

Ettore Janulardo

L'architecture et Moravia

Le sujet architectural est si à la mode au milieu des années Trente qu'on peut en trouver une synthèse très précise et très à jour chez Moravia, qui nous présente un conte avec un jeune architecte provincial troublé et "corrompu" par un bizarre et libertin ménage romain.

Lors du conte *L'architetto*, paru en 1937, le romancier fait exprimer à son protagoniste des conceptions cohérentes et complexes sur l'état de l'art architectural dans les mêmes années. On dirait même que Moravia exprime le compte-rendu de positions affirmées peu avant la publication de son texte, comme celles présentées au Congrès Volta de 1936. Voilà donc une précise préférence accordée à l'architecture "rationnelle" (citations du conte d'après A. Moravia, *L'architetto*, 1937, dans *Racconti italiani del Novecento*, Milan 1983):

"Prima di tutto vorrei esporre alcune mie idee sopra l'architettura'

...

'Queste idee', riprese dopo un momento di silenzio, 'si possono, a voler essere molto brevi, restringere in una sola perentoria affermazione: l'architettura ha da essere razionale. Ora cosa intendo per razionale? A questa parola il vostro pensiero ricorrerà certamente a certe brutte case piatte, squallide, assurde, più simili a fornelli elettrici che ad abitazioni. Niente di tutto questo".

Et tout de suite après, comme c'était la norme chez les théoriciens du rationalisme italien, on ajoute que le choix de l'architecture "moderne" respecte - et doit respecter - les exigences esthétiques. L'histoire de la construction, dont on trace dans ce conte de Moravia un cadre synthétique, devient ici le récit de l'application - rationnelle, correcte et "belle" - de la méthode à la recherche esthétique: c'est ainsi qu'un couvent médiéval est autant "rationnel" qu'une usine ou un stade du XXe siècle:

"Per razionale intendo invece, ogni costruzione rispondente prima di tutto alle necessità della vita che deve svolgersi dentro e poi a quelle del clima, dell'ambiente, dei materiali impiegati e così via; senza escludere, anzi mettendo in prima linea, la necessità di non contravvenire al senso estetico che nell'uomo è fondamentale. Tanto per fare un esempio, un convento medievale è una fabbrica razionale: perché? Perché quelle lunghe file di celle, quei vasti refettori, quei corridoi disadorni sono fatti apposta per una vita austera, contemplativa, comunale qual era appunto quella dei monaci. Anche razionali sono gli anfiteatri antichi

costruiti in modo che si potessero udire e vedere gli attori d'ogni parte. E i teatri settecenteschi che, nelle molteplici file di palchi, riflettono le divisioni e le abitudini di una aristocrazia mondana e salottiera. E per venire ai giorni nostri, sono razionali le fabbriche industriali, gli stadi sportivi, le scuole, gli ospedali, le caserme; tutte costruzioni parlanti di cui si indovina lo scopo al primo sguardo".

L'antithèse est évidente: dans l'architecture, l'irrationnel est "laid", non fonctionnel, stylistiquement et moralement "faux et malsain". Par la médiation du langage technico-architectural, on introduit donc, à l'intérieur de l'histoire de Moravia, le thème de la fausseté morale qui se cache dans la vie de ses personnages:

"A questo punto, dopo avervi detto in maniera molto sommaria cosa intendo per razionale, verrò a spiegare cos'è irrazionale. Me la caverò dicendo una volta per tutte che, almeno in architettura, irrazionale equivale a brutto. Farò un solo esempio, benché se ne potrebbero fare centomila, uno solo ma calzante: questa casa. Che vediamo? Che fuori è costruita in uno stile che, per comodità, chiamerò arabo. Lo stile, cioè, di un'epoca ormai tramontata e di una civiltà lontanissima dalla nostra. Evidentemente chi costruì questa casa avrebbe potuto con la stessa indifferenza costruirla, che so io? in stile svizzero, o fiorentino, o cinese. Dove non c'è la vita con le sue necessità, non c'è arte."

Si l'on ne respecte pas les nécessités authentiques de la vie, il est impossible de construire une oeuvre d'art. Et l'architecte responsable de telles faussetés esthétiques est un "menteur" dépourvu de "logique" :

"L'architetto che costruì questa casa doveva essere un bugiardo; la sua opera è una bugia. Ma non basta: con una tale facciata era logico per lo meno aspettarsi un interno corrispondente: patio, porticato, terrazze e così via; e stanze mobiliate in stile orientale. Non sarebbe stato meno brutto, ma, ripeto, sarebbe stato logico. Nient'affatto: l'interno è quello di un villino moderno quanto alla disposizione dei vani e della scala. Quanto poi ai mobili ce n'è per tutti i gusti: Luigi XV, veneziani, quattrocento, Luigi Filippo, novecento e dieci, novecento e venticinque. Chi più ne ha, più ne metta. Tirando le somme, abbiamo così una villa in stile arabo, con mobili di tutte le epoche, abitata da gente contemporanea. Ora questo è grave, gravissimo, e non soltanto in sede estetica ma anche in sede morale. La casa rispecchia la vita. Se io signora', egli soggiunse non senza enfasi rivolgendosi alla De Cherini ... 'non la conoscessi e dovessi giudicare dalla casa della vita che ci si vive, risponderei senza esitazione: in questa casa si vive una vita falsa e malsana'."

Le long discours historique-théorique de l'architecte se termine, d'une façon

cohérente, par l'exaltation de la construction moderne, où l'espace est rationnellement partagé et la lumière naturelle peut se distribuer d'une manière adéquate:

"... 'Detto questo sulla razionalità dell'architettura, ciò che ora vi mostrerò non è altro che una conseguenza logica. La casa moderna per essere razionale deve anzitutto essere aperta alla natura. E questo perché la vita oggi si è riacostata alla natura dopo un divorzio di molti secoli. Se non fosse stato per l'area che non lo permetteva, mi sarebbe piaciuto ispirarmi alla casa pompeiana e aprirvi un atrio nel quale potessero guardare le camere interne. Ma mancava lo spazio e perciò mi sono contentato di fare in modo che ogni stanza avesse la sua parte di aria e di luce. Naturalmente ho abbondato in grandi finestre e, dove era possibile, in terrazze. Venendo ad altri aspetti, ho cercato che le stanze avessero la maggiore autonomia che fosse possibile senza per questo ricorrere a corridoi e passaggi ingombranti. Inoltre è mio parere che certe stanze sono un resto di altri tempi e non servono più a nulla. Per esempio il salone. Oggidì non si riceve più, non c'è più società, non si danno più le feste convenzionali di un tempo. Tutt'al più si viene visitati, per motivi ben definiti, da amici, colleghi, parenti, fornitori. Perciò niente salone, ma soltanto una stanza grande di soggiorno che potrà servire così da sala da pranzo come da salotto. Necessaria, invece, anzi indispensabile è una bella stanza per i bambini che potranno nascere' ... 'E questa stanza vuol essere vasta, ariosa, piena di sole, in modo che fin da principio i bambini si abituino a vedere nient'altro che cose luminose, belle, chiare. Questa stanza, come vedete, l'ho messa in un angolo in modo che guardi con due finestre ai due lati della casa ed abbia più luce che sia possibile...'" .

Par rapport à l'intervention théorique de cet architecte imaginé par Moravia, qui se consacre à un projet immobilier pour la riche bourgeoisie romaine, on peut citer la page d'une *Enciclopedia dei ragazzi* (Milan 1936) pour la jeunesse fasciste, où on lit, au sujet des dernières habitations:

" ... potremo arredare la nostra villa secondo lo stile corrente, ch'è quello appunto detto 'novecento'. Faremo dunque press'a poco così la nostra camera da letto, semplice di linea, senza ridondanza di mobili e di decorazioni" .

L'objet pris en considération est donc le même que celui du conte de Moravia, la villa, et la détermination stylistique de la construction reprend ce qu'on peut définir l'usage lexical courant au milieu des années Trente: l'équivalence entre le terme "Novecento" et les lignes épurées d'une pièce et de ses meubles. C'est l'emploi le plus habituel de ce mot, parce qu'il rassemble les ambitions de rationalité

constructive exprimée par des mouvements sélectionnés et sélectifs, comme les architectes du Groupe des 7, et l'ambition de théoriciens comme Bontempelli de rendre "populaires" et répandues les conquêtes des avant-gardes.

Et la même *Enciclopedia* de continuer, en proposant une sorte d'architecture d'intérieur où l'on insiste encore sur l' "air" devant circuler dans des pièces à l'ameublement "linéaire" et "rationnel" :

"Il tinello potremo arredarlo secondo quest'altro progetto, semplice esso pure e quanto mai lineare e razionale. Molta aria, parsimonia assoluta nella decorazione. E' quello che la vita pratica moderna ha consigliato agli architetti e agli artisti".

On y voit alors - à un niveau pédagogique et populaire, reproduisant de toute façon l'ambiguïté du langage de l'époque - l'indifférence avec laquelle on emploie les termes "razionale", "moderno", "novecento", tout en gardant un lien symbolique et mythique avec les traditions péninsulaires, bien évidentes dans le conte de Moravia, où l'on cite tout naturellement le souvenir de la maison pompéienne. Dans l'article de cette *Enciclopedia*, les propositions suggérées par le régime fasciste, incapable d'imposer des normes architecturales cohérentes, s'expriment d'une manière élémentaire mais emblématique; et ces principes se reflètent dans le discours narratif de Moravia, ayant le mérite de bien reproduire la confusion lexicale et idéologique très répandue dans les milieux professionnels ainsi que dans l'opinion publique.

Mais il faut également souligner un autre point de convergence notable entre l'*Enciclopedia* pour la jeunesse et la page littéraire du conte: c'est le contraste entre l'espace intérieur et la façade extérieure, opposition symbolisant une différence politico-technique et socio-économique importante. On montre l'intérieur d'une "villa", on décrit, on meuble et on visite un "villino", mais le modèle technique présenté est le grand immeuble, le "grattaciello", l'édifice public ou privé imposant, dont on exalte les prouesses techniques en permettant la réalisation. Nous retrouvons chez Moravia et chez Pirandello plusieurs exemples de cette dichotomie entre le visage clair, intime et confortable de l'intérieur et la réalité extérieure de la construction, magnifiée sous l'aspect technique dans les discours et les textes officiels, mais ressentie comme obscure et fatigante dans les meilleures pages littéraires et dans les tableaux les plus sensibles de l'époque; ainsi qu'on décrit, dans les mêmes années, une stratification sociale opposant la bourgeoisie des villas à la petite-bourgeoisie des grands immeubles romains.

C'est ainsi que la description narrative de ces immeubles populaires, construits à la

hâte pour les fonctionnaires de la bureaucratie fasciste, en souligne l'aspect anti-esthétique et trapu. Pour tous ceux qui proviennent de ces bâtiments, le rêve d'une avancée sociale se charge d'une aspiration vers une sorte de "progrès résidentiel"; c'est une ambition évidente chez Andreina et Pietro, dans *Le ambizioni sbagliate* de Moravia:

"Casamenti alti e tozzi, allineati l'uno accanto all'altro, si drizzavano ai due lati della strada contro il cielo di pece. I piani numerosi di questi fabbricati si rivelarono nella notte con file e file fitte e illuminate di finestre a sei vetri, molte delle quali prive di tendine e colle imposte spalancate lasciavano intravedere dalla strada le pareti disadorne tappezzate di carta rosa o verde, i soffitti nudi, i lumi senza sfarzo che ne pendevano. I pianterreni erano occupati da negozietti senza pretese, negozi a una vetrina sola, di vino, di salumerie, di mercerie, i quali più che l'architettura sommaria dei casamenti e l'anonima fittezza delle finestre davano alla strada la sua aria popolare e non lasciavano dubbi sulla povertà degli abitanti del quartiere. L'automobile di Maria Luisa si era appunto fermata davanti il vastissimo portone di uno di questi casamenti."

Les fenêtres dans la nuit laissent donc voir l'ameublement triste et la décoration pauvre des appartements se superposant nombreux. Mais l'entrée de l'immeuble n'est pas plus gaie: peu de lumière, une atmosphère "grise", des structures architecturales schématiques et sérielles:

"... L'androne aveva un'alta volta oscura e per la parte opposta alla strada dava sopra un cortile che, per quanto la notte lasciava intravedere, pareva vastissimo, quasi più una piazza che un cortile, con fontane, aiuole e alberi. Due porte a vetri si aprivano a destra e a sinistra dell'androne oltre le quali si vedevano due scale identiche con la stessa luce scarsa, la stessa aria grigia, le stesse balastrate schematiche. E c'erano anche appesi sotto l'androne tre grandi casellari per la posta i quali, gremiti di nomi, facevano pensare a tutta la popolazione che abitava nel fabbricato e accresceva l'imbarazzo dell'orientamento".

La cage de l'escalier a une rampe faisant penser à une prison: Pietro ne peut s'empêcher de reconnaître qu'il existe de l'ambition indispensable à tous ceux qui ont vécu dans cet immeuble laid et morne, l'ambition de s'en aller vers d'autres lieux, d'autres habitations:

" ... La vasta scala di una nudità assoluta, di una sonorità gelata non era ignota a Pietro: in un casamento simile a questo egli aveva infatti passato l'infanzia e gran parte dell'adolescenza. Riconosceva perciò la ringhiera di ferro, sommaria come la

grata di una prigione, lo zoccolo grigio e debolmente lucido dalle venature più chiare che imitavano il marmo, i pianerottoli male illuminati con le sputacchiere di porcellana nei cantoni, le melense e vistose targhe di ottone, solo lusso delle porte di legno nerastro.

...

'Vorrei sapere,' pensava, 'vorrei proprio sapere chi essendo nato e cresciuto in un luogo come questo, tra questa gente, non sarebbe diventato interessato e ambizioso ...' ".

La description de Moravia se fait enfin olfactive, en permettant au lecteur de composer un menu varié suggéré par la préparation des repas du dimanche: les odeurs de friture et de rôti traversent les portes et accroissent la sensation désagréable d'une brumeuse atmosphère hivernale:

"L'aria della scala era piena dei differenti odori dei pranzi domenicali che si stavano cucinando in ciascuno degli appartamenti del casamento. Scendendo, Carlino indovinava al fiuto che qui c'era fritto, più giù un arrosto, più giù ancora uno stufato. Si udivano, dietro le porte chiuse, correre e gridare per gli stretti corridoi i bambini liberi dalle occupazioni scolastiche e annoiati dalla mattinata troppo lunga. Nella scala stessa, nonostante la triste tinta grigia e l'ombra polverosa dei pianerottoli, si rivelavano per mille segni l'ora inoltrata ed il giorno festivo: fumosi raggi di sole invernale passavano attraverso i finestroni e si perdevano nella tromba a spirale".

À ce micro-univers d'escaliers et d'odeurs, où les immeubles montrent leur sombre puissance de prisons à peine perméables, s'oppose la construction bizarre et vaguement mystique - mais toujours "moderne", selon le lexique de l'époque - de la villa-couvent de la bourgeoisie. Cette habitation, abondamment rénovée par rapport à son initiale destination conventuelle, est située près du Jardin zoologique:

"I Tanzillo abitavano in una gran fabbrica, che un tempo, prima che si incominciasse a costruir case fuori delle mura, era stata un convento di frati perduto fra gli orti e ora, rimaneggiata e restaurata come una villa moderna, sorgeva in fondo a un giardino fra le altre ville e gli altri giardini di uno dei quartieri più recenti della città. La villa aveva il suo ingresso sopra una strada in pendenza che correva tutto intorno al muro di cinta del Giardino Zoologico; guardando dalla strada, si potevano veder sporgere al disopra di quel muro le immense uccelliere di ferro nelle quali stavano chiuse le aquile, gli avvoltoi e gli altri rapaci; oppure i dirupi azzurrognoli delle montagnole di cemento tra i quali si aggiravano in falsa libertà i leoni, le tigri e gli orsi; e a tutte le ore, ma soprattutto prima dei pasti,

insieme col puzzo pesante dei covili, giungevano alla villa i lunghi ruggiti delle bestie affamate, quanto mai strani in quel quartiere solitario e nuovo".

Si le quartier et la destination originelle du bâtiment font de cet ex-couvent quelque chose de complètement différent par rapport aux grands immeubles petits-bourgeois, la description de Moravia semble amplifier et rendre intrinsèquement ridicule - par contraste - le rêve idyllique imaginé par l'architecte Piacentini quelques années auparavant, quand il se plaisait à décrire l'atmosphère bucolique et tendre des nouvelles cités-jardins n'ayant pas besoin de grilles pour se protéger des "bêtes féroces" (M. Piacentini, 1921, cité dans P. Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia*, III, Turin 1990, p. 137):

"Vorrei lumeggiarvi, così come io la vedo, la nuova città giardino: casette chiare, linde, nude di ornati, ma ricche di loggette, di terrazze, di pergolati ... Un filo di ferro o una siepe di mortella le separa dal pubblico, e non quelle orribili, pesanti, mastodontiche cancellate dei nostri quartieri di villini dei Prati, di Castello, per esempio, che sembrano voler difendere i passanti dagli assalti delle belve feroci. E ovunque fiori, arbusti e fontanelle canore".

Dans le roman, par contre, la villa "conventuelle" se trouve précisément près du zoo, en transformant l'image paisible esquissée par Piacentini en exotisme cauchemardesque. Ici encore, Moravia souligne les éléments de fausseté se cachant derrière l'architecture solennelle: en dépassant la grille d'entrée, on découvre un jardin, mais le grand parc qu'on se figure n'est qu'un "simulacre":

"Dalla strada si accedeva al giardino, per un solenne cancello nero e dorato, dietro il quale certi grandi alberi piantati nel mezzo di un'aiuola verde e pettinata, certi viali ghiaiosi, certo silenzio attonito come di foresta nel quale si udivano distintamente spezzarsi i rami secchi e squittire gli uccelli, lasciavano immaginare chissà quale vasto parco. Ma era una falsa impressione, il parco non era che un simulacro, buono tutt'al più ad ingannare la fantasia convenzionale dei passanti, e consisteva in pochi alberi, in una sola aiuola e in due viali di accesso che partendo dal cancello e girando l'uno a destra e l'altro a sinistra intorno all'aiuola confluivano assai presto in un piazzale di fronte alla villa".

D'une manière cohérente à ce que souligne le jeune protagoniste du conte *L'architetto*, l'autre domaine où la fausseté peut développer son influence néfaste est constitué par la relation entre le dessin constructif et le niveau fonctionnel du bâtiment. Si, dans le long examen critique du conte, la typologie conventuelle peut être définie comme une "structure rationnelle" en relation à l'usage prévu à

l'origine, sa transformation en habitation "moderne" pour la bourgeoisie n'est qu'un subterfuge technique relevant de l'irrationnel, du faux et - ajoutons-nous - du "laid":

" ... Ma anche più che sulla facciata, il contrasto fra le intenzioni dell'architetto e la struttura dell'antico convento si scorgeva nella disposizione interna della villa. Qui il restauratore aveva potuto fare ben poco, appena qua e là abbattere qualche muro e aprire qualche finestra. Restavano così del convento i soffitti bassi, il gran numero di camerette tutte eguali, la mancanza di stanze spaziose che potessero servire da saloni, la disposizione irregolare e decentrata della pianta, tutta complicata di passaggi, di anticamere, di scale e di corridoi".

Si dans la ville de la Renaissance et de l'âge baroque on peut reconnaître ce que remarque Assunto - "l'unité indissoluble de la vie à l'intérieur des maisons et de la possibilité de les regarder de l'extérieur" -, c'est parce que la vision de la "beauté honnête" des immeubles voisins contribue à la réjouissance de ceux qui habitent dans leurs propres demeures (cf. les concepts exprimés dans plusieurs passages chez R. Assunto, *La città di Anfione e la città di Prometeo. Idea e poetiche della città*, Milan 1984). Par contre, dès qu'il y a séparation entre le confort tout à fait individuel et "égoïste" de l'intérieur et un extérieur dépourvu d'honnêteté esthétique on ouvre la voie à la représentation artistique du mal social.

C'est donc par une efficace métaphore architecturale que Moravia réalise son but de montrer la corruption et la laideur morale de ses personnages. Dans une perspective renversée, en s'opposant à l'image "optimiste" qui fait de la construction matérielle le symbole de l'édification éthique d'une communauté nouvelle, l'écrivain utilise la laideur, la fausseté et le kitsch des habitations pour en faire le paradigme visuel d'une société dépourvue de points de repère et indifférente.