto mai trascurato, con la pretesa che esso sia nocivo alla purezza della problematica architettonica, per la quale è essenziale la più ricercata utilità. La corrispondenza dello scopo con l'idea è qui spesso equiparata alla perfezione estetica. Dobbiamo però constatare che una costruzione di severa utilità ben di rado raggiunge l'altezza della creazione artistica. Nella nostra descrizione della genesi dell'opera d'arte architettonica, abbiamo quasi dimenticato lo scopo, essendo esso tra i momenti estetici, cioè artistici creativi — neutrale, e si deve considerarlo soltanto tra gli iniziatori della concezione dell'opera d'arte, di solito insieme con la commissione oppure come compito architettonico dettato dalla vita. Lo scopo come momento esteticamente neutrale però non è incompatibile col carattere artistico, qualora non è un'ostacolo alla libertà creatrice dell'artista. Perciò l'architettura, quando essa è perfetta espressione di tale libertà, è opera d'arte pura senza riguardo al suo scopo. Bisogna però distinguere severamente e logicamente tra tecnica e arte, tra l'ingegnere e l'architetto, tra la costruzione e l'architettura. L'opera di costruzione diviene opera d'arte, d'architettura, nel momento quando la realizzazione di un compito tecnico assume il carattere di atto creativo.

I fatti della storia dell'arte e le tendenze contemporanee attestano la parte speciale dell'architettura nel cerchio dei rami figurativi e anzitutto la sua innegabile tendenza di dominazione. Essa diviene dominante per il fatto già ripetutamente menzionato, che cioè nel suo guscio si esprime la più intima convivenza di pittura e scultura con l'architettura. Questa convivenza appare come fenomeno vitale non calcolato già nel grado primario, e si direbbe anzi già prima della nascita della vera architettura, negli antri d'abitazione dell'uomo preistorico. Il guscio (la parete) del rifugio scelto nella natura porta già varie figurazioni disegnate. Questo fatto si potrebbe ritenere però casuale; ma che la simbiosi di tutti i rami figurativi nel guscio architettonico scopre poi una parte speciale, centrale dell'architettura, viene dimostrato chiaramente dal fatto, che proprio l'architettura unisce idealmente il complesso del mondo delle arti figurative.

Il successo dell'architettura nell'organizzare i rami delle arti figurative con effetto che supera altamente le possibilità dei singoli rami, e l'insuccesso degli altri, si può spiegare unicamente dal fatto che l'esistenza vitalmente attiva degli oggetti e delle cose è possibile soltanto nella cornice reale, giammai nell'illusione. L'architettura è l'unico reale tra i rami figurativi, gli altri due sono immaginativi; anzi, l'architettura è la stessa realtà artisticamente formata. L'arte la innalza fino a quell'illusione di complesso, nel quale ogni cosa ha il suo posto, anche la scultura e la pittura. Il concetto dello spazio vitale, dell'atmosfera, del «milieu», determina un complesso corrispondente alla vita, il carattere del quale cangia incessantemente nella storia della cultura, come lo esigono le tendenze e lo sviluppo della cultura. Nella cornice architettonica invece la pittura e la scultura conservano il valore della loro apparente realtà, e spesso questo valore aumenta proprio perchè unito all'architettura. La pittura e la scultura possono vivere anche come fenomeni individuali nell'architettura, senza dover cambiare il loro carattere. L'architettura nella pittura invece può esistere solamente come apparenza, mentre la sua vera esistenza nella pittura è assolutamente esclusa. Nella scultura invece è esclusa persino anche l'apparenza dell'architettura; essa si può realizzare soltanto nei tipi di disposizione pittoresca scultoria, spe-

cialmente nel rilievo. Al contrario invece possono esistere le più intime relazioni tra i due rami figurativi e l'architettura. Si pensi solamente al soggetto delle cariatidi o alla plastica romanica. Proprio al grado iniziale della scultura, la severa cornice architettonica desta addirittura il senso per i principi dell'attività scultoria. Ma anche ai più alti gradi (Michelangelo) questa convivenza è utile all'espressività delle opere di scultura. Sia il legame tra le opere artistiche più intimo o più largo, sempre si osserva, che la cornice architettonica non solamente non nuoce all'effetto delle opere artistiche, ma anzi l'aumenta in modo insostituibile. Molto istruttivo è l'esempio dell'Assunta di Tiziano, che non si poté affermare nella Galleria e riacquistò il suo pieno valore appena quando fu restituita nell'altare della chiesa, per il quale era stata dipinta. L'architettura dà vita alle complicate concezioni di pittura o scultura, che — allontanate dalla loro cornice architettonica — perderebbero il loro motivo di vita e ammutolirebbero nel senso letterale della parola.

Parte dell'esplicazione di questo fatto è anche in ciò che l'atmosfera artisticamente realizzata dell'architettura già per questo meglio corrisponde alla vita delle opere d'arte come la natura, perchè lo spazio artificialmente creato loro è proporzionato anche per il momento intuitivo illusoristico. La scultura, è vero, può esistere nella natura, mentre la vita della pittura all'infuori dell'architettura è esclusa, anzi impossibile e inattuale. Posta nella natura libera, una pittura che ci ha incantato nello spazio chiuso, perde subitamente la ragione della sua esistenza.

L'intima convivenza dei rami di arte figurativa col guscio architettonico è così indubbiamente fondata più profondamente. L'affinità interiore, e specialmente la loro comune sorgente nell'anima umana, conduce necessariamente tutti i rami delle arti figurative all'intima convivenza. Non ostante la sua parte centrale, per natura e per innata tendenza, nel cerchio dell'arte figurativa, questa parte dell'architettura cambia molto nella storia. La ragione ne è l'unità, per legge intrinseca, di tutta la creazione d'arte figurativa in base dei cosiddetti stili fondamentali; perciò in ogni epoca prevale solo una delle tre disposizioni fondamentali — la tettonica, la plastica o la pittorica, così che la parte dei principali rami figurativi si scambia con una certa qual ordinatezza, sebbene questa ordinatezza non sia così assoluta e evidente come la legge di sviluppo delle fasi compiute nella storia dei singoli rami. Si osserva però che alcune condizioni caratteristiche della vita sociale umana favoriscono l'architettura, mentre altre diminuiscono la sua importanza. La storia risponde molto chiaramente a questa domanda: l'architettura è sempre l'espressione delle disposizioni costruttive di un'epoca. Essa è favorita dalla società, ordinata nei più minuti particolari dalla gerarchia. Nelle epoche distruttive, anarchiche per la loro disposizione, non v'è posto per essa. Il grado di cultura dei popoli nomadi è il più estraneo all'architettura. Quando invece il tempo è più coerente in tutte le sue tendenze, l'architettura è più forte. Quando i principi spirituali e materiali della vita sono più armonici, l'atmosfera diviene per essa più favorevole. E quando si può sviluppare sulla base di certezza materiale una spiritualità relativamente libera, che può spiegarsi senza curarsi dell'esistenza quotidiana, la sua posizione è la più sicura. Nelle epoche siffatte, l'architettura diviene centro d'irradiazione dell'attività culturale, un certo indizio di agiatezza, una ferma cornice per tutte le realizzazioni delle arti figurative e una misura sicura per la loro relativa valutazione. Lo Stato ben ordinato e organizzato si specchia nella fioritura dell'architettura. Una forma sociale ben stabile si esprime nell'architettura. Tutti i movimenti spirituali importanti sono accompagnati di spiccati modi architettonici. L'architettura è l'espressione più forte e il monumento più duraturo della forma del governo e della cultura romana ed egizia. L'ordinamento sociale feudale del tardo medioevo ha impresso il suo marchio a delle intere regioni proprio con i monumenti architettonici, i castelli. L'epoca di fioritura della cultura borghese si è espressa nei monumenti caratteristici, d'importanza perenne, dell'architettura cittadina. Lo sviluppo del cristianesimo è accompagnato di un tale sviluppo dell'architettura, che si può paragonare alle epoche di cultura, quando l'architettura aveva un'importanza massima. L'organizzazione della chiesa cattolica trova la sua meravigliosamente ponderata espressione nelle chiese, che già per le loro forme esterne testimoniano le loro funzioni gerarchiche nell'organismo del complesso (la succur-

sale, la chiesa parrocchiale, la cattedrale, la chiesa conventuale, il santuario di pellegrinaggio, la chiesa rurale, la chiesa cittadina ecc.) facendo evidente rilievo negli abitati e nelle regioni intere accanto alla natura (la Slovenia con le chiesette bianche sulle colline, l'Italia, la Germania, la Francia). Il barocco col suo carattere totalitario è un esempio unico di fioritura universale dell'architettura, unita dal massimo al minimo particolare. Quando però l'illuminismo e la rivoluzione francese infrangono l'unità di questo mondo, il novecento, con la sua smania di afferrare or l'uno, or l'altro ideale di maniera storica dell'architettura, rispecchia con mirabile evidenza la disarmonia di quest'epoca. Il fatto che l'acutezza del pensiero scientifico abbia raggiunto uno dei suoi massimi apogei, non impedisce l'insostenibile decadenza dell'armonia della cultura artistica, sicché alla fine si spegne il senso dei valori essenziali dell'architettura. Il tempo, che ha smarrito la bussola per le questioni spirituali e sociali, il tempo, che per sovrabbondanza del sapere ha smarrito il senso della sana verità, ha smarrito anche il contatto con l'architettura. Non ostante l'apparente perfezione «del secolo scientifico e tecnico» e non ostante i mirabili sforzi anche nell'architettura, la storia dell'architettura nel secolo XIX^o prova molto più chiaramente come forse qualsiasi altra epoca della storia, che questo tempo fu essenzialmente rivoluzionario, distruttivo e anzitutto privo di costruttività.

La coscienza di questo stato disperato, che era sorta dal bollimento del cosiddetto fin-de-siècle, ha prodotto una reazione rivoluzionaria appunto nell'architettura. Nella sua cornice, la rottura si presenta del tutto brusca. Nel suo programma si specchia tutta la tendenza istintiva alla formazione di un mondo nuovo; all'infuori delle nuove dottrine sociali, in nessuna manifestazione s'impone una pretesa di nuove forme di vita tanto rivoluzionaria, come nell'architettura funzionale. L'eterna tendenza all'organizzazione, che è propria all'architettura nelle sue epoche più importanti, è scoppiata con irrimediabile forza; essa era pronta di abbandonare l'architettura stessa per i suoi ideali, per poter effettuare logicamente il suo pensiero: l'architettura è la formatrice della funzione di vita, cioè la macchina vitale. La brama dell'espressione architettonica nuova, genuina, eruppe dovunque: la Chiesa se ne servì per creare il contatto con le nuove esigenze della vita; si unì ai movimenti che sul loro labaro avevano scritto il motto del nuovo ordine. In questo sforzo la «creazione architettonica ritrova nuovamente il suo compito simbolico. Il destino dell'arte costruttiva dipendeva sempre dai compiti simbolici. Senza compiti simbolici l'architettura inselvatichisce, o si asserva alla nuda utilità. Appena con loro essa assume una vera importanza, la quale risiede nella volontà creatrice dell'uomo che vuole eternizzarsi.» (H. Schrader.) La tendenza verso un'architettura di approfondita problematicità, ancorata nel mondo delle idee fondamentali, è indubbiamente uno dei più caratteristici segni del nostro tempo. Questa tendenza significa la volontà di organizzare la vita, della costruttività nella vita, nella società e nel pensiero. Non è che noi vogliamo valutare queste tendenze; abbiamo voluto solamente sottolineare il fatto, poichè ci porta all'ultimo capitolo delle nostre riflessioni sull'architettura, sul suo rapporto con la più profonda questione della vita, la concezione del mondo.

La concezione del mondo è la bussola della nostra vita tanto nel mondo materiale come in rapporto con gli indovinevoli che la sfinge della vita pone all'uomo finchè vive, cioè nel mondo materiale e spirituale. Abbiamo scoperto nell'architettura un mezzo, col quale l'uomo definisce il suo rapporto al complesso del mondo e si crea in esso un gradino sicuro per tutti i rapporti col mondo e con la vita. «La casa (contemporanea) pone nuovamente la questione dell'architettura, ponendo la questione del progetto adeguato alla vita nuova e la questione della beltà, derivante dalla nuova disposizione spirituale» (Le Corbusier). «La storia dell'architettura è la storia del senso dello spazio e perciò volente o nolente uno degli elementi fondamentali della storia della concezione del mondo» (A. Schmarsov). Secondo il Schrader, la nuova architettura tedesca, come s'impone p. es. nel complesso architettonico del cosiddetto Reichsparteitagelände presso Norimberga, sarebbe «l'espressione simbolica della nuova concezione del mondo e della forza, con la quale essa si afferma».

La questione dell'abitazione, che è il principio di tutta l'architettura, contiene dai tempi più remoti una nota magica, scongiurativa, anzi, qualcosa di sacrale. Nello spazio dell'abitazione, col soccorso dell'architettura e delle sue leggi figurative, l'uomo ha scongiurato lo spazio, che dapprincipio gli era apparso inafferrabile. Appena quando lo aveva rinchiuso, lo poté anche misurare e definire nelle sue qualità. Nello spazio dell'abitazione, l'uomo aveva scongiurato il fuoco, limitandolo al focolare, che è sempre stato la parte più onorata del casolare. Nello spazio dell'abitazione dapprincipio avveniva anche la sepoltura dei morti, e ciò produceva nell'uomo un legame con la vita segreta, invisibile, degli avi; tra loro e i viventi si intrecciavano arcani fili di indovinizioni e di credenze e di forme con effetto magico, per i quali si esprimeva il loro rapporto con essi. Ecco i semi dei culti che apparvero più tardi. I lari della casa sono stati sostituiti nell'epoca cristiana dalle immagini sacre, e il canto della casa, dove ancor oggi si trovano, ha da noi come «angolo di Dio», oppure il cantone delle icone nella casa russa, quasi un carattere consacrato. Nella casa russa è proibito di fumare nella stanza, dove si trovano le icone, e il visitatore saluta prima con un'inchino liturgico le icone, poi gli abitanti. Il padrone di casa si offende, se qualcuno si comporta male o se bestemmia in quel spazio.

Al prodotto più pratico, più quotidiano dell'architettura, lo spazio dell'abitazione, è legata l'espressione del rapporto approfondito con la vita, che rispecchia in tal modo nella cultura le forme della concezione del mondo.

L'abitazione privata porta l'impronta della personalità del proprietario. Le abitazioni delle singole nazioni e razze, le abitazioni delle varie epoche, portano comuni caratteristiche, nelle quali si rispecchia ugualmente la concezione del mondo della società, della classe o del gruppo e la concezione del mondo dell'epoca. Il singolo individuo si crea nell'abitazione per la durata di una vita l'ambiente, nel quale vive, ma lo forma secondo la sua idea del mondo e della vita, gli dà l'impronta della sua individualità. Le abitazioni di genti della medesima generazione hanno dei lineamenti comuni e sono uno specchio perfetto della concezione del mondo vigente. «Secondo la sua propria immagine» l'uomo si crea col soccorso dell'architettura il suo clima vitale, e questa immagine è la sua concezione del mondo. Anche nella più perfetta «macchina di abitazione» si esprime la concezione del mondo dell'epoca e del proprietario: l'epoca della marcia apocalittica della macchina che invade il mondo culturale ereditato e il padrone, il quale crede di aver scongiurato nel suo slancio intellettuale con calcoli esatti tutti i scopi della vita nelle forme definitive del perfetto mondo materialistico.

Se quanto è stato detto vale per lo spazio dell'abitazione, tanto più vale per gli spazi d'ordine più elevato, il sociale e il sacrale. La liturgia è l'espressione della nostra convivenza con le forze segrete della vita, con Dio e i morti, un mezzo del nostro approfondimento nei segreti dell'essere e della morte. Perciò le costruzioni sacre, liturgiche, sono l'espressione apostrofata delle tendenze di una concezione del mondo della vita umana.

Anche i più convinti rappresentanti dell'architettura funzionale, priva di tendenze artistiche, ammettono con i fatti e spesso anche con la dottrina, il carattere di concezione del mondo dell'architettura. Tra loro sono pure i più fervidi propugnatori del nuovo ordine sociale, della nuova concezione del mondo. Già per il fatto, che ammettono l'importanza dell'architettura per la concezione del mondo nella riforma della cultura dell'abitazione e dell'urbanistica, essi ammettono anche il momento magico, esistente dai tempi più remoti, cioè il momento soprasensibile approfondito dell'abitazione nella vita umana. Con la riforma dell'abitazione, infatti, e con l'introduzione di nuove forme della vita, si introducono senza pressione, per la stessa qualità suggestiva delle creazioni architettoniche, le disposizioni per la nuova concezione del mondo negli uomini, che usano queste forme. La concezione del mondo però non è la somma meccanica di tutte le concezioni del mondo e dei nostri rapporti con esse, ma è la disposizione complessiva del mondo e della vita, concepita nel nido segreto delle idee sulla soglia della nostra coscienza, cioè laddove si concepiscono anche le idee artistiche. In questa radice risiede l'affinità tra l'una e l'altra e l'arte è necessariamente anche l'espressione della concezione del mondo del suo creatore.

La stretta connessione dell'architettura con la concezione del mondo è ancorata proprio nella sua natura artistica. La storia dell'arte contemporanea ha lottato molto per la conoscenza più approfondita della parte artistica nella storia della cultura e infine, per opera di uno dei suoi più insigni rappresentanti, il Ceco Max Dvořák, proclamò la storia dell'arte brevemente come storia dello spirito. Dvořák insegnava: «Le opere d'arte non sono solamente prodotti artistici, ma anche concezioni del mondo.»

Un documento meraviglioso della vita umana è l'arte. Sia primitiva o di altissima cultura, essa è sempre perfetta. I suoi fatti sono complessi. E proprio per questa complessità è comprensibile a tutti, è internazionale, universalmente umana. L'arte non divide mai, ma sempre unisce. Il concetto dell'«arte nazionale» nel senso esageratamente nazionalistico è estraneo alla vera arte, benchè l'opera d'arte sia sempre la più individuale e in conseguenza anche necessariamente nazionale.

Tutto quanto vale per l'arte in generale, vale anche per l'architettura. E forse per essa proprio in modo speciale; abbiamo pur visto che essa ha in sè momenti attivistici, che è costruttiva già per la sua più profonda essenzialità e che il distruttivo è il suo contrasto fondamentale, mai da essa riconosciuto e mai potrà riconoscerlo. Come espressione della personalità complessa e del suo rapporto con la vita quotidiana, egualmente come con il suo senso più profondo, come espressione cioè della concezione del mondo individuale, di gruppo e del tempo, l'architettura è come ogni arte anche espressione delle tendenze filosofiche e — a suo modo, come ogni occupazione seria — filosofia pratica.

Abbiamo riflettuto per dare un titolo idoneo a questo libro, che dovrebbe mostrare l'opera vitale di un'architetto, che non ha rinunciato alla convinzione, che l'architettura nella sua più profonda essenza sia poesia, dunque arte di pieno valore, e che concepisce l'arte come ricordo del paradiso perduto e come ricerca di sentieri che conducessero nuovamente allo stato della perfetta armonia della vita e della volontà, delle capacità e degli sforzi. Difronte al senso di responsabilità, di cui quest'opera è pervasa, e alla tendenza di abbracciare un cerchio quanto mai disteso della vita, imprimendogli fino ai testimoni più modesti il sigillo del pieno valore, e dopo aver volato nella mente attraverso le vicende storiche e vitali dell'architettura, dinanzi ai nostri occhi è sorta, compagna dell'architettura, tenendo la mano di essa, la filosofia della vita eternamente valevole, la *Philosophia perennis*. Perciò abbiamo deciso di nominare la sua compagna, in tal modo conosciuta, l'*Architectura perennis* — l'architettura perenne.

Se l'architettura è l'espressione della concezione del mondo del suo creatore e della sua epoca, è conseguentemente anche l'espressione di quelle eterne tendenze filosofiche, le quali, senza diventare filosofo conscio, ogni uomo tiene di conto nella sua vita e nella sua operosità, dunque anche nell'architettura.

La formazione dello spazio nell'architettura, per la sua essenza filosofica, è l'espressione del nostro rapporto col mondo e con la vita. Abbiamo visto che essa abbraccia tutto il cerchio della vita, il privato come il pubblico, il materiale e lo spirituale, il quotidiano e il festoso, il profano e il sacro, l'operoso come il liturgico. La disputa con la vita è però filosofia attiva, così che l'architettura nella sua essenza filosofica è un'espressione di filosofia pratica, anzi, filosofia espressa nella materia inanimata. Per questa sua radice nella problematica vitale, l'architettura è un'operosità responsabile, e ciò il Soergel ha ben detto: «Le impressioni monumentali dell'architettura sono accessibili a tutti, sorpassano tutto, fanno effetto elevato, e nel contempo sono strettamente connessi con la vita. Gli spazi architettonici sono la scena, l'esempio e la guida dei pensieri umani, delle iniziative e delle attività umane. L'architetto non ha una grande responsabilità soltanto verso il committente, ma anche verso una gran parte del mondo. Nell'architettura urbanistica sono incorporate nella misura più alta tutte le qualità essenziali dell'arte di costruzione; la città è il documento più espressivo della storia umana in genere. Se questi monumenti di cultura non sono buoni, avranno un'effetto negativo anche nell'avvenire. La sottovalutazione della loro influenza non ha soltanto un'importanza artistica, ma anche etica.»

Una posizione di tale responsabilità difronte alla vita non presuppone solamente che la vera architettura sia uno spec-

chio fedele della posizione filosofica dell'epoca e del suo creatore, ma anche che attraverso essa si realizzi la volontà di plasmare eticamente colui, al quale è dedicata, l'uomo. Brevemente, anch'essa, come la filosofia, giura su una verità, poichè crede di poter fidarsene. La verità, per la quale combatte, non è però una verità acquistata filosoficamente, ma una verità rivelata dal senso vitale, scaturita dalla medesima sorgente intuitiva, dalla quale viene concepita l'idea artistica. In questo punto dunque si toccano la filosofia perenne e l'architettura perenne.

Il segno principale della saggezza perenne (E. Commer) è la verità, fondata sui giusti princîpi, proprii anche alla mente sana e alla logica naturale. «La convinzione, che la verità sia concepibile,» dice E. Commer nello studio sulla filosofia perenne, «accompagna l'uomo anche nella vita pratica, per essa si afferma nel contatto sociale con gli altri, nella famiglia, nell'unità economica, nella vita politica, nel medesimo modo come genera la scienza, la sostiene e dirige. Persino il filosofo scettico cerca la conoscenza e la giustificazione del suo dubbio e si crea per esso una norma; questo significa, che egli crede di aver rintracciato così la verità.»

La convinzione della verità, quella preverità fondamentale, che è accessibile anche alla conoscenza naturale, è dunque anche la base etica dell'architettura di pieno valore. Nel desiderio di meglio chiarire il rapporto tra l'arte, e specialmente tra l'architettura e della filosofia, abbiamo invitato l'erudito filosofo dott. A. Trstenjak di tracciare per il nostro scopo il paragone della filosofia e dell'arte nello scritto, aggiunto al presente trattato di architettura.

Come ogni seria attività umana, conscia della responsabilità etica, anche l'architettura ha dei valori perenni pur all'infuori della lotta per la verità della vita, fuori del cerchio filosofico pratico. Essa, similmente a tutte le manifestazioni della vita, ha anche la sua propria filosofia, e anche nella sua cornice più ristretta, princîpi stabili, che le danno il carattere perenne, irrefragabile. Non deve confonderci, se la sua vita palesa tante e tra loro all'apparenza contrastanti formulazioni della questione, dicendo che — se perenne — dovrebbe avere anche l'espressione di una verità perenne. Ciò non vale neppur per la questione più limitata della filosofia perenne, come mai potrebbe allora esigersi dell'architettura, che non è unita così direttamente al momento della verità come la filosofia. Anche nella filosofia perenne (cfr. E. Commer) vi sono accanto alla verità ancora due segni di secondo ordine, ma niente meno essenziali: il progresso (nella conoscenza della verità) e la continuità (nello sviluppo del progresso).

Mirando sotto questo aspetto la questione dell'architettura perenne, la situazione appare chiarita: l'architettura perenne ha la sua «verità», fondata nella sua questione fondamentale e noi la possiamo discernere dai motti della sana mente, che istintivamente dirige il senso delle nostre ricerche. Quando abbiamo raggiunto la giusta conoscenza di questa verità, la storia dell'architettura alla luce della propria problematicità deve dimostrarci il progresso in relazione con essa e in relazione alla sua sempre più chiara conoscenza, deve però dimostrare anche la continuità del progresso entro la cornice completa. Conosciuta dunque esattamente la questione fondamentale dell'architettura e trovata quella costante, nella cui luce si rivela anche la continuità del progresso della problematica architettonica, abbiamo scoperto quella «verità», che è importante per l'architettura e per la quale essa impegna il suo sforzo etico. Abbiamo cercato di avvicinare, in questo trattato, proprio questa speciale verità architettonica. La continuità del progresso con riguardo alla verità fondamentale appare ugualmente presente nella storia dell'architettura come in quella della filosofia. Non importa che questo sviluppo si produca a ondate, nelle quali alternativamente si avvicina ai due poli della nostra spiritualità, alla ragione e al sentimento, e che il progresso si osservi a lunghi intervalli; bisogna tener conto anche della perennità delle leggi della materia, che la tecnica dell'architettura deve superare sulla sua strada, ed è proprio per questa ragione che la sua avanzata verso la mèta finale è tanto complicata; bisogna tener conto inoltre del fatto, che l'essenza della problematica della vita è l'eterna ricerca e che il cuore umano, si tratti dell'individuo o di tutta l'umanità, rimane irrequieto in tutta l'esposizione della vita terrestre, finchè non si pacifica in Dio. E ciò signi-

fica tanto come la più importante conoscenza del senso della cultura umana, che cioè entro la cornice della vita terrestre non può pacificarsi e che non ostante i giusti princîpi conquistati e i successi inebrianti raggiunti, mai potrà risolvere definitivamente le sue questioni. Queste ricerche insaziabili sono pure uno dei più grandi fascino della vita.

Per quanto si tratta dell'architettura perenne, il risultato delle nostre riflessioni sarebbe brevemente questo: come la filosofia perenne s'appoggia sulla verità naturale, raggiungibile dall'intelletto, completata dalla rivelazione, così pure l'architettura perenne s'appoggia, per risolvere la sua propria questione, sulle leggi naturali della materia, completandole nel suo atto creatorio con l'intuizione e scoprendo in tal modo continuamente nuove possibilità. L'architettura, di qualsiasi tipo, fondata che sia sul principio costruttivo o vegetale, non può mai sfuggire alle condizioni naturali del materiale, non può evitare, che la costruzione sia piantata nel suolo, che da queste radici ininterrottamente cresca. Il principio del costruire significa l'innalzare logico e ininterrotto delle materie costruttive fino all'altezza necessaria e la medesimamente logica chiusura delle loro estensioni sopra lo spazio occupato. Questo principio esige che l'architettura esprima le leggi naturali dei materiali inorganici; l'immediatezza di quest'espressione non può cangiare che il momento intuitivo dell'atto creativo, ma anche questo soltanto entro i limiti delle naturali possibilità dei materiali. Talmente anche l'apparente libera fantasia delle costruzioni è vinco-

lata alle leggi naturali. Soltanto la costruzione o la crescita può superare la legge dell'attrazione terrestre.

Nella cornice di ogni singolo complesso però si può cambiare l'espressione di questa legge in modo che il guscio costruito viene rivestito in corrispondenza all'organismo estetico così, che ogni singolo particolare meglio corrisponda al complesso dell'atmosfera vitale, che all'architettura non preme meno della singola costruzione. Qui comincia svilupparsi la particolare vita del guscio, ma anche questa vita, che appare libera p. es. nel gotico o nella pittura illusionistica, risulta vincolata alle stesse leggi fondamentali della coerenza costruttiva come il corpo costruttivo stesso, anche se si trattasse dell'apparenza di fatti costruttivi dipinti.

Tra le leggi naturali dell'architettura v'è dunque la legge della costruzione con riguardo alle possibilità naturali offerte dal materiale inorganico e la considerazione logica della struttura tettonica dell'architettura, anche nell'abbellimento delle costruzioni. In tal modo è pure esclusa la messa in opera di materiali di surrogato, che non corrispondono all'espressione naturale e che per lo più palesano la decadenza del senso per la problematica genuina dell'architettura, ma altresì l'esagerata trascurazione della parte del guscio materiale, determinata dalla natura.

Le parti vitali dell'architettura e della filosofia si completano benissimo, tanto, da far sembrare qualvolta che l'arte, nei momenti dell'ispirazione più alta, sia capace persino di ampliare e di arricchire o anzi di sostituire i successi della filosofia.

Perciò non dobbiamo perdere di vista, che le direzioni delle loro ambizioni, sin dall'atto di concezione, sono severamente distinte e che non si possono confondere nè per il metodo, nè per i risultati. La filosofia attua la verità, l'arte invece i valori, specialmente la bellezza. Ambedue sono, è vero, innalzate al grado di attività profondamente importante per l'atto creativo, che nella filosofia non significa la sola constatazione delle verità e nell'arte la sola imitazione degli oggetti raffigurati, ma l'attuazione di nuove conoscenze e di nuove essenze. L'attualità vitale dell'arte però è maggiore dell'attualità della filosofia, essendo l'arte in confronto con la filosofia piena di contenuto, inesauribile, mentre la filosofia è esauribile, perchè ne risulta una cosa sola, la verità. Dice bene A. Trstenjak: «La filosofia arriva fin dove arriva la parola umana, il logos, l'intelletto e il suo criterio; l'arte invece supera anche la parola. L'arte più sublime e più intima comincia appena in quel punto, dove ammutolisce la lingua umana, dove l'intelletto e il suo giudizio rimangono stupiti.» E in questa perfezione risiedono due momenti, importantissimi anche per l'effetto artistico, cioè la rivelazione di nuove conoscenze, la scoperta di nuove vedute, e la suggestione. L'architettura produce un'effetto vitale maggiore della filosofia anche perchè non può ammettere il momento distruttivo. Mirandole dal punto di vista della conquista del mondo reale e surreale, che è la mèta della vita umana, la filosofia e l'arte sono però attività affini. L'una come l'altra rappresentano ognuna un lato della lotta gigantesca per l'approfondimento della conoscenza umana, della confessione dell'essere, del suo scopo e della sua mèta.

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI — KAZALO SLIK

Pag. — Str.

5. Chiesa del S. Cuore di Gesù a Osijek — Cerkev Srca Jezusovega v Osijeku.
6. Sigillo del vescovo di Lubiana dott. Gregorio Rožman — Pečatnik ljubljanskega škofa dr. Gregorija Rožmana.
7. Chiesa del patriarca S. Giuseppe per Saraievo — Cerkev sv. očaka Jožefa za Sarajevo.
8. Frontespizio del libro «Stori to» — Naslovna stran knjige «Stori to».
9. Chiesa del patriarca S. Giuseppe per Saraievo — Cerkev sv. očaka Jožefa za Sarajevo.
10. Distintivo di società — Sigillo della Società scientifica di Lubiana — Distintivo di società — Društveni znak — Pečatnik Znanstvenega društva v Ljubljani — Društveni znak.
11. Chiesa del patriarca S. Giuseppe per Saraievo — Cerkev sv. očaka Jožefa za Sarajevo.
12. Distintivo di società — Društveni znak.
13. Chiesa del patriarca S. Giuseppe per Saraievo — Cerkev sv. očaka Jožefa za Sarajevo.
14. Modello per la chiesa del patriarca S. Giuseppe per Saraievo — Costruzione della cupola della chiesa del patriarca S. Giuseppe per Saraievo — Model cerkve sv. očaka Jožefa za Sarajevo — Konstrukcija kupole cerkve sv. očaka Jožefa za Sarajevo.
15. Chiesa del patriarca S. Giuseppe per Saraievo — Cerkev sv. očaka Jožefa za Sarajevo.
16. Cornice — Okvir.
17. Chiesa del patriarca S. Giuseppe per Saraievo — Cerkev sv. očaka Jožefa za Sarajevo.
18. Culla — Zibelka.
19. Nuovo Municipio di Lubiana — Novi magistrat v Ljubljani.
20. Bandiere — Zastave.
21. Nuovo Municipio di Lubiana — Novi magistrat v Ljubljani.
22. Casa detta «Il Ferro da stirare» a Lubiana — «Peglezen» v Ljubljani.
23. Nuovo Municipio di Lubiana — Novi magistrat v Ljubljani.
24. Mobilia — Pohištvo.
25. Nuovo Municipio di Lubiana — Novi magistrat v Ljubljani.
26. Mausoleo — Fregio della casa di Zacherl a Vienna — Mausoleo — Mavzolej — Podstrešni venec Zacherlove hiše na Dunaju — Mavzolej.
27. Nuovo Municipio di Lubiana — Novi magistrat v Ljubljani.
28. Fregi architettonici — Arhitekturni venci.
29. Nuovo Municipio di Lubiana — Novi magistrat v Ljubljani.
30. Capella — Znamenje.
31. Nuovo Municipio di Lubiana — Novi magistrat v Ljubljani.
32. Monumento ai caduti — Altare — Vojni nagrobni spomenik — Oltar.
33. Nuovo Municipio di Lubiana — Novi magistrat v Ljubljani.
34. Tabernacolo e la porticina nella chiesa in Via Zvonimir a Zagabria — Tabernakelj in vratca v cerkvi v Zvonimirovi ulici v Zagrebu.
35. Nuovo Municipio di Lubiana — Novi magistrat v Ljubljani.
36. Frontespizio della rivista «Dom in svet» — Naslovni list za «Dom in svet».
37. Nuovo Municipio di Lubiana — Novi magistrat v Ljubljani.
38. Decorazione — Mobilia — Ornament — Pohištvo.
39. Nuovo Municipio di Lubiana — Novi magistrat v Ljubljani.
40. Lampade — Svetilke.
41. Nuovo Municipio di Lubiana — Novi magistrat v Ljubljani.
42. Altare nella chiesa di S. Antonio a Belgrado — Particolare d'altare delle carceri femminili a Begunje — Oltar v cerkvi sv. Antona v Beogradu — Del oltarja v ženski kaznilnici v Begunjah.
43. Nuovo Municipio di Lubiana — Novi magistrat v Ljubljani.
44. Altare nella chiesa di S. Francesco a Lubiana — Oltar v cerkvi sv. Frančiška v Ljubljani.
45. Nuovo Municipio di Lubiana — Novi magistrat v Ljubljani.
46. Attaccapanni — Facciata — Interno di una chiesa — Obešalnik — Fasada — Notranjščina cerkve.
47. Nuovo Municipio di Lubiana — Novi magistrat v Ljubljani.
48. Presepio — Facciata — Jaslice — Fasada.
49. Nuovo Municipio di Lubiana — Novi magistrat v Ljubljani.
50. Campanile della chiesa di S. Michele sul Barje a Lubiana — Monumento funerario di Kozak sul cimitero di S. Croce a Lubiana — Chiesa di S. Michele sul Barje — Zvonik cerkve sv. Mihaela na Barju v Ljubljani — Kozakov nagrobni spomenik pri Sv. Križu v Ljubljani — Cerkev sv. Mihaela na Barju.
51. Nuovo Municipio di Lubiana — Novi magistrat v Ljubljani.
52. Particolare della chiesa di S. Michele sul Barje a Lubiana — Iz cerkve sv. Mihaela na Barju v Ljubljani.
53. Nuovo Municipio di Lubiana — Novi magistrat v Ljubljani.
54. Particolare della Camera di commercio, industria ed arti a Lubiana — Entrata al Hradčani a Praga — Particolare della Camera di CIA a Lubiana — Iz Zbornice za TOI v Ljubljani — Vhod na Hradčanih v Pragi — Iz Zbornice za TOI v Ljubljani.
55. Nuovo Municipio di Lubiana — Novi magistrat v Ljubljani.
56. Particolari dalla villa Prelovšek a Lubiana — Iz Prelovškove vile v Ljubljani.
57. Nuovo Municipio di Lubiana — Novi magistrat v Ljubljani.
58. Particolare della chiesa parrocchiale a Bogojina — Iz župne cerkve v Bogojini.
59. Nuovo Municipio di Lubiana — Novi magistrat v Ljubljani.
60. Soffitto ed esterno della chiesa di Bogojina — Strop in zunanjščina cerkve v Bogojini.
61. Nuovo Municipio di Lubiana — Novi magistrat v Ljubljani.
62. Decorazione da tavola — Panchetta lungo il fiume Gradaščica a Lubiana — Namizni okras — Klopca ob Gradaščici v Ljubljani.
63. Nuovo Municipio di Lubiana — Novi magistrat v Ljubljani.
64. Particolari delle cappelle mortuarie žale a Lubiana — Z žal v Ljubljani.
- 65, 66, 67. Nuovo Municipio di Lubiana — Novi magistrat v Ljubljani.
68. Altare a Begunje — Modello per l'altare di S. Giuseppe ai Gesuiti di Lubiana — Oltar v «Murki» v Begunjah — Model za oltar sv. Jožefa pri jezuitih v Ljubljani.
69. Mercato dei macellai a Lubiana — Mesarske tržnice v Ljubljani.
70. Monumento funerario a Rakek — Nagrobni spomenik na Rakeku.
71. Ponte del mercato a Lubiana — Tržniški most v Ljubljani.
72. Capanna di caccia a Kamniška Bistrica — Lovska kočica v Kamniški Bistrici.
73. Ponte del mercato a Lubiana — Tržniški most v Ljubljani.
74. Altare di S. Giuseppe per le Suore di carità a Zagabria — Oltar sv. Jožefa za milosrdnice v Zagrebu.
75. Chiesa sulla Ljubljana a Lubiana — Zatornica na Ljubljani v Ljubljani.
77. Regolazione della Riva a Spalato — Ureditev Obale v Splitu.
- 78, 79. Biblioteca universitaria a Lubiana — Vseučiliška knjižnica v Ljubljani.
80. Particolari delle cappelle mortuarie žale a Lubiana — Z žal v Ljubljani.
81. Ospizio di S. Giovanni al lago di Bohinj — Gostišče Sv. Janez ob Bohinjskem jezeru.
82. Particolari delle cappelle mortuarie žale a Lubiana — Z žal v Ljubljani.
83. Ospizio di S. Giovanni al lago di Bohinj — Gostišče Sv. Janez ob Bohinjskem jezeru.
- 84, 85. Casa di commercio Mayer a Lubiana — Mayerjeva trgovska hiša v Ljubljani.
86. Particolari delle cappelle mortuarie žale a Lubiana — Z žal v Ljubljani.
87. Filiale del Museo nazionale di Lubiana — Podružnica narodnega muzeja v Ljubljani.
88. Monumento funerario di dott. Šušteršič presso S. Croce a Lubiana — Dr. Šušteršičev nagrobnik pri Sv. Križu v Ljubljani.
89. Le case sulle parcelle Woschnagg a Lubiana — Hiše na Woschnaggovih parcelah v Ljubljani.

90. Particolari delle cappelle mortuarie žale a Lubiana — Z žal v Ljubljani.
91. Collegio dei gesuiti a Zagabria — študijski kolegij jezuitov v Zagrebu.
92. Particolare della cappella delle Carceri femminili a Begunje — Iz kapele v ženski kaznilnici v Begunjah.
93. Collegio dei gesuiti a Zagabria — študijski kolegij jezuitov v Zagrebu.
- 94, 95. Chiesa di S. Maria di Lourdes a Zagabria — Cerkev Lurške Matere božje v Zagrebu.
96. Ostensorio per la chiesa di S. Maria di Lourdes a Zagabria — Monštranca za cerkev Lurške Matere božje v Zagrebu.
- 97, 98, 99. Chiesa di S. Maria di Lourdes a Zagabria — Cerkev Lurške Matere božje v Zagrebu.
98. Modello della chiesa di S. Maria di Lourdes a Zagabria — Model cerkve Lurške Matere božje v Zagrebu.
100. Chiesa di S. Antonio a Belgrado — Cinta di un giardino — Chiesa di S. Antonio a Belgrado — Cerkev sv. Antona v Beogradu — Vrtna ograja — Cerkev sv. Antona v Beogradu.
101. Chiesa di S. Antonio a Belgrado — Cerkev sv. Antona v Beogradu.
102. Particolari delle cappelle mortuarie žale a Lubiana — Z žal v Ljubljani.
103. Chiesa di S. Antonio di Belgrado — Cerkev sv. Antona v Beogradu.
104. Particolari delle cappelle mortuarie žale a Lubiana — Z žal v Ljubljani.
- 105, 106, 107. Chiesa di S. Antonio a Belgrado — Cerkev sv. Antona v Beogradu.
108. Lampadario — Lesteneč.
109. Studio di chiesa per Zagabria — študija cerkve za Zagreb.
110. Frontespizio della rivista «Dom in svet» — Naslovni list za «Dom in svet».
- 110, 111. Ingrandimento della chiesa di S. Cristoforo a Lubiana — Povečanje cerkve sv. Krištofa v Ljubljani.
- 112, 113, 114, 115, 116, 117. Chiesa dei francescani e convento della S. Croce a Zagabria — Frančiškanska cerkev in samostan sv. Križa v Zagrebu.
118. Mobilia — Pohištvo.
119. Chiesa dei francescani e convento della S. Croce a Zagabria — Frančiškanska cerkev in samostan sv. Križa v Zagrebu.
120. Inferriate alla Biblioteca universitaria a Lubiana — Mreže na vseučiliški knjižnici v Ljubljani.
121. Curia Mariana a Radeče — Marijin dom v Radečah.
- 122, 123. Chiesa nei dintorni di Žužemberk — Cerkev v okolici Žužemberka.
- 124, 125, 126, 127, 128, 129. S. Maria degli Angeli a Sarajevo — Sv. Marija Angelska v Sarajevu.
130. Mobilia — Scala nel palazzo delle Mutue Assicurazioni a Lubiana — Pohištvo — Stopnišče Vzajemne zavarovalnice v Ljubljani.
- 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137. Chiesa del S. Cuore di Gesù a Osijek — Cerkev Srca Jezusovega v Osijeku.
138. Monumento funerario a Vodnik al cimitero di S. Croce a Lubiana — Vodnikov nagrobnik pri Sv. Križu v Ljubljani.
139. Caffè presso I tre ponti a Lubiana — Kavarna ob Tromostju v Ljubljani.
- 140, 141, 142, 143. Ginnasio delle MM. Orsoline a Lubiana — Uršulinska gimnazija v Ljubljani.
144. I tre ponti a Lubiana — Tromostje v Ljubljani.
145. Ginnasio delle MM. Orsoline a Lubiana — Uršulinska gimnazija v Ljubljani.
- 146, 147, 148. Chiesa per Iž Veli in Dalmazia — Cerkev za Iž Veli v Dalmaciji.
- 150, 151. S. Antonio a Dolina presso Bosanska Gradiška — Sv. Anto v Dolini pri Bosanski Gradiški.
152. Particolari delle cappelle mortuarie žale a Lubiana — Z žal v Ljubljani.
- 153, 154, 155. S. Antonio a Dolina presso Bosanska Gradiška — Sv. Anto v Dolini pri Bosanski Gradiški.
156. Lampadario nella chiesa di S. Giuseppe a Lubiana — Svetilnik v cerkvi sv. Jožefa v Ljubljani.
157. «Casa Slovena» a Lubiana — Slovenski dom v Ljubljani.
- 158, 159. Chiesetta delle cappelle mortuarie žale a Lubiana — Glavna kapela žal v Ljubljani.
160. Cappella votiva ai caduti di guerra della parrocchia Trnovo e del rione Krakovo a Lubiana — Spominska kapela padlim Krakovčanom in Trnovčanom v Ljubljani.
161. Madonna della Carità a Lubiana — Mati Božja dobrih del v Ljubljani.
- 162, 163. Villa a Belgrado — Vila v Beogradu.
164. Capanna del dott. Giovanni Plečnik — Dr. Janez Plečnikova koča.
165. Chiesa per Obrenovac — Cerkev za Obrenovac.
166. Casetta nel Gorenjsko — Hišica na Gorenjskem.
167. Capanna di caccia nella valle di Krma — Lovska koča na Krmu.
168. Cappella funeraria a Radeče — Nagrobna kapelica v Radečah.
169. Cappella funeraria di Giovanni Baša — Nagrobna kapelica Ivana Baša.
170. S. Antonio a Crikvenica — Sv. Anto v Crikvenici.
171. Altare nella cappella delle Carceri femminili a Begunje — Oltar v kapelici ženske kaznilnice v Begunjah.
172. Altare di S. Giuseppe per le Suore di carità a Zagabria — Oltar sv. Jožefa pri milosrdnicah v Zagrebu.
173. Altare scolastico portatile a battenti — Prenosni šolski oltar s krili.
174. Ostensorio — Monštranca.
175. Monumento funerario a Vodnik al cimitero di S. Croce a Lubiana — Vodnikov nagrobnik pri Sv. Križu v Ljubljani.
176. Cappella nel Gorenjsko — Znamenje na Gorenjskem.
177. Colonna commemorativa nel Gorenjsko — Spominski steber na Gorenjskem.
178. Bandiera francescana — Frančiškanska zastava.
179. Casa a Lubiana — Hiša v Ljubljani.
- 180, 181. Chiesa di S. Michele sul Barje a Lubiana — Cerkev sv. Mihaela na Barju v Ljubljani.
- 182, 183. Sacramentaria — Sakramentarija.
183. «Murke» (padiglioni da giardino) — Murke.
- 184, 185. Ristauero dell'interno della chiesa di S. Giuseppe a Lubiana — Preureditev notranjščine cerkve sv. Jožefa v Ljubljani.
186. Progetto per la casa Zacherl a Vienna — Načrt Zacherlove hiše na Dunaju.
187. Ristauero del monumento votivo a Begunje — Obnovitev znamenja v Begunjah.
- 188, 189. Stazioncina a Kamnik — Postajica v Kamniku.
190. Lampada — Svetilka.
191. Altare nella chiesa di S. Francesco a Lubiana — Oltar v cerkvi sv. Frančiška v Ljubljani.
192. Particolari da Begunje — Iz Begunj.
193. Cibori — Ciboriji.
195. La Croce e la pietra sepolcrale di dott. Korošec — Dr. Korošecv nagrobni križ in plošča.
196. Due croci delle cappelle mortuarie žale a Lubiana — Križa iz kapelic na žalah v Ljubljani.
197. Corona pendente per le cappelle mortuarie žale a Lubiana — Corona pendente za žale v Ljubljani.
198. Due lampadari per le cappelle mortuarie žale a Lubiana — Lestence na žalah v Ljubljani.
199. Altari per le cappelle mortuarie žale a Lubiana — Oltarji za žale v Ljubljani.
200. Lampadario nella Camera di commercio, industria e arti a Lubiana — Svetilnik v Zbornici za TOI v Ljubljani.
201. Lampadario nella chiesa di S. Spirito a Vienna — Lesteneč v cerkvi sv. Duha na Dunaju.
202. Pietà.
203. Calice — Kelih.
204. Calice — Kelih.
205. Lavamano — Umivalnik.
206. Monumento ai caduti di Breznica — Spomenik padlim na Breznici.
207. Santuario alla mostra d'arte sacra alla Secessione a Vienna 1907 — Svetišče na razstavi cerkvene umetnosti v Secesiji na Dunaju 1907.
208. Altare nella chiesa del S. Cuore di Gesù a Praga — Oltar v cerkvi Srca Jezusovega v Pragi.
209. Bandiera della Congregazione Mariana a Lubiana — Zastava za Marijino družbo v Ljubljani.
210. Sala di sedute della Camera di commercio, industria ed arti a Lubiana — Sejna dvorana v Zbornici za TOI v Ljubljani.
211. Sedia — Stol.
212. Particolari della chiesa di S. Francesco di Šiška a Lubiana — Iz cerkve sv. Frančiška v Šiški v Ljubljani.
213. Mobilia di palazzo a Hradčani a Praga — Pohištvo na Hradčanih v Pragi.
214. Particolari dei giardini a Lany e di Hradčani — Iz vrtov v Lanah in na Hradčanih.
215. Colonna votiva del dott. šverljuga a Bled — Dr. šverljugovo znamenje na Bledu.
216. Modello della chiesa di S. Maria di Lourdes a Zagabria — Model cerkve Lurške Matere božje v Zagrebu.
217. Monumento funerario dell'arcivescovo dott. Antonio Bonaventura Jeglič al cimitero di S. Croce a Lubiana — Nagrobni spomenik na grobu nadškofa dr. A. B. Jegliča pri Sv. Križu v Ljubljani.
218. Modello della chiesa di S. Antonio a Dolina presso Bosanska Gradiška — Model cerkve sv. Antona v Dolini pri Bosanski Gradiški.
219. Particolari della casa Zacherl a Vienna — Iz Zacherlove hiše na Dunaju.
220. Modello della chiesa di S. Antonio a Dolina presso Bosanska Gradiška — Model cerkve sv. Antona v Dolini pri Bosanski Gradiški.
221. Ciborio — Ciborij.

222. Chiesa del S. Cuore di Gesù a Praga — Cerkev Srca Jezusovega v Pragi.
223. Alla Mostra di Secessione a Vienna — Z razstave v Secesiji na Dunaju.
224. Lampadario della chiesa di S. Giuseppe a Lubiana — Svetilka v cerkvi sv. Jožefa v Ljubljani.
225. Fregio sotto il tetto della casa Zacherl a Vienna — Podstrešni venec Zacherlove hiše na Dunaju.
226. Modello dell'altare di S. Giuseppe nella chiesa dei Gesuiti a Lubiana — Model oltarja sv. Jožefa v jezuitski cerkvi v Ljubljani.
227. Casa Zacherl a Vienna — Zacherlova hiša na Dunaju.
228. Pietra votiva a P. Salvatore Zobec a Lubiana — Spominska plošča p. Salvatorja Zobca v Ljubljani.
229. Fregio sotto il tetto della casa Zacherl a Vienna — Podstrešni venec Zacherlove hiše na Dunaju.
231. Altare all'aperto con baldachino — Oltar na prostem z baldahinom.
232. Tomba Prelovšek a S. Croce a Lubiana — Prelovškov grob pri Sv. Križu v Ljubljani.
233. Interno a Vienna — Interieur na Dunaju.
234. Cappella al cimitero di Horjul — Pokopališka kapelica v Horjulu.
235. Decorazione di giardino a Vienna — Vrtna okrasitev na Dunaju.
236. Casa di Plečnik a Trnovo a Lubiana — Plečnikov dom v Trnovem v Ljubljani.
237. Decorazione della colonna alla S. Trinità a Lubiana — Okrasek stebra sv. Trojice v Ljubljani.
238. Lampada della villa Prelovšek a Lubiana — Svetilka v Prelovškovi vili v Ljubljani.
239. Mobilia alla Mostra di Secessione a Vienna — Pohištvo na razstavi v Secesiji na Dunaju.
240. Lampada della villa Prelovšek a Lubiana — Svetilka v Prelovškovi vili v Ljubljani.
241. Guardaroba nel palazzo Hradčani a Praga — Garderoba na Hradčanih v Pragi.
242. «Murka» (padiglioncino) a Begunje — «Murka» v Begunjah.
243. Ciborio — Ciborij.
244. Monumento a Mariana Gruden a Jezero presso Preserje — Nagrobnik Marjane Grudnove na Jezeru pod Preserjem.
245. Calice — Kelih.
246. «Murka» (padiglioncino) a Begunje — «Murka» v Begunjah.
247. Cinta di un giardino — Vrtna ograja.
248. Kivot nella chiesa ortodossa a Lubiana — Kivot v pravoslavni cerkvi v Ljubljani.
249. Cinta di un giardino — Vrtna ograja.
- 250, 251. Due vasi — Vazi.
- 252, 253, 254. Chiesa del S. Cuore di Gesù a Praga — Cerkev Srca Jezusovega v Pragi.
255. Sistemazione dell'intorno del palazzo di Hradčani a Praga — Regulacija okolice Hradčanov v Pragi.
- 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267. Particolari del palazzo di Hradčani a Praga — S Hradčan v Pragi.
- 268, 269, 270, 271. Calici — Kelih.
- 272, 273. Pollai a Lany in Boemia — Kurniki v Lanah na Češkem.
- 274, 275. «Murke» (padiglioncini) a Begunje — «Murke» v Begunjah.
- 276, 277, 278, 279, 280. Chiesa di S. Antonio a Belgrado — Cerkev sv. Antona v Beogradu.
281. Decorazione della colonna alla S. Trinità di Lubiana — Okrasek spomenika sv. Trojice v Ljubljani.
282. Altare nella cappella delle Carceri femminili a Begunje — Oltar v kapeli ženske kaznilnice v Begunjah.
283. Bandiera di società — Društvena zastava.
284. Interno della chiesa parrocchiale di Bogojina — Notranjščina župne cerkve v Bogojini.

NARODNA IN UNIVERZITETNA KNJIŽNICA
DS
II 67 429 pril.
030049826
COBISS

EDIZIONE DELL'UFFICIO STAMPA DEL COMUNE DI LUBIANA
(ANTE GABER) 1943
STAMPERIA POPOLARE A LUBIANA (JOŽE KRAMARIČ)



030049826