Reyner Banham
Sant'Elia

Moderni pokret mogao je ostaviti za sobom nekoliko zbunjujućih spomenika kao što je spomenik žrtvama u gradu Como. Viđen s parobroda koji plovi duž jezera, njegov bijeli oblik – okrnjeni dipilon stisnut između snažnog nagnutog podupirača – sugerira ostatke nekoga grandioznog inženjerskog projekta, kao npr. prekinutog mosta, napuštenog prije dovršenja. Viđen s kopna, njegov položaj opkoračuje os neizbježne Via Vittorio Veneto, a polukrugovi čempresa čine njegove monumentalne nakane očevidnima. Ipak je relativno nedirnut od uobičajenih, istrošenih simbola fašističke vojne retorike; sve je suptilno, potpuno i čisto. To je, kao što crveni CTI vodič iz 1936. kaže: »una severa costruzione architettonica«.[1]

Crveni vodič nudi još jednu informaciju o spomeniku: da ga je izradio »ing. e arch. Terragni, su disegni del caduto arch. Sant'Elia«. Arhitektonske su informacije u CTI vodičima uobičajeno zamjetljive i dobro opremljene, ali bi većina studenata moderne arhitekture spomenik držala toliko neuobičajenim za način i namjere palog arhitekta Antonija Sant'Elije da bi pomislili kako je ono što vide mnogo manje njegov rad no možda inženjera i arhitekta Giuseppea Terragnija, koji je pao u idućem svjetskom ratu, kojih šest godina nakon što je vodič napisan.

Ali što zaista znamo o Antoniju Sant'Eliji futuristu i arhitektu? Student koji je mnogo pročitao o Modernom pokretu, koristio se knjižicama RIBA-e i Victorije i Alberta do maksimuma, tražeći dalje i kad bi u katalozima knjižnica odustajali od predmeta, naići će na podužu fusnotu u Pevsnerovim *»Pionirima«;* četiri paragrafa u *»Prostor, vrijeme i arhitektura«;* kolekcija eseja naslovljenih *»Dopo Sant'Elia«,* koja sadrži tekst *Manifesta futurističke arhitekture;* dvije stranice u *»Belvederu«* P.M. Bardija; nejasnu knjižicu Alberta Sartorisa, čija slučajna važnost preteže nad njezinim očitim pogreškama; dva članka u *»Casabelli«* iz ranih tridesetih, jedan u *»Architetturi«;* šest stranica zapletenog i nadobudnog tumačenja Manifesta u Zevijevoj *»Storiji«.* Ovo se može činiti kao dostojan pismeni spomenik čovjeku koji nije izgradio nijednu zgradu, ali je čitava materija opčinjena neizbježnom greškom – baziranom na vrlo ograničenom znanju iz postojećih podataka o samom arhitektu. Većina je talijanskog materijala zatrovana šovinističkom retorikom prije posljednjeg rata i političkim neugodnostima nakon njega. Student koji je konzultirao sve te knjige i periodiku nije vidio slike spomenika, ni bilo koji od njegovih deset crteža. Četiri od njih, sve projekti nebodera, sa izložbe su *»Città Futurista«* iz 1914; jedan je list crteža datiran 1913, što može značiti i da je izrezan ne bi li se činili brojniji, dok ostatak, koji se pojavljuje samo u rijetkom izdanju Sartorisove knjige, dolazi iz drugog izvora – i sugerira, blijedo i bolno, nepoznate aspekte Sant'Elijine osobnosti.[2]

Student koji bi svladao spomenuti materijal upoznao bi Sant'Elijine poglede na arhitekturu, onakve kakvi se pojavljuju u Manifestu, ali osim crteža iz *»Città Futurista«* imao bi tek neodređenu predodžbu o tome kako bi te ideje izgledale u stvarnosti. Znao bi da je Sant'Elia počašćen u sjećanjima Sartorisa i Terragnija te talijanskih racionalističkih arhitekata, ali i od apologeta fašizma. Nadalje, student bi sada znao da je Sant'Elia rođen 1888. i da je prema tome mlađi od velikih učitelja dvadesetih godina, da je napokon osposobljen 1912. *summa cum laude,* i združen s futuristima u istoj godini otvorio vlastiti ured u Milanu, gdje je morao rasipati svoj talent opisujući pojedinosti natječajnih projekata drugih ljudi; da je umro s napadnom neustrašivošću u borbi kod Monfalconea 10. listopada 1916. Njegove su posljednje riječi, u skladu s dobro gajenom legendom, bile: »Noćas spavamo u Trstu ili u raju s herojima.«

Zapravo je ta informacija sve što je uopće bilo potrebno da stvori istinsku procjenu o Sant'Elijinoj historijskoj poziciji i njegovu doprinosu Modernom pokretu, ali bi većina nas teško razjasnila dokaze ili pravilno razvrstala određene izjave uz određeni crtež. Osnovna je zapreka fiksna slika koju u glavi imamo o futurizmu kao estetski zatvorenom sistemu s jednim ciljem – veličanjem prikazivanja kretanja. Premda studije pokreta pokazuju veliki doprinos futurista dvadesetostoljetnoj umjetnosti, to nije bilo zamišljeno samo kao pružanje zadovoljstva brzinom, bukom i mašinerijom koju daje rječita energija Manifesta iz 1909. i 1910. ili ostalih isključivih ciljeva Manifesta iz 1912. i još manje iz 1914. Situacija je bila potpuno drukčija, i, nakon što se Milanska grupa 1912. stopila sa Sofficima i Firentinskim kubistima, vodeći su se futuristi počeli vraćati putem vlastitih stopa. Manje važne figure poput Balle i Russola mogle su nastaviti slijediti i pročišćivati temu kretanja, ali su utemeljitelj pokreta F.T. Marinetti i njegov najveći tumač Umberto Boccioni bili obojica na putu natrag k statičnom i klasičnom idealu, što ih je ovaj drugi, koji je umro dva mjeseca prije Sant'Elije, proveo u obliku otvorene i razumljive imitacije Cézannea u svoje posljednje dvije-tri slike.

U slučaju Marinettija promjena se teže vidi. On, u biti javna osoba i popularni izvršitelj, mora neminovno ponavljati svoje uobičajene verbalne formule, i svoju najraniju frazeologiju provesti prema vlastitim potrebama u 1914. Naslov je njegova najpažljivije napravljenog političkog manifesta, koji se pojavio u ožujku iste godine, *»Geometrijska i mehanička veličanstvenost, i novi senzibilitet broja«*[3] – i njime obećava veće promjene no što je tek objavljeni tekst; jasno objavljuje jednu novu tendenciju. Sant'Elia nije bio jedan od članova utemeljitelja grupe, već prije »Beniamino della squadra«; svoj je stil uzeo od vođa, i sve ono što je ostalo od njegovih misli ili radova označeno je tim prijelaznim duševnim stanjem između kretanja i stasisa, između empirizma i klasicizma, sa svijetom strojeva i povećaniom smislom za patriotizam kao jedini postojani element na koji čovjek može gledati kao na zaleđe. *»Manifest futurističke arhitekture«* gotvo je sasvim suvremen *»Geometrijskoj i mehaničkoj veličanstvenosti«,* i zasigurno je bio pisan pod vrlo

1
CTI vodič, *Lombardia,* izd. 1936. pod Como.

2
U Londonu je Sant'Elijina bibliografija dostupna za studijski rad ovim redom: Pevsner, *Pioniri modernog pokreta,* 1. izd. str. 228, bilješka 8; Giedion, *Prostor, vrijeme i arhitektura,* 3. izd. str. 319–320, 442–443; *Dopo Sant'Elia,* eseji raznih autora (istaknuti G.C. Argan), Milano 1935, RIBA; P.M. Bardi (izdavač), *Belvedere,* Firenca 1933, RIBA; Alberto Sartoris, *L'Architetto Antonio Sant'-Elia,* Milano 1930. Courtauld Institute and V&A, prilično izmijenjeno ponovljeno izdanje, s važnim ilustracijama, kao »Sant'Elia i L'Architettura Futurista«, Rim 1943/4, V & A; *Casabella,* 1933, br. 82, str. 2, i 1934, br. 90, str. 2, RIBA; *Architettura,* vol. X, str. 325, RIBA; Bruno Zevi, *Storia dell'Architettura Moderna,* Firenca 1950, str. 224–231; Manfredi Nicoletti, *L'Architettura Liberty in Italia,* Bari 1978. Ova bibliografija nije potpuna, i autor bi bio zahvalan da čuje još ponešto o postojećoj literaturi o Sant'Eliji u Engleskoj.

3
Francuski je tekst u biblioteci V & A.

jakim Marinettijevim utjecajem. Nikad nije bio preveden na engleski – malo je futurističke literature uopće na engleski prevedeno – i premda ovdje nije mjesto detaljnom istraživanju, njegov je osnovni tok misli morao biti poznat prije Sant'Elijinih crteža i projekata.[4] Uređen je u uobičajenom futurističkom obliku općeg prologa; u njemu je analizirano sadašnje stanje životnih dužnosti za futuristički napad, slijedile su grupe nanizanih propozicija o onome što bi trebalo učiniti. Tako je prolog otvoren izjavom da arhitekture od 1800. nije ni bilo, već postoji samo zbrka dekorativnih stilova.

Takozvani obnovitelji umjetnosti samo su jednostavno dodavali nove varijacije jednoj staroj igri, neometani od ikakve potpune revolucije i mehanizacije modernog života. Naši gradovi ostaju utonuli u stoljetnu prljavštinu, umjesto da odgovaraju današnjim potrebama. Tako je velika umjetnost dovedena do prazne igre preživjelih, kao da bismo, s našim burnim mehaniziranim životom, mogli živjeti u zgradama oblikovanim za potrebe od prije pet stoljeća. I studenti su prisiljeni kopirati prošlost umjesto da proučavaju prave potrebe suvremenog grada.

Problem futurističke arhitekture nije jedan od onih koji zahtijevaju novi stil detaljiziranja, nego od onih koji započinju iznova na zdravim temeljima, koristeći se svakim znanstvenim izvorom, napuštajući sve teško i staro. Arhitektura je izmorena tradicijom i mora biti zamijenjena silom. Precizni strukturalni proračuni, upotreba betona i čelika, isključuju arhitekturu u klasičnom smislu. Ne vjerujemo više u monumentalno, teško i statično, želimo svoju osjećajnost obogatiti ukusom za svjetlost, prolazno i praktično. Moramo izumiti i obnoviti futuristički grad kao jedno beskrajno brodogradilište, dinamično u svakom svojem dijelu; futuristička kuća kao divovski stroj, bez slika ili skulptura, obogaćena samo prirođenom ljepotom svojih linija, izuzetno brutalna u svojoj mehaničkoj jednostavnosti; ulice moraju biti ukopanih nivoa duboko pod zgradama, do kojih se dolazi pokretnim stepenicama i brzim liftovima.

Moramo ukinuti dekoraciju i riješiti probleme futurističke arhitekture udarcima genija i upotrebom znanstvene tehnike. Sve mora biti radikalno izmijenjeno: krovovi očišćeni, podrumi otvoreni, fasadama oduzeta vrijednost, i pažnja prenesena na grupiranje masa i raspored punina što je moguće otvorenije ljuske.

Kraj monumentalnoj komemorativnoj arhitekturi!

Čitalac koji je pažljivo proučavao provalu proročanstava u tom veličanstvenom dokumentu primijetit će antimonumentalizam dvadesetih godina prije Mumforda, ravnotežu kuća-stroj osam godina prije Le Corbusiera, mehanički brutalizam gotovo četrdeset godina prije Hunstantona – i uvidjet će kako ima daljnje poticaje da slijedi složene prijedloge koji čine ostatak Manifesta.

Sant'Elia proklamira:

1. Da je futuristička (23) arhitektura proračun (24), arhitektura zastrašujuće hrabrosti i jednostavnosti, ojačanog betona, željeza, stakla, kartona, tekstilnog vlakna i svih supstituta drva, kamena i opeke koji dopuštaju maksimalnu elastičnost i lakoću;
2. Da futuristička (25) arhitektura stoga nije suhoparna kombinacija praktičnosti i korisnosti, već umjetnost, dakle sinteza i ekspresija;
3. Da su kose i eliptične linije dinamične, da u svojoj prirodi imaju tisuću puta veću emocionalnu snagu od vertikala i horizontala, da nijedna dinamična integrirajuća arhitektura ne postoji bez njih (26);
4. Da je primjena dekoracije na arhitekturu apsurdna, *dekorativna se vrijednost futurističke (27) arhitekture postiže jedino upotrebom i izvornim rasporedom sirovog, golog i nasilno obojenog materijala;*
5. Da (28), kao što su stari crpili inspiraciju iz prirodnih elemenata, mi – materijalno i duhovno artificijelni – moramo naći svoju inspiraciju u novom mehaničkom svijetu koji smo stvorili – naša arhitektura mora biti njegov najljepši izraz, njegova najcjelovitija sinteza, najefektnije umjetničko sjedinjenje;
6. Arhitektura kao umijeće rasporeda izgrađenog oblika po posuđenim kriterijima je gotova;
7. Arhitekturom smatramo napor da se slobodno i hrabro usklade čovjek i njegova okolica, tj. da se materijalni svijet učini direktnom projekcijom duhovnog;
8. Iz ovako koncipirane arhitekture ne mogu se izvesti plastičke ili linearne navike jer će nestalnost i pokretljivost biti glavne odlike futurističke arhitekture. *Građevine će trajati kraće od nas. Svaka će generacija izgraditi svoj grad.* Ova stalna obnova arhitektonske sredine doprinijet će pobjedi *futurizma* već afirmiranog *oslobođenim riječima, plastičkim dinamizmom, glazbom bez kvadratura i umijećem buke* – stoga ćemo se bez počinka boriti protiv paseističkog kukavičluka.

Tih osam prijedloga pokazuju njegove izvore – Adolf Loos, Boccioni, Marinetti – ali također donose i dublji glas predskazanja. To nije samo ograničeno predviđanje površne estetike ekspresionista, kao u [3], već također i oštroumnije i postojanije predviđanje esencijalne filozofije Internacionalnog stila, za [5] i [6] uzete zajedno, vjerojatno u prvo vrijeme, ideja mehanizma i ideja apsolutnih estetskih zakona, strojna estetika. Ali možemo ići i dalje od toga: [2] odbacuje, kao što je svaki veliki arhitekt dvadesetih odbacivao, suštinski viktorijanski koncept funkcionalizma, dok [7] i [8] skiciraju filozofiju začudno blisku onoj Buckminstera Fullera.

K tome je predvidio i opće intelektualno kolanje dvadesetih, što nije ni po čemu veći razlog da bude smatran pionirom modernog pokreta nego što izjava da 'ljepota slijedi funkciju', izrečena 1850-ih, može učiniti Horatija Greenougha ocem suvremene američke arhitekture. U istu rubriku treba uvrstiti mašineriju i estetski zakon, ili čelik i beton, odvažnost i proračun, koji će jedini Sant'Eliji zagarantirati časno mjesto na sporednoj pruzi, kao C.R. Mackintoshu, koji je anticipirao mnoge oblike moderne arhitekture, a da nije tako došao do njezine esencijalne intelektualne baze. Ono što jednom arhitektu omogućuje mjesto na obiteljskom stablu modernog pokreta jest način na koji, dajući plastičku formu, iznosi sigurne osnovne pretpostavke o arhitekturi i mehanizmu – i, u nedostatku cjelokupnih građevina, to nas vraća na pitanje o Sant'Elijinim crtežima.

Kao što je već napomenuto, opsežan literarni zapis o njegovu životu i radu sadrži svega nekoliko crteža. A literatura raspoloživa studentu koji studira u Engleskoj tek jedan crtež u *»Città Futurista«*. Ostali su se crteži iz te grupe pojavili u talijanskim publikacijama; jedan list u *»Dopo Sant'Elia«* i u *»Belvedereu«*, te još pet u drugom izdanju Sartorisa. To je iznimno malo za umjetnika koji ih je, složio bih se s Reggiorijem,[5] napravio stotine, i umro prije manje od četrdeset godina.

Međutim, kada je Sartoris objavio prvo izdanje svoje knjige, 1930, ona nije sadržavala nijedan crtež, a uobraženi uvod Carla Ciuccija objašnjava to time što je jedini dug onoga tko, iako ograničen čvrstim moralnim vezama, pomaže onima koji žele odlikovati mrtvog arhitekta, ponovno postavljanje zapreka na put publiciranja njegovih studija.

4
Najbolji je i najpouzdaniji tekst u 1. izdanju Sartorisa, *op. cit.* Autor se nada publicirati potpun i točan engleski prijevod ovoga i drugih futurističkih dokumenata radi njihove upotrebe.

5
Architettura, loc. cit.

Implikacija se jasno vidi i u činjenici da je glavni korpus bio pod kontrolom jedne osobe, a unutrašnji dokazi u knjizi sugeriraju tko bi to mogao biti. U vrlo kompletnoj bibliografiji popisano je i de luxe izdanje Marinettijeve knjige o Sant'Eliji »di 13 copie con allegata una opera originale di Sant'Elia«, pa premda nema traga tom izdanju s uvezanim originalnim crtežima, čini se da su preživjeli. Slučajna potvrda Marinettijeve odgovornosti nudi korpus od 94 crteža, od kojih su samo četiri objavljena, a dala ih je u Museo Civico u Comou 1945. arhitektova obitelj, već tri do četiri mjeseca nakon Marinettijeve smrti u Bellagiu.

Ti su crteži mogli biti izvan Marinettijeve kontrole i prije njegove smrti. Neki su se od njih pojavili u Sartorisovu drugom izdanju, datiranom prilično nesigurno 1944, ali se prilično sigurno taj mali broj objavljenih crteža može pripisati Marinettijevoj nevoljkosti da vjeruje drugima pri slavljenju uspomene za koju se sam duboko uhvatio. Kao što je i rečeno, pet crteža iz Como korpusa pojavljuje se u Sartorisovu drugom izdanju, u kojem saopćavaju o složenijoj umjetničkoj osobnosti i potpunosti njegova korpusa,[6] kojemu *»Città Futurista«* umetnutog oblika čini manje od jedne osmine stvari, a daje beskrajno potpuniji i dublji pogled na Sant'Eliju nego obične procjene njegove veličine.

Oko tucet crteža koji pripadaju u *»Città Futurista«*, ili su s njima na neki način u vezi, kao npr. 2, sa svojim velškim presjekom ulica raznih nivoa, svrstanih po različitim klasama i prometu, ili 3 i 4, studije za rekonstrukciju milanske Glavne stanice koja vodi na 5, stanicu za *Città*. Vanjski pogled, 3, čini se kao da mora imati neke od dijelova u prethistoriji Ericha Mendelsohna, ali 4, koji pazi na vozne staze, sigurno je predočen nekim od karakterističnih crteža iz snova urbanizma dvadesetih godina – pista za avione između nebodera Le Corbusierova plana Voisin u Parizu.

Ostalih osam prekobrojnih studija prikazuju terra incognita. Ne pokazuju mnogo od bečkog utjecaja, što su ga sugerirali neki netalijanski pisci, i to je veliko iznenađenje u pogledu futurističkog gnušanja spram Austro-Ugarske. Usprkos nastupu u Manifestu protiv »pseudo-avangarde arhitekture Austrije, Mađarske, Njemačke i Amerike«, bili su to nepogrešivi tragovi internacionalnog Art Nouveaua u crtežima kakav je onaj za vilu, 6, ili često precrtavan projekt, 7, za kazalište. Štoviše, ovdje, uokvirujući očigledno gotičko detaljiziranje od lijevanog željeza u centralnom udubljenju, netko vidi srodnost između velikog jednostavnog podupirača geometrijskog oblika i Spomenika. Mnoštvo crteža otkriva dizajnera čije su namjere daleko od uobličavanja i raspoređivanja oblika na jednostavan i smion način kako to čine njegovi stariji suvremenici Gropius, Lurcat, Mies i Le Corbusier u to vrijeme, iako njegove funkcionalne namjere i one koje se tiču samog planiranja postaju nedokučive u potpunoj odsutnosti bilo kakvog plana među tim crtežima.

Te su čisto formalne vježbe većinom zvane »dinamismo architettonico« ili »torre faro«; 8 i 9 tipični su za nekadašnju čisto apstraktnu grupu, 10 i 11 projekti su svjetionika. Svi oni pokazuju široke ravne plohe neukrašenih bezbojnih površina, smionih bridova, tankih oplemenjenih prilaza, kao na Spomeniku, zaobljene forme ramena stoje uz pravokute leđa; upotrebljavaju se sa stražnje strane odrezani krajevi vertikalnih površina, ili uspravni podupirači iznikli iz kosina; svi prožeti visoko skulpturalnim osjećajem za formu, koji oblikuje i siječe široke mase prividno homogenog materijala. Pokraj skulpturalnog osjećaja za formu, može se također osjetiti i onaj civilnog inženjera, koji gradi mostove ili brane devetnaestog stoljeća, ili koji je poput Sant'Elije imao odgovornu poziciju u pitanjima izgradnje grada Milana, i Villoresi kanala, i prije vlastita stručnog ispita. Nije neobično da snažna formalna senzibilnost, angažirana na bitnim funkcionalnim problemima, posebno industrijskim, postaje nalik onoj vodećih dizajnera.

Projekt za tvornicu, 12, možda nije najuzbudljiviji od njih, premda je kombinacija visokih skulpturalnih akcenata i niskih spremišta između – ponovo pred-jeka Mendelsohna – ovaj put tvornice u Luckenwaldu. U projektima kao što je onaj za most u dva nivoa, 14, ili proto-mendelsohnski hangar za cepeline, 13, može se vidjeti zaista maštovito, ali i dobro obaviješteno razumijevanje mogućnosti armiranog betona, i može se izvući neka ideja o tome kako futuristička arhitektura nije bila tek »puki spoj praktičnosti i korisnosti, već i umjetnost...« dinamičkih potencijala dijagonala i elipsa. Međutim, u tri projekta za električne centrale vidimo kulminaciju inženjersko-skulptorskog osjećaja za formalne manipulacije.

Tema je generacije elektriciteta bila česta u glavama milanske grupe u toku 1913. i 1914, i svakako je pridonijela karakterističnom retoričkom imidžu Marinettijeva *»Manifesta geometrijske i mehaničke veličanstvenosti«:*

Nema ničega tako lijepog na svijetu kao što je velika električna centrala, koja zuji svom snagom, zadržana hidrauličkim pritiskom gorskog lanca, nagomilavajući snagu za prostrani pejzaž, upotpunjena kontrolnim pločama sjajnih prekidača i ispravljača. Te su snažne slike naši jedini modeli...

Taj je pasus još jedan primjer Marinettijeva pionirskog djelovanja na području shvaćanja stroja kao emocionalno određenog simbola, shvaćanja koje je imalo priličnog uspjeha i u avangardi dvadesetih, i pokazuje promjenu do koje je doveo futurizam s 1914. godinom. Koliko god mehanicistički i emotivan bio taj imidž, on nema posla s bukom, brzinom i fizičkim sudarima, već je statičan, čist, obuzdan i suštinski apstraktan. Sant'Elia to uspoređuje s veličanstvenom retoričkom kompozicijom 16, s njegovim osjećajem za oporu uzvišenost i načinom na koji je natovario masivne podupirače na bazu; s elegantnim razumijevanjem jednostavnosti 15, koja zasigurno ne treba dugo čekati na realizaciju od nekog skandinavskog arhitekta; i 17, čiji je dizajn jednako proročanski kao bilo koja od propozicija Manifesta. Blok generatorova spremišta, sa svojim bujnim cilindrima dimnjaka, visokim zakošenim prozorima i visokim tornjem transformatora anticipira osnovnim oblikom i nekim detaljima izgled električnih centrala što su ih dizajnirali inteligentni inženjeri u posljednjih dvadeset godina. To je daleko ispred otrcanog klasicizma gotovo suvremene strojarnice Tonyja Garniera u Lyonsu, i nekolicine arhitekata koji su shvaćene forme stvarno prikupili u mehaničku i geometrijsku veličanstvenost teme što ju je skicirao Sant'Elia 1913.

Sve nam to ostavlja različite probleme oživljene osobnošću i radom Antonija Sant'Elije. U pogledu Spomenika, sada vidimo da je to, uzmemo li u obzir činjenicu da je on potcjenjivao spomenike kao takve, ona vrsta spomenika koju je on mogao graditi. Zbog očiglednih razloga on nije mogao oblikovati ratni spomenik 1915–1918, ali odnos frustriranog inženjerstva, puna i jednostavna oblikovnost tog spomenika, njegovi presječeni potporni stupovi i njegov cjelokupan oblik, sve to zajedno daje mu mjesto dopune njegovih djela – i ako se za neku ukočenost i prilično neugodan novečentistički okus njegove osnove može zahvaliti Terragniju, treba se prisjetiti da je bilo neuobičajeno da pravi arhitekt

6
Dužnik sam Josepha Rykwerta za sugestiju da bi ti crteži mogli biti nađeni u Comou.

bude u mogućnosti u tijeku vlastitog života podići strukturu tako čistu i lišenu vijenaca i detalja.

Preostala su dva problema izvori i visina, o kojima se može govoriti pod bitnim uvjetom da se prihvate naši zaključci o tome kako drugih crteža nema. Sigurnost kojom Sartoris i Ciucci pretpostavljaju da Sant'Elia nije mogao biti pristojno ilustriran bez Marinettijevih crteža, govori da je to već bila, 1930. godine, ili najveća ili najznačajnija kolekcija, ali to ne isključuje mogućnost izgubljenih listova, poput onih u *»Dopo Sant'Elia«,* koji se još ponekad nalaze, i stoga doličnost povijesno-umjetničke metode zahtijeva određenu opreznost.

Još uvijek s predočenim uvjetom, možemo reći da problem austrijskog utjecaja treba barem ponovo razmotriti. Postoji dojam da to ovisi, do određene granice, o pogrešnom shvaćanju mjere u *»Città Futurista«,* jer, ako se prouče crteži Otta Wagnera koje profesor Giedion uspoređuje s najpoznatijim crtežima iz *»Città«,* vidi se da su mjere i namjere grubo uspoređivane s mostovima preko Seine u Parizu, i da je možda razlika između Beaux-Arts prizemlja i Art Nouveau krune – 50 stopa. Sant'Elijin projekt, s druge strane, mora biti gotovo 270 stopa visok. Iz najniže moguće pozicije do vrha njegovih raskošnih radio-stupova postoji barem šest vidljivih razina, nasuprot Wagnerovim dvjema. Po tom mjerilu, koje se uspoređuje s dekorativnim detaljima Wagnerova projekta, postoje prilično velike strukturalne jedinice. Tu se svakako uočavaju bečki utjecaji, još uvjerljiviji u crtežu 14.

Ti su detalji tek puke kićene plohe nasuprot visoko individualnom načinu shvaćanja arhitektonske forme, a izvore tog načina, s njegovim jednostavnostima i širokim kamenorezačkim planovima, teško je pronaći u Evropi 1910–1914. Tako, iako je vrlo jednostavno vidjeti gdje kod Wagnera arhitektura prestaje i počinje inženjerska struktura, *Sant'Elijina »Città«* izlaže potpuno uključenu strukturalnu koncepciju, i miješa različite materijale jednako kao krilo knjižnice Umjetničke škole u Glasgowu. Sant'Elia nije mogao vidjeti crteže te proslavljene fasade, pa se postavlja pitanje tko je čovjek kojeg je sreo tijekom svoje prakse i vježbi, čovjek koji je učio strukture na Milanskoj politehnici ili u Bologni, s kojim je radio na Vilaresi kanalu. Koja je inženjerska postrojenja znao, je li mogao vidjeti časopise, ili su mu pomagali Marinetti i Boccioni? Ili je bilo još konstruktivne tradicije naslijeđene od Antonellijeva rada u Torinu i Novari, nađene i kod d'Aronca i u Stilo Liberty? Činjenica da imena i mjesta ne padaju odmah na um upozorava da treba prihvatiti prilično uzak pogled na izvore Modernog pokreta, i inspirira da se nadamo kako se neki talijanski student trenutačno trudi prikupiti osobna preživjela sjećanja o tome što je imalo biti to uzbudljivo razdoblje prije nego što bude prekasno.

Kao i Sant'Elijin položaj u Modernom pokretu, čini se nemogućim da daljnji crteži mogu ozbiljno uzburkati istraživanja koja su provedena dajući prošireno i produbljeno razumijevanje njegovih namjera što ga neobjavljeni crteži osiguravaju. Nije imao direktnih sljedbenika, ali se s Adolfom Loosom ubraja u rane napuštatelje dekoracije. Dok Adolf Loos uglavnom stvara kolekcije dosadnih kutija, Sant'Elia kreira uzbudljive oblike pune vrlina svojih mehaničkih inspiracija. Zapravo, suprotstavljajući cjelokupnu zbirku crteža i tekst njegova Manifesta, uočavamo da je bio jedan od prvih koji je kombinirao kompletno prihvaćanje svijeta stroja s mogućnošću shvaćanja i simboliziranja unutar moćnog i jednostavnog geometrijskog oblika. To je prihvaćanje cjelovitije od Le Corbusierovog, a oblici jači od Gropiusovih.

Reći, kao profeosr Giedion,[9] da je on namjeravao »u svojem gradu predstaviti futurističku ljubav za pokret kao umjetničku komponentu« danas se čini kao potcjenjivanje njegova mentalnog kalibra, i nerazumijevanje njegova mjesta i vremena u razvoju futurizma. Crteži nazvani »Dinamismo Architettonico« objašnjavaju da taj »pokret« kao kvaliteta zasebnih građevina ima vrlo specifično značenje u njegovim rukama, dok pregledavanje crteža *»Città Futurista«* sugerira da, daleko od pokušaja »uvođenja« pokreta, Sant'Elia temelji svoje cjelokupno oblikovanje na sagledavanju činjenice da u mehaniziranom gradu čovjek mora kružiti ili propasti. Čini se da je previdio tehnološke gradove pedesetih, od kojih je svaki, u neofuturističkim frazama Gerharda Lallmanna,[10] »dramatična demonstracija pokretno-postojećeg artikulirajućeg prostora. U centru kongresa radnja se uspinje ... u tornjevima koji probadaju nebo ... vodoravno artikulira traku ceste nabijene kontinuiranošću energetskih raketa; isijava u svim smjerovima prema van avionima koji odlaze i dolaze«, i videći sve to pokušao je, a može se još dokazati i da je uspio, dati svojoj predodžbi grada shvatljiv arhitektonski oblik koji bi imao pojačati njegov karakter te olakšati njegove bitne funkcije. Iako nije za sobom ostavio nijednu dovršenu zgradu, bio je pionir Međunarodnog stila i prvi koji je zamislio planiranje grada kao potpune trodimenzionalne strukture, pa je prema tome njegovo mjesto u obiteljskom stablu Modernog pokreta osigurano.

S engleskog prevela Darja Radović

7
»Prostor, vrijeme i arhitektura«, str. 319.

8
Dr Franco Carpanelli ljubazno je pregledao bolonjske povijesne zapise i ukazao na to da je Sant'Elia diplomirao na *Scuola Superiore di Belli Arti,* a da nije bilo arhitektonskog fakulteta u Bologni 1912. To traganje za inženjerskim utjecajima vraća u Milano, osim ako Škola za lijepe umjetnosti u Bologni nije bila znatno ispred svoga vremena.

9
Ibid, str. 443.

10
»Čovjek stvori Ameriku«, *Architectural Review,* specijalno izdanje, prosinac 1950, str. 407.