**CLASSICA**
Collana coordinata da Pierluigi Panza

Dal patrimonio storico della casa editrice il sapere di tutti i tempi disponibile in nuove edizioni.

**I maestri**

1. Edmund Husserl, *Storia critica delle idee*, a cura di Giovanni Piana
2. Pavel A. Florenskij, *Attualità della parola. La lingua tra scienza e mito*, a cura di Elena Treu

**I contemporanei**

1. Antonia Arslan, *Dame, galline e regine. La scrittura femminile italiana fra '800 e '900*, a cura di Marina Pasqui, premessa di Siobhan Nash-Marshall
2. Gian Piero Piretto, *Da Pietroburgo a Mosca. Le due capitali in Dostoevskij, Belyj, Bulgakov*
3. Giovanni Piana, *Filosofia della Musica*
4. Pietro Kuciukian, *Dispersi. Viaggio fra le comunità armene nel mondo*, introduzione di Gabriele Nissim
5. Pierluigi Panza, *Estetica dell'architettura*, introduzione di Elio Franzini
6. Andrea Riccardi, *Mediterraneo. Cristianesimo e islam tra coabitazione e conflitto*

CLASSICA
I CONTEMPORANEI
5

© 1996 Edizioni Angelo Guerini e Associati SpA
viale Filippetti 28 – 20122 Milano
http://www.guerini.it
e-mail: info@guerini.it

Prima edizione: febbraio 1996
Seconda edizione: gennaio 2014

Ristampa: V IV III II I 2014 2015 2016 2017 2018

Printed in Italy

Copertina di Giovanna Gammarota

ISBN 978-88-6250-512-3

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633. Le fotocopie effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da CLEARedi, Centro Licenze e Autorizzazioni per le Riproduzioni Editoriali, Corso di Porta Romana 108, 20122 Milano, e-mail autorizzazioni@clearedi.org e sito web www.clearedi.org.

# ESTETICA DELL'ARCHITETTURA

A cura di *Pierluigi Panza*

Introduzione di *Elio Franzini*

**GUERINI**
**E ASSOCIATI**

# INDICE


I I mutevoli ideali dell'estetica architettonica *di Pierluigi Panza*

9 Pensare l'architettura *di Elio Franzini*

15 Architettura ed estetica: le ragioni di un confronto *di Pierluigi Panza*

COSTRUIRE E PENSARE

23 Paul Valéry, *Eupalinos ou l'Architecte*
29 Martin Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*

CREAZIONE-IMITAZIONE: L'ARCHITETTURA COME OPERA D'ARTE

47 Friedrich W.J. Schelling, *Philosophie der Kunst* (1802-1803)
61 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*
71 Max Dessoir, *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*
77 John Dewey, *Art as Experience*
81 Benedetto Croce, *Problemi di Estetica*

BELLEZZA E ORNAMENTO

89 Jean-Jacques Rousseau, *Discours*
97 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*
101 Gustav T. Fechner, *Vorschule der Ästhetik*
107 George Santayana, «The Relation of Utility to Beauty» e «The Human Scale»

EPOCHE E STILI

119 Johann Wolfgang Goethe, *Von deutscher Baukunst*

127 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*
139 Osvald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*

MATERIA E MEMORIA

149 John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*
159 Georg Simmel, «Die Ruine»

ARCHITETTURA E CIVILTÀ

169 William Morris, *Prospects of Architecture in Civilization*
177 Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*

IL PROBLEMA DELLA TECNICA

185 Theodor W. Adorno, *Ohne Leitbild, Parva Aesthetica*
199 Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit*

LE FORME E IL LORO CODICE

207 Henry Focillon, *Vie des formes*
211 Umberto Eco, *La struttura assente*

FENOMENOLOGIA DELL'ARCHITETTURA

223 Enzo Paci, *Relazioni e significati*
239 Dino Formaggio, *Separatezza e dominio*

ERMENEUTICA E DECOSTRUZIONE

257 Hans Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*
263 Jacques Derrida, *Psyché. Inventions de l'autre*

281 Crediti editoriali

# I MUTEVOLI IDEALI DELL'ESTETICA ARCHITETTONICA

di Pierluigi Panza

L'architettura è una disciplina che elabora e organizza le conoscenze intorno a un mestiere dall'alta valenza sociale, che ha connotati espressivi e simbolici, storicizzate tradizioni e interpretazioni di senso. L'antologia che presentiamo raccoglie riflessioni filosofiche degli ultimi tre secoli proprio sul senso e sui valori espressivi e simbolici dell'architettura, ovvero considerazioni che rientrano nell'ambito disciplinare dell'estetica, o le sono tangenziali. Queste riflessioni si distinguono da quelle di altro tipo con le quali si incrociano, ovvero da quelle elaborate negli ambiti della trattatistica e manualistica architettonica, delle metodologie critiche finalizzate al giudizio dell'opera e delle modalità storiografiche con le quali organizzare la comprensione delle opere del passato. La trattatistica, infatti, organizza l'intero *corpus* di una disciplina artistica, dagli aspetti ritenuti teorici a quelli pratici (manualistici), senza necessariamente interrogarsi sul senso ultimo dei primi e sul loro rapporto con il quadro generale del sapere[1]. Le metodologie critiche prendono in considerazione solo un aspetto che rientra nell'ambito dell'universo estetico, ovvero quello del giudizio di gusto su un'opera. Le riflessioni storiografiche, infine, studiano le metodologie e le finalità per organizzare, conservare e trasmettere il materiale che il passato ha fatto giungere sino a noi.

L'estetica, invece, è quel segmento della filosofia – che ha acquisito una propria evidenza disciplinare nella metà del XVIII secolo – che studia la sensibilità, ovvero le dinamiche sensibili che interagiscono tra soggetto e oggetto, tra individuo, cose e mondo esterno, riconnettendo questi rapporti a un quadro generale del sapere. Suo campo precipuo – ma non esclusivo – d'interesse è stato lo studio delle relazioni tra gli individui e quelle «cose» partico-

[1] Si veda H.W. Kruft, *Geschichte der Architekturtheorie*, München 1985, trad. it. *Storia delle teorie architettoniche*, Roma-Bari 1987.

lari che sono le opere d'arte, sia per quanto riguarda le dinamiche di creazione di un'opera sia riguardo a quelle di fruizione individuale o collettiva, nonché di giudizio e configurazione di senso in rapporto ad altre discipline. In questo quadro, alcuni pensatori si sono interessati anche all'architettura in quanto disciplina che entrava – almeno sino alla fine del XVIII secolo – nel novero del sistema delle arti o delle belle arti e, successivamente, in quanto espressione materiale di uno sforzo ideativo consegnato alla fruizione individuale e collettiva.

Naturalmente, non solo le prospettive dell'estetica sono state molteplici in questi tre secoli (più avanti ne passeremo in rassegna alcune per fornire un minimo *tableau* orientativo), ma lo sono state anche quelle dei singoli pensatori, specie in rapporto a una disciplina come quella dell'architettura da quasi tutti loro mai praticata. Gli autori che qui presentiamo sono pensatori diversi, di lingua italiana, inglese, francese e tedesca, le cui riflessioni sull'architettura emergono da saggi di metafisica, trattati filosofici, ma anche da semplici voci enciclopediche risultando, pertanto, eterogenee. Se si eccettuano alcune figure di confine, come quelle di Ruskin, Morris e Focillon, sono state escluse tutte quelle riflessioni teoriche sul fare architettonico elaborate da critici, storici dell'arte e da teorici dell'architettura (ad esempio, quelle di Semper, Riegl, Dvorak ecc.), limitandosi ai filosofi. I principali temi che vengono sviluppati in queste meditazioni sono quelli relativi al rapporto tra architettura e arti, civiltà, bellezza, funzionalità, linguaggio, stile, temporalità, creazione-imitazione. Ma anche quelli dell'autonomia dell'autore, della fine del ruolo dell'individuo-progettista, del rinnovamento tecnologico che si confronta con la secolare persistenza di una idea di arte come *Bildung*, ma anche quelli della piacevolezza-bellezza e della responsabilità di essere inquilini del mondo.

Per esigenze di spazio, i brani non sempre rendono giustizia della complessità del pensiero di un autore sull'argomento trattato. Non essendo una generale antologia sull'argomento, le riflessioni sono state aggregate per nuclei tematici. La scelta adottata vuole offrire delle chiavi interpretative per leggere i contributi presentati. Va da sé che il pensiero degli autori considerati non si esaurisce nel tema sotto cui vengono introdotti: ci sono altre chiavi interpretative e ogni lettore le può trovare in modo autonomo.

Al di là dei fini didattici, la scelta di tracciare un percorso su alcuni pensieri di filosofi sull'architettura ribadisce lo sforzo di voler

riattivare un dibattito teorico e critico intorno al senso della disciplina. L'intenzione è anche di fornire elementi di riflessione che rendano possibile il confronto tra discipline diverse scongiurando l'arroccamento dell'architettura in se stessa. L'apporto che può fornire all'architettura una disciplina come l'estetica è mostrare le coordinate di un più generale quadro di riferimento relativo ai fenomeni sensibili e artistici, ovvero tutti quei fenomeni ove entrano dialogicamente in gioco i caratteri della «gnoseologia inferiore» come la percezione, l'immaginazione, l'intuizione, ma anche le passioni e le capacità tecniche legate alla «poiesis».

Si tratta di contributi validi per avviare un confronto e non, naturalmente, instaurativi della disciplina. L'architettura si definisce infatti in rapporto con l'intera fenomenologia della sua esperienza. Un quadro di riferimento, tuttavia, consente di confrontare gli statuti di questa disciplina con quelli di altre, di determinare le continuità e le discontinuità con esse, di elaborarne una sintesi più ampia e, se possibile, di creare quell'osmosi che, tanto spesso, è stata materia per lo sviluppo e la messa a punto di nuove metodologie o nuove prassi che si sono introdotte nelle discipline. Si confrontino, pertanto, le singole discipline dell'universo architettonico – in particolare quelle della storia, del restauro e della progettazione – con i brani che vengono presentati per rintracciare i nessi e le possibilità di approfondimento.

L'architettura, che con la natura è il luogo precipuo dell'esperienza umana, rientra coerentemente nell'ambito degli studi dell'estetica e interessa anche quelli dell'antropologia, dell'epistemologia, delle scienze umane e delle discipline della comunicazione. Ha sempre interessato l'orizzonte di queste discipline anche prima che emergessero come materie autonome con propri statuti. Rientra in particolare nell'ambito degli studi dell'estetica in quanto quest'ultima è chiamata a fornire un quadro di riferimento delle dinamiche percettive, immaginative, creative, memorative, e in quanto è in grado di fornire una descrizione dei fenomeni sensibili dell'uomo sino a conferire ad essi anche validità intersoggettiva. All'estetica resta di pertinenza la descrizione delle dinamiche dell'atto creativo, un atto irripetibile e solo parzialmente comprensibile secondo i metodi delle scienze positive.

Oggi l'estetica fornisce una risposta a queste dinamiche secondo procedure diverse, sia partendo dai metodi di ricerca oggettivistici o per ricorrenza intersoggettiva come fanno le scienze naturali e sta-

tistiche (sono gli studi di neuroestetica), sia procedendo attraverso la descrizione dei rapporti tra individuo e «mondo della vita» (sono gli studi fenomenologici).

Negli ultimi tre secoli questi temi sono stati declinati secondo varie prospettive che hanno maturato considerazioni ovviamente diverse sulle arti e, in particolare, sull'architettura. Ne ripercorriamo alcuni per fornire un quadro di riferimento.

### *Nascita dell'estetica e architettura*

Alla metà del XVIII secolo, l'estetica si definisce come disciplina autonoma grazie ad Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762)[2], che ne delimita il perimetro come «teoria delle arti liberali, gnoseologia inferiore, arte del pensare bello, arte dell'analogo della ragione» e, soprattutto, «scienza della conoscenza sensibile»[3].

Anche prima di questa data fondativa, naturalmente, si studiava l'ambito dell'esteticità, ma questi studi non erano configurati in una vera e propria disciplina. Ciò è reso evidente anche dall'esistenza di storie dell'estetica che partono dai filosofi greci come, ad esempio, quella di Władysław Tatarkiewicz[4].

Al tempo di questa nascita dell'estetica, la filosofia sta strutturando il campo del sapere, attraverso il sistema dell'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert, nel quadro del razionalismo cartesiano e della divisione tra le discipline come individuato da Bacone (*De dignitate et augmentis scientiarum*, 1623). L'architettura, invece, è ancora annoverata nel sistema delle cinque belle arti, come una delle tre vecchie arti del disegno. Ad annoverarla disciplinatamente nel più recente sistema, dopo che già lo era stata in quello del 1690 di Charles Perrault[5], è Charles Batteux. Il suo sistema, espresso in *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, pubblicato a Parigi nel 1746[6], è quello ripreso e ampliato dagli enciclopedisti Diderot e d'Alembert, che iniziano la pubblicazione dell'*Encyclopédie* dal 1751. Le arti sono cinque: pit-

[2] *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, 1735, trad. it. *Meditazioni filosofiche su alcuni aspetti del poema*, Milano 1992.

[3] *Aesthetica*, 1750, trad. it. *Estetica*, Milano 1992, p. 17.

[4] *Historia estetyki*, 3 voll., Warszawa 1970, trad. it. *Storia dell'estetica*, Torino 1980.

[5] *Le Cabinet des Beaux Arts*, 1690, trad. it. *Il gabinetto delle belle arti*, Palermo 2009.

[6] Trad. it. *Le belle arti ricondotte ad un unico principio*, Palermo 2002.

tura, scultura, architettura, musica e poesia, con qualche oscillazione tra architettura e danza. E per Batteux, genio e gusto sono momento di unione tra tutte le arti perché il primo crea opere attraverso l'imitazione della bella natura e il gusto giudica le creazioni. L'imitazione della natura diventa così non speculare riproposizione di quanto si vede, bensì un procedimento filtrato da principi razionali (dall'intelletto).

Denis Diderot (1713-1784) muove da queste considerazioni, talvolta anche in opposizione a Batteux come nella *Lettre sur les sourds et muets* del 1751[7], per sottolineare come il processo dell'arte sia un atto «geroglifico» di comprensione delle cose, alternativo a quello proposto dalle scienze. Fondamento del bello è, per lui, la percezione dei rapporti che sono differenti.

Diderot, che affida all'accademico Jacques-François Blondel la voce «Architettura» dell'*Encyclopédie*, la ritiene un'arte che è base delle altre:

> Senza architettura non ci sarebbero né pittura né scultura... le due arti che imitano la natura debbono la loro origine e i loro progressi proprio all'arte per cui non esiste alcun modello sotto il cielo... Ma se l'architettura ha dato origine alla pittura e alla scultura, in compenso essa deve a queste due arti la sua più alta perfezione, e vi consiglio di diffidare del talento di un architetto che non sia un grande disegnatore. In che modo avrebbe potuto educarsi gli occhi? Dove avrebbe acquistato il senso squisito delle proporzioni[8]?

Nel quadro del razionalismo cartesiano di cui si nutre l'*Encyclopédie*, si muovono anche diversi trattati d'architettura di quegli anni, che si distaccano dal sistema accademico delle belle arti cercando di inquadrare la loro disciplina su base razionale o matematica e di fornire strumenti scientifici per il suo miglioramento.

L'antesignano di questa rifondazione è il *Nouveau Traité de toute l'architecture ou l'art de Bastir* dell'abate Jean-Louis de Cordemoy pubblicato per la prima volta a Parigi nel 1706[9]. È il primo grande trattato che inaugura una rifondazione logica della progettazione fon-

[7] Trad. it. in *Lettera sui sordomuti e altri scritti sulla natura e sul bello*, a cura di E. Franzini, Milano 1984.

[8] D. Diderot, *Scritti di estetica*, a cura di G. Neri, Milano 1957, p. 231.

[9] Trad. it. *Nuovo trattato di tutta l'architettura o l'arte del costruire*, Roma 2010.

dandola su tre concetti: l'ordine, la disposizione e il decoro. Il primo vertice, invece, è quello raggiunto dall'abate Marc Antoine Laugier (1713-1769). Nel suo *Essai sur l'architecture* (1753 e 1755)[10] Laugier definisce l'architettura sulla base di un archetipo che è insieme storico e razionale: quello della capanna primitiva. La capanna primitiva è espressione del sistema trilitico che sempre si ritrova nell'architettura (colonna, trabeazione, tetto) ed espressione sia del perfezionamento dell'architettura (dalla capanna di frasche al tempio) sia delle sue origini mitiche e naturalistiche (il tronco d'albero che diventa colonna).

Altri teorici, come padre Lodoli[11], o teorici di estrazione matematica, come Pini e Frisi, fondano le loro teorie dell'architettura direttamente su base scientifica, facendola transitare dal sistema delle belle arti a quello di mestiere il cui curriculum prevede conoscenze di carattere matematico (come la scienza delle costruzioni).

A questa generale prospettiva razionalistica e illuministica, di fiducia nel perfezionamento e miglioramento delle condizioni umane propria anche degli enciclopedisti, si oppone il filosofo ginevrino Jean-Jacques Rousseau (1712-1778).

Quando, nel 1749, l'Accademia di Digione bandisce un concorso sul tema «Se il progresso delle scienze e delle arti abbia contribuito a migliorare i costumi della civiltà», il giovane Rousseau vi partecipa con un contributo, *Discours sur les sciences et les arts*[12], nel quale afferma che l'introduzione dell'ornamento e del lusso nelle arti e, in particolare, nell'architettura, mostra il loro decadimento, in quanto manifesta l'insorgere di una «affettata» (cioè pretestuosa e non necessaria) diseguaglianza tra gli uomini. L'ornamento è elemento di corruzione dell'arte (una considerazione, questa, che giungerà sino al celebre saggio del teorico viennese d'architettura Adolf Loos «Ornament und Verbrechen», 1910)[13], manifesta l'allontanamento dai principi sani e originari delle discipline artistiche e, per l'architettura, la separazione dagli etici e magnificenti costumi della Roma repubblicana o delle società arcaiche. L'età dell'oro, infatti, è all'inizio, quando la civilizzazione non ha ancora corrotto i costumi.

[10] Trad. it. *Saggio sull'architettura*, Milano 1987.

[11] Si veda Francesco Algarotti, *Saggio sopra l'architettura*, 1759, e Andrea Memmo, *Elementi di architettura lodoliana*, 1786.

[12] Trad. it. *Discorso sulle arti e sulle scienze*, Milano 1997.

[13] Trad. it. «Ornamento e delitto», in A. Loos, *Parole nel vuoto*, Milano 1972.

Anche successivamente, Rousseau manterrà fede a questi principi, approfondendoli nel *Discours sur l'origine de l'inégalité* (1755)[14], dove elabora una teoria dello Stato di natura opposta a quella dei giusnaturalisti (ovvero contraria a riconoscere un fondamento naturale allo Stato). All'origine dello Stato, infatti, per Rousseau, c'è il contratto sociale[15], ovvero un «consenso» condiviso in base al quale ogni individuo rinuncia a una parte della propria illimitata volontà in ragione della rinuncia degli altri alla loro. In radicale controtendenza rispetto al pensiero dominante, Rousseau influenzò profondamente le ideologie egualitaristiche alla base della Rivoluzione francese, del marxismo e dell'utopismo socialista ottocentesco.

### *Il sublime e il sensismo*

Nella stagione dell'Illuminismo e della nascita della fiducia nel progresso sopravvivono, nelle considerazioni sul senso delle opere d'arte e delle loro finalità, orientamenti nati in età barocca. Le arti, siano esse imitative o perfettive della Natura, o anche intrattenitive, mantengono per molti come fine – sin dai tempi di Nicolas Boileau (*Art poétique*, 1674)[16] – quello di piacere e commuovere. E un mezzo per piacere o commuovere è stupire, obiettivo che si raggiunge, già per Dominique Bouhours (*La Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*, 1687), attraverso la varietà o la continua invenzione della storia e delle espressioni.

È per questo motivo che alcuni pensatori continuano a elaborare teorie sul gusto e sul genio (ovvero l'uomo dotato, capace di creare novità) che restano presenti nell'estetica sensistica del XVIII secolo. Una di queste, espressa da Jean-Baptiste Du Bos in *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719)[17], è che il gusto sia dottrina soggettiva del giudicare le cose in virtù delle emozioni suscitate e il genio «talento innato» di eccellenza.

Da eredità come queste prende le mosse l'estetica sensistica, per la quale la comprensione degli oggetti e la loro «bellezza» non di-

[14] Trad. it. *Discorso sull'origine e i fondamenti della diseguaglianza tra gli uomini*, Milano 1972.

[15] *Du contrat social*, 1762, trad. it. *Contratto sociale*, Milano 1972.

[16] Trad. it. *Arte poetica*, Venezia 1995.

[17] Trad. it. *Riflessioni critiche sulla poesia e sulla pittura*, Milano 1990.

pende da una qualità intrinseca delle cose bensì dal rapporto con chi le percepisce[18]. È l'interazione tra oggetto e soggetto che scatena quella «commozione d'animo» propria dell'arte. E l'invenzione è lo strumento per creare lo stato di sorpresa e anche per comprendere – non solo contemplare – un'opera o un paesaggio.

Chi porta alle più significative conseguenze queste considerazioni è Edmund Burke (1729-1797) nel suo *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* del 1757[19]. Burke, il «Cicerone britannico», è stato un filosofo e politico che sedette più di vent'anni alla Camera dei Comuni nel partito Whig (i liberali). Mentre in Kant bello e sublime definiscono atteggiamenti morali, caratteriali o temperamentali[20], Burke riparte dalle considerazioni del testo greco dello Pseudo Longino *Del Sublime*[21], ristampato in quegli anni con successo, definendo il sentimento del sublime come «l'eco di un alto sentire». Un sentimento alternativo a quello del bello, derivando il primo dalla capacità di un'opera di generare forti emozioni e il bello, invece, da qualità interne di un'opera, come proporzioni, simmetria, rispondenza a regole trattatistiche. Il sublime è «la più forte emozione che l'animo può sentire»[22] e le qualità di un oggetto o di un fenomeno che generano questo stupore sono: oscurità, potenza, vastità, infinito, non finito, magnificenza, ovvero caratteristiche presenti sia in un'opera creata dall'uomo (un quadro, un'architettura o un giardino all'inglese) che nella natura. Di contro, per Burke, la bellezza è «la qualità dei corpi per la quale destano amore» e l'attrazione dell'individuo verso di essa è di carattere sessuale. Sue caratteristiche sono l'adeguatezza, la gradualità, la delicatezza...

L'estetica del sublime caratterizza le poetiche del sensismo, ovvero quelle che mettono al centro dell'artisticità l'influenza esercitata dalle opere sui sentimenti e, attraverso questi, sullo spirito dell'individuo. Le poetiche del sensismo esaltano tutto ciò che comporta uno «sconvolgimento d'animo» come, ad esempio, l'arte medievale e quella dell'Oriente magico e misterioso che si va scoprendo in quegli anni (nascono in questo contesto testi di architettura come *Chinese and Gothic Architecture Properly Ornamented* di William

[18] D. Hume, *On the Standard of Taste*, 1757, trad. it. in *La regola del gusto*, Bari 1967.

[19] Trad. it. *Inchiesta sul bello e sul sublime*, Palermo 1985.

[20] *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, 1764, trad. it. *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime*, Milano 1989.

[21] Trad. it. Milano 1991.

[22] E. Burke, *Inchiesta sul bello e sul sublime*, cit., p. 71.

Halfpenny, del 1752, o *Design of Chinese Building* di William Chambers, del 1757).

Queste tendenze investono la poetica di tutte le arti e suscitano anche riflessioni con ricadute in ambito politico.

Prendiamo il caso di François Constantin de Chasseboeuf detto Volney (1757-1820) che, dopo aver studiato diritto e medicina, viaggiò nel vicino Oriente pubblicando un *Voyage en Sirie et Égypte* (1783)[23] e, successivamente, il saggio *Les Ruines ou Méditation sur les révolutions des Empires* (1789)[24], introdotto dalla celebre invocazione alle rovine di Palmira, patria del sublime. La rovina suggerisce riflessioni estetiche che hanno rilevanza politica:

> Je vous salue, ruines solitaires, tombeaux saints, murs silencieux! – scrive Volnay. – C'est vous que j'invoque, c'est à vous que j'adresse ma prière... Combien d'utiles leçon, de réflexions touchantes ou fortes n'offrez-vous pas à l'esprit qui sait vous consulter! C'est vous qui, lorsque la terre entière asservie se taisait devant les tyrans, proclamiez déjà les verités qu'ils détestent, et qui confondant la dépouille des rois avec celle du dernier esclave, attestez le saint dogme de égalité. C'est dans votre enciente, qu'amant solitaire de la liberté, j'ai vu apparaître son génie non tel que se le peint un vulgaire intense, armé de touches et de poignards, mais sous l'aspect auguste de la justice, tenant en ses mains les balances sacrées où pèsent les actions des mortels aux portes de l'eternité...

Le rovine, dunque, sono qui forme di architettura che sconvolgono l'animo umano, lo invitano alla meditazione e questa può essere carica di conseguenze sia individuali che politiche (ogni impero è caduco).

L'estetica sensistica accende anche la passione per la riscoperta dell'antico, e da questa riscoperta nascono imprese culturali, tangenziali alla vera e propria riflessione estetica, che caratterizzano profondamente l'artisticità del secondo Settecento. Sono, ad esempio, le imprese alla scoperta delle antichità del Levante e loro classificazione che generano una vasta messe di scritti in area inglese e francese orientati alla documentazione sul territorio (i *plate-books* di viaggio) mentre in area tedesca e italiana più incentrati sul dibatti-

[23] Trad. it. *Viaggio in Egitto e in Siria*, Milano 1974.
[24] Trad. it. *Le rovine ossia meditazioni sulle rivoluzioni degl'imperj*, Lugano 1862.

to relativo all'originarietà dell'arte. Qui primeggia la figura dello storico dell'arte Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), che con la sua *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764)[25] segna l'avvio del primato dell'arte greca riconosciuta come modello di origine (perché basato su libertà, ragione e perfezionamento) di quella occidentale. Una tesi contrastata da vari altri teorici e storici, soprattutto italiani, tra i quali il celebre incisore Giovan Battista Piranesi. A questo proposito bisogna considerare che, sino ad allora, e ancora nel dibattito di quel tempo, non era la Grecia bensì l'Egitto o il bacino semitico a essere ritenuti terre d'origine delle civiltà e patrie dei grandi modelli costruttivi (piramidi, tempio di Salomone...). Da allora saranno invece il Partenone e le rovine romane le grandi palestre d'esercizio dell'aspirante artista, dell'allievo disposto a imparare, attraverso regole e modelli accademici (le accademie sono attive sin dalla fine del Cinquecento), la sua arte. Modelli che entrano anche a far parte delle prime grandi collezioni museali, distinte dai *cabinets* di «naturalia e mirabilia» secenteschi. Il Museo Capitolino, ad esempio, viene fondato nel 1734 e il Museo Pio Clementino nel 1784. E i cataloghi di quest'ultimo vengono curati dai due maggiori antiquari ed eruditi dell'epoca: Gian Gaetano Bottari ed Ennio Quirino Visconti.

In area tedesca la prospettiva sensistica caratterizza anche la riflessione di Lessing e di Goethe. Per Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) è il piacere suscitato dalla bellezza l'elemento di unione tra le arti (*Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766)[26], sebbene Lessing tenda «a respingere il richiamo a un'unità tra le arti, volendo mettere in rilievo le differenze, unico modo per penetrare nella loro specificità espressiva»[27].

Ovviamente, molto complesso è il pensiero estetico di Johann Wolfgang Goethe (1749-1832), il maggior poeta romantico tedesco. Il tratto caratteristico della visione del mondo di Goethe è il panteismo naturalistico. Ne consegue che ogni opera d'arte, per essere tale, deve diventare una «forma vivente», organica. Da qui i suoi studi sulla metamorfosi delle piante, sui colori e quelli sul perfezionamento dell'idea di artisticità, che avviene attraverso il passaggio dal-

[25] Tradotta in italiano con il titolo *Storia delle arti del disegno presso gli antichi*, Gela 1991.

[26] Trad. it. *Laocoonte*, Palermo 1991.

[27] E. Franzini, *L'estetica del Settecento*, Bologna 1995, p. 136.

la semplice imitazione della natura alla maniera di un artista (creazione di un proprio linguaggio), allo stile (creazione di un linguaggio universale), come espressione di una comunità[28]. Goethe supera così l'idea del pensatore svizzero Johann Georg Sulzer che, sulla scia di Baumgarten e con il pittore Mengs, riteneva compito dell'arte il bello fondato sulla ragione.

Prima di compiere il suo viaggio in Italia (1786), rimanendo folgorato dall'arte classica e da Palladio, nel saggio giovanile *Von deutscher Baukunst* (1772)[29] Goethe esalta l'organicismo della cattedrale di Strasburgo in contrapposizione alla freddezza e alla staticità dello stile classico e avanza la considerazione che al «genio» creatore nuocciano principi e regole perché comprimono l'espressività. Le cattedrali gotiche, in particolare quella di Strasburgo, sono per Goethe espressioni di uno spirito creativo a cui non si adattano le regole tanto care ai teorici francesi (il riferimento è alla «capanna primitiva» di Laugier) e italiani (la tradizione vitruviana delle regole e dei cinque ordini d'architettura).

Il gotico ha un'origine naturale; per questo, secondo Goethe, in una cattedrale ci si trova come in una foresta, densa di simboli: «Maestoso albero di Dio che si spande verso l'alto e con le sue migliaia di rami, i suoi milioni di ramoscelli e foglie... annuncia a tutta la contrada circostante lo splendore di Dio, suo Signore». Le sensazioni sublimi del gotico suscitano nell'individuo uno stato commotivo che lo conduce verso Dio. Il gotico, inoltre, è espressione dello spirito tedesco: per questo è stile nazionale e lo stile è il vertice del rapporto tra uomo e natura, che coglie l'essenza della conoscenza e la traduce in forme tangibili.

### *Kant e l'idealismo: arte e verità*

Con l'idealismo tedesco l'arte – tutte le arti, anche l'architettura – diventa non più espressione di un lavoro artigianale (un mestiere) o di un lavoro estetico realizzata da individui dotati di particolare pe-

[28] «Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil», 1789, trad. it. «Semplice imitazione della natura, maniera, stile», in J.W. Goethe, *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, a cura di S. Zecchi, Torino 1992, pp. 61 sgg.

[29] Trad. it. «Dell'architettura tedesca», in J.W. Goethe, *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, cit.

rizia o di genio, bensì una forma di comprensione del mondo, di verità. Ovvero, le arti diventano una forma di filosofia perché create attraverso una delle facoltà che sia gli enciclopedisti-illuministi sia Immanuel Kant (1724-1804) hanno riconosciuto come motore dell'agire umano: l'immaginazione. Da qui l'importanza che le arti e la riflessione estetica assumono durante il XIX secolo.

Nella *Kritik der Urteilskraft* (1790)[30], che conclude la trilogia iniziata con la *Critica della ragion pura* (1781) e la *Critica della ragion pratica* (1787), Kant traccia la possibilità della conoscenza delle cose al di là della differenza tra mondo intellegibile (dell'intelletto) e mondo sensibile, tra necessità e moralità (ragione). Da qui l'importanza che assumono sensazioni e giudizio.

Al giudizio Kant assegna una posizione intermedia tra intelletto e ragione. Il giudizio è una facoltà distinta sia da quella di conoscere che dal mero agire desiderante dei sensi, è sentimento di piacere e dispiacere. Un sentimento apparentemente soggettivo, ma intorno al quale si può costruire una teoria intersoggettiva del gusto, essendo la «bellezza» qualcosa di alternativo sia alla mera percezione sensibile individuale (empiristi) sia a un concetto regolativo (razionalisti). A questo proposito Kant distingue tra un giudizio determinante e un giudizio riflettente.

> Poiché giudicare significa, secondo Kant, sussumere un particolare nell'universale, ciò può avvenire sia attraverso una regola oggettiva, fornita dall'intelletto sulla base della struttura trascendentale della conoscenza, sia attraverso un principio soggettivo, fatto valere dal sentimento quando la forma di un oggetto corrisponde alle sue esigenze[31].

I giudizi estetici, in particolare, presentano una forma di universalità oggettiva perché dotati di una sorta di «senso comune» e perché la bellezza, per Kant, è forma della finalità di un oggetto non accompagnata dalla rappresentazione dello scopo. La bellezza diviene così espressione di «finalità senza scopo», «universalità senza concetto» e «piacere senza interesse».

In generale, per Kant l'arte si distingue dalla natura perché è un fare e perché nell'arte opera una volontà che pone la ragione a fondamento delle sue azioni e la produzione avviene mediante la liber-

[30] Trad. it. *Critica del giudizio*, Bari 1911.
[31] S. Givone, *Storia dell'estetica*, Roma-Bari 1988, pp. 35-36.

tà... «Quando l'arte compie solo operazioni per realizzare qualcosa essa è meccanica, se invece ha per scopo immediato il sentimento di piacere essa è estetica: questa è l'arte bella che ha lo scopo in sé e riguarda il giudizio riflettente»[32].

Ma in che modo anche l'architettura può risultare bella? Nella *Critica del giudizio* Kant lo rivela introducendo la distinzione tra bellezza libera e bellezza aderente. La prima non è legata ad alcun principio di finalità. La bellezza di un uomo, invece, così come quella di un edificio, è detta aderente perché presuppone un concetto di scopo. Anche in questo senso un'opera o un fenomeno possono essere definiti belli, sebbene la purezza del giudizio di gusto ad essi relativo risulti alterata dalla compresenza di buono e bello.

L'idea che la verità si esprima nella bellezza che le arti mettono a disposizione del mondo è tipica del sentire romantico ed è fondamentale perché l'arte assuma un valore «veritativo». Ciò trova fondamento in considerazioni filosofiche che enfatizzano facoltà umane come l'intuizione e l'immaginazione.

Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854) salda la filosofia trascendentale a una filosofia della natura, in cui questa appare come corrispondente della coscienza soggettiva, dotata di organicità e finalità. Per Schelling[33] organo di questo idealismo trascendentale è l'intuizione, facoltà che si esprime anche attraverso le forme dell'artisticità. La conoscenza è una intuizione intellettuale e l'arte è lo strumento che porta in luce la verità in modo intuitivo. Ove la scienza procede per congetture e confutazioni nella descrizione della natura, l'arte ne dà invece espressione attraverso l'impulso creativo, che è una compresenza di conscio e inconscio. L'arte, che è espressione del genio creativo e porta alla luce la «verità» in modo immediato e intuitivo, è lo strumento che coglie l'universale nel particolare, l'infinito nel qui e ora. L'imitazione perde di valore, poiché la forza generatrice dell'arte è l'immaginazione interiore.

Materia prima dell'agire creativo dell'arte è il mito: la mitologia è un serbatoio che forma il mondo poetico «in quanto creazione dell'immaginazione, che riflette l'assoluto»[34]. Tra le arti plastiche, l'architettura è, per Schelling, quella che più si avvicina alla musica

[32] R. Masiero, *Estetica dell'architettura*, Bologna 1999, pp. 130-131.

[33] *System des transzendentalen Idealismus*, 1800, trad. it. *Sistema dell'idealismo trascendentale*, Milano 2006.

[34] S. Zecchi, E. Franzini, *Storia dell'estetica*, Bologna 1995, vol. I, p. 408.

(*Philosophie der Kunst*, 1802-1803)[35], ma anche l'architettura può essere annoverata tra le belle arti, perché in questa il riferimento all'utilità costituisce solo una condizione e non il suo principio. Anche l'architettura risponde infatti alla caratteristica di ogni arte di rappresentare, nel reale, l'oggettivo e il soggettivo contemporaneamente attraverso l'intuizione. Inoltre, risponde a un altro principio delle belle arti: quello di essere imitazione. In questo caso, imitazione di se stessa. In Schelling l'artista diventa un interprete dell'Assoluto e l'arte qualcosa di quasi divino, come sottolineerà, in particolare, Friedrich Schleiermacher.

L'idea che l'arte esprima la verità si trova in molte riflessioni di pensatori e artisti romantici e in questi genera, accompagnandosi con l'affermarsi delle estetiche sensistiche, la passione poetica per il paesaggio, la riscoperta del Medioevo, il piacere per la creazione di luoghi e ambienti che generano sconvolgimento d'animo. Naturalmente, è nella poesia lirica e nella riflessione tedesca di Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798), Friedrich Schlegel (1772-1829), Friedrich Schiller (1759-1805), Ludwig Tieck (1773-1853), Novalis (1772-1801), Friedrich Hölderlin (1770-1834), oltreché nel pensiero di Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), ove meglio emerge la considerazione che l'arte sia in grado di esprimere l'infinito nel finito e che un individuo sia il «demiurgo» di questa operazione. Mentre la cultura scientifica si andava imponendo, specializzando le conoscenze e organizzando il sapere, «la filosofia dei romantici sosteneva la centralità dell'esperienza estetica e una stretta correlazione tra arte e natura»[36] in una dimensione di disvelamento veritativo dell'assoluto nelle «cose».

Sarà la riflessione di Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) a conferire unitarietà a tutto questo sentire, offrendo una grandiosa sintesi del movimento dello Spirito inteso come soggetto assoluto (In sé), nel suo effettualizzarsi mondano (Per sé).

In tal modo Hegel conferisce una spiegazione al reale e alla storia (il reale è razionale).

La dinamica di questa effettualizzazione dello Spirito nella storia, che è il movimento dialettico, è sintetizzata da Hegel nella *Phänomenologie des Geistes* (1807)[37], dove l'arte è considerata tra le mani-

[35] Trad. it. *Filosofia dell'arte*, Milano 1998.
[36] S. Zecchi, E. Franzini, *Storia dell'estetica*, cit., vol. I, p. 407.
[37] Trad. it. *Fenomenologia dello Spirito*, Milano 2000.

festazioni dello Spirito. Più precisamente, nell'*Estetica*[38], l'arte è definita come «manifestazione sensibile dell'idea», ovvero il concretizzarsi in un Per sé dello Spirito (In sé). Nell'arte, la spiritualità s'incontra con una forma intuitiva attraverso l'opera del genio che la crea. Il compito che Hegel affida all'estetica è proprio quello di essere una filosofia delle belle arti ed è ciò che consente una loro strutturazione anche storica. Hegel esclude invece dall'analisi estetica il bello di natura. Per lui, il bello artistico è superiore al bello naturale. E c'è una gerarchia tra le arti, che vanno dall'architettura (la più bassa) alla poesia, passando per scultura, pittura e musica, dove meglio si esprime lo Spirito.

L'arte non è un susseguirsi di episodi slegati ma procede seguendo una genesi precisa. Lo sviluppo dell'arte è segnato, per Hegel, da tre grandi epoche, che hanno sia valore storico che teorico, determinate dal rapporto in cui stanno contenuto ed espressione formale. Sono quella simbolica, corrispondente alle espressioni del mondo orientale e antico, in cui l'espressione è ancora astratta e indeterminata, incapace di esprimere il contenuto (la forma sopravanza il contenuto); quella classica, corrispondente al mondo greco e romano, caratterizzata da una perfetta coincidenza di forma e contenuto, di interno ed esterno; quella romantico-gotica, infine, corrispondente al mondo medievale cristiano e romantico, dove i contenuti spirituali prendono il sopravvento su una forma incapace di esprimerli completamente (il contenuto sopravanza la forma). Dopo questo processo l'arte «muore» perché diventa essa stessa filosofia. E ciò troverà conferma espressiva nelle esperienze artistiche di fine Ottocento, come le avanguardie, che sono, come sostenuto dall'estetologo Arthur Danto, forme di interrogazione sul processo artistico e sui fondamenti dell'arte più che espressioni estetiche[39].

Questo processo generale vale anche per le singole arti, che in Hegel sono le solite cinque di tradizione settecentesca (pittura, scultura, architettura, poesia e musica). L'inizio delle arti avviene nel momento in cui lasciano comparire nell'esistenza il loro contenuto. L'arte che si sviluppa per prima è l'architettura. La prima forma di architettura è quella simbolica, o autonoma, che è una sorta di scultura inorganica (come, ad esempio, l'obelisco, il menhir o i recinti);

[38] *Vorlesungen über die Aesthetik*, 1836-1838, trad. it. *Estetica*, Torino 1976.

[39] *After the End of Art*, 1997, trad. it. *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*, Milano 2008.

segue quella classica che, separando fine e mezzo, realizza in relazione a significati spirituali particolari che non ha in se stessa (il tempio greco); in terzo luogo l'architettura romantica (intesa come gotica e moresca) riunisce le precedenti caratteristiche nel quadro di una superiore autonomia (cattedrale gotica). Questa congiunzione tra romanticismo e arte gotica e moresca caratterizza molte riflessioni dell'architettura di metà Ottocento, poiché queste forme espressive sono tenute insieme dal parametro dell'anticlassicismo.

Alla natura dell'Idea (In sé) che si concretizza nel mondo fenomenico appartiene anche la categoria del brutto. Ed è proprio un allievo di Hegel, Johann Karl Friedrich Rosenkranz[40] (1805-1879), a tematizzare il brutto come aspetto intermedio tra il bello e il comico/grottesco. L'informe, l'asimmetria, la disarmonia e l'eccesso (nell'architettura le poetiche che sostengono lo sproporzionato, il fuori scala, l'ironico...) sono espressioni del brutto ma sono anche fattori dinamici che devono essere superati. La caricatura e le vignette sono un esempio di come il brutto tenti una sua sublimazione.

L'idealismo tedesco caratterizzerà tutta la filosofia dell'Ottocento e anche del Novecento. Praticamente ultimi eredi saranno gli italiani Giovanni Gentile e Benedetto Croce nel Novecento. I temi della creazione artistica e dei significati della storia sono al centro della riflessione di Benedetto Croce (1866-1952). Per Croce lo Spirito di hegeliana memoria vive attraverso quattro forme distinguibili: vero (logica), bello (estetica), bene (etica) e utile (economia). Esistono dunque almeno due tipi di modalità conoscitiva: una intuitiva (per fantasia), l'altra logica (per intelletto). L'arte, per Croce, è espressione autonoma, sintesi, a priori, tra un contenuto sentimentale e una forma di carattere intuitivo. È intuizione-espressione, dove per intuizione va inteso l'atto lirico-poietico. La predilezione accordata all'atto lirico-poietico dell'intuizione fa cadere in secondo piano, per Croce, l'importanza del fare artistico, il problema della tecnica e la riflessione sulla manualistica e sulla teoria delle singole arti.

La sua riflessione sull'arte emerge in diversi testi quali l'*Estetica* (1909), il *Breviario di estetica* (1912) e *La poesia* (1936).

In *Problemi di estetica* (Bari 1923[2]) e *La critica e la storia delle arti figurative* (Bari 1946[2]) Croce tratta anche dell'architettura. L'architettura, arte utile per eccellenza, parrebbe lontana dall'essere semplice espressione di un'intuizione. Tuttavia per Croce affermare che l'architet-

[40] *Aesthetik des Hässlichen*, 1853, trad. it. *Estetica del brutto*, Palermo 2004.

tura si distingue dalle altre arti a causa del condizionamento economico che caratterizza il suo fare è inesatto, perché in tutte le espressioni artistiche è presente un condizionamento di tipo economico. Quel che conta per essere arte e anche per l'architettura, afferma, è la presenza di un processo intuitivo di creazione artistica che salda i contenuti di tutte le arti. Per questo motivo anche l'architettura, la sua storia, «diventa un problema psicologico, o, meglio, un problema spirituale». Il critico e lo storico dell'architettura sono chiamati a indagare nell'animo dell'artista e distinguere, nelle sue creazioni, ciò che è arte da ciò che non lo è. Da queste considerazioni consegue l'importanza conferita allo schizzo e la possibilità di considerare a pieno titolo architetture anche i progetti non realizzati, come quelli degli utopisti o degli architetti rivoluzionari (come Ledoux, Boullée e Durand).

Se Gentile e Croce sono tra gli ultimi eredi dell'idealismo hegeliano, un primo superamento di Hegel all'interno della tradizione tedesca si ha con Arthur Schopenhauer (1788-1860), che alla razionalità dello svolgersi dello Spirito sostituisce la Volontà come irrazionale principio che muove il mondo e lo condanna all'insensatezza. Questa tesi è al centro del suo libro più importante, *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1818)[41]. In questo quadro costrittivo dell'azione umana, l'arte, per Schopenhauer, è ciò che offre all'individuo una via di liberazione dai conflitti esistenti tra aspirazioni e volontà. Nell'arte, ogni uomo contempla le idee in universale, sottratte al principio d'individuazione. L'arte, infatti, costituisce una rappresentazione particolare, liberata dai nessi causali. L'artista creatore – che non presenta una differenza qualitativa rispetto agli altri individui – è colui che abbandona la natura d'individuo per sollevarsi a soggetto puro della conoscenza. La contemplazione dell'arte, invece, libera per un certo tempo l'individuo dalle costrizioni della volontà e del quotidiano.

Tra le arti l'architettura è quella inferiore perché è oggettivazione del grado più basso della volontà. Poi, in ordine, ci sono scultura, pittura, poesia e tragedia. La musica, infine, è volontà pura. La musica libera l'individuo dalla costrizione.

L'architettura invece, che costruisce la cosa stessa e non l'immagine della cosa, presenta tra le arti il maggior grado di oggettività. Per questo la bellezza di un edificio è nella visibile rispondenza al

[41] Trad. it. *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Bari 1928-1930.

fine di ciascun elemento e nella sua essenzialità: la decorazione, invece, è una componente della scultura. Ma qual è questa essenzialità? È quella di mettere in mostra l'antagonismo di forze contrapposte (da una parte il carico che spinge verso il basso, dall'altra il sostegno che contiene la spinta), rappresentato dal rapporto trabeazione-colonna. La lotta tra gravità e solidità è il campo espressivo dell'architettura.

### *Positivismo e socialismo utopista*

Nella seconda metà dell'Ottocento le correnti positiviste e lo sviluppo della sociologia offrono nuove prospettive all'estetica e alla lettura dell'opera d'arte. All'effettuarsi hegeliano dello Spirito nella storia, i positivisti sostituiscono la considerazione che ogni opera e ogni rapporto tra individuo e mondo circostante siano frutto del contesto storico in cui si sviluppano, e sono da esso determinati. Il filosofo positivista Hippolyte Taine (1828-1893) nella sua *Philosophie de l'art* (1881)[42] cerca di ricondurre anche il mondo dell'esteticità ai metodi delle scienze naturali e alla logica del rapporto tra causa ed effetto. L'estetica diventa così una sorta di botanica, non applicata alle piante ma alle opere dell'uomo, e serve per portare alla luce «la sottile rete di rimandi per cui un'opera si configura come una risposta alle attese e alle sollecitazioni più o meno consapevoli del suo pubblico»[43]. L'opera d'arte si comprende per Taine a partire da tre fattori: momento storico, ambiente sociale e fattori razziali. Questa prospettiva orienta la fase creativa al soddisfacimento delle richieste del pubblico, quella storica ad analizzare le condizioni che portano allo sviluppo di un'opera piuttosto che un'altra e quella critica a verificare la rispondenza dell'opera al contesto.

Conseguiranno da posizioni positiviste come questa nuovi orientamenti sia critici che trattatistici. Da questa posizione si sviluppano, infatti, sia la «critica sociale» che la «storia sociale» dell'arte, esperienze che cercano di porre in luce come un'opera sia sempre frutto ed espressione dei condizionamenti sociali che caratterizzano il momento della sua creazione. E sempre in questa prospettiva la tratta-

[42] Trad. it. *Filosofia dell'arte*, Milano 2001.
[43] S. Givone, *Storia dell'estetica*, cit., p. 103.

tistica architettonica assume indirizzi di tipo nuovo, come quelli normativi e di igiene pubblica. Lo dimostrano, ad esempio, i trattati nati sulla scia di quelli dell'italiano Francesco Milizia (*Saggio sull'architettura*, 1768, e *Principi di architettura civile*, 1781). In Milizia, l'architettura civile detta regole e suggerisce norme per l'igiene ambientale e il vivere civico.

Ma mentre le filosofie liberiste si servono del positivismo per assecondare l'affermarsi del progresso scientifico, l'inevitabilità o la permanenza delle tragedie esistenziali favoriscono lo sviluppo di correnti ostili al capitalismo e all'affermarsi della Rivoluzione industriale. Sono, ad esempio, quelle del protomaterialista critico Thomas Hope, che nel suo *Historical Essay on Architecture* del 1835[44] osteggia il macchinismo in favore dell'artigianato, e quelle dell'architetto Augustus Welby Northmore Pugin (1812-1852), creatore del neogotico inglese, correnti che, più avanti, saranno riprese da Viollet-le-Duc e da Gottfried Semper. E sono, in particolare, quelle del cosiddetto socialismo utopista, specie anglosassone, che cerca di correggere gli orientamenti della società capitalista anche attraverso una diversa idea di artisticità. A questi atteggiamenti sono riconducibili due teorici dell'arte inglesi molto attenti al senso e alle prospettive dell'architettura: John Ruskin e William Morris.

Per l'estetologo, critico e storico dell'arte John Ruskin (1819-1900) la creazione artistica è un atto d'intuizione e fantasia in vista della realizzazione di un'opera organica[45]. Modello dell'artista è la natura, che è opera divina e il «gotico» è lo stile più naturale e spirituale. Il decadimento del gotico è segno di un imbarbarimento spirituale e dello smarrimento del legame tra individuo e comunità. Espressione di questa rottura è l'avvento della civiltà capitalistica e delle macchine.

All'architettura, Ruskin dedica riflessioni e un intero saggio, *The Seven Lamps of Architecture* (1849)[46]. Cinque sono le «nature» dell'architettura, scrive Ruskin: devozionale, celebrativa, civile, militare e domestica. L'architettura ha carattere morale e, pertanto, deve sempre essere «onesta»; non può ammettere frodi come decorazioni, maschere o uso improprio di materiali. Ogni generazione, inoltre, ha il dovere morale di conservare l'architettura realizzata e abitata da chi ci ha preceduto; non di restaurarla, perché il restauro è una

[44] Trad. it. *Storia dell'architettura*, Milano 2012.
[45] *Modern Painters*, 1843-1856, trad. it. *Pittori moderni*, Torino 1998.
[46] Trad. it. *Le sette lampade dell'architettura*, Milano 1982.

forma di distruzione, con la falsa descrizione della cosa distrutta. La gloria di un edificio, infatti, risiede nella sua età. Queste affermazioni lo rendono il padre del moderno culto dei monumenti poi tematizzato da Alois Riegl e, in generale, della difesa del patrimonio storico (che condurrà alle «Carte del restauro» come quelle, in Italia, di Camillo Boito e Gustavo Giovannoni).

Negli anni Sessanta del XIX secolo anche l'artista e pensatore William Morris (1834-1896) – che sino ad allora aveva lavorato per un architetto neogotico e aperto una fabbrica di arredi prodotti artigianalmente – maturò il suo pensiero estetico sulla base di politiche radical-socialiste con l'intenzione di combattere le storture della civiltà delle macchine conferendo un ruolo politico all'arte, predicando un ritorno all'artigianato e all'arte applicata. Morris divenne la figura più significativa del movimento delle «Arts and Crafts» fondato nel 1888 e della SPAB, la società inglese per la tutela dei monumenti. Alcuni principi di questo programma vennero raccolti da Morris nel libro *Hopes and Fears for Art* (1882)[47] dove si afferma che l'uomo potrà riscoprire la propria dignità solo riappropriandosi del proprio lavoro. E nel capitolo «Prospects of Architecture in Civilization»[48], sempre nello stesso testo, Morris affida all'architettura il compito di partecipare alla bellezza del mondo, della cui considerazione e del cui rinnovamento tutti gli uomini sono responsabili.

Queste tendenze accompagneranno il sorgere delle società per la difesa dei monumenti e del paesaggio, il culto per il Medioevo e l'artigianato e la costituzione di comunità artistiche. Questa combinazione di architettura e arti applicate influenzò inoltre la teoria, quasi «evoluzionistica», dell'architettura di Gottfried Semper (1803-1879), secondo il quale l'architettura ha un'origine tessile:

> essa è rivestimento, abito, e l'etimologia di parete (*Wand*), rileva Semper (*Lo stile nelle arti tecniche e architettoniche*, redatto tra il 1860 e il 1863), è analoga a quella di veste (*Gewand*). L'architettura è focolare, tetto, recinto, terrapieno, parete; ed è anche decorazione, superficie lavorata, è anche tutto ciò che serve alla casa[49].

[47] Trad. it. «Speranze e timori per l'arte», in W. Morris, *Opere*, a cura di M. Manieri Elia, Roma-Bari 1985.

[48] Trad. it. «Il futuro dell'architettura nella civiltà», in W. Morris, *Opere*, cit.

[49] R. Masiero, *Estetica dell'architettura*, cit., p. 152.

## *Filosofie della vita*

All'inizio del nuovo secolo, l'evoluzionismo darwiniano e l'idea morfogenetica della cultura e della storia caratterizzano alcune riflessioni. La morfogenesi è il processo che porta, in natura, allo sviluppo di una determinata forma o struttura e, secondo questo approccio, anche la cultura e la storia si sviluppano analogamente alla vita biologica, ovvero hanno una nascita, una crescita, una decadenza e una fine.

Il filosofo e sociologo tedesco Georg Simmel (1858-1918), ripartendo soprattutto da Schopenhauer, interpreta diverse discipline umane, dall'economia alle arti, a partire da questo principio della morfogenesi. Per Simmel non si può giungere a una comprensione storica e oggettiva delle cose, ma solo a un confronto tra possibili mondi che coesistono. Questi mondi vengono studiati alla luce di una concezione biologica, che opera un'autoselezione e afferma, di volta in volta, una tendenza organica (coincidenza di verità e utilità). In questo movimento, la vita si manifesta come un contrasto tra lo spirito e le sue forme, in cui lo spirito vitale è chiamato sempre a superare la non-vita e, in particolare, le forme culturali che tendono a conservarsi. Questo movimento è la cosiddetta tragedia della cultura[50].

Nel saggio sulla rovina[51] Simmel iscrive anche l'architettura in questa eterna lotta tra spirito vitale e forme distruttive. Nella rovina d'architettura, afferma Simmel riprendendo Schopenhauer, la battaglia tra la gravità della natura, che fa tendere ogni cosa verso il basso, e lo spirito creativo dell'uomo, che aspira a innalzare, è giunta a una precisa equazione. La rovina mostra l'equilibrio di questo movimento. Equilibrio che manca sia quando l'opera architettonica è completa, perché in tal momento è espressione del solo spirito creativo, sia quando dell'opera non resta più nulla e i suoi materiali sono ritornati a essere elementi naturali, perché del rapporto di forze espresso non resta più nessuna traccia. Soltanto nella rovina, pertanto, è posta in rappresentazione l'autentica essenza dell'architettura.

Questa prospettiva dell'architettura della decadenza e della rovina è stata ripresa come paradigmatica da diversi estetologi[52]. La con-

[50] «Der Begriff und die Tragödie in Kultur», 1911-1912, trad. it. in G. Simmel, *Arte e civiltà*, a cura di D. Formaggio, L. Perucchi, Milano 1976.

[51] «Die Ruine», 1919, trad. it. «La Rovina», *Rivista di Estetica*, a. XXI, n. 8, 1981.

[52] «Estetica delle rovine», *Rivista di Estetica*, a. XXI, n. 8, 1981.

seguenza teorica più nota di questa impostazione è quella dell'allievo di Simmel Alois Riegl (1858-1905) che pone il fondamento dell'arte nel *Kunstwollen* (volontà d'arte), ovvero nel movimento intenzionale di voler fornire artisticità a una cosa. Riegl fu chiamato infatti a stendere l'introduzione alla legge austriaca per la protezione dei monumenti storici che ha gettato le basi delle successive teorie della conservazione e del restauro in architettura (Vienna 1903)[53].

Sempre a un'idea di morfogenesi è legata la lettura dell'evoluzione della civiltà, e dei suoi fenomeni, del filosofo tedesco Osvald Spengler (1880-1936). Nella sua opera *Der Untergang des Abendlandes* del 1918[54], Spengler si prefigge di delineare una morfogenesi della storia universale, ovvero di descrivere la logica che presiede allo sviluppo e al destino di una civiltà (*Kultur*), che viene interpretata come un organismo biologico. Alla rassicurante idea di progresso, Spengler sostituisce un causalismo storico che riproduce nella civiltà la ciclicità dell'organismo biologico: smarrito lo slancio iniziale, ogni civiltà si riduce a *Zivilisation*, ovvero allo stato che precede il suo «tramonto». Lo sviluppo artistico delle diverse civiltà è uno dei terreni privilegiati da Spengler per mostrare queste dinamiche cicliche. Tre sono le epoche artistiche individuate da Spengler (Preistoria, Civiltà – divisa in giovinezza e maturità – e Civilizzazione) e quattro le civiltà analizzate: quella egizia, l'antica (Grecia e Mediterraneo), l'araba e quella occidentale. Solo l'arte delle grandi civiltà possiede un vero e proprio stile, secondo Spengler. Nella civiltà occidentale il grande stile compare dopo l'anno Mille e corrisponde all'arte romanica, gotica, rinascimentale, barocca e rococò che sono per Spengler stadi di un unico macrostile. L'arte occidentale raggiunge il grado più alto di civiltà nella maturità, che corrisponde al Barocco, poi avviene lo sfaldamento della faustiana forza formatrice. Per Spengler, ogni architettura antica nasceva dall'esterno mentre ogni architettura occidentale dall'interno; ciò manifesta la forza faustiana della fase di sviluppo dell'Occidente. E la forza faustiana dimostra la volontà di pensarsi all'infinito.

Pur su una posizione differente, che pone al centro l'esperienza come paradigma di decifrazione del mondo, anche il pensiero di John Dewey (1859-1952) è fortemente influenzato da una visione evolutiva-biologica. I suoi primi saggi risentono del darwinismo;

[53] Trad. it. *Il moderno culto dei monumenti, la sua essenza, il suo sviluppo*, Palermo 1982.
[54] Trad. it. *Il tramonto dell'Occidente*, Milano 1957.

successivamente, Dewey arricchisce la propria riflessione con il pragmatismo di Charles Sanders Peirce che lo spinge verso studi di logica (*Studies in Logical Theory*, 1903) fino ad arrivare al tema fondamentale del suo pensiero, ovvero quello dell'esperienza come elemento centrale dell'agire, che lui sviluppa a partire dagli anni Venti (*Experience and Nature*, 1925, e *Art as Experience*, New York, 1934)[55].

La sua lettura dell'esperienza è lontana da quelle dell'idealismo e dell'empirismo: muove dal riconoscimento del dinamismo che caratterizza ogni aspetto del reale. Tutti gli eventi sono interrelati e il ruolo stesso dell'intelligenza, che nasce dall'esperienza, è strumentale e funzionale, si relaziona ai fini che si intendono perseguire, e in ciò salda la dimensione etica a quella estetica. Anche l'arte, per Dewey, è esperienza, perché in essa «possono incontrarsi l'uomo e il mondo, originando un piano di valore autonomo»[56].

L'arte è frutto dell'esperienza, ed è finalizzata a rendere più apprezzabili determinate situazioni ed esigenze reali. La lotta posta costantemente in atto dalle arti è quell'esperienza che trasforma materiali inerti in fenomeni eloquenti che consentono di cogliere concretamente il senso generale dell'attività umana.

Pur nella loro singolarità, le arti conservano caratteristiche comuni. L'architettura, in particolare, è espressione della costituzione strutturale della natura stessa. Siccome l'arte è sempre il risultato di un'interazione di esseri umani con il loro ambiente in vista di un miglioramento qualitativo, l'architettura è l'esempio più caratteristico di questa interazione. In questa prospettiva, Dewey richiama una considerazione sul senso dell'architettura presente in alcuni sistemi delle arti del Cinquecento, come quello di Francesco de Vieri (*Discorsi*, 1586), che divide le arti in quelle che, per «similitudine», imitano la natura e in quelle che la perfezionano.

### *Estetismo e nichilismo*

Accanto a queste tendenze della cosiddetta Filosofia della vita, a fine Ottocento si sviluppano anche correnti più estetizzanti e vitalistiche. Queste, che estremizzano l'idea di arte come forma di liberazione già presente in Schopenhauer, non annoverano riflessioni particolari

[55] Trad. it. *Esperienza e natura*, Torino 1948, e *L'arte come esperienza*, Firenze 1951.
[56] S. Zecchi, E. Franzini, *Storia dell'estetica*, cit., vol. II, p. 739.

sull'architettura tra i loro argomenti. Vale tuttavia la pena accennare ad alcune di queste.

In *Enten-Eller* (1843)[57] il filosofo Søren Kierkegaard (1813-1855) considera l'esperienza estetica come progetto globale di vita di un individuo, espandendolo dalla creazione d'arte alla vita estetica. La figura del seduttore, in particolare di Don Giovanni, è emblematica di questa esperienza totale. La vita nel segno dell'esteticità è la vita come opera d'arte assoluta, che si dissolve nel nulla o nello spettro, decadente, della malinconia.

In Friedrich Nietzsche (1844-1900), anche più radicalmente che in Kierkegaard, l'esperienza diventa il luogo privilegiato della crisi europea, dell'abbandono della fiducia delle grandi utopie razionaliste e idealiste, che lasciano posto al nichilismo. Il «tragico» è l'espressione dell'avvento di questo soccombere dei valori religiosi e illuministi e Nietzsche lo annuncia sin dal suo primo libro, che ha a che vedere con la comprensione dei fenomeni artistici (*Die Geburt der Tragödie*, 1872)[58]. In quest'opera

> il tragico appare come il risultato di due impulsi estetici fondamentali: l'impulso, tipicamente musicale, alla perdita dell'identità e alla riunione con la natura e con l'uno-tutto da una parte, e l'impulso, tipicamente plastico, alla raffigurazione dell'esistenza in forme solari e come sottratte alla dissipazione dall'altra. L'uno è l'impulso dionisiaco, e si esprime i termini di ebbrezza, l'altro è l'impulso apollineo, e si esprime in termini di sogno[59].

«Avremo acquistato molto per la scienza estetica – scrive Nietzsche – quando saremo giunti non soltanto alla comprensione logica, ma anche alla sicurezza immediata dell'intuizione che lo sviluppo dell'arte è legato alla duplicità dell'apollineo e del dionisiaco, similmente a come la generazione dipende dalla dualità dei sessi»[60]. Apollo è il principio d'individuazione di *logos* e forma, mentre Dioniso è impulso che minaccia la forma, musica che la dissolve. La tragedia è l'insieme dei due e la completa espressione artistica (meglio del dramma musicale che, per Wagner, era l'opera d'arte totale).

[57] Trad. it. *Aut-Aut*, Milano 1956.
[58] Trad. it. *La nascita della tragedia*, Milano 1972.
[59] S. Givone, *Storia dell'estetica*, cit., p. 94.
[60] *La nascita della tragedia*, cit., p. 21.

In questa manifestazione della dissoluzione, all'idea vichiana di storia maestra di vita, Nietzsche sostituisce quella di «storia che uccide la vita».

> Quando l'animo di un popolo s'indurisce a tal segno, quando la storia serve la vita passata al punto da minare la vita presente e proprio la vita superiore, quando il senso storico non conserva più ma mummifica la vita, allora l'albero muore, innaturalmente, disseccandosi a poco a poco verso la radice, e da ultimo generalmente perisce la radice stessa. La storia antiquaria degenera nel momento stesso in cui la fresca vita del presente non la anima e ravviva più... Allora si osserva il ripugnante spettacolo di una cieca furia collezionistica, di una raccolta incessante di tutto ciò che una volta è esistito... L'uomo scende così in basso, che alla fine è contento di ogni cibo e mangia di gusto anche la polvere delle quisquilie bibliografiche[61].

La critica d'arte, inoltre, è il vero avversario della libera espressione creativa:

> Prendiamo l'esempio più semplice e più frequente. Si immaginino le nature non artistiche, o debolmente artistiche... contro chi volgeranno le loro armi? Contro i loro nemici secolari, gli spiriti artistici forti... A costoro viene sbarrata la via... In apparenza questo sciame danzante possiede perfino il privilegio del «buon gusto»: colui che crea è infatti sempre svantaggiato rispetto a colui che sta solo a guardare e non pone mano all'opera lui stesso... Così sono conoscitori dell'arte, perché vorrebbero eliminare l'arte in genere; così si atteggiano a medici, mentre in fondo hanno mirato all'avvelenamento; così educano la loro lingua e il loro gusto, per spiegare con la loro raffinatezza perché rifiutino così insistentemente tutto ciò che di nutriente cibo artistico viene loro offerto. Giacché non vogliono che la grandezza nasca; il loro strumento sta nel dire: «guardate, il grande esiste già!». In verità a loro, di questa grandezza che esiste già, importa tanto poco, quanto di quella che sorge; ne fornisce testimonianza la loro vita[62].

Su considerazioni analoghe si muove Gustave Flaubert, per il quale

[61] F. Nietzsche, *Unzeitgemässe Betrachtungen*, 1873-1874, trad. it. *Considerazioni inattuali*, Torino 1981, pp. 100-101.

[62] F. Nietzsche, «Sull'utilità e sul danno della storia per la vita», in Id., *Considerazioni inattuali*, cit., p. 96.

«il critico è un delatore» perché rivela i significati di un'opera (una tesi che si ritrova anche in Karl Kraus) mentre sostanzialmente all'opposto giungerà nelle sue considerazioni Oscar Wilde nell'opera *The Critic as Artist* (1890)[63].

### *Estetica, psicologismo, arte*

I metodi della sociologia e della psicologia dell'arte che si sviluppano nel corso dell'Ottocento riprendono l'idea romantica che l'arte sia riflesso di qualcosa, ma ne ribaltano il punto di vista: l'arte non è più espressione dello Spirito che si effettualizza e mette in opera la verità, bensì del contesto storico-sociale o dell'interiorità psicologica. L'estetica, come le scienze naturali, deve allora rivelare i caratteri e cercare le cause, portare alla luce il gioco di corrispondenze per cui un'opera viene realizzata e il rapporto che instaura con gli individui.

Theodor Gustav Fechner (1801-1887) fu con Wilhelm Wundt il fondatore della psicologia sperimentale e ne applicò lo studio metodologico anche all'arte. Alla base della sua psicofisica sta l'idea che l'universo sia un insieme di unità fisiche a cui corrisponde un insieme di unità psichiche. Si tratta di un panteismo dualistico espresso in opere come *Nanna oder über das Seelenleben der Pflanzen* (1848)[64] e *Zend-Avesta* (1851)[65]. Nei suoi *Elemente der Psychophysik* («Elementi di psicofisica», 1860), dove cerca di individuare le leggi che governano i rapporti tra stimolo fisico e sensazione, Fechner si avvicina al campo della riflessione estetica, che caratterizza di psicologismo e scientismo.

Nella sua *Vorschule der Aesthetik* («Estetica sperimentale», 1876) Fechner cerca di riconoscere scientificamente le leggi (psicologiche) generali che muovono all'esperienza artistica, che sintetizza in macroprincipi (connessione, chiarezza...). Inoltre, l'incontro di un individuo con i segni esterni dell'arte (immagini, suoni, linee...) dà luogo a un riconoscimento e a un senso perché li investiamo di ricordi personali.

Da questa considerazione traggono spunto le correnti formaliste, come quella di Theodor Lipps (1851-1914) che elabora la teoria dell'*Einfühlung* o empatia simbolica (poi ripresa da Wilhelm Worrin-

[63] Trad. it. *Il critico come artista*, Milano 1995.
[64] Trad. it. *Nanna o l'anime delle piante*, Milano 2008.
[65] Trad. it. *Zend-avesta: pensieri sulle cose del cielo e dell'al di là*, Milano 1944.

ger), ovvero quella caratteristica del soggetto di proiettarsi nell'oggetto che ha davanti per riscoprirsi in esso: l'oggetto davanti a me è sempre lo stesso, ma io non lo colgo per quello che è, ma per quello che è per me.

> Nell'*Einfühlung* l'arte non è più una rappresentazione dell'idea, ma il momento che permette in massimo grado la proiezione delle emozioni del soggetto sull'oggetto percepito. L'opera d'arte produce un'elevazione che ha gradi successivi, e che nell'architettura resta legata a due categorie: al fine e alla materia. Il fine chiede una conoscenza esatta delle tecniche e dell'unione delle parti in relazione e quindi pretende scienza. Si noti come il termine scienza, nel contesto posto da Vischer, abbia ormai poco a che vedere con l'idea di scienza come la si ritrova in Hegel[66].

L'*Einfühlung* è interessata alle dinamiche del rapporto tra spazio e individuo che lo fruisce. È una direzione che si ricollega al pensiero di Johann Friedrich Herbart (1776-1841), per il quale oggetto reale della conoscenza è solo il fenomeno e l'estetica studia solo quanto le forme fenomeniche producono in noi.

L'opera rivela in sé anche qualcosa dell'artista creatore. E così, per Wilhelm Dilthey (1833-1911), l'estetica è il campo ideale per passare dalla psicologia al piano reale. In *Über die Einbildungskraft der Dichter* («Sulla fantasia del poeta», 1878), Dilthey ritiene che l'estetica sia quella scienza che consente di analizzare la coscienza nel suo atto creativo, una sorta di analisi psicologica dei vissuti e degli impulsi nel loro rapporto con il mondo reale e dunque in grado di svelare la genesi di nuove interpretazioni del mondo.

Un suo allievo, Max Dessoir (1867-1947), giunge a «sostituire» all'estetica l'idea di scienza dell'arte. Se l'estetica, per Dessoir, va alla ricerca del senso dell'arte, la scienza prende in analisi, invece, le espressioni concrete e obiettivamente riconoscibili. In *Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft* (1923)[67] Dessoir indaga su fini e metodi delle creazioni artistiche e le classifica per finalità e funzione. Tra le arti prende in considerazione anche l'architettura che, per Dessoir, non è imitazione della natura; anzi, non è imitazione di nulla. L'architettura è determinata da leggi matematiche ed è conformazione dello spazio in vista di una finalità. Per questo motivo Dessoir distin-

[66] R. Masiero, *Estetica dell'architettura*, cit., p. 159.
[67] Trad. it. *Estetica e scienza dell'arte*, Milano 1986.

gue l'architettura dalle arti figurative, definendola «arte della trattazione astratta dello spazio».

Queste considerazioni di Fechner, Lipps e Dessoir costituiscono un perimetro all'interno del quale prendono consistenza le letture psicologiche e psicoanalitiche delle opere d'arte sulle quali, a partire da Freud e Jung, molti critici si eserciteranno nel Novecento. La critica psicologica, in particolare, è quella modalità di lettura che affida al critico il compito di investigare e rivelare le motivazioni profonde che hanno condotto un autore a creare quelle specifiche forme o opere e per quali caratteristiche queste sanno sviluppare negli individui un senso di piacere o dispiacere. Gli studi junghiani portano la critica d'arte a farsi carico non solo di svelare i traumi o le situazioni che hanno spinto un artista a creare in quel determinato modo, ma anche di individuare gli archetipi dell'inconscio collettivo sottesi alle singole opere. In *Seelenprobleme der Gegenwart* (1931) Carl Gustav Jung esprime chiaramente l'ineludibilità di questo approccio: «L'immagine primordiale, o archetipo, è una figura... che si ripete nel corso della storia ogni qualvolta la fantasia creatrice si esercita liberamente»[68].

Ogni figura rappresentata in un'opera può essere così ricondotta a un archetipo dell'inconscio collettivo, e compito del critico è individuarla. L'arte si trova così a essere continua riesposizione di archetipi e di miti. Un atteggiamento, questo, che trova forza sia in alcuni studi dell'antropologia culturale (da quelli di James Frazer ai successivi di Claude Lévi-Strauss), sia negli studi del neokantiano Ernst Cassirer (1874-1945), autore di *Philosophie der symbolischen Formen* (1923-1929)[69].

In questa direzione ha proseguito anche il maggiore psicoanalista junghiano, James Hillman, che ha svolto anche seminari sul significato simbolico dei luoghi[70]. Poetiche legate a questo atteggiamento, che hanno trovato favore nella cultura del progetto, sono quelle del movimento californiano della New Age e quelle del Feng Shui, atteggiamenti caratterizzati dal sincretismo religioso. Queste poetiche, che vedono nell'arte un'espressione di pura spiritualità, riconoscono antecedenti nella mistica ottocentesca di Georges Ivano-

[68] C.G. Jung, *Il problema dell'inconscio nella psicologia moderna*, Torino 1965, cit. in S. Zecchi, E. Franzini, *Storia dell'estetica*, cit., vol. II, p. 902.

[69] Trad. it. *Filosofia delle forme simboliche*, Firenze 2004.

[70] J. Hillman, *L'anima dei luoghi*, conversazione con C. Truppi, Milano 2004.

vič Gurdjieff e nella teosofia di Rudolf Steiner, che costruì il Gotheanum e fondò la comunità di Monte Verità (Ascona).

Anche quando l'analisi sul senso dell'arte muove dalle evidenze oggettive dei meccanismi della percezione visiva degli oggetti, alcuni studiosi mettono in evidenza come ogni percezione sia comunque intenzionata da fattori individuali che riguardano il vissuto psicologico. Su questo si concentrano le analisi basate sulla psicologia gestaltica di Rudolf Arnheim[71].

> Se ci rivolgiamo decisamente ai criteri gestaltici – scrive Gillo Dorfles per spiegare le tesi di Arnheim – potremmo sostenere che il significato estetico equivale sempre all'organizzazione dell'opera... In questo modo forse potremo trovare una risposta anche al delicato quesito d'un significato dell'arte che non sia riconducibile a un suo contenuto ma che sia inerente la sua stessa intima configurazione e che – proprio per il fatto che essa diventa fruibile in seguito alle sue caratteristiche formali e formative – è da considerarsi sufficientemente universale. Lo intravede Arnheim quando afferma: «La visione non è una registrazione meccanica di elementi, ma l'afferrare strutture significanti... Il materiale dell'esperienza non è un agglomerato amorfo di stimolazioni»[72].

La visione sperimentale della psicologia di Arnheim, in particolare, esamina i rapporti tra la percezione visiva dell'arte e le strutture psicologiche della percezione e offre, grazie ad esse, letture molto particolari di opere d'arte e anche di architettura (come la cupola di Sant'Ivo alla Sapienza di Borromini).

Più legati agli studi di Cassirer, e dunque tesi a inquadrare le dinamiche artistiche nell'orizzonte di forme archetipiche o simboliche, sono invece gli studi di un altro grande interprete dell'arte, Erwin Panofsky, che cerca negli esempi della storia dell'arte e dell'architettura le forme simboliche costanti in grado di rivelarne i significati (archetipi psicologici collettivi).

[71] *Art and Visual Perception*, 1954, trad. it. *Arte e percezione visiva*, Milano 1962; *Towards a Psychology of Art*, 1966, trad. it. *Verso una psicologia dell'arte*, Torino 1969; *The Dynamics of Architectural Form*, 1977, trad. it. *La dinamica della forma architettonica*, Milano 1981.

[72] G. Dorfles, introduzione a R. Arnheim, *Arte e percezione visiva*, Milano 1991, p. 17.

Le teorie di Adolf Loos sulla corrispondenza tra sviluppo di una civiltà ed eliminazione della decorazione e del superfluo dall'oggetto d'uso[73] e alcune di quelle del Movimento Moderno in architettura (da *Vers une architecture*, 1923, di Le Corbusier[74] ai saggi di Walter Gropius) non sarebbero comprensibili senza considerare lo sviluppo del neopositivismo di inizio Novecento nato intorno al cosiddetto Circolo di Vienna e senza le avanguardie artistiche, che furono un momento di interrogazione dall'interno del senso, dei fondamenti e degli statuti dell'artisticità.

Il Circolo di Vienna fu un cenacolo di filosofi positivisti che dal 1923 cercarono di chiarire i fondamenti della conoscenza attraverso il linguaggio di una scienza unificata, senza divisione in discipline, procedendo secondo un metodo logico-deduttivo per eliminare le asserzioni prive di senso. Questa tendenza neopositivista caratterizzerà parte della filosofia fino agli anni Trenta con il pensiero di Alfred Jules Ayer e Rudolf Carnap (*Philosophy and Logical Syntax*, 1935)[75], pensatore che rigetta per intero la disciplina estetica e ogni discorso sull'arte come esterni al campo della conoscenza.

Esponente di rilievo del neopositivismo del Circolo di Vienna fu il filosofo e logico Ludwig Wittgenstein, che nel suo *Tractatus logico-philosophicus* del 1922[76] cercò di costruire un linguaggio speculare all'essenzialità del reale, fatto di proposizioni semplici ed essenziali. Molto citato è l'assioma: «Su ciò, di cui non si può parlare, si deve tacere», che lascia trasparire il senso chiarificatore che questa prospettiva doveva avere. Nelle sue *Bemerkungen über Frazers «The Golden Bough»* (1931)[77], un saggio di critica alle tesi dell'antropologo Frazer, Wittgenstein sostiene che il risvegliarsi dell'intelletto avviene proprio con la separazione dal mito e da ciò che poggia sul simbolo, poiché un linguaggio di tipo simbolico ha a che fare con la magia.

Nel 1926, Wittgenstein progettò e costruì una casa per la sorella Gretl a Vienna, in una zona di espansione urbana (Kundmanngasse 19). Il progetto, firmato con Engelmann, un allievo di Loos, vorreb-

[73] A. Loos, *Parole nel vuoto*, cit.
[74] Trad. it. *Verso un'architettura*, Milano 1973.
[75] Trad. it. *Filosofia e sintassi logica*, Pisa 1996.
[76] Trad. it. in *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Torino 2009.
[77] Trad. it. *Note sul «Ramo d'oro» di Frazer*, Milano 1975.

be rispecchiare i canoni essenzialistici e strutturati del linguaggio logico: semplificazione delle linee e delle luci, esaltazione del sistema trilitico, uso dell'acciaio come nuovo materiale, simmetria costante, arredi Wiener-Werkstatte. Questo progetto si muove nel tentativo di affrancarsi dall'arte e dall'architettura intesa come *Bildung*, con distinzione tra arti applicate (nelle quali «l'ornamento è delitto») e arte *tout court*, che è priva di finalità ed è solo celebrativa (il tumulo, la tomba). Opere come casa Steiner del 1910, la Looshaus in Michaelerplatz del 1909-1911 e villa Moller del 1928 di Adolf Loos esemplificano questi sforzi.

È una direzione, questa, che si ritrova anche in alcune esperienze delle cosiddette avanguardie artistiche, chiamate a riflettere sui propri fondamenti in rapporto al nuovo dominio della cultura tecnica della società industriale. Le avanguardie danno una risposta di poetica militante a queste considerazioni, accompagnandole a un deciso rifiuto per il passato in favore di sperimentazioni che nascono su basi ideologiche espresse in manifesti. Tra le prime avanguardie a costituirsi fu il Futurismo, con il manifesto del 1909 di Filippo Tommaso Marinetti (seguirà il *Manifesto dell'architettura futurista* di Antonio Sant'Elia; per entrambi l'architettura è arte espressiva e sintetica e deve rinnegare il passato), inno alla macchina come elemento di palingenesi sociale; poi l'Astrattismo con il Cavaliere Azzurro, dal nome della rivista fondata nel 1911 da Franz Marc e Vasilij Kandinskij in continuità con il movimento «Il ponte» del 1905; quindi il Cubismo (le prime scomposizioni di Picasso sono del 1909 come *Pane e fruttiera sul tavolo*). Avanguardie che, invece, non interrogano l'arte seguendo una ricerca di purezza astratta o un linguaggio assoluto sono il movimento nichilista Dada, fondato a Zurigo nel 1916 dal poeta franco-rumeno Tristan Tzara, e il Surrealismo, nato a Parigi nel 1924 con il manifesto firmato da André Breton.

Per Vasilij Kandinskij (1866-1944), autore di *Über das Geistige in der Kunst* (1910)[78], le opere della pittura astratta derivano dalla sorgente comune a tutte le arti che è l'intuizione, e l'astrattismo è un elemento estremo di chiarezza, persino spirituale: «Oggi – scrive Kandinskij – un punto in pittura può dire di più di una figura umana. Una linea verticale associata a un'orizzontale produce un suono quasi drammatico. Il contatto dell'angolo acuto di un triangolo col

[78] Trad. it. *Lo spirituale nell'arte*, Milano 1993.

cerchio non ha un effetto minore di quello dell'indice di Dio con quello di Adamo in Michelangelo»[79].

Questa ricerca di una assoluta purezza di linguaggio trova riscontro nelle scomposizioni di Piet Mondrian (*Albero grigio* del 1912, *Composizione con alberi* del 1912, *Composizione con piani di colore puro* del 1917) e in Theo Van Doesburg, fondatore nel 1918 del movimento De Stijl, per il quale l'arte è impegno mentale (*Controcomposizione* del 1925 e del 1929), distruzione del rapporto con la natura e l'organicismo e raggiungimento della coerenza esteriore di ogni concetto artistico. Van Doesburg getta le basi del Neoplasticismo e, nel 1919, incontra Walter Gropius e Bruno Taut, influenzando lo sviluppo del Bauhaus e dell'architettura del Movimento Moderno. L'architettura sarà così chiamata a dare alle sue forme un ordine come creazione dello spirito astratto, procedendo secondo standard e leggi che soddisfano anche l'economia oltre alla ragione formale. Questo, prima di tutto, in Gropius, Le Corbusier e Mies van der Rohe.

Accanto a queste tendenze d'avanguardia e razionalistiche, che segnano lo sviluppo delle arti e dell'architettura, convivono, tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX, altri movimenti, come il Simbolismo, caratterizzati anche da posizioni più personali e poetiche, come quella del poeta francese Paul Valéry (1871-1945). Valéry è autore di un celebre saggio di estetica dell'architettura: *Eupalinos ou l'Architecte* (1921)[80]. Secondo Valéry, la filosofia, per liberarsi dalle astrattezze della sua tradizione, è chiamata a confrontarsi in maniera rigorosa con le strutture del linguaggio e con il fare artistico. In *Eupalinos*, dialogo dedicato al confronto tra il pensiero speculativo e l'attività costruttiva, ovvero tra filosofia e architettura, Valéry immagina un colloquio tra Fedro e Socrate nell'Ade. Tema del dialogo è l'importanza che il pensiero e gli atti poietici assumono per l'individuo e l'umanità in vista dell'eternità. Rispetto all'opera della natura, quelle dell'uomo appaiono a Valéry più disordinate e frutto di astrazione. L'architettura, tuttavia, è quella che meglio esprime la capacità creativa e il progetto architettonico è il paradigma di ogni costruzione. L'oggetto dell'architettura si rivela come una *Bildung*, ovvero una forma-formativa caratterizzata dal rapporto tra soggetto creatore e materia.

[79] Articolo in *Cahiers d'art*, 1931, trad. it. «Riflessioni sull'arte astratta», in V. Kandinskij, *Tutti gli scritti*, Milano 1973.

[80] Trad. it. *Eupalino o dell'Architettura*, Pordenone 1988.

*Purovisibilismo, formalismo e iconologia*

Le considerazioni dell'estetica psicologica, dell'*Einfühlung*, e quelle di approccio analitico e logico, sviluppano come conseguenze sul piano critico e interpretativo dell'opera d'arte correnti come il Purovisibilismo.

Il Purovisibilismo è un metodo di lettura «scientifico» dell'opera d'arte da effettuarsi né in rapporto all'autore né al periodo storico, bensì come mera ridescrizione di matrice formalista. Non si tratta di una vera e propria estetica quanto di una modalità di leggere le opere d'arte. Essa riprende da Kant l'idea che sia la coscienza a dar forma alle sensazioni e giunge all'ipotesi di realizzare una «storia dell'arte senza nomi», ovvero senza la necessità di ricondurre l'opera a un autore. In tal modo intende espropriare l'arte dai contenuti confessionali per favorire una lettura oggettiva delle forme e dei linguaggi.

Gli estetologi Konrad Fiedler[81] e Heinrich Wölfflin[82] propongono di decifrare le opere delle arti del disegno (è la scultura quella che meglio si piega a questo metodo) in base alla congruenza o meno a parametri di artisticità costituiti da una serie di opposizioni, quali, ad esempio, lineare/pittorico, superficie/profondità, forma chiusa/forma aperta... e tramite diverse modalità osservative (visione da vicino/visione da lontano...). Adolph von Hildebrand sottolineerà l'ambivalenza tra «visione vicina», tipica dello scienziato, e «visione lontana», tipica dell'artista, capace di produrre un'unità negata dall'analisi settoriale. Per Alois Riegl[83], secondo il quale l'arte è espressione del *Kunstwollen*, la volontà d'arte, i diversi concetti visivi (visione tattile, ottica, plastica) caratterizzano diversi momenti storici e forme dell'arte.

È, quello purovisibilista, un procedimento che si riscopre anche in Rudolph Arnheim e negli studi di storia dell'architettura di Rudolph Wittkower.

Anche lo storico dell'arte ed estetologo francese Henry Focillon lega la descrizione del senso dell'arte a quello della forma, ma in un'accezione di forma-plasma, generativa, che quasi rimanda a quel-

[81] *Schriften zur Kunst*, 1971, trad. it. *L'attività artistica*, Venezia 1963.

[82] *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, 1886, trad. it. *Psicologia dell'architettura*, Venezia, 1985; *Renaissance und Barock*, 1888, trad. it. *Rinascimento e Barocco*, Firenze 1928.

[83] *Stilfragen*, 1893, trad. it. *Problemi di stile*, Milano 1963.

la goethiana. L'arte è forma che si crea nello spazio e nella materia, che si afferma come un tutto e che riflette una «creazione interiore». Sganciandosi dal soggettivismo, Focillon coglie il valore dell'opera d'arte nella vita stessa delle sue forme, che hanno in sé il proprio fine[84]. Per Focillon, l'architettura è un solido complesso la cui lettura non può essere ridotta solamente a quella in pianta. L'architettura, infatti, non è somma di superfici ma composizione di forme, massa (interna ed esterna) e vita delle masse. Ed essa interagisce con la luce, che diventa essa stessa forma.

Dall'analisi delle immagini (e non delle forme) per svelare e descrivere i significati unitari di un'opera d'arte sono partiti invece gli studi di iconologia avviati dallo storico dell'arte Aby Warburg (1866-1929). In un percorso tangenziale a quello dell'estetica, la scuola di Warburg[85] ha scoperto che l'arte figurativa di determinati periodi storici è espressione di contenuti simbolici e allegorici determinati, riconducibili, in particolare, alla disciplina iconologica. Nell'Umanesimo, infatti, le immagini rimandavano a precisi significati morali e allegorici che i manuali di iconologia, come quello di Cesare Ripa[86], stabilivano. Ciò ha spinto gli studiosi legati a Warburg e, successivamente, all'Istituto di Storia dell'arte fondato intorno alla sua biblioteca a Londra, a disvelare proprio i significati celati dietro specifiche immagini contenute nelle opere. La grande stagione della critica iconologica firmata dagli studi di Saxl, Gombrich, Wind e altri ha affidato al critico d'arte proprio il compito di decifrare i significati allegorici celati dietro alle opere, che sono espressioni di un alfabeto del passato.

### *Marxismo e Scuola di Francoforte*

Sin dai *Manoscritti economico-filosofici* del 1844 Karl Marx elabora quelli che sono i nodi tematici principali dell'approccio marxista al mondo: la concezione materialistica della storia, l'idea che ogni cosa sia un modo particolare della produzione (materialismo storico), la pra-

[84] *Vie des formes*, 1934, trad. it. *Vita delle forme*, Milano 1945.

[85] A. Warburg, *Gesammelte Schriften*, 1932; Id., *Die Erneuerung der heidnischen Antike*, 1932, trad. it. *La rinascita del paganesimo antico*, Firenze 1980.

[86] *Iconologia ovvero Descrittione Dell'imagini Universali cavate dall'Antichità et da altri luoghi*, Roma 1593.

tica della disumanizzazione che avviene con il lavoro alienato a cui è sottoposto il lavoratore dalla logica che favorisce chi detiene il capitale iniziale per l'acquisto dei mezzi di produzione, la liberazione attraverso la consapevolezza di una coscienza rivoluzionaria di classe e la risoluzione dell'antagonismo di classe nel comunismo. La filosofia politica successiva a lui ispirata evidenzierà nuovi limiti del capitalismo in rapporto con le religioni in Max Weber[87], con la giustizia e la formazione delle leggi con John Rawls[88] e Michael Walzer[89] e anche con l'estetica.

Nell'estetica materialista di Marx ed Engels, l'arte appare come il prodotto sovrastrutturale di una determinata società. Per liberare l'arte dalle sue tendenze spiritualistiche o di intrattenimento borghese, il compito che il marxismo affida all'arte è quello di rappresentare la realtà e i suoi conflitti sociali, rispecchiarla e, nel corso del successivo sviluppo del marxismo (specie nella Scuola di Francoforte), di essere strumento di opposizione al potere costituito.

Nella visione marxista, l'arte è determinata in maniera strettamente causale dalle condizioni socio-economiche della società nella quale si sviluppa e compito dell'intellettuale che si occupa di studiare i fenomeni estetici è quello di verificare il rapporto tra opera e condizioni contestuali. In particolare, ponendo in luce i meccanismi della produzione e del lavoro, la disumanizzazione, la risoluzione degli antagonismi. La critica sociologica e la storia sociale dell'arte derivate da questo approccio mettono pertanto in luce proprio il rapporto tra arte e società, tra singola opera e condizioni che la generano e alle quali intende rispondere. «Ogni arte», scrive infatti Arnold Hauser (l'autore della celebre *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, 1951)[90], «è socialmente condizionata». Compito del conoscitore (l'intellettuale impegnato) è quello di ricondurre l'opera al contesto[91] e spiegarne i significati e i conflitti.

Chi più ha legato l'arte a un rapporto con la realtà è stato l'estetologo György Lukács (1885-1971), padre della cosiddetta «Teoria

[87] *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, 1904-1905, trad. it. *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, Milano 1991.

[88] *A Theory of Justice*, 1971, trad. it. *Teoria della giustizia*, Milano 1982.

[89] *Spheres of Justice: A Defense of Pluralism and Equality*, 1983, trad. it. *Sfere di giustizia*, Milano 1987.

[90] Trad. it. *Storia sociale dell'arte*, Milano 1964.

[91] A. Hauser, *Soziologie der Kunst*, 1974, trad. it. *Sociologia dell'arte*, Torino 1979.

del rispecchiamento». Formato nel clima dell'utopismo di Ernst Bloch[92], Lukács si distacca dallo spirito delle avanguardie artistiche, ritenute punte estreme dell'«irrazionalismo borghese», per rielaborare in chiave sociale la nozione di mimesi: imitare altro non significa per Lukács che tradurre nella propria prassi il rispecchiamento di un fenomeno della realtà. L'imitazione si configura come un espediente educativo diffuso a tutti i livelli evolutivi e quindi adatto anche all'educazione sociale. L'arte vera, in quanto rispecchiamento, rappresenta sempre la totalità della vita umana e, pertanto, favorisce l'accrescimento della nostra coscienza della realtà. In questo l'arte ha anche carattere prospettico, cioè politico. L'arte, infatti, deve essere sottratta dalla sfera estetica e intrattenitiva per diventare arte di massa, prodotto dell'impegno e strumento di lotta sociale. L'architettura, che non imita il reale, riunisce però in una risposta concreta una sorta di «incarico» genericamente sociale (un impegno). La mimesi, nell'architettura, riguarda lo spazio inteso come appropriato per le azioni collettive degli uomini.

Ad altre considerazioni relative al rapporto tra l'arte e le masse giunge anche il pensatore Walter Benjamin (1892-1940), le cui posizioni filomarxiste sono ampiamente filtrate dal metodo dell'ermeneutica talmudica e dal messianesimo (si veda *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, 1928)[93]. La sua produzione comprende pochi saggi di carattere filosofico ma rilevanti riflessioni di sociologia dell'arte, critica letteraria e osservazioni più mondane sulla vita quotidiana e sulle città (*Das Passagen-Werk*, 1927-1940)[94].

Per Benjamin, l'arte ha una costitutiva vocazione mistificatoria. «L'arte produce una falsa riconciliazione, perché ricompone il caos e lo presenta come cosmo, come mondo.»[95]

Nel saggio *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit* (1936)[96], Benjamin affronta il problema fondamentale dell'arte nella moderna società di massa, quello della sua riproducibilità. Il *quid* sacrale che circonda l'arte è l'aura, il suo essere «hic et nunc» (qui ed ora). Questo è ciò che attesta l'autenticità di un'opera e, allo stesso tempo, è testimonianza della sua origine magico-rituale. Un'arte di questo

[92] *Geist der Utopie*, 1918, trad. it. *Spirito dell'utopia*, Firenze 1964.
[93] Trad. it. *Il dramma barocco tedesco*, Torino 1999.
[94] Trad. it. *I «passages» di Parigi*, Torino 2002.
[95] S. Givone, *Storia dell'estetica*, cit., p. 124.
[96] Trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino 1966.

tipo è fruita come una sorta di icona laica. Con la riproducibilità tecnica (la riproducibilità in sé è sempre esistita), l'arte perde proprio questa sua «auraticità» e viene ridotta a prodotto espositivo e di consumo (fotografia, oggetti di design). In questo modo, smarrisce quello che era stato il suo valore fondativo, l'unicità, per sostituirlo con quello della riproducibilità. Così facendo, l'arte si libera (si «affranca», scrive Benjamin) da quel velo «spirituale» che le impediva di essere fenomeno di massa e può essere invece così fruita da tutti, anche se – nel caso dell'architettura – in maniera «distratta». È una direzione propria anche dell'estetologo dell'architettura Petrus Berlage (1856-1934)[97], per il quale l'arte «capitalistica» deve cedere il passo a un'arte collettiva del movimento operaio.

Questa prospettiva comporta anche una ridefinizione dell'idea di autore-creatore dell'opera, figura affermatasi a partire dal XV secolo, che entra in crisi.

La riflessione sul rapporto tra arte e società moderna caratterizza anche l'estetica della Scuola di Francoforte. Per la Scuola di Francoforte, l'arte non è più rispecchiamento, ma momento di liberazione dall'alienazione creata dall'esercizio di potere della società. Nella Scuola di Francoforte è in particolare Herbert Marcuse ad affidare alla filosofia e all'arte il ruolo di strumenti di protesta contro la paralisi della critica in una società senza opposizione, una società «a una dimensione» che riduce anche l'uomo «a una dimensione». Per Marcuse, infatti, l'apparato produttivo tende a diventare totalitario «nella misura in cui determina non soltanto le occupazioni, le abilità e gli atteggiamenti socialmente richiesti, ma anche i bisogni e le aspirazioni individuali» e, quindi, anche il gusto[98]. L'arte può essere così una contraddizione rispetto all'universo alienato della società capitalistica dove la cultura è ridotta a merce, in cui ciò che conta è il valore di scambio e non di verità (questa tesi influenzerà i movimenti di protesta degli anni Sessanta).

Con Marcuse e Max Horkheimer, Theodor Wiesengrund Adorno (1903-1969) è stato la figura di spicco della Scuola di Francoforte. Dopo una prima serie di scritti sulla sociologia della musica, dagli anni Quaranta Adorno sviluppa una riflessione sulle forme impersonali di dominio che caratterizzano le moderne società capitalisti-

[97] *Architettura, urbanistica, estetica*, Bologna 1985.

[98] *Der eindimensionale Mensch*, 1964, trad. it. *L'uomo a una dimensione. L'ideologia della società industriale avanzata*, Torino 1967, p. 13.

che occidentali. In particolare, nella *Dialektik der Aufklärung* (1947)[99], Horkheimer e Adorno mostrano come l'esito dell'Illuminismo abbia contraddetto l'idea di autodeterminazione degli individui che aveva alla base e, attraverso la volontà di potenza, abbia generato nuove forme di servitù. Ovvero, abbia condotto a forme di dominio della società sulla natura e sull'individuo, che vive tale esito come una forma di barbarie. Ciò, in definitiva, costituisce un rovesciamento delle originarie ragioni dell'Illuminismo, dove il dominatore si è fatto dominare dai suoi stessi strumenti.

A margine di questa generale opera di critica all'Illuminismo (svolta anche in *Minima moralia* del 1951 e in *Negative Dialektik* del 1966)[100] e in margine alla sua colossale *Ästhetische Theorie* (1970, postuma), Adorno sostiene che l'arte si collochi «in una costellazione di momenti che muta storicamente» e che «si chiude» alle definizioni[101].

In *Ohne Leitbild* (1967)[102], Adorno si sofferma sul tema del rapporto tra ornamento e scopo in architettura, analizzando in particolare la figura di Adolf Loos. Secondo Adorno, «ciò che nelle opere non ha finalità pratica e ciò che è legato a uno scopo non si possono separare». Ogni materiale è intenzionato verso una forma a lui propria e questa forma va seguita. Ciò è distinto da un ornamento estraneo. In architettura, importanza e limiti del mestiere si confrontano con la «fantasia», che non è *creatio ex nihilo*, ma capacità di articolare lo spazio secondo gli scopi.

### *La fenomenologia*

La fenomenologia riparte da Kant per superare la riflessione idealistica e metafisica. Per il suo fondatore, Edmund Husserl (1859-1938), «è descrizione della realtà sensibile e definizione dei rapporti tra percezione dell'esperienza e sua comprensione in concetti logici»[103]. Quello della fenomenologia è un ritorno «alle cose» e all'«estetico» nel suo significato più autentico di scienza della sensibilità.

[99] Trad. it. *Dialettica dell'Illuminismo*, Torino 1997.
[100] Trad. it. *Minima moralia*, Torino 1974, e *Dialettica negativa*, Torino 1970.
[101] T.W. Adorno, *Teoria estetica*, Torino 1970, p. 5.
[102] Trad. it. *Parva Aesthetica*, Milano 1979.
[103] S. Zecchi, E. Franzini, *Storia dell'estetica*, cit., vol. II, p. 955.

Husserl[104] distingue tra conoscenza scientifica, acritica in quanto assume come vera ed esistente a priori la realtà esterna, e conoscenza filosofica, che si pone il problema del fondamento della conoscenza. Messa tra parentesi la realtà esterna come dato, la coscienza può accostarsi alla contemplazione dei suoi fenomeni interni, e in questo consiste, in ultima analisi, la fenomenologia. La fenomenologia, dunque, mira al coglimento dei fenomeni quali appaiono «per me» (coscienza pura) senza il passaggio dal fenomeno al dato, che presuppone fiducia nella ridescrizione.

Sono tesi sviluppate da Henri Bergson in *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889)[105] che analizza il rapporto tra coscienza e quelli che Kant aveva definito dati a priori della sensibilità, ovvero spazio e tempo. Per Bergson lo spazio è un dato a priori riempito di oggetti percepibili, mentre il tempo non è una forma pura dell'omogeneo perché la durata pura «è data dalla successione dei nostri dati di coscienza»[106]. Solo in seguito poniamo questi dati immediati uno accanto all'altro disponendoli spazialmente e usando quindi l'idea di spazio.

Questi temi si arricchiscono anche dei contributi di pensatori come Heinz Hartmann, Roman Ingarden, Maurice Merleau-Ponty[107], Victor Bachelard, Mikel Dufrenne[108] e, in Italia, anzitutto di Antonio Banfi (allievo di Simmel), che in *Principi di una teoria della ragione* (Roma 1967) e *Filosofia dell'arte* (Roma 1962), superando Croce, ed elaborando parzialmente elementi simmeliani (*Zur Philosophie der Kunst*, 1922), rifugge dall'idea di arte per l'arte e invita a cogliere le «relazioni essenziali che l'arte e l'opera d'arte continuano a mantenere organicamente con tutti i piani della vita, dai quali sorgono senza mai completamente staccarsene»[109]. Ovvero, l'arte è sede per accertare il valore della realtà attraverso l'esperienza e l'estetica è il movimento razionale in cui si connette l'esperienza artistica.

Tra gli altri estetologi italiani riconducibili alla fenomenologia va

[104] *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, 1913, trad. it. *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, Torino 1970.

[105] Trad. it. *Saggio sui dati immediati della coscienza*, in H. Bergson, *Opere*, Milano 1986.

[106] *Saggio sui dati immediati della coscienza*, cit., p. 58.

[107] *Phénoménologie de la perception*, 1945, trad. it. *Fenomenologia della percezione*, Milano 1965.

[108] *Trattato di estetica*, con D. Formaggio, Milano 1981.

[109] D. Formaggio, introduzione ad A.Banfi, *Filosofia dell'arte*, Roma 1962, p. 17.

annoverato Luigi Pareyson che in *Estetica. Teoria della formatività* (1974) sottolinea come il centro dell'opera d'arte sia esclusivamente l'intenzionalità formativa, una intenzionalità che muove dall'idea del *Kunstwollen* di Riegl per diventare mera morfogenesi, ovvero «formare per formare perseguendo unicamente la forma per se stessa»[110].

Altro estetologo di scuola fenomenologica è Luciano Anceschi, che in *Autonomia ed eteronomia dell'arte* (Bologna 1936) studia il rapporto tra libertà delle poetiche operative ed estetica come metodologia delle poetiche stesse.

Ci sono poi due studiosi della Scuola di Milano, Enzo Paci e Dino Formaggio, negli scritti dei quali l'interesse per l'architettura emerge con maggior evidenza.

Enzo Paci (1911-1976) muove dal tema della crisi contemporanea del soggetto e dal rifiuto del nichilismo esistenzialista[111] verso un incontro tra fenomenologia, marxismo e scienza moderna[112]. In *Relazioni e significati* (Milano 1966), si sofferma anche sull'approfondimento teoretico dei significati della prassi artistica e architettonica e sulla critica all'industrial design. Paci invita a una rottura con la concezione crociana dell'architettura, che nega ad essa qualsiasi funzione utilitaristica relegandola nella sfera della pura spiritualità, per giungere al superamento del dualismo tra espressione e attività pratica. Nella prassi progettuale, l'architetto è chiamato innanzitutto a una sospensione del giudizio per procedere a una progettazione che tragga i suoi presupposti dal *Lebenswelt*, ovvero dall'autentico «mondo della vita» così come dato nell'esperienza dell'individuo, carico anche dei vissuti personali dell'individuo stesso.

Sempre in opposizione all'idealismo crociano si muove anche Dino Formaggio (1914-2008) sin dalla sua prima importante opera, *Fenomenologia della tecnica artistica* (Milano 1953). In Formaggio, l'estetica è «Teoria generale della sensibilità e Teoria speciale dell'esperienza artistica»[113] e studia, in particolare, la creazione artistica[114]. Questa impostazione filosofica ha favorito il confronto tra estetica e arti figurative, in particolare pittura e architettura, alle quali Formaggio ha dedicato numerosi saggi. In *Estetica, tempo, progetto* (Milano

[110] L. Pareyson, *Estetica. Teoria della formatività*, Firenze 1974, p. 23.

[111] *Il nulla e il problema dell'uomo*, Torino 1950.

[112] *Funzione delle scienze e significato dell'uomo*, Milano 1963; *Idee per una enciclopedia fenomenologica*, Milano 1973.

[113] *Problemi di estetica*, Palermo 1991, p. 11.

[114] *L'idea di artisticità*, Milano 1962; *La morte dell'arte e l'estetica*, Bologna 1983.

1990), che raccoglie interventi svolti in un seminario alla facoltà di Architettura di Milano nel 1985-1986, Formaggio sottolinea come l'architettura operi nel perenne confronto con il corpo materiale e con il tempo a partire da tre esperienze figurali paradigmatiche (che sono quelle individuate da J.-F. Lyotard): la figura-immagine che distrugge i confini oggettuali reificati, la figura-forma, che è potenza trasformante, e la figura-matrice che segna il riferimento al regno degli archetipi simbolici e costituisce una sorta di «matrice» per l'architettura. In *Separatezza e dominio nell'architettura* (Milano 1993), Formaggio riprende questi temi e sviluppa una concezione dell'architettura come scienza artistica politecnica, che risponde alla legge di transmorfosi dell'organico. Agli architetti è necessaria una continua osmosi con le discipline che compartecipano alla realizzazione di un progetto, che è atto non impositivo ma di servizio, che deve superare tutte le trappole originate dal conflitto settecentesco tra Ragione e Natura per ritrovare organicità.

### *Esistenzialismo e senso dell'arte*

In opposizione all'idealismo e al razionalismo, l'esistenzialismo è stato quell'atteggiamento filosofico, politico e artistico che ha teso a rilevare il carattere precario e angoscioso dell'esistenza umana di fronte al nulla. Muovendo da studi ispirati alla fenomenologia di Husserl[115], il pensatore francese Jean-Paul Sartre (1919-1980) è andato proprio definendo il tema del rapporto tra individuo, libertà e sua negazione che configura la caratteristica dell'esistenzialismo. L'opera in cui ciò è meglio studiato è *L'Être et le néant: essai d'ontologie phénoménologique* (1943)[116], dove Sartre evidenzia come l'angoscia che attanaglia l'uomo nel vivere manifesti la sua libertà come fasulla, basata sul nulla. L'unica facoltà che svolge una funzione «srealizzante», aprendo sfere di libertà (da qui il suo valore anche politico) alla coscienza, è l'immaginazione[117]. L'immaginario non costituisce un oggetto ma un atto della coscienza che cerca di distanziarsi dal reale dando forma. L'opera d'arte, pertanto, è ciò che manifesta l'atto di libertà della coscienza e una delle sue funzioni, specie per la let-

[115] J.-P. Sartre, *L'imagination*, 1936, trad. it. *L'immaginazione*, Milano 1962.
[116] Trad. it. *L'essere e il nulla*, Milano 2008.
[117] *L'imaginaire*, 1940, trad. it. *Immagine e coscienza*, Torino 1948.

teratura, è che nessuno possa dire di «ignorare il mondo» o «sentirsi innocente» di fronte ad esso.

Le arti sono diverse le une dalle altre; ad esempio, mentre la letteratura significa, le arti figurative esprimono. Ma in tutte il principale motivo della creazione artistica è quello di «sentirsi essenziali nei confronti del mondo»[118]. Scrivere è svelare il mondo e ricorrere alla coscienza altrui per farsi riconoscere. L'arte, e in particolare la letteratura, è, per Sartre, un atto rivoluzionario, è «l'appello personale che in una determinata epoca un uomo... lancia agli uomini del suo tempo a proposito dell'uomo nella sua interezza»[119]. L'arte è alienata quando si sottomette a un potere temporale e non giunge alla coscienza della sua autonomia.

Le osservazioni di Sartre sull'arte sono in genere di taglio critico-politico e, per quanto riguarda l'architettura, anche osservazioni di viaggio e sui luoghi visitati, ma non di carattere teorico.

Chi invece ha lasciato anche un saggio sul senso dell'architettura nel mondo e sui suoi fini è l'altro maestro dell'esistenzialismo, il tedesco Martin Heidegger (1889-1976). Al centro della riflessione di Heidegger c'è il problema dell'essere dell'ente. *Sein und Zeit* (1927)[120] riformula il senso di questo interrogativo caratteristico di tutta la storia della metafisica in una direzione fenomenologico-esistenzialista.

Per definire il senso di questa domanda ontologica, scrive Heidegger, bisogna innanzitutto interrogare l'ente che la pone, cioè l'uomo. Uomo che si caratterizza per la sua «apertura» nei confronti del senso del mondo, per il suo Esser-ci (Da-sein). Questa apertura avviene sia nel senso del «gettamento» che in quello della progettualità e interpretazione del mondo. In questo quadro si chiarisce anche il significato dell'opera d'arte (in particolare in *Holzwege*, 1950)[121] come ente ontologicamente diverso dalla cosa. Ogni cosa è materia e forma, ma l'opera d'arte è quella cosa che rende noto anche qualcos'altro oltre a essa (cioè è allegoria, simbolo). Ciò che nell'opera d'arte «ha il carattere di cosa è evidentemente la materia di cui l'opera consiste»[122]. L'opera d'arte espone un mondo e pertanto, in essa,

[118] J.-P. Sartre, *Situations*, 1947-1964, trad. it. *Che cos'è la letteratura?*, Milano 1966², p. 32.

[119] *Ibid.*, p. 83.

[120] Trad. it. *Essere e tempo*, Milano 2005.

[121] Trad. it. *Sentieri interrotti*, Firenze 1968.

[122] *Ibid.*, p. 12.

«è in opera lo storicizzarsi della verità»[123]. In tal senso l'opera d'arte è disvelamento, cioè non essere nascosto dell'ente[124]. L'opera d'arte, pertanto, produce un «aprimento» dell'ente che è la verità. Pertanto, l'essere fatta dell'opera è la fissazione della verità. «Vorträge und Aufsätze» (1954)[125] è il notissimo saggio che il filosofo tedesco dedica all'architettura. Qui, Heidegger cerca di mostrare l'inscindibilità di abitare e costruire e disvela l'essenza dell'abitare come «modo in cui i mortali sono sulla terra», ovvero come modo d'esserci. «Solo coloro che sono capaci di abitare – afferma Heidegger – possono costruire». E il costruire, l'edificare, è un coltivare, ovvero un aver cura della terra (di cui il ponte, che unisce due contrapposizioni, è simbolo).

### *Strutturalismo e poststrutturalismo*

Il padre delle correnti strutturaliste è il linguista Ferdinand de Saussure (1857-1913) che fonda sostanzialmente questa disciplina – che, più avanti, intreccerà i suoi destini anche con quelli dell'estetica – nel 1911 con il suo *Cours de linguistique générale* (1913)[126]. È uno studio «scientifico» sul segno come unità base arbitraria della comunicazione che si struttura a partire da due elementi: un significante (fonema o grafia) e un significato (l'immagine mentale alla quale rimanda). La lingua si configura così come un sistema in cui tutte le parti sono legate e acquisiscono significato attraverso questo legame.

Questo studio, che fonda la linguistica strutturale, si arricchisce sin dagli anni Venti degli studi neopositivisti, come quelli di C.K. Ogden e I.A. Richards[127] dove veniva tracciato un discrimine tra il linguaggio conoscitivo, ovvero simbolico-astratto, e quello letterario ed emotivo, proprio dell'estetica. Elemento base del primo è il segno, che va da un massimo grado di imitazione con la cosa (pittogrammi) a un massimo di astrattezza (linguaggi alfabetici), ed è divisibile in

[123] *Ibid*., p. 43.

[124] «Der Ursprung des Kunstwerkes», 1935, trad. it. «L'origine dell'opera d'arte», in M. Heidegger, *Sentieri interrotti*, cit.

[125] Trad. it. «Costruire, abitare, pensare», in M. Heidegger, *Saggi e discorsi*, Milano 1976.

[126] Trad. it. *Corso di linguistica generale*, Bari 1970$^2$.

[127] *The Meaning of Meaning*, 1923, trad. it. *Il significato del significato*, Milano 1966.

tre elementi: la referenza (quella che in Saussure era l'«oggetto»), il referente (il «significante» in Saussure) e il simbolo (il «significato» in Saussure).

Questi studi di linguistica costituiscono la base dello Strutturalismo, una corrente interpretativa che avrà come periodo di maggior sviluppo gli anni Settanta. Lo Strutturalismo insegna la predominanza del sistema sugli elementi e mira a cogliere la struttura di funzionamento di un sistema (come mostrano gli studi di E. Benveniste, R. Jakobson, J. Mukařovský e altri). Lo Strutturalismo fonda il discorso sull'arte su metodiche linguistiche che presume scientificamente orientate, ovvero cerca di fare proprio un linguaggio simbolico-astratto per descrivere i fenomeni artistici eliminando il dato emozionale dalla ridescrizione. Sono espulsi sia il soggettivismo che il vitalismo. Il fenomeno estetico, in quanto fenomeno linguistico (di comunicazione), è riconducibile per gli strutturalisti a un codice chiaro, astratto e condiviso. Ogni particolare artistico è ricondotto a un tipo universale secondo un preciso ordine di denotazione, al quale si aggiunge una connotazione. Questa tendenza, specie con Roman Jakobson (1896-1982)[128], considera la poetica prioritaria sull'estetica e la definisce come parte integrante della linguistica.

Anche l'architettura è ritenuta dagli strutturalisti un fenomeno segnico e di comunicazione e, pertanto, del tutto descrivibile secondo la metodologia dello Strutturalismo. Si tratta di un assunto che sarà duramente contestato dagli eredi del pensiero illuministico e di Jürgen Habermas, come il teorico Tomás Maldonado[129].

A declinare il pensiero strutturalista in architettura è stato Umberto Eco nel libro *La struttura assente* (Milano 1968). Per Eco, la semiologia strutturalista si configura come una scienza in grado di studiare tutti i fenomeni di cultura come se fossero sistemi di segni. Pertanto, anche gli «oggetti» dell'architettura, che apparentemente funzionano ma non comunicano, rientrano negli studi semiologici. Per Eco, noi fruiamo l'architettura come fenomeno comunicativo, senza che ciò escluda la rispondenza dell'architettura anche a esigenze funzionali. Di ogni elemento architettonico è possibile sia una denota-

[128] «Closing Statements: Linguistics and Poetics», 1958, trad. it. «Linguistica e poetica», in L. Rosiello (a cura di), *Letteratura e strutturalismo*, Bologna 1974; *Essais de linguistique générale*, 1966, trad. it. *Saggi di linguistica generale*, Milano 1976.

[129] «L'architettura è un testo?», 1989, in *Tre lezioni americane*, Milano 1992, pp. 11 sgg.

zione che una connotazione. La prima ha carattere intensivo e determina la funzione alla quale una forma rimanda immediatamente (ad esempio, per le scale, l'atto del salire). La seconda è estensiva; in questo caso, oltre alla funzione «prima», rimanda a significati molteplici (per la grotta, ad esempio, oltre a quello di riparo anche a quelli di famiglia, nucleo, sicurezza). Si possono inoltre identificare dell'architettura dei codici sintattici, propri delle parti strutturali, e dei codici semantici, che individuano i contenuti degli elementi architettonici. Compito del critico d'arte e di architettura di scuola strutturalista è quello di smontare l'opera per descriverla attraverso il linguaggio della semiologia.

Questo atteggiamento è stato seguito, nel campo della teoresi architettonica, da Giovanni Klaus König e, nella storia dell'architettura, in particolare da Renato De Fusco.

Una delle figure più rilevanti delle correnti poststrutturaliste è quella del filosofo e storico della cultura francese Michel Foucault.

Per Foucault (1926-1984), la storia non è teleologica e non procede verso un progressivo rischiaramento della ragione come pensavano gli illuministi. È, invece, il susseguirsi di epoche caratterizzate da uno specifico «episteme» che consente la comprensione sincronica di una molteplicità di discipline autonome. Questi «epistemi», che creano ogni volta nuove forme di assoggettamento dell'individuo, sono strutturati come sistemi linguistici: in questo senso l'individuo «non parla» ma è «parlato» dal linguaggio, che è in ogni epoca il sistema strutturante la comprensione. In particolare, in *Les mots et les choses* (1966)[130], l'archeologo dei saperi Foucault mostra come avviene questa strutturazione delle discipline (dalla linguistica alla biologia, alla mineralogia, alla sessualità ecc.), e quali siano i mutamenti tassonomici che avvengono di epoca in epoca. Il tutto in un quadro non sorretto da alcuna idea di «rischiaramento», ma, al contrario, teso ad annunciare la crisi dell'antropologia e la cosiddetta «morte dell'uomo». In questo quadro si inseriscono anche le indagini condotte da Foucault sull'origine della separazione tra normalità e follia[131], sulla sessualità[132] e sui sistemi di reclusione e di pena[133] che

[130] Trad. it. *Le parole e le cose*, Milano 1966.

[131] *Histoire de la folie*, 1961, trad. it. *Storia della follia*, Milano 2011.

[132] *Histoire de la sexualité*, 1976, trad. it. *La volontà di sapere*, Milano 1976; *L'uso dei piaceri*, Milano 1984; *La cura di sé*, Milano 1984.

[133] *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, 1975, trad. it. *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino 1976.

sono culmine ed espressione del disciplinamento dell'individuo nella società. Che avviene sia attraverso coercizioni esplicite (le leggi) che attraverso la subordinazione nei comportamenti (microfisica del potere). In particolare, le tecniche di potere messe a punto in Occidente dal XVIII secolo in poi si sono dimostrate capaci di realizzare il controllo temporale e produttivo dell'individuo, configurandosi come forme di «potere disciplinare» (vedi la raccolta dei suoi interventi politici in *Microfisica del potere*, Torino 1977). Questa condizione, che Foucault chiama «razzismo biologico-sociale», nasce con la costituzione degli Stati moderni, quando il cittadino incomincia a essere sottoposto a un controllo disciplinare di carattere medico-giuridico-religioso. Per questo controllo, l'economia dello Stato si struttura anche con istituzioni totali, ovvero strutture di controllo vero e proprio. Anche le arti, e in particolare l'architettura e l'urbanistica (con le sue norme edilizie e igieniche), diventano talvolta istituzioni totali. L'esempio più caratteristico in cui l'architettura rende evidente ciò è in alcune tipologie edilizie, come quelle del manicomio e del carcere. Tale ruolo della tipologia carceraria è ben rappresentato nel sistema «panottico» messo a punto nel XVIII secolo dall'inglese Jeremy Bentham, che è una struttura architettonica appositamente pensata e strutturata per il controllo dell'individuo (è il cosiddetto carcere a raggi). Il panottico è il luogo di tutti i luoghi, una sorta di punto di visione di una prospettiva non geometrica, il braccio secolare di un'istituzione totale perché è studiato per osservare tutti i detenuti da un solo punto centrale non visto.

### *Postmoderno ed ermeneutica*

L'idea di morte dell'uomo si coniuga con quella di fine della storia nelle riflessioni «postmoderne» di altri pensatori francesi come Gilles Deleuze, Félix Guattari e, in particolare, Jean-François Lyotard (1926-1997).

L'opera di più profondo respiro filosofico di Lyotard è *Discours, figure* (1971)[134] nella quale, muovendo dalla fenomenologia di Merleau-Ponty e da Freud, propone una decostruzione dei «discorsi» a partire dal tema del desiderio che emerge dall'Es inconscio. Le arti contemporanee, per Lyotard, compongono lo «spazio figurale» in

[134] Trad. it. *Discorso, figura*, Milano 2008.

cui diventa esplicito il potere dell'Es nel trasgredire i codici tradizionali. E ciò si vede, in particolare, oltreché nei surrealisti, in artisti come Paul Klee e Jackson Pollock.

L'opera che lo ha reso più celebre, e molto più gravida di conseguenze esegetiche e pratiche, è stata però *La condition postmoderne* (1979)[135] nella quale il filosofo francese avanza la considerazione che l'epoca moderna, quella delle «grandi narrazioni» che parte con l'Illuminismo, e l'idea stessa di progresso, siano finite. Ormai, questa la tesi di Lyotard, non possono più imporsi né i sistemi metafisici né le ideologie, l'esito del marxismo e del comunismo ha confutato la hegeliana razionalità del reale. Il sapere ondeggia tra tracce, frammenti, citazioni che costituiscono la realtà postmoderna. Anzi, la «morte dell'uomo» annunciata da Foucault trova nel dominio dell'informazione un suo aspetto determinante, di fronte al quale l'«individuale» si oppone all'indirizzo assunto dalla cultura come elemento critico. Avviene così la cancellazione del confine tra cultura alta e cultura di massa e la presa di possesso dell'industria culturale tanto denunciata dai teorici della modernità come quelli della Scuola di Francoforte, dal New Criticism americano e da Emmanuel Lévinas.

Anche l'arte vive di questa assenza di fondatività ed è sganciata dall'idea di emancipazione sociale. Le opere sembrano poste in un pluralismo acritico su un piano neutro di valutazione, con sovrapposizione di mondi artistici diversi, banalizzazione delle morfologie, sovrabbondante attenzione dedicata all'involucro, tecnica dei collage, indifferenza alla cronologia e alla topologia, smaterializzazione. L'arte lavora su materiale degradato: kitsch, scarti, show, paraletteratura, thriller, fantasy, «curiositas», che sono le rovine citate all'interno delle nuove opere.

In *Le postmoderne expliqué aux enfants* (1986), Lyotard accenna all'architettura postmoderna come a un'esperienza che «si trova condannata a generare una serie di piccole modificazioni in uno spazio lasciatole in retaggio dalla modernità e ad abbandonare il progetto di una ricostruzione globale dello spazio abitato dall'umanità»[136]. Pertanto, conclude Lyotard, nell'architettura postmoderna «si avrebbe, insomma, una specie di bricolage, un'abbondanza di citazioni di elementi tratti da stili o periodi precedenti, classici o moderni, una scarsa considerazione per l'ambiente...». È una dimensione affron-

[135] Trad. it. *La condizione postmoderna*, Milano 1981.
[136] *Il postmoderno spiegato ai bambini*, Milano 1987, p. 87.

tata anche da Fredric Jameson in *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (1989) per il quale è «nell'architettura che le modificazioni nella produzione estetica si sono rese più palesemente visibili e che i problemi teorici da essa sollevati hanno ottenuto una centralità e un'articolazione maggiori che in altri ambiti»[137]. Il riferimento storico a questo dilatarsi del significato dello spazio ha, per Jameson, un precedente nel Barocco.

Comunque, abbandonato alle scienze dure il compito di una presunta conoscenza oggettiva della natura, il rapporto tra arte e conoscenza che aveva caratterizzato il Romanticismo viene ripreso nella forma di conferimento di valore da una delle maggiori correnti della filosofia contemporanea, l'ermeneutica.

Per l'ermeneutica gadameriana vero è, vichianamente, solo ciò che è fatto e il valore di ciò che è fatto è conferito dalle interpretazioni su di esso. La scienza si occupa invece di un libro non scritto dagli uomini, la natura, del quale cerca di dare una conoscenza matematizzata.

> Mentre arte, storia, filosofia, teologia, etica e politica hanno un valore istitutivo, in quanto aprono normativamente un mondo che non preesisteva a esse, la scienza si muove «nel già aperto», cioè segue gli orientamenti fondamentali della tradizione della società, che prescrivono campi e interessi di indagine, e si esercita su un ambito che può pretendersi più esatto solo nella misura in cui comporta minori implicazioni esistenziali[138].

L'indagine sull'arte può ritrovare così con l'ermeneutica il senso di un valore. Ma in che modo? Mentre nel corso dell'Ottocento, dopo Kant, il giudizio di gusto era andato progressivamente perdendo i crismi di una validità universale per diventare esito del rapporto tra oggetto e funzioni soggettive, con l'ermenutica ne trova uno nuovo, non richiudendo la fruizione dell'arte ai fenomeni individuali, bensì riconoscendo all'opera quel peculiare atteggiamento per cui il manufatto si consegna alla distesa dei tempi per essere disponibile ad attualizzazioni sempre nuove.

Per l'ermeneutica non c'è una differenza di statuto iniziale tra

[137] Trad. it. *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, Roma 2007, p. 10.

[138] S. Givone, *Storia dell'estetica*, cit., p. 206.

cose e opera, bensì la si riscontra con la «differenza estetica», che si sviluppa attraverso il riconoscimento di valore conferito a quelle opere capaci di entrare e permanere nel gioco ermeneutico. L'opera ha tanto più valore quanto più riesce ad attivare processi di retorizzazione, persuasione e capacità rizomatiche-generative.

L'idea che l'esteticità propria dell'opera d'arte non agisca solo come discrimine nella fruizione immediata dell'opera, ma come portatrice di sempre rinnovati significati, è propria dell'elaborazione che Hans-Georg Gadamer (1900-2002) ha espresso in *Wahrheit und Methode* (1960)[139]. In quest'opera, Gadamer pone il problema della verità nell'opera d'arte non come disvelamento spirituale, ma come esperienza di comprensione: un processo che rivela, di volta in volta, nuovi significati nell'incontro dell'opera con gli individui. Questo «gioco» di interpretazione-trasformazione del senso è l'ermeneutica, e avviene attraverso il tramite del linguaggio. È in questo «gioco» che emerge la «differenza estetica» e si dà accrescimento all'essere. Propria dell'opera d'arte, come detto, è questa «differenza estetica» che la distingue dal mezzo e dallo strumento; l'essenza dell'arte è la sua apertura di senso, ovvero la capacità di assumere, nel tempo, sempre nuovi significati attraverso nuove interpretazioni. La patrimonializzazione di un'architettura e l'investimento che si fa su di essa attraverso il restauro dimostrano come questa opera vada acquisendo valore estetico nella distesa dei tempi e come possa generare nuovi significati (anche con nuove destinazioni d'uso).

Un esito italiano di questo approccio, che ha investito anche l'universo architettonico, è il dibattito che ha visto opporsi il maestro del Pensiero Debole, Gianni Vattimo, al filosofo del Nuovo Realismo Maurizio Ferraris. Per Vattimo, l'ermeneutica svolge un'opera di derealizzazione oltrepassando la metafisica nel dialogo. «Oggi la sempre più visibile e vertiginosa pluralità delle agenzie interpretative – scrive Vattimo – ha portato con sé una consapevolezza acuta e diffusa del carattere interpretativo della stessa nozione di realtà e verità. Che il mondo sia un gioco d'interpretazioni e niente di più lo sappiamo più o meno esplicitamente tutti. È questo che qui chiamo derealizzazione»[140].

Maurizio Ferraris si è progressivamente opposto alla derealizzazione riposizionando l'ente in una dimensione compresa tra Carte-

[139] Trad. it. *Verità e metodo. Lineamenti di un'ermeneutica filosofica*, Milano 1972.
[140] G. Vattimo, *La società trasparente*, Milano 2000, pp. 108-109.

sio e Kant dove la *res* non è determinata dall'interpretazione. In questo perimetro ci sono sia la natura che gli oggetti sui quali l'uomo deposita dei segni. Queste cose, come l'architettura, diventano territori di scrittura sulle cose che consentono una loro riconoscibilità non a-priori e non altra-da-sé, ma quella e solo quella. E l'architettura, in particolare, diventa «la più duratura e tenace delle scritture»[141].

Nell'ambito dell'ermeneutica, ma ripartendo da Heidegger e dalla centralità dell'interrogazione sul linguaggio come fondamento del pensare, si muove Jacques Derrida (1930-2004), al centro del cui pensiero è la questione dell'oltrepassamento della metafisica. In alternativa al nichilismo e in riferimento alla «differenza ontologica» (lo scarto tra essere ed ente mostrato da Heidegger), diventa centrale in Derrida l'analisi di quella «differenza», che è «traccia» ineffabile dell'essere[142]. Da qui l'importanza attribuita alla scrittura – come «traccia» e commemorazione dell'essere rimosso – rispetto alla parola orale, che ne simula la presenza (tesi espressa in varie opere, come *Introduction à «L'Origin de la géométrie de Edmund Husserl»*, 1962, e *La voix et le phénomène*, 1967)[143]. Compito della filosofia diventa la decostruzione critica della «traccia», per decostruire le strutture linguistiche che predeterminano il pensiero[144]. Da qui la definizione di Decostruzionismo come corrente filosofica, che riconosce in Derrida uno dei suoi capofila.

Anche nell'arte si può mettere in moto un meccanismo di decostruzione. Per Derrida non si può propriamente parlare di architettura decostruzionista, ma di un modo per mettere al lavoro la decostruzione che passa anche attraverso l'architettura e altre arti «visive»[145]. La decostruzione è un modello per porre in crisi la tradizione, il linguaggio e anche le finalità storiche del senso dell'architettura, come quella di costruire razionalmente (con *logos*) in vista di una destinazione (verso un *télos*). Qual è l'obiettivo di questa cancellazione dell'ideale vitruviano e cartesiano? Far spazio all'avvenimento – co-

[141] M. Ferraris, *Lasciar tracce: documentalità e architettura*, a cura di F. Visconti e R. Capozzi, Milano 2012, pp. 94, 10. Si veda anche *Architettura e realismo*, a cura di S. Malcovati *et al.*, Santarcangelo di Romagna 2013.

[142] *De la grammatologie*, 1967, trad. it. *Della grammatologia*, Milano 1969.

[143] Trad. it. *Introduzione a Husserl. «L'origine della geometria»*, Roma-Bari 1987; *La voce e il fenomeno*, Milano 1968.

[144] *L'écriture et la différence*, 1967, trad. it. *La scrittura e la differenza*, Torino 1971.

[145] «Psyché. Inventions de l'autre», 1987, trad. it. in questo volume.

me proposto da Derrida e Bernard Tschumi con Les Folies al Parc de La Villette di Parigi – e avviare una contaminazione delle forme.

Come nel caso di Wittgenstein, dunque, anche Derrida fornisce un «esempio» progettuale della direzione in cui spinge il suo pensiero. Sarebbe tuttavia un errore credere nell'esistenza di una sorta di automatismo tra teoresi decostruzionista e architettura decostruttivista. Il rapporto è più che metaforico, è di carattere metodologico: anche gli architetti decostruttivisti, infatti, smontano il palinsesto dell'architettura vitruviana per realizzare nuove forme estranee agli ordini e alla grammatica strutturale moderna (che in seguito si trasforma in una sorta di manierismo dell'immagine). Tuttavia, nelle declinazioni artistiche e architettoniche, si perde il senso di decostruire la «traccia» per scardinare il luogo dell'originaria strutturazione del pensiero.

La mostra-manifesto del 1988 al MOMA sull'architettura decostruttivista, curata da Philiph Johnson e Marc Wingley (con Frank O. Gehry, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Peter Eisenman, Zaha Hadid, Coop Himmelb(l)au, Bernard Tschumi), ha conferito evidenza architettonica a queste tesi. Come sintetizza Wigley in *Deconstructivist Architecture* (New York 1988), le caratteristiche di questo approccio sono quelle di una «forma che si de-forma, dello smembramento, della dislocazione, della flessione, della deviazione, della distorsione...». Si tratta di un procedimento artistico spiazzante, di una avanguardia senza obiettivi.

Il decostruzionismo è anche un valido metodo di comprensione e analisi storica dell'architettura e delle sue «categorie». In «La forma storica della Decostruzione nell'architettura italiana»[146] Franco Purini mostra le fonti storiche del decostruzionismo architettonico individuandole nelle deviazioni dal codice vitruviano (Giulio Romano e Palladio), nel ricorso ai ruderi, nel non finito e nella stratificazione.

### *Nuove direzioni dell'estetica*

Nell'orizzonte epistemologico segnato dall'ermeneutica si sono poi mossi una serie di pensatori che si sono interrogati su come conferire valore all'opera d'arte ed entro quali limiti.

Chi ha cercato di saldare l'aspetto epistemologico prevalente nel-

[146] In B. Bottero (a cura di), *Decostruzione in architettura e in filosofia*, Milano 1991.

lo Strutturalismo con quello veritativo dell'ermeneutica è stato il francese Paul Ricoeur (1913-2005). Ricoeur analizza la tematica del linguaggio come luogo in cui si pone il problema del senso e a cui è connessa l'interpretazione del mondo, ma lo fa a partire dall'universo dell'inconscio, poiché in ogni simbolo vi è un significato manifesto e uno latente. Ogni opera letteraria e artistica nasce dall'inconscio ma ha il potere di sottrarsi alle condizioni della sua genesi per rifigurare un nuovo mondo agli occhi del fruitore.

Tuttavia, questa rifigurazione del mondo che avviene nell'opera, così come l'apertura di senso gadameriana, è parsa ad alcuni pensatori un'esperienza che finisce con il non indicare alcun limite all'interpretazione. Ci si è pertanto posti il problema di individuare criteri di validità nell'interpretazione che non si fermassero al semplice riferimento metodologico, e anche quello di fissare dei limiti alle interpretazioni. Anche perché l'apertura di senso ermeneutica ha portato a un radicale depotenziamento dell'interpretazione autorale.

Da qui la rivendicazione di Eric Donald Hirsch e della sua scuola nel privilegiare l'intenzione autorale come criterio di validità dell'interpretazione[147]. Ma ciò si basa su un dato congetturale: l'intenzione dell'autore. E questo è apparso un limite opposto all'approccio precedente. Altri criteri di «limitazione» sono stati così avanzati da Umberto Eco in *I limiti dell'interpretazione* (Milano 1990).

Un altro metodo di lettura di un'opera è stato quello di sganciarsi dal filologismo per un confronto aperto. Questa idea che l'opera d'arte debba essere sottoposta a una riflessione continua in una prospettiva di dialogicità con il passato e di comprensione creativa è stata tematizzata dal russo Michail Bachtin (1895-1975). Secondo Bachtin ogni opera del passato acquista nuovi significati sulla base di una lettura dialogica e creativa, rinnovata anche in assenza di nuovi documenti o attribuzioni. E questo riattualizza, più che altro, l'approccio alla storia dell'arte.

> Ogni unità culturale (ad esempio l'antichità classica) pur con tutta la sua originalità entra nell'unitario (anche se non rettilineo) processo del divenire della cultura umana. In ogni cultura del passato sono riposte enormi possibilità di senso che sono rimaste non scoperte, non capite e

[147] *Validity in Interpretation*, 1974, trad. it. *Teoria dell'interpretazione e critica letteraria*, Bologna 1983.

> non sfruttate durante tutta la vita storica della data cultura... La comprensione creativa non rinuncia a sé, al proprio posto nel tempo, alla propria cultura e non dimentica nulla. Di grande momento per la comprensione è l'extralocalità del comprendente, il suo trovarsi fuori nel tempo, nello spazio, nella cultura rispetto a ciò che egli vuole creativamente comprendere. L'uomo non può veramente vedere e interpretare nel suo complesso neppure il proprio aspetto esteriore e non c'è specchio e fotografia che lo possa aiutare: il suo vero aspetto esteriore lo possono vedere e capire soltanto gli altri, grazie alla loro extralocalità spaziale e grazie al fatto di essere altri[148].

È evidente che ogni ridescrizione-decostruzione critica può orientarsi in varie direzioni. Quella scelta dalla Yale Critics con Paul de Man e Harold Bloom è soprattutto quella di leggere un'opera d'arte (specie un testo) in una direzione del tutto antifondazionalistica, limitandosi all'ascolto del messaggio, ascoltando i testi che si sovrappongono a un altro testo, ovvero riducendo «una poesia in una poesia»[149]. Bloom, in particolare, propone al critico di de-idealizzare le spiegazioni su come un artista influenzi un altro, trovando nuovi nessi in una dimensione di assimilazione dei testi tra di loro. Tutta la storia dell'arte può essere vista in questa prospettiva e Bloom, usando figure retoriche come strumenti di decifrazione, scompone e fa interagire in forme nuove le figure del «canone» artistico[150]. La prospettiva di lettura critica del canone proposta da Bloom appare uno strumento duttile per operare, di volta in volta, quella rilettura del passato (revisione) in senso anche di dialogicità creativa.

Il problema dell'opera d'arte, sempre in un clima antifondazionalistico e legato alla prospettiva della fruizione e interpretazione, è affrontato anche dalla Scuola di Costanza e dal suo caposcuola, Hans Robert Jauss[151]. Per Jauss – che riprende il tema sartriano della coscienza immaginativa come elemento di liberazione – il piacere este-

[148] «Risposta a una domanda della redazione del *Novyj Mir*», in M. Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, Torino 1988; cit. in S. Zecchi, E. Franzini, *Storia dell'estetica*, cit., vol. II, pp. 847-848.

[149] H. Bloom, *The Anxiety of Influence*, 1973, trad. it. *L'angoscia dell'influenza*, Milano 1983, p. 98.

[150] *Kabbalah and Criticism*, 1975, trad. it. *La Kabbala e la tradizione critica*, Milano 1981.

[151] *Kleine Apologie der Ästhetischen Erfahrung*, 1972, trad. it. *Apologia dell'esperienza estetica*, Torino 1985.

tico è una «promessa di felicità». L'esperienza estetica è un processo di liberazione «da» e «verso» qualcosa, una sorta di catarsi aristotelica. La tragedia, ad esempio, mette in moto le sensazioni dell'orrore ma anche dell'identificazione con l'eroe. E così altre rappresentazioni letterarie e artistiche. Perché tuttavia questa promessa di felicità, che nasce dall'immaginario, non soggiaccia al semplice edonismo come interesse strumentale e privato, è necessario che il godimento diventi intersoggettivo o trapassi nella sfera pubblica. Il piacere estetico si distingue dal mero piacere sensuale proprio in virtù della distanza dell'io e dell'oggetto (o «distanza estetica»), che le opere pop riducono. La validità dell'opera «viene recuperata *ex post* per la comunità e la comunicazione intersoggettiva che essa è in grado di istituire»[152].

In generale, tutte le cosiddette estetiche della ricezione, che mettono al centro dell'esperienza estetica l'atto di liberazione dell'opera, formano un perimetro all'interno del quale si sono sviluppate le poetiche pop. L'arte pop infatti, oltre a voler favorire l'accesso di qualunque individuo al proprio «quarto d'ora di celebrità» (Andy Warhol), si prefigge di ridurre la distanza estetica tra opera d'arte e fruitore di massa, in modo da rendere possibile all'opera di esercitare un'influenza su chiunque.

Maggior teorico in architettura dell'approccio pop è stato l'americano Robert Venturi. In *Learning from Las Vegas* (1972), Venturi ha enunciato alcune caratteristiche di questa poetica per l'architettura: l'architettura non è di per sé espressiva, ma ha bisogno di essere rappresentata da una icona conosciuta; l'edificio deve diventare una insegna; il simbolo domina l'architettura come forma; bisogna semplificare la comunicazione architettonica. «Intendiamo mostrare – ha scritto Venturi – che la percezione e la creazione dell'architettura dipendono dall'esperienza passata e dall'associare emozioni, e che gli elementi simbolici e rappresentativi possono trovarsi spesso in contraddizione con la forma, la struttura e la funzione con cui si combinano in uno stesso edificio»[153]. Per questo le immagini dell'inconscio collettivo o le icone di personaggi celebri (come Marilyn Monroe, Mao e molti altri) o marchi universalmente noti (come la Coca-Cola) sono diventati la base dell'artisticità pop e sperimentati anche sugli edifici di Las Vegas.

[152] S. Givone, *Storia dell'estetica*, cit., p. 216.
[153] Trad. it. *Imparare da Las Vegas*, Macerata 2010.

La filosofia di Derrida e Lyotard ha ottenuto consenso anche negli Stati Uniti e si è confrontata con prospettive nate in ambito anglosassone.

Per il filosofo americano Richard Rorty (1931-2007), nel pensiero dei «maestri del sospetto» europei (Marx, Nietzsche e Freud) c'era un residuo di fondativismo e il superamento della filosofia della crisi non può avvenire sul tracciato hegeliano di analisi della tradizione, bensì su quello kantiano di costruzione dei modelli. I modelli sono visioni teoriche differenti, tra le quali si afferma quella più persuasiva. Sebbene la riflessione sull'arte non sia centrale nel suo discorso, è bene fermarsi sulle sue tesi gravide di sviluppi.

Il pragmatista, scrive Rorty, condivide con Hobbes e Bacone l'idea che la conoscenza sia potere, ma per lui «gli enunciati veri non sono veri perché corrispondenti alla realtà, e così non c'è alcun bisogno di chiedersi a che genere di realtà, se è il caso, corrisponda un determinato enunciato»[154]. Rorty lascia cadere così la nozione di verità come corrispondente alla realtà (il celebre «il reale è razionale» di Hegel) e mostra come la scienza e la tecnologia padroneggino la realtà non per corrispondenza, ma per validità pratica dell'enunciato (e sue conseguenze). In questo quadro, la filosofia, e di conseguenza l'estetica, diventano «discorsi» letterari-antropologici e retorici che indirizzano verso uno o un altro modello a seconda delle valenze sociali. Una conseguenza del pragmatismo, infatti, è che «non c'è alcuna differenza epistemologica tra la verità di quel che dev'essere e la verità di quel che è»[155]. Ne consegue l'abbandono definitivo di un'idea di verità come corrispondenza al reale, che viene sostituita con quella di funzionamento di modelli descrittivi e loro efficacia. «Gli idealisti speculativi succeduti a Kant abbandonarono il progetto di scoprire i segreti della natura. Lo sostituirono con la nozione dell'edificazione di mondi attraverso la creazione di vocabolari, una nozione espressa nel nostro secolo da filosofi della scienza dissidenti come Cassirer e Goodman». E anche da Kuhn e Dewey. «Kuhn e Dewey propongono di abbandonare la concezione di una scienza che mira a un punto di approdo chiamato corrispondenza con la realtà, dicendo invece pu-

[154] *Consequences of Pragmatism*, 1982, trad. it. *Conseguenze del pragmatismo*, Milano 1986, p. 14.

[155] *Ibid.*, p. 170.

ramente che un dato vocabolario funziona meglio di un altro in vista di un certo scopo»[156]. Si tratta di una posizione risultata molto seguita nella descrizione del funzionamento della scienza come insieme di congetture e confutazioni (Thom, Kuhn, Feyerabend e Popper) e, in parte, nella filosofia politica[157]. E gravida di conseguenze lo è anche per il mondo dell'arte.

Senza poterli trattare dettagliatamente, accenniamo infine ad alcune situazioni o protagonisti dell'estetica contemporanea che hanno intrecciato nelle loro riflessioni anche i temi della creatività e della fruizione artistica e architettonica.

Anzitutto segnaliamo l'interesse che gli studi di antropologia culturale hanno avuto nel conferimento di valore a opere d'arte o espressioni culturali, e anche costruttive, di civiltà diverse da quella europea nella quale l'estetica ha preso vita come disciplina. Ci riferiamo, in particolare, a quelli dell'antropologia strutturale sviluppatasi con Claude Lévi-Strauss a partire dal suo storico studio sulle popolazioni del Brasile del 1934 (*Tristes Tropiques*, 1955)[158]. Si tratta di studi vasti che hanno favorito l'estendersi del concetto di cultura a tutte le espressioni delle civiltà, anche primitive, con quanto tutto ciò ha comportato in sede di valutazione critica (e, talvolta, acritica) delle creazioni artistiche anche spontanee, del loro successo e della loro patrimonializzazione. In questa direzione aperta dall'antropologia di Lévi-Strauss possiamo inquadrare anche alcune contemporanee riflessioni di sociologia e antropologia dell'arte legate ai temi dell'ecologismo, del globalismo responsabile e della sostenibilità controllata.

Un'altra direzione che l'antropologia ha assunto è stata quella di avvicinarsi agli studi statistico-sociologici per dar vita a una sorta di antropologia sociale, in cui i maggiori approfondimenti che hanno coinvolto l'architettura sono da riferirsi a Marc Augé[159] e, in Italia, a Guido Martinotti (per i suoi studi sulla città, ispirati anche a Max Weber) e Franco La Cecla[160], autore di un pamphlet estetico-critico contro la riduzione dell'architettura e del design agli stereotipi dominanti della società dell'ipercomunicazione. Altre ricognizioni d'im-

[156] *Ibid*., p. 195.

[157] K.R. Popper, *The Open Society and Its Enemies*, 1943, trad. it. *La società aperta e i suoi nemici*, Roma 1973-1974.

[158] Trad. it. *Tristi tropici*, Milano 1960.

[159] *Non-Lieux. Introduction à une antropologie de la surmodernité*, 1992, trad. it. *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano 1996.

[160] *Contro l'architettura*, Torino 2008.

postazione sociologica sulle dimensioni estetiche contemporanee sono quelle che si vanno declinando a partire dalla fortunata definizione di Zygmunt Bauman di «società liquida», dalla quale consegue un'«estetica liquida» e una infinita messe di variabili (arte liquida, architettura liquida).

I rapporti sia contrastanti che fecondi tra lo studio sociologico e quello estetico dei fenomeni artistici – nell'ottica di una filosofia «discorsiva» che si fa critica della cultura – emergono negli studi dell'estetologo italiano Gillo Dorfles, che applica all'indagine sulle cose (specie sul design) e sui comportamenti umani anche i metodi d'indagine della teoria dell'informazione e della linguistica strutturale. Si tratta di studi (in particolare quelli sull'arte kitsch) che tendono a demistificare le espressioni rivelandone origini, senso e prospettive nella società dominata dalla tecnocrazia e dal consumismo[161]. Dorfles ha accompagnato questi studi con una longeva militanza critica sulle pagine del *Corriere della Sera* (ha seguito tutte le Biennali dal dopoguerra), svolgendo una pratica discorsiva di critica della cultura estetica contemporanea e una non trascurabile attività artistica in prima persona.

Un'attività di demistificazione dichiaratamente orientata a smascherare le ipocrisie della politica artistica contemporanea è stata soprattutto quella svolta dal critico e polemista del *New York Times* Robert Hughes (con René Clair e con lo scrittore Mario Vargas Llosa fieri oppositori «conservatori» dell'arte e dell'architettura contemporanee) in un celebre libro, *The Culture of Complaint* (1993)[162], sferzante demistificazione di tutte quelle espressioni estetico-politiche frutto «dell'ossessione per i diritti civili e dell'esaltazione vittimistica delle minoranze».

Il consumismo e il valore di scambio degli oggetti sono alla base del capitalismo avanzato. Questo valore di scambio, tuttavia, un tempo conferito in base al valore materiale dell'oggetto scambiato, è via via stato attribuito in ragione di una sorta di valore immateriale e simbolico dipeso dalla capacità di costruire intorno all'oggetto di scambio una spettacolarizzazione. Che la merce, nello stadio del capitalismo avanzato, dipenda dal suo grado di spettacolarizzazione, è la tesi fondamentale del filosofo francese Guy Debord, espressa in *La Société du spectacle*:

[161] *Le oscillazioni del gusto*, Torino 1970.
[162] Trad. it. *La cultura del piagnisteo. La saga del politicamente corretto*, Milano 1994.

> Tutta la vita delle società nelle quali predominano le condizioni moderne di produzione si presenta come un'immensa accumulazione di spettacoli. Tutto ciò che era direttamente vissuto si è allontanato in una rappresentazione... Lo spettacolo si presenta nello stesso tempo come la società stessa, come una parte della società e come strumento di unificazione», come ben mostrato dai format televisivi[163].

Nella sua fase ancora più avanzata, questa spettacolarizzazione che sta alla base del conferimento di valore si afferma attraverso i meccanismi ridondanti della comunicazione. In un campo totalmente antifondazionalista, smaterializzato e di linguaggi artificiali, dove l'oggetto è protesi e il corpo non è più condizione originaria dello spazio-tempo, il valore viene attribuito attraverso la capacità dell'iperinformazione di spettacolarizzare un oggetto, un'opera, addirittura un individuo. È il caso delle performance artistiche come quelle di Marina Abramović o, prima, dell'Azionismo viennese, e della trasformazione del critico d'arte in performer, come nei casi di Catherine Millet o Vittorio Sgarbi. Gli uffici di comunicazione, le logiche del marketing (si pensi al ruolo e all'influenza esercitati nell'arte contemporanea dal pubblicitario Charles Saatchi), con le connesse potenzialità economiche, e le tecniche giornalistiche, diventano il campo di battaglia di affermazione delle «volontà d'arte» in un orizzonte post-critico, dove il giornalista-cronista tiene il registro dei fatti artistici, più o meno imposti (oggi affiancato dall'informazione virale e incontrollata dei social network). A tutto ciò corrisponde l'organizzazione per «eventi» delle grandi esperienze artistiche internazionali (le Biennali di Venezia, Documenta di Kassel...) che si configurano come il corrispettivo contemporaneo dei *Salons* di fine Ottocento in Francia.

Contro la riduzione dell'esperienza artistica a fenomeno comunicativo e spettacolare si sono mossi in molti e in varie direzioni.

Vanni Codeluppi[164] ha messo in luce come queste tendenze portino a una sostanziale vetrinizzazione del mondo, ovvero una completa riduzione della società a merce spettacolarizzata posta in esposizione. La vetrinizzazione sociale ha avuto inizio nel Settecento con

[163] *La Société du spectacle*, 1967, trad. it. *Commentari sulla società dello spettacolo e La società dello spettacolo*, Milano 1990, pp. 85-86.

[164] *La vetrinizzazione sociale. Il processo di spettacolarizzazione degli individui e della società*, Torino 2007.

la comparsa della vetrina, ma è nel Novecento che i media hanno rafforzato il modello di comunicazione della vetrina, passando da un modello di fruizione collettiva (manifesti, cinema) a uno fondato sul consumo solitario (pay tv, internet). Con il risultato che tutto oggi viene trasformato in fenomeno da «esporre», come un'opera d'arte: dalla casa, al corpo, alla propria vita. Anche l'estetologo Renato Barilli, di tradizione progressista e tra i primi a occuparsi dell'utilizzo del computer e nuovi media nell'arte, ha sempre inquadrato l'avvento della contemporaneità in continuità con la tradizione moderna e lo sviluppo tecnologico, che ha segnato un grande avanzamento con l'avvento dell'elettromagnetismo. Il postmoderno non sarebbe altro che una «fase tarda» di questo percorso.

Contro un'arte contemporanea ridotta a pura comunicazione si sono mossi critici di area conservatrice. Per quanto riguarda l'arte contemporanea sono stati Robert Hughes e René Clair, per l'architettura Roger Scruton e John Silber.

Contro i metodi e i risultati dell'esperienza decostruttiva e comunicazionale in architettura si è espresso Roger Scruton (*The Aesthetics of Architecture*, 1979), secondo il quale «la separazione tra ciò che è funzionale e ciò che è bello nasce da una confusione sulla stessa natura della ragione pratica, la quale non esclude in sé l'esperienza estetica». Il filosofo statunitense John Silber, studioso di Kant, rettore e presidente emerito della Boston University, nel 2007 ha pubblicato il pamphlet *Architecture of the Absurd: How «Genius» Disfigured a Practical Art* (2007)[165] contro l'architettura decostruttivista, che disattende gli obiettivi della prassi architettonica.

Nell'architettura abbiamo critiche alle espressioni nate dalla perdita di fiducia nella razionalità illuminista anche di segno socio-politico opposto. Sono rappresentate, ad esempio, da Vittorio Gregotti, che in molti saggi di teoria dell'architettura (a partire da *Il territorio dell'architettura*, Milano 1993) ribadisce l'attualità del progetto moderno e del ruolo critico che arte e architettura possono svolgere attraverso il progetto in una prospettiva di chiarimento. A queste possono aggiungersi quelle del matematico Nikos A. Salingaros, che ha pubblicato un «manifesto» contro le avanguardie (*No alle archistar*, Firenze 2010) e «il nichilismo nell'architettura contemporanea».

Riflessioni di carattere più teorico, tese a mostrare le discontinui-

[165] Trad. it. *Architetture dell'assurdo. Come il genio ha tradito un'arte al servizio della comunità*, Torino 2009.

tà storiche all'interno di quello che si definisce unitariamente il «sistema dell'arte», provengono oggi da teorici di università americane. Sono, ad esempio, quelle di Larry Shiner[166] e di Arthur Danto con la sua tesi «hegeliana» di «fine dell'arte» e discontinuità di epistemi artistici nella storia[167].

### *Arte e conflitti di civiltà*

Un'ultima osservazione può essere spesa sui rapporti tra estetica e scontri di civiltà. L'11 settembre 2001 ha portato drammaticamente all'attenzione del mondo il tema del confronto o, come scrisse il politologo Samuel Huntington in un articolo del 1993 su *Foreign Affairs*[168], dello scontro tra civiltà. Anni prima, un altro studioso – palestinese di nascita e americano di formazione –, Edward Saïd (1935-2003), aveva pubblicato un saggio intitolato *Orientalism* (1978)[169] nel quale dimostrava come la conoscenza sull'Oriente elaborata da scrittori, viaggiatori, eruditi e artisti occidentali tra la fine del XVIII e i primi decenni del XIX secolo fosse stata orientata pregiudizialmente verso una costruzione finalizzata a favorire l'assoggettamento europeo del Levante (emblematica è la napoleonica *Description de l'Égypte*).

> Prendendo il tardo secolo XVIII quale approssimativo limite cronologico, l'Orientalismo – scrive Saïd – può essere studiato e discusso come l'insieme delle istituzioni create dall'Occidente al fine di gestire le proprie relazioni con l'Oriente, gestione basata oltre che sui rapporti di forza economici, politici, militari, anche su fattori culturali, cioè su un insieme di nozioni veritative o fittizie sull'Oriente[170].

Il saggio di Saïd cerca di mostrare quali siano state le forze, anche estetiche (artistiche, letterarie, architettoniche) messe in opera per

[166] *The Invention of Art. A Cultural History*, 2001, trad. it. *L'invenzione dell'arte*, Torino 2010.

[167] *After the End of Art*, 1997, trad. it. *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*, Milano 2008.

[168] S.P. Huntington, «Scontro di civiltà?», *Foreign Affairs*, 1993; poi in *Lo scontro di civiltà e la ricostruzione dell'ordine mondiale*, Milano 1997.

[169] Trad. it. *Orientalismo*, Milano 1998.

[170] *Ibid.*, p. 13.

esercitare un dominio etnocentrico bianco su un Oriente la cui immagine è stata creata *ad hoc*.

Questa riflessione era impensabile senza Lévi-Strauss[171], Althusser e Foucault, ma rivela un'«ingenuità» metodologica. È ovvio che il sapere elaborato dall'Occidente sull'Oriente sia un sapere costruito; proprio Foucault ha mostrato come ogni sapere sia sempre epistemico. Lo è stato pertanto quello che Saïd definisce «Orientalismo», ma lo sono stati anche i molteplici paradigmi che dal 1453 in poi l'Europa ha costruito sull'Oriente, spesso collocandolo al vertice del sapere universale[172].

Le critiche più forti a queste tesi sono arrivate dal docente di studi mediorientali Bernard Lewis, che in vari saggi (ad esempio *Europe and Islam*, 1990)[173] ha mostrato come le principali critiche di volontà di potenza che Saïd rivolge alla cultura occidentale sono piuttosto caratteristiche proprie del mondo musulmano, ove, al contrario, l'esperienza estetica e letteraria occidentale si è sempre mostrata come luogo delle libertà. Anche altri commentatori, come Daniel Pipes e Timothy Brennan, hanno criticato l'unilateralismo di Saïd.

Le tesi di Saïd, tuttavia, hanno avuto ricadute in vari campi del sapere e coinvolto anche il dibattito estetico-politico: dalla critica d'arte, agli «area studies», alla teoria femminista. Come ricorda Miguel Mellino, uno dei maggiori sostenitori italiani di Saïd, dopo l'uscita di *Orientalism*, «è stato più difficile affidarsi al concetto di cultura come a un comodo rifugio asettico e considerare la produzione del sapere come un campo autonomo dalle logiche di potere e dalle lotte politiche»[174]. Gli eredi di Saïd hanno così incominciato a «denunciare» la volontà di potenza della cultura occidentale, bianca e logocentrica (da decostruire), partendo dalla Grecia antica e coinvolgendo persino Dante, nel tentativo di «rinvenire le origini di una tradizione malata»[175]. Il critico d'arte e letterario sarebbe diventato in questa prospettiva un medico-terapeuta chiamato a demistificare la volontà di potenza dell'Occidente.

[171] *La Pensée sauvage*, 1962, trad. it. *Il pensiero selvaggio*, Milano 1964.
[172] P. Panza, *Orientalismi*, Milano 2010.
[173] Trad. it. *L'Europa e l'Islam*, Bari 1995.
[174] M. Mellino, *Post-Orientalismo*, Roma 2009, p. 8.
[175] *Ibid*., p. 12.

# PENSARE L'ARCHITETTURA

di Elio Franzini

Gli architetti hanno tradizionalmente un rapporto privilegiato con il pensiero filosofico: cercano un confronto, suscitano interrogativi, instaurano una dimensione dialogica che prosegue ormai da secoli. Interrogarsi su questa relazione è uno dei motivi principali dell'antologia curata da Pierluigi Panza, in cui si analizzano i fondamentali percorsi che i filosofi, dal Settecento ai giorni nostri, hanno seguito con l'architettura, sottolineandone le profonde e complesse motivazioni teoriche, a partire dalle specificità progettuali che caratterizzano il senso stesso del fare architettonico. Ma il merito del lavoro di Panza, oltre all'accurata scelta dei testi e al loro commento teorico, che certo aiutano l'architetto a meditare sul proprio lavoro, è anche quello di indurre domande nel filosofo: domande che partono proprio da motivazioni «architettoniche», che si interrogano cioè sul senso che questa progettualità sempre connessa alla realizzazione di un oggetto, di un'opera, può avere per l'interpretazione filosofica.

*1.* Già nel I secolo d.C., Quintiliano, separando tra loro le arti teoretiche, pratiche e poietiche, afferma che l'architettura ha un ruolo specifico: non è cioè né solo teorico-progettuale né soltanto «pratica», poiché non si riferisce esclusivamente ad azioni. È invece, essenzialmente, un'arte *poietica*, in cui cioè sia il progetto sia le rappresentazioni e le azioni sono finalizzate a un *effectus*, alla realizzazione di un lavoro le cui cause sono dialogicamente molteplici.

È forse qui l'esplicito avvio della specifica dimensione teorica dell'architettura, nel momento cioè in cui viene presa a modello per un'arte progettuale che sia al tempo stesso «teoretica», «pratica» e «poietica». Inoltre, come è noto, sempre nel I secolo d.C., Vitruvio afferma che l'architetto (termine che deriva dal greco *architekton*, e che dunque significa «capomastro») deve possedere sia cognizioni pratiche (*fabrica*) sia conoscenze teoriche (*ratiocinatio*). L'architetto, in sintesi, dovrà avere in sé *ingenium*, *disciplina*, *opus*

e *ratiocinatio*: e questo insieme sarà finalizzato alla costruzione di «cose». Peraltro tale «cosalità» dell'architettura, il suo costitutivo legame con una componente tecnico-materiale, è uno degli elementi che l'estetica ha sempre sottolineato. Per esempio, nei sistemi delle arti d'impostazione idealistica, è proprio in virtù di questa componente che l'architettura occupa il grado più basso, mettendo d'accordo persino due tradizionali «nemici» come Hegel e Schopenhauer. D'altra parte, ed è sempre Vitruvio per primo a ricordarlo, il lato «tecnico» dell'architettura non ne esaurisce affatto il significato, dal momento che persino chi ne svaluta il senso teorico la pone comunque a fondamento delle arti: l'architettura ha infatti anche un aspetto «estetico» poiché la costruzione, oltre alla stabilità (*firmitas*) e all'utilità (*utilitas*), dovrà possedere bellezza, ciò che Vitruvio chiama *venustas*. L'architettura è dunque il punto di incontro del progetto e della materialità del processo produttivo: ma su un piano che, ricordando Marx, è «differente». Crea cioè uno spazio, interpreta lo spazio, non soltanto per «abitarlo» ma per creare in chi lo abita o lo osserva un piacere totalmente sovrastrutturale.

Si può così raggiungere, anche partendo da pensatori tra loro molto diversi, una prima provvisoria conclusione sul senso filosofico dell'architettura: la differenza di questo progetto, della sua genealogia e della sua genesi, dagli altri processi di produzione è, nella sua variata complessità, una dimensione essenzialmente estetica, nel senso etimologico del termine, cioè legata alla sensibilità, all'emozione, al sentimento che il progetto architettonico sa suscitare. Questa dimensione di piacere è legata a un *effectus*, che proviene da un percorso in cui la *poiesis* è insieme, e indissolubilmente, teoria e pratica. Ben si sa, come già sapevano gli studiosi di estetica nel momento della sua nascita «scientifica», cioè nel Settecento, che il piacere è un dato assolutamente *casuale*, che può esserci o non esserci. Tuttavia, nel momento in cui noi siamo di fronte a un progetto che si fa oggetto di piacere, dobbiamo anche essere consapevoli che esso richiede, per poter essere generato, un processo di logica concreta, una genesi tecnico-costruttiva-progettuale dei materiali che la natura offre.

Quando Valéry sostiene che il progetto architettonico è il paradigma della costruzione, vuole allora proprio dire che è un dialogo costruttivo in cui le sottili instabili sensazioni del soggetto inducono a riempire con l'azione gli «spazi vuoti» del mondo: di fronte al disordine e al caos l'architettura è ciò che simbolicamente manifesta un bisogno di *solidità e durata*. Solidità non è soltanto una parola di tecnica «materiale»: indica invece che nell'eseguire, nel fare, *nulla è*

*trascurabile.* Non trascurare nulla significa, come nota Valéry, cercare nel lavoro, nel cantiere, «la virtù misteriosa delle modulazioni impercettibili». Ma sono proprio queste modulazioni quelle capaci, al tempo stesso, di esercitare una funzione teorica, componendo un ordine, e di mettere in movimento una dinamica estetica, generando un piacere complesso.

2. Il processo che conduce a questi risultati, come ci mostrano i testi raccolti nell'antologia di Panza, non è certo né lineare (storicamente definibile in precisi nessi causalistici) né circolare (risolvibile quindi in una statica ripetizione di un'identità logica, dialettica, ermeneutica, decostruttiva): è in senso proprio un dialogo, in cui l'architetto, come l'Eupalinos di Valéry, appare al filosofo come colui che *organizza le ineguaglianze, che lavora sulle differenze.* Dice Eupalinos: «Io sono l'atto. E voi la materia, la forza, il desiderio. Ma siete separati». Il Demiurgo scende nella materia e, senza confondersi con essa, ne affronta le *possibilità.* E affrontare *progettualmente* le possibilità della materia significa accettare di avere con essa una relazione pratica e teorica per nulla pacificata, densa invece di elementi conflittuali. Ma, come scrive Formaggio, «non si tratta di una lotta cieca, nel buio; si tratta di una lotta di leggi. In presenza della legalità della materia, la tecnica, triangolo di punta dell'atto costruttivo, si costituisce in un sistema di leggi, affinché sia opposta legge a legge, risolta legge *in* legge».

L'architettura mostra allora l'idea stessa della materia nella sua intrinseca «poieticità» (cioè costruttività «tecnica»): e ciò attraverso un lavoro creativo che, anche fra elementi arbitrari e casuali, conduce non a una «combinazione per assemblaggio» bensì a un *essere,* cioè a un oggetto concreto e organizzato che si offre alla nostra esperienza. L'opera architettonica è dunque «filosofia» perché appare come una sorta di *poetica dello spazio, che interpreta cioè in senso oggettivo, ma attraverso atti soggettivi, lo spazio, cercando in esso nuovi equilibri.*

Questa poetica è ciò che apre l'architettura alle varie dimensioni dell'estetica. È la stessa ambivalenza dialogica tra il rigore del progetto e il piacere dell'*effectus* a rendere impossibile, per il filosofo che si occupa di architettura, il suo inserimento in una dialettica regolata, in una stabile terminologia, in un «continuismo» capace di assimilare le parole e le cose. L'architettura presenta invece, in modo espressivamente emblematico, un processo artistico-produttivo dove, anche in presenza di un preciso progetto, ci si muove comunque tra zone arbitrarie, casuali, passionali. Ma sono proprio

queste «instabilità» che il progetto *lavora*, trasformandole in spazio, in architettura, in teoria e in prassi. Lo scarto non si pone allora, come direbbe Lyotard, in una anacronia irreversibile ma in quel processo materiale che ci conduce, attraverso il progetto, dalla «natura prima» alla «natura seconda», qualitativamente organizzata, dell'opera, spazio che ha immaginativamente trasformato la natura stessa. Parlare di interpretazione della natura non significa qui una sterile ripresa di paradigmi baconiani, con sogni di magnifiche e progressive sorti dell'*homo faber*, bensì sottolinea che l'architettura è interpretazione perché è, nei suoi stessi atti, come direbbe Formaggio, fenomenologia della tecnica artistica. È cioè un ciclo di produttività che sa trasportare l'*effectus* sul piano dell'*opus* attraverso gesti in cui la personalità storica di chi progetta incontra la storicità materiale della natura e dei suoi cicli, instaurando con essa uno *scambio organico* finalizzato alla costruzione di *forme*, che richiedono teoria, azione e *poiesis* per ordinare la materia secondo alcuni elementi compositivi che ne rispettino le intrinseche specificità: devono lavorarne, appunto, la differenza, costruire attraverso un lavoro sulla differenza. Ma questo lavoro è all'interno di un'interpretazione *euritmica*, dove cioè la forma è in un «ambiente», in relazione organica con l'ambiente di cui l'uomo stesso è parte. La simmetria che caratterizzava la bellezza classica non è più sufficiente: l'interpretazione tecnica deve anche far «ben risuonare» il suo prodotto, sia in relazione all'uomo che lo abita o lo osserva sia in relazione all'ambiente in cui si inserisce.

L'architettura insegna al filosofo, come questa antologia dimostra, che di fronte a un processo produttivo intimamente tramato da «differenze», e dai loro conflitti, non si può semplicemente «colmarle» attraverso una retorica metaforicità (tanto cara a molta filosofia contemporanea) bensì, al contrario, se ne deve esibire la molteplicità per poterla *organizzare*: e organizzarla non attraverso mediazioni definite o con principi metastorici che inglobano il dissonante bensì attraverso trame di senso che sappiano comprendere, come direbbe Goethe, la forza metamorfica del progetto architettonico.

*3.* L'opera architettonica, in conclusione, si offre alla meditazione dei filosofi perché non può essere ritrovata né nella psiche dell'autore né nei suoi materiali costitutivi né negli atti tecnici che hanno condotto alla sua formazione: è invece il dialogo tra questi piani, dialogo che assume forme molto diverse tra loro, come i testi antologizzati dimostrano, ma che mira comunque a un'organizzazione

non solo del materiale ma *nel* materiale, cioè nei suoi valori conoscitivi, etici, sociali, poiché è in tali valori che si è compiuto, senza appagarsi, il progetto costruttivo. In questo senso progettuale e dialogico l'architettura mostra all'estetica l'idea stessa della materia nella sua intrinseca «poesia», nella sua interpretazione dello spazio, spazio in cui costruisce un nuovo equilibrio a partire dalla natura dei materiali stessi.

«Pensare l'architettura» offre allora una precisa conclusione teorica, cioè che non ci si può rivolgere a essa secondo quell'ottica che Bachtin avrebbe detto di «estetica materiale», cioè confondendo l'oggetto, la datità materiale extraestetica e l'organizzazione compositiva e teleologica del materiale. L'architetto è specialista solo come artefice, cioè soltanto nei riguardi del materiale stesso: per il resto è il rappresentante di un potere antropologico che si realizza nel suo interpretare il rapporto uomo-natura. Non è dunque il «materiale» in sé a organizzarsi nella costruzione bensì il materiale *intenzionato*, cioè il contenuto assiologico, totalmente vissuto, della realtà. La tecnica quindi «scompare» nel momento in cui lo spazio costruito viene percepito e abitato, quando esibisce e mostra il suo senso espressivo: il progetto architettonico ha un'intrinseca dimensione filosofica poiché non si arrende al dato materiale e alle sue necessità, non si limita a darne una «rappresentazione», a porre in essere un nuovo «c'è» nascosto nell'opacità del mondo; ricerca invece un dialogo fra i materiali che porta al di là dei materiali, a un sistema assiologico finalizzato all'espressione, all'interpretazione simbolica e costruttiva dello spazio.

I filosofi che sono qui antologizzati hanno afferrato proprio questo nell'architettura: che essa, nel suo lavoro tecnico sulla materia, ne coglie gli interni percorsi immaginativi, li offre come «dati desiderabili», come catene di pensieri che gli atti costruttori pongono in dialogo con la cultura, lo stile, la società, la storia, la tecnica, costituendo un valore che trae il suo significato dall'intero processo interpretativo-formativo. Nel gesto costruttore si rivelano così i temi tradizionali del dibattito filosofico, temi che costruiscono un ritmo progettuale tra *aisthesis* e *poiesis*, tra sensibilità e gesto, fra estetico e artistico.

L'infinito della sensibilità, incontrandosi nel progetto architettonico con il piano finito dell'ordine pratico e con le sue precise leggi di esecuzione, offre al filosofo l'evidenza di ciò che Lévinas chiama il primato dell'idea di infinito, «che proprio in ciò che non è filosofico si manifesta». È per questo motivo che il Socrate di Valéry diventa, nell'Ade, architetto: se l'Universo è l'effetto di un at-

to e questo è l'effetto di un essere, di un bisogno, di un pensiero, di una scienza e di una potenza propri a questo essere, soltanto con l'atto si può raggiungere il gran disegno della natura, interpretarla nella sua immanenza, renderla afferrabile per uno sguardo estetico.

# ARCHITETTURA ED ESTETICA: LE RAGIONI DI UN CONFRONTO

di Pierluigi Panza

*Temi.* Questa antologia raccoglie riflessioni sull'architettura elaborate da pensatori del XVIII, XIX e XX secolo. Si tratta di brani volutamente eterogenei, estrapolati da saggi diversi per metodologia, finalità e contesto. I temi affrontati sono diversi, nati in contesti critici ed epistemologici talvolta inconfrontabili. Ogni singolo brano apporta pertanto un suo proprio contributo al dibattito, e non deve necessariamente essere confrontato con gli altri.

I principali temi che sviluppano queste riflessioni sono quelli del rapporto tra architettura e arte, creazione-imitazione, civiltà, bellezza, funzionalità, linguaggio, stili e temporalità.

Ogni riflessione è caratterizzata da molteplici possibilità interpretative. Si noti, a questo proposito, come il brano del giovane Goethe sullo stile e i passi tratti dalle *Sette lampade dell'architettura* di Ruskin, pur essendo dei «manifesti» a difesa della naturalità ed eticità dello stile gotico, siano inquadrati secondo due tematiche diverse.

Un grande tema che ha da sempre caratterizzato le riflessioni in campo estetico sull'architettura è quello della ricezione e, conseguentemente, della comprensione dell'opera e del giudizio. In tale ambito l'antologia propone, tra le altre, la lettura del brano kantiano sulla distinzione tra «bellezza libera» e «bellezza aderente».

Il tema dell'esautorazione della figura dell'architetto-autore-creatore, figura affermatosi a partire dal XV secolo con Brunelleschi e Alberti ed entrata in crisi nel XIX secolo, viene riecheggiato nelle riflessioni di Adorno e di Benjamin. La riflessione di Benjamin, inoltre, riflette su un aspetto che coinvolge l'architettura del XX secolo: quello di un adeguamento dell'arte alla logica della tecnologia e dell'economia, con la conseguente rinuncia a trasformare la tecnica in cultura.

Ben rappresentata è la riflessione sull'architettura nata in ambito fenomenologico, caratterizzata dal tentativo di superare una riflessione idealistica di stampo metafisico. Questa direzione è rappresentata dai contributi di Paci e Formaggio, e anche dal magi-

strale saggio sulla rovina di Simmel che, a sua volta, rimanda al brano di Schopenhauer in antologia. E mentre il saggio di Schopenhauer, dopo quello di Schelling, dà forza alla grande riflessione ontologica degli autori tedeschi sul rapporto tra arte, filosofia e architettura (Heidegger è, per ora, l'ultimo a fornire una riflessione in questa direzione), i passi tratti dall'*Estetica* di Hegel e dal *Discorso* di Rousseau avviano anche una riflessione sul senso della storia dell'estetica architettonica, del progresso della disciplina nelle sue epoche e in rapporto al generale sviluppo della civiltà.

Un esempio di come le istituzioni culturali possano mettere in atto delle rivoluzioni spaziali ci è invece fornito dall'analisi del sistema panottico presentata da Foucault. Il panottico è il luogo di tutti i luoghi, una sorta di punto di visione di una prospettiva non geometrica e il braccio secolare di una istituzione totale.

Le riflessioni di Gadamer e Derrida mostrano le infinite possibilità di interpretare e decostruire il percorso costitutivo di ciascun aggregato di senso. Il decostruzionismo, in particolare, appare più un metodo di comprensione e analisi storica dell'architettura e delle sue «categorie» che un pensiero capace di rinnovare la prassi costruttiva, se si eccettua un generale riferimento all'uso del bricolage e dello scarto semantico. In questa direzione resta da affrontare, per l'architettura, il problema relativo ai «limiti dell'interpretazione», già avviato da Eco per la letteratura e, in termini più generali, da Hirsch nel suo *Validity in interpretation*. Questo tema riguarda da vicino anche la metodologia della ricerca storica.

Di Eco, l'antologia presenta i brani «classici» sui codici dell'architettura, che hanno caratterizzato la riflessione semiologica degli anni Sessanta. L'entusiasmo di quegli anni per la riduzione «linguistica» di tutti i fenomeni fece persino dimenticare che – sebbene in altri termini – l'idea che l'architettura potesse essere un linguaggio non era una novità assoluta: ne aveva già discettato Germain Boffrand nel *Livre d'architecture contenant les principes generaux de cet art* del 1745. Per Boffrand ogni architettura doveva essere parlante, nel senso di saper rappresentare il «carattere di chi vi abita».

Al linguaggio si lega anche il tema della forma, come segno proprio dello spazio e delle sue determinazioni. E qui, con Focillon, si accenna anche a questo tema, pur in una accezione, quella della forma-plasma, che non ne esaurisce la complessità.

Per concludere, sottolineiamo la presenza nell'antologia di alcuni brani tratti da *Eupalino* di Paul Valéry, certamente il contributo lirico più alto sul confronto tra gli statuti dell'arte del costruire (l'architettura) e l'importanza della riflessione (la filosofia).

*Limiti e criteri.* Come ogni antologia, anche questa presenta i limiti e i difetti del «genere». Innanzitutto, per esigenze di spazio, i brani non sempre rendono giustizia della complessità del pensiero di un autore sull'argomento trattato. Inoltre, il testo non ha potuto evitare l'altro problema delle antologie: quello delle aggregazioni di più autori secondo periodi storici, tendenze o, come in questo caso, nuclei tematici.

Il primo tipo di aggregazione avrebbe messo al riparo da alcune arbitrarietà e forzature; tuttavia, sebbene non esplicitato, rimane sempre sotteso e praticabile dal lettore. La scelta tematica adottata vuole invece offrire delle chiavi interpretative per leggere i contributi presentati. Ci sono altre chiavi interpretative per ogni brano, e ogni lettore le può trovare da sé.

Non essendo possibile fornire uno spettro completo dei contributi filosofici sui diversi temi, si è cercato di mostrarne la complessità, evidenziando come l'argomento coinvolga riflessioni nate in ambiti diversi, secondo approcci e fini differenti.

Nell'antologia si è cercato di comprendere molte tendenze filosofiche dell'età contemporanea, anche se, talvolta, con un solo autore. Ci sono, tuttavia, delle assenze. Non troviamo esponenti dello spiritualismo francese né del pensiero negativo e nichilista tedesco, in quanto non è stato possibile individuare dei brani adatti per una breve presentazione antologica.

Sono stati esclusi anche numerosi pensatori dell'Idealismo tedesco: in questo caso per ragioni editoriali, in quanto molte di queste riflessioni sono già state raccolte nel volume: *L'arte senza muse. L'architettura nell'estetica contemporanea tedesca*, a cura di R. Masiero e G. Pigafetta. A tale testo si rimanda per una conoscenza più specifica sul contributo della filosofia tedesca.

Ad eccezione di Gadamer, Derrida, Formaggio ed Eco, i cui pensieri presentano tratti di unicità nel loro genere, si è preferito evitare la presentazione di brani di autori viventi. Questi quattro autori, inoltre, rappresentano ciascuno una diversa tendenza: Ermeneutica, Decostruzionismo, Fenomenologia e Semiologia.

Se si eccettuano invece alcune figure di confine, come quelle di Ruskin, Morris e Focillon, sono state escluse anche tutte quelle riflessioni teoriche sul fare architettonico elaborate da critici, storici dell'arte e da teorici dell'architettura (ad esempio, quelle di Semper, Riegl, Dvorak ecc.), limitandosi ai filosofi «di professione».

*Confronti.* Al di là dei fini didattici che caratterizzano questa antologia, la scelta di presentare alcuni pensieri di filosofi sull'architettura ribadisce lo sforzo di voler riattivare un dibattito anche sui fondamenti teorico-critici di questa disciplina.

L'intenzione è di fornire elementi di riflessione teorica che rendano possibile il confronto tra discipline diverse – non solo, quindi, tra la progettazione e la filosofia – scongiurando l'arroccamento dell'architettura in se stessa. Si tratta di uno sforzo urgente per questa disciplina, in quanto appare avviata nel senso di marcia opposto a quello degli altri campi del sapere: mentre i metodi delle scienze umane e naturali, come hanno mostrato recenti contributi, stanno rinnovandosi grazie all'acquisizione di competenze provenienti da aree diverse, l'architettura, che tradizionalmente si avvale della conoscenza di molteplici discipline, appare alla ricerca di iperspecialismi e votata alla sola rivendicazione di una propria autonomia prassistica e metodologica.

Con ciò non si intende sostenere che la strada del confronto tra campi disciplinari possa ripartire solo previa comprensione di un comune sostrato epistemologico: da ogni disciplina specialistica e da ogni punto di vista il confronto tra diversi campi del sapere è attuabile. L'apporto che può fornire una disciplina come la filosofia, in particolare l'estetica, a questo confronto, è quello di mostrare le coordinate di un più generale quadro di riferimento relativo ai fenomeni sensibili e artistici, ovvero tutti quei fenomeni ove entrano dialogicamente in gioco la percezione, l'immaginazione, l'intuizione, ma anche le passioni e le capacità tecniche legate alla *poiesis.*

I contributi presentati in questa antologia, quindi, sono validi per avviare un confronto e non sono, naturalmente, disciplinanti l'architettura, che si definisce sulla base della sua fenomenologia, della sua esperienza e attraverso la ricerca analitica nei suoi settori disciplinari. Un quadro di riferimento più generale consente, tuttavia, di confrontare gli statuti di questa disciplina con quelli di altre discipline, di determinare le continuità e le discontinuità con esse, di elaborarne una sintesi più ampia e, se possibile, di creare quell'osmosi che, tanto spesso, è stata materia per lo sviluppo e la messa a punto di nuove metodologie o nuove prassi che si sono introdotte nelle arti figurative.

La presenza di riflessioni già storicizzate mostra, infine, l'intenzione di non voler solo fornire paradigmi critici e interpretativi sui limiti e sui metodi della disciplina architettonica e della sua critica, ma strumenti per un confronto da effettuarsi anche in chiave storica, in primo luogo tra teorie e letteratura architettonica e di altre

discipline, e poi tra storia dell'estetica e storia dell'architettura.

Per quanto riguarda gli autori più recenti, infine, sulla loro riflessione si può verificare l'originalità e la duttilità di alcuni orizzonti dell'attuale critica architettonica, che si dibatte, peraltro, alla ricerca di adeguati strumenti critici e spazi autonomi.

Si confrontino, pertanto, le singole discipline dell'universo architettonico – in particolare quelle della storia, della progettazione e del restauro – con i brani che vengono presentati per rintracciare i nessi e le possibilità di approfondimento. È dal confronto che una disciplina si riconosce come tale: la sua autonomia è resa evidente dall'autonomia dell'altra, la sua capacità di partecipare alla storia della civiltà dalla capacità di iscriversi all'interno del più vasto campo del sapere e di essere in grado di arricchire i propri statuti anche grazie al confronto.

*Architettura ed estetica.* L'architettura, che con la natura è il luogo precipuo dell'esperienza umana, deve pertanto avviare un confronto serrato con l'estetica, l'antropologia, l'epistemologia e le scienze umane per comprendere le dinamiche del rapporto uomo-ambiente, pensiero-costruzione. È un confronto che può certamente essere attivato sia a partire dai metodi di ricerca delle scienze matematiche, che da un metodo fenomenologico, in grado di descrivere le dinamiche «estetiche» che ineriscono il rapporto tra individuo e «mondo della vita». Di una estetica intesa cioè come scienza generale dei fenomeni sensibili, chiamata a fornire un quadro di riferimento delle dinamiche percettive, immaginative, creative, memorative e sensoriali (di carattere visivo, tattile ecc.) che entrano in atto nel rapporto individuo-ambiente, naturale e costruito.

Si tratta di una estetica non intesa come semplice disciplina che si occupa del «giudizio di gusto», ma che si configura anche come un'antropologia descrittiva, in grado di fornire informazioni sui fenomeni sensibili in atto sino a conferir loro validità intersoggettiva. A essa, inoltre, resta di pertinenza la descrizione delle dinamiche dell'atto creativo, irripetibile, non comprensibile secondo i metodi delle scienze positive. Descrizione che può tuttavia essere completa solo se si prende in considerazione l'intera fenomenologia della genesi architettonica; ovvero, oltre alle dinamiche creative dell'autore, i principi, le regole, le tecniche, le norme, il contesto e tutto quanto influenza l'atto *poietico.* Altrettanto si può dire delle dinamiche connesse alla fruizione dell'opera, in primo luogo quella dell'abitare. Anche qui si possono confrontare la ricerca statistica sul sod-

disfacimento abitativo con la descrizione del «mio proprio» abitare.

All'interno di questo generale quadro di riferimento del rapporto tra estetica e architettura non resta, infine, che richiamare temi di più urgente attualità, alcuni dei quali già «annunciati» dai brani raccolti nell'antologia.

Innanzitutto quello dell'autonomia dell'autore, della fine del ruolo storico dell'individuo-progettista o di una sua sopravvivenza in termini di posizione critica nell'ambito di una civiltà caratterizzata dalla «morte dell'uomo». A questo tema si lega quello del problematico rapporto con i tempi brevi del rinnovamento tecnologico, che si confrontano con la secolare persistenza di una idea di edificio come *Bildung*, sede di progressive stratificazioni continuamente poste in crisi dalle rinnovate esigenze. E tra le esigenze, da ultima, non è ingenuo citare anche quella della piacevolezza-bellezza, a cui il luogo dove «poeticamente abita l'uomo» deve saper riferirsi. Come afferma Morris nel brano in antologia, ciascun individuo, in definitiva, dall'architetto all'inquilino, è responsabile della bellezza della sua casa, che è un frammento della bellezza del mondo di cui tutti sono responsabili.

# COSTRUIRE E PENSARE

## Paul Valéry, *Eupalinos ou l'Architecte*

Paris 1921; trad. it. di R. Contu, *Eupalino o dell'Architettura*, Pordenone 1988.

Il poeta francese Paul Valéry (1871-1945), legato dapprima ai Simbolisti e successivamente apertosi a una vena personale caratterizzata anche dalle riflessioni nate nell'ambito dei suoi interessi scientifici (si veda, a questo proposito, l'*Introduzione al metodo di Leonardo* del 1895), lasciò nei *Quaderni* interessanti osservazioni di carattere estetico. Secondo Valéry, la filosofia, per liberarsi dalle astrattezze della sua tradizione, è chiamata a confrontarsi in maniera rigorosa con le strutture del linguaggio e con il fare artistico.

In *Eupalino*, il dialogo dedicato al confronto tra il pensiero speculativo e l'attività costruttiva, ovvero tra filosofia e architettura, Valéry immagina un colloquio tra Fedro e Socrate nell'Ade. Tema del dialogo è l'importanza che il pensiero e gli atti poietici assumono per l'individuo e l'umanità in vista dell'eternità. Rispetto all'opera della natura, quelle dell'uomo appaiono a Valéry più disordinate e frutto di astrazione. L'architettura, tuttavia, è quella che meglio esprime la capacità creativa dell'uomo. Il progetto architettonico è il paradigma di ogni costruzione e l'oggetto dell'architettura si rivela come una *Bildung*, ovvero una forma-formativa caratterizzata dal rapporto tra soggetto creatore e materia. Tre sono le principali caratteristiche dell'architettura, e sono i tre principi vitruviani: l'utilità, la bellezza e la solidità, che rispondono alle esigenze del corpo, dell'anima e del tempo.

FEDRO

Un giorno, caro Socrate, parlavo di queste cose col mio amico Eupalino.

Fedro – diceva – più medito sull'arte mia, e più l'esercito: tanto più penso ed agisco, tanto più soffro e godo d'essere un architetto, e vivamente mi riconosco quale sono con voluttà e chiarezza sempre più certe.

Smarrito in lunghe attese, mi ritrovo per le sorprese che mi cagiono e, attraverso questi gradi successivi del mio silenzio, procedo nell'edificazione di me stesso, mi accosto a così fedele rispondenza tra aspirazioni e facoltà mie da credere d'aver trasformato l'esistenza che mi fu data in una specie d'edifizio umano.

Tanto costrussi – fece sorridendo – da credere d'essermi anch'io costruito.

SOCRATE

Costruirsi, conoscersi: sono due atti oppure no?

... e aggiunse: Io ho inteso alla fedeltà dei pensieri affinché, generati con chiarezza dall'osservazione delle cose, si mutassero, quasi spontanei, negli atti della mia arte. Ho distribuito le mie cure, ho ricostruito l'ordine dei problemi, e dove un tempo finivo ora comincio e vado un poco oltre... Avaro di sogni, concepisco come se eseguissi, e non contemplo più, nello spazio informe della mia anima, gli edifizi immaginari che rispetto a quelli della realtà son quali le chimere e le gorgoni rispetto agli animali veri: ciò che io penso può esser fatto, e ciò che faccio è intelligibile ... E ... ascolta, Fedro – diceva ancora – se sapessi che cos'è per me il piccolo tempio costruito per Erme, a qualche passo di qui. Laddove il passeggero vede solo un'elegante cella – ben poco: quattro colonne in semplicissimo stile – io ho posto il ricordo d'un giorno chiaro della mia vita. O dolce metamorfosi! Quel tempio aggraziato, nessun lo sa, è l'immagine matematica d'una fanciulla di Corinto amata felicemente. E ne riproduce fedele le minime proporzioni. E vive per me rendendomi ciò che gli diedi...

– Ecco, risposi, perché la sua grazia è inspiegabile e vi senti una presenza umana, primizia di fiore femminile, armonia d'un essere incantevole. Desta vagamente un ricordo che non può giungere a termine, e così, inizio d'immagine che tu possiedi perfetta, non cessa di stimolare l'anima e di confonderla. Certo tu sai che, abbandonandomi al mio pensiero, lo paragonerei ad un canto nuziale, nascente da me frammisto a voci di flauto.

Eupalino mi guardò con più precisa e più tenera amicizia.

– Oh, disse, come tu mi comprendi! Nessuno più di te s'è avvicinato al mio demone e però vorrei confidarti tutti i miei segreti, se degli uni, non rifiutandosi al linguaggio, sapessi parlarti a modo, e cogli altri non rischiassi d'annoiarti molto, giacché si riferiscono ai procedimenti ed all'esperienze più particolari della mia arte. Posso dirti soltanto a quali verità, se non a quali misteri, ti accostavi parlandomi di concetti, di canti e di flauti, a proposito del mio giovine tempio. Dimmi, poiché sei così sensibile agli affetti dell'architettura, non hai osservato, camminando nella città, come tra gli edifici che la popolano taluni siano *muti*, ed altri *parlino*, mentre altri ancora, che son più rari, *cantano*? E non il loro ufficio, né il loro aspetto d'insieme così li anima o li riduce al silenzio, ma ingegno di costruttore o piuttosto il favore delle Muse.

– Ora, per tuo suggerimento, lo riconosco nel mio spirito.

– Hai ragione. Gli edifizi che non parlano né cantano non meri-

tano che disdegno: cose morte, di gerarchia inferiore ai mucchi di rottami rovesciati dalle carriole degli sterratori, ché, almeno, quei mucchi ricreano l'occhio sagace con l'ordine accidentale disposto dal loro cadere... Stimo i monumenti che parlano soltanto, se parlan chiaro: qui si riuniscono i commercianti; qui s'amministra la giustizia; qui gemono i prigionieri; qui gli amanti dei bagordi... (dissi allora ad Eupalino, che di questo genere ne avevo visto davvero di caratteristici, ma egli non intese). E logge di mercato, e tribunali, e carceri, ove il costruttore ci si appassioni, hanno un linguaggio schiettissimo. Le une visibilmente ambiscono ad una folla operosa che si rinnovi di continuo, e le offrono peristili e portici, e per molte porte e per facili scalee la invitano nelle sale vaste e illuminate, perché vi faccian gruppo e s'abbandonino al fervore degli affari... Ma le sedi dei giudici devono dire agli occhi il rigore e l'equità delle nostre leggi, e bene vi si addice la maestà delle masse deserte e lo spessore pauroso dei muri. I silenzi delle pietre nude appena rompe, a larghi intervalli, la minaccia d'una porta segreta; o i tristi segni che sulle tenebre di un'angusta finestra disegnano i grossi ferri ond'è sbarrata. Tutto qui parla di sentenze e di pene: la pietra esprime grave ciò che contiene, i muri sono implacabili, e l'opera – conforme alla verità – dichiara fortemente la sua destinazione severa...

[...]

FEDRO

Scherzi a parte, Socrate, da architetto che avresti fatto?

SOCRATE

Non so... Soltanto vedo presso a poco come avrei condotto i miei pensieri.

FEDRO

Conducili almeno fino alla soglia dell'edifizio che non hai costruito.

SOCRATE

Mi basta seguitare questa specie di fantasioso ragionamento che ti tenevo or ora.

Abbiamo detto – o all'incirca dicevamo – che tutte le cose visibili procedono da tre modi di generazione o di produzione che, per altro, si mescolano e si compenetrano... Le une principalmente ma-

nifestano il caso quale vedesi pei resti d'una roccia o d'un paesaggio qualsiasi, popolato di piante germogliate qua e là. Per le altre – come la pianta o l'animale o una scheggia di sale colle faccette agglomerate misteriosamente – concepiamo un accrescimento simultaneo, sicuro e cieco, nel tempo in cui il mondo sembra contenuto in potenza, come se nell'essere futuro esse aspettassero ciò che furono, crescendo in armonia con le cose intorno... Vi sono, infine, le opere dell'uomo; le quali si oppongono in qualche sorta alla natura e al caso, per utilizzarli, violarli o, secondo quanto dicevamo, subirne il potere.

Ora, l'albero non costruisce i rami o le foglie, né il gallo il suo becco e le piume. Ma l'albero e tutte le sue parti, il gallo e tutte le sue membra sono costruiti dai principi stessi, inseparabili dalla costruzione. Ciò che fa, è indivisibile dalla cosa fatta: così in tutti i corpi viventi o quasi viventi, quali i cristalli, giacché non vengono generati da atti, né per spiegarne la generazione si possono invocare combinazioni di atti: gli atti già presuppongono gli esseri viventi. Non potremmo nemmeno affermare ch'essi siano spontanei senza far confessione d'impotenza... Sappiamo, per altro, che gli altri esseri, affinché siano, abbisognano mille cose intorno, e ne dipendono, anche se la loro azione sembri incapace di generarli da sola.

Gli oggetti fatti dall'uomo sono dovuti agli atti d'un pensiero. I principi sono separati dalla costruzione e quasi imposti alla materia da un estraneo tiranno che glieli comunica per il tramite di atti. La natura invece non distingue nel suo lavoro i particolari dall'insieme, e germoglia ad un tempo da tutte le parti, incatenandosi a sé senza tentativi, senza ritorni, senza modelli, senza mire particolari, senza riserve. Essa non divide il progetto dall'esecuzione, non si compone, li mischia al suo corso, li scarta o li impiega, come se la strada scelta, il tempo speso a percorrerla da una cosa che vi si incammina, e questa e persino le difficoltà opposte alla strada, fossero di sostanza uguale. Se tu agiti un braccio, distinguo il braccio dal gesto, e fra il gesto ed il braccio concepisco una relazione di mera possibilità; ma rispetto alla natura il gesto del braccio ed il braccio non si possono separare...

FEDRO

Costruire sarebbe adunque creare per principi separati...

SOCRATE

Sì. Infatti l'uomo crea in due tempi, uno dei quali si svolge nel do-

minio del puro possibile, in seno alla sostanza fine che può imitare tutte le cose e combinarle all'infinito. L'altro è il tempo della natura che contiene in un certo modo il primo, e in un altro ne è contenuto. I nostri atti partecipano d'ambedue, e il progetto è distinto dall'atto come questo dal risultato.

FEDRO

Ma come può concepirsi la separazione, e come si trovano i principi?

SOCRATE

Non sempre sono così distinti come ho detto e, del resto, non tutti gli uomini li distinguono ugualmente; ma una riflessione molto semplice e primitiva basta a darne l'idea. Nel tutto l'uomo discerne tre grandi cose: il proprio corpo, l'anima e il resto del mondo, i quali si comunicano senza interruzione e talvolta anche si confondono, ma per un certo tempo, ché poi si distinguono netto l'una dall'altro, come se il loro miscuglio non fosse durevole e la loro divisione dovesse, ogni tanto e necessariamente, riavvivarsi.

FEDRO

Talora, l'uomo che dorme scambia la propria gamba per una pietra, ed il riposo per un movimento; scambia il desiderio colla gloria, il pulsare delle vene per una voce misteriosa, e come una mosca gli sfiora il viso sente un volto terribile che lo perseguita... Ma tutto ciò non potrebbe durare; egli si desta: conservando il passato all'anima, l'allontana dal corpo, e divide di nuovo tutte le cose per rifabbricarsi secondo i suoi principi.

SOCRATE

È però ragionevole pensare che le creazioni dell'uomo siano fatte pel corpo, e questo principio chiamano *utilità*, o sian fatte per l'anima, e lo vanno cercando col nome di *bellezza*. Ma, per altro, chi costruisce o crea, considerando come il resto del mondo e il fluire della natura tendano in perpetuo a dissolvere, a corrompere o a capovolgere quant'egli fa, deve riconoscere un terzo principio e cercare di comunicarlo alle sue opere. Esso esprime la resistenza con cui l'uomo vuole che le opere si oppongano al destino che le fa perituro, e però ricerca la *solidità* o la *durata*.

FEDRO

Ecco i caratteri maestri di un'opera completa.

SOCRATE

Solo l'*architettura* li esige, e li porta al sommo.

FEDRO

Per me non v'è arte più completa.

SOCRATE

In tal modo il corpo costringe a volere ciò ch'è utile o semplicemente comodo; e l'anima domanda il bello; ma il resto del mondo con le sue leggi e il caso, ci obbliga ad esaminare ogni opera sotto l'aspetto della solidità.

## Martin Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*

Tübingen 1954; trad. it. «Costruire, abitare, pensare», in *Saggi e discorsi*, Milano 1976.

Il problema dell'essere dell'ente è al centro della riflessione di Martin Heidegger (1889-1976). *Essere e tempo* (edito nel '27 e mai completato) riformula il senso di questo interrogativo, caratteristico di tutta la storia della metafisica, in una direzione fenomenologico-esistenzialista. Per definire il senso di questa domanda ontologica, scrive Heidegger, bisogna innanzitutto interrogare l'ente che la pone, cioè l'uomo. Uomo che si caratterizza per la sua «apertura» nei confronti del senso del mondo, per il suo esser-ci (*Da-sein*). Questa apertura avviene sia nel senso del gettamento che in quello della progettualità e interpretazione del mondo. In questo quadro si chiarisce anche il significato dell'opera d'arte (in particolare in *Sentieri interrotti*) come ente ontologicamente diverso dalla cosa.

Successivamente, Heidegger arricchisce la sua riflessione cercando di superare il problema della metafisica a partire dalla considerazione che il linguaggio sia l'elemento strutturante della conoscenza. Infine, procede anche al superamento della distinzione tra essere ed ente nella direzione di una filosofia della «differenza».

«Costruire, abitare, pensare», è il notissimo saggio che il filosofo tedesco dedica all'architettura. Premessa una sottolineatura sull'importanza costitutiva che il linguaggio assume come elemento gnoseologico, Heidegger cerca di mostrare l'inscindibilità di abitare e costruire e disvela l'essenza dell'abitare come «modo in cui i mortali sono sulla terra», ovvero come modo d'esserci. «Solo coloro che sono capaci di abitare – afferma Heidegger – possono costruire». E il costruire, l'edificare, è un coltivare, ovvero un aver cura della terra.

In queste pagine, cercheremo di pensare a proposito dell'«abitare» e del «costruire». Questo pensare a proposito del costruire non pretende di scoprire delle idee che possano servire di modello o di regola per effettive costruzioni. Questo tentativo del pensiero non presenta in alcun senso il costruire dal punto di vista dell'architettura e della tecnica, ma cerca di raggiungere il costruire in quell'ambito originario a cui appartiene ogni cosa che è.

Noi domandiamo:

1 Che cos'è l'abitare?

2 In che misura il costruire rientra nell'abitare?

All'abitare, così sembra, perveniamo solo attraverso il costruire. Quest'ultimo, il costruire, ha quello, cioè l'abitare, come suo fine. Tuttavia non tutte le costruzioni sono delle abitazioni. Un ponte e

un aeroporto, uno stadio e una centrale elettrica sono costruzioni, ma non abitazioni; così una stazione, un'autostrada, una diga, un mercato coperto sono costruzioni, ma non abitazioni. Eppure, anche questo tipo di costruzioni rientrano nella sfera del nostro abitare. Questa sfera oltrepassa l'ambito di queste costruzioni, e d'altro lato non è limitata alle abitazioni. Il camionista è a casa propria sull'autostrada, e tuttavia questa non è il luogo dove alloggia; l'operaia è a casa propria nella filanda, ma non ha lì la sua abitazione; l'ingegnere che dirige la centrale elettrica vi si trova come a casa propria però non vi abita. Queste costruzioni albergano l'uomo. Egli le abita, e tuttavia non abita *in* esse, se per abitare in un posto si intende solo l'avervi il proprio alloggio. Invero, nell'odierna crisi di alloggi, anche l'avere un alloggio in questo senso è già qualcosa di rassicurante e consolante; case di abitazione di questo tipo garantiscono senza dubbio un alloggio; le abitazioni possono oggi anche essere disposte in modo conveniente, facili da tenere, a prezzi accessibili a tutti, aperte all'aria, alla luce e al sole; ma le abitazioni hanno già in se stesse la garanzia che un *abitare* sia davvero possibile? D'altra parte, le costruzioni che non sono abitazioni rimangono pur sempre anch'esse determinate in riferimento all'abitare, nella misura in cui sono al servizio dell'abitare dell'uomo. L'abitare sarebbe quindi in ogni caso il fine che sta alla base di ogni costruire. Abitare e costruire stanno tra loro nella relazione del fine al mezzo. Ma finché noi vediamo la cosa entro limiti di questa prospettiva, assumiamo l'abitare e il costruire così come due attività separate, e in questo c'è senz'altro qualcosa di giusto. Tuttavia, attraverso lo schema fine-mezzo noi nello stesso tempo ci precludiamo l'accesso ai rapporti essenziali. Il costruire è già di per se stesso un abitare. Chi ce lo dice? Chi ci dà in generale una misura con cui possiamo misurare interamente l'essenza di abitare e costruire? La parola che ci parla dell'essenza di una cosa ci viene dal linguaggio, purché noi sappiamo fare attenzione all'essenza propria di questo. Intanto però un flusso, insieme caotico e abilmente costruito, di discorsi, scritti, messaggi si diffonde vertiginosamente per tutta la terra. L'uomo si comporta come se fosse *lui* il creatore e il padrone del linguaggio, mentre è *questo*, invece, che rimane signore dell'uomo. Forse è proprio anzitutto il rovesciamento, operato dall'uomo, di *questo* rapporto di sovranità quello che spinge l'essere dell'uomo verso una condizione di estraniazione (*ins Unheimische*). Che noi ci prendiamo cura scrupolosamente del nostro parlare è un bene, ma non serve a nulla finché anche in questo il linguaggio viene fatto servire solo come un mezzo di espressione. Di tutti gli appelli che si

rivolgono a noi, e che *anche* noi uomini possiamo contribuire a far parlare, il linguaggio è quello assolutamente primo e supremo.

Che cosa significa dunque costruire? L'antica parola altotedesca per *bauen*, costruire, è *buan*, e significa abitare. Che vuol dire: rimanere, trattenersi. Il significato autentico del verbo *bauen*, costruire, e cioè «abitare» è andato perduto. Una traccia nascosta di questo significato si è però conservata nella parola *Nachbar*, vicino. Il *Nachbar* è il *Nachgebur*, *Nachgebauer*, colui che abita nelle vicinanze. I verbi, *buri*, *büren*, *beuren*, *beuron*, significano tutti l'abitare, il luogo dell'abitare. L'antica parola *buan* non ci dice certo solo che il costruire sia propriamente un abitare, ma ci fornisce anche un'indicazione sul come dobbiamo pensare l'abitare a cui essa allude. Generalmente, quando parliamo di abitare, noi ci rappresentiamo un comportamento che l'uomo tiene accanto a molti altri tipi di comportamento. Ad esempio: qui lavoriamo, là abitiamo. Non ci limitiamo ad abitare, sarebbe come un non far nulla, ma invece siamo in un certo mestiere, facciamo degli affari, viaggiamo e abitiamo da qualche parte mentre siamo in viaggio, ora in un posto ora in un altro. Costruire significa originariamente abitare. Là dove la parola abitare parla ancora in modo originario, essa dice anche *fin dove* arriva l'essenza dell'abitare. *Bauen* (costruire), *buan*, *bhu*, *beo*, sono infatti la stessa parola che il nostro *bin* (sono) nelle sue varie forme: *ich bin*, io sono? L'antica parola *bauen*, a cui si ricollega il *bin*, risponde: *ich bin*, *du bist* vuol dire: io abito, tu abiti. Il modo in cui tu sei e io sono, il modo in cui noi uomini *siamo* sulla terra, è il *Baun*, l'abitare. Esser uomo significa: essere sulla terra come mortale, e cioè abitare. L'antica parola *bauen*, secondo la quale l'uomo *è* in quanto *abita*, significa però anche, nello stesso tempo, custodire e coltivare il campo (*den Acker bauen*), coltivare la vigna. Un tal *bauen* (nel senso di coltivare) si limita a proteggere, a proteggere la crescita che porta di per sé i suoi frutti. *Bauen* nel senso di custodire e coltivare non è un produrre. Il costruire (*Bau*) un tempio o una nave, invece, produce in un certo senso la sua opera. Il costruire, qui, in contrasto con il coltivare, è inteso come erigere. I due modi del *Bauen* – *bauen* inteso come coltivare, nel senso latino di *colere*, *cultura*, e *bauen* come erigere costruzioni, *aedificare* – sono entrambi compresi nel *Bauen* propriamente detto, nell'abitare. Il *Bauen* inteso in questo senso di abitare, cioè come essere sulla terra, rimane però per l'esperienza quotidiana dell'uomo, ciò che il nostro linguaggio indica molto bene come quello che fin da principio è l'«abituale» (*das «Gewohnte»*). Per questo esso passa in secondo piano rispetto ai modi molteplici in cui l'abitare si dispiega, cioè rispetto alle attività del

coltivare e dell'edificare. Queste attività rivendicano quindi per sé il termine *bauen*, «costruire» e di conseguenza anche tutta l'area dei suoi contenuti. L'autentico senso del *bauen*, cioè l'abitare, cade nell'oblio.

Questo fatto, a prima vista, appare un semplice sviluppo, interno alla storia dei significati delle parole. In realtà, in esso si cela invece qualcosa di decisivo, e cioè il fatto che l'abitare non viene esperito come l'essere dell'uomo; l'abitare non viene mai in alcun modo pensato come il tratto fondamentale dell'essere dell'uomo.

Che il linguaggio ci ritiri, per così dire, l'autentico significato della parola *bauen*, l'abitare, è però un segno dell'originarietà di tali significati; giacché proprio alle parole essenziali di una lingua accade che ciò che esse propriamente dicono cada facilmente nell'oblio, facendo posto al significato che si impone più immediatamente. Il mistero di questo processo, l'uomo non lo ha ancora pensato. Il linguaggio sottrae all'uomo il proprio parlare semplice e alto. Ma in tal modo il suo appello principale non diventa muto, solo rimane silenzioso. È vero che l'uomo tralascia di fare attenzione a questo silenzio.

Se tuttavia ascoltiamo ciò che il linguaggio ci dice nella parola *bauen*, costruire, apprendiamo tre cose:

1 Costruire è propriamente abitare.

2 L'abitare è il modo in cui i mortali sono sulla terra.

3 Il costruire come abitare si dispiega nel «costruire» che coltiva, e coltiva ciò che cresce; e nel «costruire» che edifica costruzioni.

Se consideriamo questi tre punti, troviamo un'indicazione e osserviamo questo: che cosa sia, nella sua essenza, il costruire edifici, noi non siamo in grado neanche di *domandarlo* in modo adeguato, e tanto meno possiamo adeguatamente deciderlo, finché non pensiamo al fatto che ogni costruire è in sé un abitare. Non è che noi abitiamo perché abbiamo costruito; ma costruiamo e abbiamo costruito perché abitiamo, cioè perché siamo *in quanto* siamo *gli abitanti* (*die Wohnenden*). Ma in che consiste l'essenza dell'abitare? Ascoltiamo ancora quel che ci dice la lingua: l'antica parola sassone *wuon*, il gotico *wunian* significano, come l'antico *bauen*, il rimanere, il trattenersi. Ma il gotico *wunian* dice più chiaramente come questo rimanere sia sentito. *Wunian* significa: esser contento (*zufrieden sein*), avere la pace (*Friede*), rimanere in essa. La parola *Friede* indica il *Freie*, o *Frye*, ciò che è libero; e *fry* significa preservato da mali e da minacce, preservato da..., e cioè curato, riguardato (*geschont*). Questo riguardare non consiste solo nel fatto che non facciamo niente a quello per cui abbiamo riguardo. L'autentico aver riguardo è

qualcosa di positivo, e si verifica quando noi fin da principio lasciamo essere qualcosa nella sua essenza, la riconduciamo e ricoveriamo in questa essenza, cioè, conformemente alla parola *freien*, la cingiamo di protezione (*einfrieden*). Abitare, esser posti nella pace, vuol dire: rimanere nella protezione entro ciò che ci è parente (*Frye*) e che ha cura di ogni cosa nella sua essenza. *Il tratto fondamentale dell'abitare è questo aver cura (Schonen).* Esso permea l'abitare in ogni suo aspetto. L'abitare ci appare in tutta la sua ampiezza quando pensiamo che nell'abitare risiede l'essere dell'uomo, inteso come il soggiornare dei mortali sulla terra.

Ma «sulla terra» significa già «sotto il cielo». Entrambi significano insieme «rimanere davanti ai divini» (*die Göttlichen*) e implicano una «appartenenza alla comunità degli uomini». C'è una unità *originaria* entro la quale i Quattro: terra e cielo, i divini e i mortali, sono una cosa sola.

La terra è quella che servendo sorregge, che fiorendo dà frutti, che si distende inerte nelle rocce e nelle acque e vive nelle piante e negli animali. Quando diciamo «terra» pensiamo già insieme anche gli altri Tre, ma non riflettiamo ancora sulla semplicità (*Einfalt*) dei Quattro.

Il cielo è il cammino arcuato del sole, il vario apparire della luna nelle sue diverse fasi, il luminoso corso delle stelle, le stagioni dell'anno e il loro volgere, la luce e il declino del giorno, il buio e il chiarore della notte, la clemenza e l'inclemenza del tempo, l'addensarsi delle nuvole e l'azzurra profondità dell'etere. Quando diciamo cielo, pensiamo già insieme anche gli altri Tre, ma non riflettiamo ancora sulla semplicità dei Quattro.

I divini sono i messaggeri che ci indicano la divinità. Nel sacro dispiegarsi della loro potenza, il dio appare nella sua presenza o si ritira nel suo nascondimento. Quando nominiamo i divini, pensiamo già anche insieme gli altri Tre, ma non riflettiamo ancora sulla semplicità dei Quattro.

I mortali sono gli uomini. Si chiamano mortali perché possono morire. Morire significa esser capace della morte *in quanto* morte. Solo l'uomo muore, e muore continuamente, fino a che rimane sulla terra, sotto il cielo, di fronte ai divini. Quando nominiamo i mortali, pensiamo già anche insieme gli altri Tre, ma non riflettiamo ancora sulla semplicità dei Quattro.

Questa loro semplicità noi la chiamiamo il *Geviert*, la Quadratura. I mortali *sono* nella Quadratura in quanto *abitano*. Ma il tratto fondamentale dell'abitare è l'aver cura. I mortali abitano nel modo dell'aver cura della Quadratura nella sua essenza. L'abitante aver

cura è quindi quadruplice. I mortali abitano in quanto essi salvano la terra – intendendo la parola *retten* (salvare) nel suo senso antico, che ancora Lessing conosceva. Salvare non significa solo strappare da un pericolo, ma vuol dire propriamente: liberare (*frei-lassen*) qualcosa per la sua essenza propria. Salvare la terra è più che utilizzarla o, peggio, sfiancarla. Il salvare la terra non la padroneggia e non l'assoggetta; da questi atteggiamenti, manca solo un passo perché si instauri uno sfruttamento senza limiti.

I mortali abitano in quanto accolgono il cielo come cielo. Essi lasciano al sole e alla luna il loro corso, alle stelle lasciano il loro cammino, alle stagioni dell'anno le loro benedizioni e la loro inclemenza, non fanno della notte giorno, né del giorno un affannarsi senza sosta.

I mortali abitano in quanto attendono i divini come divini. Sperando, essi li confrontano con l'inatteso e insperato. Essi attendono gli indizi del loro avvento, e non misconoscono i segni della loro assenza. Non si fanno da sé i loro dei e non praticano il culto degli idoli. Nella disgrazia, essi attendono ancora la salvezza che si è allontanata da loro.

I mortali abitano in quanto conducono la loro essenza propria – che è l'esser capaci della morte in quanto morte – all'uso di questa capacità, affinché sia una buona morte. Condurre i mortali nell'essenza della morte non significa affatto porre come fine la morte intesa come vuoto nulla; né vuol dire oscurare l'abitare dell'uomo con uno sguardo ottusamente fissato sulla fine. Nel salvare la terra, nell'accogliere il cielo, nell'attendere i divini, nel condurre i mortali avviene l'abitare come il quadruplice aver cura della Quadratura. Aver cura significa custodire la Quadratura nella sua essenza. Ciò che è preso in custodia deve esser messo al riparo. Ma l'abitare, quando ha cura della Quadratura, dove mette al riparo la sua essenza? Come attuano i mortali l'abitare inteso come un tale aver cura? Di questo i mortali non sarebbero mai capaci, se l'abitare fosse solo un soggiornare sulla terra, sotto il cielo, davanti ai divini, insieme ai mortali. L'abitare, invece è già sempre un soggiornare presso le cose. L'abitare come aver cura preserva la Quadratura in ciò presso cui i mortali soggiornano: nelle cose.

Il soggiornare presso le cose non si aggiunge però, come una quinta modalità, ai quattro modi menzionati dell'aver cura; anzi, il soggiornare presso le cose è l'unico modo in cui di volta in volta si compie unitariamente il quadruplice soggiornare nella Quadratura. L'abitare ha cura della Quadratura in quanto porta l'essere (*Wesen*) di questa nelle cose. Le cose, però, albergano e danno riparo alla

Quadratura *solo quando* esse stesse vengono lasciate essere nella loro essenza di cose. Come accade questo? Può accadere nella misura in cui i mortali proteggono e curano le cose che crescono, ed edificano in modo appropriato quelle che non crescono da sé. Curare ed edificare costituiscono il costruire in senso stretto. L'*abitare*, nella misura in cui mette al riparo la Quadratura nelle cose, è, in quanto un tal mettere al riparo, un *costruire*. Con questo siamo condotti alla nostra seconda domanda:

In che misura il costruire rientra nell'abitare?

La risposta a questa domanda ci chiarisce che cosa il costruire propriamente sia, pensato in base all'essenza dell'abitare. Limitiamoci al *bauen*, al costruire, nel senso dell'edificare cose, e domandiamoci: che cos'è una cosa costruita, in questo senso? Prendiamo come esempio per la nostra riflessione un ponte.

Il ponte si slancia «leggero e possente» al di sopra del fiume. Esso non solo collega due rive già esistenti. Il collegamento stabilito dal ponte – anzitutto – fa sì che le due rive appaiano come rive. È il ponte che le oppone propriamente l'una all'altra. L'una riva si distacca e si contrappone all'altra in virtù del ponte. Le rive, poi, non costeggiano semplicemente il fiume come indifferenziati bordi di terra ferma. Con le rive, il ponte porta di volta in volta al fiume l'una e l'altra distesa del paesaggio retrostante. Esso porta il fiume e le rive e la terra circostante in una reciproca vicinanza. Il ponte riunisce la terra come regione intorno al fiume. Così conduce il fiume attraverso i campi. I pilastri del ponte, saldamente piantati nel letto del fiume, reggono lo slancio delle arcate, che lasciano libera la via alle acque. Sia che le acque scorrano tranquille e allegre, sia che le piene dell'uragano o del disgelo si precipitino in ondate impetuose contro le arcate, il ponte è pronto per ogni umore del cielo e per i suoi vari mutamenti. Anche là dove il ponte copre il fiume, tiene la sua corrente in relazione con il cielo, in quanto l'accoglie per pochi istanti sotto la luce delle arcate e quindi di nuovo la lascia andare.

Il ponte lascia libero corso al fiume e insieme garantisce ai mortali la via attraverso cui possono andare da una regione all'altra. I ponti conducono in vari modi. Il ponte della città collega il quartiere del castello alla piazza della cattedrale, il ponte di accesso al capoluogo avvia vetture e carri verso i villaggi del circondario. Il vecchio e poco appariscente ponte in pietra che traversa un piccolo corso d'acqua dà il passaggio al carro del raccolto che va dalla campagna al villaggio, e conduce il carico di legname dal sentiero di campagna alla strada principale. Il ponte d'autostrada è una maglia della rete delle grandi correnti di traffico, rette dal calcolo e dal

principio della massima rapidità. In ognuno di questi casi, e in modi sempre diversi, il ponte conduce su e giù gli itinerari esitanti o affrettati degli uomini, permettendo loro di giungere sempre ad altre rive e, da ultimo, di passare, come mortali, dall'altra parte. Il ponte supera il fiume o il burrone con arcate ora alte e ora basse; sia che i mortali facciano attenzione allo slancio oltrepassante del ponte, sia che dimentichino che, sempre già sulla via dell'ultimo ponte, essi fondamentalmente si sforzano di superare ciò che hanno in sé di mediocre e di malvagio, per presentarsi davanti alla integrità (*das Heile*) del divino. Il ponte, come lo slancio oltrepassante, *raccoglie* davanti ai divini. Non importa che la presenza del divino sia esplicitamente considerata (*bedacht*) e visibilmente *ringraziata* (*bedankt*) come nella figura del santo protettore del ponte, o che invece rimanga misconosciuta, o addirittura messa da parte.

Il ponte *riunisce* presso di sé, nel suo modo, terra e cielo, i divini e i mortali. Secondo un'antica parola tedesca, riunione, raduno si dice *thing*. Il ponte, proprio *in quanto* è la descritta riunione della Quadratura – è un *Ding*, una cosa. Invero generalmente si pensa che il ponte sia anzitutto e propriamente *solo* un ponte. Solo per un senso aggiunto e occasionale potrebbe poi anche esprimere molteplici significati. Inteso come espressione di questo tipo, esso diventerebbe – in tale prospettiva – un simbolo, per esempio simboleggerebbe tutto ciò che abbiamo menzionato fin qui.

Ma in realtà il ponte, se è un vero ponte, non è mai anzitutto un semplice ponte e poi, in un secondo tempo, un simbolo. Né il ponte è fin da principio solo un simbolo, nel senso che esprima qualcosa che, in senso stretto, non gli appartiene. Quando consideriamo il ponte in senso stretto, esso non si mostra mai come espressione. Il ponte è una cosa e *solo questo*. Solo? In quanto è questa cosa, esso riunisce la Quadratura.

Certo il nostro pensiero è abituato da sempre a stimare *troppo poco* l'essenza della cosa. Nel corso del pensiero occidentale, ciò ha avuto per conseguenza i il fatto che ci si rappresenta la cosa come una x sconosciuta, portatrice di qualità percettibili. Da questo punto di vista, è chiaro che tutto ciò *che appartiene già all'essenza riunente di questa cosa* ci appare come un'aggiunta successiva prodotta dalla nostra interpretazione E tuttavia il ponte non sarebbe mai un semplice ponte, se non fosse una cosa.

Certo il ponte è una cosa di un tipo *particolare*; esso infatti riunisce la Quadratura *in questo senso*, che le accorda un posto (*eine Stätte verstattet*). Ma solo ciò che è *esso stesso* un *luogo* (*Ort*) può accordare un posto. Il luogo non esiste già prima del ponte. Certo, anche pri-

ma che il ponte ci sia, esistono lungo il fiume numerosi spazi (*Stellen*) che possono essere occupati da qualcosa. Uno di essi diventa a un certo punto un luogo, e ciò *in virtù del ponte.* Sicché il ponte non viene a porsi in un luogo che c'è già, ma il luogo si origina solo a partire dal ponte. Il ponte è una cosa, riunisce la Quadratura, ma la riunisce nel senso che accorda alla Quadratura un posto. A partire da questo posto si determinano le località e le vie (*Plätze und Wege*) in virtù delle quali uno spazio si ordina e dispone (*eingeräumt wird*).

Le cose che, in tal modo, sono dei luoghi, sono le sole che di volta in volta accordano degli spazi. Che cosa indichi questa parola *Raum*, spazio, ce lo dice un suo antico significato *Raum, Rum*, significa un posto reso libero, per un insediamento di coloni o per un accampamento. Un *Raum* è qualcosa di sgombrato (*etwas Eingeräumtes*), di liberato, e ciò entro determinati limiti, quel che in greco si chiama περας. Il limite non è il punto in cui una cosa finisce, ma, come sapevano i greci, ciò a partire da cui una cosa *inizia la sua essenza* (*Wesen*). Per questo il concetto è ορισμος, cioè limite. Spazio e essenzialmente ciò che è sgombrato, ciò che è posto entro i suo limiti. Ciò che così è sgombrato viene di volta in volta accordato (*gestattet*) e così disposto (*gefügt*), cioè raccolto da un luogo, cioè da una cosa del tipo del ponte. *Di conseguenza, gli spazi ricevono la loro essenza non dallo spazio, ma da luoghi.* Le cose che, in quanto luoghi, accordano un posto, le chiameremo ora – anticipando – edifici (*Bauten*). Essi si chiamano così perché sono prodotti da quel costruire che edifica (*das errichtende Bauen*). Di che tipo debba essere questa produzione, e cioè il costruire, possiamo capirlo solo se prima prendiamo in considerazione l'essenza di quelle cose, che di per se stesse, per la loro fabbricazione, richiedono il costruire inteso come produrre. Queste cose sono luoghi, che accordano un posto alla Quadratura, un posto che di volta in volta dispone (*einräumt*) uno spazio. Nell'essere (*Wesen*) di queste cose come luoghi risiede il rapporto di luogo e spazio, ma risiede anche la relazione del luogo all'uomo che in esso prende dimora. Perciò ora cercheremo di chiarire l'essenza di queste cose che chiamiamo edifici prendendo brevemente in considerazione quanto segue.

Anzitutto: in che rapporto stanno luogo e spazio? e in secondo luogo, qual è la relazione tra uomo e spazio?

Il ponte è un luogo. In quanto è una cosa siffatta, esso accorda uno spazio, in cui hanno accesso terra e cielo, i mortali e i divini. Lo spazio accordato dal ponte contiene vari posti (*Plätze*) che stanno variamente vicini o lontani dal ponte. Questi posti possono essere fissati come puri e semplici punti (*Stellen*) tra i quali sussiste una di-

stanza misurabile; una distanza, in greco uno σταδιον, è sempre disposta in uno spazio (*eingeräumt*), e precisamente è disposta tra due puri e semplici punti. Quello che è così disposto dai punti è uno spazio di un tipo particolare. In quanto distanza, σταδιον è ciò che la stessa parola *stadion* ci dice in latino: è uno *spatium*, un intervallo. In tal modo vicinanza e lontananza tra uomini e cose possono diventare pure distanze, definite da un intervallo. In uno spazio che e rappresentato come puro *spatium*, il ponte appare ora come un semplice qualcosa che sta in un punto, un punto che in ogni momento può essere occupato da qualcos'altro o può essere sostituito da una semplice notazione. Non solo: dello spazio inteso come intervallo si possono rilevare le estensioni in altezza, larghezza, profondità. Ciò che in tal modo viene tirato fuori, in latino *abstractum*, ce lo rappresentiamo come la pura molteplicità delle tre dimensioni. Ciò che questa molteplicità dispone e ordina (*einräumt*) non è più definito in base a distanze, non è più *spatium*, ma solo più pura *extensio*, estensione. Lo spazio inteso come *extensio*, però, si lascia ancora a sua volta ridurre, attraverso un processo astrattivo, a relazioni analitico-algebriche. Ciò che queste dispongono e aprono (*einräumen*) è la possibilità della pura costruzione matematica di molteplicità con qualunque numero di dimensioni. Si può dire che questo, così matematicamente disposto e aperto, è «lo» spazio. Ma «lo» spazio in questo senso non contiene spazi e posti. In esso non troveremo mai dei luoghi, cioè delle cose del tipo del ponte. Tutto all'opposto, invece, è proprio entro gli spazi disposti e aperti dai luoghi che risiede ogni volta lo spazio inteso come intervallo, e a sua volta entro a questo lo spazio inteso come pura estensione. *Spatium* ed *extensio* danno di volta in volta la possibilità di misurare le cose, e ciò che esse dispongono e aprono, secondo distanze, percorsi, direzioni, e di calcolare queste misure. In nessun caso, tuttavia, i numeri-misure e le loro dimensioni, per il solo fatto di essere applicabili *universalmente* a ogni cosa estesa, sono anche da considerare il *fondamento* dell'essenza degli spazi e dei luoghi che si possono misurare con l'impiego della matematica. Non è possibile qui esaminare fino a che punto, intanto, anche la fisica moderna sia stata costretta dalle cose stesse a rappresentarsi il mezzo spaziale dello spazio cosmico come l'unità di un campo definita dal corpo come centro dinamico. Gli spazi che ogni giorno percorriamo sono disposti e aperti da luoghi; e l'essenza di questi si fonda in cose del tipo del ponte. Se facciamo attenzione a questi rapporti tra luogo e spazi, tra spazi e spazio, troviamo anche una base per riflettere sulla relazione tra uomo e spazio.

Dire: «la relazione tra uomo e spazio» fa pensare che l'uomo stia da una parte e lo spazio dall'altra. Invece lo spazio non è qualcosa che sia di fronte all'uomo. Non è né un oggetto esterno né una esperienza interiore. Non ci sono gli uomini e inoltre lo *spazio*; giacché se dico «un uomo» e intendo con questo termine quell'ente che è nel modo dell'uomo, e cioè che abita, con ciò indico già con il termine «un uomo» il soggiornare della Quadratura presso le cose. Anche quando ci rapportiamo a cose che non sono in una vicinanza raggiungibile, soggiorniamo pur sempre presso le cose stesse. Non è vero, come si suole insegnare, che noi semplicemente ci rappresentiamo interiormente le cose lontane, di modo che, al posto di queste cose lontane, sfilano nella nostra intimità e nella nostra testa solo delle rappresentazioni. Se noi ora, quanti siamo qui, pensiamo di qui al vecchio ponte di Heidelberg, il pensare a quel luogo non è un puro *Erlebnis* interno alle persone presenti qui, ma invece appartiene all'essenza del nostro pensare a quel ponte il fatto che questo pensare *in se stesso* abbracci l'intera distanza che ci separa da quel luogo e si mantenga in essa (*die Ferne zu diesem Ort durchsteht*). Da qui noi siamo là presso il ponte, e non invece presso un qualche contenuto rappresentativo della nostra coscienza. Anzi, anche stando qui possiamo essere, rispetto a quel ponte e a ciò che esso dispone e apre, più vicini di uno che lo usa quotidianamente come una qualunque via di passaggio. Degli spazi, e con essi «lo» spazio, sono sempre già disposti e aperti nel soggiornare dei mortali. Degli spazi si aprono in virtù del fatto che sono ammessi entro l'abitare dell'uomo. Che i mortali *sono* vuol dire che, *abitando*, abbracciano spazi e si mantengono in essi (*wohnend durchstehen sie Räume*) sulla base del loro soggiornare presso cose e luoghi. E solo perché i mortali, conformemente alla loro essenza, abbracciano spazi stando in essi, possono anche percorrerli (*durchgehen*). Ma con questo muoversi percorrendo gli spazi (*gehen*) noi non rinunciamo a quello stare (del *durchstehen*). Invece, noi sempre percorriamo degli spazi solo in quanto già li sosteniamo e abbracciamo (*ausstehen*), nella misura in cui costantemente soggiorniamo presso luoghi e cose. Se vado verso l'uscita di questa sala, è perché ci sono già, e non potrei andarvi se non fossi così fatto che sono già là. Io non sono mai solo qui come questo corpo incapsulato, ma sono là, cioè già abbraccio e occupo lo spazio (*durchstehen*), e solo così posso anche percorrerlo (*durchgehen*).

Anche quando i mortali «rientrano in se stessi» non abbandonano la loro appartenenza alla Quadratura. Quando, come si dice, ritorniamo in noi stessi, vi ritorniamo muovendo dalle cose, *senza* mai

*rinunciare* al nostro soggiorno presso le cose. Anzi, anche la perdita di contatto con le cose che si verifica in condizioni di depressione, non sarebbe in alcun modo possibile se anche questa condizione non rimanesse ciò che, come condizione umana, non può non essere, e cioè un soggiornare *presso* le cose. Solo perché questo soggiornare determina fin da principio l'essere dell'uomo, solo per questo le cose presso le quali siamo possono anche *non* aver nulla da dirci e *non* importarci più.

Il rapporto dell'uomo ai luoghi e, attraverso i luoghi, agli spazi, risiede nell'abitare. La relazione di uomo e spazio non è null'altro che l'abitare pensato nella sua essenza.

Se riflettiamo nel modo che ora si è tentato sulla relazione tra luogo e spazio, ma anche sul rapportarsi dell'uomo allo spazio, ne risulta illuminata l'essenza di quelle cose che sono dei luoghi e che noi chiamiamo edifici.

Il ponte è una cosa di questo tipo. Il luogo apre l'accesso in un posto (*lässt in eine Stätte ein*) alla semplicità (*Einfalt*) di terra e cielo, di divini e mortali, in quanto dispone (*einrichtet*) il posto in spazi. Il luogo fa posto (*einräumt*) alla Quadratura in un duplice senso. Il luogo *dà accesso* alla Quadratura e la dispone (*einrichtet*). Le due cose, cioè il far posto come dare accesso e il far posto come disporre, sono strettamente connesse. Come duplice far posto, il luogo è un ricetto (*Hut*) della Quadratura, o, come dice la stessa parola, un *Huis*, un *Haus*, una dimora. Cose del tipo di questi luoghi danno dimora al soggiornare dell'uomo. Cose di questo tipo sono dimore (*Behausungen*), ma non necessariamente abitazioni in senso stretto.

La produzione di queste cose è il costruire. La sua essenza consiste nel suo corrispondere all'essere specifico di queste cose. Esse sono luoghi che fanno posto a spazi. È per questo che il costruire, in quanto erige luoghi, è un fondare e un disporre (*Fügen*) spazi. Poiché il costruire produce luoghi, con il disporsi dei suoi spazi entra nella commettitura (*Gefüge*) cosale degli edifici anche lo spazio inteso come *spatium* e come *extensio*. Ma il costruire non forma mai «lo» spazio; né immediatamente né mediatamente. Nondimeno, il costruire, in quanto produce cose come luoghi, è vicino all'essenza degli spazi e all'origine essenziale del «lo» spazio più di ogni geometria e matematica. Il costruire erige luoghi che fanno posto alla Quadratura. Dalla semplicità in cui stanno uniti terra e cielo, i divini e i mortali, il costruire *riceve la direzione* (*Weisung*) per il suo erigere luoghi. Dalla Quadratura il costruire *prende* la misura per ogni suo percorrere e misurare (*Durchmessen und Ausmessen*) gli spazi che di volta in volta sono disposti dai luoghi fondati. Gli edifici custodi-

scono la Quadratura. Sono cose che, a loro modo, hanno cura della Quadratura. Aver cura della Quadratura, salvare la terra, accogliere il cielo, attendere i divini, condurre i mortali – questo quadruplice aver cura è la semplice essenza dell'abitare. Così i veri edifici imprimono il loro segno sull'abitare, portandolo nella sua essenza e dando ricetto a questa essenza. Il costruire, inteso in questo modo, è un «far abitare» privilegiato. Se esso *è* in realtà questo, allora il costruire *ha* già risposto all'appello della Quadratura. Su questo rispondere rimane fondato ogni progettare, che a sua volta apre ai progetti gli ambiti adeguati per i loro tracciati.

Appena cerchiamo di pensare l'essenza del costruire edificante in basse a questo «far abitare» riusciamo anche a percepire più chiaramente in che cosa consista quel produrre in cui si attua il costruire. Generalmente siamo abituati a concepire il produrre come un'attività che ha per risultato l'edificio compiuto. Ci si può rappresentare il produrre (*Hervorbringen*) in questi termini: si coglie qualcosa di giusto, ma non si afferra la sua essenza, che è di essere un ap-portare (*Herbringen*) che pone davanti (*vorbringt*). Il costruire, cioè *ap*-porta la Quadratura in una cosa, e pone *davanti* la cosa come un luogo in ciò che è presente, il quale solo ora, *da* questo luogo, è disposto nello spazio (*eingeräumt*).

Pro-durre si dice in greco τιχτω. Alla stessa radice *tec* di questo verbo si ricollega la parola τεχνη, tecnica. Essa, per i greci, non significa né arte né mestiere, ma: far apparire qualcosa tra le cose presenti (*in das Anwesende*), come questo o quello, in questo o quel modo. I greci pensano la τεχνη, il pro-durre, in base al «far apparire». La τεχνη da pensare in tali termini si nasconde da sempre nell'elemento «tettonico» dell'architettura. Nei nostri tempi, essa si nasconde ancora, e in modo più decisivo, nella tecnica dei motori. Ma l'essenza del produrre costruente non si lascia pensare adeguatamente in base all'architettura né in base all'ingegneria, e neanche in base a una semplice somma delle due. Il produrre costruente non sarebbe definito in modo adeguato *neanche* se ci proponessimo di pensarlo, nel senso originario della τεχνη greca, solo come un «far apparire» che apporta un pro-dotto come presente nell'ambito della presenza già costituita

L'essenza del costruire è il «far abitare». Il tratto essenziale del costruire è l'edificare luoghi mediante il disporre i loro spazi. *Solo se abbiamo la capacita di abitare, possiamo costruire.* Pensiamo per un momento a una casa contadina della Foresta Nera, che due secoli fa un abitare rustico ancora costruiva. Qui, ciò che ha edificato la casa è stata la persistente capacità di far entrare nelle cose terra e cielo, i

divini e i mortali *nella loro semplicità* (*einfältig*). Essa ha posto la casa sul versante riparato dal vento, volto a mezzogiorno, tra i prati e nella vicinanza della sorgente. Essa gli ha dato il suo tetto di legno che sporge a grondaia per un largo tratto, inclinato in modo conveniente per reggere il peso della neve, e che scendendo molto in basso protegge le stanze contro le tempeste delle lunghe notti invernali. Essa non ha dimenticato l'angolo del Signore (*Herrgottswinkel*) dietro la tavola comune, ha fatto posto nelle stanze ai luoghi sacri del letto del parto e dell'«albero dei morti», come si chiama là la bara, prefigurando così alle varie età della vita sotto un unico tetto l'impronta del loro cammino attraverso il tempo. Ciò che ha costruito questa dimora è un mestiere che, nato esso stesso dall'abitare, usa ancora dei suoi strumenti e delle sue impalcature come di cose. Solo se abbiamo la capacità di abitare, possiamo costruire. Il richiamo alla casa contadina della Foresta Nera non vuol dire affatto che noi dovremmo e potremmo tornare a costruire case come quella, ma intende illustrare, con l'esempio di un abitare *del passato*, in che senso *esso* fosse capace di costruire. Ma l'abitare è il tratto *fondamentale* dell'essere in conformità del quale i mortali sono. Forse, questo tentativo di riflettere sull'abitare e il costruire può gettare qualche luce sul fatto che il costruire rientra nell'abitare e sul modo in cui da questo riceve la sua essenza. Sarebbe già abbastanza se si fosse riusciti a portare l'abitare e il costruire nell'ambito di ciò che è problematico, *degno di interrogazione* (*Fragwürdig*), e che quindi essi restassero qualcosa *degno da essere pensato* (*denkwürdig*).

Che tuttavia il pensare stesso, nel medesimo senso che il costruire, rientri nell'abitare, solo in un modo diverso, può attestarlo il tentativo di pensiero che qui abbiamo condotto.

Costruire e pensare sono sempre, secondo il loro diverso modo, indispensabili per l'abitare. Entrambi sono però anche insufficienti all'abitare, fino a che attendono separatamente alle proprie attività, senza ascoltarsi l'un l'altro. Questo lo possono fare quando entrambi, costruire e pensare, appartengono all'abitare, rimangono entro i loro limiti e sanno che l'uno e l'altro vengono dall'officina di una lunga esperienza e di un incessante esercizio.

Noi cerchiamo di riflettere sull'essenza dell'abitare. Il passo successivo su questa via dovrebbe essere la domanda: che ne è dell'abitare nella nostra epoca preoccupante? Si parla dovunque e con ragione di crisi degli alloggi. Non solo se ne parla; vi si pone mano per ovviarvi. Si cerca di vincere la crisi attraverso la produzione di abitazioni, incoraggiando le costruzioni, pianificando l'edilizia. Per quanto dura e penosa, per quanto grave e pericolosa sia la scarsità

di abitazioni, l'*autentica crisi dell'abitare* non consiste nella mancanza di abitazioni. La vera crisi degli alloggi è più vecchia delle guerre mondiali e delle loro distruzioni, più vecchia anche dell'aumento della popolazione terrestre e della condizione dell'operaio nell'industria. La vera crisi dell'abitare consiste nel fatto che i mortali sono sempre ancora in cerca dell'essenza dell'abitare, che essi *devono anzitutto imparare ad abitare.* Non può darsi che la sradicatezza dell'uomo consista nel fatto che l'uomo non riflette ancora per niente sulla *autentica* crisi dell'abitazione riconoscendola come *la* crisi? Tuttavia, appena l'uomo *riflette* sulla propria sradicatezza, questa non è più una miseria. Essa invece, considerata giustamente e tenuta da conto, è l'unico appello che *chiama* i mortali all'abitare.

Come possono però i mortali rispondere a questo appello se non cercando, per la loro parte, di portare da se stessi l'abitare nella pienezza della sua esistenza? Essi compiono ciò quando costruiscono a partire dall'abitare e pensano per l'abitare.

# CREAZIONE-IMITAZIONE:
# L'ARCHITETTURA COME OPERA D'ARTE

## Friedrich W.J. Schelling, *Philosophie der Kunst* (1802-1803)

Stuttgart 1856-61; trad. it., *Filosofia dell'arte*, Napoli 1986.

L'idealismo assoluto di Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854) salda la filosofia trascendentale a una filosofia della natura in cui questa appare come corrispondente della coscienza soggettiva, dotata di organicità e finalità. Organo di questo idealismo trascendentale è l'intuizione, facoltà che si esprime anche attraverso le forme dell'artisticità. Arte che è espressione del genio creativo e porta alla luce la «verità» in modo immediato e intuitivo.

Tra le arti plastiche, l'architettura è, per Schelling, quella che più si avvicina alla musica. Ma l'architettura può essere effettivamente annoverata tra le «belle arti», considerando che la prima caratteristica di queste è l'a-finalità? Sì, perché il riferimento all'utilità costituisce solo una condizione dell'architettura e non il suo principio. Anche l'architettura risponde infatti alla caratteristica di ogni arte di rappresentare, nel reale, l'oggettivo e il soggettivo contemporaneamente. Inoltre risponde a un'altro principio delle «belle arti»: quello di essere imitazione. In questo caso, imitazione di se stessa.

Tra le opere più importanti di Schelling, oltre alla *Filosofia dell'arte* (pubblicata postuma), ricordiamo *Il sistema dell'idealismo trascendentale* (1800), *Idee per una filosofia della natura* (1797) e *Filosofia e Religione* (1804).

La forma d'arte inorganica, o musica della plastica, è l'architettura [...].

Poiché l'arte bella è in sé assoluta, quindi senza un fine esterno, non cosa che riguardi il bisogno, molti hanno escluso l'architettura dalla sfera delle belle arti.

Le pagine seguenti tenteranno di risolvere questa apparente contraddizione. Che l'arte, in quanto arte bella, non possa essere subordinata ad alcun fine, è un assioma corretto, e quindi l'architettura, tanto più è subordinata, tanto meno è arte bella. Tuttavia, soltanto se l'architettura avesse come unico scopo il bisogno e l'utilità, non rientrerebbe in quell'ambito, ma per l'architettura come arte bella, quell'utilità e quella relazione col bisogno costituiscono solo la condizione e non il principio. Ogni genere di arte è legato a una determinata forma di manifestazione che esiste più o meno indipendentemente da essa, e soltanto il fatto che essa ponga in questa forma l'impronta e l'immagine della bellezza, l'innalza ad arte bella. Così il fenomeno dell'architettura è la forma dell'utilità, non l'essenza, e nel rapporto nel quale essa rende forma ed essenza un unico assoluto, parimenti rende questa forma, in sé rivolta all'utile, forma di bellezza: solo in questo rapporto l'architettura si eleva ad

arte bella. Tutta la bellezza in genere è indifferenza dell'essenza e della forma, rappresentazione dell'assoluto in un particolare. Il particolare, la forma, è appunto la relazione col bisogno. Soltanto allorché l'arte ponga in questa forma l'espressione dell'essenza assoluta, l'attenzione verrà rivolta a questa differenza della forma e dell'essenza e per nulla alla forma in sé, e il particolare rapporto o la particolare relazione di questa forma con l'utile e il bisogno cesserà di esistere poiché essa verrà contemplata esclusivamente nell'identità con l'essenza. L'architettura come arte bella sarà quindi nuovamente al di fuori del rapporto col bisogno che consiste soltanto nella forma (come e in che rapporto verrà discusso più minuziosamente in seguito), ma la forma verrà considerata qui non più in sé, ma solo nell'indifferenza con l'essenza.

Ulteriori osservazioni utili al chiarimento di questo punto.

(a) L'arte bella non viene mai abolita o resa impossibile da condizionamenti o limitazioni esterne, neanche quando, come nei dipinti a fresco, le viene prescritto un determinato spazio, non solo di una certa ampiezza ma anche di una determinata forma.

(b) Vi sono generi di architettura in cui il bisogno e l'utilità scompaiono completamente e le cui opere sono già espressione di idee assolute, indipendenti dal bisogno; ve ne sono altri poi dove essa diviene addirittura simbolica come accade negli spazi templari (si pensi al tempio di Vesta che richiama l'immagine della volta celeste).

(c) Ciò che nell'architettura rimanda propriamente al bisogno è lo spazio interno nel quale l'esigenza di bellezza è molto più casuale che all'esterno.

*Corollario*

L'architettura crea necessariamente secondo rapporti aritmetici o comunque essendo musica nello spazio, secondo rapporti geometrici. Ciò può venir provato nel modo seguente:

1 È stato precedentemente dimostrato, che natura, scienza e arte rispettano, nei loro diversi gradi, la successione dallo schematico all'allegorico e da questo al simbolico. L'originario schematismo è l'indice, nel quale il particolare, a cui è conferita la forma, viene simboleggiato dalla stessa forma o universale. Ciò che si dà nell'ambito dello schematismo, è soggetto, nella natura e nell'arte, alla determinazione aritmetica, e l'architettura, in quanto musica della plastica, si uniforma necessariamente ai rapporti aritmetici; tuttavia, poiché la musica nello spazio è per così dire musica congelata, ne consegue che questi rapporti sono nel contempo rapporti geometrici.

2 Nelle sfere inferiori dell'arte, come in quelle della natura, do-

minano rapporti aritmetici e geometrici. Anche la pittura, nella prospettiva delle linee, è ancora completamente soggetta a essi. Nei gradi superiori, in cui diviene veramente simbolica, la natura, così come l'arte, si libera dai limiti delle leggi del mondo finito; interviene una legge più alta, che è irrazionale per l'intelletto, e viene afferrata e compresa soltanto dalla ragione: nella scienza dei rapporti superiori i quali vengono compresi solo dalla filosofia, la simbolica tra le tre scienze fondamentali; nella natura, in cui la bellezza della forma è afferrata soltanto dalla facoltà dell'immaginazione. Qui non interessa più alla natura l'espressione delle leggi del mondo finito, essa diviene immagine dell'identità assoluta, caos nell'assoluto. La regolarità geometrica scompare per far posto alla legge di un ordine superiore. Altrettanto avviene nell'arte, nella plastica propriamente detta, la quale, più di ogni altra indipendente dai rapporti geometrici, rappresenta in piena libertà e considera soltanto i rapporti della bellezza in sé e per sé. Ciononostante, poiché l'architettura non è altro che un ritornare all'inorganico della plastica, in essa la regolarità geometrica, (che verrà accantonata soltanto nei gradi superiori) deve ancora affermare il proprio diritto. Ciò che è stato dimostrato finora non ci porta oltre la constatazione dell'indipendenza dell'architettura dalla regolarità geometrica. Noi la comprendiamo perciò soltanto dal punto di vista della natura, ma non ancora come arte autonoma e indipendente. L'architettura appare come arte libera e bella solo quando diviene espressione di idee, immagine dell'universo e dell'assoluto. Ma l'immagine reale dell'assoluto, e di conseguenza l'espressione immediata delle idee, è ovunque solo la forma organica nella sua perfezione. La musica, a cui l'architettura corrisponde tra le forme della plastica, è esonerata dalla produzione di oggetti materiali poiché rappresenta l'universo nella misura del primo e più puro movimento separato dalla materia. L'architettura però è una forma della plastica e se è musica, allora è musica concreta. Non può quindi rappresentare l'universo semplicemente mediante la forma, ma lo dovrà rappresentare in essenza e forma contemporaneamente. La forma organica ha un rapporto immediato con la ragione, essendo la sua manifestazione più prossima, e anzi essendo essa stessa soltanto la ragione realmente osservata. Con l'inorganico la ragione ha solo un rapporto mediato dall'organismo che è la sua diretta fisicità. Anche il primo rapporto dell'architettura con la ragione resta quindi sempre un rapporto mediato, e poiché l'architettura può esser data solo tramite il concetto di organismo, si tratta essenzialmente di un rapporto mediato dal concetto. Ma per essere arte assoluta, essa deve trovarsi

senza mediazione nell'identità con la ragione, e ciò non può verificarsi per il fatto che nella materia viene espresso soltanto un concetto di utilità poiché, anche nella più compiuta espressione, il concetto di fine, non provenendo dall'oggetto, non può nemmeno passare nell'oggetto.

Non è il concetto immediato dell'oggetto stesso, ma il concetto di qualcosa di esterno all'oggetto stesso. Nell'organismo, al contrario, il concetto passa completamente nell'oggetto, così che oggettivo e soggettivo, infinito e finito divengono veramente un unico e l'organismo diviene con ciò in sé e per sé immagine della ragione. Se l'architettura potesse diventare arte bella direttamente mediante l'espressione di un concetto di fine, non si capisce per quale ragione non lo potrebbero diventare anche le altre arti, così come, essendoci artisti della costruzione, non si vede per quale motivo non ci possano essere artisti dell'abbigliamento. Dev'essere quindi una più intrinseca identità che proviene apparentemente dall'oggetto stesso, una reale fusione col concetto, ciò che rende l'architettura arte bella. Nell'opera d'arte meramente meccanica, questa coesione è sempre e soltanto soggettiva (e con ciò è data l'ultima risposta a quella prima domanda).

Senza dubbio fu la percezione di questo rapporto a dare origine all'opinione dominante dell'architettura ovvero all'idea che, fintanto che l'architettura indulge al mero bisogno ed è solamente utile, è anche soltanto questo e non può essere nel contempo bella. Diviene tale soltanto quando se ne libera, e poiché tuttavia non può emanciparsene in modo assoluto, confinando, mediante il suo rapporto ultimo, ancora col bisogno, diviene bella soltanto rendendosi indipendente da sé e diventando per così dire la potenza e la libera imitazione di se medesima. L'architettura poi, giacché raggiunge con la parvenza contemporaneamente la realtà e l'utile, senza tuttavia prevederli come utile e come realtà, diviene arte libera e indipendente. Essa tematizzando l'oggetto già legato al concetto di fine ed esprimendo lo stesso concetto di fine tramite l'oggetto, da arte superiore qual è, rende infine quest'ultimo un'identità oggettiva del soggettivo e dell'oggettivo, del concetto e della cosa e, di conseguenza, qualcosa che ha in sé realtà.

Sebbene la consueta idea dell'architettura come di un'arte che è costante imitazione, di un'arte del costruire come arte del bisogno, non venga solitamente dedotta in questo modo, tuttavia è necessario basarsi su questo ragionamento per dimostrarne la fondatezza. Esporrò in seguito più dettagliatamente questa idea; per ora è sufficiente conoscerla in generale. In breve, secondo questa opi-

nione tutte le forme apparentemente libere dell'architettura, alle quali nessuno nega una bellezza in sé, sono imitazioni delle forme di una più rozza arte della costruzione, quella che si serve del legno, dunque dell'architettura più semplice e che esige una minore elaborazione. Per esempio le colonne della bella architettura sarebbero imitazioni dei tronchi d'albero che venivano eretti sulla terra per sorreggere il tetto delle prime abitazioni. Al suo primo apparire questa forma era una conseguenza del bisogno; in seguito, imitata ed elaborata come libera arte, si elevò a forma artistica. Si dice che i triglifi delle colonne doriche, fossero in origine le testate sporgenti delle traverse e che, in seguito, ne fosse conservata la parvenza senza la realtà; in questo modo questa forma sarebbe divenuta una libera forma artistica. Quanto c'è di vero in questa opinione è immediatamente chiaro e riguarda il fatto che l'architettura come arte bella deve essere la potenza di se stessa come arte del bisogno, oppure, per essere un'arte autonoma, deve assumere se stessa come forma e come corpo organico. E questo appunto è stato sostenuto anche da noi. Ma in che modo la forma, di cui l'architettura aveva bisogno in quanto artigianato, possa diventare bella forma in sé mediante la libera imitazione o la parodia – cioè mediante questo passaggio dal reale all'ideale – è una questione che richiede una risposta molto più approfondita; certamente comunque, non si può affermare che una qualsiasi forma possa diventare una bella forma unicamente per il fatto di esser stata imitata senza necessità. Ed è anche impossibile dedurre tutte le forme della bella architettura da questa semplice imitazione. Diventa allora necessario un principio superiore che si tratta ora di dedurre. A tale scopo occorre procedere secondo i seguenti paragrafi.

§ 108 L'architettura per essere arte bella, deve rappresentare l'utilità che è in essa come utilità oggettiva, ovvero come oggettiva identità del concetto e della cosa, del soggettivo e dell'oggettivo.

*Dimostrazione*

L'arte in genere è soltanto la rappresentazione oggettiva o reale dell'identità dell'universale e del particolare, del soggettivo e dell'oggettivo, in modo che questi si manifestino nell'oggetto stesso come un che di unico.

§ 109 *Corollario*

L'utilità oggettiva o identità oggettiva del soggettivo e dell'oggettivo si dà originariamente, cioè a prescindere dall'arte, solo nell'organismo.

§ 110 L'architettura come arte bella deve rappresentare l'organismo come l'essenza dell'inorganico e di conseguenza le forme organiche come preformate nell'inorganico. Questo è quel superiore principio, secondo il quale devono venir giudicate le forme dell'architettura. La prima parte della proposizione si dimostra come segue: l'architettura è la forma inorganica della plastica. La plastica è espressione della ragione come essere della materia. La diretta immagine reale della ragione pero è espressa nell'organismo. L'inorganico non può dunque avere alcun rapporto diretto e assoluto con la ragione, cioè un rapporto tale che non si basi sulla mediazione del concetto di fine, ma sull'immediata identità con la ragione stessa, eccetto nel caso in cui – come la ragione viene rappresentata in questo rapporto immediatamente in quanto essere, in-sé dell'organismo – altrettanto l'organismo venga rappresentato nuovamente in questo rapporto come l'essenza o la radice dell'inorganico. Quindi anche l'architettura non può essere arte plastica, cioè diretta espressione della ragione come dell'assoluta indifferenza del soggettivo e dell'oggettivo, senza rappresentare l'organismo come l'essere, l'in-sé dell'inorganico. La seconda parte della proposizione è immediatamente implicata dalla dimostrazione della prima. Poiché l'architettura, come forma artistica inorganica non deve oltrepassare i confini dell'inorganico, può rappresentare l'organismo come l'essenza dell'inorganico solo rappresentandolo come compreso in questo, e di conseguenza soltanto rappresentando le forme organiche come preformate nell'inorganico.

Appendice. Tutto ciò può venir espresso anche nel modo seguente: l'architettura come arte bella, dovendo rappresentare l'inorganico come essere dell'organico nell'inorganico stesso, e cioè in modo tale che questo non risulti organico, ma semplicemente lo significhi, deve rappresentare l'inorganico come allegoria dell'organico. E questa è appunto la natura dell'allegoria.

§ 111 L'architettura per essere arte bella deve essere potenza o imitazione di se stessa come arte del bisogno.

*Dimostrazione*

Essa, infatti, in conformità al suo fondamento ultimo, resta subordinata al rapporto con il fine, potendo avere l'inorganico come tale solo un rapporto mediato con la ragione e mai un significato simbolico. Così, da un lato per obbedire alla necessità, dall'altro per elevarsi al di sopra di essa e per rendere l'utilità soggettiva utilità oggettiva, l'architettura deve farsi essa stessa oggetto, deve imitare se stessa.

*Osservazione*

È ovvio che questa imitazione giunge fino al punto in cui si ponga veramente un'utilità nell'oggetto stesso: l'architettura deve esprimere l'organismo come l'idea e l'essere dell'inorganico. Ma ciò significa, in seguito all'appendice, che essa deve accennare all'organico mediante l'inorganico, come allegoria dello stesso. Essa esige quindi da un lato un'identità oggettiva del concetto e della cosa, dall'altro una identità che non sia assoluta come quella presente nell'essere organico stesso (altrimenti sarebbe scultura). Dal momento in cui l'architettura imita solo se stessa come arte meccanica, le forme di quest'ultima diventeranno forme dell'architettura in quanto arte della necessità; e poiché queste forme sono per così dire oggetti di natura, già presenti come tali indipendentemente dall'arte e ideati secondo un fine, esse esprimono un'identità oggettiva del concetto e della cosa che uguaglia (mediante l'oggettività) l'identità del prodotto organico naturale, ma d'altro canto – poiché quell'identità non era originariamente assoluta, bensì prodotta soltanto mediante arte meccanica – è solamente un accenno, un'allegoria dell'organico. L'architettura dunque imitando se stessa come arte meccanica, soddisfa al tempo stesso le esigenze della necessità e quelle dell'arte. Essa è libera dal bisogno e tuttavia è parimenti soddisfazione del bisogno e raggiunge quindi la completa sintesi della sua forma o del suo particolare (il quale consiste nel fatto che essa è in origine un'arte volta all'utilità) e dell'universale o dell'assoluto dell'arte, che consiste in una identità oggettiva del soggettivo e dell'oggettivo; essa adempie dunque all'esigenza che abbiamo espresso nei suoi riguardi all'inizio.

*Corollario*

Sono in sé belle tutte quelle forme architettoniche nelle quali venga espressa un'allegoria dell'organico mediante l'inorganico, sia che risultino dall'imitazione delle forme dell'architettura come arte della necessità, sia che risultino da libera produzione. Questa proposizione può ora valere come principio generale della fondazione e della valutazione di tutte le forme architettoniche perché, da un lato, limita il principio che l'architettura sia una parodia dell'arte della costruzione meccanica alla condizione che le forme della stessa diventino per l'organico – tramite questa obiettivizzazione – allegoriche, ma d'altro canto la rende libera di superare questa imitazione a condizione di adempiere alla generale esigenza di rappresentare l'organico come preformato nell'inorganico. A tale proposito si può ancora osservare che in generale l'arte può imitare l'i-

norganico anche in altri aspetti, soltanto in quel rapporto con l'organico. Una parte cospicua della plastica è rappresentata dal panneggiamento e dall'abbigliamento che possono considerarsi come la più perfetta e più bella architettonica. Ma non sarebbe compito dell'arte esprimere plasticamente l'abbigliamento per se stesso. Solo come allegoria dell'organico, come ciò che accenna alle forme superiori del corpo organico, essa è una delle parti più belle dell'arte.

§ 112 L'architettura predilige il modello di un organismo vegetale, poiché, per quanto questo costituisca l'obiettiva identità del generale e del particolare, essa è, secondo l'aggiunta al paragrafo 110, un'allegoria dell'organico. L'organismo [...] in senso proprio è solo quello animale e quindi quello umano, al quale l'organismo della pianta si rapporta solo come allegoria.

*Nota*

Si può intendere la pianta, quale allegoria del mondo animale, osservando che in essa predomina il particolare e quindi il generale è prefigurato mediante il particolare. (Massima somiglianza dell'organismo umano e vegetale).

*Esplicazione*

Anche negli stadi più bassi dell'arte primitiva, possiamo osservare la stretta affinità dell'architettura con il mondo vegetale grazie a un'inclinazione meramente istintiva per questo modello. La cosiddetta architettura gotica presenta questo istinto a uno stadio molto grezzo, perché qui il mondo vegetale è assunto, senza alcuna modificazione, a modello dell'arte. È sufficiente soltanto uno sguardo alle opere dell'architettura gotica più autentica per riconoscere immutate in tutte le sue forme quelle della pianta. Rispetto a ciò che maggiormente la contraddistingue – una base limitata in rapporto al perimetro e all'altezza – dobbiamo immaginare un edificio gotico, per esempio un campanile sul tipo di quello della cattedrale di Strasburgo, come un albero enorme che si allarga da un tronco relativamente sottile in una chioma smisurata, la quale protende in ogni direzione i suoi rami e i suoi nidi. In molti edifici più piccoli, collegati al corpo principale, i campanili secondari, attraverso i quali l'edificio si estende da ogni lato, sono solo rappresentazioni di rami e di nidi, di un albero divenuto quasi una città cui allude direttamente col fogliame decorativo ovunque accumulato. Gli edifici secondari, accanto alle opere propriamente gotiche, come le cappelle attigue alle chiese, accennano alle radici sparse tutt'intorno da

questo grande albero. Tutte le caratteristiche di questa architettura esprimono tale relazione, si pensi per esempio ai chiostri dei monasteri che rappresentano una fila di alberi i cui rami, ripiegandosi l'uno verso l'altro, si congiungono sino a formare una volta. Tengo a osservare, per ciò che riguarda la storia dell'architettura gotica, l'erroneità della tesi per cui i Goti sarebbero stati i creatori del gusto che da loro prende il nome e coloro che hanno portato in Italia questa forma di architettura. Ritengo inoltre che questo popolo essenzialmente bellicoso non abbia condotto in Italia architetti o altri artisti, ma, una volta stabilitosi in questo paese, si sia servito di artisti indigeni. Tuttavia, poiché anche presso di loro il gusto era in totale decadenza, i principi Goti, mirando a impedirla, incoraggiarono un nuovo talento artistico e ne favorirono l'esercizio. L'opinione ora corrente è che i Saraceni abbiano importato questa architettura in Occidente attraverso la Spagna da cui poi sarebbe stata diffusa in Europa. Questa tesi rispetta l'esigenza che questa architettura sia sorta in una regione molto calda al fine di procurare ombra e frescura. Ma si potrebbe anche rovesciare questo motivo e ritenere l'architettura gotica molto più indigena. Tacito afferma degli antichi Germani che, non avendo alcun tempio, adoravano gli dei sotto gli alberi e se la Germania nei tempi più remoti era completamente ricoperta da boschi, si può ben immaginare che agli inizi della sua civilizzazione questo popolo abbia imitato, nel sistema di costruzione, specialmente in quello templare, l'antico modello dei boschi. In tal modo l'architettura gotica avrebbe avuto origine in Germania e da lì si sarebbe propagata soprattutto in Olanda e in Inghilterra, dove (si pensi al castello di Windsor) sono presenti le opere più pure dello stile gotico; altrove invece, come in Italia, il gotico si trova soltanto fuso al più recente stile italiano. Queste sono diverse possibilità interpretative in merito alle quali si può decidere solo partendo da precisi motivi storici. E mi sembra che la somiglianza davvero sorprendente tra l'architettura indiana e quella gotica, consenta realmente di far risalire le origini di quest'ultima a tempi ancora più remoti. Certamente non può sottrarsi a questa impressione colui che abbia ammirato le raffigurazioni dei paesaggi e degli edifici indiani di Hodge. L'architettura dei templi e delle pagode è completamente in stile gotico e persino negli edifici più comuni non mancano pilastri appartenenti a questo stile e aguzzi pinnacoli. Il fogliame, invece, come decorazione architettonica, è in ogni caso di origine orientale. Il gusto esuberante degli orientali che evita ovunque i limiti e si rivolge all'illimitato, emerge in modo evidente dall'architettura gotica ma viene ulteriormente superato in edifici

di dimensioni colossali che evocano quelle di una grande città, ma anche la più gigantesca vegetazione terrestre. Alla domanda intorno al modo in cui questo gusto, di origine indiana, abbia potuto diffondersi in Europa, deve comunque rispondere lo storico. In altro modo si e espresso il gusto del colossale nell'architettura egizia. L'aspetto eternamente identico del cielo e i regolari movimenti della natura spinsero questo popolo verso ciò che è solido e immutabile, generando un modo di sentire che si è immortalato nelle piramidi e che, per ciò che ne sappiamo, ha impedito agli egiziani di costruire con materiale diverso dalla pietra. Da qui la forma cubica di tutte le loro opere; la forma più leggera e arrotondata che l'architettura trae a prestito dagli alberi e dai tronchi usati nel primitivo tipo di costruzione in legno, invece, non poté nascere presso di loro. Nell'architettura più nobile si passa a una superiore imitazione della forma vegetale. L'architettura gotica è interamente naturalistica, rozza, semplice e diretta imitazione della natura, in cui nulla richiama l'arte intenzionale e libera. La prima colonna dorica, ancora grossolana, che rappresenta un tronco squadrato, si eleva già all'ambito artistico, poiché imita l'elaborazione meccanica mediante la libera arte innalzandola oltre il bisogno e la necessità e volgendola al bello e significativo in sé. La sunnominata origine della colonna dorica e la trasformazione del gusto che imita la rozza natura, si esprime nella sua forma. Il gusto gotico, in quanto rappresenta l'albero non squadrato, deve restringere la base e allargare la parte superiore. La colonna dorica, come il tronco, è più larga alla base e si rastrema in alto. In essa, la pianta è già un'allegoria del regno animale, proprio perché la pianta perfeziona il primo abbozzo della natura alludendo al fatto che la pianta non esiste per se stessa, ma per significare altro da sé.

L'arte esprime qui la natura in modo più perfetto mentre, per così dire, la corregge. Essa elimina il superfluo e ciò che appartiene alla mera individualità e lascia sussistere solo ciò che è significativo. L'albero diviene in sé e per sé allegoria dell'organico superiore poiché, da un lato, come questo, appare conchiuso nella parte superiore e inferiore mediante testa e piede, dall'altro perché in relazione al tutto, esso significa la colonna di un tutto organico in grado di elevarlo, oltre la terra, nella più alta regione dell'etere. Come in natura la pianta è solo anticipazione, quasi il terreno di un superiore sviluppo nel regno animale, cosi la colonna è l'appoggio, in certo modo il gradino di una superiore creazione la quale annuncia, già più precisamente, le forme dell'organizzazione animale; solo sulla sommità, là dove sfiora la forma superiore e per così dire

passa in questa, può mostrare la sua caratteristica esuberanza e, come nella colonna corinzia, può avviticchiarsi in foglie che accennano nuovamente, sostenendola, alla superiore natura della creazione più nobile, mediante la loro leggerezza e delicatezza, facendoci in certo modo dimenticare che è sottoposta alla legge di gravità. Si tratta ora di dimostrare in modo ancora più preciso l'allegoria dell'organico superiore nelle singole forme architettoniche.

§ 113 L'allegoria dell'organico superiore si trova in parte nella simmetria del tutto in parte, nel compimento del particolare e del tutto dall'alto in basso, per cui esso diviene un mondo in sé conchiuso. Si è già osservato rispetto alla pittura, che la natura, dove raggiunge la massima indifferenza e la totalità, cioè nell'organico e soprattutto nell'organismo animale, acquisisce una doppia polarità. Polarità est e ovest (dall'alto in basso ha luogo la differenza, la polarità reale; in direzione laterale la polarità meramente ideale). Essa produce gli organi più nobili, ovvero quelli in cui ha raggiunto doppiamente quell'indifferenza, e divide la creazione organica in due metà simmetriche, che si uguagliano, in maggiore o minore grado, a seconda di come le ha ideate la natura. Questa simmetria, più o meno pretesa nella parte architettonica della pittura, diviene un'esigenza imprescindibile nell'architettura stessa, per via della più perfetta coincidenza con la struttura del corpo umano, poiché in essa la linea che separa le due metà simmetriche non passa orizzontalmente, ma perpendicolarmente, dall'alto verso il basso. Una tale simmetria si esige da tutte le opere architettoniche che anelino alla bellezza, nella stessa misura in cui la si richiede soltanto al corpo umano, e la sua violazione è tanto poco tollerata, quanto un viso storto o tale che sembri formato da due metà non corrispondenti. La seconda forma, che indica il rapporto organico, è il compimento del tutto e del particolare nella parte superiore e inferiore. La natura non completa alcuna delle sue forme, se non con un deciso superamento della successione o pura lunghezza, che si annuncia in una disposizione concentrica. La pianta continuerebbe a germogliare in lunghezza all'infinito, si svilupperebbe nodo su nodo, se la natura non raggiungesse un punto in cui produce d'un tratto ciò che prima produceva in modo successivo. Così procede nella produzione dei fiori nelle piante, creando con essi un capo, una conclusione significativa. E anche nel regno animale rispetta questa norma, completando l'animale, nella parte alta, con il capo e il cervello. Già si è ricordato che la colonna, strutturata di preferenza secondo lo schema della pianta, in architettura allude esplicitamente

alla pianta come a un semplice indizio, come al sostegno dell'organico superiore. Ma nello stesso modo in cui la natura, la scienza superiore e l'arte stessa aspirano ovunque a dare rilievo a tutto ciò che è parte rendendolo, come membro del tutto, nuovamente in sé assoluto, così opera l'architettura. Anche la colonna viene dunque conchiusa in sé in modo significativo. Essa riceve in basso un piede, e con ciò il prodotto architettonico viene strappato dalla sua aderenza alla terra apparendo libero su di essa come l'animale; viceversa, se la colonna non presentasse una sua significativa conclusione nella parte inferiore, potrebbe sembrare affondata nella terra con le sue radici, e ciò la ricondurrebbe alla natura vegetale. In alto la colonna viene rifinita con il capo in diversi modi: con il semplice capitello dell'ordine dorico, con le spirali dello ionico, dove ha inizio in certo qual modo la superiore anticipazione dell'animale, e nella disposizione concentrica delle foglie dell'ordine corinzio.

Lo stesso accade per l'intero edificio che trova compiutezza nella parte inferiore mediante le colonne, fungenti da piedi. La parte centrale dell'edificio corrisponde alla parte centrale del corpo che, all'esterno deve presentare la massima simmetria; qui, come nel corpo animale, ha inizio il vero interno, il quale viene a costituire nuovamente in sé un tutto autonomo (e già si è osservato come all'interno, senza pregiudizio alcuno per la bellezza, ci si possa attenere più alla necessità che alla simmetria). Quanto più si avvicinano alla sommità, tanto più tutte le forme diventano significative. Il frontone, come dice il nome, indica la fronte dell'edificio. In questo luogo, in cui si raccolgono le più squisite decorazioni a bassorilievo, la fronte viene designata, in un certo senso, come dimora del pensiero. All'interno lo spazio viene racchiuso dalla travatura, che ha, per propria intrinseca costruzione, disposizione concentrica e rappresenta un tutto che si sostiene e si regge da sé. Il tetto, quando c'è, può considerarsi come copertura esterna e organicamente indifferente, anche se la più perfetta e significativa conclusione del tutto è un tetto completamente a volta, cioè una cupola. Qui la disposizione concentrica è oltremodo perfetta, e, poiché le singole parti si reggono e si sostengono reciprocamente, la totalità si realizza pienamente come un'immagine dell'organismo universale che tutto sorregge, e della volta celeste.

§ 114 L'architettura, in quanto musica dell'arte plastica, ha come questa parte ritmica, una armonica e una melodica.

§ 115 Il ritmo architettonico si esprime nella suddivisione periodica

del simile e quindi soprattutto nelle seguenti parti: riduzione e rastremazione delle colonne dal basso verso l'alto, ampiezza dell'intercolunnio in particolare nell'ordine dorico mediante il collegamento degli elementi nel cornicione, il numero dei triglifi in un intercolunnio ecc. [...].

§ 116 I tre ordini colonnari hanno nuovamente tra loro un rapporto di ritmo, armonia e melodia, oppure sono strutturati in parte secondo principi ritmici, in parte secondo quelli armonici, e in parte secondo principi melodici. (La necessaria ed essenziale particolarità resta garantita nell'espressione delle singole forme) [...].

§ 117 La parte armonica dell'architettura si rifà principalmente alle proporzioni e ai rapporti, ed è la forma principale di quest'arte. Infatti le proporzioni, derivano preferibilmente, in architettura, da un'allusione al corpo umano, la cui bellezza risiede proprio in tali proporzioni. L'architettura che, nell'osservanza del ritmo, conserva ancora la forma nobile e severa e si volge alla verità, si avvicina dunque alla bellezza organica tramite la conformità alle parti armoniche; e poiché essa, riguardo a tali parti, può essere soltanto allegorica, allora è proprio l'armonia a costituire il momento ideale di quest'arte (su questo argomento sarebbe auspicabile la lettura di Vitruvio). L'architettura aderisce perfettamente alla musica giacché un bell'edificio altro non è che una musica percepita tramite l'occhio, un concerto di armonie e combinazioni armoniche afferrato, non nella successione temporale, ma in quella spaziale [...].

§ 118 La parte melodica dell'architettura è data dall'unione del ritmico con l'armonico. Questo principio, che è già deducibile dal concetto di melodia definito [...], può venir dimostrato sulla base del terzo ordine colonnare, quello corinzio.

## Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*

Leipzig 1818; trad. it., *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Bari 1928-1930.

Il fenomeno, inteso come mera apparenza, è per Arthur Schopenhauer (1788-1860) mera rappresentazione; il noumeno, inteso invece come volontà, è esperibile. In questo quadro, l'arte è ciò che offre una via di liberazione dai conflitti esistenti tra mondo e volontà. Nell'arte, ogni uomo contempla le idee in universale, sottratte al principio d'individuazione. L'arte, infatti, costituisce una rappresentazione particolare, liberata dai nessi causali. Il genio, l'artista creatore, è colui che abbandona la natura d'individuo per sollevarsi a soggetto puro della conoscenza.

Come le idee sono gradi diversi dell'oggettività della volontà, allo stesso modo lo sono le singole arti.

L'architettura è l'arte più inferiore perché è oggettivazione del grado più basso della volontà. Poi, in ordine, ci sono scultura, pittura, poesia e tragedia. La musica, infine, è volontà pura.

L'architettura, che costruisce la cosa stessa e non l'immagine della cosa, presenta tra le arti il maggior grado di oggettività. Per questo la bellezza di un edificio è nella visibile rispondenza al fine di ciascun elemento e nella sua essenzialità: la decorazione, invece, è una componente della scultura. Ma qual è questa essenzialità? È quella di mettere in mostra l'antagonismo di forze contrapposte – da una parte il carico che spinge verso il basso, dall'altra il sostegno che contiene la spinta –, rappresentato dal rapporto trabeazione-colonna.

Il limite dell'architettura, dai greci in poi, è l'incapacità di arricchimento, perché «in quest'arte [...] il tendere all'ideale coincide con l'imitazione degli antichi». Nell'architettura gotica, che avrebbe potuto manifestare questo arricchimento, non sono invece evidenti i rapporti tra le forze, che costituiscono l'essenzialità dell'architettura. Solo in forma ingannevole, pertanto, il gotico è espressione della vittoria sulla gravità.

Oltre a *Il mondo come volontà e rappresentazione* (1818), da cui è tratto il brano seguente, tra le altre opere di Schopenhauer si ricordano: *Sulla quadruplice radice del principio di ragion sufficiente* (1816), *I due problemi fondamentali dell'etica* (1841) e *Parerga e paralipomena* (1851).

Se consideriamo ora l'architettura, soltanto come arte bella, prescindendo dalla sua destinazione ai fini pratici, nei quali ella serve non alla conoscenza pura ma alla volontà, e non è adunque più arte come noi l'intendiamo, non ci è possibile attribuirle altro intento se non quello di rendere più chiare all'intuizione alcune delle idee, che sono i gradi più bassi nell'oggettità della volontà, quali gravità, coesione, solidità, durezza – le proprietà generiche della pie-

tra; le prime, più semplici, più grosse manifestazioni visibili della volontà; le note del basso fondamentale della natura – e poi, oltre quelle, la luce: che per molti rispetti è di quelle un contrapposto. Già in codesto basso grado dell'oggettità della volontà vediamo che la sua essenza si palesa in un conflitto: poiché la lotta tra gravità e solidità è propriamente l'unico proposito estetico della bella architettura; metterlo variamente in piena evidenza è il suo compito. Tale compito adempie, togliendo a quelle indelebili forze la via più breve del loro soddisfacimento, trattenendole col deviarle; la lotta viene così prolungata e si fa in vario modo palese l'inesauribile tendenza di entrambe le forze. L'intera massa dell'edificio, abbandonata alla sua originaria tendenza, presenterebbe nient'altro che un cumulo il più possibile aderente alla terra: verso la quale incessante sospinge la gravità (perché così si manifesta quivi la volontà), mentre la solidità, anch'essa oggettità della volontà, le si oppone. Ma appunto codesta tendenza, codesta necessità viene dall'architettura impedita nella sua immediata soddisfazione; che sol mediatamente le vien concessa, per vie non dirette. Per esempio, l'architrave può premer la terra sol per mezzo delle colonne; la volta deve reggersi da sé, e appagar la sua attrazione verso la massa terrestre solo attraverso i pilastri ecc. Ma appunto in queste forzate vie indirette, appunto attraverso questi impedimenti, si dispiegano nel modo più manifesto e variato le forze inerenti al nudo masso di pietra; e più lungi non può andare il fine puramente estetico dell'architettura. Perciò senza dubbio la bellezza di un edifizio consiste nell'adattamento, visibile a tutta prima, di ciascuna parte al suo fine: e non al fine esteriore, arbitrario dell'uomo (che sotto questo rispetto appartiene l'opera all'architettura pratica), bensì direttamente alla consistenza dell'insieme; nella quale la posizione, grandezza e forma d'ogni parte ha con le altre una relazione tanto necessaria, che, qualora fosse possibile, sottraendone una sola crollerebbe l'edifizio intero. Imperocché solo col sostener ciascuna parte quanto le conviene di sopportare, e con l'esser ciascuna sorretta dove e come occorre, si sviluppa fino alla più perfetta evidenza quel contrasto, quella lotta tra solidità e gravità, onde son costituite nella pietra la vita, le manifestazioni della volontà; e chiaramente si palesano questi gradi infimi dell'oggettità della volontà. Non altrimenti deve la forma di ciascuna parte esser determinata dal proprio scopo e dalla propria relazione con l'insieme, non già dall'arbitrio. La colonna è la più semplice forma di sostegno, determinata soltanto dal suo fine: quindi la colonna attorta è goffa. Il pilastro quadrato è in realtà meno semplice, sebbene casualmente più facile a farsi che non la

tonda colonna. Similmente sono le forme della cornice, dell'architrave, dell'arco e della cupola determinate in tutto e per tutto dal loro scopo diretto, e si spiegano quindi da sé. Le decorazioni dei capitelli ecc. spettano alla scultura, e non all'architettura; dalla quale essi, come ornati aggiunti, non sono che tollerati, e potrebbero anche venir tralasciati. In ragione di quanto s'è detto, per la comprensione e il godimento estetico di un'opera d'architettura è imprescindibilmente necessario aver conoscenza intuitiva del suo materiale in quanto a peso, solidità e coesione. E la gioia, che proviamo d'una tale opera, verrebbe subitamente molto ridotta dallo scoprir che il materiale di costruzione fosse di pietra pomice: ché allora essa ci apparirebbe quasi come un edifizio posticcio. Press'a poco il medesimo effetto produrrebbe saperla fatta di legno, mentre noi la credevamo di pietra: appunto perché ciò muterebbe e sposterebbe il significato, la necessità di tutte le parti, molto più debolmente rivelandosi quelle forze di natura nell'edifizio ligneo. Perciò non può veramente farsi col legno opera alcuna di bella architettura, per quanto possa il legno piegarsi a tutte le forme: la qual cosa è spiegabile soltanto con la nostra teoria. Se poi infine ci si dicesse, che l'edifizio, la cui vista ci rallegra, è formato di materiali tra loro affatto diversi, di molto dissimile gravità e consistenza, ma che l'occhio non sa distinguere, l'intero edifizio ci apparirebbe perciò insipido e incomprensibile, come una poesia in una lingua a noi ignota. Tutto ciò prova appunto, che l'architettura non agisce solo matematicamente, ma anche dinamicamente; e quel che per suo mezzo ci parla, non è per avvenuta semplice forma e simmetria, bensì sono piuttosto quelle elementari forze della natura, quelle prime idee, quegl'infimi gradi dell'oggettità della volontà. La regolarità dell'edifizio e delle sue parti è per un verso generata dal diretto adattamento di ciascuna parte alla consistenza dell'insieme; per l'altro serve ad agevolare la visione generale e la comprensione del tutto; e infine le figure regolari, mostrando la regolarità dello spazio come tale, contribuiscono alla bellezza. Ma tutto ciò ha valore e necessità subordinati, ed è lungi dal costituir l'essenziale: ché la simmetria stessa non è punto richiesta assolutamente, potendo esser belle anche le rovine.

Una specialissima relazione hanno poi ancora le opere dell'architettura con la luce: in pieno splendore di sole, col cielo azzurro nello sfondo, sono due volte più belle; e tutt'altro effetto producono inoltre nello splendore lunare. Perciò anche nella costruzione di una bell'opera architettonica si ha sempre particolare riguardo agli effetti di luce e alle regioni del cielo. Tutto questo ha il suo motivo

per massima parte nel fatto, che chiara e netta luce occorre a render ben visibili tutte le parti e le correlazioni loro; inoltre sono d'avviso, che l'architettura sia rivolta a palesare, così come palesa gravità e solidità, anche quest'opposta essenza della luce. Infatti, col venir la luce accolta, impedita, riflessa dalle grandi masse non trasparenti, nettamente delineate e variamente conformate, dispiega la sua natura e le sue proprietà nel modo più limpido ed evidente, con grande gioia dello spettatore: perché di tutte le cose la luce è quella che più rallegra, come condizione e correlata oggettivo del più perfetto modo di conoscenza intuitiva.

Ora, essendo le idee, che l'architettura trae alla chiara intuizione, i gradi infimi nell'oggettità della volontà, e venendo per conseguenza a esser relativamente scarsa la significanza oggettiva di ciò che l'architettura ci svela; ne deriva, che il godimento estetico provato alla vista d'un bell'edifizio in buona luce, non sta tanto nella percezione dell'idea, quanto nel correlato soggettivo stabilito con codesta percezione. Ossia consiste prevalentemente nel fatto, che in tal vista il contemplatore si sente strappato al modo di conoscere dell'individuo, e innalzato a quello del puro, scevro di volontà, soggetto del conoscere; ossia alla pura, da ogni pena del volere e dell'individualità, disciolta contemplazione. Sotto questo rispetto il contrario dell'architettura, l'estremo opposto nella serie delle arti belle, è il dramma: il quale porta alla conoscenza le idee di più alta importanza, sì che nel godimento estetico di esso il lato oggettivo è del tutto prevalente.

L'architettura ha di fronte alle arti plastiche e alla poesia questo carattere distintivo: non dà, come quelle, un'immagine della cosa, bensì la cosa stessa non riproduce, come quelle, l'idea conosciuta, cedendo l'artista i propri occhi allo spettatore, ma invece l'artista presenta semplicemente allo spettatore l'oggetto, e gli allevia la percezione dell'idea, portando il vero oggetto individuale alla chiara e completa espressione della sua essenza.

Molto raramente vengono le opere d'architettura – come le rimanenti opere dell'arte bella – eseguite per puri fini estetici: più spesso vengono subordinate ad altri fini pratici, all'arte straniera; e il gran merito dell'architetto consiste nel tener tuttavia di mira, e raggiungere, i fini puramente estetici anche in quella lor subordinazione a fini estranei, adattandoli di volta in volta, in vario modo, con abilità, allo scopo pratico, e rettamente giudicando qual bellezza estetico-architettonica s'adatti e si possa accordare con un tempio, quale con un palazzo, quale con un arsenale, e così via. Quanto più un rude clima accresce quelle esigenze del necessario e

dell'utile, e più rigidamente le determina e inesorabilmente prescrive, tanto meno spazio rimane al bello nell'architettura [...].

In conformità della derivazione, data nel testo, di quel che vi è di puramente estetico nell'arte della costruzione, dai gradi più bassi dell'obiettivazione della volontà, o della natura, di cui essa vuoi portare le idee in chiara visione, il suo tema unico e costante è sostegno e carico, e la legge fondamentale è che non vi sia alcun carico senza sostegno sufficiente, né alcun sostegno senza carico corrispettivo, e quindi il rapporto di questi due sia proprio commisurato. La più pura esecuzione di questo tema è data dalla colonna e dalla trabeazione: perciò il colonnato è divenuto quasi il tono fondamentale di tutta l'architettura. Nella colonna e nella trabeazione dunque sostegno e carico sono perfettamente separati; per cui il vicendevole effetto di entrambi e il rapporto fra di loro diviene evidente. Poiché certamente già un muro liscio con tiene sostegno e carico: solo che qui entrambi sono ancora fusi l'uno nell'altro. Qui tutto è sostegno e tutto è carico: perciò non si ha alcun effetto estetico. Questo appare con la separazione dei due ed è proporzionato al suo grado. Giacché tra il colonnato e il muro liscio vi sono molti gradi intermedi. Già sul muro di una casa, rotto soltanto da finestre e da porte, si cerca almeno di indicare quella separazione mediante pilastri piani sporgenti (ante) con capitelli, che si sottopongono alla cornice, anzi, in caso di necessità, si rappresentano con semplice pittura, per indicare in qualche modo la trabeazione e un ordinamento colonnare. Veri pilastri, anche mensole e sostegni di diverso genere, realizzano già meglio quella separazione del sostegno e del carico, a cui costantemente aspira l'arte della costruzione. In riguardo a questa, accanto alla colonna con trabeazione sta, senza imitare queste, come costruzione originale, l'arco col pilastro. Questi però certo non raggiungono l'effetto estetico di quelle: perché qui il sostegno e il carico non sono separati nettamente, ma trapassano l'uno nell'altro. Nella volta stessa ogni pietra è simultaneamente sostegno e carico, e perfino i pilastri, specialmente nella volta a crociera, sono tenuti al loro posto, almeno per l'occhio, dalla pressione degli archi opposti; come anche, appunto per questa pressione laterale, non soltanto le volte, ma i semplici archi non debbono appoggiare su colonne, ma richiedono pilastri quadrangolari, più massicci. Soltanto nel colonnato la separazione è completa, poiché qui la trabeazione si presenta come puro carico, la colonna come puro sostegno. Perciò il rapporto tra il colonnato e il muro liscio è da paragonarsi a quello tra una scala diatonica ascendente con intervalli

regolari e un suono montante dalla stessa profondità alla stessa altezza continuamente e senza gradazione, che darebbe un semplice ululato. Poiché nell'uno come nell'altra la sostanza è la stessa, e solo dalla netta separazione scaturisce la grande differenza [...].

Le forme dell'architettura sono anzitutto determinate, come innanzi si è mostrato per la colonna, dallo scopo immediato, costruttivo, di ogni parte. Ora appena questo lascia qualche cosa indeterminata, siccome l'architettura ha anzitutto la sua esistenza nella nostra intuizione spaziale, e perciò si rivolge alla nostra facoltà a priori per questa, allora si presenta la legge della più perfetta intuibilità, quindi anche della più facile comprensibilità. Questa però nasce sempre dalla più grande regolarità delle forme e dalla razionalità dei loro rapporti. Quindi la bella architettura sceglie puramente figure regolari, di linee diritte, o di curve corrispondenti a leggi, così pure quelle di corpi rilevanti, come cubi, parallelepipedi, cilindri, sfere, piramidi e coni; come aperture però a volte circoli o ellissi, ma di regola quadrati e ancor più spesso rettangoli, questi ultimi di rapporto sempre razionale e molto facilmente comprensibile dei loro lati (quindi non come 6:7, ma come 1:2 2:3), infine anche finestre cieche o nicchie, di proporzione regolare e comprensibile. Per la stessa ragione essa darà agli edifici stessi e alle loro divisioni un rapporto razionale e facilmente comprensibile tra l'altezza e la larghezza, per esempio, farà essere l'altezza di una facciata metà della larghezza, e disporrà le colonne in modo, che 3 o 4 di esse con i loro intervalli misurino una linea eguale all'altezza, ossia formino un quadrato. Lo stesso principio della intuibilità e della facile comprensibilità richiede anche che il tutto sia facilmente abbracciato con lo sguardo: questo lo dà la simmetria, la quale inoltre è necessaria, per isolare l'opera come un tutto e distinguere la sua limitazione essenziale da quella accidentale, come per esempio, a volte solo dalla loro norma si riconosce, se si hanno innanzi a sé tre edifizi contigui o uno solo. Solo mediante la simmetria dunque l'opera architettonica si annunzia subito come unità individuale e come svolgimento di un pensiero principale.

Se ora anche, come innanzi incidentalmente si è mostrato, l'architettura non ha da imitare affatto le forme della natura come tronchi di albero, o addirittura figure umane; pure essa deve creare secondo lo spirito della natura, vale a dire facendo propria la legge *natura nihil agit frustra, nihilque supervacaneum, et quod commodissimum in omnibus suis operationibus sequitur*, quindi evitando tutto quello che, se anche in apparenza, non abbia scopo, e raggiungendo per la via più breve e naturale la sua intenzione, sia questa puramente archi-

tettonica, cioè costruttiva, o concerna i fini dell'utilità, ed esponendola così apertamente, mediante l'opera stessa. Con ciò essa raggiunge una certa grazia, analoga a quella che negli esseri viventi esiste tra la facilità e la rispondenza di ogni movimento e di ogni posizione con l'intenzione. Quindi noi vediamo, nel buono stile costruttivo antico, ogni parte, sia pilastro, colonna, arco, travatura, o porta, finestra, scala, balcone, raggiungere il suo scopo nel modo più diretto e più semplice, rivelandolo così schiettamente e ingenuamente; appunto come fa nelle sue opere anche la natura organica.

Lo stile architettonico privo di gusto cerca invece in tutto inutili deviazioni e si compiace di capricci, si sbizzarrisce perciò in trabeazioni spezzate senza scopo, sporgenti e rientranti, in gruppi di colonne, in cornici spezzettate sugli architravi e i frontoni, in volute senza senso, in cartocci e simili: esso scherza, come sopra si è detto della caratteristica dei guastamestieri, con i mezzi dell'arte, senza intenderne gli scopi, come i fanciulli giocano con gli utensili degli adulti. Di tale genere è ogni interruzione di una linea diritta, ogni mutamento nell'andamento di una curva, senza scopo evidente. Quella ingenua semplicità invece nella esposizione e nel raggiungimento dello scopo, che corrisponde allo spirito, secondo il quale la natura crea e forma, è appunto anche quella, che conferisce agli antichi vasi di creta una tale bellezza e grazia di forma, che noi sempre di nuovo ne restiamo stupiti; perché essa si distingue così nobilmente nel gusto originale dai nostri vasi moderni, i quali portano il marchio della volgarità, siano essi ora formati da porcellana, o da rozza creta figulina. Alla vista dei vasi e degli utensili degli antichi noi sentiamo che se la natura avesse voluto creare simili cose, le avrebbe fatte in quelle forme. Siccome noi dunque vediamo la bellezza dell'architettura scaturire principalmente dalla schietta esposizione dei suoi scopi e dal loro raggiungimento per la via più breve e più naturale: allora qui la mia teoria si trova in diretta contraddizione con la kantiana, la quale pone l'essenza di tutto il bello in una apparente finalità senza scopo.

Il qui esposto unico tema dell'architettura, sostegno e carico, è tanto semplice, che appunto perciò quest'arte, in quanto è arte bella (ma non per quanto essa serve all'utile), già fin dalla migliore epoca greca è essenzialmente compiuta e finita, almeno non è capace di alcun notevole arricchimento. Invece l'architetto moderno non può allontanare notevolmente dalle regole dai modelli degli antichi, senza appunto trovarsi sulla via del peggioramento. A lui quindi non resta altro che applicare l'arte tramandataci dagli antichi ed eseguire, per quanto è possibile, le sue regole, con le limita-

zioni inevitabilmente imposte dal bisogno, dal clima, dall'epoca e dalla sua terra. Perché in quest'arte, come anche nella scultura, il tendere all'ideale coincide con l'imitazione degli antichi.

Ho appena bisogno di ricordare, che io, in tutte queste considerazioni architettoniche, ho avuto in mira soltanto lo stile antico e non il cosiddetto gotico, il quale, di origine saracena, mediante i Goti di Spagna fu importato nel resto d'Europa. Forse anche a questo non è da negare, nel suo genere una certa bellezza: se però esso ardisce, di mettersi a paro di quello, allora questa è una barbarica presunzione, che non si può ammettere. Come invece agisce beneficamente sul nostro spirito, dopo la contemplazione di tali magnificenze gotiche, la vista di un edificio regolare, eseguito nello stile antico! Noi sentiamo subito, che solo questo è il giusto e il vero. Se si potesse condurre un antico greco innanzi alle nostre più famose cattedrali gotiche; che direbbe egli mai? βαρβαροι! Il nostro compiacimento nelle opere gotiche dipende certamente per la maggior parte da associazioni di pensieri e da ricordi storici, ossia da un sentimento estraneo all'arte. Tutto quello che io ho detto del fine propriamente estetico, del senso e del tema dell'architettura, perde in queste opere il suo valore. Perché in esse è sparita la libera trabeazione e con lei la colonna: qui il tema non e più dato dal sostegno e dal carico, ordinati e ripartiti, per rendere evidente il contrasto tra la rigidità e la gravità. Qui anche non si trova più quella costante, pura razionalità, mediante la quale il tutto dà stretto conto di sé e si offre da sé al pensiero di chi guarda, come forma il carattere dell'antica architettura: noi ci accorgiamo subito che invece di essa qui domina un arbitrio guidato da concetti estranei: perciò molto ci resta inesplicabile. Perché soltanto l'architettura antica è pensata in senso puramente obiettivo, la gotica più nel senso subiettivo. Se però, come abbiamo riconosciuto quale vero pensiero estetico fondamentale dell'antica architettura lo svolgimento del contrasto tra rigidità e gravità, vogliamo anche scoprire nell'architettura gotica un analogo pensiero fondamentale; allora esso dovrebbe essere questo, che qui si deve rappresentare il completo superamento e la vittoria sulla gravità mediante la rigidità. Poiché, in conformità di ciò la linea orizzontale, che rappresenta il carico, è quasi completamente sparita, e l'azione della gravità appare solo indirettamente, vale a dire nell'arco e nella volta, mentre la linea verticale che è quella del sostegno, unicamente domina e rende sensibile la vittoriosa azione della rigidità con i pilastri smisuratamente alti, le torri, le torricelle e le guglie innumerevoli, che senza carico si spingono in alto. Mentre nell'architettura antica lo sforzo e la spinta dall'alto

in basso è rappresentata ed esposta come quella dal basso in alto; qui invece predomina precisamente quest'ultima: per cui ne nasce anche quella analogia, spesso notata, col cristallo, il cui consolidarsi avviene parimenti col soggiogamento della gravità. Se noi ora attribuiamo questo senso e questo pensiero fondamentale all'architettura gotica e vogliamo con ciò istituire questa come giustificata antitesi dell'antica; allora vi sarebbe da opporre, che il contrasto tra rigidità e gravità, esposto dall'architettura antica così apertamente e ingenuamente, è vero e reale, fondato nella natura; mentre il completo superamento della gravità mediante la rigidità resta una semplice apparenza, una finzione, accreditata con l'inganno. Come da questo pensiero fondamentale qui indicato e dalle su notate particolarità dell'architettura gotica sorga il carattere misterioso e iperfisico, che viene loro riconosciuto, potrà riuscire evidente a ognuno. Principalmente esso sorge, come già si è detto, da ciò, che qui l'arbitrario interviene al posto di ciò che è puramente razionale e che si annunzia come costante corrispondenza del mezzo e dello scopo. Quel molto, che è propriamente senza scopo ed è così accuratamente compiuto, desta la presunzione di scopi ignoti, segreti, imperscrutabili, cioè l'apparenza misteriosa. Invece il lato brillante delle chiese gotiche è l'interno; perché qui l'effetto della volta a crociera, sostenuta dai sottili pilastri, cristallinamente slanciati, sollevata in alto e promettente, con lo sparire del carico, eterna sicurezza, penetra nell'animo: mentre la maggior parte dei menzionati difetti resta all'esterno. Negli edifici antichi il lato esterno è il più vantaggioso, perché si vedono meglio sostegno e carico: nell'interno invece il tetto piatto conserva sempre qualche cosa di opprimente e di prosaico. Nei templi degli antichi era anche per lo più vero interno piccolo, con molte e grandi opere esterne. A tale interno un tocco più sublime fu dato dalla volta a cupola, come nel Pantheon, della quale perciò anche gli italiani, costruendo in questo stile, hanno fatto uso più esteso. Con ciò si accorda, che gli antichi, come popoli meridionali, vivevano più all'aperto delle nazioni settentrionali, le quali hanno preferito l'architettura gotica. Chi ora però vuol far valere assolutamente l'architettura gotica quale essenziale e giustificata, può, se ama le analogie, chiamarla il polo negativo dell'architettura, o anche il suo tono minore.

## Max Dessoir, *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*

Stuttgart 1923; trad. it. di F. Farina, *Estetica e scienza dell'arte*, Milano 1986.

Allievo di Dilthey (che influenzò la sua *Storia della psicologia tedesca moderna*, 1894) e di Mommsen, Max Dessoir (1867-1947) dedica all'estetica (*Estetica e Scienza generale dell'arte*, 1906) i suoi sforzi più significativi.

Le arti, per Dessoir, non procedono secondo principi comuni, ma vanno analizzate nella singolare fenomenicità dei loro eventi. Si deve distinguere pertanto l'estetica, che è descrizione generale dei vissuti sensibili, dalla cosiddetta scienza dell'arte, che indaga invece su fini e metodi delle creazioni artistiche e sulla classificazione, finalità e funzione delle diverse discipline artistiche.

Tra le arti Dessoir annovera anche l'architettura che non è imitazione della natura; anzi, non è imitazione di nulla. L'architettura è determinata da leggi matematiche, ed è conformazione dello spazio in vista di una finalità.

Per questo motivo Dessoir distingue l'architettura dalle arti figurative, definendola «arte della trattazione astratta dello spazio».

L'*architettura*, alla quale va ora la nostra attenzione, non contiene nei suoi tratti principali alcuna imitazione di forme naturali. O c'è ancora oggi qualcuno che crede che l'architettura gotica debba la propria origine agli abeti e ai faggi dei boschi di Germania? Anche là dove apparentemente vengono riprodotte forme arboree, queste sono deviate dalla realtà da altre cause; e la maggior parte degli esempi a cui vien fatto di pensare, rientra nell'ambito della decorazione plastica o puramente ornamentale. Al contrario, anche in questo campo, la materia inorganica sembra trasformarsi nel vivente. La colonna, la quale non sostiene ma solleva il proprio peso, così come la moltiplicazione di questo processo nella selva di colonne, è l'esempio preferito. Contro questa interpretazione dei sostegni sottili sta tuttavia il fatto che essi non sono elementi propriamente strutturali dell'edificio; dove c'è da reggere peso – a parte l'architrave – ecco intervenire il pilastro. Inoltre l'illusione che le foglie che si vedono così di frequente sul capitello della colonna sostengono il tetto, potrebbe apparire al sentimento naturale come un grossolano inganno. Solo il cilindro del fusto di una colonna può avere funzione portante, mentre le foglie formano un elemento decorativo. Ma anche il fusto non ha una funzione portante nella normale accezione che noi diamo al verbo «portare». L'uso di una stessa parola non deve indurre all'antropomorfizzazione. Chi ha generalmente questa sensibilità, deve combattere la natura rettilinea e ortogonale dell'architettura, quasi rappresentasse un ostacolo fata-

le. A tale sensibilità, s'intende di fronte allo stile architettonico d'una intera città, Baggesen ha dato l'espressione più viva e penetrante, quando ha descritto una «città in stile slegato e legato». «Quest'ultima – dice Baggesen – non è solo compressa e imballata, ma squadrata e appuntita. Non so se oscuramente non concorra alla mia avversione per queste linee rette, per questi quadrati e cubi, il fatto che nella figura umana niente è ortogonale o quadrato. C'è da temere che gli abitanti di una città come questa si debbano ogni giorno scontrare tra loro... Io gelo qui a Mannheim, m'irrigidisco, non posso saltare, non è possibile che io qui m'innamori, perlomeno non sulla strada, cosa questa che invece sarebbe possibile all'interno di vicoli in qualche modo tortuosi. Tutto il calore, il movimento, l'amore è rotondo, o almeno ovale, si svolge a spirali o secondo altre linee curve. Soltanto il freddo, l'immobile, l'indifferente, l'odioso è rettilineo e tutto spigoli. Se si disponessero i soldati in tondo, invece che in fila, ballerebbero, anziché combattere tra di loro. Per questo, tutta la tattica militare si basa sugli angoli... L'unica cosa diritta nell'uomo sono i suoi denti freddi, immobili, fatti apposta per mordere, ma anche questi la natura li ha disposti a semicerchio! La vita è rotonda, la morte è angolosa...».

Può essere, ma in tal caso proprio l'architettura *rappresenta* un'arte della morte. Poiché noi non possiamo rimuovere ma dobbiamo spiegare l'esistente, andiamo in cerca di un'altra concezione che corrisponda meglio ai fatti.

Schopenhauer individua il senso dell'architettura nella traduzione in termini intuitivi di quelle idee «che sono i gradini più bassi dell'obiettività della Volontà», cioè, soprattutto la gravità, la coesione, la rigidezza, la durezza. Queste idee tuttavia non hanno una vita paragonabile alla nostra.

Anche indipendentemente dalla questione, in che misura esse siano in grado di fungere da pensieri-guida nella finalità e nell'attività dei costruttori, uno sguardo qualunque a un edificio ci persuade del fatto che l'irriguardosa durezza materiale oppone all'osservatore una resistenza che nessuna empatia riesce a dissolvere. Tutta la realtà architettonica ci mostra una consistenza rigida e compatta, con la quale né il nostro fisico né la nostra psiche hanno qualcosa in comune. Essa rimane immobile allo stesso posto, mentre i nostri piedi e i nostri pensieri ci portano velocemente di luogo in luogo. La realtà architettonica è visibilmente determinata da leggi matematiche le quali non trovano posto nel sentimento vitale che ci è proprio; il «sistema legato» dello stile romanico poggia sulla quadratura, cioè la forma del quadrato, a noi completamente estranea,

costituisce l'unità spaziale determinante. Infine anche le misure dell'architettonico sono di regola troppo grandi, perché noi possiamo giungere all'empatia.

Solo per un aspetto troviamo l'opera architettonica affine a noi. Il rapporto delle parti presenta in effetti – accanto a condizioni estranee – nel contrasto tra gravità che spinge in basso e forza tendente verso l'alto, la forma di un sentimento a noi familiare.

Tale conflitto è qualche cosa che noi conosciamo dalle esperienze della nostra unità psico-fisica. Perché appartiene alle condizioni dell'essere umano il fatto che noi, in ogni movimento corporeo e impulso volitivo, avvertiamo l'ostacolo di tensioni contrastanti. Tuttavia il linguaggio con cui l'architettura parla di questo conflitto non è il nostro. Specialmente tutta l'architettura in pietra rimane – qualora si riconosca fedele al suo materiale – solida e inflessibile. Essa può acquistare un'estrema delicatezza, ma, malgrado tutto, conserva anche nelle sue più minute propaggini la durezza del suo materiale; là dove il sistema di contrafforti del gotico rinnega la naturale durezza della pietra, allora solo il valore morale che appartiene a ogni superamento della realtà terrena può aiutare a superare la violenza fatta all'essenza vera del materiale. Inoltre, in questo caso, l'architettura viene per lo più indotta ad assumere la morbidezza delle arti figurative. Nella misura in cui si svolge senza l'aiuto di altre arti, il conflitto appena ricordato tra spinta e controspinta si configura come un rigido impatto o, per meglio esprimerci, rimane fermo allo stesso punto come un contrasto insanabile di cieche forze naturali.

Anche a questo riguardo non possiamo accontentarci. Per la verità in uno stragrande numero di casi noi non vogliamo saperne di un simile conflitto tra forza e peso. Gli ambienti in cui abitiamo non assomigliano né all'azione di un dramma, né al contrasto delle voci in musica; noi non vogliamo che le pareti e il tetto, le finestre e le porte ci ricordino forze attive e il loro dissidio. Una stanza è, per così dire, l'ultimo involucro, il più esterno del corpo, essa deve disporsi intorno al corpo calma e protettiva come un vestito. L'arredamento di una stanza, che è dovuto a una disposizione d'animo improntata a vivacità o a una personalità d'artista, mal si concilia con le mutevoli esigenze che la sensibilità pone all'ambiente, e peggio che mai con i bisogni del lavoratore intellettuale. «A meno che non si sia abituati ad essi fin dalla giovinezza, sale sfarzose e un arredamento elegante sono adatti a persone che non hanno o non vogliono avere idee», ha fatto notare Goethe a Eckermann. Naturalmente occorre, se la cosa sta a cuore, dosare e accordare i colori se-

condo un disegno prestabilito, rivestire bene le pareti, vivacizzare gradevolmente il soffitto, ma questo solo in misura tale da evitare qualsiasi invadenza di elementi estranei e da non disturbare l'articolazione architettonica. Per quanto riguarda quest'ultima, difficilmente la stabilità e il contrasto di forze inorganiche può valere come formula esplicativa esauriente. È ovvio trovare il completamento nella funzionalità. Questo vale nella misura in cui si aggiunga che una utilizzazione dello spazio razionale e adeguata alla sua destinazione costituisce il pensiero dominante. Così nel caso della costruzione di edifici d'abitazione adeguata ai bisogni umani e, in tale adeguamento, così come anche per il resto, determinante per l'essenza dell'architettura come modellatrice di spazi. Anche nel caso di tutti i grossi edifici commerciali e grandi magazzini, è decisiva la conformazione e l'illuminazione degli ambienti interni. È imperdonabile che i teatri vengano ancora oggi costruiti sul modello delle sale a palchi italiane, e all'esterno non siano sufficientemente caratterizzati per quello che sono. Gottfried Semper per primo «in base alle idee fondamentali della verità architettonica» ha sostenuto la convinzione che «una parte così essenziale della costruzione come quella posteriore che abbraccia il palcoscenico, con i suoi vani accessori, dovrebbe essere espressa e caratterizzata in totale autonomia. A Lichtwark risale la dimostrazione di come la maggior parte dei musei sia costruita in maniera irrazionale. Poiché si profonde tutto l'amore nella magnificenza e nella grandezza della facciata, i musei divengono inadatti perfino come depositi di opere d'arte, e le sale sono degradate a corridoi, nei quali si trova la stessa pace e lo stesso raccoglimento che possiamo trovare in una strada animata. Degna d'attenzione mi sembra l'osservazione di Christian Rang, relativa al senso in cui la forma delle chiese evangeliche sfarzose andrebbe modificata. Rang sente l'esigenza di un'unità dello spazio indiviso e di una pianta centrale con l'altare nel mezzo e con un pulpito visibile in ogni parte. Io penserei che anche l'organo e la tribuna dei cantori dovrebbero essere disposti in modo diverso da quello abituale, perché un ascoltatore si innervosisce quando volge la schiena alla fonte sonora. Negli ultimi tre esempi, che sono scelti da una messe di altri analoghi, la tradizione impedisce la conformazione degli spazi libera e adeguata alla realtà. Nel caso dei grandi magazzini prima ricordati, le cose non stanno così. Qui tuttavia la necessità di un'abbondante immissione di luce minaccia di annullare completamente l'impressione di un ambiente chiuso. Lo stile scheletrico delle costruzioni in ferro consente di ridurre al minimo le parti piene dell'edificio e di mostrare sostanzialmente parti vuo-

te. Già questa prevalenza delle finestre dalla decorazione mossa non si concilia con un'architettura artistica. Si aggiunge che il ferro, flessibile com'è, e adatto a ogni tipo di uso, non impone alcuna costrizione all'architetto, e questo rappresenta un pericolo mortale per qualsiasi genere artistico.

Per riassumere in poche parole, la rappresentazione della finalità deve prima di tutto determinare la conformazione spaziale dell'interno, e con ciò indirettamente la struttura esterna. Qui siamo vicini al nostro obiettivo. Noi adesso comprendiamo che ciò che conta è la formazione dello spazio e l'influenza sul senso dello spazio. Generalmente – stando al modello di Schmarsow – vengono distinti all'origine della delimitazione architettonica dello spazio tre elementi costitutivi, i quali naturalmente sono sempre interagenti: lo spazio tattile, lo spazio cinetico e lo spazio visivo. Di questo spazio d'azione articolato in tre modi, dice Schmarsow: «Ciò che si desidera in primo luogo, è il volume spaziale che circonda l'uomo come spazio di azione, non l'erezione di masse materiali di cui noi abbiamo bisogno per la realizzazione effettiva di questo spazio. Tutte le misure preventive statiche e meccaniche, come tutta l'esecuzione materiale della delimitazione muraria, sono solo dei mezzi in vista del fine...» (*Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*). La conformazione astratta dello spazio, creata da uomini per altri uomini, può essere dominata dall'asse orizzontale. In tal caso la prospettiva allungata attira a sé l'occhio e il senso dello spazio. Oppure, come nello stile gotico, si può accentuare la dimensione verticale. O, per finire, nell'edificio centrale si può formare, per così dire, una capsula disposta circolarmente intorno al punto centrale (l'osservatore, il monumento funebre, la statua). Tutte e tre le possibilità possono essere rese più efficaci mediante ripetizioni e articolazioni. Se in questo si procede in modo individualistico – come è accaduto nell'arte costruttiva romanica – si origina un clima diverso da quello del gotico, che esclude qualsiasi arbitrio e attua in modo coerente la regolarità della struttura.

Ciò nonostante è da osservare che la conformazione dello spazio derivata dall'idea della finalità e strutturata in modo unitario ha bisogno di aiuti supplementari per assicurare all'architettura un posto sicuro nella serie delle arti. La forza del bisogno non basta da sola a fare un'opera d'arte. Per un edificio vale lo stesso che per il corpo umano: l'ossatura, il sostegno nascosto di tutto, ha bisogno della carne che la sostanza. Noi ci rallegriamo della rotondità delle forme, della loro eleganza e armonia, senza peraltro avvertire nulla della loro funzione. A un'osservazione a distanza, la struttura non

emerge mai chiaramente: qui agisce il rapporto con le costruzioni vicine, il luogo o la *silhouette*. In modo speciale anche il colore, che nell'aria umida del nord dev'essere più velato che nell'assolato sud (fatto, questo, a cui Bruno Taut non presta sufficientemente attenzione nel suo progetto di Magdeburgo), mentre per l'arredamento interno l'orientale preferisce colori freddi, l'occidentale colori caldi. Come è noto, noi dobbiamo immaginare i monumenti romani interamente dipinti. D'altra parte, già le masse d'ombra che appaiono nell'opera architettonica producono sottili effetti tonali.

Esaminando l'impressione d'insieme dell'opera architettonica considerata globalmente, ci viene in mente la legge dell'immagine lontana che abbiamo discussa all'inizio. Questo perché le grandi linee e i colori della costruzione, che si presenta a un occhio sprovveduto come superficie, danno un'impressione pittorica. Ma anche a questo riguardo, l'architettura rimane un'arte delle forme prive di effettiva realtà e perciò distinta da ciò che chiamiamo arte figurativa; e, nei suoi caratteri essenziali, rappresenta l'arte della trattazione astratta dello spazio.

## John Dewey, *Art as Experience*

New York 1934; trad. it., *L'arte come esperienza*, a cura di C. Maltese, Firenze 1951.

Dopo una prima serie di saggi influenzati dal darwinismo, John Dewey (1859-1952) arricchisce la sua riflessione con il pragmatismo di Peirce, che lo spinge verso studi di logica (*Studi sulla Teoria logica*, 1903). Il tema dell'esperienza, centrale nel suo pensiero, viene sviluppato solo a partire dagli anni Venti (*Esperienza e natura*, 1925 e *L'arte come esperienza*, 1934).

La sua lettura dell'esperienza è lontana da quelle dell'idealismo e dell'empirismo: muove dal riconoscimento del dinamismo che caratterizza ogni aspetto del reale (strumentalismo). Tutti gli eventi sono interrelati e il ruolo stesso dell'intelligenza, che nasce dall'esperienza, è strumentale e funzionale. Essa si relaziona ai fini che si intendono perseguire, e in ciò salda la dimensione etica a quella estetica.

Anche l'arte, per Dewey, è frutto dell'esperienza, ed è finalizzata a rendere più apprezzabili determinate situazioni ed esigenze reali. La lotta posta costantemente in atto dalle arti è quell'esperienza che trasforma materiali inerti in fenomeni eloquenti.

Pur nella loro singolarità, le arti conservano caratteristiche comuni. L'architettura, in particolare, è caratterizzata da un grande uso di materiali grezzi ed è espressione della costituzione strutturale della natura stessa. Siccome l'arte è sempre il risultato di una interazione di esseri umani con il loro ambiente in vista di un miglioramento qualitativo, l'architettura è l'esempio più caratteristico di questa interazione.

In breve ciò che vorrei porre in evidenza è che parole come poetico, architettonico, drammatico, scultorico, pittorico, letterario (nel senso di designare la qualità meglio realizzata dalla letteratura), designano *tendenze* che appartengono in una certa misura a ogni arte, perché qualificano ogni esperienza completa, mentre, tuttavia, un mezzo particolare è il più adatto a dar forza a quella tendenza. Quando l'effetto proprio di un dato mezzo diviene troppo evidente nell'uso di un altro c'è un difetto estetico. Quando perciò, in quel che segue, io uso i nomi delle arti come sostantivi, sarà inteso che io ho in mente una serie di oggetti che esprimono una certa qualità enfaticamente ma non esclusivamente.

Il tratto che caratterizza l'architettura in un senso enfatico è che i suoi mezzi sono i materiali grezzi (relativamente) della natura e dei tipi fondamentali dell'energia naturale. I suoi effetti dipendono da aspetti che appartengono in maniera dominante proprio a que-

sti materiali naturali. Tutte le arti «formative» concorrono a piegare materiali naturali e forme di energia al servizio di qualche desiderio umano. Riguardo a questo fatto generale nell'architettura non vi è nulla di specifico. Ma essa si distingue in modo singolare per quanto riguarda lo scopo e l'immediatezza del suo impiego delle forze naturali. Confrontate un edificio con altri prodotti artistici e sarete subito colpiti dalla quantità indefinitamente grande di materiali che essa adotta per i suoi fini – legno, pietra, acciaio, cemento, terracotta, vetro, giunchi – paragonata al numero relativamente ristretto dei materiali a disposizione in pittura, scultura e poesia. Ma è ugualmente importante il fatto che essa prende questi materiali, per così dire, puri. Essa impiega materiali non solamente su larga scala, ma anche di prima mano – non che acciaio e mattoni vengano forniti direttamente dalla natura, ma essi sono più vicini alla natura di quanto non lo siano pigmenti e strumenti musicali. Se vi è qualche dubbio su questo fatto, non ve n'è alcuno circa il suo impiego delle energie naturali. Nessun altro prodotto mette in mostra sforzi e tensioni, spinte e controspinte, gravità, luce, coesione su una scala lontanamente paragonabile a quella dell'architettura, ed essa prende queste forze più direttamente, meno mediatamente e per interposta persona di quanto non faccia qualsiasi altra arte. Essa esprime la costituzione strutturale della natura stessa. La sua connessione con l'ingegneria è inevitabile.

Per questa, ragione, gli edifici, tra tutti gli oggetti artistici, si avvicinano di più all'espressione della stabilità e della durata dell'esperienza. Essi stanno alle montagne come la musica sta al mare. Per la sua intrinseca capacità in durata l'architettura ricorda e celebra più di ogni altra i tratti generici della nostra comune vita umana. Vi sono coloro che, sotto l'influenza di preconcetti teorici, considerano i valori umani espressi dall'architettura esteticamente irrilevanti, una mera inevitabile concessione all'utilità. Che gli edifici debbano essere esteticamente il peggio perché esprimono la pompa della potenza, la maestà del governo, i dolci affetti delle relazioni domestiche, l'affaccendato traffico delle città e l'orazione dei fedeli, non è affatto chiaro. Che questi scopi entrino organicamente nella struttura degli edifici sembra troppo evidente per permettere che se ne discuta. Che spesso intervenga un abbassamento verso qualche uso particolare e che questo sia artisticamente dannoso è ugualmente evidente. Ma la ragione è insita nella bassezza dello scopo o nel fatto che i materiali non vengono impiegati in modo da esprimere in maniera equilibrata un adattamento alle condizioni tanto naturali che umane.

La completa eliminazione dell'uso umano (come per Schopenhauer) spiega la limitazione di «uso» a fini angusti e ciò dipende dalla ignoranza del fatto che l'arte è sempre il prodotto nell'esistenza di una interazione di esseri umani con il loro ambiente. L'architettura è un esempio notevole della reciprocità dei risultati di questa interazione. I materiali vengono trasformati in modo da diventare mezzi a scopo di difesa di abitazione e di culto. Ma la stessa vita umana è anch'essa diversa, e diversa in modi che vanno molto al di là dell'intento o della capacità di previsione dei costruttori. Il rimodellamento che le opere architettoniche fanno di un'esperienza successiva è più diretto e più espressivo che nel caso di ogni altra arte, salvo forse della letteratura.

Esse non soltanto influenzano il futuro, ma ricordano e trasmettono il passato. Templi, università, palazzi, case, al pari delle rovine ci parlano delle cose per cui gli uomini hanno sperato e lottano, quello che hanno ottenuto e sofferto. Il desiderio dell'uomo di sopravvivere attraverso le sue imprese, caratteristico della erezione delle piramidi, si ritrova in modo meno massiccio in ogni opera architettonica.

Tale qualità non si limita agli edifici. Perché qualche cosa di architettonico si riscontra in ogni opera d'arte nella quale si manifesti su larga scala l'adattamento mutuo e armonico di forze durature della natura con bisogni e scopi umani.

Il senso della struttura non può essere dissociato dall'architettonico e l'architettonico esiste in ogni opera sia di musica, di letteratura e di pittura, che di architettura, nel suo specifico significato, nella quale le proprietà strutturali sono fortemente evidenti. Ma per essere estetica, la struttura deve essere più che fisica e matematica. Essa deve essere usata con il concorso, il rafforzamento e l'estensione, nel tempo, di valori umani. La bellezza dell'edera arrampicata su certi edifici, illustra quella intrinseca unità dell'effetto architettonico con la natura, che appare, su una scala più larga, nella necessità che gli edifici si adattino naturalmente all'ambiente per garantire il pieno effetto estetico.

Ma questa unione vitale inconsapevole deve essere accompagnata da un eguale assorbimento di valori umani nel completo effetto sperimentato dall'edificio. La bruttezza, ad esempio, della massima parte dei fabbricati per officina e l'aspetto orribile delle ordinarie sedi delle banche, mentre dipende da effetti strutturali dal lato tecnicamente fisico, riflette al tempo stesso una distorsione di valori umani, distorsione che si incorpora nell'esperienza connessa con quegli edifici. Nessuna abilità tecnica da sola può rendere tali edifi-

ci belli quanto lo furono i templi una volta. Deve prima intervenire una trasformazione umana tale che queste strutture esprimano spontaneamente un'armonia di desideri e di bisogni che ora non esiste.

## Benedetto Croce, *Problemi di Estetica*

Bari 1923[2]; poi in *La critica e la storia delle arti figurative*, Bari 1946[2].

Il tema della creazione artistica e del significato della storia è al centro della riflessione di Benedetto Croce (1866-1952). L'arte, per Croce, è espressione completamente autonoma, sintesi, a priori, di un contenuto sentimentale e di una forma di carattere intuitivo. È espressione-intuizione. La predilezione accordata all'atto lirico-poietico dell'intuizione fa cadere in secondo piano, per Croce, l'importanza del fare artistico, il problema della tecnica e la riflessione sulla manualistica e sulla teoria delle singole arti.

Cosa sono, infatti, per Croce, le teorie dell'arte? Nascono come una raccolta di conoscenze tecniche particolari, per l'architetto, per il pittore ecc. Ma queste raccolte non sono «scienza»; si appoggiano a conoscenze diverse, ed è pertanto ingenuo volerle ridurle a unità. «Per conseguenza – afferma Croce – è assurdo ogni tentativo di classificazione estetica delle arti».

Sono l'espressione, la genesi intuitiva del processo di creazione artistica che saldano i contenuti di tutte le arti. Così, ad esempio, affermare che l'architettura si distingue dalle altre arti a causa del condizionamento economico che caratterizza il suo fare è inesatto, perché in tutte le espressioni artistiche è presente un condizionamento di tipo economico.

Per questo motivo anche l'architettura, la sua storia «diventa un problema psicologico, o, meglio, un problema spirituale». Il critico e lo storico dell'architettura sono chiamati a indagare nell'animo dell'artista e distinguere, nelle sue creazioni, ciò che è arte da ciò che non lo è.

I due saggi che presentiamo, «Di alcune difficoltà concernenti la storia dell'architettura» e «La virtù architettonica», già in *Problemi di Estetica* (1923[2]), sono stati successivamente pubblicati in *La critica e la storia delle arti figurative* (1946[2]). Naturalmente, le principali riflessioni di Croce sui fenomeni artistici sono raccolte nell'*Estetica* (1902). Il suo sistema si completa con la *Logica come scienza del concetto puro* (1905) e con l'etica e l'economia (*Filosofia della pratica*, 1909). Rilevanti anche le sue considerazioni di filosofia della storia (*La storia come pensiero e come azione*, 1938).

### Di alcune difficoltà concernenti la storia artistica dell'architettura

L'architettura e le così dette arti applicate (delle quali non parlerò in particolare, perché quel che dico della prima si estende alle altre) hanno formato nei trattati di Estetica gruppo a parte doppiamente distinte dalle altre arti. Oltre le differenze nei mezzi (come si chiamavano) di espressione, si scorgeva in esse una differenza più

generale, variamente formulata; la quale finì col dare corpo a una vasta classe di arti non libere (unfreie Künste), di arti che sarebbero assoggettate a fini extraestetici e a bisogni pratici.

Non tanto per adesione a queste dottrine estetiche quanto spontaneamente, a causa delle difficoltà in cui essi s'imbattevano, gli storici dell'architettura hanno più volte fatto circolare in moneta spicciola lo stesso concetto. E si è detto essere vano trattare un'opera architettonica al modo di un poema o di una sinfonia. Se i costruttori delle chiese gotiche risparmiavano i grossi blocchi di pietra e usavano uno scheletro forte ma sottile, non è già perché fossero guidati da un ideale immagine di leggerezza e di sveltezza, ma perché, nei luoghi e nei tempi in cui l'architettura gotica sorse, la pietra era costosa e la mano d'opera a buon mercato. Se nella Terra d'Otranto (la Toscana delle Puglie, come la chiamano, e che di certo è una regione la quale per la tempra degli animi, l'indole degl'ingegni, i costumi e il tono sociale spicca curiosamente sul resto dell'Italia meridionale) ha trionfato per secoli il barocco più fiorito e sovraccarico, ciò non si deve alla fantasia, tutt'altro che turgida, degli abitanti, ma agl'inviti della pietra leccese, facilissima a tagliare in tutte le fogge. Se, nei secoli del Medioevo, si adoperavano colonne e capitelli antichi non era, certamente, per ottenere un qualche sapore arcaico, ma per la copia di pietre lavorate, che si offrivano ai costruttori. Il numero delle aperture e la forma delle finestre sono determinati non da motivi artistici, ma dalle condizioni della luce e della temperatura dei vari luoghi. Tutti conoscono le torri pendenti di Bologna e di Pisa: si crede forse che siano state fatte così per attuare una concezione bizzarra? E chi può credere questo per la torre degli Asinelli e per la Garisenda? Siamo innanzi a un espediente economico (dicono alcuni archeologi), col quale si è cercato di rimediare al cedimento del suolo, accaduto quando la costruzione era inoltrata. La torre pendente (dicono altri) non è né un'intenzione estetica, né è dovuta a un accidente: è un bisogno pratico militare. Provatevi ad appoggiare le scale per l'assalto a una torre inclinata, e vi accorgerete quanto abilmente fosse stata congegnata quella struttura nelle quotidiane lotte delle fazioni che dividevano le città italiane. Divenne poi motivo tradizionale e meramente estetico. Altri esempi si possono facilmente accumulare: chi non sa la rivoluzione che accade sotto i nostri occhi nell'architettura per effetto della nuova tecnica di ferro? – Da queste e simili osservazioni si conclude che il bisogno economico guida e domina l'arte dell'architettura.

Vedremo più oltre se guida e domina: per ora, riteniamo come

cosa indubitabile che nelle opere di architettura entrano motivi economici.

Ma le altre arti non differiscono neppure per tale aspetto dall'architettura; sebbene si possa concedere che in questa sia più facile scorgere alla prima i motivi economici. Tutte le arti hanno motivi economici; tutte sono libere, o tutte, alla pari, non-libere.

Una lettera della signora di Sevigné è, credo, opera d'arte; e nondimeno vi si riconosce una lunga serie di motivi economici, a cominciare dall'effetto che si vuol produrre su colui al quale la lettera è rivolta, per terminare all'ovvia osservazione che una lettera si contiene in certi limiti, potendo riempire due, quattro, otto pagine o poco più. E lasciamo la lettera, ma un dramma che si scriva pel teatro, un romanzo che si rivolga a un determinato pubblico presentano problemi pratici o economici, che lo scrittore deve sciogliere: un dramma non può durare dieci ore, un romanzo non può avere l'estensione della *Storia universale* dell'Oncken o della *Patrologia* del Migne. Così un quadro da sospendere sopra un altare o in un salotto deve avere una determinata forma e grandezza; una statua da collocare all'aria aperta, deve essere condotta diversamente da un'altra destinata alla penombra di una chiesa. Mi arresto, perché gli esempi sono troppo facili.

Ciò importa che un artista concepisce la sua opera non mai nel vuoto ma sempre nel pieno, cioè con determinate condizioni e presupposti, tra i quali sono anche (almeno, in tutte le opere d'arte alquanto complesse) bisogni economici suoi e della società cui l'opera sua si rivolge, e che egli fa suoi. Il lavoro dell'artista non è impedito, e non può essere impedito, da questi presupposti, perché tra materia e forma non c'è contraddizione. L'opinione contraria nasce sempre, più o meno, sotto il dominio di una concezione edonistica e astratta dell'arte: donde la lotta immaginaria tra l'Utile e il Bello.

È stato detto che l'aberrazione tra l'architettura puramente artistica e quella elettiva, turbata da bisogni pratici, si può scorgere a colpo d'occhio, confrontando le architetture disegnate in quadri con quelle eseguite realmente. Ma l'osservazione, se è ingegnosa, non è del tutto giusta. Chi concepisce un'architettura in un paese ideale o idealizzato è in condizioni diverse da colui che la concepisce in un terreno reale e con materiali effettivamente esistenti: si tratta di due rappresentazioni intrinsecamente diverse, il che rende vano il confronto. O forse l'architettura dipinta nel quadro è più bella di quella che si vede in pietra? Perché? Come comparare l'ambiente del quadro con l'ambiente della natura? Il poeta immagina col presupposto delle parole del suo popolo, con la conoscenza di

certe disposizioni del suo ambiente, e via discorrendo; l'architetto immagina con quelle date pietre, e quel dato terreno, e quel dato spazio, e quelle date esigenze di vita.

È chiaro perciò l'errore delle parole «guidare» o «dominare», applicate ai motivi economici nella loro relazione con l'opera d'arte. I motivi economici quando entrano nell'arte, anziché guidarla e dominarla, ne sono guidati e dominati: l'arte li assoggetta a sé.

Se poi ciò non accade, se nel perseguire un fine economico si trascura ogni vagheggiamento artistico, non si ha arte; ovvero (quando insieme si faccia uno sterile conato verso l'arte) si ha il brutto. Ma anche in questi casi l'architettura non si diversifica in nulla dalle altre arti. Un poeta che introduca in un suo dramma un effetto per ottenere l'applauso, non curandosi del vuoto che lascia nella fantasia degli spettatori; un commediante, che esegua un lazzo per provocare il riso, contraddicendo alla coerenza artistica del personaggio comico da lui rappresentato; un pittore, che aggiunga al suo quadro un nudo immotivato o una leggiadra figurina di donna per riuscire piacente, saranno forse persone abili: il poeta otterrà l'applauso, il commediante farà accorrere gente a teatro, il pittore venderà il quadro; ma, in quei casi almeno, non sono artisti. Colui, per esempio, che ha edificato sopra il nuovo Palazzo di giustizia in Roma, e alla vista dei riguardanti, un villaggetto abissino di bianche casupole per collocarvi gli uffici, dimenticati o non ben calcolati nella concezione originaria, ha fatto per ragioni economiche una bruttezza, del tutto simile, che so io, a quella di Torquato Tasso, quando, nella *Gerusalemme liberata*, per malintesi motivi morali e religiosi sovrapponendo intenzioni nuove alle sue giovanili fantasie, mutava Erminia in Nicea, Rinaldo in Riccardo, e sopprimeva Armida folle d'amore, furiosa in guerra contro l'uomo che l'aveva abbandonata.

Né il fatto indubitabile che le opere di architettura siano spesso proseguite da altri, modificato anche talvolta profondamente il disegno originario, è caso particolare all'architettura. Se si desiderano esempi analoghi in letteratura, si ripensi al *Roman de la Rose*, al *Lazarillo de Tormes*, e ad altre opere fornite di seconde e terze parti.

I corollari, che da questi principi generali si possono trarre per la storia artistica dell'architettura, sono i seguenti:

1. È necessario studiare i motivi pratici che hanno operato nell'animo dell'artista, come si studiano le idee sue e del suo tempo, le tradizioni, le abitudini di scuola, gli influssi stranieri, l'efficacia sentimentale di queste o quelle forme architettoniche e decorative; e cosi via.

2. È necessario non arrestarsi a essi, ma ricercare la sintesi artisti-

ca, cioè il momento essenziale o dominante in cui l'artista ha conseguito una propria visione o immagine, la quale trasforma in lavoro d'arte il lavoro pratico.

A questo modo anche la storia dell'architettura diventa un problema spirituale. La cosa potrà garbare o no; ma non si può farne di meno: altra via non si offre. La distinzione tra quelle che sono opere artistiche di architettura, e quelle che non sono tali, si deve fondare anch'essa sopra un'interpretazione spirituale. Di certo, è molto più comodo il metodo consueto onde si cerca nei caratteri delle cose esterne la distinzione tra arte e non arte; arte è l'obelisco e non la casa d'abitazione; arte è il tempio e non la cucina; arte è un fucile rabescato e non un fucile da guerra, e simili. Si aggruppano, in tal modo, le cose belle da un lato, e dall'altro, fisicamente divise, le cose utili. Ma contro le cose belle protesta l'Estetica come contro le cose utili ha protestato da lungo tempo la Scienza economica.

Non vorrei, del resto, che la raccomandazione al critico delle opere architettoniche di ricercare la visione dell'artista fosse intesa quasi invito a richiamare in onore quelle noiose elucubrazioni, un tempo di moda, circa le allegorie degli edifizi. Le allegorie, o che l'architetto le abbia avute in mente o che altri le abbia poi escogitate, non importano, o ben poco e per ragioni secondarie: non c'è neanche in questo punto differenza tra l'architettura e le altre arti (per es., tra una chiesa e un poema). Quel che preme è rivivere, per così dire, il sentimento architettonico originario: processo di riproduzione ideale, che è sempre possibile, posto che si abbia, insieme con la necessaria preparazione, spirito di simpatia. E resta inteso che bisogna guardarsi dal trasportare negli edifizi del passato le nostre fantasticherie, come ne ha dato più volte esempi non imitabili, e tuttavia imitati, il Ruskin.

# BELLEZZA E ORNAMENTO

## Jean-Jacques Rousseau, *Discours*

Dijon 1749; trad. it. di R. Mondolfo, «Discorso sulle arti e sulle scienze», in *Opere*, a cura di P. Rossi, Firenze 1972.

Quando, nel 1749, l'Accademia di Digione bandisce un concorso sul tema «Se il progresso delle scienze e delle arti abbia contribuito a migliorare i costumi della civiltà», il giovane Rousseau vi partecipa con un contributo nel quale si afferma che l'introduzione dell'ornamento e del lusso nelle arti e, in particolare, nell'architettura, mostra il decadimento di queste arti, in quanto manifesta l'insorgere di una «affettata» (cioè pretestuosa e non necessaria) diseguaglianza tra gli uomini. L'ornamento, pertanto, corrompe l'arte, manifesta l'allontanamento dai principi sani e originari delle discipline artistiche e, per l'architettura, la separazione dagli etici e magnificenti costumi delle città-stato greche e della Roma repubblicana.

Successivamente, Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) si mantiene fedele a questi principi, in contrasto con quelli del grande progetto illuminista dell'*Encyclopédie*. Li approfondisce nel *Discorso sull'origine e i fondamenti della diseguaglianza tra gli uomini* (1755), dove elabora una teoria dello Stato di natura opposta a quella dei giusnaturalisti (ovvero contraria a riconoscere un fondamento naturale allo Stato, che anzi sancisce le ineguaglianze sorte tra gli uomini). All'origine dello Stato, per Rousseau, c'è il *Contratto sociale* (1761), ovvero un «consenso» condiviso in base al quale ogni individuo rinuncia a una parte della propria illimitata volontà in ragione della rinuncia degli altri alla loro.

Lo spirito ha i suoi bisogni al pari del corpo. Questi sono il fondamento della società, quelli ne fanno l'ornamento. Mentre il governo e le leggi provvedono alla sicurezza e al benessere degli uomini consociati, le scienze, le lettere e le arti, meno dispotiche e forse più potenti, stendono ghirlande di fiori sulle catene di ferro ond'essi son carichi, soffocano in loro il sentimento di questa libertà originaria per la quale sembravan nati, fan loro amare la loro schiavitù e ne formano i così detti «popoli civili». Il bisogno innalzò i troni; le scienze e le arti li hanno rafforzati. Potenti della terra, amate gl'ingegni e proteggete chi li coltiva. Popoli civili, coltivateli; schiavi felici, voi dovete loro quel gusto delicato e fine di cui vi vantate; quella dolcezza di carattere e quella urbanità di costumi che rendono così avvincenti e facili fra voi i rapporti; in una parola, le apparenze di tutte le virtù, pur senza il possesso di alcuna.

Appunto per questa specie di civiltà, che è tanto più amabile quanto meno ostenti di mostrarsi, si distinsero altre volte Atene e Roma ai giorni così vantati dalla loro magnificenza e del loro splen-

dore; appunto per essa, senza dubbio il nostro secolo e la nostra nazione prevarranno su tutti i tempi e su tutti i popoli. Un tono filosofico senza pedanteria, modi naturali e tuttavia graziosi, ugualmente lontani dalla rustichezza tedesca e dalla mimica oltremontana; ecco i frutti del gusto acquisito con buoni studi e perfezionato nelle relazioni mondane.

Come sarebbe dolce vivere fra noi, se il contegno esteriore fosse sempre l'immagine delle disposizioni del cuore, se la decenza fosse la virtù, se le nostre massime ci servissero di regola, se la vera filosofia fosse inseparabile dal titolo di filosofo! Ma tanti pregi van troppo di rado insieme, e la virtù non procede affatto in così gran pompa. La ricchezza dell'adornamento può rivelare un uomo opulento e la sua eleganza, un uomo di gusto; ma l'uomo sano e robusto si riconosce da altri segni: sotto l'abito rustico d'un agricoltore, non sotto la doratura d'un cortigiano si troverà la forza e il vigore del corpo. L'adornamento non è meno estraneo alla virtù, la quale è la forza e il vigore dell'anima. L'uomo dabbene è un atleta che si compiace a lottar nudo; egli disprezza tutti quei vili ornamenti che impaccerebbero l'uso delle sue forze, e che per la maggior parte non son stati inventati che per nascondere qualche deformità.

Prima che l'arte avesse ingentilite le nostre maniere e appreso alle nostre passioni a esprimersi in un linguaggio affettato, i nostri costumi eran rozzi, ma naturali; e le differenze di condotta manifestavano a colpo d'occhio le differenze di carattere. La natura umana, in fondo, non era migliore; ma gli uomini trovavano la loro sicurezza nella facilità di penetrarsi vicendevolmente; e questo vantaggio, di cui non sentiamo più il pregio, risparmiava loro gran somma di vizi.

Oggi che le ricerche più sottili e un gusto più fine hanno ridotto a principi l'arte di piacere, regna nei nostri costumi una vile e ingannevole uniformità, e tutti gli spiriti sembrano esser stati fusi in uno stesso stampo: senza posa la civiltà esige, la convenienza ordina; senza posa si seguono gli usi e mai il proprio genio [...].

Dove non vi sia effetto, non vi è alcuna causa da cercare; ma qui l'effetto è certo, la depravazione è reale; e le nostre anime si sono corrotte a misura che le nostre scienze e le nostre arti sono progredite verso la perfezione. Si dirà che è una disgrazia particolare al nostro tempo? No, signori: i mali cagionati dalla nostra vana curiosità sono vecchi come il mondo. L'innalzamento e l'abbassamento giornaliero delle acque dell'Oceano non sono stati assoggettati al corso dell'astro che ci rischiara durante la notte più regolarmente che la sorte dei costumi e della probità al progresso delle scienze e delle

arti. Si è visto la virtù fuggirsene a misura che la luce loro s'innalzava sul nostro orizzonte e lo stesso fenomeno è stato osservato in tutti i tempi e in tutti i luoghi.

Vedete l'Egitto, questa prima scuola dell'universo, questo clima così fertile sotto un cielo di bronzo, questo paese celebre donde Sesostri partì in altri tempi per conquistare il mondo. Diventa culla della filosofia e delle belle arti, e, subito dopo, preda di Cambise, poi dei Greci, dei Romani, degli Arabi, e infine dei Turchi.

Vedete la Grecia, una volta popolata di eroi che vinsero due volte l'Asia, una dinanzi a Troia e l'altra presso i propri focolari. Le lettere nascenti non avevano ancora portata la corruzione nei cuori degli abitanti; ma il progresso delle arti, la dissoluzione dei costumi e il giogo macedone si seguirono da vicino; e la Grecia, sempre sapiente, sempre voluttuosa e sempre schiava, non provò più nelle sue evoluzioni che cangiamenti di padroni. Tutta l'eloquenza di Demostene non poté mai rianimare un corpo, che il lusso e le arti avevano snervato.

Così al tempo di Ennio e di Terenzio, Roma, fondata da un pastore e resa illustre da agricoltori, incomincia a degenerare. Ma dopo Ovidio, Catullo, Marziale, e quella moltitudine di autori osceni, i cui soli nomi mettono in allarme il pudore, Roma, già tempio della virtù, diventa teatro di delitti, obbrobrio delle nazioni, e trastullo dei barbari. Questa capitale del mondo cade infine sotto il giogo che ella aveva imposto a tanti popoli; e il giorno della sua caduta fu la vigilia di quello in cui fu dato a uno dei suoi cittadini il titolo di arbitro del buon gusto.

Che dirò di quella metropoli dell'impero d'Oriente che per la sua posizione sembrava dover essere capitale del mondo intiero, di quell'asilo delle scienze e delle arti proscritte dal resto dell'Europa, più forse per saggezza che per barbarie? Tutto ciò che la crapula e la corruzione hanno di più vergognoso; ciò che i tradimenti, gli assassini e i veleni han di più nero; e il concorso di tutti i delitti ha di più atroce: ecco ciò che forma la tela della storia di Costantinopoli; ecco la sorgente pura, dalla quale è emanata la luce di cui il nostro secolo si gloria.

Ma perché cercare in tempi remoti le prove di una verità, di cui abbiamo sotto i nostri occhi testimonianze perduranti? V'è in Asia un'immensa regione, dove le lettere onorate conducono alle prime dignità dello Stato. Se le scienze purificassero i costumi, se esse insegnassero agli uomini a versare il loro sangue per la patria, se animassero il coraggio, i popoli della Cina dovrebbero essere saggi, liberi e invincibili. Ma se non vi è vizio che non li domini, non vi è de-

litto che non sia loro familiare; se né l'illuminatezza dei ministri, né la pretesa saggezza delle leggi, né la moltitudine degli abitanti di questo vasto impero hanno potuto preservarlo dal giogo del Tartaro ignorante e grossolano, a che cosa gli sono serviti tutti i suoi sapienti? Che frutto ha ricavato dagli onori di cui essi sono colmati? Sarebbe forse quello di essere un popolo di schiavi e di malvagi?

Opponiamo a questi quadri quello dei costumi di un piccolo numero di popoli, i quali, preservati da simile contagio di vane conoscenze, hanno, con le loro virtù, formato la propria felicità e il modello delle altre nazioni. Tali furono i primi Persiani: nazione singolare, presso la quale s'imparava la virtù come da noi s'impara la scienza, che soggiogò l'Asia con tanta facilità, e che sola ha avuto questa gloria, che la storia delle sue istituzioni sia passata per un romanzo di filosofia. Tali furono gli Sciti, di cui sono stati lasciati così magnifici elogi. Tali i Germani, dei quali una penna stanca di segnare i delitti e le atrocità di un popolo istruito, opulento e voluttuoso, si consolava a dipingere la semplicità, l'innocenza e le virtù. Tale era stata la stessa Roma, ai tempi della sua povertà e della sua ignoranza; tale infine si era mostrata fino ai nostri giorni quella nazione rustica, tanto vantata per il suo coraggio che l'avversità non ha potuto abbattere, e per la sua fedeltà che l'esempio non ha potuto corrompere.

Non certo per stupidità costoro hanno preferito altri esercizi a quelli dello spirito. Essi non ignoravano che in altri paesi uomini oziosi passavano la loro vita a disputare sul bene supremo, sul vizio e la virtù, e che orgogliosi ragionatori, conferendosi da se stessi i più grandi elogi, confondevano gli altri popoli sotto il nome sprezzante di barbari; ma essi ne hanno considerati i costumi e imparato a disdegnare la dottrina.

Dimenticherò forse che nel seno stesso della Grecia si vide elevarsi quella città celebre per la sua felice ignoranza non meno che per la saggezza delle sue leggi, quella repubblica di semidei piuttosto che di uomini, tanto le loro virtù sembravano superiori all'umanità?

O Sparta rampogna eterna alla vana dottrina! Mentre i vizi apportati dalle belle arti s'introducevano insieme in Atene, mentre un tiranno vi raccoglieva con tante cure le opere del principe dei poeti, tu cacciavi dalle tue mura, le arti e gli artisti, le scienze e gli scienziati.

Le vicende storiche segnarono tale differenza. Atene divenne il soggiorno della raffinatezza e del buon gusto, il paese degli oratori e dei filosofi: l'eleganza delle costruzioni vi corrispondeva a quella del linguaggio; vi si vedevan d'ogni parte marmi e tele animate dal-

le mani dei maestri più abili: da Atene uscirono quelle opere meravigliose, che serviran di modello in tutte le età corrotte. Il quadro di Sparta è meno brillante. «Là, dicevan gli altri popoli, gli uomini nascon virtuosi e l'aria stessa del paese sembra ispirar la virtù». Non ci resta dei suoi abitanti che il ricordo dei loro atti eroici. Ma varran forse tali monumenti per noi meno che i marmi rari che Atene ci ha lasciati?

Alcuni sapienti, è vero, han resistito al torrente generale, e si son difesi dal vizio nel soggiorno delle Muse. Ma si ascolti il giudizio, che il primo e più infelice di essi pronunciava sugli scienziati e artisti del suo tempo.

«Io ho esaminato, dice, i poeti, e li considero come persone il cui genio s'impone a loro stessi e agli altri, che si danno per sapienti e per tali son presi, ma non son tali affatto.

Dai poeti, continua Socrate, son passato agli artisti. Nessuno più di me ignorante di arte, nessuno più convinto che gli artisti possedessero gran bei segreti. E tuttavia mi sono accorto che la loro condizione non era migliore di quella dei poeti, e che sono irretiti entrambi nello stesso pregiudizio. Poiché i più abili fra loro eccellono nella loro patria, si considerano i più sapienti fra gli uomini. Questa presunzione ha offuscato completamente il loro sapere ai miei occhi, in modo che, mettendomi al posto dell'oracolo e chiedendomi che cosa preferirei, esser quel ch'io sono o quel che son essi, saper quel che essi hanno imparato o saper di non sapere nulla, ho risposto a me stesso e al dio: «Voglio restar quello che sono».

Noi non sappiamo, né i sofisti, né i poeti, né gli oratori, né gli artisti, né io, che cosa siano il vero, il bene, il bello. Ma v'è tra noi questa differenza, che per quanto costoro non sappian nulla, credono tutti di saper qualcosa; mentre io, se non so nulla, almeno di questo son certo. Di modo che tutta la superiorità di sapienza che m'è accordata dall'oracolo, si riduce solo a esser ben convinto che io ignoro quel che non so».

Ecco dunque il più saggio degli uomini a giudizio degli dei e il più sapiente degli Ateniesi a convinzione della Grecia intera, Socrate, far l'elogio dell'ignoranza. Si può credere che, se egli resuscitasse fra noi, i nostri scienziati e artisti gli farebbero mutare avviso? No, signori, quest'uomo giusto continuerebbe a disprezzare le nostre scienze vane; non aiuterebbe mai ad accrescere questa folla di libri che ci inonda d'ogni parte, e non lascerebbe, come ha già fatto, per tutto insegnamento, ai suoi discepoli e ai nostri nepoti, altro che l'esempio e la memoria della sua virtù. Così, sì, è bello istruire gli uomini.

Socrate aveva cominciato in Atene e il vecchio Catone continuò a Roma a scagliarsi contro quei Greci artificiosi e sottili che corrompevano la virtù e infrollivano il coraggio dei loro concittadini. Ma le scienze, le arti e la dialettica prevalsero ancora; Roma si riempì di filosofi e d'oratori; si trascurò la disciplina militare, si disprezzò l'agricoltura, si abbracciaron le sette e si dimenticò la patria. Ai nomi sacri di libertà, disinteresse, obbedienza alle leggi, si sostituirono quelli di Epicuro, Zenone, Arcesilao. «Da che i sapienti han cominciato ad apparir fra noi, dicevan i loro propri filosofi, le persone dabbene sono scomparse». Fino ad allora i romani s'eran contentati di praticar la virtù; tutto fu perduto quando cominciarono a studiarla. O Fabrizio! che cosa avrebbe pensato la sua grande anima se, per tua sventura richiamato in vita, avessi visto l'aspetto sontuoso di quella Roma, salvata dal tuo braccio, che il tuo nome rispettabile aveva illustrato più che tutte le tue conquiste? «O Dei!, avresti detto, che son mai divenuti quei tetti di paglia e quei focolari rozzi, che una volta erano dimora della modestia e della virtù? Quale funesto splendore ha sostituito la semplicità romana? Qual linguaggio straniero è questo? Quali costumi effemminati? Che significan queste statue, questi quadri, questi edifici? Insensati, che faceste mai? Voi, padroni delle nazioni, voi vi siete resi gli schiavi degli uomini frivoli che avete vinto! I retori vi governano! Per arricchire architetti, pittori, scultori e istrioni avete bagnato del vostro sangue la Grecia e l'Asia! Le spoglie di Cartagine son preda d'un suonatore di flauto! O Romani, affrettatevi a demolire quegli anfiteatri, spezzate quei marmi, bruciate quei quadri, scacciate quegli schiavi che vi conquistano, le cui funeste arti vi corrompono.

Altre mani si illustrino con vani talenti; il solo talento degno di Roma è di conquistare il mondo e farvi regnare la virtù. Quando Cinea scambiò il nostro senato per un consesso di re, non fu abbagliato da vana pompa o da ricercata eleganza; non ascoltò affatto questa eloquenza frivola, studio e incanto degli uomini futili. Che vide dunque Cinea di tanto maestoso? O cittadini! vide uno spettacolo, che non daran mai le vostre ricchezze né tutte le vostre arti; il più bello spettacolo che sia mai apparso sotto il cielo: l'assemblea di duecento uomini virtuosi degni di comandare a Roma e di governar la terra».

Ma valichiamo la distanza dei luoghi e dei tempi, e vediamo che cosa è accaduto nei nostri paesi e sotto i nostri occhi; o piuttosto allontaniamo i quadri odiosi che ferirebbero la nostra delicatezza e risparmiamoci la pena di ripeter le stesse cose sotto altri nomi. Non invano ho evocato i mani di Fabrizio; e che cosa ho fatto dire a que-

sto grand'uomo, che non avessi potuto mettere in bocca a Luigi XII o a Enrico IV? Fra noi, è vero, Socrate non avrebbe bevuto la cicuta; ma avrebbe bevuto, in una coppa ancor più amara, la derisione insultante e il disprezzo cento volte peggiore della morte.

Ecco come il lusso, la dissoluzione e la schiavitù sono stati in ogni tempo la punizione degli sforzi orgogliosi che abbiam fatto per uscire dalla felice ignoranza, in cui la saggezza eterna ci aveva posti. Il folto velo, di cui ella ha coperto tutte le sue operazioni, sembrava ammonirci a sufficienza che ella non ci ha destinati a vane ricerche. Ma v'è alcuna delle sue lezioni, di cui abbiam saputo profittare, o che abbiamo impunemente trascurata? Popoli, sappiate dunque una buona volta che la natura ha voluto preservarci dalla scienza, come una madre strappa un'arma pericolosa dalle mani del figlio; che tutti i segreti ch'ella vi nasconde son tanti mali dai quali vi preserva, e che la pena, che trovate a istruirvi, non è certo il minore dei suoi benefici. Gli uomini sono perversi; sarebbero peggiori ancora, se avessero avuto la disgrazia di nascer sapienti.

Come sono umilianti per l'umanità queste riflessioni! Come il nostro orgoglio dev'esserne mortificato! E che! l'onestà sarebbe figlia dell'ignoranza? La scienza e la virtù sarebbero incompatibili? Quali conseguenze non si trarrebbero da tali pregiudizi? Ma, per conciliare queste contrarietà apparenti, non occorre altro che esaminar da vicino la vanità e il nulla di questi titoli orgogliosi che ci abbagliano, e che noi diamo così gratuitamente alle conoscenze umane.

## Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*

Berlin 1790; trad. it. di A. Gargiulo, *Critica del giudizio*, Roma-Bari 1984.

Il filosofo tedesco Immanuel Kant (1724-1804) procedette a una generale critica della ragione, determinando le condizioni di possibilità e i limiti di validità delle capacità conoscitive dell'uomo (*Critica della ragion pura*, 1781). Spazio e tempo sono le forme a priori della sensibilità che rendono possibile la disanima della ragione: il tempo determina il senso interno, lo spazio quello esterno.

Questo grandioso progetto di riforma filosofica, che si avvale anche delle riflessioni presentate nella *Critica della ragion pratica* (1788), si completa con la *Critica del giudizio* (1790).

Al giudizio Kant assegna una posizione intermedia tra intelletto e ragione (ovvero tra natura e libertà). Il giudizio estetico disciplina il rapporto con il sentimento di piacere e dispiacere. I giudizi estetici, in particolare, presentano una forma di universalità oggettiva perché dotati di una sorta di «senso comune» e perché la bellezza, per Kant, è forma della finalità di un oggetto non accompagnata dalla rappresentazione dello scopo.

In questa direzione, in che modo anche l'architettura può risultare bella? Nella *Critica del giudizio* Kant lo rivela nell'introdurre la distinzione tra bellezza libera e bellezza aderente. La prima non è legata ad alcun principio di finalità. La bellezza di un uomo, invece, così come quella di un edificio, è detta aderente perché presuppone un concetto di scopo. Anche in questo senso un'opera o un fenomeno possono essere definiti belli, sebbene la purezza del giudizio di gusto a essi relativo risulti alterata dalla compresenza di buono e bello.

Vi son due specie di bellezza: la bellezza libera (*pulchritudo vaga*) e la bellezza semplicemente aderente (*pulchritudo adhaerens*). La prima non presuppone alcun concetto di ciò che l'oggetto deve essere; la seconda presuppone questo concetto, e la perfezione dell'oggetto alla stregua di esso. La prima si dice bellezza (per sé stante) di questa o quella cosa; l'altra, essendo aderente a un concetto (bellezza condizionata), è attribuita a oggetti i quali stanno sotto il concetto di uno scopo particolare.

I fiori sono bellezze naturali libere. Difficilmente si sa, senza essere botanico, che cosa debba essere un fiore, e il botanico stesso, che vede nel fiore l'organo riproduttore della pianta, quando dà del fiore un giudizio di gusto, non ha riguardo a questo scopo della natura. Sicché a questo giudizio non è messo a fondamento alcuna perfezione, di nessuna specie, alcuna finalità interna, cui si rapporti l'unità del molteplice. Molti uccelli (il pappagallo, il colibrì, l'uc-

cello del paradiso), una quantità di conchiglie, sono bellezze per se stessi, che non convengono a un oggetto determinato secondo concetti in vista del suo scopo; piacciono liberamente e per sé. Così i disegni *à la grecque*, i fogliami delle cornici e delle tappezzerie per se stessi non significan nulla, non rappresentano nulla, nessun oggetto sotto un concetto determinato, e sono bellezze libere. Si possono considerare come della stessa specie quelle che in musica si chiamano fantasie (senza tema), ed anche tutta la musica senza testo.

Nel giudizio d'una bellezza libera (secondo la semplice forma) il giudizio di gusto è puro. Non è presupposto alcun concetto di scopo, cui debba rispondere il molteplice dell'oggetto dato, e quindi ciò che l'oggetto deve rappresentare: con che sarebbe limitata la libertà dell'immaginazione, la quale in certo modo giuoca nella contemplazione della figura.

Ma la bellezza di un uomo (e nella stessa specie, quella di un uomo, di una donna, d'un bambino), la bellezza di un cavallo, di un edifizio (come una chiesa, un palazzo, un arsenale, una villa), presuppone un concetto di scopo, che determina ciò che la cosa deve essere e quindi un concetto della sua perfezione; ed è perciò una bellezza aderente. Ora, allo stesso modo che l'unione del piacevole (della sensazione) con la bellezza, che riguarda propriamente solo la forma, impediva la purezza del giudizio di gusto, la purezza stessa è alterata dall'unione del buono (cioè di ciò per cui il molteplice è buono rispetto all'oggetto, secondo il suo fine) con la bellezza.

Si potrebbe adornare un edifizio con molte cose piacevoli immediatamente all'intuizione, se esso non dovesse essere una chiesa; si potrebbe abbellire una figura umana con ogni sorta di disegni e tratti di forme spigliate e regolari, come fanno i neozelandesi col loro tatuaggio, se non si trattasse di un uomo; e un uomo potrebbe avere lineamenti molto più fini e nel volto un contorno più grazioso e delicato, soltanto se non dovesse rappresentare un uomo, o, peggio, un guerriero.

Ora il piacere che si prova per il molteplice in una cosa, in relazione con lo scopo interno che determina la possibilità della cosa stessa, è un piacere fondato sopra un concetto; ma il piacere della bellezza è tale che non presuppone alcun concetto, ed è legato invece immediatamente con la rappresentazione con cui l'oggetto è dato (non con cui è pensato). Se riguardo all'ultimo, il giudizio di gusto si fa dipendere dallo scopo, che è nel primo come giudizio di ragione, e vien così delimitato, esso cessa di essere un libero e puro giudizio di gusto.

Il gusto, veramente, da questa unione del piacere estetico col

piacere intellettuale, guadagna questo, che vien fissato e se non diventa universale, gli possono però essere prescritte regole relativamente a certi oggetti che son determinati secondo fini. Queste però non sono regole del gusto, ma soltanto dell'unione del gusto con la ragione, cioè del bello col buono, in virtù delle quali il primo diventa adoperabile come strumento della volontà rispetto al secondo, allo scopo di subordinare quella disposizione d'animo che si conserva da sé e ha una validità soggettiva universale, a quel carattere che può essere mantenuto solo mediante un laborioso proposito, ma che ha una validità universale oggettiva. In verità, né la perfezione acquista dalla bellezza, né questa da quella, ma poiché quando compariamo la rappresentazione con cui è dato un oggetto con l'oggetto (quale deve essere), mediante un concetto, non possiamo evitare che contemporaneamente a essa si unisca la sensazione che ne riceviamo, – quando i due stati dell'animo si accordino, quella che se ne avvantaggia è la facoltà rappresentativa nel suo complesso.

Un giudizio di gusto sopra un oggetto avente uno scopo interno determinato sarebbe puro, o quando il giudicante non avesse alcun concetto di questo scopo, o quando nel giudizio ne facesse astrazione. Ma allora, anche pronunziando un giudizio di gusto esatto, in quanto giudica l'oggetto come bellezza libera, egli sarebbe biasimato e accusato di avere un gusto falso da colui che considera la bellezza dell'oggetto come qualità aderente (che guarda allo scopo dell'oggetto); mentre pure ognuno dei due dal suo punto di vista giudicherebbe rettamente: l'uno, secondo ciò che ha sotto i sensi, l'altro, secondo quello che ha nel pensiero. Con questa distinzione si possono comporre molte discordie tra quelli che giudicano di gusto sulla bellezza, mostrando loro che l'uno parla della bellezza libera, l'altro della bellezza aderente, il primo dà un puro giudizio di gusto, il secondo un giudizio di gusto applicato [...].

Le arti figurative o quelle che esprimono delle idee per mezzo dell'intuizione sensibile (non mediante le rappresentazioni della semplice immaginazione, che vengono suscitate dalla parola) sono o quella che rappresenta la verità sensibile o quella che rappresenta l'apparenza sensibile. La prima si chiama plastica, la seconda pittura. Entrambe rappresentano figure nello spazio per la espressione di idee; la prima fa le figure percettibili per due sensi, la vista e il tatto (sebbene per quest'ultimo non abbia per scopo la bellezza), e la seconda solo per la vista. L'idea estetica (l'archetipo, il modello) sta a fondamento di entrambe nell'immaginazione; ma la figura che ne costituisce l'espressione (l'ectipo, la copia) è data o nella sua esten-

sione materiale (come esiste l'oggetto stesso reale), o come si disegna all'occhio (secondo la sua apparenza in una superficie); e, nel primo caso, o viene posto per condizione alla riflessione il rapporto con uno scopo reale, o soltanto l'apparenza di tale scopo.

Alla plastica, in quanto prima specie di belle arti figurative, appartengono la scultura e l'architettura. La prima è quella che esibisce materialmente concetti di cose come potrebbero esistere in natura (però, come arte bella, con riguardo alla finalità estetica); la seconda è l'arte di esibire concetti di cose che son possibili solo nell'arte e la cui forma non ha il suo principio determinante nella natura, ma in un fine dell'arbitrio, – nel perseguire il quale l'arte deve però raggiungere anche una finalità estetica. In questa seconda arte il fine principale è un certo uso dell'oggetto artistico, che, come condizione, pone un limite alle idee estetiche. Nella prima, lo scopo principale è la pura espressione di idee estetiche. Così appartengono alla scultura le statue di uomini, dei, animali, etc.; e invece appartengono all'architettura i tempii, gli edifizii destinati a riunioni pubbliche, e anche le abitazioni, gli archi di trionfo, le colonne, i mausolei, e simili ricordi monumentali, potendosi anche aggiungervi i mobili (i lavori da falegname e simili utensili); perché l'essenziale di un'opera architettonica è la sua adeguatezza a un certo uso; laddove un'opera puramente plastica che è fatta unicamente per l'intuizione e deve piacere per se stessa, è, come rappresentazione corporea, una semplice limitazione della natura, in vista tuttavia di idee estetiche, e in cui la verità sensibile non deve essere spinta tant'oltre, da perdere l'aspetto di arte e di prodotto dell'arbitrio.

## Gustav T. Fechner, *Vorschule der Ästhetik*

Leipzig 1876; trad. it. dei brani citati in *L'arte senza muse*, a cura di R. Masiero, G. Pigafetta, Milano 1988.

Theodor Gustav Fechner (1801-1887) fu con Wundt il fondatore della psicologia sperimentale. Alla base della sua psicofisica sta l'idea che l'universo sia un insieme di unità fisiche a cui corrisponde un insieme di unità psichiche. Si tratta di un panteismo dualistico espresso in opere come *Nanna, ovvero della vita psichica delle piante* (1848) e *Zend-Avesta* (1851). Nei suoi *Elementi di psicofisica* (1860), dove cerca di individuare le leggi che governano i rapporti tra stimolo fisico e sensazione, Fechner si avvicina al campo della riflessione estetica, che caratterizza di psicologismo e scientismo.

A proposito della «esteticità» dell'architettura, Fechner afferma che questa disciplina è caratterizzata e determinata dalle capacità strutturali e di resistenza dei materiali utilizzati. Anche la bellezza di un edificio dipende dalla scelta dei materiali e dal loro utilizzo in relazione a uno scopo. Fechner si spinge addirittura ad affermare che «una parte della bellezza architettonica deriva dal calcolo».

In ogni caso, il giusto senso estetico coincide con la conformità dell'opera architettonica allo scopo, anche se non si devono dimenticare i contributi apportati alla bellezza dell'insieme dalla decorazione e dalle proporzioni.

### Commento ad alcune osservazioni di Schnaase in materia di architettura

Porta spesso a errate conclusioni l'idea che l'estrinseca conformità a uno scopo cammini a fianco della bellezza solo in quegli oggetti la cui destinazione consiste appunto in tale estrinseca conformità. Si percepisce la bellezza di un edificio, ma non si concede che quell'aderenza allo scopo sia in grado di suscitare tale sensazione o comunque di contribuire a generarla, e si cerca altrove il motivo dell'immediato piacere che procura la vista dell'edificio. Un esempio di tale atteggiamento lo si ritrova in alcune osservazioni di un intenditore d'arte molto stimato, che ci forniranno l'occasione di svolgere i punti di vista generali, [...] secondo alcuni particolari aspetti e così di spiegarli più efficacemente. Contro la volontà di ricondurre tutta la bellezza di un edificio alla conformità a uno scopo ci siamo già espressi, e vi dovremo ritornare in seguito. Schnaase, nelle sue *Lettere olandesi*, discutendo delle posizioni delle colonne negli edifici templari, afferma: «Non la conformità allo scopo ma la bellezza rende necessari gli stretti intercolumni, proporzionali al-

la grossezza del fusto della colonna [...]. Le parti dell'edificio devono essere armoniche e la colonna non può entrare in conflitto troppo violentemente con la travatura; la colonna, pur in posizione eretta, deve portare in sé il segno dell'orizzontale; dalle singole colonne deve svilupparsi una fila di colonne». Il senso del brano è il seguente: la travatura corre orizzontalmente, perciò, affinché l'occhio non scorga una spiacevole contraddizione formale, anche l'insieme delle colonne che reggono la travatura dovrà disegnare un tratto orizzontale, e ciò accadrà soltanto se le colonne sono abbastanza ravvicinate da apparire come fila ininterrotta; non accadrà, al contrario, se le colonne sono distanziate al punto da creare dei vistosi spazi vuoti. In ogni singola colonna, inoltre la contraddizione tra la sua direzione verticale e quella orizzontale della travatura è ancora più netta e spiacevole. È indifferente per il nostro senso estetico se le colonne, stando più o meno addossate l'una all'altra, soddisfino o meno allo scopo dell'edificio, perché non poniamo attenzione allo scopo delle forme, ma alla concordia, o contraddizione che non ha nulla a che fare con lo scopo.

Ci si chiede, ora, innanzitutto, se l'occhio esiga che parti tanto diverse per significato, come quelle portanti e quelle sostenute, si accomodino in una somiglianza di forma, e, per la stessa ragione, se anche un tavolo, per essere bello, non debba allora sorreggere il suo ripiano con una fila compatta di piedi, anziché con quattro piedi soltanto. Per dimostrare più direttamente come, in questo punto, la concezione di Schnaase sia infondata, basta soltanto considerare un'edificio di altro materiale. Nella costruzione in pietra, è immediatamente evidente che se le colonne fossero molto distanziate l'una dall'altra, non potrebbero sostenere il peso della pietra sovrastante. Al contrario, se nella costruzione in legno si volessero porre le colonne proporzionalmente e ugualmente addossate, ciò risulterebbe subito superfluo. Nel primo caso saremmo colti da un senso di preoccupazione, in quest'ultimo invece ci dispiacerebbe la scrupolosità dell'architetto e la mancanza di una giustificazione legata a uno scopo preciso. Nell'edificio in legno colonne distanti, finemente intagliate e snelle prendono il posto delle strette serie di colonne della costruzione in pietra: nell'edificio in legno, le colonne possono essere persino abolite, mentre la costruzione in pietra le pretende come indispensabili. Così nulla è più gradevole del tetto molto sporgente sulla parete esterna delle baite di montagna, che non è sorretto da nulla oppure solo qua e là da singoli pilastri. Nella costruzione in ferro, invece, ogni colonna, che in pietra appare eretta secondo la più pura armonia di forme, snella e alta, in ferro ci sem-

brerebbe pesante e opprimente, soffocata, per così dire, nel grasso della sua stessa massa. Le forme della costruzione in ferro pretendono d'altra parte una maggior snellezza di quelle della costruzione in legno e le colonne, che diventano quasi aste in rapporto al loro diametro, esigono di stare ancora più lontane l'una dall'altra. Tutto nel ferro intende mostrare il fatto che esso sia più solido che pesante. Il ferro, infatti, assolve con facilità i compiti per i quali si affaticano il legno e la pietra, o che non osano nemmeno affrontare. Con la fusione, il ferro si piega in tutte le forme e così la costruzione che ne deriva riesce a salire con parti più leggere e graziose; anche il nostro sentimento estetico pretende che queste potenzialità del ferro siano realizzate.

Dovremmo conoscere con precisione la natura di questi materiali per cogliere il loro contributo alla bellezza dell'edificio giacché esso dipende dal modo in cui sono utilizzati conformemente a uno scopo. Ma la nostra esperienza quotidiana è sufficiente a farci comprendere, immediatamente e senza calcolo, e soltanto osservando certe condizioni se esse contraddicano o no a tale natura, e qualora il nostro giudizio a tale riguardo diventasse insicuro, lo sarà anche il nostro sentimento estetico.

Si può affermare che una parte della bellezza architettonica deriva dall'esperimento e dal calcolo, poiché su di essi poggia la conoscenza dei più opportuni rapporti di massa, forma e dimensione e che essa può essere acquisita soltanto per quella via. Un raffinato senso della bellezza architettonica abbraccia con gioia l'intero risultato di quelle conoscenze ma, finché non sia stato educato a sufficienza, lascia questa parte della bellezza architettonica priva d'effetto.

Senza dubbio le proporzioni più utili in assoluto non sono reperibili, in alcuno stile architettonico, ma non v'è neppure alcun sentimento formato in modo da sentire l'assenza di necessità assoluta. Nella costruzione in pietra esigiamo che le colonne stiano più o meno distanti l'una dall'altra (in rapporto al loro diametro e alla loro lunghezza) pur non capendo nulla di architettura. Ma se riflettiamo a questo proposito, ci accorgiamo che il giusto senso estetico coincide ogni volta col giusto senso della conformità allo scopo [...].

Ma ora torniamo alla tesi per cui non tutto, in una bella opera architettonica, si può far discendere da motivi di scopo e che neanche la sua bellezza si può ricondurre pienamente a detti motivi. Il capitello, la base e la scanalatura delle colonne non sono riducibili a motivi di scopo estrinseci. Certo Schnaase ha ragione quando, indipendentemente da quei motivi, ritiene che giovi al piacere estetico una mediazione formale fra parti adiacenti verticali e orizzonta-

li, come colonna e travatura. Ma non bisogna pretendere che le colonne stiano strette l'una all'altra solo perché vanno evitati bruschi contrasti fra colonne e travatura; si pensi, a questo scopo, all'esempio del capitello che continua verticalmente la colonna verso l'alto e al tempo stesso la allarga orizzontalmente verso la travatura. Il capitello, effettuando in ogni colonna un gradevole passaggio nella direzione orizzontale, non solo cessa di esigere una parvenza di orizzontalità per l'intera fila di colonne, ma tale parvenza contraddirebbe la necessità che i vari significati della colonna e della travatura producano effetti diversi. L'ingrossamento delle colonne verso il basso, il loro rigonfiamento verso la metà e la loro inclinazione l'una verso l'altra, anche se di fatto obbediscono allo scopo, non sono richiesti con tanta urgenza per il fatto che il loro effetto, cioè quello di far apparire la colonna e l'insieme della disposizione delle colonne meno monotone e rigide, o come si dice di farla apparire in modo più vivace, sembrerebbe ancora più rilevante. Ma un ingrossamento e rigonfiamento della colonna in alto invece che in basso, un'inclinazione delle colonne l'una verso l'altra in basso anziché in alto, impedirebbero certamente monotonia e rigidità come rapporti esattamente realizzati, ma sembrerebbero comunque detestabili o addirittura insopportabili. I due elementi della gradevolezza, poco efficaci di per se stessi, cooperano a vicenda in una combinazione coerente secondo il principio, da noi tanto spesso applicato, dell'aiuto estetico ai fini di un effetto impressionante.

E così non si deve sminuire o contestare il contributo alla bellezza del tutto, o alla sua realizzazione, apportato dalle decorazioni, dalla simmetria, dalla sezione aurea e da tutti gli altri rapporti belli in sé che si pensa di poter trovare nell'architettura; infatti, la conformità allo scopo rimane il fondamento della bellezza architettonica e se tale conformità non esistesse, questi aiuti non servirebbero a nulla, mentre se venisse violata, essi nuocerebbero soltanto. Si può ammettere che la conformità allo scopo viene meno a vantaggio di altre condizioni della bellezza dove sia presa in considerazione tanto lontanamente o in un riguardo tanto subordinato, che non ci si accorga vistosamente dello svantaggio causato dalla sua violazione, superiore al vantaggio che si ottiene dall'adempimento delle altre condizioni. Nel senso della conformità estrinseca allo scopo c'è l'idea che non si impieghino mai nell'edificio lavoro, zelo o denaro più di quanto non richieda lo scopo estrinseco dell'edificio stesso. Ma nella realizzazione del capitello, della base e della scanalatura delle colonne accade il contrario, e ciò tuttavia non contraddice direttamente lo scopo estrinseco dell'edificio, anche se

nell'analisi dei modi di costruzione lo scopo viene considerato solo marginalmente, pretendendo che, oltre allo scopo esteriore, intervenga qualcos'altro a aumentare la piacevolezza dell'edificio; dunque non ci si accorge neanche dello svantaggio che si potrebbe far sentire in modo associativo da parte della violazione della conformità allo scopo, estrinseca da quel punto di vista, superiore al vantaggio che si fa sentire direttamente per la piacevolezza di quelle parti.

Questa considerazione la si può estendere anche alle parti dell'edificio che non abbiamo menzionato, e al tutto. Ogni oggetto dell'industria artistica potrà prestarsi a considerazioni analoghe; per ora, ci limitiamo a alcune realizzazioni servendoci di un esempio. Un recipiente ha in generale lo scopo di contenere qualcosa. In circostanze del tutto analoghe, cioè data una certa massa e superficie, esso potrà raggiungere la massima capienza possibile, qualora sia di forma sferica. Se il resto non avesse importanza e nella bellezza contasse soltanto la realizzazione estrinseca di uno scopo, un recipiente tondo piacerebbe più di qualsiasi altro proprio per il fatto che si riconoscerebbe in esso quel rilevantissimo vantaggio. Moltissime altre considerazioni di scopo fanno valere i propri diritti sulla forma e allungano, stringono, piegano la sfera, la tagliano, le aggiungono di nuovo qualcosa e il nostro senso estetico non solo tollera tutto ciò, ma lo esige. Così si raggiunge, oltre alla conformità allo scopo, anche il vantaggio del piacere, dovuto al fatto che, in ogni recipiente, ma anche tra recipienti diversi, sorge uno stimolo di varietà che scompare in tutti i recipienti tondi, ma che rimane sempre legato indissolubilmente alla conformità, allo scopo.

## George Santayana, «The Relation of Utility to Beauty» e «The Human Scale»

in *Selected Critical Writings of George Santayana*, Cambridge 1968.

Filosofo, critico, poeta e saggista, George Santayana (Madrid 1863, Roma 1952) fu l'esponente di spicco del realismo critico americano.

Nel suo pensiero si compenetrano naturalismo, spiritualismo orientaleggiante ed esasperato individualismo. In lui sopravvive la distinzione platonica tra esistenza (fenomeni che accadono nello spazio-tempo) ed essenza (il regno delle idee pure). Queste essenze si svelano nella contemplazione, che è la dimensione privilegiata del poeta e dell'artista. In questa direzione avviene il suo approfondimento dei temi estetici (*What is Aesthetics?*, 1904).

Il bello, per Santayana, non dipende dall'utile; ma alla base delle arti non imitative c'è l'utile.

L'architettura si evolve a partire da esigenze pratiche. Tuttavia, le sue forme vengono costituendosi anche sulla base di ciò che i sensi, per ragioni fisiologiche, apprezzano. La bellezza formale, che nasce dall'astrazione di una forma utile, è in ordine di tempo l'ultima a essere ammirata: segue infatti quella per il piacere estetico suscitato sui sensi dalla decorazione. I vari stili dell'architettura oscillano tra questi due tipi di bellezza; il gotico è un esempio di come una forma utile diventi bella grazie anche all'aggiunta della decorazione. La bellezza è anche determinata dal rispetto per la scala umana (dagli artisti delle diverse civiltà interpretata in modo differente), che è all'origine dell'appropriatezza.

Il pensiero di Santayana è raccolto nei 15 volumi delle *Opere* (1936-40). Tra i saggi filosofici ricordiamo: *La vita della ragione* (1905-6), i *Regni dell'essere* (1927-40) e *Scetticismo e fede animale* (1923).

### La relazione tra utilità e bellezza

Quando non si comprende l'origine della naturale armonia che esiste tra utilità e bellezza, questo rapporto diventa oggetto di teorie che lasciano perplessi. Talvolta si dice che l'utilità è l'essenza della bellezza, cioè che i vantaggi pratici che riconosciamo in alcune forme sono alla base della ammirazione estetica che abbiamo per queste stesse forme. Così, gli arti del cavallo si definiscono belli perché sono adatti per correre, gli occhi perché sono fatti per vedere, la casa perché è conveniente per viverci.

Una piacevole applicazione – che potrebbe passare per una *reductio ad absurdum* – di questa interessante teoria è messa in bocca a Socrate da Senofonte. Paragonando se stesso a un giovane presente

allo stesso banchetto, che era sul punto di ricevere un premio per la sua bellezza, Socrate si dichiara più bello e più meritevole della corona. Poiché, afferma, è l'utilità che fa la bellezza; e così occhi che sporgono molto dal viso – come i suoi – sono i più vantaggiosi per vedere; narici ampie – come le sue – sono le più appropriate per odorare e una bocca larga e voluminosa – come la sua – è la più adatta sia per mangiare che per baciare.

Ora, poiché queste caratteristiche sono in realtà obbrobriose, la teoria secondo la quale sono belle è vana e ridicola. Tale teoria contiene tuttavia questa verità: se l'utilità delle caratteristiche proprie di Socrate fosse talmente grande che gli altri uomini, non in possesso di queste caratteristiche, morirebbero, allora Socrate sarebbe effettivamente bello. E rappresenterebbe, così, il tipo umano. Gli occhi si sarebbero abituati a osservare la sua forma, l'immaginazione avrebbe considerato tale forma come base dell'eleganza e le sue caratteristiche funzionali si sarebbero accentuate.

Ma il bello, invece, non dipende dall'utile: è costituito dall'immaginazione ignorando e disprezzando i vantaggi pratici. Tuttavia, il bello non è del tutto indipendente dal necessario, poiché il necessario dev'essere anche l'abituale e pertanto è anche la base del tipo e di tutte le sue possibili modulazioni. Ci sono poi, nell'esperienza del nostro giudizio estetico, alcuni casi in cui la conoscenza dell'utilità condiziona il nostro giudizio sulla bellezza. Ma lo fa in maniera molto indiretta, convincendoci che dobbiamo tollerare ciò che le condizioni pratiche hanno imposto a un artista e accentuando la nostra ammirazione per la sua ingenuità o per quanto è connesso con l'opera.

Così può accadere che ci piaccia un camino di un cottage, alto, solido e fumante perché lo associamo a un pranzo rustico e a una famiglia accogliente. Ma queste considerazioni sono tutte estranee. Più comunemente, l'idea di utilità ci condiziona in senso negativo. Se sappiamo che una cosa è inutile e fittizia, lo spiacevole e intollerabile senso di spreco e inganno che è a essa connesso c'impedisce il godimento di questa cosa e ne bandisce la bellezza. Ma ciò è a sua volta una considerazione impropria, in quanto il valore intrinseco di una forma non è in alcun modo influenzato dall'utilità...

La caratteristica più rilevante che le arti imitative aggiungono alle bellezze naturali è quella della stabilità, la cui mancanza è il maggiore difetto delle prime. Per il resto, le forze che determinano le forme naturali determinano anche quelle delle arti imitative.

Le arti non imitative, invece, forniscono organismi di tipo differente da quelli della natura. Se indaghiamo il principio generativo

di questi oggetti, scopriremo in generale che è l'utilità.

Le forme dell'architettura, per esempio, sono tutte suggerite da esigenze di ordine pratico. L'uso richiede che le nostre costruzioni assumano determinate forme; le proprietà meccaniche dei nostri materiali, l'esigenza di rifugio, luce, accessibilità economia e convenienza determinano le scelte progettuali delle nostre costruzioni.

Le case e i templi hanno un'evoluzione come quella degli animali e delle piante. Varie forme nascono per necessità, come la caverna o il rifugio sui rami. Queste forme si perfezionano per costituire un ambiente adatto ai bisogni e ai piaceri dell'uomo. Si costituiscono così determinate forme che l'occhio impara a riconoscere. Osservandole e riconoscendole, le linee di queste forme originate dall'utilità vengono riconosciute anche come belle.

Un esempio che ci colpisce è quello dei frontoni del tempio greco e della casa nordica. Le esigenze del clima determinano in modo diverso queste forme, ma in entrambi i casi l'occhio accetta ciò che l'utilità impone. Noi ammiriamo in uno l'altezza e nell'altro l'ampiezza. Tuttavia presto scopriamo che, in realtà, quello irto è pesante e quello basso è sgraziato e meschino.

Sarebbe tuttavia un errore concludere che è solo l'abitudine a stabilire la giusta proporzione in questi vari tipi di edifici, in quanto, anche in questo caso, esistono elementi intrinsechi come nelle forme naturali. Cioè, oltre all'unità del tipo e alla corrispondenza tra le parti che l'abitudine riconosce, bisogna considerare i richiami a quanto suggerito dalle fondamentali percezioni dell'occhio e dell'immaginazione dell'uomo. Bisogna considerare, ad esempio, il valore che la forma astratta assume, valore determinato dalla piacevolezza e dall'armonia di determinate tensioni retinali o muscolari. Alcune strutture esprimono un tipo di bellezza determinato da queste esigenze in misura maggiore o minore e, in riferimento a tale quantità, si definiscono più o meno belle. In questa direzione, le forme artificiali possono essere ordinate in un gerarchia come quelle naturali, in relazione ai valori assoluti dei loro contorni o delle loro masse. In ciò risiede la superiorità di un vaso greco su uno cinese o di una costruzione gotica su una moresca.

Nel momento in cui di una forma utile viene individuato un proprio tipo, per quanto ogni diversa forma utile sia capace di un'autonoma proporzione e bellezza, non possiamo affermare che questa bellezza sia sempre uguale. Un ponte di ferro, ad esempio, nonostante possegga e quotidianamente acquisisca un interesse estetico, non avrà mai un interesse estetico pari a quello di un ponte di pietra.

Negli oggetti artificiali o naturali l'ultima caratteristica che viene

ammirata è la bellezza formale. Ci vuole tempo per individuarla e consuetudine e sensibilità percettiva per poterne godere. Il movimento o il colore è la prima cosa che interessa nei giochi dei bambini e degli animali; l'artista primitivo decora a lungo prima di disegnare. Le caverne e le tende dei pellerossa, ad esempio, suscitano piacere più perché imbrattate di pitture o ornate di trofei che per la loro forma. L'interesse per le forme che vengono associate a ricchezza e lussuria precede di gran lunga quello per le armonie percettive della forma. Nella musica si segue lo stesso percorso. Si apprezza innanzitutto il valore sensuale e sentimentale e solo in un secondo tempo, con l'educazione, si gusta la sua «forma».

Per questo motivo, al loro inizio, le arti plastiche prediligono ornamenti liberi e simbolici. Qui, il piacere estetico è nella ricchezza del materiale, nella profusione degli ornamenti, nel significato della forma – in tutto, cioè, tranne che nella forma stessa. Di conseguenza, nelle opere d'arte abbiamo due indipendenti fonti da cui trae origine il nostro piacere estetico: la prima è la forma utile, che genera il tipo e, quando il tipo è stato generalizzato enfatizzando i suoi tratti intrinsecamente piacevoli, la bellezza formale. La seconda è la bellezza dell'ornamento, che deriva dall'eccitazione dei sensi o dell'immaginazione, procurata dal colore o dalla profusione e dalla delicatezza del dettaglio. Storicamente, la seconda è quella che si è sviluppata per prima ed è andata interessando le forme utili. La presenza dell'ornamento attrae la contemplazione; questa attenzione dedicata all'oggetto aiuta a fissare la forma dell'oggetto nella mente e a distinguerne la maggiore o minore grazia.

Quando i due tipi di bellezza vengono percepiti, cedendo a quella tendenza all'unità a cui la mente sempre aspira, noi iniziamo a subordinarne uno all'altro. Così, l'ornamento viene distribuito in modo da enfatizzare la caratteristica estetica della forma, in modo da idealizzarla sempre più, aggiungendo in modo consono interessi superflui a quello intrinseco per la linea della struttura.

A questo punto si apre un grande spazio per tutta una varietà di combinazioni e compromessi. Alcuni artisti sono affascinati dalla decorazione, e considerano la struttura meramente come il retroterra su cui la decorazione può essere vantaggiosamente mostrata. Altri, di gusto più austero, permettono l'ornamento solo per enfatizzare le linee principali del disegno e per nascondere gli elementi non armoniosi che la natura e l'utilità non consentono di eliminare. Possiamo così oscillare tra un prevalere di elementi strutturali o decorativi e, solo in un punto, per ogni stile, possiamo trovare l'equilibrio ideale in cui forza e chiarezza sono combinate con il maggiore splendore.

Una meno sottile, ma sempre molto efficace combinazione è quella escogitata da molti architetti orientali e gotici e che si trova, forse anche casualmente, in numerosi edifici di stile plateresco. L'ornamento e la struttura sono entrambi messi in mostra con eccezionale enfasi, ma in parti diverse dell'edificio; un vasto muro grezzo, ad esempio, rappresenta la seconda cosa, una profusione di pazzi ornamenti intorno a una porta o a una finestra centrali, invece, rappresentano l'altra.

L'architettura gotica ci offre nei pinnacoli e nell'arco rampante un notevole esempio della trasformazione di elementi strutturali in elementi estetici. Niente può essere a prima vista così antiestetico quanto un mezzo arco chiamato a puntellare il lato di un contrafforte o una massa di pietra simile a un camino che scarica il peso dall'alto. Ma poi, una coraggiosa presa di coscienza di questa necessità, unitamente allo studio della loro forma, rivela un nuovo strano effetto: lo stupefacente e stimolante groviglio di masse sospese a mezzaria, la profusione di linee, la varietà di superfici e la pittoricità di luci e ombre. Non c'era bisogno che di aggiungere un piccolo ornamento applicato e giudiziosamente distribuito: una modanatura negli archi, un florido baldacchino, alcune statue tra gli archi rampanti, alcuni mostri sogghignanti che si affacciano da improvvisi recessi, rigogliosi boccioli sulla cima dei pinnacoli, gallerie, torrette e parapetti traforati e trasformati in nodi che si stagliano verso il cielo. La costruzione diventò così un poema, una inesauribile emozione. Si aggiunga a tutto ciò qualche nuvola di passaggio, che proietta la sua ombra sopra l'edificio, e il volo circolare degli uccelli sopra le torri e si avrà un'indimenticabile tipo di bellezza; non forse la più nobile, la più pura e la più durevole, ma quella che rende l'immaginazione più ricca e il mondo più interessante.

Per questo accettiamo le forme imposte dall'utilità e cerchiamo di abituarci a percepire la loro potenziale bellezza. La familiarità con una forma suscita disprezzo solo quando nutrita dalla disattenzione. Quando la mente è assorbita e dominata dalle sue percezioni, incorpora in esse molto più dei loro valori funzionali e le rende in ultimo luogo belle ed espressive. Così nessun linguaggio può essere orrendo per coloro che lo parlano bene e nessuna religione priva di significato per quelli che hanno imparato a riversare la loro vita nei suoi insegnamenti.

Naturalmente queste forme variano in intrinseca rilevanza: esse sono – a causa del loro specifico carattere – più o meno facili e adatte a una mente media. Ma raramente l'uomo può scegliere il proprio cammino. Abbiamo solo la possibilità di avanzare nella di-

rezione già scelta o fermarci e bloccare per tutti il sentiero! Solo la riforma dall'interno è attuabile; ovvero uno studio più specifico e un uso più intelligente delle forme tradizionali. Il disastro segue la ribellione contro la tradizione o l'utilità, che sono la base e la radice del nostro gusto e progresso. Tuttavia, ciascuno di noi come aderente a una «scuola» e come esponente del suo spirito può adattare e perfezionare le proprie opere se accidentalmente è meglio ispirato dei suoi predecessori. Poiché meglio conosciamo una data cosa e ne percepiamo i punti forti e deboli, più siamo capaci di idealizzarla.

## La scala umana

Le grandi costruzioni hanno spesso grandi porte, ma le grandi porte sono pesanti da ruotare e, se lasciate aperte, possono far entrare troppo freddo o troppa luce. È per questo che, talvolta, osserviamo un piccolo portoncino tagliato all'interno di un'anta del portone che consente una più consona entrata e uscita; e così è raro o impossibile che le porte monumentali restino inerti.

Questo è un esempio in cui la scala umana riafferma la sua importanza nel mezzo di una gigantesca struttura; ma si fa rivalere con una grazia malata e nell'interesse della fragilità. Il rappezzo a cui costringe la porta è ignominioso. Tuttavia, il ricorso alla scala umana non è insignificante; quando non scivola in una sorta di intruso e non si deve giustificare tra l'infinito e l'infinitesimale tutte le misure sono ugualmente centrali.

I greci, così come i mori, gli inglesi, i cinesi e i giapponesi, istintivamente realizzano in scala umana le parti più caratterizzanti dei loro lavori e quelle che sono più vicine ai loro sentimenti.

Un tempio greco o l'atrio di una residenza inglese possono essere abbastanza spaziosi e dignitosi, ma non vanno al di là degli usi familiari e piegano la loro spaziosità e dignità alla mente, anziché schiacciarla. Ogni cosa, in essi, ha un'aria amichevole e di sufficienza; la loro eleganza non è pomposa; e se sono nobili non sono certo vasti, né freddi, né dorati.

I mori, i cinesi e i giapponesi usano la scala umana con una ancora maggiore raffinatezza, poiché la applicano tenendo conto delle caratteristiche sensibili e psicologiche. Non solo, nelle loro opere, preferiscono le dimensioni modeste – come dimostrano le loro brevi liriche –, ma incontrano la sensibilità umana nella delicatezza e precisione dei loro disegni e nella immediata semplicità del loro

artigianato. Tutto ciò che fanno è economico nella sua bellezza e sembra dirci: «Esisto solo per essere goduto, non c'è niente in me che non sia puramente dilettevole». Qui, la scala umana si ispira più all'anima che alle dimensioni del corpo, le sue facoltà sono trattate con deferenza – intendo le facoltà realmente presenti e non quelle, come la ragione, che una filosofia adulante potrebbe attribuire.

Una casa di campagna inglese, che è in apparenza un cottage, potrebbe rivelarsi a un più attento esame come un palazzo per estensione e arredamento. In esso non c'è ostentazione, ma una grande profusione: troppi mobili, troppi ornamenti, troppo cibo, troppi fiori, troppa gente. Tutto, lì, è in scala umana tranne la quantità di cose, che è opprimente. Gli orientali sono più poveri, più voluttuosi e più sensibili alla calligrafia; essi lasciano spazi vuoti e godono di una cosa alla volta godendone più a lungo. Una ragione di questa maggiore finezza e umanità nell'arte degli orientali è forse dovuta al più fiero assalto fatto sui loro sensi dalla natura.

L'uomo inglese vive in un paese che è esso stesso a scala umana, clemente in tutte le stagioni e con il fascino di una situazione atmosferica graziosamente incostante. La rara umanità della natura di cui gode la sua isola, permea il suo essere dall'infanzia con una piacevolezza sentimentale, fisica e salutare. Nei suoi campi e nelle sue brughiere, l'inglese cresce appassionandosi agli esercizi, all'amicizia e alla stima degli uomini. Tutto ciò si forma spontaneamente, come sotto una superiore e silenziosa influenza. Egli è imbevuto delle impressioni che lo rendono sensibile alla poesia. Non richiede grande sottigliezza nei poeti, ma vuole che i loro sentimenti siano sentiti e le loro immagini percepite. E mentre anche la cosa più ovvia non lo irrita, odia la sublimità a buon mercato e le note false. Rispetta l'esperienza ed è un campione di esperienza nel campo che si è scelto.

Così, gli spazi vuoti di cui un'arte delicata ama circondarsi sono forniti, per un inglese, dalla sua comunanza con la natura, dalle sue abitudini e dalla reticenza della sua immaginazione. La dimensione inespressa, il retroterra del pregnante silenzio esiste per lui in tutto il suo potere.

Per i mori, al contrario, la natura è un abisso: deserti bruciati, montagne ripide, notte con la sua luna splendente. Qui, la scala umana viene sempre trasgredita: la natura è crudele, aliena, eccessiva e deve essere evitata nascondendosi il viso. Per un po' di ristoro e sollievo, il moro costruisce la sua casa senza finestre; conduce una vita semplice, la sua religione si riassume in una sola frase, la sua arte è squisita e leggiadra come il getto di una fontana.

È piacevole e necessario che l'opera dell'uomo rispetti la scala umana quando ogni cosa nella natura la trascende infinitamente.

Non so perché gli egiziani amassero le cose colossali; ma il gusto dei romani per il grandioso è più facile da capire. È stato parte di quell'anelito al superumano che riempì la tarda antichità. Questo anelito assunse due distinte direzioni. Dal punto di vista mondano rafforzò l'imperialismo, l'organizzazione, la retorica, le opere portentose, il credo nell'universalità ed eternità di Roma e nella deificazione degli imperatori. Dal punto di vista spirituale portò a una violenta astrazione dal mondo, affinché l'anima, nella sua solitudine interiore, si sentisse inviolata e divina.

All'inizio, i cristiani si caratterizzavano per l'adesione a quest'ultima direzione; detestavano l'espansione dell'Impero, con la sua fredda vernice marmorea e ottimistica. Non erano nulla, se non umili e morti al mondo. Le loro catacombe erano su scala umana tanto quanto lo è una bara. Ma anche quando emersero in superficie, essi ridussero, anziché allargare, i templi e le basiliche lasciate in eredità dai pagani. A parte le poche strutture imperiali di Costantinopoli o Ravenna, le loro chiese, per migliaia di anni, vennero realizzate a scala umana. Spesso erano di dimensioni ancora inferiori alla scala umana; quando era necessario venivano allargate per contenere le moltitudini. Tuttavia rimanevano basse, simili alle strade che portavano alle tombe o ai sacrari. Il centro era costituito da un buio sagrato, spesso sotterraneo, dove «l'uomo interiore» poteva comunicare con l'altro mondo. I sacramenti erano ricevuti con la testa reclina; non c'era bisogno di alcuno scenario architettonico. La sontuosità che a quel tempo incastonava questi santuari era quella di un gioiello – l'Orientale, l'interiore, la concentrata sontuosità dell'arte claustrale.

Tuttavia, la tradizione pagana dell'aria aperta non era morta, le opere romane erano dappertutto, e non tutte in rovina, l'amore per mettersi in mostra e per la magnificenza plastica restava sopito nel petto di molti. Era richiesta solo una piccola prosperità per disperdere la mistica umiltà e il distacco che la cristianità aveva portato con sé all'inizio; e così, la scala umana dei cristiani, cedette al primo colpo alla gigantesca scala dei romani. Gli spazi furono aperti, le volte furono innalzate, gli archi divennero acuti allo scopo di essere più ampi e sospesi più in alto, le torri e le guglie tesero alle nuvole – arrivando però soltanto a metà strada – e i portici divennero immense caverne.

Brunelleschi fece un *tour de force* per realizzare la sua cupola; Michelangelo un altro per la sua, ancora più stupenda. Questi model-

li innaturali, tesi in divergenti direzioni, hanno reso da allora gli artisti impotenti e a disagio, tranne quando, sotto una qualche benigna influenza, hanno recuperato la scala umana e, nell'architettura domestica o nella ritrattistica, hanno dimenticato di essere grandi e sono diventati «appropriati».

Le stesse considerazioni sono forse più facili da riassumere in filosofia che in architettura. Appena Socrate portò l'investigazione giù dai cieli, limitandola alla riflessione morale (un reame essenzialmente a scala umana), i suoi allievi si affrettarono a rielaborare la sua opera proiettando i loro sistemi morali nuovamente verso il cielo, snaturando sia la morale che la natura. Immaginarono un universo che girava intorno all'uomo, che temprava la luce a secondo delle esigenze dei suoi occhi e rendeva assoluti i suoi desideri e i suoi giudizi simili a quelli di un bambino. Questo era un umanesimo fuori scala e fuori posto, un tentativo di adattare l'universo alla misura umana, e non le opere dell'uomo a questa. Fu la nemesi che sorprese i Greci per essere diventati troppo compiacentemente «umani». Prima, il mostruoso aveva giocato una grande parte nella loro religione; da allora in poi, essendo stato falsamente umanizzato l'universo, la loro stessa modesta umanità divenne mostruosa per riempire il suo posto.

Così i templi si allargarono, vennero introdotte le cupole, le opere a scala umana vennero impilate le une sulle altre per costruire una fabbrica sublime come Santa Sofia. Vennero realizzati archi trionfali su piedistalli sotto cui non si può passare, colonne vane, simili a torri con una statua sospesa sulla cima come i «weather-cock» e, infine, porte così larghe impossibili da aprire, che si rese appunto necessario intagliare al loro interno porte più piccole per il passaggio delle persone.

Riapparve così la scala umana, ma senza quella sua dignità nativa, perché era stata sforzata per raggiungere una dignità priva di vita, diversa da quella che le era propria.

# EPOCHE E STILI

## Johann Wolfgang Goethe, *Von deutscher Baukunst*

Frankfurt 1772; trad. it. «Dell'architettura tedesca», in *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, a cura di S. Zecchi, Torino 1992.

Il tratto caratteristico della visione del mondo di Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) è il panteismo naturalistico. Ne consegue che ogni opera d'arte, per essere tale, deve diventare una «forma vivente», una forma organica.

Con Schiller, Goethe elaborò una serie di osservazioni estetiche che identificavano nell'arte e nell'uomo greco un modello ideale. Tuttavia, prima del viaggio in Italia alla scoperta dei templi siciliani e delle armonie di Palladio, il giovane Goethe aveva esaltato – proprio in contrapposizione alla freddezza e alla staticità dello stile classico – l'esteticità del gotico e le sensazioni che è in grado di suscitare.

Le cattedrali gotiche, in particolare quella di Strasburgo, sono per Goethe espressioni di uno spirito creativo a cui nuocciono le regole. Esse hanno come elemento fondamentale il muro, che è la base di ogni costruzione.

Il gotico ha un'origine naturale; per questo, secondo Goethe, in una cattedrale ci si trova come in una foresta popolata di simboli: «Maestoso albero di Dio che si spande verso l'alto e con le sue migliaia di rami, i suoi milioni di ramoscelli e foglie [...] annuncia a tutta la contrada circostante lo splendore di Dio, suo Signore». Il gotico, inoltre, è per Goethe espressione dello spirito tedesco: per questo è stile nazionale, e lo stile è il vertice del rapporto tra uomo e natura, che si evolve dalla semplice imitazione della natura, alla maniera propria di un artista e allo stile, che coglie l'essenza della conoscenza e la traduce in forme tangibili.

Di fronte alle vertiginose masse della cattedrale di Strasburgo, nel 1772 Goethe si sente di dire dell'architettura la stessa cosa che si dice di Dio: essa «Sta!».

Mentre mi aggiravo nel luogo della tua sepoltura, nobile Erwin, cercando la pietra che doveva dirmi: «Anno Domini 1318. XVI. Kal. Febr. obiit Magister Ervinus, Gubernator fabricae Ecclesiae Argentinensis», e poiché non la trovavo e nessuno dei tuoi concittadini era in grado di mostrarmela, affinché la mia venerazione per te potesse effondersi in questo luogo sacro, mi rattristai profondamente e il mio cuore, più giovane, più ardente, più folle e migliore di ora, ti promise solennemente, secondo le mie capacità e quando avessi potuto disporre dei miei mezzi, un monumento di marmo o d'arenaria.

Ma non ti occorre un monumento! Tu hai eretto a te stesso il monumento più bello, e se anche le formiche che brulicano intorno

a esso non si curano del tuo nome, tu condividi la sorte dell'Architetto che ha posto le montagne l'una sopra l'altra fino alle nuvole.

Solo a pochi uomini fu dato di concepire nella propria anima un pensiero degno di Babilonia, un pensiero totale, grande e fin nella sua più piccola parte ricco di una bellezza necessaria, come gli alberi di Dio; furono ancor meno quelli a cui venne concesso di trovare mille mani tese, di scavare il sottosuolo roccioso, di elevare da lì come per incantesimo, altezze estreme, di poter dire ai loro figli morendo: io resto con voi nelle opere del mio spirito, tocca a voi portare fino alle nuvole ciò che è stato iniziato. Non ti occorre un monumento! E soprattutto non da parte mia.

Quando il popolino pronuncia nomi sacri è superstizioso o blasfemo. Di fronte al tuo colosso l'estenuato esteta sarà sempre preso dalla vertigine, mentre le anime integre sapranno riconoscerti senza interprete.

Così dunque, o uomo eccelso, prima che io di nuovo mi avventuri sull'oceano con la mia piccola barca tutta rappezzata, andando forse incontro alla morte piuttosto che alla salvezza, guardami mentre in questo boschetto, in cui i nomi dei miei amati verdeggiano tutt'intorno, incido il tuo su un faggio slanciato come la tua torre, e poi appendo per i suoi quattro angoli questo fazzoletto colmo di doni. Un fazzoletto simile al drappo che, pieno d'animali puri ed impuri, scese dalle nuvole al santo apostolo. Così io, in tuo onore, offro alla putrefazione il mio, pieno di fiori, corolle e foglie, e anche di erbe secche e di muschio e di funghi spuntati durante la notte, tutto quanto ho raccolto durante la mia passeggiata per contrade insignificanti, improvvisandomi a freddo botanico per passatempo.

«È di gusto meschino», sentenzia l'italiano e passa oltre. «Cose da bambini!», farfuglia il francese e fa scattare trionfante la sua tabacchiera *à la grecque.* Che avete fatto voi per permettervi il disprezzo?

Non ha forse il genio degli antichi, sorgendo dalla tomba, ingabbiato il tuo, o italiano? Ti trascinasti ai piedi di maestosi resti per mendicarvi qualche proporzione, rapinasti le sacre rovine per i tuoi edifici di lusso, e ti credi il depositario dei segreti dell'arte perché sei capace di render ragione di edifici imponenti con l'aiuto di pollici e linee. Se tu avessi sentito, più che misurato, allora lo spirito delle masse che guardavi con tanto stupore sarebbe sceso su di te; allora non avresti soltanto imitato, per seguire gli antichi e perché ciò è bello; avresti invece creato i tuoi piani con necessità e verità, e ne sarebbe scaturita la bellezza vivente e creatrice.

Così hai conferito solo una parvenza di verità e bellezza alle tue

esigenze. Ti colpiva l'effetto meraviglioso delle colonne, volevi servirtene e le murasti; desideravi anche dei colonnati e così circondasti piazza San Pietro di porticati di marmo che non giungono e non conducono da nessuna parte, in modo che madre natura, che disprezza e odia tutto quello che non si conviene ed è superfluo, spinse il tuo popolino a prostituire questa magnificenza per farne una cloaca pubblica: cosa che vi costringe a stornare lo sguardo dalla vostra meraviglia del mondo e a turarvi il naso.

Così tutto segue il suo corso: il grillo dell'artista serve al capriccio del ricco, l'autore di racconti di viaggio rimane a bocca aperta, e i nostri begli spiriti, sedicenti filosofi, cesellano principi e una storia delle arti fino a oggi sulla base di favole protoplastiche, così come il genio malvagio uccide degli uomini in carne ed ossa nel vestibolo dei misteri.

Al genio i principi nuocciono più degli esempi. Prima di lui alcuni avranno eseguito dei lavori parziali. Ma è dalla sua anima che per la prima volta le parti sorgono unificate in un Tutto eterno. La scuola e i principi incatenano invece tutte le forze della conoscenza e dell'agire. E tu, intenditore neofrancese filosofeggiante, che cosa vuoi che conti per noi se il primo uomo reso inventivo dalla necessità abbia piantato quattro tronchi d'albero, legandovi al di sopra quattro bastoni e coprendo il tutto con ramoscelli e muschio? Voler determinare a partire da ciò quel che conviene ai nostri bisogni presenti, è come voler governare la tua nuova Babilonia con i criteri domestici di un modesto patriarca.

Inoltre è falso che la tua capanna sia stata la prima al mondo. Due bastoni che s'incrociano in alto davanti, due dietro e una barra trasversale come trave: questa è e resta, come puoi constatare ogni giorno nelle capanne dei campi e dei vigneti, un'invenzione primordiale, da cui non potrai mai ricavare un principio per i tuoi porcili.

Così nessuno dei tuoi sillogismi può elevarsi alla regione della verità: restano tutti sospesi nell'atmosfera del tuo sistema. Tu vuoi insegnarci ciò di cui dovremmo sentire il bisogno, perché ciò di cui sentiamo realmente il bisogno non si lascia giustificare secondo i tuoi principi.

La colonna, è cara al tuo cuore e in altre latitudini saresti un profeta. Tu dici: la colonna è l'elemento primario ed essenziale di una costruzione, e anche il più bello. Quale sublime eleganza di forma, quale grandezza pura e varia, quando esse sono disposte in fila! Ma guardatevi dall'utilizzarle a sproposito, la loro natura esige che siano lasciate libere. Guai ai miserabili che hanno imprigionato la loro figura slanciata in muri tozzi e massicci!

Ciò nonostante, mio caro abate, mi sembra che la frequente ripetizione di questo malvezzo di murare le colonne, che i moderni hanno spinto fino al punto di riempire con dei muri anche gli intercolunni dei templi antichi, avrebbe potuto farti rimettere. Se le tue orecchie non fossero sorde alla verità, queste pietre te l'avrebbero predicata.

La colonna non è affatto un elemento delle nostre abitazioni; anzi, essa è contraria all'essenza di tutti i nostri edifici. Le nostre case non sorgono da quattro muri innalzati ai quattro lati, che sostituiscono le colonne e le escludono; là dove voi le aggiungete, costituiscono un peso superfluo. Lo stesso accade nei nostri palazzi e nelle nostre chiese, tranne che in qualche rara eccezione che posso anche tralasciare.

Dunque le vostre costruzioni mostrano delle superfici che, quanto più si estendono e si innalzano arditamente al cielo, tanto più devono opprimere l'anima con la loro insostenibile uniformità! Così infatti starebbero le cose se non ci venisse in aiuto il genio che suggerì a Erwin von Steinbach: diversifica il muro colossale che devi innalzare fino al cielo, affinché si erga simile a un eccelso e maestoso albero di Dio, che con migliaia di rami, milioni di ramoscelli e un fogliame numeroso come i granelli di sabbia in riva al mare, annunci tutt'intorno lo splendore del Signore, suo maestro.

Quando mi recai per la prima volta alla cattedrale avevo la testa piena di conoscenze generali sul buon gusto. Per sentito dire onoravo l'armonia delle masse, la purezza delle forme, ed ero un nemico dichiarato dell'arbitraria confusione delle decorazioni gotiche. Sotto la voce gotico accumulavo, come un articolo di dizionario, tutti i malintesi sinonimi che mi fossero mai sovvenuti circa il suo carattere indeterminato, disordinato, innaturale, raccogliticcio, sfatto, sovraccarico. Non più assennato di un popolo che chiami barbaro il mondo intero, definivo gotico ciò che non rientrava nel mio sistema, a partire dalle bambole e dalle immagini variopinte e tornite con le quali i nostri gentiluomini borghesi adornano le loro case, fino agli importanti resti dell'antica architettura tedesca, in merito ai quali, prendendo a pretesto qualche voluta stravagante, io mi univo al coro generale: «Del tutto soverchiato dall'ornamento!» Così, camminando, inorridii alla vista di un mostro deforme irto di spine.

Quale sentimento inatteso mi afferrò mentre guardavo la cattedrale! Un'impressione totale e maestosa riempì la mia anima; dal momento che si componeva di mille dettagli armoniosi potei assaporarla appieno, ma in nessun modo conoscerla e spiegarla. Si dice

che lo stesso accada con le gioie celesti; e quante volte sono ritornato in quel luogo per assaporare questa gioia insieme celeste e terrena, per cogliere nelle loro opere lo spirito elevato dei nostri antichi fratelli! Quante volte vi sono ritornato per contemplare la sua maestosità e il suo splendore da tutti i lati, da tutte le distanze e a tutte le ore del giorno! Quale peso per lo spirito umano quando l'opera del fratello è talmente sublime che non gli resta altro se non inchinarsi e adorare. Quante volte il crepuscolo, con la sua piacevole quiete, ha dilettato i miei occhi affaticati dall'attento scrutare; grazie a esso, le innumerevoli parti si fondevano in masse unitarie, e stavano semplici e grandiose di fronte alla mia anima, così che la mia forza si dispiegava gioiosa, al tempo stesso per godere dei sensi e per conoscere. Allora il genio del grande capomastro mi si rivelò in sommessi rimproveri. «Perché ti stupisci? – mi sussurrò – tutte queste masse erano necessarie, e non le ritrovi forse in tutte le chiese più antiche della mia città? Io non feci che elevare a proporzione armonica la loro grandezza arbitraria. Come sopra il portale principale, che domina altri due più piccoli ai lati, si apre l'ampio cerchio del rosone, in corrispondenza della navata della chiesa, perché altrimenti vi sarebbe stato solo un buco per far passare la luce, così la cella campanaria, molto più in alto, aveva bisogno di finestre più piccole! tutto questo era necessario e io gli ho dato una bella forma. Ma, ahimè, quando mi libro sugli alti e oscuri varchi laterali, mi appaiono vuoti e inutili. Nella loro forma slanciata e audace ho nascosto le forze misteriose che dovevano innalzare fino al cielo quelle due torri di cui, ahimè, una sola si erge, triste, senza il coronamento delle cinque torrette che le avevo destinato, affinché le province dei dintorni le rendessero omaggio come ad una regale sorella». Con queste parole si congedò da me, e io sprofondai in una tristezza piena di compassione, fin quando gli uccelli del mattino, che abitano i mille pertugi della cattedrale, accolsero con giubilo il sole e mi riscossero dal mio torpore. Come rifulgeva dinanzi a me, nuova nell'incanto del mattino, e con che gioia potevo tenderle le braccia, contemplarne le imponenti masse armoniose, che vibravano di vita nelle loro innumerevoli piccole particelle! Come accade nelle opere della natura eterna, qui ogni cosa, sino alla minima fibrilla, era forma e concorreva alla finalità del Tutto. In che modo la costruzione gigantesca e solidamente fondata si elevava leggera nell'aria, come tutto era traforato e non di meno fatto per l'eternità! Grazie al tuo insegnamento, o genio, non sono più preso da vertigine di fronte alle tue profondità, e grazie a te nella mia anima scende una stilla della deliziosa quiete di quello spirito che è capace di ab-

bassare lo sguardo su una tale creazione ed esclamare, similmente a Dio: Sta!

E come potrei non adirarmi, santo Erwin, quando lo studioso d'arte tedesco, prestando orecchio al vicino invidioso, misconosce la propria superiorità, e sminuisce la tua opera con il termine ancora incompreso di gotico, mentre dovrebbe invece ringraziare Dio di poter esclamare a voce alta: «Ecco l'architettura tedesca, la nostra architettura». Gli italiani infatti non possono vantarsi di averne una propria, e ancor meno i francesi. E se tu, o tedesco, non vuoi accordati questo privilegio, allora dimostraci che davvero i Goti costruivano già in questo modo, il che non sarà privo di difficoltà. E in fin dei conti, a meno che non arriviate a sostenere che un Omero sia già esistito prima di Omero, vi lasceremo di buon grado la storia dei piccoli tentativi riusciti e falliti e continueremo ad adorare l'opera del maestro che, per primo, ha riunito gli elementi dispersi in un'unità vivente. Quanto a te, mio caro fratello nello spirito di ricerca della verità e della bellezza, non dare ascolto a tutti gli sproloqui sulle arti figurative, vieni, gioisci e contempla. Guardati dal profanare il nome del tuo artista più nobile e accorri a contemplare la sua opera perfetta! Se essa ti farà un'impressione respingente o non te ne farà alcuna, allora addio, fa' attaccare i cavalli e parti per Parigi!

Ma io voglio unirmi a te, caro giovane che te ne stai là emozionato e incapace di sanare le contraddizioni che percorrono la tua anima; tu che da un lato avverti l'irresistibile potenza di questo grande tutto, e dall'altro mi tratti come un sognatore che scorge la bellezza dove tu non rilevi che vigore e asperità. Non lasciare che un'incomprensione ci divida, che la molle dottrina del recente estetismo ti renda troppo delicato per apprezzare la pregevole ruvidezza, così che alla fine la tua sensibilità morbosa riesca a tollerare solo un'insignificante politezza. Ci vogliono far credere che le belle arti siano nate dall'inclinazione, che suppongono ci animi, ad abbellire gli oggetti che ci circondano. Nient'affatto! Poiché il senso in cui ciò potrebbe essere vero viene dalla parola del borghese e dell'artigiano, non del filosofo.

L'arte è plastica assai prima di essere bella, e tuttavia è vera e grande arte, spesso anche più vera e più grande della stessa arte bella. Infatti la natura plastica dell'uomo comincia ad agire dal momento in cui egli garantisce la sua esistenza materiale. Da quando non dovette più curarsi e atterrirsi di nulla, il semidio, nella sua quiete operosa, mise mano alla materia per infondervi il suo spirito.

Così il selvaggio diede alle sue noci di cocco, alle sue piume e al suo corpo sembianti stravaganti, di forma orribile e colori sgargianti. E anche se questo mondo di immagini era composto dalle forme più arbitrarie, risultava armonioso nella sua mancanza di proporzioni figurative, perché *un unico* sentimento l'aveva creato come una totalità ben caratterizzata.

Quest'arte così caratterizzata è la sola autentica. Quando essa agisce intorno a sé, mossa da un sentimento intimo, unico, proprio e autonomo, tiene in non cale, anzi ignora tutto ciò che è estraneo e, che sia sorta da un'aspra selvatichezza oppure da una sensibilità coltivata, forma una totalità vivente. Potete vederne gli innumerevoli gradi nelle nazioni e nei singoli individui. Più l'anima si eleva all'intuizione delle belle ed eterne proporzioni, di cui si possono mostrare i principali accordi, e in cui la vita del divino genio si avviluppa in felici melodie, più questa bellezza compenetra l'essenza di uno spirito, così che essi appaiono connaturati: solo la bellezza può soddisfare lo spirito, mentre lo spirito agisce solo per il tramite della bellezza; più l'artista raggiunge la grandezza, più noi ci inchiniamo al suo cospetto e adoriamo l'unto dal Signore.

Nessuno farà precipitare Erwin giù dall'altezza che egli ha raggiunto. Ecco qui la sua opera, avvicinatevi a essa per riconoscervi la più profonda intuizione della verità e della bellezza delle proporzioni, un'intuizione che scaturisce dall'intimo della possente e rude anima tedesca, nell'angusto e oscuro scenario clericale del medioevo.

E la nostra epoca? Ha rinunciato al suo genio, ha inviato i suoi figli altrove, a raccogliere frutti stranieri per la loro rovina. Il francese superficiale, che ancor più del tedesco è avvezzo a spigolare, ha almeno quel po' di spirito sufficiente ad assemblare il suo bottino in una totalità unitaria: a partire da colonne greche e da volte tedesche, egli sta per erigere un tempio splendido alla sua *Madelaine*. Ho visto uno dei nostri artisti, a cui era stato chiesto di ideare un portale per un'antica chiesa tedesca, costruire il modello di un imponente colonnato antico.

Non vorrei gridare qui quanto mi siano invisi i nostri pittori di bambole truccate. Hanno catturato gli sguardi femminili con pose teatrali, incarnati menzogneri e abiti multicolori. O Albrecht Dürer, uomo degno di questo nome che i novellini motteggiano, io preferisco ancora le tue vigorose figure incise su legno.

E voi, uomini eccellenti a cui fu dato di gioire della suprema bellezza e che ora vi abbassate a proclamare la vostra beatitudine, voi nuocete al genio. Egli non vuole essere elevato e trasportato sulle ali altrui, fossero pure le ali dell'aurora. Sono le sue forze che si

schiudono nella fantasticheria infantile, che si esercitano nella sua vita d'adolescente, finché, forte e agile come un leone di montagna, egli si lancia sulla preda. Ecco perché nella maggior parte dei casi è la natura a educare le sue forze: perché voi pedagoghi siete incapaci di allestire per lui il variopinto palcoscenico su cui egli possa agire e gioire, in accordo con le sue attuali capacità.

Salute a te, fanciullo mio! A te che, fin dalla nascita, hai vista acuta per le proporzioni, e ti applichi con facilità a tutte le figure. Quando a poco a poco la gioia di vivere ti si risveglia intorno e quando, esultante, provi un piacere umano dopo il lavoro, l'ansietà e la speranza; quando hai udito le grida animose del vignaiuolo, allorché la pienezza dell'autunno fa strabordare le sue botti, quando hai visto la danza piena di vita del mietitore, allorché ha appeso la falce oziosa alla trave, quando il possente nervo dei desideri e dei dolori palpita più virilmente nel tuo pennello, quando hai lottato e sofferto, hai gioito e ti sei saziato della bellezza terrena abbastanza da meritarti il riposo tra le braccia della dea e di provare sul suo seno quello che fece rinascere il divino Ercole, allora tu, o divina bellezza, mediatrice tra gli dei e gli uomini, accogli quest'uomo, e fa' che, ancor più di Prometeo, egli rechi alla Terra la beatitudine degli dei.

## G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*

Berlin 1836-38; trad. it. di N. Merker e N. Vaccaro, *Estetica*, Torino 1976.

La riflessione di Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) cerca di conferire unitarietà a tutti i campi del sapere, offrendo una grandiosa sintesi del movimento dello spirito inteso come soggetto assoluto (In sé) nel suo effettualizzarsi (Per sé). La dinamica di questa effettualizzazione è sintetizzata da Hegel nella *Fenomenologia dello spirito* (1807). A quest'opera si collegano molti scritti di Hegel, come l'*Estetica* e la *Storia della filosofia*, pubblicate dopo la sua morte. Nell'*Enciclopedia delle scienze filosofiche in compendio* (1817) è invece esposto con completezza il suo sistema. Hegel lasciò importanti scritti anche sul diritto, sulla logica e sulla religione.

Nell'*Estetica* l'arte è definita come «manifestazione sensibile» dell'idea. Nell'arte, la spiritualità s'incontra con una forma intuitiva attraverso l'opera del genio. C'è una gerarchia tra le arti, che vanno dall'architettura (la più bassa) alla poesia, passando per scultura, pittura e musica.

Lo sviluppo dell'arte è segnato da tre grandi epoche: quella simbolica (corrispondente al mondo orientale), in cui l'espressione è ancora astratta e indeterminata, incapace di esprimere il contenuto; quella classica (corrispondente al mondo greco e romano), caratterizzata da una perfetta coincidenza di forma e contenuto, di interno ed esterno; quella romantico-gotica, infine (corrispondente al mondo cristiano e moderno), dove i contenuti spirituali prendono il sopravvento su una forma incapace di esprimerli completamente. In questo movimento dello spirito artistico Hegel iscrive anche l'architettura.

L'inizio delle arti particolari avviene nel momento in cui lasciano comparire a esistenza il loro contenuto. L'arte che si sviluppa per prima è l'architettura, con le forme del tempio e della capanna. La prima forma di architettura è quella simbolica, o autonoma, che è una sorta di scultura inorganica (come, ad esempio, l'obelisco); segue quella classica che, separando fine e mezzo realizza in relazione a significati spirituali particolari che non ha in se stessa; in terzo luogo l'architettura romantica (intesa come gotica e moresca) riunisce le precedenti caratteristiche nel quadro di una superiore autonomia. In questo caso le costruzioni sono realizzate in vista di bisogni, ma, contemporaneamente, si configurano come autonome.

L'arte, lasciando comparire il suo contenuto a esistenza determinata nella realtà effettuale, diviene un'arte particolare, per cui non solo ora possiamo parlare di un'arte reale e quindi dell'inizio reale dell'arte. Ma insieme alla particolarità, nella misura in cui essa deve portare a effetto l'oggettività dell'idea del bello e dell'arte, esiste immediatamente, secondo il concetto, una totalità del particolare.

Se perciò qui, nell'ambito delle arti particolari, si incomincia col trattare l'architettura, questo fatto non deve avere solo il senso che l'architettura si pone come quell'arte che si presenta come la prima da considerare in base alla determinazione concettuale, ma va insieme mostrato che essa è anche da trattare come la prima arte secondo l'esistenza [...].

Se noi ora ci volgiamo ai primissimi inizi dell'architettura, quel che possiamo considerare come il cominciamento sono la capanna in quanto abitazione dell'uomo, e il tempio come recinto che abbraccia il Dio e la sua comunità. Per meglio specificare quest'inizio ci si è poi rivolti alla differenza del *materiale* che era possibile usare nella costruzione in legno, come crede Vitruvio a cui si è riferito anche Hirt, oppure da quella in pietra. Questo contrasto è certo importante, perché non riguarda, come potrebbe sembrare a prima vista, solo il materiale esterno; a esso invece si connettono in modo essenziale le forme architettoniche fondamentali e la loro ornamentazione. Tuttavia possiamo lasciare da parte tutta questa differenza come un lato che è solo di secondaria importanza e riguarda ciò che è empirico e accidentale, per volgerci ad un punto più importante.

Infatti nella casa, nel tempio e in altri edifici, il momento essenziale, che qui interessa, è il fatto che queste costruzioni sono semplicemente dei *mezzi* presupponenti un fine esterno. La capanna e la casa del dio presuppongono abitanti, uomini, statue di dei ecc., per i quali sono state fatte. Dapprima, dunque, c'è un bisogno e un bisogno che si trova al di fuori dell'arte e il cui soddisfacimento appropriato non riguarda la bella arte e non sollecita ancora opere d'arte. L'uomo prova anche piacere nel saltare, nel cantare, ha bisogno della comunicazione linguistica; ma parlare, saltare, gridare e cantare non per ciò sono poesia, danza e musica. Ma quando, entro l'utilizzazione dell'architettura per la soddisfazione di determinati bisogni sia della vita quotidiana che del culto religioso o dello Stato, affiora il bisogno urgente di una forma e bellezza artistica, abbiamo subito in questo genere di architettura una *divisione*. Da una parte c'è il soggetto, o l'immagine del dio come il *fine* essenziale, dall'altra l'architettura che ci offre il *mezzo* per tale fine: l'ambiente, l'involucro ecc. Non in questa divisione in sé possiamo porre l'inizio, che per sua natura è l'*immediato*, il semplice, e non una simile relatività ed essenziale relazione; dobbiamo invece ricercare un punto in cui tale differenza non compare ancora.

A questo riguardo ho già detto prima che l'architettura corrisponde alla forma d'arte simbolica, di cui porta a realtà il principio come arte particolare nel modo più peculiare, giacché l'architettu-

ra in generale è in grado di alludere solo nell'ambiente esteriore ai significati in lei radicati. Ora, se la differenza fra il fine del recinto che risiede nell'uomo o nella statua del dio, e l'edificio come realizzazione di questo fine, non deve ancora aver luogo all'inizio, è necessario cercare opere di architettura che, quasi fossero sculture, se ne stiano *per sé autonome* e portino il loro significato non in un fine e bisogno *diverso*, ma *in loro stesse*. Questo è un punto della massima importanza, che non ho mai visto messo in rilievo, benché sia contenuto nel concetto della cosa stessa e possa, solo, darci schiarimenti sulle varie formazioni esteriori e costituire il filo conduttore attraverso il labirinto delle forme architettoniche. Ma a sua volta questa architettura autonoma si differenzierà dalla scultura per il fatto che, come architettura, non esibisce produzioni il cui significato sia ciò che è in se stesso spirituale e soggettivo ed abbia in se stesso il principio della sua apparenza del tutto conforme all'interno, ma opere che possono esprimere nella loro forma esterna il significato solo in modo simbolico. Perciò questo genere di architettura, sia per il contenuto che per la raffigurazione, è di natura *propriamente simbolica*.

Quel che qui vale per il principio di questa fase, vale pure per il suo *modo di rappresentazione*. Anche in tal caso la semplice distinzione fra costruzione in legno e costruzione in pietra non basta, in quanto essa indica la delimitazione e recinzione di uno spazio destinato a fini particolari umani, religiosi o d'altro genere, come avviene per le case, i palazzi, i templi ecc. Un tale spazio può essere ottenuto o scavando masse in sé salde, compatte o, al contrario, edificando muri e tetti di recinzione. *L'architettura autonoma* non deve iniziare né nell'uno né nell'altro di questi modi e noi quindi possiamo designarla come *scultura inorganica* perché, pur innalzando costruzioni per se stesse esistenti, non vi persegue il fine di una libera bellezza e apparenza dello spirito nella sua forma corporea a lui adeguata, ma erige in generale solo una forma simbolica, che deve in se stessa indicare ed esprimere una rappresentazione.

Tuttavia l'architettura non può fermarsi a questo punto di partenza. Infatti la sua vocazione consiste proprio nell'erigere per lo spirito per sé già esistente, per l'uomo o per le immagini dei suoi dei oggettivamente da lui configurate e collocate, la natura esterna come recinzione configurata a bellezza dall'arte in base allo spirito stesso; tale recinzione non porta più in se stessa il proprio significato, ma lo trova in altro, nell'uomo, coi suoi bisogni e i suoi fini propri alla vita familiare, allo Stato, al culto ecc., per cui essa rinuncia all'autonomia delle costruzioni.

Per questo aspetto, noi possiamo riporre il *progresso* dell'architettura nel fatto che essa pone in rilievo la differenza su accennata fra fine e mezzo, separandoli, e costruisce per gli uomini, oppure per le forme umane individuali degli dei approntate oggettivamente dalla scultura un involucro architettonico analogo al loro significato, palazzi, templi ecc.

In terzo luogo, il *punto terminale* riunisce i due momenti, apparendo così entro questa separazione al contempo come per sé autonomo.

Questi punti di vista ci offrono come ripartizione dell'architettura nel suo insieme la seguente articolazione, che abbraccia in sé sia le differenze concettuali della cosa stessa che il suo sviluppo storico:

1. *in primo luogo*, l'architettura propriamente *simbolica* ovvero *autonoma*;

2. *in secondo luogo*, l'architettura *classica*, che configura per sé l'individualmente spirituale, ma spoglia l'architettura della sua autonomia e l'abbassa a erigere, per i significati spirituali dal canto loro autonomamente realizzati, un ambiente inorganico artisticamente formato;

3. *in terzo luogo*, l'architettura *romantica*, quale quella cosiddetta moresca, e quella gotica o tedesca, in cui case, chiese, palazzi sono, sì, del pari solo abitazioni e luoghi di riunione per i bisogni civili e religiosi e per le occupazioni dello spirito, ma si configurano e si innalzano anche per sé autonomi, incuranti, per così dire, di questo fine [...].

## L'ARCHITETTURA SIMBOLICA AUTONOMA

Il primo, originario bisogno dell'arte è che una rappresentazione, un pensiero nato dallo spirito, sia prodotto dall'uomo come sua opera e da lui messa in atto, così come nella lingua sono le rappresentazioni come tali che l'uomo comunica e rende comprensibili agli altri. Nella lingua, però, il mezzo di comunicazione non è altro che un segno e quindi una esteriorità del tutto arbitraria. L'arte invece non deve solo servirsi di semplici segni, deve al contrario dare ai significati una presenza sensibile corrispondente. Da un lato, dunque, l'opera d'arte sensibilmente esistente deve ospitate un contenuto interno, ma dall'altro deve raffigurare questo contenuto in modo tale da lasciare riconoscere che tanto esso che la sua forma sono non solo un fatto reale immediato, ma anche un prodotto della rappresentazione e della sua attività artistica spirituale. Se io, per

esempio vedo un leone reale, la sua figura singola mi dà l'idea di leone proprio come quando vedo un leone riprodotto in un'immagine. Ma nell'immagine c'è qualcos'altro, poiché essa mostra che la forma è stata nella rappresentazione e ha trovato l'origine del suo esistere nello spirito umano e nella sua attività produttiva, cosicché noi non abbiamo più la rappresentazione di un oggetto, ma invece la rappresentazione di una rappresentazione umana. Ma che un leone, un albero, come tali o un qualsiasi altro oggetto singolo pervengano a questa riproduzione, non è affatto un bisogno originario dell'arte; abbiamo invece visto che l'arte, e specialmente l'arte figurativa, viene al contrario a terminare proprio con la raffigurazione di tali oggetti, per palesarvi l'abilità soggettiva del creare parvenze. L'interesse originario riguarda il porre dianzi ai nostri e agli altrui occhi le originarie concezioni oggettive, i pensieri essenziali *universali.* Ma tali concezioni, proprie a intieri popoli, sono dapprima astratte e in se stesse indeterminate, cosicché l'uomo, per potersele rappresentare, fa ricorso a quel che è in sé ugualmente astratto, al materiale come tale, al massiccio e pesante, che è in grado di ricevere una forma determinata, sì, ma non in sé concreta e veramente spirituale. Il rapporto fra il contenuto e la realtà sensibile, con cui questo deve passare dalla rappresentazione, può essere allora semplicemente di natura simbolica. Ma al contempo un edificio che deve palesare agli altri un significato universale non esiste per nessun altro fine se non per quello di esprimere in sé questo lato più alto, ed è quindi un simbolo autonomo di un pensiero assolutamente essenziale, universalmente valido, un linguaggio rivolto agli spiriti, che, benché muto, esiste in base a se stesso. Le produzioni di questa architettura devono dunque far pensare, svegliare rappresentazioni universali, senza essere semplice rivestimento e ambiente di significati aventi già per sé una forma. Perciò la forma che lascia trasparite tale contenuto non deve valere solo come segno, come, per esempio, le croci che noi erigiamo sulle tombe o i tumuli che innalziamo a ricordo di una battaglia. Infatti, segni di questo genere sono, sì, appropriati a suscitare rappresentazioni, ma una croce, un tumulo non alludono con se stessi alla rappresentazione che si tratta di suscitare, ma possono altrettanto bene far ricordare molte altre cose. Questo costituisce il concetto generale della presente fase.

A questo riguardo si può dite che intere nazioni hanno saputo esprimere la loro religione, i loro bisogni più profondi, solo costruendo o, almeno, specialmente con opere di architettura. Tuttavia, come risulta da ciò che si è visto in occasione della forma d'arte simbolica, questo accade essenzialmente solo in Oriente; partico-

larmente le costruzioni dell'antica arte babilonese, indiana ed egiziana, che in parte oggi sono solo rovine e hanno potuto sfidare tutti i tempi e tutte le rivoluzioni e ci riempiono di meraviglia e di stupore sia per l'aspetto semplicemente fantastico sia per lo smisurato e il massiccio che vi troviamo, queste costruzioni, dunque o posseggono completamente il carattere suddetto o in massima parte sono scaturite da esso. Sono opere alla cui esecuzione sono state consacrate in determinate epoche tutta l'opera e la vita delle nazioni.

Se noi ricerchiamo un'*articolazione* più precisa di questo capitolo e delle produzioni principali che vi rientrano, non possiamo però partire in questa architettura da forme determinate, da quelle della casa, per esempio, come faremo per l'architettura classica e romantica; infatti, nessun contenuto per sé fisso, e quindi nessun fisso modo di configurare si può qui addurre come principio che nel suo ulteriore sviluppo si metta in relazione con la cerchia delle diverse opere. I significati infatti, che sono presi a contenuto, rimangono, come avveniva per il simbolico in generale, rappresentazioni generali, per così dire, informi, astrazioni elementari in più modi separate e scompigliate, riferentisi alla vita della natura e mescolate con pensieri della realtà spirituale, senza però essere riunite idealmente come momenti di un *unico* soggetto. Questa assenza di vincoli le rende estremamente varie e mutevoli, e il fine dell'architettura consiste solo nel tendere visibile per l'intuizione ora questo, ora quel lato, nel simbolizzarli e farli divenire rappresentabili con opera umana. Data questa molteplicità del contenuto, non possiamo pensare di parlare esaurientemente e sistematicamente dell'argomento, e io non posso che limitarmi a connettete quel che è più importante, nella misura del possibile, in una articolazione razionale.

I punti di vista che ci guideranno sono in breve i seguenti.

Abbiamo richiesto come contenuto concezioni comunque universali, in cui gli individui e i popoli hanno un sostegno interno, un punto di unità della loro coscienza. In tal caso il fine *diretto* di queste costruzioni per sé autonome è appunto quello di erigere un'opera che sia *riunione* della nazione o di nazioni, un luogo intorno a cui raccogliersi. A ciò può anche associarsi direttamente il fine di palesare mediante la forma stessa quel che riunisce in generale gli uomini: ossia le rappresentazioni religiose dei popoli; il che allora conferisce a tali opere un contenuto più determinato per la loro espressione simbolica.

Ma, *in secondo luogo*, l'architettura non può arrestarsi a questa iniziale determinazione *totale*, bensì le produzioni simboliche si *singolarizzano*, il contenuto simbolico dei loro significati si determina

meglio, facendo sì che più sicuramente si differenzino le une dalle altre le loro forme, come avviene per esempio per le colonne a lingam, per gli obelischi ecc. D'altro lato, quanto più l'autonomia dell'architettura si singolarizza, tanto più questa tende in se stessa a passare alla *scultura*, ad assumere forme organiche di figure animali e umane, a estenderle massicciamente fino al colossale, a disporle in successione ordinata, ad aggiungervi recinti, muri, porte, corridoi e quindi a trattare in modo comunque architettonico lo scultoreo che v'è in loro. Tali sono, per esempio, le sfingi, i mennoni e i grandi templi egiziani.

*In terzo luogo*, l'architettura simbolica incomincia a mostrate il passaggio al classico, escludendo da sé la scultura e cominciando a divenire un involucro per altri significati, non immediatamente espressi per sé in modo architettonico [...].

## L'ARCHITETTURA CLASSICA

L'architettura; quando acquista il suo posto peculiare conforme al concetto, serve con le sue opere a un fine e a un significato che non ha in se stessa. Essa diviene un ambiente inorganico, un tutto ordinato e costruito secondo le leggi della gravità, un tutto le cui forme ubbidiscono al rigorosamente regolare, al rettilineo, rettangolare, circolare, ai rapporti di un determinato numero e quantità numerica, alla misura in se stessa limitata e alla salda conformità a leggi. La sua bellezza consiste proprio in questa rispondenza che, liberatasi dalla mescolanza immediata con l'organico, lo spirituale, il simbolico, sebbene sia a loro servizio, connette tuttavia una totalità in sé conchiusa che lascia trasparire chiaramente da tutte le proprie forme il suo unico fine e che nell'armonia dei suoi rapporti ha trasfigurato a bellezza quel che è semplicemente rispondente. Ma in questa fase l'architettura corrisponde al suo concetto vero e proprio per la ragione ch'essa non è in grado in sé e per sé di portare lo spirituale alla sua esistenza adeguata e può quindi plasmare a riflesso dello spirituale solo l'esteriore e il non spirituale.

Nell'esaminare questa architettura ch'è strumentale pur nella sua bellezza, percorreremo il seguente cammino:

*in primo luogo*, dobbiamo fissare meglio il suo concetto e carattere *generale*;

*in secondo luogo*, dobbiamo mostrare le fondamentali determinazioni *particolari* delle forme architettoniche che si originano dal fine per cui l'opera d'arte classica è costruita;

*in terzo luogo,* possiamo dare uno sguardo alla realtà concreta a cui si è sviluppata l'architettura classica.

Io non voglio entrare nei dettagli per ciascuna di queste relazioni, ma voglio limitarmi solo alle cose più generali, che qui sono più semplici di quanto non lo fossero nell'architettura simbolica.

a) Il servire per un fine determinato

Come già più volte abbiamo mostrato, il concetto fondamentale dell'architettura vera e propria consiste nel fatto, che il significato spirituale non è riposto esclusivamente nell'opera architettonica stessa, la quale diviene perciò un simbolo autonomo dell'interno, ma nel fatto che viceversa questo significato ha già acquistato la sua libera esistenza al di fuori dell'architettura. Tale esistenza può essere di duplice natura, a seconda che un'arte diversa, più vasta nel caso del classico vero e proprio principalmente la scultura configura per sé il significato e lo esteriorizza, oppure l'uomo contiene ed effettua in sé nella sua realtà immediata tale significato in modo vivo. Inoltre, questi due aspetti possono anche coincidere. Se l'architettura orientale dei Babilonesi, degli Indiani e degli Egiziani per un verso ha configurato simbolicamente in prodotti a opera propria validi ciò che per tali popoli valeva come l'assoluto e il vero, o, per un altro, ha recinto quel che era conservato nella sua forma esterna naturale a dispetto della morte, ora, invece, lo spirituale, sia a opera dell'arte sia in un'esistenza immediatamente vivente, esiste *per se stesso, separato* dall'opera architettonica, mentre l'architettura si mette al *servizio* di questo spirituale che costituisce il significato vero e proprio e il fine determinante. Questo fine diviene ora l'aspetto prevalente, quel che domina l'insieme dell'opera, ne determina la forma fondamentale, lo scheletro, per così dire, non permettendo, né all'argomento materiale, né alla fantasia e all'arbitrio, di muoversi per sé autonomamente, come avviene nell'architettura simbolica, oppure di sviluppare oltre la rispondenza un sovrappiù di varie forme e parti, come avviene in quella romantica.

b) Adeguatezza dell'edificio al suo fine

La prima domanda che ci si pone di fronte ad un'opera architettonica di questo genere riguarda ora tanto il fine e la destinazione, quanto le circostanze in cui essa va eretta. Rendere la sua costruzione adeguata a tali aspetti, rispettare il clima, il luogo, il paesaggio naturale e, tenendo ognuno di questi punti nel conto adeguato allo scopo da raggiungere, produrre un tutto unito al contempo a libera unità; questo è il compito generale nel cui completo

adempimento deve mostrarsi l'intelligenza e lo spirito dell'architetto. Presso i Greci gli edifici pubblici, templi, colonnati e portici per trattenervisi e passeggiare di giorno, vie d'accesso, come per esempio, la celebre salita all'Acropoli di Atene, furono gli oggetti preferiti dell'architettura, mentre le abitazioni private erano molto semplici. Presso i Romani, invece, compare il lusso delle case private, principalmente delle ville; egualmente troviamo il lusso dei palazzi imperiali, dei bagni pubblici, dei teatri, dei circhi, degli anfiteatri, degli acquedotti, delle fontane ecc. Ma tali costruzioni, presso cui l'aspetto predominante e fondamentale resta l'utilità, possono dare posto alla bellezza più o meno solo come ornamento. Il fine più libero è quindi in questa sfera quello della religione, il tempio come recinzione per un soggetto che appartiene esso stesso alla bella arte ed è collocato dalla scultura come statua del dio.

c) La casa come tipo fondamentale

Con questi fini l'architettura vera e propria sembra essere più libera dell'architettura simbolica, che abbiamo incontrato nella fase precedente e che trae le forme organiche dalla natura; anzi più libera della scultura, che è costretta ad accogliere la figura umana già data e a legarsi a essa e ai suoi dati rapporti universali. L'architettura classica, invece, inventa la propria forma e la sua figurazione in rapporto al contenuto, secondo fini spirituali e, in rapporto alla forma, secondo l'intelletto umano, senza alcun modello diretto. Questa libertà maggiore va relativamente ammessa, ma il suo ambito resta limitato e la trattazione dell'architettura classica, per il carattere intellettuale delle sue forme, resta nell'insieme qualcosa di astratto e di arido. Friedrich von Schlegel ha definito l'architettura una musica congelata; e in effetti entrambe le arti riposano su un'armonia di rapporti che sono riconducibili a numeri e perciò possono facilmente essere colti nei loro tratti fondamentali. La determinazione principale di questi tratti fondamentali e dei loro rapporti semplici, più gravi, grandiosi o più graziosi e leggiadri, è costituita, come abbiamo già detto, dalla casa, muri, colonne, travi, riunite in forme cristalline interamente intellettuali. Ora, quali che siano i rapporti, essi non si possono ridurre a misure e numerazioni precise. Ma un rettangolo, per esempio, è più gradevole di un quadrato perché nell'oblungo, nell'eguaglianza c'è anche la disuguaglianza. Una delle dimensioni, la larghezza, che è metà dell'altra, la lunghezza, offre un rapporto piacevole, mentre una figura lunga e stretta è spiacevole. Inoltre devono poi essere conservati i rapporti meccanici del sorreggere e dell'essere sorretto nella loro autentica misura e

legge; per esempio, una travatura pesante non può poggiare su colonne sottili, delicate, cosi come non è lecito fare grandi apprestamenti da supporto per reggere alla fine solo qualcosa di molto leggero. Per tutti questi riguardi nel rapporto della larghezza con la lunghezza e l'altezza dell'edificio, fra l'altezza delle colonne e il loro spessore, gli intervalli, il numero delle colonne, il modo e la varietà o la semplicità degli ornamenti, la grandezza delle molte cimase, delle cornici ecc., domina presso gli antichi una segreta euritmia, che è stata colta specialmente dall'esatto senso dei Greci, i quali, pur staccandosene talvolta nei dettagli, hanno nell'insieme dovuto conservare i rapporti fondamentali, per non uscire dalla bellezza [...].

## L'ARCHITETTURA ROMANTICA

L'architettura gotica del Medioevo, che qui costituisce il centro caratteristico del romantico vero e proprio, è stata considerata per lungo tempo, specialmente a partire dalla diffusione e dal dominio del gusto artistico francese, come qualcosa di rozzo, e barbarico. In tempi recenti, principalmente Goethe, nella freschezza giovanile della sua concezione della natura e dell'arte in contrasto con i francesi e i loro principi, ha riportato in onore per primo tale architettura, e ora noi ci curiamo sempre di più di imparare ad apprezzare in queste opere grandiose quel che vi è di peculiarmente rispondente al culto cristiano, e insieme l'accordo della forma architettonica con lo spirito interno del cristianesimo.

### *Il carattere generale*

Per quel che riguarda il carattere generale di questi edifici, in cui quel che va messo particolarmente in rilievo è l'architettura religiosa, abbiamo già visto nell'introduzione che qui si *unificano* l'architettura *autonoma* e quella strumentale. L'unificazione non consiste però in una mescolanza delle forme architettoniche orientali e greche; essa va invece cercata solo nel fatto che da un lato il tipo fondamentale è dato più ancora che nel tempio greco dalla casa, dalla *recinzione*, mentre dall'altro la semplice *strumentalità* e rispondenza a un fine vengono altrettanto *superate* e la casa si eleva indipendente, *libera per sé*. In tal modo queste case di Dio e questi edifici si mostrano, come abbiamo già detto, assolutamente rispondenti al culto e ad altri usi, ma il loro carattere vero e proprio risiede ap-

punto nell'andare oltre ogni fine determinato e nell'esistere per se stessi come in sé conchiusi. L'opera se ne sta per sé, salda ed eterna. Perciò non è più un rapporto semplicemente intellettuale a dare al tutto il suo carattere; nell'interno viene a cadere la segmentazione a scatola propria delle nostre chiese protestanti, costruite per servire solo come luogo di riunione e che dentro non hanno altro che gli scanni, ordinati come gli scomparti di una scuderia; e all'esterno, l'edificio si innalza liberamente finendo a punta, cosicché la rispondenza a un fine, pur essendoci, viene tuttavia meno e conserva al tutto l'aspetto di una esistenza autonoma. Nulla riempie completamente un simile edificio, ogni cosa si risolve nella grandiosità del tutto; esso ha e indica un fine determinato, ma nella sua grandiosità, nella sua quiete sublime, si innalza in se stesso oltre la pura strumentalità, a infinito. Questa elevazione oltre il finito e la solidità semplice costituiscono l'*uno* dei lati caratteristici. Ma dall'altro lato proprio qui la massima *particolarizzazione*, dispersione e varietà acquistano il più vasto campo di azione, pur senza far scomporre la totalità in semplici particolarità e accidentali singolarità. Al contrario, la grandiosità dell'arte fa completamente ritornare nella semplicità di prima quel che è diviso e spezzettato. È la sostanza del tutto che si scompone e si disgiunge nelle infinite partizioni di un mondo di molteplicità individuali, ma questa sterminata varietà essa la separa in modo semplice, l'articola con regolarità, la suddivide simmetricamente, la muove ed egualmente la fissa saldamente a un'euritmia delle più soddisfacenti, riunendo questa grande ampiezza di singolarità di ogni genere in sicurissima unità e in un chiarissimo essere per sé, senza impedimento alcuno.

## Osvald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*

1918; trad. it. di J. Evola, *Il tramonto dell'Occidente*, Milano 1957.

Nel *Tramonto dell'Occidente*, Osvald Spengler (1880-1936) si prefigge di delineare una morfogenesi della Storia universale, ovvero di descrivere la logica che presiede allo sviluppo e al destino di una civiltà (*Kultur*), che viene interpretata come un organismo biologico. Alla rassicurante idea di progresso, Spengler sostituisce un causalismo storico che riproduce nella civiltà la ciclicità dell'organismo biologico: smarrito lo slancio iniziale, ogni civiltà si riduce a *Zivilisation*, ovvero allo stato che precede il suo definitivo «tramonto». Lo sviluppo artistico delle diverse civiltà, che formano organismi indipendenti e chiusi, sono uno dei terreni privilegiati da Spengler per mostrare queste dinamiche cicliche.

Tre sono le epoche artistiche individuate da Spengler (Preistoria, Civiltà – divisa in giovinezza e maturità – e Civilizzazione) e quattro le civiltà analizzate: quella egizia, l'antica (Grecia e Mediterraneo), l'Araba e quella Occidentale. Solo l'arte delle grandi civiltà possiede un vero e proprio stile, che è lo stile di quella civiltà. La sua storia organica implica un periodo antecedente alla sua formazione e una delimitazione rispetto al seguente.

Nella civiltà Occidentale il grande stile compare dopo l'anno Mille: l'arte romanica, gotica, rinascimentale, barocca e rococò sono gli stadi di quest'unico stile. L'arte Occidentale, pertanto, raggiunge il grado più alto di civiltà nella maturità, che corrisponde al Barocco e al Rococò. Il classicismo e lo stile Impero segnano il primo sfaldamento della faustiana forza formatrice dell'arte occidentale, che si esprime anche attraverso la capacità tecnica.

Ogni architettura delle civiltà antiche incomincia dall'esterno (il tempio dorico, ad esempio); ogni architettura occidentale, dominata dallo spirito faustiano, incomincia invece dall'interno, che cerca di ribaltarsi al di fuori. Ne sono testimonianza le finestre delle cattedrali.

Proprio in base alla differenza che, malgrado la profonda affinità interna esiste fra un duomo e il tempio delle Piramidi si può ora comprendere il possente fenomeno dell'anima faustiana, il cui impulso verso la profondità non si lasciò stregare nel simbolo primordiale della via, ma fin dagli inizi si protese di là da qualsiasi limite della sensibilità otticamente condizionata [...].

L'anima dorica realizzò il simbolo della cosa particolare materialmente presente, rinunciando a ogni creazione grande e universale. Non è senza ragione che il primo periodo post-micenico non ha lasciato vestigia ai nostri archeologi. L'espressione che quell'anima alla fine raggiunse è il tempio dorico, il quale fa impressione so-

lo dall'esterno come forma massiccia posta nel passaggio e nel quale lo spazio artisticamente viene affatto trascurato e negato come il μὴ ὄν come ciò che non dovrebbe essere. I colonnati egiziani sostenevano il soffitto di una sala. Il Greco riprese questo motivo adattandolo alla propria mentalità, rovesciando il tipo architettonico come si rovescia un guanto. Le sue colonne esterne sono in un certo qual modo quel che resta di uno spazio interno negato. Per contro l'anima magica e quella faustiana innalzarono i loro sogni divenuti pietra in volte sovrastanti spazi interni pieni di significato, la struttura delle quali anticipa lo spirito delle due corrispondenti matematiche, dell'algebra e dell'analisi infinitesimale. Nel tipo di costruzione diffusosi dalla Burgundia e dalle Fiandre le volte a crociera con le loro lunette forate e i loro pilastri stanno a significare una dissoluzione dello spazio chiuso in genere in quanto definito da superfici liminari sensibili e percepibili. Nello spazio interno magico «le finestre costituiscono soltanto un momento negativo, un accorgimento pratico non ancora sviluppato artisticamente in alcun modo – per dirla drasticamente: sono semplici buchi nella parete». Dove esse erano praticamente indispensabili, a che dessero un'impressione artistica furono coperte da tribune, come nelle basiliche orientali. *L'architettura della finestra* è uno dei simboli più espressivi dell'esperienza faustiana della profondità ed è propria soltanto a essa. Qui si sente la volontà di penetrare in una sconfinatezza partendo da una interiorità, volontà che fu anche quella che sotto tali volte informò la musica del contrappunto, la quale per luogo proprio ebbe appunto quegli ambienti e il cui mondo incorporeo doveva sempre rimanere quello del primo periodo gotico. Ovunque in seguito la musica polifonica espresse le sue possibilità più alte, come nella *Passione secondo Matteo,* nell'*Eroica* e nel *Tristano* e nel *Parsifal* di Wagner essa secondo un'interna necessità assunse *figura di duomo* tornando alle origini, al linguaggio della pietra del periodo delle Crociate. Tutto il vigore di un'arte ornamentale profonda con le sue sconcertanti interpretazioni di figure vegetali, animali e umane (St. Pierre de Moissac) che negano l'effetto limitatore della pietra, che risolvono le linee in melodie e figurazioni di un tema, le facciate in fughe plurivocali, la corporeità delle statue in musica di pieghe di vestimenta, dovette venire in aiuto per bandire ogni ombra dell'antica corporeità. Soltanto ciò dà il loro senso profondo alle gigantesche vetrate dei duomi con la loro pittura colorata, *diafana, epperò affatto immateriale* – forma di arte, che non si ripeterà più in nessun luogo e che costituisce la massima antitesi concepibile rispetto all'antico affresco. Tale significato appare nel modo più di-

stinto, per esempio, nella Sainte Chapelle di Parigi, ove vicino al vetro rilucente la pietra quasi scompare. In opposto all'affresco, pittura corporeamente connessa alla parete, i cui colori danno un'impressione di materialità, noi qui troviamo dei colori spazialmente liberi quanto le note di un organo, completamente staccati dal *medium* di una superficie sottostante, forme che si librano libere nell'illimitato. Si metta in confronto lo spirito faustiano di queste navate quasi senza pareti, a volta slanciata, inondate da una luce iridescente, con l'effetto che fanno le strutture a cupola arabe, cioè cristiano-antiche e bizantine. Anche la cupola che sembra librarsi libera sulla basilica o sull'ottagono significa un superamento del principio antico del peso naturale, quale si esprime nel rapporto fra colonne e architrave. Anche qui la costruzione smentisce tutto ciò che è corporeo. Non vi è però un «fuori». In modo deciso, la parete spessa e piena di ogni sua parte chiude una cavità, una cripta, dalla quale nessuno sguardo e nessuna speranza si portano verso l'esterno. Un compenetrarsi confuso e spettrale delle forme della sfera e del poligono, un carico che si regge lieve sul suolo appoggiato a una ogiva di pietra, chiudendo completamente l'interno, tutte le linee tectoniche dissimulate, piccole fessure nella volta più alta attraverso le quali filtra una luce incerta che sottolinea ancor più inesorabilmente l'austerità dell'ambiente: così ci si presentano i capolavori di quest'arte, San Vitale a Ravenna, Santa Sofia a Bisanzio, il duomo di roccia a Gerusalemme. Invece del bassorilievo egiziano con la sua fine lavorazione della pura superficie tale da evitare scrupolosamente ogni scorcio che riveli lo spessore dei lati, invece delle pitture su vetro delle cattedrali che vanno a riassorbire lo spazio cosmico esterno, qui mosaici e arabeschi fluorescenti, nei quali l'oro predomina, rivestono tutte le pareti e immergono la cripta in quella incerta luminosità da fiaba, che in tutte le arti moresche ha sempre esercitato tanto fascino sull'uomo nordico.

Il fenomeno del *grande stile* procede dunque dalla natura del macrocosmo, dal simbolo primo di una *grande* civiltà. Se si sa intendere il senso della parola, la quale designa non un dato formale, bensì una *storia della forma*, non si possono confondere le espressioni artistiche frammentarie e caotiche dell'umanità primitiva con la determinatezza sintetica di un tale stile nato da una secolare evoluzione. Non l'arte in genere, ma solo l'arte delle grandi civiltà, che crea le sue opere in una unità di espressione e di significato, ha uno stile.

La storia organica di uno stile implica sia un periodo antecedente, sia una delimitazione rispetto a un periodo susseguente. La

*Tavoletta del Toro* della prima dinastia non è ancora «egiziana». Solo con la terza dinastia le opere hanno uno stile, e lo hanno improvvisamente e nettamente. Del pari, l'arte carolingia è un «infrastile». Un toccare, un provare varie forme, ma nulla che abbia una espressione interiormente necessaria. Il creatore della cattedrale di Aquisgrana «pensa con sicurezza, costruisce con sicurezza, ma non si sente ancora sicuro». La chiesa di Santa Maria della cittadella di Würzburg (verso il 700) ha il suo riscontro a Salonicco (San Giorgio): la chiesa di Germigny-des-Prés (verso l'800) ha cupole e ogive a ferro di cavallo quasi come le moschee. Il periodo che va dall'850 al 950 rappresenta per l'Occidente uno iato. Del pari, ancor oggi l'arte russa è un «infrastile». Nelle costruzioni di legno primitive con tetto ottagonale a tenda e a forte pendenza sparse dalla Norvegia fino alla Manciuria si trovano motivi bizantini venuti attraverso il Danubio e motivi armeno-persiani venuti attraverso il Caucaso. Si può sentire una affinità elettiva fra l'anima russa e quella magica, ma il simbolo elementare russo, *quello della pianura sconfinata*, non ha ancora avuto una espressione precisa, né in religione, né in architettura. La chiesa si distacca appena dal paesaggio col suo tetto a guisa di collina, e su esso le strutture a punta coi loro *kokoshniks* se ne vanno ad attenuare o ad annullare la tendenza ascendente. Tali tetti non s'innalzano come i campanili gotici né si chiudono come le cupole delle moschee, ma «stanno», dando così rilievo all'andamento orizzontale della costruzione, la quale vuol essere guardata *solo dall'esterno*. Quando il Sinodo nel 1670 proibì i tetti a tenda e prescrisse le cupole bulbiformi ortodosse, queste cupole pesanti furono impostate su cilindri slanciati «posti» in numero arbitrario sul piano del tetto. Ciò non è ancora stile, ma promessa di uno stile che potrà prender vita soltanto al destarsi di una religione specificatamente russa.

Tale risveglio nell'Occidente faustiano avvenne poco prima del mille. D'un tratto lo stile romanico ha fine. All'articolazione sfumata e a tratti incerti dell'ambiente subentra subitamente una severa dinamica dello spazio. Fin dall'inizio si stabilisce un rapporto ben determinato fra le parti esterne e quelle interne della costruzione, tanto che la parete resta dominata dal linguaggio delle forme come in nessun'altra civiltà; fin dall'inizio viene fissato il significato delle finestre e dei campanili. L'idea della forma era già irrevocabilmente posta, restava solo da svilupparla.

Con un atto creativo non meno inconscio pervaso da un uguale impeto simbolico si iniziò anche lo stile egiziano. Il simbolo primo della via prese vita d'un tratto al principio della quarta dinastia

(2550 a.C.). L'esperienza cosmogonica della profondità propria a una tale anima viene determinata, nel suo senso, dallo stesso fattore costituito dalla direzione: la profondità dello spazio concepito come tempo pietrificato, la lontananza, la morte, lo stesso destino dominano l'espressione; le dimensioni puramente sensibili della lunghezza e della larghezza si trasformano nella superficie che accompagna lo spettatore e che delimita e addita la via del destino. I bassorilievi egizi piatti, fatti per essere visti da vicino e con sequenze disposte in modo da costringere lo spettatore a seguire la parete in una direzione obbligata, appaiono parimenti d'un tratto verso il principio della quinta dinastia. Le serie posteriori di sfingi e statue, i templi di roccia e i templi a terrazze rafforzano continuamente la tendenza verso l'unica lontananza che il mondo dell'uomo egiziano conosca: la tomba, la morte. Si noti come già il colonnato del primo periodo è esattamente ordinato nei diametri e nelle distanze intercorrenti fra i possenti fusti in modo da *impedire* ogni vista laterale attraverso il colonnato stesso. Ciò non si trova in nessun'altra architettura.

La grandezza di questo stile ci sembra rigida e monotona. Esso ha tuttavia superato la passione che ancora cerca e ancora teme, e che per questo dà a elementi subordinati una inquieta mobilità personale nel corso dei secoli. Del resto, non v'è dubbio che all'Egiziano lo stile faustiano (il quale costituisce parimenti una unità dalla primissima arte romanica fino a quella del Rococò e dell'Impero) nella sua irrequietezza e nella sua continua ricerca di un qualcosa sarebbe apparso assai più uniforme di quanto noi ci possiamo immaginare. Non dimentichiamoci che dal concetto di stile qui presupposto procede che l'arte romanica, gotica, rinascimentale, barocca, rococò sono tanti stadi di *un unico stile*, nel quale è naturale che noi notiamo soprattutto ciò che cambia, mentre l'occhio di uomini diversamente conformati noterà ciò che vi è di costante. In effetti, numerosissime ricostruzioni di edifici romanici in stile barocco, gotico-tardo e rococò col loro non dare affatto all'occhio dimostrano l'unità interna della Rinascenza tedesca; del pari l'unitarietà dell'arte campagnola nella quale gotico e barocco si sono del tutto fusi, le strade delle antiche città con prospetti e facciate di stili di ogni specie che tuttavia formano un'armonia, l'impossibilità di distinguere in determinati casi l'elemento romanico da quello gotico, l'elemento rinascimentale da quello barocco, l'elemento barocco da quello rococò: tutto ciò dimostra una «rassomiglianza da famiglia» di quegli stadi assai più grande di quel che ai singoli membri di tale famiglia non appaia.

Lo stile egiziano fu puramente *architettonico* finché durò l'anima

di quella civiltà. È l'unico nel quale manchi del tutto un ornamento decorativo vicino all'architettura. Esso non ammette diversioni nel dominio di arti ricreative, né pitture sui muri né busti né musica mondana. Nell'antichità classica col subentrare dello stile ionico il centro di gravità del processo formatore dello stile si spostò dall'architettura a un'arte plastica da essa indipendente; nel periodo barocco esso passò nella musica, la cui lingua delle forme dominerà a sua volta tutta l'architettura del diciottesimo secolo; a partire da Giustiniano e dal re persiano Chosru Nushirvan, nella civiltà araba l'arabesco dissolse tutte le forme dell'architettura, della pittura e delle arti plastiche in uno stile impressionistico, che noi oggi potremmo chiamare di mestiere. Invece in Egitto la sovranità dell'architettura restò inconcussa. Essa mitigò soltanto la sua lingua. Nelle sale del tempio delle Piramidi della quarta dinastia (piramide di Chefra) troviamo pilastri disadorni a spigoli vivi. Nelle costruzioni della quinta dinastia (piramide di Sahu-rê) appare la *colonna a forma di pianta.* Fasci di loti e papiri divenuti pietra si ergono giganteschi su un pavimento di splendente alabastro, che sta a significare le acque, chiusi fra pareti scarlatte. Il soffitto è ornato di disegni di uccelli e di stelle. La via sacra dal portale alla cripta immagine della vita, è una corrente. È lo stesso Nilo, che qui s'identifica al simbolo primordiale della direzione. Lo spirito del paesaggio materno appare connesso all'anima che ne è nata. In Cina al posto della possente parete a piloni che con l'angusta porta sembra minacciare chi si avvicina, si ha il «muro degli spiriti» (*yin-pi*) che chiude l'ingresso. Il Cinese *scivola* nella vita, come, da là seguirà il *tao* del sentiero della vita: e la via del tempio chiusa fra la pietra sta, in Egitto, ai sentieri meandrici della architettura cinese da giardino nello stesso rapporto con cui la valle del Nilo sta alle distese collinose del paesaggio dello Hoang-ho.

Non diversamente l'esistenza euclidea della civiltà antica si collega in modo misterioso alle tante isolette e alle coste montagnose dell'Egeo e in Occidente la passione dell'anima, sempre protesa verso l'infinito, ha relazione con le vaste pianure franche, burgunde e sassoni [...].

Dello stile delle Piramidi *nulla* è passato in quello dorico. Il tempio antico da *nulla* è collegato con le basiliche occidentali, perché la ripresa delle colonne antiche come elemento costruttivo – la cosa più importante, per uno sguardo superficiale – non ha maggior peso della utilizzazione goethiana della mitologia antica per le scene della notte classica di Valpurga. Credere alla rinascita di una qualche arte antica nell'Occidente del quindicesimo secolo è una ben

curiosa fantasia. E la tarda antichità rinunciò a una musica in grande stile, le cui possibilità erano pur presenti nel primo periodo dorico: ciò ci dice del significato che Sparta antica (Terpandro, Talete e Alcmane crearono la loro arte mentre altrove nasceva l'arte statuaria) ebbe per tutto quanto apparve successivamente in fatto di musica. Del pari, di fronte all'arabesco doveva alla fine scomparire tutto ciò che la civiltà magica aveva a tutta prima tentato con la statua frontale, con l'altorilievo e col mosaico, e di fronte alla pittura a olio veneziana e alla musica strumentale del Barocco scomparve tutto ciò che era nato nel campo delle arti plastiche all'ombra delle cattedrali gotiche di Chartres, di Reims, di Bamberg, di Naumburg e, infine, nella Norimberga di Peter Wischer e nella Firenze del Verrocchio.

Il tempio di Poseidone a Pesto e la cattedrale di Ulma, opere rispettivamente del doricismo e del gotico più maturi, si distinguono come la geometria euclidea delle superfici corporee limitate dalla geometria analitica della situazione dei punti spaziali riferita alle coordinate. Ogni architettura antica comincia dall'esterno, ogni architettura occidentale dall'interno. Quella araba comincia pure dall'interno, ma essa, anche, si arresta là. Soltanto l'anima faustiana ebbe bisogno di uno stile che attraversasse le mura e conducesse nello spazio cosmico sconfinato, che facesse dell'interno e dell'esterno dell'edificio due immagini corrispondenti di un unico sentimento del mondo. La basilica e la cupola araba poterono essere architettonicamente *abbellite* all'esterno, ma all'interno non erano *architettura*. Ciò che si vede avvicinandosi a esse dà l'impressione di qualcosa che protegga e che nasconda un segreto. Il linguaggio delle forme nell'ambiente crepuscolare a cripta esiste solo per la comunità; e in ciò consiste la parentela esistente fra i massimi esempi di questo stile, e i mitrei e le catacombe più semplici. In ciò si ebbe la prima energica espressione di una nuova anima. Non appena lo spirito germanico si appropriò di questo tipo di basilica, cominciò una meravigliosa trasformazione della posizione e del senso di tutti gli elementi costruttivi. Nel nord faustiano, a partir da allora, la forma esteriore dell'edificio, dal duomo alla più semplice casa da abitazione, ha un rapporto col senso cui ha obbedito la divisione dello *spazio interno* in un dato modo.

Questo rapporto la moschea lo tace, il tempio antico lo ignora. La costruzione faustiana ha un *volto*, non soltanto una facciata (invece il fronte di un *peripteros* è appunto, solo un suo lato, mentre l'architettura della cupola centrale nemmeno come idea conosce un fronte); ha un volto e al volto, un capo, si unisce un corpo arti-

colato, che si sviluppa in lunghezza sulla vasta pianura come il duomo di Spira, o che si erge verso il cielo come quello di Reims con gli innumerevoli pinnacoli del suo progetto originario. Il *motivo della facciata* che dice allo spettatore del senso interno della casa, non domina soltanto nei nostri maggiori edifici, ma anche in tutto lo spettacolo offerto dalle nostre strade, dalle nostre piazze e dalle nostre città piene di finestre.

# MATERIA E MEMORIA

## John Ruskin, *The Seven Lamps of Architecture*

London 1849; trad. it. di R.M. Pivetti, *Le sette lampade dell'architettura*, Milano 1981.

Per l'estetologo, critico e storico dell'arte inglese John Ruskin (1819-1900) la creazione artistica è un fenomeno originato da intuizione e fantasia in vista della realizzazione di un'opera organica (*Pittori moderni*, 1843-56).

Modello dell'artista è la natura, che è opera divina; il «gotico» è lo stile più naturale e più legato alle esigenze spirituali. Il decadimento del gotico è segno di un imbarbarimento spirituale e dello smarrimento del legame tra individuo e comunità. Espressione caratteristica di questa rottura è l'avvento della civiltà capitalistica e delle macchine, che genera una frattura tra l'individuo e la sua attività creativa ispirata al modello della natura.

All'architettura John Ruskin dedica numerose riflessioni e un intero saggio (*Le sette lampade dell'architettura*, 1849). Per Ruskin l'architettura si distingue dall'edilizia perché imprime alle sue forme determinati e intenzionali caratteri di venerabilità e bellezza. Cinque sono le «nature» dell'architettura: devozionale, celebrativa, civile, militare e domestica. L'architettura ha carattere morale e, pertanto, deve sempre essere «onesta»; non può ammettere frodi, come decorazioni meccaniche, finzioni nell'uso dei materiali o impropri rivestimenti delle strutture.

Ogni generazione, inoltre, ha il dovere morale di conservare l'architettura realizzata e abitata da chi ci ha preceduto; non di restaurarla, perché il restauro è una forma di distruzione con falsa descrizione della cosa distrutta. La gloria di un edificio, infatti, risiede nella sua età. Tutti sono chiamati a tutelare l'architettura dei padri, in attesa di una riforma architettonica auspicata da Ruskin nella direzione di un ritorno all'artigianato artistico.

### Aforisma 4

*L'architettura è l'arte che acconcia e adorna gli edifici eretti dall'uomo per qualsiasi impiego, in modo tale che il vederli possa contribuire alla sua salute, al suo vigore e al suo piacere di ordine intellettuale. È indispensabile in apertura di qualsiasi indagine distinguere attentamente fra Architettura e Costruzione.*

Costruire – alla lettera, mettere insieme – è inteso comunemente il mettere insieme e accomodare le svariate parti di un qualsiasi edificio o riparo, di dimensioni considerevoli. Così abbiamo la costruzione di una chiesa, la costruzione di una casa, la costruzione di una nave, la costruzione di una carrozza. Che una costruzione sia sta-

bile, un'altra galleggi e un'altra sia sospesa su molle d'acciaio, non fa differenza rispetto alla natura dell'arte, se così la si può chiamare, della costruzione o dell'edificazione. Le persone che praticano quell'arte sono rispettivamente costruttori d'arte sacra, navale, o di qualsiasi altra denominazione giustificata dal loro lavoro; ma il costruire non diventa architettura semplicemente per la stabilità di ciò che è stato eretto; e non è l'architettura a far sorgere una chiesa o a consentirle di accogliere e contenere agevolmente il numero desiderato di persone occupate in certi uffici religiosi, più di quanto essa stessa non renda confortevole una carrozza o maneggevole una nave. Naturalmente, non intendo dire che la parola non sia spesso applicata in tal senso, o anche che non possa esserlo legittimamente (visto che si parla di architettura navale); ma, in quel senso l'architettura cessa di essere una delle belle arti, ed è meglio perciò non correre il rischio, per via di una nomenclatura vaga, della confusione che sorgerebbe, e spesso è sorta, dall'estensione alla sfera propria dell'architettura, di principi che sono di pertinenza del costruire.

Fin d'ora, quindi, limitiamo il termine a quell'arte che, accogliendo e ammettendo come condizioni del suo operare le necessità e gli usi comuni del costruire, imprime alle sue forme determinati caratteri, di venerabilità o bellezza, ma per il resto non necessari. Così, penso che nessuno chiamerebbe architettoniche le leggi che determinano l'altezza di un parapetto o la posizione di un bastione. Ma se alla pietra che fa da rivestimento a quel bastione si aggiunge un tratto non indispensabile, come una modanatura, *quella* è Architettura. Allo stesso modo, sarebbe irragionevole chiamare tratti architettonici le merlature o le caditoie, finché esse coesistono solo in una galleria avanzata sostenuta da strutture aggettanti, con aperture intervallate in basso per il lancio dei proiettili. Ma se queste strutture aggettanti sono modellate in basso in sagome arrotondate, che sono inutili, e se il coronamento degli intervalli è arcuato e trilobato, il che è inutile, quella è Architettura. Può darsi non sia sempre facile tracciare in modo così netto la linea di demarcazione, perché vi sono pochi edifici che non abbiano qualche pretesa o parvenza di architettura; né vi può essere alcuna architettura che non sia fondata sulla costruzione, né alcuna buona architettura che non sia fondata sulla buona costruzione; ma è assolutamente semplice e del tutto necessario tener distinti i concetti e capire pienamente che l'Architettura s'interessa solo di quelle caratteristiche di un edificio che sono al di sopra e al di là del suo uso comune. Dico comune perché un edificio innalzato in onore di Dio, o in memoria

degli uomini ha certamente un uso al quale la sua veste architettonica lo rende adatto; ma non un uso che limita, per una qualsiasi insopprimibile necessità, il suo progetto o i suoi dettagli.

L'Architettura in senso proprio, dunque, si distingue per la sua natura in cinque categorie:

Devozionale: che comprende tutte le costruzioni erette per il culto o l'onore di Dio.

Celebrativa: che comprende monumenti e tombe.

Civile: che comprende ogni edificio eretto da popoli o società, destinato alle attività e ai divertimenti comuni.

Militare: che comprende tutte le strutture private e pubbliche di difesa.

Domestica: che comprende luoghi d'abitazione d'ogni grado e genere [...].

## Aforisma 9

Le violazioni della verità che disonorano la poesia e la pittura sono [...] per la maggior parte limitate al modo di trattare i soggetti. Ma in architettura, un'altra violazione della verità, meno sottile e più deprecabile, è possibile; un'esplicita falsità di asserzione riguardo alla natura del materiale e alla quantità di lavoro. E questa è, nel vero senso della parola, una colpa: è meritevole di riprovazione esattamente quanto qualsiasi altro delitto di ordine morale, è indegna allo stesso modo e degli architetti e dei popoli; ed è stata il segno dovunque sia ampiamente stata presente e tollerata, di una particolare adulterazione dell'arte. Che questo non sia il segno di qualcosa di peggio, segno di una generale mancanza di rigorosa probità, può essere giustificato solo dalla nostra consapevolezza di una strana separazione che è esistita per qualche secolo tra l'arte e tutti gli altri campi d'azione dell'intelletto umano, come fatti di coscienza. L'esclusione della rettitudine dalla schiera delle facoltà interessate all'arte, mentre ha distrutto l'arte in se stessa, ha anche reso in una certa misura frivola l'immagine che altrimenti essa avrebbe potuto offrire circa il carattere dei popoli tra i quali è stata coltivata. In altri termini, potrebbe apparire ben più che strano che un popolo che tanto si distingue per la sua rettitudine e la sua lealtà come quello inglese, debba riconoscere nella propria architettura più falsificazioni e inganni di qualunque altro dei nostri tempi o di quelli passati.

Si può ammettere che essi siano frutto di leggerezza, ma con effetti letali sull'arte nella quale sono praticati. Se non vi fossero altre

cause per i fallimenti che di recente hanno contrassegnato tutte le occasioni per grandi realizzazioni architettoniche, queste garbate forme di disonestà sarebbero sufficienti a spiegarli tutti. Il primo passo, e non il meno importante, verso la grandezza, è il farla finita con queste cose; il primo, perché è così chiaramente e agevolmente nelle nostre possibilità. Può darsi che non siamo capaci di far nascere a comando una architettura buona, o bella, o inventiva; ma *possiamo* imporre un'architettura onesta: si può perdonare la secchezza di ciò che è povero, si può rispettare l'austerità di ciò che è utile, ma come vi può essere se non disprezzo per la meschinità di ciò che è falso?

Le frodi in architettura si possono generalmente suddividere in tre tipi:

1) La creazione dell'effetto di un tipo di struttura o di sostegno diverso da quello reale, come nel caso dei «pendants» nei soffitti tardo-gotici.

2) La pittura di superfici, volta a dare l'impressione di materiali diversi da quelli realmente impiegati (come nella marmorizzazione del legno), o l'ingannevole rappresentazione di ornamenti scultorei sopra di esse.

3) L'uso di ogni genere di decorazioni eseguite a stampo o a macchina.

Ora si può affermare in via generale che l'architettura sarà nobile esattamente in proporzione della sua capacità di fare a meno di tutti questi falsi espedienti. Nondimeno, vi sono certi gradi nell'uso di essi che, in conseguenza del loro frequente impiego o di altre cause, hanno da gran tempo perduto la propria natura d'inganno, tanto da essere ammissibili; come per esempio, la doratura, che in architettura non è una frode, perché in quell'ambito non vien fatta passare per oro, mentre in oreficeria la è, perché per tale la si fa passare, ed è perciò senz'altro da biasimare. È così che sorgono, applicando strettamente le regole della giustizia, molte eccezioni e sottili casi di coscienza [...].

## Aforisma 28

*Io dico che se gli uomini vivessero veramente da uomini, le loro case sarebbero come dei templi – templi che noi non oseremmo tanto facilmente violare e nei quali diventerebbe per noi salutare privilegio poter vivere. Dev'essere una ben strana dissoluzione degli affetti naturali, una ben strana ingratitudine verso tutto quello che le nostre dimore ci hanno dato e i nostri genitori ci han-*

*no insegnato, una ben strana coscienza della nostra infedeltà nei confronti dell'onore di nostro padre, oppure la consapevolezza che la nostra vita non è tale da render sacra la nostra dimora agli occhi dei nostri figli, quella che induce ciascuno di noi a desiderare di costruire per se stesso, e a costruire soltanto per la piccola rivoluzione della sua vita personale. Io vedo quelle miserande concrezioni di calce e argilla che spuntano come una precoce fungaia nei campi limacciosi intorno alla nostra capitale, sui loro gracili e barcollanti gusci senza fondamenta di assi di legno a imitazione della pietra, disposte in quelle squallide file di una precisione freddamente regolare, senza differenze e senza alcun senso di fratellanza, tutte uguali e tutte isolate in se stesse. Le guardo non solo con l'incurante repulsione della vista offesa, non solo col dolore che dà un paesaggio deturpato, ma con il doloroso presentimento che le radici della nostra grandezza nazionale debbono essere incancrenite ben in profondità dal momento che sono piantate in modo tanto instabile nella loro terra natia.*

*Ho il presentimento che quelle dimore senza comodità e senza dignità siano il segno di uno scontento popolare che si va diffondendo; il presentimento che esse stiano a indicare un'epoca nella quale l'aspirazione di ciascun uomo è quella di entrare a far parte di un ceto in qualche modo più elevato di quello che è il suo ceto naturale, e per ogni uomo la propria vita passata è oggetto abituale di disprezzo, dal momento che gli uomini costruirono con la speranza di abbandonare le costruzioni che hanno edificato e vivono nella speranza di dimenticare gli anni di vita che hanno vissuto; un'epoca in cui le comodità, la pace, la religione della casa non sono più sentite come tali, e le abitazioni affollate di una popolazione sempre in lotta e in movimento differiscono da quelle degli arabi o degli zingari per il solo fatto che sono meno salutarmente aperte di quelle all'aria del cielo e che la scelta del terreno su cui edificarle è stata meno felice. Questa gente ha sacrificato la sua libertà senza averne avuto in cambio una maggior quantità di riposo, e ha sacrificato la sua stabilità senza ottenere il privilegio del cambiamento* [...].

## Aforisma 29

*L'idea dell'abnegazione per amore dei posteri, l'idea di vivere oggi in economia per il bene dei nostri debitori che devono ancora nascere, di piantare oggi foreste perché i nostri posteri ne possano godere l'ombra, o di far sorgere città perché vi abitino i popoli del futuro; quest'idea, secondo me, non trova mai spazio con qualche successo tra i motivi che pubblicamente riconosciamo a moventi delle nostre faticose azioni. Ciò nondimeno, questi sono i nostri doveri; e la nostra parte sulla terra non l'abbiamo recitata in modo acconcio se la portata di quanto abbiam fatto di utile con pieno intendimento e con-*

*sapevolezza non include, oltre ai nostri contemporanei, anche quelli che ci succederanno nel nostro pellegrinaggio sulla terra. Dio ci ha prestato la terra per la nostra vita; ce l'ha data in consegna ma essa non ci appartiene. Essa appartiene allo stesso modo a quelli che devono venire dopo di noi e i cui nomi sono già scritti nel libro della creazione; e noi non abbiamo alcun diritto, con tutte le cose che facciamo o che trascuriamo, di coinvolgerli in sanzioni che potevano essere evitate, o di privarli dei vantaggi che era in nostro potere di lasciar loro in eredità. E ciò, a maggior ragione, perché una delle condizioni predeterminate dalla fatica dell'uomo è che il frutto sia tanto più maturo quanto più protratto è il tempo che intercorre tra la semina e il raccolto, e che dunque, in generale, quanto più lontano da noi collochiamo il nostro traguardo, e quanto meno aspiriamo a essere noi a vedere il frutto di ciò per cui ci siamo affannati, tanto più ampia e ricca sarà la misura del nostro successo. Gli uomini non possono beneficiare quelli che vivono accanto a loro quanto possono farlo con quelli che verranno dopo di loro; e di tutti i pulpiti da cui mai la voce umana viene diffusa, non v'è uno che riesca a farla giungere tanto lontano quanto la tomba.*

Non vi è davvero alcuna perdita attuale, sotto questo aspetto, per la vita futura. Ogni azione umana guadagna in onore, in grazia, in ogni forma di autentica grandezza, se guarda alle cose che devono venire. È tale capacità di guardare lontano, di esercitare la tranquilla e fiduciosa virtù della pazienza che, al di là di tutti gli altri attributi, distingue l'uomo da uomo, e lo avvicina al suo Creatore; e non vi è azione, non vi è arte, la cui grandezza non si possa misurare con questo criterio. Pertanto, quando costruiamo, pensiamo che stiamo costruendo per sempre. E non facciamolo per la nostra soddisfazione di oggi, né per la sola utilità del momento; che la nostra opera sia tale da far sì che i nostri discendenti ce ne ringrazino, e pensiamo, mentre posiamo pietra su pietra, che verrà un tempo in cui quelle pietre saranno tenute per sacre perché sono state le nostre mani a toccarle, e pensiamo anche che gli uomini diranno, guardando la fatica e il materiale lavorato di cui sono fatte: «Guarda! Questo l'ha fatto vostro padre per voi!».

## Aforisma 30

*Perché, invero, la gloria più grande di un edificio non risiede né nelle pietre né nell'oro di cui è fatto. La sua gloria risiede nella sua età e in quel senso di larga risonanza, di severa vigilanza, di misteriosa partecipazione, perfino di approvazione o di condanna, che noi sentiamo presenti nei muri che a lungo*

*sono stati lambiti dagli effimeri flutti della storia degli uomini. È nella loro imperitura testimonianza di fronte agli uomini, nel loro placido contrasto col carattere transitorio di tutte le cose, in quella forza che, attraverso lo scorrere delle stagioni, delle età, e il declino e il sorgere delle dinastie, e il mutare del volto della terra e dei limiti del mare, mantiene la sua bellezza scultorea per un tempo insormontabile, congiunge epoche dimenticate alle epoche che seguono, e quasi costituisce l'identità delle nazioni, così come ne attrae su di sé le simpatie. È in quella dorata patina del tempo che dobbiamo cercare la vera luce, il vero colore, e la vera preziosità dell'architettura. E finché un edificio non ha assunto questo carattere, finché non è stato consegnato alla fama e consacrato dalle imprese dell'uomo, finché i suoi muri non sono stati testimoni delle sofferenze e i suoi pilastri non si sono eretti sulle ombre della morte, non avverrà che la sua esistenza, destinata com'è a durare più a lungo di quella degli oggetti naturali del mondo circostante, possa ricevere in dono almeno quel tanto di vita e di linguaggio di cui sono dotati quegli oggetti* [...].

## Aforisma 31

*Non parliamo dunque di restauro. Si tratta di una menzogna dal principio alla fine. Si può fare la copia di un edificio come la si può fare di un cadavere: la copia può aver dentro di sé la struttura dei vecchi muri, come il calco di un viso può averne lo scheletro; ma in nessuno dei due casi riesco a vedere con quale vantaggio; e non m'interessa. Ma il vecchio edificio è distrutto, e in questo caso in modo più definitivo e irrimediabile che se fosse sprofondato in un mucchio di polvere, o se fosse stato fuso in una massa di argilla: è più quello che si è riusciti a racimolare dalla desolazione di Ninive di quello che si potrà mai mettere insieme dopo la ricostruzione di Milano.*

Eppure, si dice, il restauro può rappresentarsi come una necessità. Certo! Guardiamola bene in faccia questa necessità, e cerchiamo di capirla nei suoi veri termini. È una necessità distruttiva. Accettatela, così, e allora demolite tutto l'edificio, spargetene le pietre negli angoli più remoti, fatene zavorra, o materiale da costruzione, se volete; ma fatelo onestamente, e non elevate un monumento alla menzogna, al loro posto. Guardatela bene in faccia, questa necessità, prima che venga, e potete prevenirla. Il principio che vige oggi (un principio che sono convinto, almeno in Francia, è *sistematicamente messo in atto dai muratori*, al fine di trovare lavoro per sé, visto che l'Abbazia di Saint Ouen è stata demolita dalle autorità cittadine in modo da trovar lavoro ad alcuni vagabondi) consiste prima nel trascurare gli edifici per procedere poi al loro restauro. Prendetevi cu-

ra solerte dei vostri monumenti e non avrete alcun bisogno di restaurarli. Poche lastre di piombo collocate a tempo debito sul tetto, poche foglie secche e sterpi spazzati via in tempo da uno scroscio d'acqua, salveranno sia il soffitto che i muri dalla rovina. Vigilate su un vecchio edificio con attenzione premurosa; proteggetelo meglio che potete e a *ogni* costo, da ogni accenno di deterioramento. Contate quelle pietre come contereste le gemme di una corona, mettetegli attorno dei sorveglianti come se si trattasse delle porte di una città assediata; dove la struttura muraria mostra delle smagliature, tenetela compatta usando il ferro; e dove essa cede, puntellatela con travi; e non preoccupatevi per la bruttezza di questi interventi di sostegno: meglio avere una stampella che restare senza una gamba. E tutto questo, fatelo, amorevolmente, con reverenza e continuità, e più di una generazione potrà ancora nascere e morire all'ombra di quell'edificio. Alla fine anch'esso dovrà vivere il suo giorno estremo; ma lasciamo che quel giorno venga apertamente e senza inganni, e non consentiamo che alcun sostituto falso e disonorevole lo privi degli uffici funebri della memoria.

Di devastazioni più sfrenate e ignoranti è inutile parlare; le mie parole non potranno certo raggiungere coloro che le commettono, e tuttavia, che mi ascoltino o no, non posso tacere la verità che, ancora una volta, la nostra decisione di conservare o no gli edifici delle epoche passate non è questione di opportunità o di sentimento; il fatto è che *non abbiamo alcun diritto di toccarli.* Non sono nostri. Essi appartengono in parte a coloro che li costruirono, e in parte a tutte le generazioni di uomini che dovranno venire dopo di noi. I morti hanno ancora i loro diritti su di essi; ciò per cui essi si sono affaticati, la gloria di un'impresa, l'espressione di un sentimento religioso o di qualunque altra cosa essi intendessero affidare per l'eternità a quegli edifici, sono tutte cose che non abbiamo il diritto di distruggere. Ciò che abbiamo costruito noi stessi, siamo liberi di demolirlo; ma i diritti di altri uomini su ciò per la cui realizzazione essi hanno profuso le loro energie, la loro ricchezza e la loro vita, non si sono estinti con la loro morte; e tanto meno è stato conferito a noi soltanto il diritto di usare a nostra discrezione di quanto essi ci hanno lasciato. Esso appartiene a tutti i loro successori. E può darsi che, in un futuro, sia motivo di dolore o causa d'offesa per milioni di persone il fatto che noi abbiamo tenuto conto dei nostri interessi del momento abbattendo gli edifici dei quali abbiamo deciso di fare a meno. Quel dolore, quella perdita, non abbiamo alcun diritto di infliggerli. Forse che la cattedrale di Avranches apparteneva alla plebaglia che la distrusse più di quanto non appartenesse a noi

che oggi camminiamo con dolore davanti e indietro nelle sue fondamenta? Né vi è alcun edificio che appartenga a quella plebaglia che sfoga la sua violenza su di essa. Perché di plebaglia si tratta, e tale resterà sempre. Non conta che sia inferocita o in preda a una deliberata follia; che si tratti di una folla incontrollabile o che sia riunita in comitati. Il popolo che si abbandona alla distruzione di qualsiasi cosa senza una ragione è plebaglia, e l'Architettura finisce sempre distrutta senza una ragione. Un bell'edificio necessariamente vale il terreno sul quale sorge, e sarà così finché l'Africa Centrale e l'America non saranno diventate popolose come il Middlesex: e non vi sono al mondo cause valide di alcun genere come motivo per la sua distruzione. E se mai fossero state valide, certamente non lo sono ancora, ché il posto del passato e del futuro, nelle nostre coscienze, è usurpato da un presente fatto di inquietudine e di scontento. La stessa pace della natura viene sempre più allontanata da noi; migliaia di persone che, un tempo costrette a viaggi necessariamente prolungati, erano soggette a una certa influenza proveniente dal cielo silenzioso e dai campi addormentati nella loro quiete; un'influenza più effettiva che consapevole o dichiarata, ora portano con sé anche il febbrile fervore senza sosta della loro vita: e lungo le arterie ferroviarie che percorrono il corpo del nostro paese, battono e scorrono gli impetuosi impulsi originati da questo fervore, ogni ora più ardenti e concitati. Tutta la vitalità si concentra attraverso queste palpitanti arterie nel cuore delle città; la campagna è scavalcata come un mare verde da ponti angusti, e noi ci troviamo ricacciati indietro, in una folla sempre più numerosa che si accalca alle porte della città. L'unica influenza che possa in qualche modo prendere il posto di quella delle foreste e dei campi *in un mondo come questo,* è la forza dell'antica Architettura. Non staccatevi da essa per il gusto di avere una piazza di forma regolare, o un marciapiede alberato dietro la siepe, o una strada elegante o una banchina senza ostacoli. L'orgoglio di una città non risiede in queste cose. Lasciatele alla plebe; ma ricordatevi che vi sarà di sicuro qualcuno entro la cinta di queste mura che hanno perduto la loro quiete, che richiederebbe ben altri posti che questi, nei quali poter passeggiare, ben altre forme architettoniche che gli si offrissero cordialmente alla vista: come a colui che così spesso sedeva là dove il sole batteva da ponente, a osservare le linee della cupola di Firenze che si disegnavano sulla volta del cielo, o come a coloro che, suoi ospiti, quotidianamente, dalle stanze del loro palazzo, potevano rimirare i luoghi dove i loro padri giacevano in riposo, all'incrocio delle buie strade di Verona.

## Georg Simmel, «Die Ruine»

in *Philosophische Kultur*, Leipzig 1919[2]; trad. it. di G. Carchia, «La Rovina», *Rivista di Estetica*, anno XXI, 8, Torino 1981.

Ricerca dei fondamenti per una critica della conoscenza storica e sviluppo di una «filosofia della vita» caratterizzano la riflessione di Georg Simmel (1858-1918).

Per Simmel non si può giungere a una comprensione storica oggettiva ma solo a un confronto tra possibili «mondi» che coesistono. Questi «mondi» vengono studiati alla luce di una concezione biologica della vita, che opera una autoselezione e afferma, di volta in volta, una tendenza organica (coincidenza di verità e utilità). In questo movimento, la vita si manifesta come un contrasto tra lo spirito e le sue forme, in cui lo spirito vitale è chiamato sempre a superare la non-vita e, in particolare, le forme culturali che tendono a conservarsi (tragedia della cultura).

In un capitolo di *Cultura filosofica* (1911), Simmel iscrive anche l'architettura a questa eterna lotta tra spirito vitale e forme distruttive. Nella rovina d'architettura, afferma Simmel riprendendo temi di Schopenhauer, la battaglia tra la gravità della natura, che fa tendere ogni cosa verso il basso, e lo spirito creativo dell'uomo, che aspira a innalzare, è giunta a una precisa equazione. La rovina mostra l'equilibrio di questo movimento. Equilibrio che manca sia quando l'opera architettonica è completa, perché in tal momento è espressione del solo spirito creativo, sia quando dell'opera non resta più nulla e i suoi materiali sono ritornati puri elementi naturali, perché del rapporto di forze espresso non resta nessuna traccia. Soltanto nella rovina, pertanto, è posta in rappresentazione l'autentica essenza dell'architettura.

In un'unica arte nell'architettura, la grande battaglia fra la volontà dello spirito e la necessità della natura è pervenuta a una pace effettiva e la tensione fra l'anima che aspira verso l'alto e la gravità che tende verso il basso è arrivata a una precisa equazione. Nella poesia, nella pittura, nella musica, la *legalità specifica del materiale* deve servire muta l'ispirazione artistica; questa ha assorbito in sé nell'opera compiuta la materia, rendendola come invisibile. Perfino nell'arte plastica il tangibile blocco di marmo non costituisce l'opera d'arte; ciò che a quest'ultima aggiungono di proprio la pietra oppure il bronzo agisce solo come un mezzo espressivo dell'intuizione creatrice dell'anima. L'architettura invece adopera e ripartisce precisamente la gravità e la resistenza della materia in base a un piano possibile solo nell'anima, piano dentro il quale soltanto la materia agisce con la sua essenza immediata, eseguendolo in certo modo

con le sue proprie forze. Si tratta della più sublime vittoria dello spirito sulla natura come – allorché si è capaci di guidare una persona così che la nostra volontà venga da essa realizzata non già soggiogando il suo volere, bensì tramite questo medesimo e la direzione della sua autonomia sorregga il nostro piano.

Questo singolare equilibrio fra la materia meccanica, pesante, che si oppone passiva alla pressione e la spiritualità formativa che preme verso l'alto s'infrange però nell'istante in cui la costruzione va in rovina. Infatti ciò non significa altro se non che le forze meramente naturali prendono a impadronirsi dell'opera umana: l'equazione fra natura e spirito rappresentata dall'edificio si sposta a vantaggio della natura. Questo spostamento si risolve in una tragicità cosmica che al nostro sentire colloca ogni rovina all'ombra della malinconia. Infatti ora la decadenza appare come la vendetta della natura per la violenza che lo spirito le ha arrecato formandola a propria immagine.

L'intero processo storico dell'umanità costituisce un graduale impadronirsi a opera dello spirito della natura che esso incontra fuori di sé ma in certo senso anche dentro di sé. Mentre nelle altre arti lo spirito ha piegato le forme e gli eventi di questa natura al suo comando, l'architettura dà forma invece alle masse e alle forze direttamente specifiche della natura fino al punto in cui esse concedono da sé la visibilità dell'idea. Ma solo fintanto che l'opera sussiste nella sua compiutezza, le necessità della materia vengono incontro alla libertà dello spirito e la vitalità dello spirito si esprime integralmente nel semplice peso e sostegno di quelle forze naturali. Nell'istante, però, in cui la decadenza della costruzione distrugge la perfezione della forma, le parti si separano di nuovo e palesano la loro originaria universale inimicizia, quasi la formazione artistica non fosse stata altro che un atto di violenza dello spirito al quale la pietra si è assoggettata riluttante e ora questa si sbarazzasse lentamente d'un tal giogo e ritornasse alla legalità autonoma delle proprie forze.

In questo modo, però, la rovina diventa un fenomeno più significativo, più importante che non i frammenti di altre opere d'arte distrutte. Un quadro dal quale si siano staccate particelle di colore, una statua con membri mutili, un antico testo poetico dal quale siano andati perduti parole e versi – tutte queste opere hanno un effetto solo in base a quanto ancora sussiste in loro della forma artistica ovvero quanto di essa, muovendo da questi resti, l'immaginazione è capace di ricostruirsi: il loro aspetto immediato non costituisce un'unità estetica, esso non offre altro che un'opera d'arte priva di determinate parti. La rovina di una costruzione, invece, mo-

stra che nella scomparsa e nella distruzione dell'opera d'arte sono cresciute altre forze e altre forme, quelle della natura, e così, da ciò che in lei vive ancora dell'arte e da ciò che in lei vive già della natura, è scaturito un nuovo intero, una unità caratteristica. Certamente, dal punto di vista dello scopo cui lo spirito ha dato corpo nel palazzo e nella chiesa, nel castello e nel portico, nell'acquedotto e nella colonna celebrativa, la rovina della sua forma è un accidente assurdo; tuttavia, questo accidente è investito di un nuovo significato che comprende in uno esso e la configurazione spirituale, un significato fondato non più nella finalità umana, bensì in quella profondità dove questa e l'intreccio delle forze naturali inconsapevoli scaturiscono dalla loro comune radice. Per questo a talune rovine romane, per quanto interessanti, manca l'attrattiva specifica della rovina, nella misura in cui appunto in loro si percepisce la distruzione *ad opera* dell'uomo; ciò contraddice infatti l'antitesi fra opera dell'uomo e azione della natura sulla quale riposa il significato della rovina in quanto tale.

Tale contraddizione è generata non soltanto dall'agire positivo dell'uomo, bensì anche dalla sua passività, se e perché l'uomo passivo opera come mera natura. È questa la caratteristica di talune rovine urbane che ancora sono abitate, come non di rado si trova in Italia fuori dalla grande strada. Qui l'impressione specifica è, non già che gli uomini distruggano l'opera umana, ma piuttosto che sia la natura a realizzare ciò e che gli uomini *la lascino andare in rovina.* Considerato però a partire dall'idea dell'umano, questo lasciar accadere è per così dire una passività positiva, in questo modo l'uomo si rende complice della natura e di una sua direzione d'azione che è volta in senso opposto a quella della sua propria essenza. Questa contraddizione sottrae alla rovina abitata l'equilibrio fra sensibile e sovrasensibile, quale risulta invece dalle tendenze opposte dell'esistenza nella rovina abbandonata, e le conferisce quel carattere problematico, inquietante, spesso insopportabile con il quale questi luoghi che sfuggono alla vita pure agiscono ancora su di noi come l'ambito di una vita.

In altri termini, il fascino della rovina sta in ciò, che qui un'opera dell'uomo venga percepita in ultima analisi come un prodotto della natura. Le medesime forze che, tramite decomposizione, dilavazione, frane, proliferare di vegetazione procurano alla montagna la sua configurazione, si sono dimostrare qui efficaci nei ruderi. Già il fascino delle forme alpine, che pure sono per lo più tozze, casuali, insulse dal punto di vista artistico, riposa sulla percezione di un contrasto fra due tendenze cosmiche. Mentre l'elevazione vulcanica

o la lenta stratificazione hanno innalzato la montagna verso l'alto pioggia e neve, decomposizione e declivio, disgregazione chimica nonché l'effetto del lento imporsi della vegetazione hanno segato e svuotato l'estremità superiore, hanno fatto precipitare in basso parti delle sommità e in tal modo dato ai contorni la loro forma. In questa noi avvertiamo perciò la vita di quelle tendenze di energie differenti e, sentendo risonare al di là di ogni elemento formalmente estetico istintivamente in noi stessi questi contrasti, cogliamo l'importanza della configurazione nella cui quieta unità essi si sono raccolti. Ora, nella rovina essi sono divisi fra parti dell'esistenza anche più lontane fra loro. Ciò che ha diretto la costruzione verso l'alto è la volontà umana, ciò che invece le conferisce il suo aspetto attuale è la forza meccanica della natura, forza corrosiva e distruttiva che trascina verso il basso. Essa non lascia tuttavia precipitare l'opera nell'informe della mera materia, almeno nella misura in cui si parla di una rovina e non di un mucchio di sassi, nasce una nuova forma che, considerata dal punto di vista della natura, è assolutamente significativa, intelligibile, autonoma. La natura ha fatto dell'opera d'arte il materiale d'una sua formazione, proprio come l'arte si era servita in precedenza della natura come della sua materia.

Nella stratificazione di natura e spirito, tuttavia, seguendo il loro ordinamento cosmico si è soliti rappresentare la natura come in certo modo la struttura, la materia ovvero il mezzo prodotto, lo spirito invece come l'elemento definitivamente formativo, che pone un suggello. La rovina capovolge questo ordine, dal momento che quanto lo spirito aveva innalzato diviene oggetto di quelle medesime forze che hanno formato i contorni della montagna e la riva del fiume. Dove per tale via nasca un significato estetico, questo si ramificherà in uno metafisico, quale quello palesato allo stesso modo dalla patina sul metallo e sul legno, sull'avorio e sul marmo. Anche qui un processo meramente naturale si è impadronito della superficie dell'opera umana e ha lasciato che venisse ricoperta da una pelle che copre completamente quella originaria. Questa misteriosa armonia per la quale l'opera grazie a un momento chimico-meccanico diviene più bella e l'oggetto di una volontà grazie a un elemento libero e involontario acquista una nuova espressione, si fa più bello e conserva la sua unità – ecco il fascino fantastico e trasparente della patina. Conservando questo fascino, la rovina ora ne consegue però anche un secondo del medesimo ordine. Infatti la distruzione della forma spirituale grazie all'azione delle forze naturali, quel rovesciamento dell'ordine consueto, viene percepito quale un ritorno alla «buona madre», come Goethe definisce la natura.

Che ogni dimensione dell'umano «abbia la sua origine dalla terra ed alla terra debba tornare» è una constatazione che va qui al di là del suo triste nichilismo. Fra il non ancora e il non più si situa un momento positivo dello spirito la cui strada ora certo non indica più la sua vetta ma, sazia della ricchezza di questo culmine, scende giù alla sua patria, facendo in certo modo da pendant al «momento fertile» rispetto al quale quella ricchezza è uno sguardo anticipante che la rovina guarda alle sue spalle. Che la violenza realizzata dalla forza della natura su di un'opera dell'arbitrio umano possa sortire però un effetto estetico presuppone che in quest'opera, per quanto essa sia stata formata dallo spirito, non sia mai svanita del tutto una pretesa giuridica della mera natura. In base alla sua materia, al suo carattere fattuale, l'opera è sempre rimasta natura e allorché quest'ultima ora se ne riappropria non fa che realizzare in tal modo un diritto, fino ad allora sospeso, al quale essa però per così dire non rinuncia mai. Perciò la rovina sortisce così spesso un effetto tragico – sebbene non triste – poiché la distruzione qui non è alcunché che provenga assurdamente dall'esterno, bensì è la realizzazione di un indirizzo collocato nello strato d'esistenza più profondo di ciò che è distrutto. Perciò, allorché definiamo «rovina» un essere umano, manca così spesso l'impressione esteticamente soddisfacente connessa alla tragicità ovvero alla segreta giustizia della distruzione. In questo caso, infatti, se anche s'intende che quelle dimensioni psichiche che si designano in senso stretto come naturali, le pulsioni o le inibizioni legate al corpo, le inazioni, gli accidenti, quanto rinvia alla morte, s'impadroniscono degli strati specificatamente umani, validi dal punto di vista della ragione, non per questo si verifica per il nostro sentimento un diritto latente di quelle inclinazioni. Anzi, un diritto di questo genere non esiste neppure. Noi riteniamo – non importa se a ragione o a torto – che simili svilimenti di natura contraria allo spirito *non* ineriscano alla natura umana, proprio in base al suo senso più profondo; su ogni esteriorità essi posseggono un diritto che è nato con essa, ma sull'uomo no. Perciò, anche a prescindere da considerazioni che stanno sotto altri aspetti, come rovina l'uomo è così spesso triste più che tragico e privo di quella compostezza metafisica che deriva alla decadenza dell'opera materiale da un suo profondo Apriori.

Quel carattere di ritorno alla patria non è che un'esplicitazione dell'atmosfera: di pace che circonda la rovina. Essa accompagna l'altra sensazione secondo cui quelle due potenze mondane, l'aspirazione verso l'alto e lo sprofondare verso il basso, cooperano nella rovina a formare l'immagine tranquillizzante di un'esistenza pura-

mente naturale. Esprimendo questa pace, la rovina s'inserisce in maniera unitaria nel paesaggio circostante, aderendovi come l'albero e il sasso, mentre il palazzo, la villa e financo la casa colonica, anche dove meglio si adeguino all'atmosfera del loro paesaggio, discendono sempre da un altro ordine di cose e si accordano con quello della natura soltanto come a posteriori. In una costruzione molto antica in aperta campagna, ma soprattutto e in primo luogo in una rovina, si nota spesso una vera e propria uguaglianza di colore con le tonalità del terreno circostante. La causa deve essere in qualche modo analoga a quella che determina anche il fascino degli antichi tessuti, per quanto eterogenei fossero i loro colori allo stato fresco. Le lunghe vicende comuni, secchezza e umidità, caldo e freddo, sfregamento esterno e consunzione interna, colpendo tutti nel corso dei secoli, hanno generato una unitarietà dell'intonazione coloristica, una riduzione allo stesso denominatore comune cromatico che nessun nuovo tessuto è in grado di imitare. All'incirca nello stesso modo gli influssi della pioggia e dei raggi del sole, della vegetazione, del caldo e del freddo devono aver assimilato la costruzione in loro balia al colore della campagna abbandonata ai medesimi destini. Questi influssi hanno ricondotto il primitivo antitetico risalto dell'edificio alla pacifica unità di una coappartenenza.

Ma ancora sotto un altro aspetto la rovina reca l'impronta della pace. Da un lato di quel conflitto tipico si situava la sua forma puramente esteriore ovvero la sua simbolica: i contorni dettati da sollevamenti e frane della montagna. All'altro polo dell'esistenza, però, tale conflitto vive completamente all'interno dell'anima umana, questo campo di battaglia fra la natura che essa stessa è e lo spirito che pure essa stessa è. Nella nostra anima sono di continuo all'opera quelle forze che si possono designare solo con la metafora spaziale dell'aspirazione verso l'alto, forze di continuo attraversate, deviate, rovesciate da quelle altre che operano in noi come il nostro elemento cupo e basso, «soltanto naturale» nel senso deteriore del termine. La forma della nostra anima è determinata a ogni istante dalla misura e dal modo della vicendevole mescolanza di questi due tipi di forze. Tale forma non perviene però mai a una condizione definitiva, né con la vittoria decisiva di una delle parti né con un compromesso fra di esse. Infatti, non soltanto la ritmicità inquieta dell'anima non tollera una tale condizione, ma soprattutto dietro ogni singolo evento, dietro ogni singolo impulso dell'una o dell'altra direzione c'è qualcosa che continua a vivere, ci sono esigenze che non sono risolte dalla decisione attuale. In questo modo l'antagonismo dei due principi assume un aspetto d'inconclusività, un aspetto

informe che fuoriesce da qualunque ambito. In questa interminabilità del processo etico, in questa profonda mancanza di una configurazione armoniosa, pervenuta alla quiete plastica, imposta all'anima dalle pretese infinite delle due parti, risiede forse l'ultima ragione formale dell'ostilità che oppone le nature estetiche a quelle etiche. Dove intuiamo esteticamente, noi esigiamo che le forze antitetiche dell'esistenza siano giunte a un qualche equilibrio, che la lotta fra l'alto e il basso si sia arrestata. A questa forma che concede solo un'*intuizione* si oppone però il processo spirituale etico con il suo incessante su e giù, coi suoi continui spostamenti di confine, con l'inesauribilità delle forze che in esso si fronteggiano. La pace profonda, però, che come un sacro incanto circonda la rovina, è sostenuta dalla *seguente* costellazione: l'oscuro antagonismo che condiziona la forma di ogni esistenza – una volta agendo nell'ambito delle mere forze naturali, un'altra nell'ambito della vita dell'anima per sé sola, una terza volta, come nel nostro oggetto, svolgendosi fra la natura e la materia – un tale antagonismo qui parimenti non è conciliato in un equilibrio, bensì esso lascia prevalere l'una parte e annientare l'altra, offrendo tuttavia in quest'azione un'immagine sicura nella forma, capace di persistere in quiete. Il valore estetico della rovina congiunge lo squilibrio, l'eterno divenire dell'anima in lotta con se stessa con l'appagamento formale, il saldo contorno dell'opera d'arte. Perciò dove della rovina non rimanga abbastanza da rendere percepibile la tendenza che conduce verso l'alto, viene a cadere la sua attrattiva metafisico-estetica. I tronchi di colonna del Forum Romanum sono semplicemente brutti, mentre una colonna sgretolata fino a metà può sviluppare un massimo di fascino.

Certo si potrà attribuire quella pacificità a un altro motivo: al carattere di passato della rovina. Essa è la sede della vita dalla quale la vita ha preso congedo ma ciò non è nulla di semplicemente negativo o di pensato all'occorrenza, come nelle innumerevoli cose che nuotano nel fiume della vita che vengono gettate per caso sulla sua riva, ma che in base alla loro natura possono parimenti venire riafferrate dalla sua corrente. Piuttosto il fatto che la vita con la sua ricchezza e le sue vicende abbia un tempo abitato qui, questa è una presenza immediatamente intuibile. La rovina crea la forma presente di una vita passata, non in base ai suoi contenuti o ai suoi resti, bensì in base al suo passato in quanto tale. Questo è anche il fascino delle antichità circa le quali solo una logica ottusa può affermare che una imitazione assolutamente precisa giungerebbe ad eguagliarle nel valore estetico. Non importa se ci s'inganni nel caso specifico – col pezzo che reggiamo in mano noi dominiamo spiri-

tualmente l'intero arco temporale a partire dalla sua creazione, il passato con i suoi destini e le sue vicissitudini è raccolto nel punto d'una presenza intuibile esteticamente. Qui come al cospetto della rovina, punta estrema e luogo di adempimento della forma di presenza del passato, entrano in gioco energie della nostra anima così profonde e globali che diviene completamente insufficiente la rigida separazione fra intuizione e pensiero. Qui è all'opera una totalità dell'anima e, come il suo oggetto fonde insieme in una forma unificata le antitesi di presente e passato, essa comprende tutto lo spettro d'azione della visione corporea e di quella spirituale nell'unità del godimento estetico, godimento le cui radici si radicano per altro sempre in un'unità più profonda di quella estetica.

Così scopo e accidente, natura e spirito, passato e presente risolvono in questo punto la tensione delle loro opposizioni o meglio, conservando questa tensione, la conducono però all'unità di un'immagine esterna, di un'azione intima. E come se una parte dell'esistenza dovesse prima decadere per diventare così priva di resistenza nei confronti di tutte le correnti e le forze provenienti da tutte le direzioni della realtà. Forse è questo il fascino del declino, della decadenza in generale, fascino che si spinge al di là del loro momento meramente negativo, il mero fatto della caduta verso il basso. La cultura ricca e molteplice, l'illimitata *impressionabilità* e l'intelligenza aperta a tutto che sono tipiche delle epoche decadenti significano invero precisamente quell'incontrarsi di tutte le correnti antagonistiche. Una giustizia distributiva connette l'insieme sfrenato di tutto ciò che cresce separatamente o in antagonismo alla rovina di quegli uomini e di quell'opera umana che ormai possono solo più cedere, ma non sono più in grado a partire dalla propria forza di creare e conservare le loro proprie forme.

ARCHITETTURA E CIVILTÀ

## William Morris, *Prospects of Architecture in Civilization*

London 1881; trad. it. «Il futuro dell'architettura nella civiltà», in *Opere*, a cura di M. Manieri Elia, Bari 1985.

Negli anni Sessanta del XIX secolo, l'artista e pensatore inglese William Morris (1834-1896), che sino ad allora aveva lavorato per un architetto neogotico e aperto una fabbrica di arredi prodotti artigianalmente, si avvicina alla politica come radical-socialista con l'intenzione di combattere le storture della civiltà delle macchine predicando, sulla scia di John Ruskin, un ritorno all'artigianato.

Alcuni principi di questo programma vennero raccolti da Morris nel libro *L'arte e la bellezza della terra* (1881), dove si afferma che l'uomo potrà riscoprire la propria dignità solo riappropriandosi del proprio lavoro.

Nel quadro di questa riforma della civiltà, Morris assegna all'architettura un ruolo rilevante, che va oltre quello di costruire con dignità. L'architettura, afferma Morris, partecipa alla bellezza del mondo, della cui considerazione e del cui rinnovamento tutti gli uomini sono responsabili. Ogni distruzione di questo patrimonio è una perdita senza contropartita. La conservazione delle architetture del passato e il recupero dell'artigianato sono le componenti della «ricetta» attraverso cui giungere a una costruzione organica ed estetica della civiltà e a una tutela della bellezza del mondo.

Morris fu la figura più significativa del movimento delle *Art and Craft* e della *Spab*, la società inglese per la tutela dei monumenti.

Io credo che la parola «architettura» significhi per molti di voi l'arte di costruire con dignità e bellezza.

Sono convinto che la pratica di quest'arte sia una delle cose più importanti che l'uomo possa affrontare, che essa richieda l'impegno d'ogni persona cosciente, e che la sua importanza investa gli individui non solo per un'ora, ma per buona parte della vita, anche se la loro attività si esplica in campi diversi.

Pure, sebbene essa rappresenti la più tipica arte della civiltà, e comunque nobile, essendo arte, tuttavia non è mai stata e non sarà mai viva e progressiva di per se stessa, ma dovrà proteggersi ed essere protetta con tutti i mezzi che gli uomini mettono in atto per difendere e conservare nel tempo le cose più belle.

Il mio concetto di «architettura» è nell'unione e nella collaborazione delle arti, in modo che ogni cosa sia subordinata alle altre e con esse in armonia, e quando stasera userò tale parola, questo sarà il significato, non uno più ristretto. È una concezione ampia, perché abbraccia l'intero ambiente della vita umana; non possiamo sottrarci all'architettura, finché facciamo parte della civiltà, poiché es-

sa rappresenta l'insieme delle modifiche e delle alterazioni operate sulla superficie terrestre, in vista delle necessità umane, eccettuato il puro deserto. Né possiamo confidare i nostri interessi a una élite di uomini preparati, chiedendo loro di sondare, scoprire e creare l'ambiente destinato a ospitarci, meravigliandoci poi dinanzi all'opera compiuta, apprendendola come una cosa bella e fatta; questo spetta invece a noi stessi; ciascuno di noi è impegnato a sorvegliare e custodire il giusto ordinamento del paesaggio terrestre, ciascuno con il suo spirito e le sue mani, nella porzione che gli spetta, per evitare di tramandare ai nostri figli un tesoro minore di quello lasciatoci dai nostri padri.

Non c'è neppure tempo da perdere, lasciando questo problema insoluto, fino ai nostri ultimi giorni, affinché siano i nostri figli a risolverlo; perché l'umanità è inquieta e avida, e il desiderio di oggi ci fa scordare i proponimenti di ieri; ogni volta che, nel perseguire una meta, smettiamo di aspirare alla perfezione, tosto la corruzione, sicura e rapida, uccide ogni speranza e tutto soccombe e cade nell'oblio; abbiamo tempo abbastanza per qualsiasi cosa: per popolare i deserti; per abbattere le frontiere tra nazione e nazione: per scoprire i più reconditi segreti dell'essenza delle nostre anime e dei nostri corpi, dell'aria che respiriamo e della terra che ci sostiene: c'è tempo per soggiogare al nostro potere materiale le forze della natura: ma se vogliamo rivolgere la nostra attenzione e il nostro curioso desiderio alla bellezza della terra, non c'è un minuto da perdere, nel timore che il continuo flusso delle necessità umane si abbatta su di essa e la renda, non un deserto di speranze (quale essa era una volta), ma una prigione disperata; nel timore, infine, di scoprire che l'uomo ha penato, ha lottato, ha vinto e piegato tutte le cose terrene sotto i suoi piedi, solo per rendere la propria esistenza più infelice.

È un fatto che quando un luogo qualsiasi della superficie terrestre è stato danneggiato dalla furia e dalla noncuranza della civiltà, è duro lavoro cercare di rimediarvi, anzi, lavoro disperato; perché il desiderio di vivere in ogni modo, che la natura ci impone, e la temibile, rapida moltiplicazione della specie umana, che ne è il risultato, scaccia dalla mente degli uomini ogni altra aspirazione e sbarra il nostro cammino come una parete d'acciaio: nessuna forza, neppure una forza uguale a quella che ha compiuto la distruzione, potrà mai recuperare o restituire alla speranza e alla civiltà quei luoghi perduti

Per cui vi supplico di rivolgere le vostre menti alla sorte dell'architettura, vale a dire della bellezza della terra ove l'uomo abita:

perché la speranza e la paura per essa ci seguirà anche se cerchiamo di sfuggirle; essa è affar nostro, è del nostro aiuto che abbisogna; ciò che per l'architettura vogliamo fare, va fatto subito, poiché ogni giorno di trascuratezza aumenterà il cumulo delle nostre preoccupazioni, che diverrà infine una forza cieca. Se non staremo in guardia si giungerà a un tale punto da essere costretti a invocare non la pace e la prosperità, ma la violenza e la rovina.

Nel rivolgere a voi questo appello, ritengo di parlare a uomini che ammettono di far parte della civiltà, e come tali si sentono responsabili, di fronte ai posteri, delle sorti della bellezza della terra, in questi nostri tempi; cioè della nostra architettura. Se esistono, anche tra gente colta, coloro che la pensano diversamente, ebbene non è il caso che io mi affatichi per loro; perché non mi ascolterebbero e non saprei come convincerli.

Potrebbe esserci qualcuno cosciente delle proprie responsabilità di fronte al problema, ma convinto che non occorra grande impegno poiché, in fondo, si sente abbastanza soddisfatto dello stato attuale dell'Architettura. Suppongo tuttavia che egli non manchi di apprezzare lo strano contrasto che esiste tra l'intima bellezza che caratterizza alcune case e la bruttezza che è divenuta una norma per tutte le altre; ma ciò gli sembra naturale ed inevitabile e quindi non se ne cura troppo; e adempie ai suoi doveri verso la civiltà e le arti, andando a visitare i luoghi più belli e raccogliendo in essi *souvenirs* e suggerimenti per abbellire quel brutto luogo che è la sua casa: costui del resto non ha dubbi che sia logico e non sbagliato che le antiche città – voglio dire quelle le cui case sono per la maggior parte antiche – siano belle e romantiche, mentre quelle moderne sono brutte e volgari: è convinto infine che questo contrasto sia di nessuna importanza per la civiltà, o che si riduca alla constatazione che le prime sono città antiche piene di edifici antichi, mentre le altre sono moderne. Portato a osservare con più attenzione il contrasto tra antico e moderno, egli non è forse scontento del risultato: vedrebbe qualche modifica da fare qua e là, ma ritiene senz'altro che l'arte è viva e prospera, che è sulla giusta strada e che seguendo tale strada vivrà per sempre, su per giù come vive ora.

Non è errato dire che questa scialba compiacenza è l'attitudine generale che la classe colta ha nei riguardi dell'arte: se pensasse seriamente a essa, di certo si sentirebbe sconfortata al pensiero che la civiltà, come è ora, porta con sé inevitabile bruttezza, e comincerebbe a convincersi che ciò non è naturale: si renderebbe conto che questo risultato è ben lontano dalle aspirazioni nutrite dall'umanità nei suoi giorni di lotta. Ma purtroppo gli uomini non pensano se-

riamente all'arte, perché essa è stata coperta fino a oggi dalla legge di natura che impedisce agli uomini di vedere il male, quando non sono pronti ad affrontarlo.

Questo fino a ora: ma non mancano motivi per credere che tale difesa possa loro un giorno venire meno; ed è quindi diventato dovere di tutti i veri artisti, e di tutti gli uomini che amano la vita con i suoi travagli, più che la morte con la sua pace, di impegnarsi a sfondare questa difesa e di pungolare il mondo, colto e non colto, verso l'insoddisfazione e la lotta. Per cui dirò che il contrasto tra l'arte passata e la presente, che l'assoluta bellezza delle case di una volta e l'universale bruttezza di quelle attuali è della massima importanza per la civiltà; vuol dire che una cieca brutalità distruggerà l'arte, ammesso che qualcosa possa sopravviverle: quell'arte che oggi non è certo prospera, anzi vive a malapena; poiché essa è sulla strada sbagliata e se continua così troverà rapidamente la morte [...].

Ecco cosa dovrebbe essere una nuova casa, oggi come nel passato; perché io non penso a una casa ideale, né a una eccezionale opera d'arte, prodotta in tempi migliori, e neppure a un palazzo o a un castello, ma indifferentemente alla residenza di un agricoltore, come alla baracca del suo guardastalla, tali quali esistono a dozzine oggi, in qualche parte dell'Inghilterra; una di queste, ed è delle più piccole, la vedo mentre vi parlo, con gli occhi della mente; è là, sul ciglio di una strada, alle pendici occidentali di Cotswold: le cime più alte degli alberi che la circondano vedono in lontananza le montagne, al di là delle quali è il Galles, fra una distesa di colline e una ondeggiante pianura boscosa, prati e pianure tra i quali si nascondono molti e famosi campi di battaglia dei nostri prodi antenati; lì a destra un tenue filo blu che ondeggia: è il fumo della città di Worchester; il fumo di Evesham, sebbene prossimo, è fuori vista per la sua estrema piccolezza; infine una lunga linea di nebbia, appena tracciata, mostra dove l'Avon muta il suo corso verso il Severn, fino a Bredon Hill, che lo nasconde, insieme al fumo di Tewkesbury: più in giù, ai lati delle strade del villaggio di Broadway, giacciono in fila le case grigie che terminano con una graziosissima casa del XIV secolo; più in su la strada prosegue a serpentina sul fianco delle scoscese colline le cui vette, verso occidente, vedono il glorioso percorso che ho descritto; a destra si intravede appena l'Oxfordshire e di là tutte le acque corrono verso il Tamigi; tutt'intorno si adagiano i declivi soleggiati dagli eleganti profili, folti di erba delicata e fiorita, cosparsi qua e là dalle più ubertose e nobili alberature: è veramente un bellissimo paesaggio, elegante e romantico e, soprattutto, familiare.

È là la piccola casa che un tempo fu nuova, il *cottage* di un ope-

raio, costruita con la pietra calcarea di Cotswold; è divenuta più vecchia, ora, muri e tetto di un caldo color grigio, sebbene fosse bianco crema, appena costruita; nessun aspetto di essa può mai aver intaccato la bellezza di Cotswold; ogni dettaglio è robusto e ben costruito; è impostata sapientemente e ben proporzionata: sulla porta a ogiva è un piccolo fregio di delicato intaglio e in ogni parte di essa si nota la grande cura del costruttore: è veramente uno stupendo lavoro d'arte, un prodotto di natura, nessuno avrebbe potuto farla migliore, tenuto conto della sua funzione e dell'ambiente.

Chi l'ha costruita? Non certo un essere eccezionale, ma semplicemente un muratore del villaggio di Broadway, proprio un uomo come quello che sta ora percorrendo la strada tre o quattro case più avanti, case di quel pessimo tipo che conosciamo anche troppo bene. Quel muratore non chiamò un architetto da Londra, né un semplice disegnatore da Worchester; la costruzione può risalire a duecento anni fa, tempo in cui, sebbene la bellezza indugiasse ancora tra le case dei contadini, già i vostri architetti colti costruivano case per l'alta borghesia abbastanza brutte, sebbene solide e ben costruite; né i suoi materiali da costruzione sono ricercati: i conci provengono dalla vicina campagna, esistevano allora ed esistono tutt'ora in una cava di pietra in cima alla collina. No, non vi fu alcuno sforzo o incertezza per essa, quando fu costruita, sebbene la sua bellezza la renda oggi misteriosa. Preferireste abbandonare tutto ciò? Questa semplice e innocua bellezza, che lungi dal costituire ostacolo o fastidio per alcuno ha aggiunto qualcosa alla naturale bellezza della terra?

Voi non potete decidere in tal senso: tutt'al più potete cercare di non pensarci, dicendo che queste sono le necessarie e inevitabili conseguenze della civiltà. Ma è veramente così? La perdita di questa bellezza è evidentemente un danno, e la civiltà non può significare danno per l'umanità; tali perdite devono quindi essere incidenti della civiltà, dovuti alla sua imperfezione, non alla sua nequizia; e noi, se siamo uomini e non macchine, dobbiamo cercare di limitarle o non ci sarà più civiltà.

Ma ora, per non cadere nel sogno dei tempi passati, lasciamo i declivi soleggiati di Cotswold, le sue piccole case grigie, e ripensiamo ai sobborghi di Londra, un tempo né monotoni né spiacevoli; lasciate che vi ricordi come non sia possibile tener viva questa bellezza della terra, quando può avvenire che un edificio presso casa nostra – passato attraverso varie vicissitudini, residenza di un ricco mercante, scuola, ospedale, è pronto, infine, perché no? ad essere tramutato in denaro – viene venduto ad A che lo cede a B che ha intenzione di costruire delle case che venderà a C, che cederà a D e

così via con tutte le altre lettere dell'alfabeto: bene, il vecchio edificio viene abbattuto e tutto sommato non ve ne importerà un gran che; ormai non serviva a nulla; non era mai stato un'opera d'arte, era modesto e passava inosservato anche se costruito decentemente; ma quando l'abbattono, mentre sentite l'ascia cadere anche sugli alberi del suo ubertoso giardino, che era un piacere al solo passarci accanto, dove l'uomo e la natura insieme avevano lavorato pazientemente a lungo, sotto lo sguardo dei vicini, vedrete i ragazzi trascinare per le strade grandi rami degli alberi fioriti e ancora pieni di boccioli e sarete presaghi di ciò che accadrà dopo.

Quando vi sveglierete il mattino successivo, guardando verso il grande platano che vi fu amico nei giorni di sole, come in quelli di pioggia e di vento, e che racchiudeva in sé tutto un mondo di episodi e di bellezza, vedrete al suo posto solo un buco; il giorno dopo è la volta di quella vasta distesa ombrosa da cui emergevano, amabili e favolosi tesori, i cedri secolari; sono scomparsi anch'essi; potrete ancora avere la vaga speranza che il folto filare dei lillà, che confina con la vostra casa, venga risparmiato, se ai vostri vicini piace il lillà: ma anche questa speranza cade quando il giorno dopo, volgendo gli occhi da quella parte, con dolorosa sorpresa vedrete il grande giardino di prima trasformato in una insignificante e misera terra argillosa e sconvolta, pronta per un tardivo prodotto di architettura vittoriana che sorgerà da quella rovina nel tempo previsto (due mesi).

Vi fa piacere? Ne siete lieti, voi che non avete curato l'arte e che non intendete preoccuparvene?

Guardate le case, c'è da scegliere! Io non dirò se sono belle, dato che per voi non ha alcuna importanza che lo siano o meno: ma notate almeno lo scadente, miserabile materiale con il quale sono fatte, valutate la pochezza delle comodità e degli ornamenti concessi! Se vi fosse in tali case un briciolo di generosità, di onesto orgoglio o anche solo un po' di desiderio di piacere, le accetterei in blocco. Ma non c'è nulla, nulla di nulla.

Per questo si sacrificano i cedri, i platani, che credevo vi piacessero: siete soddisfatti?

Non potete esserlo, in realtà; ciò che potete fare è continuare a occuparvi dei fatti vostri, discorrere con i vostri familiari, mangiare, bere e dormire, e cercare di dimenticare queste tristezze; ma ogni volta che ci penserete dovrete ammettere di aver subito, voi e i vostri vicini, un danno senza contropartita.

Ancora una vota, la causa è da ricercarsi nell'indifferenza per l'arte; perché se è concepibile che la perdita del giardino dei vostri vicini possa in qualche modo essere una perdita anche per voi, tut-

tavia la costruzione di un nuovo edificio non deve necessariamente rappresentare una calamità per gli abitanti, come non lo sarebbe stato in passato: il fatto è che il costruttore non distrugge gli alberi (non tutti comunque) per la vile somma di denaro che ne ricava, ma lo fa soprattutto per evitare il gran fastidio di tener conto degli alberi nel suo progetto; perché la maggior parte dei vostri alberi potevano essere risparmiati, e dico vostri con cognizione di causa, perché essi erano più vostri che li amavate e avreste voluto salvarli, che dell'uomo che li trascurò e li uccise. Inoltre, ai bei tempi dell'architettura, qualsiasi perdita, qualsiasi inevitabile distruzione sarebbe stata compensata dall'armonia di una nuova bellezza, espressione del candore umano e del suo amore verso la natura e verso l'opera delle proprie mani.

Supponiamo di essere vissuti a Venezia al suo sorgere. Quando questa, isola dopo isola, veniva edificata, avremmo rimpianto fino a un certo punto che le costruzioni bizantine e le sculture dei lombardi si addensassero attorno a noi togliendoci la vista degli azzurri monti Euganei e delle montagne a settentrione. Anzi, venendo più vicino a noi, credo che avrei amato le pianure piene di salici fra la rete fluviale del Tamigi e quella di Cherwell, ma non mi sarebbe dispiaciuto vedere Oxford estendersi verso nord dalle sue prime case di Oseney, Rewley e Castle, con il municipio, la scuola, la famosa università e la nobile chiesa, nascosti di anno in anno sempre più dall'erba e dai fiori dell'Oxfordshire.

Era il corso naturale delle cose; allora gli uomini, costruendo le loro case, donavano nuova bellezza al mondo, ora è tutto l'opposto, quando gli uomini costruiscono, tolgono sempre qualcosa alla bellezza che la natura e gli antenati avevano dato al mondo.

È veramente strano e preoccupante che il corso della civiltà verso la perfezione abbia portato a questo: così preoccupante che a qualcuno sembra che la civiltà divori i propri figli, e le arti per prime.

Non voglio pensare a quest'ultima evenienza: il tempo è onnipotente e può cambiare ogni cosa; sicuramente ci sarà un rimedio, e comunque è meglio morire nell'ansia di trovarlo che averlo a portata di mano e non reagire.

Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*
Paris 1975; trad. it. di A. Tarchetti, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Torino 1976.

Per lo storico della cultura Michel Foucault (1926-1984) la storia non è né teleologica, né procede verso un progressivo rischiaramento della ragione. È, invece, il susseguirsi di epoche caratterizzate da uno specifico «episteme», che consente la comprensione sincronica di una molteplicità di discipline autonome. Questi «epistemi», che creano ogni volta nuove forme di assoggettamento dell'individuo, sono strutturati come sistemi linguistici: in questo senso l'individuo «non parla» ma è «parlato» dal linguaggio, che è in ogni epoca il sistema strutturante la comprensione.

In particolare, ne *Le parole e le cose* (1966), Foucault mostra come avviene questa strutturazione delle discipline (dalla linguistica alla biologia, alla mineralogia ecc.), e quali siano i mutamenti tassonomici che avvengono di epoca in epoca. Il tutto in un quadro non sorretto da alcuna «ingenua» idea di «rischiaramento», ma, al contrario, teso ad annunciare la crisi dell'antropologia e la cosiddetta «morte dell'uomo».

In questo quadro si inseriscono anche le indagini condotte da Foucault sull'origine della separazione tra normalità e follia (*Storia della follia*, 1961), sulla sessualità (*La volontà di sapere*, 1976, *L'uso dei piaceri*, 1984, *La cura di sé*, 1984) e sui sistemi di reclusione e di pena (*Sorvegliare e punire*, 1975).

In questa sua riflessione sui significati e sul funzionamento dell'istituzione carceraria, Foucault ha anche mostrato il ruolo funzionale svolto dall'architettura all'interno di un sapere costituito. Un esempio caratteristico di questo ruolo è rappresentato dal «panoptico» di Bentham, una struttura architettonica appositamente pensata e strutturata per il controllo dell'individuo.

Il *Panopticon* di Bentham è la figura architettonica di questa composizione. Il principio è noto: alla periferia una costruzione ad anello; al centro una torre tagliata da larghe finestre che si aprono verso la faccia interna dell'anello; la costruzione periferica è divisa in celle, che occupano ciascuna tutto lo spessore della costruzione; esse hanno due finestre, una verso l'interno, corrispondente alla finestra della torre; l'altra, verso l'esterno, permette alla luce di attraversare la cella da parte a parte. Basta allora mettere un sorvegliante nella torre centrale, e in ogni cella rinchiudere un pazzo, un ammalato, un condannato, un operaio o uno scolaro. Per effetto del contro luce, si possono cogliere dalla torre, stagliantisi esattamente, le piccole silhouettes prigioniere nelle celle della periferia. Tante gabbie, altrettanti piccoli teatri, in cui ogni attore è solo, perfettamente in-

dividualizzato e costantemente visibile. Il dispositivo panoptico predispone unità spaziali che permettono di vedere senza interruzione e di riconoscere immediatamente. Insomma, il principio della segreta viene rovesciato; o piuttosto delle sue tre funzioni – rinchiudere, privare della luce, nascondere – non si mantiene che la prima e si sopprimono le altre due. La piena luce e lo sguardo di un sorvegliante captano più di quanto facesse l'ombra, che, alla fine, proteggeva. La visibilità è una trappola.

Il che permette prima di tutto come effetto negativo di evitare quelle masse, compatte, brulicanti, tumultuose, che si trovavano nei luoghi di detenzione, quelle che Goya dipingeva o Howard descriveva. Ciascuno, al suo posto, rinchiuso in una cella, è visto di faccia dal sorvegliante; ma i muri laterali gli impediscono di entrare in contatto coi compagni. È visto, ma non vede; oggetto di una informazione, mai soggetto di una comunicazione. La disposizione della sua cella, di fronte alla torre centrale, gli impone una visibilità assiale, ma le divisioni dell'anello, quelle celle ben separate, implicano una invisibilità laterale, che è garanzia di ordine. Se i detenuti sono dei condannati, nessun pericolo di complotto, o tentativo di evasione collettiva, o progetti di nuovi crimini per l'avvenire, o perniciose influenze reciproche; se si tratta di ammalati, nessun pericolo di contagio; di pazzi, nessun rischio di violenze reciproche; di bambini, nessuna copiatura durante gli esami, nessun rumore, niente chiacchiere, niente dissipazione. Se si tratta di operai, niente risse, furti, coalizioni, nessuna di quelle distrazioni che ritardano il lavoro, rendendolo meno perfetto o provocando incidenti. La folla, massa compatta, luogo di molteplici scambi, individualità che si fondono, effetto collettivo, è abolita in favore di una collezione di individualità separate. Dal punto di vista del guardiano, essa viene sostituita da una molteplicità numerabile e controllabile; dal punto di vista dei detenuti, da una solitudine sequestrata e scrutata.

Di qui, l'effetto principale del *Panopticon*: indurre nel detenuto uno stato cosciente di visibilità che assicura il funzionamento automatico del potere. Far sì che la sorveglianza sia permanente nei suoi effetti, anche se è discontinua nella sua azione; che la perfezione del potere tenda a rendere inutile la continuità del suo esercizio; che questo apparato architettonico sia una macchina per creare e sostenere un rapporto di potere indipendente da colui che lo esercita; in breve, che i detenuti siano presi in una situazione di potere di cui sono essi stessi portatori. Per questo, è nello stesso tempo troppo e troppo poco che il prigioniero sia incessantemente osservato da un sorvegliante: troppo poco, perché l'essenziale è che egli

sappia di essere osservato; troppo, perché egli non ha bisogno di esserlo effettivamente. Perciò Bentham pose il principio che il potere doveva essere visibile e inverificabile. Visibile: di continuo il detenuto avrà davanti agli occhi l'alta sagoma della torre centrale da dove è spiato. Inverificabile: il detenuto non deve mai sapere se è guardato, nel momento attuale; ma deve essere sicuro che può esserlo continuamente. Bentham, per rendere impossibile il decidere sulla presenza o l'assenza del sorvegliante, per far sì che i prigionieri, dalla loro cella, non possano scorgere neppure un'ombra o cogliere un controluce, previde non solo persiane alle finestre della sala centrale di sorveglianza, ma, all'interno, delle divisioni che la tagliavano ad angolo retto, e, per passare da un settore all'altro, non delle porte, ma delle *chicanes*: poiché il minimo battimento, una luce intravista, uno spiraglio luminoso, avrebbero tradito la presenza del guardiano. Il *Panopticon* è una macchina per dissociare la coppia vedere-essere visti: nell'anello periferico si è totalmente visti, senza mai vedere; nella torre centrale, si vede tutto, senza mai essere visti.

Dispositivo importante, perché automatizza e deindividualizza il potere. Questo trova il suo principio meno in una persona che non in una certa distribuzione programmata dei corpi, delle superfici, delle luci, degli sguardi; in un apparato i cui meccanismi interni producono il rapporto nel quale gli individui vengono presi. Le cerimonie, i rituali, i marchi per mezzo dei quali il più-di-potere viene manifestato dal sovrano, sono inutili. Esiste un meccanismo che assicura la dissimmetria, lo squilibrio, la differenza. Poco importa, di conseguenza, chi esercita il potere. Un individuo qualunque, quasi scelto a caso, può far funzionare la macchina: in assenza del direttore, la sua famiglia, gli amici, i visitatori, perfino i domestici. Così come è indifferente il motivo che lo muove: la curiosità di un indiscreto, la malizia di un bambino, l'appetito di sapere di un filosofo che vuole percorrere questo museo della natura umana, o la cattiveria di coloro che provano piacere a spiare e punire. Tanto più numerosi sono questi osservatori anonimi e passeggeri, tanto più aumentano, per il detenuto, il rischio di essere sorpreso e la coscienza inquieta di essere osservato. Il Panopticon è una macchina meravigliosa che, partendo dai desideri più diversi, fabbrica effetti omogenei di potere.

Un assoggettamento reale nasce meccanicamente da una relazione fittizia. In modo che non è necessario far ricorso a mezzi di forza per costringere il condannato alla buona condotta, il pazzo alla calma, l'operaio al lavoro, lo scolaro alla applicazione, l'ammalato all'osservanza delle prescrizioni. Bentham si meravigliava che le i-

stituzioni panoptiche potessero essere così lievi: non più inferriate, catene, pesanti serrature; basta che le separazioni siano nette e le aperture ben disposte. Alla potenza delle vecchie «case di sicurezza», con le loro architetture da fortezza, si può sostituire la geometria semplice ed economica di una «casa di certezza». L'efficacia del potere, la sua forza costrittiva, sono, in qualche modo, passate dall'altra parte – dalla parte della superficie di applicazione. Colui che è sottoposto a un campo di visibilità, e che lo sa, prende a proprio conto le costrizioni del potere; le fa giocare spontaneamente su se stesso; inscrive in se stesso il rapporto di potere nel quale gioca simultaneamente i due ruoli, diviene il principio del proprio assoggettamento. In effetti, anche il potere esterno può alleggerirsi delle sue pesantezze fisiche, tendere all'incorporeo; e più si avvicina a questo limite, più i suoi effetti sono costanti, profondi, acquisiti una volta per tutti, incessantemente ricondotti: perpetua vittoria che evita ogni scontro fisico e che è sempre giocata in anticipo.

Bentham non dice se si è ispirato, per il suo progetto, al serraglio che Le Vaux aveva costruito a Versailles: primo serraglio in cui i differenti elementi non sono, com'era nella tradizione, disseminati in un parco: al centro un padiglione ottagonale che al primo piano comprendeva una sola stanza, il salone del re; i lati si aprivano, con larghe finestre, su sette gabbie (l'ottavo era riservato all'ingresso) dov'erano rinchiuse diverse specie di animali. All'epoca di Bentham, questo serraglio era scomparso. Ma nel programma del *Panopticon* si trova l'analoga preoccupazione dell'osservazione individualizzante, della caratterizzazione e della classificazione, dell'organizzazione analitica dello spazio. Il *Panopticon* è un serraglio del re; l'animale è sostituito dall'uomo, il raggruppamento specifico dalla distribuzione individuale, il re dall'apparato di un potere furtivo. Tenuto conto di queste differenze, anche il *Panopticon* fa opera di naturalista. Esso permette di stabilire delle differenze: negli ammalati, osservare i sintomi di ciascuno, senza che la vicinanza dei letti, la circolazione dei miasmi, gli effetti del contagio alterino i quadri clinici; nei bambini, notare le prestazioni (senza che vi sia imitazione o copiatura), reperire le attitudini e, in rapporto a una evoluzione normale, distinguere ciò che è «pigrizia e testardaggine» da ciò che è «imbecillità incurabile»; negli operai, notare le attitudini di ciascuno, comparare i tempi che impiegano per un lavoro, e, se sono pagati a giornata, calcolare il salario in conseguenza.

Questo per il lato serraglio. Lato laboratorio, il *Panopticon* può essere utilizzato come macchina per fare esperienze, per modificare il comportamento, per addestrare o ricuperare degli individui.

Per sperimentare dei medicamenti e verificarne gli effetti. Provare differenti punizioni sui prigionieri secondo i loro delitti e il loro carattere e ricercare le più efficaci. Insegnare simultaneamente differenti tecniche agli operai, e stabilire la migliore. Tentare esperienze pedagogiche – e in particolare riprendere il famoso problema dell'educazione in reclusione, utilizzando trovatelli; si potrebbe vedere ciò che accade quando, nel sedicesimo o diciottesimo anno di età, si mettono in presenza ragazzi e ragazze; si potrebbe verificare se, come pensa Helvetius, chiunque può apprendere qualunque cosa; si potrebbe seguire «la genealogia di ogni idea osservabile»; si potrebbero allevare diversi bambini in diversi sistemi di pensiero, far credere ad alcuni che due più due non fanno quattro o che la luna è un formaggio, poi metterli tutti insieme quando avessero venti o venticinque anni; si avrebbero allora discussioni violente che trarrebbero assai più delle conferenze e dei sermoni per i quali si spende tanto denaro; si avrebbe almeno la possibilità di fare qualche scoperta nel campo della metafisica. Il *Panopticon* è un luogo privilegiato, per rendere possibile la sperimentazione sugli uomini e per analizzare con tutta certezza le trasformazioni che si possono operare su di loro. Il *Panopticon* può anche costituire un apparecchio di controllo sui propri meccanismi. Nella torre centrale, il direttore può spiare tutti gli impiegati che sono ai suoi ordini: infermieri, medici, sorveglianti istitutori, guardiani; potrà giudicarli continuamente, modificare la loro condotta, imporre loro i metodi che giudica migliori e lui stesso a sua volta, potrà essere osservato facilmente. Un ispettore che sorgesse all'improvviso al centro del *Panopticon* potrebbe giudicare con un sol colpo d'occhio, e senza che si potesse nascondergli nulla, come funziona tutta l'organizzazione. E d'altronde, rinchiuso com'è al centro del dispositivo architettonico, non gioca lo stesso direttore, una partita chiusa? Il medico incompetente, che avrà lasciato diffondersi il contagio, il direttore d'ospedale o di laboratorio che sarà stato incapace, saranno le prime vittime dell'epidemia o della rivolta. «Il mio destino – dice il Signore del *Panopticon* – è legato al loro [a quello dei detenuti] da tutti i legami che io sono stato capace di inventare». Il *Panopticon* funziona come una sorta di laboratorio del potere. Grazie ai suoi meccanismi di osservazione, guadagna in efficacia e in capacità di penetrazione nel comportamento degli uomini; un accrescimento di sapere viene a istituirsi su tutte le avanzate del potere, e scopre oggetti da conoscere su tutte le superfici dove questo si esercita.

# IL PROBLEMA DELLA TECNICA

## Theodor W. Adorno, *Ohne Leitbild, Parva Aesthetica*

Frankfurt 1967; trad. it. di E. Franchetti, *Parva Aesthetica*, Milano 1979.

Con Horkheimer, Theodor Wiesengrund Adorno (1903-1969) è stato la figura di spicco della Scuola di Francoforte. Dopo una prima serie di scritti sulla sociologia della musica, dagli anni Quaranta Adorno sviluppa una riflessione sulle forme impersonali di dominio che caratterizzano le moderne società capitalistiche occidentali. In particolare, nella *Dialettica dell'Illuminismo* (1947), Horkheimer e Adorno mostrano come l'esito dell'Illuminismo abbia condotto a forme di dominio della società sulla natura e sull'individuo, che vive tale esito come una forma di barbarie. Ciò, in definitiva, costituisce un rovesciamento delle originarie ragioni dell'Illuminismo.

A margine di questa sua opera di critica alla civiltà (svolta anche in *Minima moralia* del 1951 e in *Dialettica negativa* del 1966) e parallelamente alla sua colossale *Teoria estetica* (1970 postuma), in *Parva Aesthetica* Adorno si sofferma sul tema del rapporto tra ornamento e scopo in architettura, analizzando in particolare la figura di Adolf Loos. «Ciò che nelle opere non ha finalità pratica e ciò che è legato a uno scopo non si possono separare», afferma Adorno. Ogni materiale è intenzionato verso una forma a lui propria. Importanza e limiti del mestiere, in architettura, si confrontano con la «fantasia» che non è *creatio ex nihilo*, ma capacità di articolare lo spazio secondo gli scopi.

Consentitemi di cominciare con l'affermazione che il movimento antiornamentale ha interessato anche l'arte libera da finalità pratiche. Nell'opera d'arte la ricerca del necessario e la resistenza al superfluo sono elementi costitutivi. Dacché la tradizione non fornisce più alle arti alcun canone del giusto e del falso, il compito di operare questa riflessione spetta ad ogni singola opera; ciascuna deve verificare se stessa secondo la propria logica immanente, sia immanente o esterno ad essa il fine che la muove. Questo non è un fatto nuovo; Mozart, che pure era portatore e critico esecutore di una grande tradizione, al sommesso rimprovero di un sovrano che, dopo la prima del *Ratto del Serraglio*, gli diceva: «Ma quante note, caro Mozart», rispose: «Non una più del necessario, Maestà». Con la formula di finalità senza scopo come elemento del giudizio di gusto, nella *Critica del giudizio* Kant ha dato fondamento filosofico a questa norma. Solo che essa cela una dinamica storica: ciò che nel linguaggio dato di una certa sfera di materiali si dimostra ancora necessario, diviene superfluo, effettivamente ornamentale in senso deteriore, appena in quel linguaggio – in ciò che si chiama stile – cessa di legittimarsi. Quello che ieri era funzionale, oggi può essere il

suo opposto; questa dinamica storica è stata colta appieno da Loos nel concetto di ornamento. Anche il rappresentativo, lussureggiante, sontuoso, in certo senso chiassoso, può in taluni tipi di arte essere necessario, non chiassoso, in obbedienza a un loro principio intrinseco; condannare il barocco perché presenta gli aspetti suddetti sarebbe banausico. La critica dell'ornamento equivale alla critica di ciò che ha perduto il suo significato funzionale e simbolico e sopravvive come elemento organico putrescente, come tossina. Tutta l'arte moderna si oppone a questa sopravvivenza, al fittizio del romanticismo decaduto, all'ornamento che si limita a esorcizzare se stesso con vergognosa impotenza. Ornamenti siffatti sono stati eliminati dalla nuova musica, organizzata esclusivamente in funzione dell'espressione e della costruzione, con altrettanto rigore che dall'architettura; le innovazioni compositive di Schönberg, la battaglia letteraria di Karl Kraus contro la retorica giornalistica, e la denuncia dell'ornamento da parte di Loos, non hanno tra loro una vaga analogia storico-spirituale, ma sono per significato immediatamente analoghe. Ciò consente una correzione alla tesi di Loos, che quell'uomo generoso non avrebbe certamente rifiutato: mi riferisco al fatto che la questione del funzionalismo non coincide con quella della funzione pratica. Le arti senza un fine pratico e quelle legate a uno scopo non sono tra loro in quel radicale contrasto che egli supponeva. La differenza tra necessario e superfluo è immanente a ogni opera e non si esaurisce nel riferimento a un elemento a essa estrinseco o alla sua assenza.

In Loos e agli inizi del funzionalismo, tra funzionale ed esteticamente autonomo la separazione era drastica. Questa separazione, su cui si deve nuovamente portare la riflessione, aveva il suo nucleo polemico nell'arte applicata. Loos si formò nell'era dell'arte applicata; a cui non aderì, collocandosi storicamente, per così dire, fra Peter Altenberg e Le Corbusier. Il movimento che, a partire da Ruskin e Morris, insorse contro la bruttezza delle forme prodotte massivamente, forme, nel contempo, pseudo individualizzate, fece maturare concetti come quelli di volontà stilistica, stilizzazione, plasmazione e altresì l'idea che si dovesse portare l'arte nella vita per salvare la vita, che l'arte dovesse essere applicata, o comunque suonassero le relative parole d'ordine. Loos non tardò ad avvertire quanto vi fosse di discutibile in tali esigenze; si fa torto agli oggetti d'uso quando li si carica di ciò che non è richiesto dal loro impiego; si fa torto all'arte, alla sua ferma protesta contro il dominio degli scopi sugli uomini, quando la si riduce a quella prassi contro la quale, appunto, protestano i versi di Hölderlin: «*Denn nimmer von*

*nun an/taugt zum Gebrauche das Heil'ge*». [«Ché mai più, d'ora innanzi/Serve all'uso il Sacro»]. L'operazione, estranea all'arte, con cui venivano resi artistici degli oggetti pratici, fu altrettanto esecrabile di quella con cui l'arte senza finalità pratiche veniva orientata verso una prassi che alla fine l'avrebbe allineata in quella sfera d'onnipotenza del profitto a cui almeno da principio gli esperimenti di arte applicata avevano tentato di sottrarsi. Loos predicava il ritorno a un onesto mestiere che si servisse delle innovazioni tecniche senza prendere a prestito dall'arte le sue forme. Tali esigenze, il cui elemento restaurativo è emerso nel frattempo al pari di quello dell'individualizzazione nell'arte applicata, sono inficiate dall'antitesi un po' semplicistica; e si trascinano ancora oggi nelle discussioni sulla *Sachlichkeit*.

In quanto storicamente intrecciati, ciò che nelle opere non ha finalità pratiche e ciò che è legato a uno scopo non si possono dunque separare in modo assoluto. E gli ornamenti che Loos bandì con un accanimento furioso, che contrastava stranamente con la sua umanità, sono pur spesso, com'è noto, stigmi nelle cose di modi di produzione ormai superati. Inversamente, anche nell'arte senza finalità pratiche sono venuti ad associarsi fini quali il riunirsi insieme, la danza, l'intrattenimento, per scomparire poi nella sua legge formale. La finalità senza fine è la sublimazione dei fini. L'estetico non esiste in sé, esiste soltanto un campo di tensione di tale sublimazione. Ma per lo stesso motivo non esiste neppure una funzionalità chimicamente pura come opposto dell'estetico. Anche le forme più esclusivamente funzionali sono alimentate da rappresentazioni che provengono dall'esperienza artistica, quali la limpidezza e comprensibilità formali; nessuna è totalmente attinta dalla sua funzione. Non è senza ironia che in una delle opere più rivoluzionarie di Schönberg – la prima *Kammersymphonie* – compaia un tema di carattere ornamentale con un gruppetto che ricorda uno dei motivi principali del *Crepuscolo degli dei* e un altro appartenente alla prima frase della *Settima sinfonia* di Bruckner. L'ornamento è l'idea portante; se si vuole, l'idea, a suo modo, *sachlich*. Proprio questo tema di riporto diventa modello di un procedimento canonico nel quadruplice contrappunto: modello del primo complesso costruttivistico all'estremo della nuova musica. La fede nel materiale in quanto tale derivava, dall'altra parte, dalla religione, propria dell'arte applicata, in una pretesa materia nobile; religione che continua tuttora ad aleggiare nell'arte autonoma. A essa si associava l'idea di costruzione coerente al materiale. Le corrisponde un concetto adialettico di bellezza, che recinge l'arte autonoma come parco natura-

le. Se l'odio di Loos contro l'ornamento fosse stato conseguente, avrebbe dovuto estendersi all'arte nella sua totalità. L'arte infatti, una volta pervenuta all'autonomia, non può evitare del tutto inflessioni ornamentali, essendo ornamento, secondo i criteri del mondo pratico, la sua esistenza stessa. Loos indietreggia, a suo onore, davanti a questa conclusione; non diversamente, del resto, dai positivisti, che vorrebbero eliminare dalla filosofia ciò che appare loro poesia, ma non percepiscono però la poesia in se stessa come pregiudizio alla loro positività, e la tollerano, neutralizzata e al tempo stesso incontestata, nella sua sfera particolare; avendo annacquato l'idea della verità oggettiva in generale.

Il fatto che il materiale porti in sé la sua forma adeguata, presuppone che esso sia già investito di senso come tale, come lo fu, un tempo, dall'estetica simbolista. La resistenza all'arte applicata come fenomeno artistico scadente va ben oltre il fatto che le sue forme sono di seconda mano; tocca il culto dei materiali, che si circonda di un'aura di sostanzialità. È quanto ha espresso Loos nella sua critica alle stoffe tinte con la tecnica *batic*. I materiali artistici di origine industriale scoperti nel frattempo non consentono più la fiducia arcaica in una bellezza naturale, residuo magico delle virtù delle pietre preziose. La crisi dei più recenti sviluppi dell'arte autonoma mostra non da ultimo come dal materiale in sé sia difficilmente ricavabile un organismo significativo; come ciò che se ne ricava tenda a essere pressoché vuoto *bricolage*; l'idea di coerenza al materiale nell'arte funzionale non resta indifferente a tali esperienze critiche. Il momento illusorio della funzionalità fine a se stessa emerge dalla riflessione sociologica più elementare. Funzionale *hic et nunc* sarebbe soltanto ciò che è tale nella presente società. Ma di essa sono parte integrante delle irrazionalità, ciò che Marx chiamava i suoi *faux frais*; giacché malgrado ogni pianificazione sociale, oggi come ieri il processo sociale si svolge sostanzialmente alla cieca, in modo irrazionale. Un'irrazionalità di cui portano il marchio tutti i fini e, dunque, anche la razionalità dei mezzi tramite i quali quei fini dovrebbero essere raggiunti. Così l'onnipresente pubblicità, funzionale al profitto, si prende gioco di ogni funzionalità secondo il criterio della coerenza di materiali. Se fosse funzionale, senza superfluo ornamentale, cesserebbe di assolvere la sua funzione come pubblicità. Certo l'orrore per la tecnica è reazionario e stantio; ma è anche altro; è, nel contempo, orrore per la violenza esercitata da una società irrazionale sui suoi membri coatti e su tutto ciò che esiste. In esso persiste una trepida esperienza infantile che Loos, altrimenti saturo di esperienze originarie, sembra aver ignorato: l'anelito al castello con lun-

ghe fughe di stanze e seriche tappezzerie; l'utopia della via di scampo. Qualcosa di codesta utopia sopravvive nel disgusto per la scala mobile, per le cucine esaltate da Loos, per le ciminiere delle fabbriche, per gli aspetti miserabili della società antagonistica. Che viene trasfigurata dall'apparenza. Ma lo smontaggio del disgusto – quello dei merli dei castelli falsi ironizzati da Thorstein Veblen, nonché delle decorazioni impresse sulle scarpe – non ha alcun potere sull'avvilimento della sfera in cui si continua pur sempre ad agire; anzi, rafforza se possibile l'orrore. Ciò si ripercuote sul mondo delle immagini. L'arte positivistica, una cultura del puro esistente, è stata presa per verità estetica. Si prospetta una Neo-Ackerstrasse [Dal nome della strada a Berlino in cui era situato l'ingresso alla fabbrica dell'AEG, punto d'incontro tra grande industria e architettura, *ndc*].

Fino a oggi il limite del funzionalismo è stato lo spirito borghese inteso come senso pratico. In Loos, questo nemico giurato della cultura casereccia viennese, ci si imbatte in qualcosa di sorprendentemente borghese. Nel tessuto borghese della sua città sopravviveva una componente assolutistico-feudale così forte, che per emanciparsi dal formalismo arcaico egli fece proprio il principio rigoroso di quel tessuto; nei suoi scritti non sono rari gli attacchi alla cerimoniosa cortesia viennese. Ma a parte questo, la sua polemica presenta un colorito puritano tutto particolare; si accompagna a qualcosa di ossessivo. Come in molta critica borghese della cultura, anche in Loos la consapevolezza di aver a che fare con una cultura che tale non è – consapevolezza che più di ogni altra cosa ispirò il suo rapporto con l'ambiente nativo – si intreccia con qualcosa di ostile alla cultura che, insieme con l'apparenza, volentieri avrebbe bandito anche ciò che è gradevole, levigato al tatto; senza curarsi del fatto che se la cultura non è la natura scabra, non è però neppure il suo dominio spietato. La *Sachlichkeit* apre prospettive di libertà solo quando si sbarazza del barbarico; solo quando smette di traumatizzare sadicamente gli uomini, di cui interpreta i bisogni secondo i propri criteri, con spigoli acuti, stanze, scale, ecc. calcolati al millimetro. Non pochi, credo, hanno fatto penosamente esperienza sul proprio corpo di quanto poco sia pratico ciò che è spietatamente pratico; di qui il sospetto che ciò che rifiuta lo stile sia esso stesso, inconsciamente, uno stile. Loos mette in relazione l'ornamento col simbolismo erotico. L'esigenza di abolire il primo si accoppia con l'avversione per il secondo; la natura incompresa è per lui arretrata e, al tempo stesso, vergognosa. Il tono con cui condanna l'ornamento ha qualcosa dell'indignazione, spesso proiettiva, che suscitano i delitti contro il buoncostume: «Ma l'uomo del nostro tempo,

che per un suo impulso imbratta i muri con simboli erotici, è un delinquente e un degenerato». L'ingiuria – la parola «degenerazione» – provoca associazioni sgradevoli: «Si può misurare la civiltà di un popolo dal grado in cui sono sconciate le sue latrine», egli ritiene. Ma nei paesi meridionali e latini in genere, il fenomeno è tutt'altro che raro – i surrealisti hanno attinto non poco a tali fonti inconsce – e Loos avrebbe certamente esitato prima di accusare quei paesi di difetto di civiltà. Il suo odio per l'ornamento riesce incomprensibile se non lo riferiamo all'impulso mimetico, contrario all'oggettivazione razionale, che egli vi avvertiva: all'espressione affine persino come lutto e lamento al principio di piacere, che nega l'espressione oggettivo-razionale. Solo schematicamente il momento espressivo può essere relegato nell'arte e separato dagli oggetti d'uso; che persino quando ne sono mancanti gli pagano un tributo con lo sforzo di evitarlo. E che quando sono vecchi pervengono alla loro espressività completa, divengono immagine collettiva di un'epoca. Non c'è forse forma pratica che accanto all'attitudine all'uso non abbia anche un aspetto simbolico; ciò è già stato dimostrato dalla psicoanalisi per le immagini arcaiche dell'inconscio, tra cui figura in primo luogo la casa; secondo Freud in una forma tecnica come quella del dirigibile agisce fin dall'inizio un'intenzione simbolica; secondo indagini americane, ciò vale nell'attuale psicologia di massa in particolar modo per l'automobile. Le forme funzionali sono il linguaggio della loro funzione. Grazie all'impulso mimetico, il vivente si rende simile a ciò che lo circonda assai prima che gli artisti comincino a produrre imitazioni; ciò che appare simbolo, quindi ornamento, infine accessorio superfluo, ha origine dalle forme di natura a cui gli uomini si adattano coi loro manufatti. Ciò che di interiore essi esprimono in quell'impulso ebbe, in altri tempi, carattere esterno, di ineludibile oggettività. Questo dovrebbe spiegare il dato di fatto, noto dopo Loos, che gli ornamenti e le forme artistiche in generale non si possono inventare. La prestazione di ogni artista, e non soltanto dell'artista legato a una finalità pratica, si riduce a qualcosa di incomparabilmente più modesto di ciò che la religione dell'arte del secolo XIX e dell'inizio del XX pretendevano. Con ciò, tuttavia, non è risolta la questione del come sia ancora possibile un'arte di cui nessun ornamento è più elemento sostanziale e che non può inventarne.

La crisi in cui venne a trovarsi la *Sachlichkeit* non derivò da un errore, da qualcosa che si potesse deliberatamente correggere. Fu una conseguenza dello sviluppo storico del fenomeno. Gli oggetti d'uso, che pur hanno un'affinità col principio di piacere molto più

immediata di quanto non l'hanno le opere responsabili solo dinanzi alla loro legge formale, divengono portatori di un rifiuto: non sia mai. Secondo la morale borghese del lavoro, il piacere è energia sprecata. Loos è d'accordo. La sua formulazione ci rivela quanto il precoce critico della cultura fosse complice dell'ordine di cui criticava le manifestazioni, là dove non erano coerenti al loro principio: «L'ornamento è forza-lavoro sprecata e perciò è spreco di salute. E così è stato sempre. Ma oggi esso significa anche spreco di materiale, e le due cose insieme significano spreco di capitale». Qui si intrecciano due motivi tra loro inconciliabili: la parsimonia – dove, infatti, se non nelle norme del profitto, sta scritto che nulla deve essere sprecato? – e il sogno di un mondo tecnicizzato, libero dalla vergogna del lavoro. Il secondo motivo accenna a un mondo che trascende quello dell'utile. In Loos ciò è evidente quando, nella tanto lamentata impotenza ornamentale, nella cosiddetta fine della forza formatrice di stile che egli considerava un'invenzione degli storici dell'arte, ravvisa un progresso, quando in ciò che per la mentalità borghese era il risvolto negativo della società industriale ravvisa un elemento positivo: «Per stile s'intendeva l'ornamento. Dissi allora: non piangete! Guardate, questo appunto costituisce la grandezza del nostro tempo, il fatto cioè che esso non sia in grado di produrre un ornamento nuovo. Noi abbiamo superato l'ornamento, con fatica ci siamo liberati dall'ornamento. Guardate, il momento si approssima, il compimento ci attende. Presto le vie della città risplenderanno come bianche muraglie! Come Sion, la città santa, la capitale del cielo. Allora sarà il compimento». Lo stato di assenza di ornamento farebbe allora tutt'uno con l'utopia, presenza interamente realizzata che non ha più bisogno di simboli. Tutto il contenuto di verità del concreto, *sachlich*, sta in quest'utopia. Per Loos essa è garantita dall'esperienza critica dello *Jugendstil*: «Il singolo individuo non ha la facoltà di creare una forma, quindi nemmeno l'architetto. L'architetto però ripete continuamente questo impossibile tentativo – e sempre senza successo. La forma e l'ornamento sono il risultato dell'inconscia opera comune degli uomini che appartengono a un certo cerchio di civiltà. Tutto il resto è arte. L'arte è la volontà ostinata del genio. Dio gli ha affidato questo compito». Da allora l'assioma che l'artista agisce per mandato divino non ha più corso. Il disincanto iniziato nella sfera degli oggetti d'uso si è esteso all'arte. Non da ultimo, si è ridotta la differenza assoluta tra ciò che è inesorabilmente funzionale e ciò che è autonomo e libero. È emersa l'insufficienza delle forme puramente funzionali, un che di monotono, povero, limitato nella sua praticità. Se

ne distaccano alcune singole opere di alto livello, che per il momento ci si accontenta di ascrivere alla genialità dei loro autori, senza aver sottoposto a verifica l'elemento oggettivo che autorizza a parlare di genialità. D'altra parte il tentativo di lasciare libero accesso alla fantasia come correttivo, non come prodotto della cosa stessa – il tentativo di rialzare il livello dell'opera dall'esterno – è vano e favorisce la falsa resurrezione dell'accessorio decorativo, di ciò che la nuova architettura critica di più. Nulla è più sconfortante della modernità moderata dello stile della ricostruzione tedesca, la cui analisi critica a opera di un competente autentico sarebbe di grande attualità. Il sospetto espresso nei *Minima moralia* che non si possa più abitare veramente, trova conferma. Sulla forma di qualsiasi abitare grava l'ombra del provvisorio, di quegli esodi che ebbero il loro orrendo preludio nelle emigrazioni dell'epoca e della guerra hitleriane. Della contraddizione nella sua necessità deve farsi carico la coscienza, che non può mettersi in pace. Altrimenti abbraccia il partito della catastrofe, che continua a incombere. La più recente – i bombardamenti – hanno messo l'architettura in una condizione da cui non si è risollevata.

I poli della contraddizione sono due concetti che sembrano escludersi a vicenda: mestiere e fantasia. Di quest'ultima Loos dichiara espressamente che nel mondo degli oggetti d'uso si deve fare a meno: «Al posto delle forme fantastiche dei secoli trascorsi, al posto dell'arte ornamentale fiorita in passato, doveva sostituirsi la pura e semplice costruzione. Linee diritte, spigoli ad angolo retto: così lavora l'artigiano che davanti agli occhi non ha altro che l'obiettivo che si è prefisso e di fronte a sé ha solo il materiale e i suoi strumenti». Le Corbusier, invece, nei suoi scritti teorici ha sanzionato la fantasia, sia pure in modo relativamente generico: «Compito dell'architetto: la conoscenza dell'uomo, fantasia creativa, bellezza, libertà di scelta (uomo spirituale)». Non credo che si vada errati dicendo che gli architetti avanzati sono inclini a privilegiare il mestiere, e quelli arretrati a riempirsi la bocca con la fantasia. Comunque, non si dovrebbe accettare così semplicisticamente né il concetto di mestiere né quello di fantasia, che nel corso del dibattito si sono logorati; altrimenti non si supera l'alternativa. La parola «mestiere», che suscita subito consenso senza eccezione, copre cose qualitativamente molto diverse. Solo l'incompetenza dilettantesca e l'idealismo banausico avranno difficoltà ad ammettere che ogni autentica attività artistica nel senso più ampio del termine esige una conoscenza dei materiali e delle tecniche disponibili estremamente esatta, e cioè una conoscenza adeguata al livello massimo di volta in volta raggiun-

to. Soltanto chi non si è mai assoggettato alla disciplina dell'opera e si immagina che essa nasca per intuizione, temerà che il contatto coi materiali e la conoscenza delle tecniche facciano perdere all'artista la sua qualità originaria. Chi non impara a conoscere ciò che è disponibile e non gli fa compiere un passo avanti, estrae dal proprio presunto abisso di profondità soltanto il residuo di formule ormai superate. La parola *Handwerk* [Artigianato, mestiere; parola formata da *Hand*, mano, e *Werk*, opera] richiama questa semplice verità; ma anche altro ancora, di tutt'altra specie. La sillaba *Hand* allude a modi di produzione propri di un'economia rudimentale, perdutisi col trionfo della tecnica e avviliti dalle pittoresche riesumazioni dei rappresentanti del *modern style*. Alla parola *Handwerk* si associa il grembiule di Hans Sachs, magari la grande Cronaca universale; a volte non riesco a evitare il sospetto che anche fra i più giovani adepti della religione del mestiere, che disprezzano l'arte, sopravviva un arcaismo cialtronesco; certuni si considerano al di là dell'arte solo perché dell'arte fu loro negata quell'esperienza che autorizzò Loos a contrapporla con tanto pathos alle sue applicazioni pratiche. In campo musicale ho scoperto che il mestiere, per un suo difensore che con romantico antiromanticismo manifestava apertamente i propri sentimenti anticorporativi, equivaleva a formule o, secondo la sua espressione, a pratiche stereotipate, intese a risparmiare le forze del compositore; e questo senza sospettare neppur vagamente che la specificità di qualsiasi compito che si ponga concretamente esclude oggi formule di questo tipo. Coloro che la pensano così riducono il mestiere a ciò contro cui esso si era rivolto, alla medesima ripetizione morta, cosa che aveva caratterizzato l'impiego dell'ornamento. Che poi nel concetto di plasmazione come cosa separata, indipendente dalla legge immanente di ciò che deve essere plasmato, sia riconoscibile uno spirito alquanto simile, si può supporre, ma io rinunzio a pronunciarmi in proposito. In ogni caso, l'amore retrospettivo per l'artigiano, che è socialmente condannato a scomparire, potrebbe conciliarsi molto bene col gesto arrogantemente presuntuoso del suo successore, lo specialista, che grezzo come il suo tavolo e le sue sedie e orgoglioso della propria competenza, si esime dal fare per l'appunto ciò che è più necessario in un'epoca in cui non c'è più nulla a cui possa afferrarsi, vale a dire dal riflettere. Se è vero che lo specialista è ormai indispensabile e che le tecniche di fabbricazione degli oggetti d'uso anteriori alla divisione del lavoro non sono ripristinabili, non è però meno vero che il tipo dello specialista non è affatto la misura di tutte le cose. La sua spregiudicata modernità, che si illude di poter fare a meno di tutte le ideologie, si

adatta bene alla maschera della routine piccolo borghese: il mestiere al mestierante. In senso buono, mestiere significa adeguatezza dei mezzi ai fini. I fini non sono certamente indipendenti da tale adeguatezza. I mezzi hanno una logica propria, che rinvia oltre loro stessi. Ma se l'adeguatezza dei mezzi diventa fine a se stessa, se viene feticizzata, allora la mentalità professionale produce il contrario di ciò che si intendeva quando la si mobilitò contro le giubbe e le berrette di velluto, impedisce la ragione obiettiva delle forze produttive, anziché svilupparla liberamente. Oggi, ogni qualvolta il mestiere viene elevato a norma, bisogna considerare attentamente cosa si intende con questo concetto. Che come tale appartiene al contesto delle funzioni. E non sempre le funzioni del mestiere sono le più illuminate e avanzate.

Ma se non si deve rimaner schiavi del concetto di mestiere, bisogna premunirsi anche di fronte a quello di fantasia. Con la banalità psicologica secondo cui la fantasia non sarebbe altro che la rappresentazione del non ancora esistente, si dice press'a poco ciò che essa si prefigge nei processi artistici e, suppongo, anche in quelli dell'arte legata a uno scopo. Walter Benjamin ha definito una volta la fantasia come la capacità di interpolazione nel più piccolo. Con ciò ci si colloca senza dubbio oltre le idee correnti, buone a esaltarla in astratto e a bandirla in concreto. Nel lavoro produttivo di un'opera, la fantasia non è il piacere dell'invenzione senza vincolo alcuno, la *creatio ex nihilo.* Che non esiste in nessuna arte, neppure, diversamente dall'opinione di Loos, nell'arte autonoma. Ogni analisi approfondita delle opere d'arte autonome porta alla conclusione che la parte spettante all'invenzione dell'artista, il di più rispetto al livello dei materiali e delle forme fino a quel momento raggiunto, è infinitamente piccola: un valore limite. D'altra parte, definire la fantasia sulla base di un adattamento preventivo ai materiali e agli scopi è riduttivo e in diretta contraddizione col concetto stesso; significa confinarla nel sempre-uguale. Impossibile circoscrivere il possente contributo della fantasia nell'opera di Le Corbusier nei limiti di quelle relazioni tra architettura e corpo umano a cui egli si riferiva nei suoi scritti. È evidente che nei materiali e nelle forme che l'artista recepisce e con cui lavora, esiste nonostante tutto, per poco che conservino un senso, qualcosa di più che materiale e forma. Fantasia significa: innervare questo di più. Non è così strano come può sembrare. Infatti le forme e perfino i materiali non sono affatto quei dati di natura che l'artista irriflesso facilmente inclina a credere. In essi c'è storia e, con la storia, anche spirito accumulato. Questo contenuto non è una legge positiva, diventa piuttosto figu-

ra del problema precisamente tracciata. Nella misura in cui la fantasia artistica afferra il problema, risveglia contemporaneamente il contenuto accumulato. I passi, sempre minimi, della fantasia, rispondono alla domanda che materiali e forme, nella loro muta lingua oggettuale, le rivolgono. Così questi momenti distinti, e insieme a essi lo scopo e la legge formale immanente, convergono. Tra gli scopi, lo spazio e il materiale, c'è un'azione reciproca; nessuno di essi è un fenomeno originario a cui si debba risalire. L'acquisizione filosofica che non c'è pensiero che conduca a un dato assolutamente primario, che un tale dato è il prodotto di un'astrazione, vale anche per l'estetica [...].

La questione del funzionalismo è la questione della subordinazione all'utilità. Non c'è dubbio che l'inutile sia logoro. Il corso dello sviluppo ha fatto emergere la sua immanente insufficienza estetica; il mero utile, d'altra parte, è intessuto entro un contesto di colpa, strumento di inaridimento del mondo, di desolazione, senza tuttavia che gli uomini siano capaci da loro stessi di un conforto che non sia illusorio. Se la contraddizione non si lascia eliminare, comprenderla sarebbe già un piccolo passo avanti. L'utilità sviluppa la propria dialettica specifica nella società borghese. Secondo questa dialettica l'utile sarebbe traguardo supremo, la cosa divenuta umana, la riconciliazione con gli oggetti che cessano di essere murati agli uomini e a cui gli uomini non recano più oltraggio. La percezione di oggetti tecnici nell'infanzia, alla quale si presentano come immagini di qualcosa di vicino, di soccorrevole, di estraneo all'interesse di profitto, promette uno stato siffatto; la sua figurazione non è sconosciuta alle utopie sociali. Come punto prospettico dello sviluppo, si potrebbe pensare che le cose diventate utili appieno perderebbero la loro freddezza. Non solo, allora agli uomini non toccherebbe più soffrire per il carattere cosale del mondo, ma anche le cose, una volta raggiunto il loro scopo, risulterebbero appropriate, liberate dalla loro cosalità. Ma nella società ogni utile è deformato, stregato. Che la società faccia apparire le cose come se esistessero per gli uomini, questa è la menzogna; laddove sono prodotte per il profitto e solo incidentalmente soddisfano i bisogni; che suscitano secondo gli interessi del profitto e sistemano tagliandoli conformemente a questi. E poiché l'utile, il vantaggioso agli uomini, il purificato dal loro dominio e sfruttamento, sarebbe il giusto, nulla è più insopportabile esteticamente della forma che oggi assume l'utile sotto il giogo del suo contrario, da esso corrotta sin nel più intimo. La *raison d'être* di tutta l'arte autonoma fin dagli inizi dell'era borghese, è che solo l'inutile supplisce a ciò che un giorno potrebbe es-

sere l'utile, l'uso felice, il contatto con le cose al di là dell'antitesi di utilità e inutilità. Ciò induce gli uomini ben intenzionati a insorgere contro la dimensione pratica. Se, per reazione all'inutile, ne proclamano il primato, passano dalla parte del loro mortale nemico. Il lavoro non è una vergogna, si usa dire. Come nella maggior parte dei modi di dire, è proprio la verità opposta a venir taciuta; lo scambio degrada lo stesso lavoro utile e la sua maledizione raggiunge anche l'arte autonoma. Nella quale l'inutile conservato nella sua forma limitata e particolare, è esposto senza scampo alla critica, che in essa esercita l'utile, mentre nell'utile l'ormai esistente si barrica contro la propria possibilità. L'oscuro segreto dell'arte è il carattere di feticcio della merce. Il funzionalismo vorrebbe sfuggire al suo irretimento, ma scuote invano le catene, finché rimane succube della società irretita.

Ho cercato di attirare la vostra attenzione su contraddizioni di cui solo lo specialista saprebbe progettare la soluzione; ma vi è motivo di dubitare che una soluzione sia oggi possibile. Per questo io stesso devo attendermi da voi il rimprovero di inutilità. Da cui potrei difendermi sostenendo per l'appunto la tesi che i concetti di utile e inutile non possono essere assunti indiscriminatamente. È passato il tempo in cui era lecito chiudersi, restar fissi ciascuno al proprio compito. La materia richiede quella riflessione che l'aderenza alla materia – la *Sachlichkeit* – ha tacciato di estraneità alla materia. Se si esige che il pensiero fornisca senza indugio la sua legittimazione – che dica a cosa serve – per lo più lo si mette a tacere proprio nel punto in cui matura vedute che un giorno, imprevedibilmente, potranno anche mostrarsi utili per una prassi migliore. Il pensiero ha la sua propria forza motrice cogente al pari di quella che agisce nel materiale del vostro lavoro e che vi è familiare. La crisi che qui si manifesta, per cui il lavoro concreto dell'artista, sia o non sia un esperto di funzioni, non può più procedere ingenuamente seguendo i binari, esige che lo specialista, per quanto orgoglioso del proprio mestiere, sappia guardare al di là di esso proprio per farvi fronte. E precisamente sotto un duplice aspetto. Da un lato, nel senso della teoria sociale: egli deve rendersi conto della collocazione del suo lavoro nella società e dei limiti sociali che gli si pongono ovunque. Ciò si avverte in modo acuto nella programmazione urbanistica, dove le questioni architettoniche e quelle sociali – per esempio quella dell'esistenza o meno di un soggetto sociale globale – entrano in collisione non solo per quanto riguarda i problemi della ricostruzione. Che un programma urbanistico ispirato a scopi particolari anziché a uno scopo sociale globale sia inadeguato, non ha certo

bisogno di illustrazione. Gli immediati punti di vista pratici della programmazione urbanistica non coincidono con quelli di una programmazione veramente razionale, libera dalle irrazionalità sociali: manca quel soggetto sociale globale di cui la programmazione urbanistica dovrebbe tener conto; non da ultimo per questo motivo, essa minaccia o di degenerare nel caos o di ostacolare la produzione architettonica individuale. D'altro lato – e vorrei dir questo, qui tra voi, con una certa forza – l'architettura non può fare a meno, ancora una volta e come ogni arte legata a uno scopo, della screditata riflessione *estetica*. So quanto la parola «estetica» vi riesca sospetta: penserete a professori che con gli occhi al cielo escogitano leggi formalistiche per raggiungere una bellezza intramontabile e imperitura, leggi che il più delle volte non sono altro che ricette per confezionare un effimero Kitsch classicistico. E infatti sarebbe tempo che l'estetica imboccasse un'altra strada; che riassorbisse quelle obiezioni con cui ha annoiato tutti gli artisti degni di questo nome. Se non abbandona la strada accademica per un'autocritica radicale, è già condannata. Ma come l'estetica, in quanto parte integrante della filosofia, attende un nuovo impulso dallo sforzo intellettuale, così la più recente attività artistica non può fare a meno dell'estetica.

## Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit*

1936; trad. it. di E. Filippini, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino 1966.

La produzione di Walter Benjamin (1892-1940) comprende pochi saggi di carattere filosofico, ma rilevanti riflessioni di sociologia dell'arte e critica letteraria, orientate sia secondo orientamenti marxisti che secondo il metodo dell'ermeneutica talmudica (si veda, in particolare, *Il dramma barocco tedesco*, 1925).

Ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), Benjamin affronta il problema dell'arte nella società di massa. Il *quid* sacrale che circonda l'arte è l'aura, il suo *hic et nunc*: ciò attesta l'autenticità di un'opera d'arte, e, allo stesso tempo, è testimonianza della sua origine magico-rituale. Con la riproducibilità tecnica (la riproducibilità è sempre esistita), l'arte perde la sua «auraticità» e viene ridotta a prodotto espositivo e di consumo. In questo modo, tuttavia, si libera anche di quel velo sacrale che le impediva di essere fenomeno di massa. Può essere, in tal modo, fruita da tutti, anche se – nel caso dell'architettura – in maniera «distratta».

Anche se Benjamin, in questo saggio, non accenna mai direttamente all'architettura, si è ritenuto opportuno inserire alcuni passi del testo per l'importanza che assumono nel contemporaneo dibattito sull'architettura e, in particolare, in quello tra architettura d'autore ed edilizia e tra autenticità e falsità dell'opera restaurata.

In linea di principio, l'opera d'arte è sempre stata riproducibile. Una cosa fatta dagli uomini ha sempre potuto essere rifatta da uomini. Simili riproduzioni venivano realizzate dagli allievi per esercitarsi nell'arte, dai maestri per diffondere le opere, infine da terzi semplicemente avidi di guadagni. La riproduzione tecnica dell'opera d'arte è invece qualcosa di nuovo, che si afferma nella storia a intermittenza, a ondate spesso lontane l'una dall'altra, e tuttavia con una crescente intensità. I greci conoscevano soltanto due procedimenti per la riproduzione tecnica delle opere d'arte: la fusione e il conio. Bronzi, terrecotte e monete erano le uniche opere d'arte che essi fossero in grado di produrre in quantità. Tutte le altre erano uniche e non tecnicamente riproducibili. Con la silografia diventò per la prima volta tecnicamente riproducibile la grafica; così rimase a lungo, prima che, mediante la stampa, diventasse riproducibile anche la scrittura. Gli enormi mutamenti che la stampa, cioè la riproducibilità tecnica della scrittura, ha suscitato nella letteratura so-

no noti. Ma essi costituiscono soltanto un caso, benché certo particolarmente importante, del fenomeno che qui viene considerato sulla scala della storia mondiale. Nel corso del Medioevo, alla silografia vengono ad aggiungersi l'acquaforte e la puntasecca, come, all'inizio del secolo XIX, la litografia.

Con la litografia, la tecnica riproduttiva raggiunge un grado sostanzialmente nuovo. Il procedimento, molto più efficace, che rispetto all'incisione del disegno in un blocco di legno o in una lastra di rame è costituito dalla sua trasposizione su una lastra di pietra, diede per la prima volta alla grafica la possibilità non soltanto di introdurre nel mercato i suoi prodotti in grande quantità (come già avveniva prima), ma anche di farlo conferendo ai prodotti configurazioni ogni giorno nuove. Attraverso la litografia, la grafica si vide in grado di accompagnare in forma illustrativa la dimensione quotidiana. Cominciò a tenere il passo della stampa. Ma fin dall'inizio, pochi decenni dopo l'invenzione della litografia, venne superata dalla fotografia. Con la fotografia, nel processo della riproduzione figurativa, la mano si vide per la prima volta scaricata delle più importanti incombenze artistiche, che ormai venivano a essere di spettanza dell'occhio che guardava dentro l'obiettivo. Poiché l'occhio è più rapido ad afferrare che non la mano a disegnare, il processo della riproduzione figurativa venne accelerato al punto da essere in grado di star dietro all'eloquio. L'operatore cinematografico nel suo studio, manovrando la sua manovella, riesce a fissare le immagini alla stessa velocità con cui l'interprete parla. Se nella litografia era virtualmente contenuto il giornale illustrato, nella fotografia si nascondeva il film sonoro. La riproduzione tecnica del suono venne affrontata alla fine del secolo scorso. Questi sforzi convergenti hanno prefigurato una situazione che Paul Valéry definisce con questa frase: «Come l'acqua, il gas o la corrente elettrica, entrano grazie a uno sforzo quasi nullo, provenendo da lontano, nelle nostre abitazioni per rispondere ai nostri bisogni, così saremo approvvigionati di immagini e di sequenze di suoni, che si manifestano a un piccolo gesto, quasi un segno, e poi subito ci lasciano». Verso il 1900, la riproduzione tecnica aveva raggiunto un livello, che le permetteva, non soltanto di prendere come oggetto tutto l'insieme delle opere d'arte tramandate e di modificarne profondamente gli effetti, ma anche di conquistarsi un posto autonomo tra i vari procedimenti artistici. Per lo studio di questo livello nulla è più istruttivo del modo in cui le sue due diverse manifestazioni – la riproduzione dell'opera d'arte e l'arte cinematografica – hanno agito sull'arte nella sua forma tradizionale.

Anche nel caso di una riproduzione perfezionata, manca un elemento; l'*hic et nunc* dell'opera d'arte – la sua esistenza unica è irripetibile nel luogo in cui si trova. Ma proprio su questa esistenza, e in null'altro, si è attuata la storia a cui essa è stata sottoposta nel corso del suo durare. In quest'ambito rientrano sia le modificazioni che essa ha subito nella sua struttura fisica nel corso del tempo, sia i mutevoli rapporti di proprietà in cui può essersi venuta a trovare. La traccia delle prime può essere reperita soltanto attraverso analisi chimiche o fisiche che non possono venir eseguite sulla riproduzione; quella dei secondi è oggetto di una tradizione la cui ricostruzione deve procedere dalla sede dell'originale.

L'*hic et nunc* dell'originale costituisce il concetto della sua autenticità. Analisi di genere chimico della patina di un bronzo possono essere necessarie per la constatazione della sua autenticità; corrispondentemente, la dimostrazione del fatto che un certo codice medievale proviene da un archivio del secolo XV può essere necessaria per stabilirne l'autenticità. L'intiero ambito dell'autenticità si sottrae alla riproducibilità tecnica – e naturalmente non di quella tecnica soltanto. Ma mentre l'autentico mantiene la sua piena autorità di fronte alla riproduzione manuale che di regola viene da esso bollata come un falso, ciò non accade nel caso della riproduzione tecnica. Essa può, per esempio mediante la fotografia, rilevare aspetti dell'originale che sono accessibili soltanto all'obiettivo, che è spostabile e in grado di scegliere a piacimento il suo punto di visita, ma non all'occhio umano, oppure, con l'aiuto di certi procedimenti, come l'ingrandimento o la ripresa al rallentatore, può cogliere immagini che si sottraggono interamente all'ottica naturale. È questo il primo punto. Essa può inoltre introdurre la riproduzione dell'originale in situazioni che all'originale stesso non sono accessibili. In particolare, gli permette di andare incontro al fruitore, nella forma della fotografia oppure del disco. La cattedrale abbandona la sua ubicazione per essere accolta nello studio di un amatore d'arte; il coro che è stato eseguito in un auditorio oppure all'aria aperta può venir ascoltato in una camera.

Le circostanze in mezzo alle quali il prodotto della riproduzione tecnica può venirsi a trovare possono lasciare intatta la consistenza intrinseca dell'opera d'arte – ma in ogni modo determinano la svalutazione del suo *hic et nunc*. Benché ciò non valga soltanto per l'opera d'arte, ma anche, e allo stesso titolo, ad esempio, per un paesaggio che in un film si dispiega di fronte allo spettatore, questo processo investe, nell'oggetto artistico, un ganglio che in nessun oggetto naturale è così vulnerabile. Cioè la sua autenticità.

L'autenticità di una cosa è la quintessenza di tutto ciò che, fin dall'origine di essa, può venir tramandato, dalla sua durata materiale alla sua virtù di testimonianza storica. Poiché quest'ultima è fondata sulla prima, nella riproduzione, in cui la prima è sottratta all'uomo, vacilla anche la seconda, la virtù di testimonianza della cosa. Certo, soltanto questa; ma ciò che così prende a vacillare è precisamente l'autorità della cosa.

Ciò che vien meno è insomma quanto può essere riassunto con la nozione di «aura»; e si può dire: ciò che vien meno nell'epoca della riproducibilità tecnica è l'«aura» dell'opera d'arte.

Il processo è sintomatico; il suo significato rimanda al di là dell'ambito artistico. La tecnica della riproduzione, così si potrebbe formulare la cosa, sottrae il riprodotto all'ambito della tradizione. Moltiplicando la riproduzione, essa pone al posto di un evento unico una serie quantitativa di eventi. E permettendo alla riproduzione di venire incontro a colui che ne fruisce nella sua particolare situazione, attualizza il riprodotto. Entrambi i processi portano a un violento rivolgimento che investe ciò che viene tramandato – a un rivolgimento della tradizione, che è l'altra faccia della crisi attuale e dell'attuale rinnovamento dell'umanità. Essi sono strettamente legati ai movimenti di massa dei nostri giorni. Il loro agente più potente è il cinema. Il suo significato sociale, anche nella sua forma più positiva, e anzi proprio in essa, non è pensabile senza quella distruttiva, catartica: la liquidazione del valore tradizionale dell'eredità culturale. Questo fenomeno è particolarmente vistoso nei grandi film storici. Esso vi conquista sempre nuove posizioni, e quando, nel 1927, Abel Gance esclama entusiasticamente: «Shakespeare, Rembrandt, Beethoven faranno dei film... Tutte le leggende, tutte le mitologie e tutti i miti, tutti i fondatori di religioni, anzi tutte le religioni... aspettano la loro risurrezione nel film, e gli eroi si accalcano alle porte», senza rendersene conto, invita a una liquidazione generale [...].

L'unicità dell'opera d'arte si identifica con la sua integrazione nel contesto della tradizione. È vero che questa tradizione è a sua volta qualcosa di vivente, qualcosa di straordinariamente mutevole. Un'antica statua di Venere, per esempio presso i greci, che la rendevano oggetto di culto, stava in un contesto tradizionale completamente diverso da quello in cui la ponevano i monaci medievali, che vedevano in essa un idolo maledetto. Ma ciò che si faceva incontro sia ai primi sia ai secondi era la sua unicità, in altre parole: la sua aura. Il modo originario di articolazione dell'opera d'arte dentro il contesto della tradizione trovava la sua espressione nel culto. Le o-

pere d'arte più antiche sono nate, com'è noto, al servizio di un rituale, dapprima magico, poi religioso. Ora, riveste un significato decisivo il fatto che questo modo di esistenza, avvolto da un'aura particolare, non possa mai staccarsi dalla sua funzione rituale.

In altre parole il valore unico dell'opera d'arte *autentica* trova una sua fondazione nel rituale, nell'ambito del quale ha avuto il suo primo e originario valore d'uso. Questo fondarsi, per mediato che sia, è riconoscibile, nella forma di un rituale secolarizzato, anche nelle forme più profane del culto della bellezza. Il culto profano della bellezza, che si configura con il Rinascimento per poi restare valido lungo tre secoli, dà a riconoscere chiaramente quei fondamenti, una volta scaduto questo termine, al momento del primo serio scuotimento da cui sia stato colpito. Vale a dire: quando, con la nascita del primo mezzo di riproduzione veramente rivoluzionario, la fotografia (contemporaneamente al delinearsi del socialismo), l'arte avvertì l'approssimarsi di quella crisi che passati altri cento anni è diventata innegabile, essa reagì con la dottrina dell'arte per l'arte, che costituisce una teologia dell'arte. Successivamente da essa è proceduta addirittura una teologia negativa nella forma dell'idea di un'arte «pura», la quale, non soltanto respinge qualsivoglia funzione sociale, ma anche qualsiasi determinazione da parte di un elemento oggettivo. (Nella poesia, Mallarmé è stato il primo a raggiungere questo stadio).

Tenere conto di queste connessioni è indispensabile per un'analisi che abbia a che fare con l'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica. Perché esse prefigurano una scoperta decisiva per questo ambito: la riproducibilità tecnica dell'opera d'arte emancipa per la prima volta nella storia del mondo quest'ultima dalla sua esistenza parassitaria nell'ambito del rituale. L'opera d'arte riprodotta diventa in misura sempre maggiore la riproduzione di un'opera d'arte predisposta alla riproducibilità. Di una pellicola fotografica per esempio è possibile tutta una serie di stampe; la questione della stampa autentica non ha senso. Ma nell'istante in cui il criterio dell'autenticità nella produzione dell'arte viene meno, si trasforma anche l'intera funzione dell'arte. Al posto della sua fondazione nel rituale s'instaura la fondazione su un'altra prassi: vale a dire il suo fondarsi sulla politica.

# LE FORME E IL LORO CODICE

## Henry Focillon, *Vie des formes*

Paris 1934; trad. it. *Vita delle forme*, a cura di A. Baratono, Milano 1945.

L'estetologo e storico dell'arte francese Henry Focillon non ha elaborato un vero e proprio sistema estetico. Le sue riflessioni riguardano soprattutto due componenti della fenomenologia della creazione artistica: la tecnica e il sentimento (*Tecnica e sentimento*, 1919), ovvero l'attenzione agli aspetti costruttivi e affettivi della *poiesis*.

L'arte è forma che si crea nello spazio e nella materia, che si afferma come un tutto e che riflette una «creazione interiore». Sganciandosi da ogni soggettivismo, Focillon coglie il valore dell'opera d'arte nella vita stessa delle sue forme, che hanno in sé il proprio fine (*Vita delle forme*, 1934).

Per Focillon, l'architettura è un solido complesso, la cui lettura non può essere ridotta solamente a quella in pianta. L'architettura, infatti, non è somma di superfici ma massa (interna ed esterna) e vita delle masse. Essa interagisce con la luce, che diventa essa stessa forma.

Consideriamo come lavora l'architetto e come le forme si accordano tra loro per utilizzare questo campo e, forse, per dargli un aspetto nuovo. Le tre dimensioni non sono soltanto il luogo dell'architettura, esse ne sono anche la materia come il peso e l'equilibrio; il rapporto che le unisce in un edificio non è mai fortuito, ma neppure è fisso. L'ordine delle proporzioni interviene nel modo di impiegarle, e proprio questo conferisce alla forma la sua originalità e modella lo spazio secondo rapporti calcolati. La lettura della pianta e lo studio dell'alzata danno solo un'idea assai imperfetta di queste relazioni. Un edificio non è una collezione di superfici, ma un insieme di parti la cui lunghezza, larghezza e profondità si accordano tra loro in maniera determinata e costituiscono un solido inedito, che comporta un volume interno e una massa esterna. Senza dubbio la lettura di una pianta dice molto, fa conoscere l'essenziale del programma e permette a un occhio esercitato di afferrare le principali soluzioni costruttive. Una memoria esattamente informata e ricca di esempi può ricostruire teoricamente l'edificio dalla proiezione sul terreno, e i precetti delle scuole insegnano a prevedere per ogni categoria di piante tutte le conseguenze possibili nella terza dimensione, come pure la soluzione preferibile per una data pianta.

Ma questa specie di riduzione o, se si vuole, questa abbreviazione dei procedimenti di lavoro non comprende tutta l'architettura, la spoglia del suo privilegio fondamentale, che è di possedere uno spazio completo, e non soltanto come un oggetto massiccio, ma co-

me uno stampo che impone alle tre dimensioni un valore nuovo.

Le idee di pianta, di struttura, di massa sono unite indissolubilmente ed è pericoloso astrarle le une dalle altre. Non è questa la nostra intenzione; a noi importa far capire per prima cosa, insistendo sulla massa, che non è possibile afferrare completamente la forma architettonica nello spazio ristretto della pianta.

Le masse sono definite innanzi tutto dalle proporzioni. Se prendiamo come esempio le navate del Medioevo, vediamo che sono più o meno alte, in rapporto con la larghezza e la lunghezza. È già molto importante conoscerne le misure, ma queste misure non sono passive, accidentali o di puro gusto. Le relazioni dei numeri e delle figure permettono di intravedere una scienza dello spazio che, forse fondata sulla geometria, non è la geometria pura.

Non sapremmo dire se, nello studio intrapreso dal Viollet-le-Duc sulla triangolazione di Saint-Sernin, non intervenga, a fianco di dati positivi, una certa compiacenza per la mistica dei numeri; ma è incontestabile che le masse architettoniche sono rigorosamente stabilite secondo il rapporto delle parti tra loro e di queste parti con il tutto. Inoltre un edificio raramente è una massa unica; per lo più è una combinazione di masse secondarie e di masse principali, e questo modo di trattare lo spazio raggiunge nell'arte del Medioevo uno straordinario grado di potenza, di varietà e persino di virtuosismo. L'Alvernia romanica ne offre esempi insigni e ben noti nella composizione delle sue absidi in cui le masse si dispongono progressivamente a strati, dalle cappelle absidali fino alla guglia della lanterna, passando attraverso ai tetti delle cappelle, del deambulatorio, del coro e alla massa rettangolare su cui poggia il campanile. Similmente la composizione delle facciate, dall'abside occidentale delle grandi chiese abbaziali carolinge fino al tipo armonico delle chiese normanne, con lo stadio intermedio dei narteci assai sviluppati, concepiti come vaste chiese. Si vede che la facciata non è muro, semplice alzata, ma combinazione di masse voluminose, profonde, ordinate in modo complesso. Infine il rapporto delle navate centrali con quelle laterali semplici o doppie, delle navate col transetto, più o meno sporgente, nell'architettura gotica della seconda metà del XII secolo, la piramide più o meno acuta nella quale si iscrivono queste masse, la continuità o discontinuità dei profili, pongono problemi che trascendono la geometria piana e che forse non sono fondati neppure unicamente sul gioco delle proporzioni.

Il fatto è che, se le proporzioni sono necessarie alla definizione della massa, non sono tuttavia sufficienti. Una massa accoglie un numero maggiore o minore di episodi, di aperture, di effetti. Ri-

dotta alla più sobria economia murale, acquista una considerevole stabilità, pesa fortemente sul basamento, si presenta ai nostri occhi come un solido compatto: è posseduta dalla luce con unità e quasi in un sol colpo. Al contrario, la molteplicità delle aperture la compromette e la indebolisce; la complessità delle forme puramente ornamentali ne spezza l'appiombo e la fa vacillare. La luce non potrebbe posarvisi senza essere lacerata; tra queste incessanti alternative l'architettura si muove, ondeggia e si scompone.

Lo spazio che pesa da tutte le parti sull'integrità continua delle masse è immobile come esse. Lo spazio che penetra il cavo della massa e che si lascia invadere dal brulichio dei suoi rilievi è mobilità. Prendendone gli esempi sia nel gotico fiammeggiante sia nell'arte barocca, l'architettura di movimento partecipa del vento, della fiamma e della luce, si muove in uno spazio fluido. Nell'arte carolingia o nella primitiva arte romanica l'architettura delle masse immobili definisce uno spazio massiccio.

Le nostre osservazioni, fino a ora, si applicano soprattutto alla massa in generale, ma non si deve dimenticare che essa presenta contemporaneamente un duplice aspetto, massa esterna e massa interna e che il rapporto tra l'una e l'altra offre un interesse singolare per lo studio della forma nello spazio. Esse possono essere l'una funzione dell'altra, e vi sono casi in cui la composizione esterna rende subito evidente la disposizione del suo contenuto. Ma questa regola non è costante e si sa come l'architettura cistercense, al contrario si sia sforzata di nascondere dietro l'unità delle masse murali la complessità delle suddivisioni interne. La suddivisione in camerette delle costruzioni dell'America moderna non appare nella loro configurazione esterna. La massa è trattata come un solido pieno, e gli architetti cercano quello che chiamano la *mass envelope* come uno scultore parte dalla sbozzatura per modellare a poco a poco i volumi.

Ma forse la profonda originalità dell'architettura come tale risiede nella massa interna. Dando una forma definita a questo spazio cavo, crea veramente il suo proprio universo. Senza dubbio i volumi esterni e i loro profili fanno intervenire un elemento nuovo ed esclusivamente umano sull'orizzonte delle forme naturali, a cui la loro conformità o il loro accordo meglio calcolato aggiungono sempre qualche cosa di inatteso; ma a ben considerare, la meraviglia più strana è l'aver concepito e creato una specie di rovescio dello spazio. L'uomo cammina e agisce all'esterno di ogni cosa; è sempre al di fuori e, per passare oltre le superfici, bisogna che le spezzi. L'unico privilegio dell'architettura fra tutte le arti, sia che crei abitazioni, chiese o interni, non è di albergare una cavità comoda e cir-

condarla di ripari, ma di costruire un mondo interiore che si misura lo spazio e la luce secondo le leggi di una geometria, di una meccanica e di un'ottica che sono necessariamente implicite nell'ordine naturale, ma di cui la natura non si serve.

Partendo dal livello delle basi e dalle dimensioni dei portali, il Viollet-le-Duc dimostra che le più vaste cattedrali sono sempre costruite sulla scala dell'uomo. Ma il rapporto di questa scala a dimensioni immense ci impone nello stesso tempo sia il senso della nostra misura, misura anche della natura, sia l'evidenza di un'enormità vertiginosa che la supera da ogni parte.

Nulla imponeva la sorprendente altezza di queste navate, eccetto l'attività della vita delle forme, il pressante teorema di una struttura articolata e il bisogno di creare uno spazio nuovo. La luce vi è trattata non come un dato inerte, ma come un elemento di vita, suscettibile di entrare nel ciclo delle metamorfosi e di secondarlo. Essa non illumina soltanto la massa interiore, ma collabora con l'architettura per darle la sua forma. È forma lei stessa, perché i suoi raggi, che scaturiscono da punti determinati, sono compressi, assottigliati e tesi, perché vadano a colpire i membri della struttura, più o meno uniti, sottolineati o no da filetti, allo scopo di attenuarla o farla agire. La luce è forma, poiché viene accolta nella navata solo dopo esser stata disegnata dalla rete delle vetrate e colorata da esse. A quale regione dello spazio appartengono queste figure poste fra la terra e il cielo e traversate dalla luce? Sono come i simboli della trasfigurazione eterna, che si esercita continuamente sulle forme della vita e che, continuamente, ne estrae forme diverse per un'altra vita: lo spazio piatto e illimitato delle vetrate, le loro immagini trasparenti, mutevoli, senza corpo e pur tuttavia rigidamente prigioniere di un cerchio di piombo, e, nella fissità dell'architettura, l'illusoria mobilità dei volumi che crescono con la profondità delle ombre, il gioco delle colonne, lo strapiombo delle navate disposte a gradinata e decrescenti.

Cosi il costruttore avvolge non il vuoto, ma una determinata dimora delle forme, e, lavorando sullo spazio, lo modella dall'esterno e dall'interno, come uno scultore. Egli è geometra quando disegna la pianta, meccanico quando compone la struttura, pittore per la distribuzione degli effetti, scultore per il trattamento delle masse. Lo è di volta in volta e più o meno, secondo le esigenze del suo spirito e secondo la fase dello stile.

## Umberto Eco, *La struttura assente*

Milano 1968.

Dopo una prima serie di studi sull'estetica medioevale (*Il problema estetico in Tommaso D'Aquino*, 1956 e *Arte e bellezza nel pensiero medioevale*, 1959), e riflessioni ispirate al pensiero di Pareyson, dalla fine degli anni Sessanta (*La struttura assente*, 1968), Umberto Eco delinea, sulla scia di Peirce, un progetto di semiotica come studio generale di ogni forma di comunicazione.

Per Eco, la semiologia si configura come una scienza in grado di studiare tutti i fenomeni di cultura come se fossero sistemi di segni. Pertanto, anche gli «oggetti» dell'architettura, che apparentemente funzionano ma non comunicano, rientrano negli studi semiologici. Secondo Eco, noi fruiamo l'architettura come fenomeno comunicativo, senza che ciò escluda la rispondenza dell'architettura anche a esigenze funzionali.

Di ogni elemento architettonico è possibile sia una denotazione che una connotazione. La prima ha carattere intensivo e determina la funzione alla quale una forma rimanda immediatamente (ad esempio, per le scale, l'atto del salire). La seconda è estensiva; in questo caso, oltre alla funzione «prima», rimanda a significati molteplici (per la grotta, ad esempio, oltre a quello di riparo anche a quelli di famiglia, nucleo, sicurezza). Si possono inoltre identificare nell'architettura dei codici sintattici, propri delle parti strutturali, e dei codici semantici, che individuano i contenuti degli elementi architettonici.

### *Semiologia e architettura*

Se la semiologia non è solo la scienza dei sistemi di segni riconosciuti come tali, ma la scienza che studia *tutti* i fenomeni di cultura *come se* fossero sistemi di segni – basandosi sull'ipotesi che in realtà tutti i fenomeni di cultura *siano* sistemi di segni, e cioè che la cultura sia essenzialmente *comunicazione* – uno dei saperi in cui la semiologia si trova maggiormente sfidata dalla realtà su cui cerca di far presa è quello dell'architettura [...].

Perché l'architettura pone delle sfide alla semiologia? Perché gli oggetti dell'architettura apparentemente *non comunicano* (o almeno non sono concepiti per comunicare) ma *funzionano*. Nessuno può dubitare che un tetto serva fondamentalmente a coprire e un bicchiere a raccogliere del liquido in modo che sia agevole poi ingurgitarlo. Questa constatazione è così immediata e indiscutibile che potrebbe sembrare peregrino voler vedere a tutti i costi come atto di comunicazione qualcosa che invece si caratterizza così bene, e senza problemi, come *possibilità di funzione*. Un primo problema che si po-

ne dunque alla semiologia, quando vuole poter fornire chiavi esplicative di tutti i fenomeni culturali, è anzitutto se si possano interpretare le funzioni *anche* sotto l'aspetto comunicativo, in secondo luogo se il vedere le funzioni sotto l'aspetto comunicativo; non permetta di comprenderle e di definirle meglio proprio in quanto funzioni, e di scoprirne altri tipi di funzionalità, altrettanto essenziali che la pura considerazione funzionalistica impediva di scorgere.

*L'architettura come comunicazione*

Una considerazione fenomenologica del nostro rapporto con l'oggetto architettonico ci dice anzitutto che comunemente noi fruiamo l'architettura *come fatto di comunicazione*, anche senza escluderne la funzionalità.

Cerchiamo di porci dal punto di vista dell'uomo dell'età della pietra che, in questo nostro modello ipotetico, dà inizio alla storia dell'architettura.

Ancora «tutto stupore e ferocia» (secondo l'espressione vichiana) ecco che il nostro uomo, spinto dal freddo e dalla pioggia, sull'esempio di qualche animale o ubbidendo a un impulso in cui si mescolano confusamente istinto e ragionamento, si ripara in un anfratto, in un buco sul dosso di una montagna, in una caverna.

Riparato dal vento e dall'acqua, alla luce del fuoco (posto che lo abbia già scoperto) il nostro uomo osserva la caverna che lo ripara. Nota l'ampiezza della volta, e la intende come limite di uno spazio esterno, *tagliato fuori* (con l'acqua e il vento che contiene) e come *principio di uno spazio interno*, che potrà evocargli confusamente nostalgie uterine, infondergli sensi di protezione, apparirgli ancora impreciso e ambiguo, delineato com'è dalle ombre e dalle luci. Cessata la tempesta, potrà uscire dalla caverna e riconsiderarla dall'esterno: ne noterà la cavità d'ingresso come «buco che permette il passaggio al di dentro», e l'ingresso gli richiamerà alla mente l'immagine dell'interno: buco di ingresso, volta di copertura, pareti che racchiudono uno spazio (o parete continua di roccia). Ecco che si configura una «idea della caverna», utile se non altro come richiamo mnemonico, per poter pensare in seguito alla caverna come meta possibile in caso di pioggia; ma anche per poter riconoscere in un'altra caverna la stessa *possibilità di riparo* trovata nella prima caverna. Alla seconda caverna esperita, all'idea di *quella* caverna si sostituisce ormai compiutamente l'idea di caverna tout court. *Un modello*, una *struttura*, qualcosa che non esiste concretamente ma in ba-

se al quale egli può riconoscere un certo contesto di fenomeni come «caverna».

Il modello (o concetto) funziona a tal punto, che da lontano egli può riconoscere la caverna altrui, o una caverna che non intende utilizzare, indipendentemente dal fatto che desideri o meno ripararcisi. L'uomo ha imparato che la caverna può assumere varie apparenze, ma si tratterà sempre della realizzazione singola di un modello astratto riconosciuto come tale, *già codificato*, sia pure non a livello sociale ma a livello del singolo che se lo propone e lo comunica a se stesso tra se stesso. Non sarà però difficile a tal punto poter comunicare con segni grafici il modello di caverna ai propri simili. Il *codice architettonico* genera un *codice iconico*, e il «principio caverna» diventa oggetto di commercio comunicativo.

A questo punto il disegno, o l'immagine lontana d'una caverna, diventano già la comunicazione di una funzione possibile, e lo rimangono anche se la funzione non viene espletata né si desidera espletarla [...].

*La denotazione architettonica*

L'oggetto d'uso è, sotto specie comunicativa, *il significante di quel significato esattamente convenzionalmente denotato che è la sua funzione.* In senso più ampio è stato detto che il primo significato dell'edificio sono le operazioni da fare per abitarlo (l'oggetto architettonico *denota una forma dell'abitare*). Ma è chiaro che la denotazione avviene anche se non fruisco di quell'abitabilità (e più in generale di quell'utilità dell'oggetto). Quando guardo una finestra sulla facciata di una casa, per lo più io non penso alla sua funzione; penso a un significato finestra che si basa sulla funzione, ma in cui la funzione si è assorbita al punto che posso anche dimenticarla, e vedere la finestra in rapporto ad altre finestre come elementi di un ritmo architettonico; così come chi legge una poesia, senza trascurare i significati delle singole parole, può lasciarli nell'ombra facendo balzare in primo piano un certo gioco formale di accostamento contestuale dei significanti. A tal punto, che un architetto può anche farmi delle finte finestre, la cui funzione non esiste, e tuttavia queste finestre (denotando una funzione che non funziona, ma si comunica) funzionano come finestre nel contesto architettonico e sono godute comunicativamente (nella misura in cui il messaggio evidenzia la sua funzione estetica) come finestre.

Ma la forma di queste finestre, il loro numero, la loro disposi-

zione sulla facciata (oblò, feritoie, curtain walls, eccetera) non denota soltanto una funzione; rimanda a una certa concezione dell'abitare e dell'usare; *connota una ideologia globale* che ha presieduto all'operazione dell'architettura. Arco a tutto sesto, ogiva, arco *en accolade*, funzionano in senso portante e denotano questa funzione, ma connotano diversi modi di concepire la funzione. Incominciano ad assumere funzione simbolica.

Ma ritorniamo alla denotazione della funzione utilitaria primaria. Si è detto che l'oggetto d'uso denota la funzione *convenzionalmente*, secondo codici.

Anche rimandando la definizione di questi codici, cerchiamo anzitutto di definire in che senso un oggetto può denotare convenzionalmente la propria funzione.

Secondo una codificazione architettonica millenaria, la scala o il piano inclinato mi denotano la possibilità di salire; scala a pioli o scalone del Vanvitelli, scale a chiocciola della Tour Eiffel o piano inclinato spiraliforme del Guggenheim Museum di F.L. Wright, mi trovo pur sempre davanti a forme che si basano su soluzioni codificate di una funzione espletabile. Ma io posso salire anche mediante un ascensore: e le caratteristiche funzionali dell'ascensore non devono consistere nella stimolazione di atti motori degli arti inferiori (obbligazione a muovere i piedi in un dato modo) ma in una certa accessibilità, abitalità e manovrabilità di comandi meccanici resi «leggibili» da una segnaletica chiara e da un design di facile interpretazione. Tuttavia è chiaro che un primitivo abituato a scale o a piani inclinati, si troverebbe completamente sprovveduto di fronte a un ascensore; le migliori intenzioni del progettista non lo rendono manovrabile dall'ingenuo. Il progettista può avere concepito i pulsanti, le frecce indicatrici di salita o discesa prenotata, le indicazioni dei vari piani estremamente perspicue, ma l'ingenuo *non sa che determinate forme significano determinate funzioni*. Egli non possiede il codice dell'ascensore. Nello stesso modo può non possedere il codice della porta girevole, e ostinarsi a penetrare la porta girevole come se si trattasse di una porta comune. Ci accorgiamo dunque che anche tutte le mistiche della «forma che segue la funzione», rimangono appunto delle mistiche se non riposano su una considerazione dei processi di codificazione.

In termini comunicativi il principio che *la forma segua la funzione* significa che *la forma dell'oggetto non solo deve rendere possibile la funzione, ma deve denotarla in modo così chiaro da renderla desiderabile oltre che agevole*, e da indirizzare ai movimenti più adatti onde espletarla.

Ma tutta la genialità di un architetto o di un designer non può

rendere funzionale una forma nuova (e non può dar forma a una funzione nuova) *se non si appoggia su processi di codificazione esistenti.*

C'è un esempio divertente ma decisivo che viene portato da Koenig a proposito di certe case approntate per popolazioni rurali dalla Cassa del Mezzogiorno. Messe in grado di disporre di case moderne dotate di bagno con water-closet, le popolazioni locali, aduse ad assolvere alle funzioni corporali nei campi e impreparate di fronte all'arrivo misterioso delle tazze igieniche, usavano queste tazze come casse di spurgo per le olive: sospendendovi una reticella su cui venivano poste le olive, tirando quindi lo sciacquone e procedendo al lavaggio dei vegetali. Ora non è chi non veda come la forma della tazza normale si adegui perfettamente alla funzione che suggerisce e permette, così che si sarebbe tentati di riconoscere un legame estetico e operativo assai profondo tra quella forma e quella funzione. Invece, *la forma denota la funzione solo sulla base di un sistema di attese e di abitudini acquisite,* e dunque sulla base di un codice. Sovrapponendo all'oggetto un altro codice (avventizio ma non aberrante) ecco che la tazza denota un'altra funzione.

Può darsi che un architetto possa costruire una casa che si pone al di fuori di ogni codice architettonico esistente; e può darsi che questa casa mi consenta di abitare in modo gradevole e «funzionale»: ma sta di fatto che io non imparerò ad abitarla se non riconoscerò le direzioni di abitabilità che mi suggerisce, a cui mi dirige come complesso di stimoli; se non avrò riconosciuto la casa *come contesto di segni riferibili a un codice noto.* Nessuno deve darmi le istruzioni per usare una forchetta, ma se mi viene presentato un nuovo tipo di frullino, capace di frullare in modo più efficiente ma al di fuori delle abitudini acquisite, avrò bisogno delle «istruzioni per l'uso», altrimenti la forma ignota non mi denoterà la funzione ignota.

Questo non vuoi dire che per istituire nuove funzioni ci si debba appoggiare solo su forme vecchie e già note. Ritorna qui un principio semiologico fondamentale che abbiamo già teorizzato a proposito delle funzioni estetiche del messaggio artistico, e che si trova egregiamente spiegato (come si è detto) nella *Poetica* di Aristotele: *non posso istituire momenti di alta informazione se non appoggiandoli a bande di ridondanza;* ogni scatto di inverosimile si appoggia su articolazioni del verosimile.

Così come ogni opera d'arte si presenta come nuova e informativa perché presenta articolazioni di elementi che corrispondono a un suo idioletto e non corrispondono a codici precedenti, ma comunica questo nuovo codice, implicito in se stessa, proprio configurandolo sulla base dei codici precedenti, evocati e negati, così un

oggetto che intenda promuovere una nuova funzione potrà contenere in se stesso, nella sua forma, le indicazioni per decodificare la funzione inedita, solo a patto che si appoggi a elementi di codici precedenti, solo cioè se deforma progressivamente funzioni già note e forme riferibili convenzionalmente a funzioni già note. In caso contrario l'oggetto di architettura non rimane più oggetto funzionale ma diventa opera d'arte: forma ambigua che può essere interpretata alla luce di codici diversi.

Tale è la condizione degli oggetti «cinetici» che fingono l'aspetto esteriore degli oggetti d'uso, ma che in effetto oggetti d'uso non sono, per l'ambiguità di fondo che li dispone a tutti gli usi e a nessuno. (Gioverà notare qui che diversa è la situazione di un oggetto passibile di tutti gli usi – e quindi di nessuno – e un oggetto passibile di *molti* usi determinati; ma su questo argomento fondamentale torneremo più avanti).

Questo basti per quanto riguarda i codici di denotazione (qui definiti appena in generale, e non ancora dettagliati per quanto riguarda una loro casistica possibile).

Ma, riguardo a un messaggio architettonico, abbiamo parlato anche di possibilità di connotazione, che vanno meglio definite.

*La connotazione architettonica*

Abbiamo detto che l'oggetto architettonico può denotare la funzione o connotare una certa ideologia della funzione. Ma indubbiamente esso può connotare altre cose. La grotta di cui si parlava nel nostro modello ipotetico arrivava a denotare una funzione riparo, ma è indubbio che con l'andare del tempo avrà connotato anche «famiglia, nucleo comunitario, sicurezza», eccetera. E sarebbe difficile dire se questa sua natura connotativa, questa sua «funzione» simbolica, fosse meno «funzionale» della prima. In altri termini se la grotta denota (per usare un termine efficace usato da Koenig) una *utilitas*, c'è da chiedersi, ai fini della vita associata, se non sia meno *utile* la connotazione di intimità e familiarità connessa ai suoi valori simbolici. La connotazione «sicurezza» e «riparo» si fonda sulla denotazione dell'*utilitas* primaria ma non ne appare meno importante.

Una sedia mi dice anzitutto che posso sedermici sopra. Ma se la sedia è un trono, non deve solo servire a sedermici: serve a far sedere con una certa dignità. Serve a corroborare l'atto del «sedere con dignità» attraverso una serie di segni accessori che connotino la regalità (aquile sui braccioli, spalliera alta sormontata da corona,

eccetera). Queste connotazioni di «regalità» sono a tal punto funzionali che – purché ci siano – si può anche umiliare la funzione primaria del «sedere comodamente». Anzi, spesso il trono, per connotare regalità, esige che chi siede segga rigidamente e scomodamente (con uno scettro nella destra e un globo nella sinistra, rigido con una corona sul capo), e quindi «male» dal punto di vista dell'*utilitas* primaria. «Far sedere» è solo una delle funzioni del trono, ed è solo uno dei suoi significati, il più immediato ma non il più importante.

Si allarga così, in questa prospettiva, la qualifica di «funzione» a tutte le destinazioni comunicative di un oggetto, dato che nella vita associata le connotazioni «simboliche» dell'oggetto utile non sono meno «utili» delle sue denotazioni «funzionali». E sia chiaro che si intendono le connotazioni simboliche come funzionali non solo in senso metaforico, ma in quanto esse comunicano una utilizzabilità sociale dell'oggetto che non si identifica immediatamente con la «funzione» in senso stretto; è chiaro che la funzione del trono è quella «simbolica»; è chiaro che rispetto al vestito quotidiano (che serve a coprire), l'abito da sera (che nelle donne «scopre» e negli uomini copre «male» poiché si allunga a coda di rondine sul dietro, mentre lascia scoperto il ventre) è «funzionale» perché, grazie al complesso di convenzioni che connota, permette certi rapporti sociali, li conferma, ne mostra l'accettazione da parte di chi con esso comunica il proprio rango, la propria decisione di sottostare a certe regole, eccetera [...].

*Classificazioni dei codici architettonici*

Dalle discussioni in merito possiamo dedurre allora una tabella del genere:

1. *Codici sintattici* – tipica in tal senso una articolazione che si rifaccia a quella della scienza delle costruzioni. La forma architettonica si scinde in travi, solai, volte, mensole, archi, pilastri, piastre, gabbie di cemento (telai multipiani portanti collegati con solai portati, pareti portate come tamponature). Non vi è riferimento alla funzione né allo spazio denotato, c'è solo una logica strutturale: vi sono le condizioni strutturali per la denotazione di spazi. Così a livello di una seconda articolazione in altri codici, vi sono le condizioni strutturali per la significazione, anche se siamo ancora al di qua del significato. Così in musica rapporti frequenziali producono suoni che potranno poi denotare intervalli forniti di significato musicale.

2. *Codici semantici*

a) articolazione di *elementi* architettonici

1) elementi denotanti *funzioni prime*: tetto, terrazzo, abbaino, cupola, scala, finestra...

2) elementi connotanti *funzioni seconde* «simboliche»: metopa, frontone, colonna, timpano...

3) elementi denotanti «caratteri distributivi» e connotanti *«ideologie dell'abitare»*: aula comune, zona giorno e zona notte, sala da pranzo, soggiorno...

b) articolazione *in generi tipologici*

1) *tipi sociali*: ospedale, villa, scuola, castello, palazzo, stazione...

2) *tipi spaziali*: tempio a pianta rotonda, a croce greca, pianta «aperta», labirinto...

L'elenco naturalmente potrebbe infittirsi; potremmo elaborare dei tipi come: città giardino, città a pianta romana, eccetera, o trovare codificazioni recenti a livello di certi modi di operare derivati dalle poetiche d'avanguardia che hanno già creato la propria *tradizione* e la propria *maniera*.

Ma l'aspetto che colpisce in tutte queste codificazioni, è che esse mettono in forma soluzioni *già elaborate*. Sono cioè codificazioni di *tipi di messaggio*. Il codice-lingua è diverso: mette in forma un sistema di relazioni possibili dalle quali si possono generare infiniti messaggi. A tal punto che è apparso persino impossibile individuare delle connotazioni ideologiche globali riferibili a una lingua. Una lingua serve a formulare ogni tipo di messaggi, connotanti le ideologie più diverse; la lingua – in definitiva – non ha classe, non è uno strumento di classe, non è la sovrastruttura di una base economica determinata. Teoria quasi vera, se non esistessero studi che mostrano come lo stesso articolarsi di una lingua obbliga già il parlante a vedere il mondo in un determinato modo (e quindi la lingua possiederebbe già delle connotazioni ideologiche globali). In ogni caso, prescindendo da queste connotazioni ultime e profonde, sarebbe possibile assumere una lingua come un *campo di libertà* quasi assoluta, nel quale il parlante improvvisa poi i messaggi più acconci per rendere ragione di situazioni inattese. Al contrario, in architettura, se i codici sono quelli indicati, la situazione è diversa.

Se i codici dell'architettura mi dicono come deve essere fatta una chiesa *per essere una «chiesa»* (codice tipologico), potrò certo, giocando sulla dialettica (già teorizzata) tra informazione e ridondanza, cercare di fare una chiesa che, pur essendo una chiesa, sia diversa da quelle sinora apparse, e quindi mi obblighi a pregare e a intravvedere il rapporto con Dio in modo inusitato: ma ciò non to-

glie che io non sia andato al di là della determinazione architettonico-sociologica che mi prescrive di fare e di usare chiese. Se i codici architettonici non possono permettermi di oltrepassare questo limite, in tal caso l'architettura non è un modo di cambiare la storia e la società, ma un sistema di regole per dare alla società quello che essa *prescrive* all'architettura.

L'architettura allora è un *servizio*, ma non nel senso in cui è servizio la missione dell'uomo di cultura, che lavora per proporre continuamente nuove istanze al corpo sociale, bensì nel senso in cui è servizio la nettezza urbana, l'approvvigionamento di acqua, il trasporto ferro-tranviario; servizi cioè che provvedono con elaborazioni tecniche sempre più raffinate a soddisfare una richiesta precostituita.

In tal caso l'architettura non sarebbe neppure arte, se proprio dell'arte (si veda quanto si è detto sul messaggio estetico) è proporre alla comunità dei fruitori quello che essi non si attendevano ancora.

Allora i codici di cui si è parlato altro non sarebbero che lessici di tipo iconologico, stilistico o retorico. Non stabiliscono possibilità generative, ma *schemi fatti*, non forme aperte onde parlare, ma forme sclerotizzate; al massimo, non regole per generare comunicazioni vuoi ridondanti vuoi informative, a seconda della decisione del parlante, ma sempre e comunque relazioni generali di inaspettatezza dovutamente dialettizzate con sistemi di attese acquisite, stabiliti, identificati e mai, assolutamente, messi in crisi. L'architettura è allora una retorica, nel senso già definito.

E sotto la rubrica di questa codificazione retorica rientrerebbero anche le codificazioni di tipo sintattico elencate più sopra: perché non è vero che alcune forme vuote e puramente differenziali del significare architettonico (pilastro o trave) permettano ogni comunicazione architettonica possibile: permettono il tipo di comunicazione architettonica a cui ci ha abituato la civiltà occidentale, ispirato a certi criteri statici e dinamici, a certe regole geometriche euclidee che, anche se hanno tutta l'aria di essere più stabili e resistenti all'usura di altri sistemi di regole, ci obbligano a muoverci all'interno di *una certa grammatica del costruire*, tanto è vero che la si trova codificata sotto il nome di *scienza delle costruzioni*.

# FENOMENOLOGIA DELL'ARCHITETTURA

## Enzo Paci, *Relazioni e significati*

Milano 1966.

Esistenzialismo e fenomenologia sono le correnti all'interno delle quali si sviluppa la riflessione di Enzo Paci (1911-1976). Il suo pensiero muove dal tema della crisi contemporanea del soggetto e dal rifiuto del nichilismo esistenzialista (*Il nulla e il problema dell'uomo*, 1950) verso un incontro tra fenomenologia, marxismo e scienza moderna (*Funzione delle scienze e significato dell'uomo*, 1963 e *Idee per una enciclopedia fenomenologica*, 1973).

In *Relazioni e significati* (1965-66), Paci si sofferma sull'approfondimento teoretico dei significati della prassi architettonica, sulla critica all'industrial-design e sui protagonisti dell'architettura contemporanea (in particolare Gropius e Wright). Paci invita a una rottura con la concezione crociana dell'architettura, che nega a essa qualsiasi funzione utilitaristica relegandola nella sfera della pura spiritualità, per giungere al superamento del dualismo tra espressione e attività pratica, momento estetico e funzionale. Nella prassi progettuale, l'architetto è chiamato innanzitutto a una sospensione del giudizio per procedere a una progettazione che tragga i suoi presupposti dalla *Lebenswelt*, ovvero dall'autentico «mondo della vita» così come dato nell'esperienza dell'individuo, carico anche dei vissuti personali dell'individuo stesso.

La riflessione di Paci è caratterizzata anche da una nuova idea di armonia, che non si riferisce solo all'aspetto formale ma all'intero campo «prassistico» inerente l'architettura, e da una idea di stile che è sempre liberazione da uno stile precedente che si è fossilizzato e ha perso il contatto con l'esperienza.

La prima estetica crociana considerava l'arte come una forma dello spirito autonoma, teorica o conoscitiva, e non pratica. Intuizione fantastica, l'arte non poteva mirare a scopi pratici e utilitari e ogni tecnica, ogni suo mezzo di estrinsecazione, doveva considerarsi come un fatto esterno e come fatto esterno ogni condizionamento ambientale, storico, naturale. Sembra difficile, in base a un orientamento estetico di questo tipo, interpretare l'architettura. L'architettura è troppo legata alla sua «funzionalità», alle condizioni naturali, alla tecnica, così come assolve, in modo rilevante, un compito sociale che fa parte della sua stessa ragione di vita. Un orientamento crociano del tipo indicato nega senz'altro una qualsiasi funzione utilitaria all'architettura. Coerentemente l'architettura dovrebbe dissolversi in forme pure e valere, come arte, soltanto in quanto raggiunge un valore espressivo totalmente disinteressato. Su questo piano l'architettura è forma espressiva allo stesso titolo della poesia e come tale va valutata.

Un atteggiamento «poetico», nel senso indicato, ancor diffuso oggi in molti ambienti, non può certo accordarsi con la severa lezione del funzionalismo. Chi è stato educato dal funzionalismo sarà portato a vedere nella libertà poetico-fantastica di tipo crociano un vero e proprio arbitrio, una mancanza di disciplina e di controllo e, in ultima analisi, proprio una mancanza di «rigore» estetico. La ribellione al «poeticismo» in architettura assume un carattere più deciso quando si rimprovera alla concezione «spiritualistica» dell'arte (non si dimentichi che per Croce l'arte è una «forma dello spirito») di non inserirsi nella vita sociale, nella realtà storica degli uomini: nella ribellione al formalismo e allo spiritualismo si fa strada la convinzione che l'evasione delle «forme belle» e della «poesia» dalla società non sia, alla fine, che una forma di reazione. Se in Croce ogni fondamento sociale, ogni preesistenza ambientale, ogni funzione, dovevano essere bruciati nella disinteressata purezza della forma, i ribelli al formalismo estetico debbono arrivare, per coerenza, all'affermazione che l'architettura non è una forma d'arte perché deve risolvere unicamente problemi di carattere utilitario, funzionale, tecnico, sociale.

Le due posizioni che abbiamo cercato di schematizzare sono evidentemente polemiche e astratte. Risulta fatalmente dal loro sterile contrapporsi che una rinforza l'altra. Proprio perché non è possibile tradurre l'architettura in pura «poesia» (e mai è «pura» poesia, puro atto della «forma estetica dello spirito», anche quella dei poeti), il tentativo di risolvere l'architettura in vuota espressione non può non suscitare la ribellione che identifica l'architettura ad una mera attività pratica, indipendentemente da qualsiasi problema estetico. Proprio perché non è possibile negare il carattere estetico dell'architettura, l'affermazione che, oggi, l'architettura non è e non può essere un'arte, non può mancare di rendere valide anche quelle formule crociane che in realtà non sarebbero tali se non fossero indirettamente rivalutate dal massimalismo antiartistico.

Del resto la stessa posizione crociana che abbiamo cercato di schematizzare non corrisponde al dinamismo interno della ricerca di Croce. A poco a poco Croce è arrivato a una concezione non separatistica delle forme spirituali. Da questo punto di vista non è più vero che la forma estetica è separata da quella logica, da quella economica e da quella etica: l'arte è, piuttosto, il presentarsi di tutti i problemi, quello razionale, quello pratico-funzionale-utilitario, quello etico, dal punto di vista, appunto, dell'arte. Così la forma estetica non è il superamento della funzione utilitaria ma l'acquisto di valore estetico da parte della funzione stessa. Naturalmente, qui,

non è l'arte che deve essere al servizio della funzione, ma è la funzione che deve essere sublimata, anche se non negata, nella forma espressiva. Il primato della forma estetica, in altri termini, viene mantenuto, e non si parla di un possibile incontro tra la funzione fisica, economica, fisiologica, tecnica, e il suo valore estetico di forma. Nell'estetica di Croce il prevalere dell'utile sul bello, nell'espressione, indica proprio la mancata espressione: anzi il brutto estetico non può essere definito se non come un indebito trionfo dell'utilitario sulla forma. Si presenta così quasi un'antitesi tra ciò che funzionalmente è utile e ciò che raggiunge la bellezza. Spingendo la situazione al paradosso si potrebbe arrivare alla conclusione che ciò che è utile è inevitabilmente brutto mentre ciò che è bello è inevitabilmente inutile. D'altra parte si dice che, in arte, il bello deve contenere in sé, come si è osservato, l'utile, il razionale e l'etico. Man mano che l'iniziale idealismo crociano si trasforma in «storicismo» si fa valere, poi, il terreno storico, culturale, e per certi aspetti anche sociale, al quale l'arte è legata. Non c'è solo pura poesia ma c'è anche «letteratura». E la letteratura non nega necessariamente la poesia. Anche qui però non si parla mai di limiti, di condizionamenti naturali. Il mondo dell'utile è, in Croce, un vasto mondo: di esso fan parte i sentimenti, la passione, la natura, i bisogni economici, tutte, in altri termini, le strutture «esistenziali». E, tuttavia, Croce si ostinava a chiamare «spirituale» il mondo dell'utile e della natura. Era un controsenso.

Verso la fine della sua vita Croce chiamò il mondo dell'utile «vitalità» e «sentì» che questo mondo non aveva più nulla in comune con le «forme spirituali» e che, piuttosto, si avvicinava, a suo parere «pericolosamente», all'«esistenza» dell'esistenzialismo e alla «struttura economica» del marxismo. Croce sentiva tutto questo ma non voleva dirlo anche se i suoi ultimi scritti dimostrano che ha finito per riconoscere per valido il punto di vista di chi gli obbiettava che le sue forme spirituali si dovevano radicare nella natura, nella realtà sociale, nella concreta struttura dei bisogni umani.

Se è così l'arte nasce sempre non solo dalla pura e libera fantasia «poetica» ma si immerge nella realtà storica della vita, della vita fa propri i bisogni, le finalità pratiche, le funzioni, le angosce, i condizionamenti psicologici, sociologici e naturali. Resta però il problema: posta da un lato l'esperienza vitale, la struttura, la vita storica e naturale, dall'altro lato la forma espressiva, qual è il rapporto tra la forma e la struttura vitale? qual è il rapporto tra la natura (la situazione storico sociale, il condizionamento economico) e il valore dell'architettura come costruzione estetica? Il problema non è

solubile nei limiti del crocianesimo e implica, in realtà, le più complesse e sottili ricerche di tutto il pensiero contemporaneo.

La soluzione marxistica tradizionale e non bene interpretata parte dal principio che la «struttura economica» condiziona la forma estetica. Se una convinzione di questo tipo venisse seguita alla lettera l'architetto dovrebbe studiare date strutture economico-sociali e da esse dedurre la forma estetica della sua costruzione. La critica filosofica ha tuttavia intaccato il concetto di «struttura» come di solito è inteso. La «struttura» non deve diventare un concetto dogmatico che deriva dall'assumere come esperienza reale l'oggetto di studio di una scienza particolare, l'economia politica, in uno dei momenti storici del suo sviluppo. È vero che ogni attività umana è condizionata. Ciò che la condiziona, tuttavia, è un insieme complesso di fattori, tra i quali, nel caso dell'architettura, rientrano la natura dei materiali, le funzioni utilitarie, la situazione geografica e ambientale, i modi e i mezzi della comunicazione, il carattere psicologico di una data popolazione, le tradizioni storiche e così via. La «struttura» è, in realtà, il mondo dell'esperienza, non già dell'esperienza astratta ma dell'esperienza viva con tutte le sue interrelazioni, i suoi bisogni, gli equilibri perduti, o spezzati, che cercano un nuovo equilibrio. Croce chiamava quest'esperienza «la vitalità»: con un'analisi più profonda l'esperienza vitale era stata indicata da Dilthey come *Erlebnis*. Più tardi si scoprì che per l'uomo è estremamente difficile vivere sul piano dell'*Erlebnis*, fare, cioè, delle esperienze autentiche o, per usare la terminologia di Husserl, «vedere le cose come sono». L'uomo, di solito, non vede, non sente e non vive autenticamente, non fa vera esperienza del mondo naturale storico e sociale di cui fa parte, non «esperimenta» con spregiudicatezza. Il fisico non vede le cose nella loro freschezza o nella loro complessa dinamicità, nella interconnessione con la quale veramente si presentano a noi, ma vede la «cosa» della fisica. Il chimico vede la «cosa» della chimica, lo psicologo la «cosa» della psicologia, l'economista la «cosa» dell'economia. Gli scienziati, per la riuscita del proprio lavoro, debbono ritagliare un pezzo dell'esperienza e agire su quello. Ma l'esperienza viva e concreta non è né quella del fisico né quella del chimico, perché è, piuttosto, la matrice vivente e complessa da cui derivano le varie «cose» che sono oggetto delle varie scienze. Prendere una delle cose scientifiche e credere che sia concreta significa, diceva Whitehead, concretizzare erroneamente, cadere nel pregiudizio di una «concretizzazione mal posta». Quando il marxismo riduce ogni struttura della viva esperienza a «struttura economica» prende la «cosa», l'oggetto dell'economia politica, e la

rende falsamente concreta. Noi non riusciamo, dunque, a vedere e a sperimentare la complessa vita dell'esperienza perché abbiamo, prima ancora di sperimentare e di vedere, costruito delle cose artificiali, delle forme astratte, che ci impediscono di vedere le cose come sono e di vivere in modo spregiudicato la vita dell'esperienza. Bisogna liberarsi dalle «teorie precostituite», dai giudizi dati prima di sperimentare e di vedere, e cioè dai pregiudizi. La liberazione dai giudizi precostituiti è quell'operazione che Husserl chiama «sospensione del giudizio» o *epoché*. Soltanto se ci liberiamo da tutte le convinzioni precostituite, dal peso di tutte le astrazioni di cui viviamo molto di più di quanto di solito siamo disposti ad ammettere, riusciamo a entrare davvero in contatto con il flusso vivente della esperienza, con quello che Husserl indica come l'autentico e concreto mondo della vita o *Lebenswelt*.

Ora ogni scuola architettonica, ogni stile, ogni modo di costruire, alla sua origine, è la liberazione da uno stile precedente che si è chiuso e fossilizzato e che non è più, quindi, a contatto con l'esperienza viva, con la *Lebenswelt*.

Quando uno stile è nato non è nato in relazione dialettica ad un altro stile, e quando ciò è accaduto il secondo stile, nato polemicamente contro il primo, già fossilizzato, non era più valido del primo perché, anche se lo negava, in realtà si poneva sul suo stesso piano. Uno stile nasce da un nuovo incontro con l'esperienza, con la *Lebenswelt*: senza questo rinnovato incontro sarà sempre e soltanto qualcosa di artificiale. Se si dicesse (il che sarebbe discutibile) che il funzionalismo e l'organicismo si contrappongono ma sono ambedue validi, anche per il fatto che si potrebbe sostenere che il funzionalismo contiene in sé molti aspetti dell'organicismo e viceversa, e se poi si volesse concludere che la nuova architettura dovrà essere una sintesi di organicismo e di funzionalismo, si correrebbe il rischio di porsi su un piano artificiale e astratto. Se funzionalismo e organicismo vengono sentiti come esauriti e non più soddisfacenti la nuova architettura non potrà nascere da due stili esauriti, ma solo da un nuovo incontro con l'esperienza naturale e storica.

Si deve subito prendere atto di una conseguenza di ciò che precede: se per esperienza storica, naturale, sociale, e così via, si intende il *contenuto* e se per stile, ritmo e misura, che danno un ordine spaziale costruttivo architettonico alla esperienza, si intende la *forma*, ne risulta che una nuova forma, che abbia un valore estetico autentico, può nascere soltanto se si ritorna al contenuto e in esso ci si immerge facendone nuova e viva esperienza.

Ciò presuppone che la *Lebenswelt*, l'esperienza alla quale si ritor-

na dopo l'esaurirsi di uno stile, sia sempre in grado di suggerire nuove forme. E così infatti risulta dal pensiero filosofico dell'ultimo cinquantennio. Il sensibile, il materiale, il vitale, la natura infine, nella quale viviamo e che ci condiziona, pur procedendo con noi e invitandoci a nuovi orizzonti, a nuove avventure e a nuove invenzioni, è praticamente infinita e inesauribile. Uno degli errori tipici della nostra civiltà è di credere che la natura sia soltanto quella che vediamo attraverso la scienza. Oppure crediamo che la natura, e le nostre sensazioni in essa immerse e che di essa fanno parte, siano tanti pezzi, tanti elementi divisi, tanti dati atomici. Mettendo insieme i vari elementi ripetuti avremo una forma. Su questo piano la forma è la pura e semplice somma dei suoi elementi. Questo punto di vista è stato molto utile alla fisica (ora non lo è più) e perfino alla psicologia dall'associazionismo fino al comportamentismo. Ma ormai sappiamo, soprattutto per merito della *Gestaltpsychologie*, che la forma non è mai la pura e semplice somma dei suoi componenti ma è sempre qualcosa di più, che risulta dalla tensione dei componenti nell'insieme e dal fine a cui l'insieme tende. Quanto precede non nega che si possa costruire con elementi standardizzati ma nega che la costruzione architettonica possa essere la pura e semplice somma dei suoi elementi.

Non solo, ma l'esperienza vissuta senza pregiudizi non è mai neutra, non è mai statica e immobile, non è mai sostanzializzata: è sempre fluida, temporale, dinamica. Ciò che più conta è il fatto che non sia neutra: anche la nostra più confusa sensazione ha una direzione, o, come diceva Husserl, ha un *senso*. Un colore, nella relazione con altri colori, una linea, nella relazione con altre linee, una massa, nella relazione con altre masse, costituiscono un «insieme» di esperienza, un «complesso» di *Lebenswelt* che ci suggerisce una gran quantità di rapporti, che si dirigono, se noi li sperimentiamo in modo libero e aperto, verso nuove forme, verso nuove relazioni costruttive. Quando davvero «viviamo» spazi e masse non ne facciamo un'esperienza chiusa, immobile, che fissa spazi e masse secondo un rapporto e soltanto secondo quel rapporto. In realtà spazi e masse si muovono e sembrano quasi dirigersi verso forme nuove che noi anticipiamo, pre-vediamo. È la natura stessa, sono gli stessi materiali, l'ambiente geografico e sociale di cui facciamo viva esperienza; nel quale ci immedesimiamo, che si muovono in noi e noi ci muoviamo in quella natura e in quell'ambiente, fino al punto che non sappiamo più se sono la natura e la storia che in noi cercano nuove forme o se siamo noi che cerchiamo le forme verso le quali la natura e la storia sembrano *dirigersi*. Di fatto ogni esperienza

profonda, ogni esperienza libera da convinzioni precostituite, ci fa sempre ritornare in modo nuovo alla *Lebenswelt* e vivere secondo nuovi rapporti. Situazione naturale, storica e sociale, da un lato, e soggetto umano, l'architetto come individuo e come artista, dall'altro, nella *Lebenswelt*, nella *percezione autentica* nella quale natura, storia e società vivono in noi e noi nella natura, nella storia e nella società, non sono distinguibili con un taglio netto. Per questa impossibilità di una netta distinzione tra la dimensione oggettiva e quella soggettiva, Merleau-Ponty ha insistito sul fatto che la percezione è *ambigua*, intendendo per ambiguità l'intima compenetrazione tra la dimensione naturale (e quella storica e sociale) e la soggettività umana. Se per natura, dunque, non si intende una struttura già compiuta e fissata (come la «struttura economica»), o la natura fatta di atomi, o delle «cose» della scienza, ma si intende la vita concreta e reale nella quale siamo immersi col nostro corpo e nella quale incontriamo i corpi degli altri, allora saremo tanto più artisti quanto più saremo naturali e tanto più naturali quanto più saremo artisti.

È importante rendersi conto che la natura come espressione viva, come *Lebenswelt*, ha una direzione, un senso, e tende, quindi, alle forme. Questa natura, inesauribile, è corporea e sensibile. Ma se in essa son sempre presenti un senso e una direzione verso la forma diremo che già nel «mondo della vita» è presente una direzione estetica, un orientamento estetico. Non sono soltanto, dunque, le forme «spirituali», come voleva Croce, che rientrano nel campo dell'estetica, ma anche le forme «naturali» e «corporee» (il che, del resto, è in accordo con le grandi linee della storia dell'estetica). La forma è già immanente al sensibile: la direzione del sensibile verso la forma è anzi uno degli elementi costitutivi della stessa sensibilità, non imprigionata in realtà chiuse e fisse, ma vibrante in un processo aperto, nel quale, se noi ci immergiamo, la natura cerca, con noi, di definire, nella nostra opera, le forme in essa potenzialmente presenti e che noi potremmo realizzare, con mezzi naturali, nell'arte. Di conseguenza la tecnica non è un fatto estrinseco, non è la maschera esterna di un fatto spirituale interno, ma è, viceversa, la sintesi concreta della natura e dell'arte, il realizzarsi delle forme suggerite dalla natura in mezzi tecnico-naturali nei quali soltanto prende forma l'opera d'arte. La tecnica è la sintesi vivente tra anima e corpo, tra oggettività e soggettività, tra esperienza sensibile e ordine razionale. Ma se la sintesi è possibile è perché l'esperienza contiene nel suo seno forme razionali e perché le forme razionali sono esprimibili e realizzabili soltanto con mezzi empirici, fisici e naturali. Il dualismo assoluto, come l'analisi assoluta, è un'astrazione e, quel

che è peggio, è un'inibizione. È il vero e grande merito di Kant, il quale non ha separato esperienza e intelletto se non per riunirli, la scoperta che l'esperienza si ordina, per unirsi all'intelletto, in forme nelle quali l'intelletto si incarna. Queste forme Kant le aveva chiamate *schemi* e le aveva studiate nella teoria dello *schematismo trascendentale*. L'architetto non ha bisogno di prospettive filosofiche così raffinate ma non ne ha bisogno perché la sintesi tra natura e ordine formale, se è architetto, la vive e la attua nella sua opera. Se però l'architetto teorizza e vuol imporre all'esperienza un ordine logico astratto, oppure non vuol seguire il senso naturale dell'esperienza che suggerisce e richiede nuove relazioni e nuove forme; se, dunque, l'architetto cerca di ripetere o rispecchiare un presunto ordine, o disordine, considerato come precostituito e inevitabile, bisogna avvertirlo che non può fare né l'una cosa né l'altra, perché il suo compito è quello di vivere sempre di nuovo l'esperienza e di trovare, ancora e sempre, una nuova razionalità.

L'architetto che è disposto a «sospendere il giudizio», a sperimentare e a compiere la difficile operazione dell'*epoché*, non solo scopre un senso autentico delle proprie percezioni e della natura, ma anche un senso autentico della vita sociale e della tradizione storica. Nella *Lebenswelt* egli non trova una società teorizzata o ideologizzata o anticipatamente strutturata secondo le prospettive di una data sociologia, di una data filosofia, di un dato programma politico, ma il vivo e reale rapporto sociale del suo paese, con i suoi bisogni e le sue miserie, con le sue illusioni e con il suo duro senso della realtà, dei limiti e delle condizioni della vita. Vive non nella teoria della società del suo tempo ma nel dramma di una società di cui la vita diventa la sua. La sua opera non ne rispecchierà soltanto i dati chiusi, ma i bisogni e i desideri, che non si esprimeranno mai soltanto nella corrispondenza di una forma data a una funzione data, ma nella corrispondenza di tutta la forma, nella sua organica relazionalità, all'insieme relazionato di tutte le funzioni che costituiscono una vita sociale, e che tendono a rinnovarsi, premendo verso un nuovo ordine e verso nuove forme e, quindi, verso un nuovo modo di vivere.

Se, dopo la liberazione da ogni pregiudizio, l'architetto risentirà la tradizione viva e operante nella situazione storica di cui fa esperienza, non farà sue le forme del passato in nome di un meccanico, e del resto impossibile, ritorno, ma scoprirà un modo nuovo di far sue le forme della tradizione: non si tratterà di ritornare ad un'esperienza morta ma di ridare una voce ed una forma ai morti che in noi diventano vivi, e vivi diventano se ci parlano in modo

nuovo e ci suggeriscono nuove forme: le forme che avrebbe, oggi, la loro viva esperienza. È decisivo dunque il sapersi mettere nelle condizioni di vivere davvero un'esperienza autentica, nelle condizioni di «vedere» davvero «le cose come sono», e di vedere le nuove «visioni», le nuove «forme» che la rinnovata giovinezza della *Lebenswelt* ci può suggerire

Il metodo della rimozione dei pregiudizi e della «sospensione» del giudizio è quello che, come si è detto, Husserl ci ha suggerito con l'*epoché*. La possibilità di vedere, di descrivere, di vivere nuove visioni e nuove forme, la possibilità che nuove visioni ci appaiano, diventino per noi apparizioni o *fenomeni*, è ciò che ci insegna la filosofia come *fenomenologia*. Saper ritrovare una nuova esperienza è la premessa indispensabile per vedere in modo nuovo, vivere in modo nuovo e più positivo, costruire con forme nuove, più utili, più umane, più belle. La *Lebenswelt* è la semplicità autentica che sempre vien perduta e che sempre deve essere ritrovata. «Evidemment le problème est, à travers les complexités, d'atteindre à la simplicité. A travers les destructions de la vie, de poursuivre un rêve éperdu: non pas celui de rester jeune, mais celui de devenir jeune» (Le Corbusier, *Introduction* a *Oeuvre complète 1952-1957*, Zurich, 1957).

L'applicazione del metodo industriale all'edilizia viene ritenuta necessaria in un mondo nel quale le esigenze tecniche diventano fondamentali per ogni attività costruttiva. È stato spesso notato che mentre altre attività industriali sono adeguate allo sviluppo della tecnica l'edilizia è invece in ritardo su questo punto. Ciò è dovuto a vari fattori tra i quali ricordiamo: la *persistente struttura artigianale* nella maggior parte delle realizzazioni dell'architettura; la *difficoltà di una progettazione metodologica* e scientifica che si presenti come strumento utilizzabile per coordinare i vari fattori che entrano in giuoco nella costruzione edilizia; l'esigenza, infine, dell'*architettura come sintesi*, con il che si vuole intendere che in architettura sono presenti sia le dimensioni metodologiche, scientifiche, tecniche e sociali, che quelle estetiche.

Ci interessa qui notare alcuni aspetti del problema del metodo industriale applicato all'edilizia in rapporto al problema estetico.

Un primo punto da considerare è il fatto che l'architettura deve sempre tener presenti le realtà funzionali e che in ogni caso i valori estetici sono in sede architettonica sempre connessi con gli scopi pratici in tutti i loro vari aspetti. È inutile insistere sull'importanza decisiva che nell'architettura moderna ha avuto la tendenza funzionalistica. Si tratta piuttosto di esaminare, in sede di applicazione del metodo industriale, se tale metodo incida sul rapporto tra forma e

funzione. Questo rapporto non è semplicemente la rispondenza di una data forma a una data funzione come se le funzioni fossero considerate separatamente l'una dall'altra. In generale si può dire che è necessaria una sintesi e quindi una visione generale di tutte le funzioni che entrano a far parte di un complesso funzionale architettonico edilizio o urbanistico. Si tratta dunque di una sintesi di funzioni particolari e di funzioni generali. Se è possibile distinguere delle funzioni che si potrebbero dire generali e delle altre funzioni che si potrebbero dire particolari, si deve tuttavia notare che, nella sintesi organica di qualsiasi costruzione architettonica, l'insieme della costruzione è tale che deve coordinare le funzioni particolari alle funzioni di carattere generale. Consideriamo per esempio come funzione di carattere generale quella che permette di rispondere alle esigenze di un determinato gruppo sociale il quale deve costruirsi le proprie case di abitazione. Determinati fattori naturali storici e sociali di una data situazione possono caratterizzare il gruppo di edifici o il quartiere o il gruppo di quartieri che corrispondano alle esigenze di quel dato gruppo sociale. Lo stesso gruppo a cui ipoteticamente ci riferiamo non è di fatto separabile da altri gruppi in quanto appartiene in ogni caso ad una comunità che può essere regionale, nazionale o supernazionale. L'appartenere ad una comunità fa sì che il gruppo sociale in questione abbia certe esigenze che sono in genere di carattere storico, psicologico-sociale, ecc. In ogni caso il gruppo sociale da un lato è legato ad una certa tradizione e dall'altro ha delle sue particolari caratteristiche che sono date dal fatto che può sentire una particolare esigenza, se non di distaccarsi dalla tradizione, per lo meno di riviverla o di modificarla secondo una nuova forma. Il processo dal quale un gruppo sociale emerge, si distingue e si caratterizza, da un lato ha quindi un carattere di *permanenza* e dall'altro ha un carattere di *emeregenza*. Una separazione assoluta tra questi due caratteri è impossibile. La sintesi architettonica diventa qui una mediazione tra esigenze storiche permanenti ed esigenze storiche emergenti, in quanto esse caratterizzano in modo particolare un gruppo sociale e di conseguenza l'edilizia urbanistica che corrisponde al gruppo sociale in questione.

Nell'esempio che precede si tratta di funzioni di carattere generale che però vengono a concretizzarsi in funzioni urbanistiche più ristrette nell'interno della sintesi architettonica e urbanistica di carattere generale.

Le funzioni di carattere generale si specificano infatti in funzioni di carattere particolare. Se la funzione di carattere generale è l'abitare di un dato gruppo, in una data situazione storica, in un com-

plesso urbanistico più o meno vasto, le funzioni di carattere particolare saranno, per esempio, il mangiare, il cucinare, il dormire, per quanto riguarda l'interno di ogni singolo edificio, o l'approvvigionamento, le comunicazioni, i luoghi di riunione, i giardini o i cortili, per quanto riguarda un gruppo di edifici o un gruppo di quartieri. Ora le forme e le strutture che caratterizzano un insieme urbanistico composto di gruppi di abitazioni o di quartieri, non possono in ogni caso non tener conto delle forme e funzioni di carattere particolare di ogni singolo edificio, e delle funzioni particolari interne ad ogni singolo edificio. Quando diciamo che non possono non tener conto vogliamo dire che un insieme urbanistico non può essere costruito senza un progetto iniziale che preveda tutte le sue interrelazioni generali e particolari. Con ciò non si vuol dire né che si dovranno eguagliare al massimo le forme corrispondenti a funzioni particolari e nemmeno che esse si dovranno differenziare fino all'atomismo. Di fatto sia il primo caso che il secondo sono impossibili. Non è infatti realizzabile un insieme di abitazioni di un complesso urbanistico perfettamente uguali l'una all'altra come non è realizzabile un complesso urbanistico di abitazioni del tutto differenti l'una dall'altra.

Il primo caso non è realizzabile perché lo spazio per sua natura non è divisibile che organicamente. Non è possibile quindi né suddividere in spazi identici l'interno di un edificio, né situare un gruppo di edifici in posizioni identiche sia per la naturale disposizione del terreno, sia per l'orientamento e il rapporto di dipendenza spaziale di un edificio dall'altro. Il concetto di organicità dello spazio è fondamentale perché caratterizza la sintesi architettonico-urbanistica. Si può parlare di spazi interni degli edifici e di spazi esterni che riguardano i rapporti di un edificio con l'altro. Però, da un punto di vista sintetico, e quindi urbanistico, in realtà ogni spazio interno è in funzione dello spazio esterno e viceversa. Si può quindi considerare interno lo spazio fra due o più abitazioni ed esterno lo spazio che circoscrive il quartiere, però anche questo ultimo spazio esterno diventa interno in rapporto a quello di un gruppo di quartieri e lo spazio esterno di un gruppo di quartieri è a sua volta in relazione interna o con la città o con il paesaggio circostante. Ora il compito fondamentale dell'architettura, che, a un livello sintetico, diventa sempre urbanistica, è quello dell'organizzazione degli spazi. Se si parte da questo principio si deve arrivare alla conclusione che, anche se il progetto urbanistico disponesse di un numero di tipi estremamente limitato di modelli o di *standard*, o di un tipo limitato di elementi costruttivi, il compito architettonico urbanistico assol-

verebbe la sua specifica funzione nel rapporto organico relazionale in cui verrebbe a disporre gli elementi dati.

Il secondo caso (quello di una differenziazione atomistica) non è realizzabile per il fatto che sia le funzioni generali che le funzioni particolari in cui le prime si determinano, corrispondono a delle funzioni umane che sono caratteristiche non solo dell'uomo in generale, ma di quel dato gruppo di uomini che appartengono ad una data società storicamente determinata. La cosiddetta ripetizione è data dal fatto che gli uomini hanno delle esigenze, nonché delle abitudini, che rimangono permanenti, se non in modo assoluto, per periodi storici lunghissimi o per vaste regioni, oltre che per fattori di costituzione biologica e psicologica.

Possiamo chiamare in generale *condizioni naturali* quelle che determinano la situazione descritta. In altri termini il fatto che la sintesi architettonico-urbanistica non può costituirsi né in un'assoluta identità né in un'assoluta separazione deve essere ricondotto al fatto che la natura, sia fisica che umana, non ammette mai un processo che non sia costituito organicamente. L'uomo è nella natura ed è strutturato secondo il carattere fondamentale della natura, e cioè secondo un processo relazionale-organico.

Il carattere organico dei processi della natura e, su di un altro livello, il carattere organico dei processi sociali e storici, si può considerare come uno dei risultati più caratteristici del pensiero contemporaneo. È questo il risultato, per esempio, della filosofia di Dewey, di quella di Whitehead e della fenomenologia husserliana, specialmente considerata dal punto di vista più attuale, per esempio da quello di Merleau-Ponty. Si deve notare che il *relazionismo organico* caratterizza anche le più moderne correnti della biologia e della psicologia (Kurt Goldstein e la psicologia della forma di Köhler, Wertheimer e Koffka). Richard Neutra nella sua opera *Survival through design* (tradotta in italiano recentemente con il titolo: *Progettare per sopravvivere*) ha esaminato le relazioni che intercorrono tra storia, psicologia, sociologia e architettura. Disgraziatamente egli si è riferito a una filosofia per molti aspetti superata ed anche a correnti sociologiche e psicologiche che erano le meno adatte per sostenere le sue giuste esigenze.

Il carattere organico-relazionale, che sta a fondamento della natura come processo, è costituito non solo dai due termini di permanenza e di emergenza di cui si è già parlato, ma anche dal fatto che forme analoghe si ripresentano in ogni organismo. Ogni organismo, e ciò vale tanto più quanto si passa dall'ordine puramente fisico a quello biologico e umano, è costituito di una serie di

*forme standard* che si distinguono per la posizione che hanno una di fronte all'altra e per il fatto che, nonostante la loro fondamentale analogia, e la quasi identità (da un punto di vista microscopico), possono tuttavia assolvere una stessa funzione in situazioni differenti o, addirittura, diverse funzioni. Se consideriamo le forme organico-relazionali nella loro sintesi, in quanto questa sintesi sia riuscita, cioè in quanto la forma di insieme dell'organismo sia equilibrata con le forme particolari e queste siano equilibrate con l'insieme, possiamo dire che la sintesi stessa è armonica. Si tenga presente che il carattere armonico della sintesi è, nello stesso tempo, sia formale che funzionale.

Sottolineiamo il concetto di armonia. Fin dal pensiero greco tale concetto si presenta come un concetto estetico. «L'armonia – dice Filolao – è l'unificazione del diverso e ciò che rende concorde il discorde». In altri termini, perché l'armonia sia possibile, non basta l'unità identica a se stessa ma è necessaria anche la diversità molteplice. L'armonia è una totalità (aperta), però è una totalità che ha delle parti. Queste parti per poter essere armonizzate debbono avere qualcosa in comune: debbono essere quindi analoghe e proporzionali. Proprio la diversità e l'analogia permettono quella che si dice una relazione armonica.

Considerata l'armonia come carattere estetico fondamentale si deve tener conto che tale concetto non è puramente formale ma è invece pieno di contenuto. In altri termini esso è organico in quanto non è possibile se le funzioni armoniche sono soltanto quelle che caratterizzano un aspetto puramente visivo o scenico di una costruzione. Come i processi naturali sociali e psicologici sono in equilibrio armonico se sono organicamente relazionate le loro funzioni, allo stesso modo un edificio, o un complesso di edifici, non hanno valore estetico soltanto perché danno un'impressione piacevole, o un senso di un'armonia come quello che può essere afferrato da uno spettatore che non si ponga dal punto di vista di chi vive e compie le sue funzioni in un edificio o in un complesso di edifici, ma hanno un valore estetico solo se lo spettatore cessa di essere tale e si pone nella situazione e nelle condizioni dell'abitante. Ora lo spettatore di cui parliamo è architetto soltanto se cessa, appunto, di essere spettatore e se il suo progetto è organico funzionale e quindi estetico.

In ciò che precede abbiamo cercato di chiarire che il concetto di esteticità non è separabile dal concetto di organicità e di armonia. Si tenga ora presente che il carattere di organicità è caratteristico di tutta la natura. Ogni scienza e ogni metodologia scientifica, per quanto il linguaggio di cui si serve o le forme che usa possano esse-

re (e debbono essere) di carattere astratto e simbolico, non sono in realtà separabili dall'organicità della natura. È proprio per questa ragione che ogni simbolo metodologico e scientifico è verificabile o realizzabile in costruzioni concrete. Se i materiali rispondono al linguaggio simbolico della metodologia è perché la metodologia alla sua origine è stata costruita in base a dati di fatto di carattere naturale. Come i segni di una carta geografica non sarebbero stati costruiti se prima non avessimo visto il paesaggio al quale si riferiscono (traiamo questo esempio da Merleau-Ponty), così ogni metodologia della tecnica, anche se condotta al massimo grado di astrazione, si riferisce a strutture naturali le quali permettono la realizzazione dei vari progetti tecnici. Il problema deve essere considerato per ciò che riguarda i rapporti tra tecnica e natura. Le metodologie e le tecniche possono a un certo momento essere condotte a un grado di astrazione tale per cui potrebbe essere difficile ritrovare i loro rapporti con la situazione reale. In certi casi la costruzione e il lavoro per la costruzione possono essere sottoposti a una tecnica che, se si presenta coerente da un punto di vista astratto, non lo è più quando i simboli e le relazioni astratte vengono riempiti con contenuti e relazioni concreti. Il divario tra la simbologia della tecnica e i contenuti concreti, o i materiali con i quali la tecnica deve essere realizzata, potrebbe a un certo momento violare i dati di fatto naturali. Siccome poi non si tratta soltanto di dati naturali ma di situazioni storiche sociali e psicologiche, potrebbe accadere che una metodologia formale venisse a trovarsi in contrasto con le situazioni umane. Ciò potrebbe avvenire, per quanto riguarda l'industrializzazione dell'edilizia, in due sensi.

La metodologia della progettazione industriale potrebbe non trovarsi in armonia con il carattere storico e psicologico sociale dei gruppi umani per i quali, nel caso dell'edilizia, vengono costruite le abitazioni. In secondo luogo l'industrializzazione potrebbe essere metodologicamente perfetta come progetto senza poter disporre di lavoratori e di maestranze in grado di eseguire il progetto metodologicamente previsto. Questo ultimo caso è particolarmente importante perché a sua volta può dar luogo a vari problemi che vanno dal problema politico e sindacale al problema della divisione del lavoro, del ritmo del lavoro stesso e ai vari problemi della psicologia sociale e industriale.

Ci interessa mettere in evidenza il fatto che una progettazione industriale che non tenga conto dei contenuti e delle condizioni naturali, delle situazioni sociali e storiche, sia dei lavoratori chiamati a realizzare il progetto edilizio che degli abitanti del comples-

so edilizio progettato (che sono in ogni caso impegnati in un lavoro sociale, in modo che tale lavoro ha un'influenza diretta, a seconda del suo carattere, sulla forma e sulla struttura del complesso edilizio) è una progettazione che non ha carattere armonico. Si è visto infatti che l'armonia interessa anche i processi storici sociali e psicologici. Ora poiché l'armonia è un carattere estetico fondamentale si deve concludere che una mancata armonica organicità tra i complessi edilizi e le situazioni sociali in genere, è anche una mancata realizzazione estetica.

Può essere di notevole interesse esaminare il rapporto tra i lavoratori impegnati in un gruppo edilizio e gli abitanti di questo. Il caso limite è quello nel quale gli abitanti sono gli stessi lavoratori. Ciò avviene, per esempio, nell'architettura «spontanea» dei trulli. Non si deve tuttavia credere che il rapporto venga a cadere con l'applicazione del metodo industriale all'edilizia.

Nell'organizzazione tecnicizzata del lavoro operai e maestranze debbono avere una preparazione, una disposizione psicologica, un ritmo di azioni e di gesti – e quindi, in sintesi, un *comportamento* – che non solo permetta l'attuazione di una tecnica industriale ma che sia anche in rapporto con la loro mentalità, con il loro modo di sentire la vita e di esprimere tale sentimento nei gesti, nelle operazioni, nei comportamenti di lavoro.

Il lavoro non è soltanto esecuzione di un piano imposto dall'esterno ma l'attuazione di un'armonia che deve essere vissuta in ogni operazione particolare come armonia dell'insieme. In un'orchestra il suonatore di timpani non può ignorare la forma della sinfonia anche se deve, in tutta la sinfonia, ripetere soltanto per rare volte qualche colpo di timpano. Sul piano del lavoro l'equivalente dell'esecuzione musicale è la sintesi tra il carattere degli uomini di una data regione, con tutta la sua storia (il carattere è anche nella preparazione e nel comportamento individuali sincronizzati con i comportamenti del gruppo) e il progetto tecnico, sintesi che si completa nel ritmo di operazioni richieste da un dato progetto industriale in quanto deve essere concretamente eseguito.

La spontaneità, e cioè, infine, la situazione storica di fatto dei comportamenti di coloro che lavorano, si deve sincronizzare con il ritmo e con le modalità richiesti dalla tecnica industriale. La tecnica deve tener conto di chi la realizza e gli operai, le maestranze, tutti i partecipanti al lavoro nelle sue varie funzioni, debbono tener conto della tecnica. La sintesi deve evitare sia di cadere nel folklore sia di attenersi a una tecnica meramente formale astorica e disincarnata.

I comportamenti di lavoro dei partecipanti alla costruzione del complesso edilizio, sono, anche se ciò può non risultare immediatamente, in relazione organica tra loro. Questa relazione a sua volta è da ricollegare alla forma che si esprime nel complesso edilizio. Gli uomini che lavorano per l'edilizia apparterranno, sia pure in grado diverso e con diversi rapporti, alla stessa comunità di cui alcuni rappresentanti dovranno abitare nel complesso edilizio. Si può trattare di una parentela di situazioni sociali oltre che di una possibile appartenenza ad una particolare zona, ad una provincia, ad una regione. Parentele di questo tipo sono dovute anche a situazioni geografiche e storiche vissute in comune. In un certo senso i lavoratori di un edificio sono delegati dai futuri abitanti e li rappresentano «in carne ed ossa». L'architetto e il progettista industriale debbono tener conto di queste relazioni di parentela ed inserirsi in esse. È così che l'architetto-urbanista non è più soltanto colui che prepara dall'esterno il progetto, né colui che lo fa eseguire senza tener conto del carattere degli esecutori e degli abitanti (come se un compositore non tenesse conto degli strumenti, di coloro che li suonano, del luogo nel quale viene eseguita la sinfonia e di coloro che l'ascoltano).

La sintesi tra l'architetto e gli esecutori del progetto deve avere un carattere organico per poter avere un carattere estetico. La dimensione estetica si rivela estremamente complessa: ad essa la tecnica deve contribuire non meno che le condizioni di attuazione della tecnica stessa.

Quanto precede va ricondotto al concetto estetico di armonia in tutte le sue forme ed in modo particolare ai rapporti che si devono stabilire tra funzioni generali e funzioni particolari

Dino Formaggio, *Separatezza e dominio*
Milano 1993.

In opposizione all'estetica idealistica crociana, sin dalla sua prima importante opera, *Fenomenologia della tecnica artistica* (1953), Dino Formaggio (1914) ha sottolineato l'importanza della fenomenologia della creazione artistica, soffermandosi in particolare sull'analisi dei suoi aspetti tecnici.

Sviluppando queste considerazioni nella direzione di una estetica «scientifica», che si configura come generale introduzione alle scienze umane, Formaggio è andato distinguendo una estetica come teoria generale della sensibilità da una estetica speciale che prende in esame i processi legati alla creazione artistica (*L'idea di artisticità*, 1961; *La morte dell'arte e l'estetica*, 1983).

Questa impostazione filosofica ha favorito il confronto tra estetica e arti figurative, in particolare pittura e architettura, alle quali Formaggio ha dedicato numerosi saggi.

In *Separatezza e dominio nell'architettura*, Formaggio riprende temi già sviluppati nei precedenti anni e raccolti in *Estetica, tempo, progetto* del 1990. L'architettura, per Formaggio, è scienza artistica politecnica, che risponde alla legge di transmorfosi dell'organico. Agli architetti è necessaria una continua osmosi con le discipline che compartecipano alla realizzazione di un progetto. Progetto che è atto non impositivo ma di servizio, che deve superare tutte le trappole originate dal conflitto settecentesco tra Ragione e Natura per ritrovare organicità e capacità di convivere con l'indeterminatezza. In questa fine di secolo, ci ritroviamo in una fase di «ricominciamento» dell'architettura.

L'operatività progettuale e costitutiva dell'Architettura si presenta come quella di un'arte scientifica, o, se si preferisce, come quella di una scienza artistica: una operatività generalmente professionalizzata e sicuramente non solitaria. Da dentro ai suoi confini essa è aperta agli interscambi di una comunicazione attiva e decisa verso tutto il mondo circostante, verso l'intorno territoriale e culturale, pronta a captare ogni sensibile movimento nella società e nella vita della città. La sua è una «politecnia» (pressapoco come avviene nel cinematografo, tra le arti), cioè si vale della collaborazione di più e diverse tecniche, di più e diverse scienze, usa sistemi scalari molteplici, che vanno dalle grandi scale dei sistemi politici e sociali vigenti, alle più piccole e piccolissime – ma di pari rilievo – scale dei rapporti interpersonali e singolarmente intersoggettivi dei gruppi e degli individui. Non per subirli, ma per trarne materiali di trasfigurazione simbolica appropriata sull'esistente, intervenendo nello spazio-tempo delle forme del vivente.

Dunque, ciò che si mette sotto osservazione qui diventa uno dei possibili luoghi privilegiati per entrare nella complessità dei sistemi di azione e reazione che interagiscono nel divenire di concrete esperienze in atto, quando cadono sotto la spinta dello spirito di separatezza e dominio. L'Architettura, come ogni genere di attività umana consociata e operante nel divenire dell'esperienza, ha i suoi vertici di grande prassi liberativa e artistica e gli agguati lungo il suo cammino che ad ogni passo lo spirito di separatezza aggressiva e di dominio padronale può dovunque tendere. Si vedono uscire dalle sue mani vertiginosi valori di bellezza e di funzionalità che glorificano l'uomo insieme alla città; e si possono incontrare prodotti perversi e viziosi, mostruosamente piantati in mezzo alla città, nella natura delle campagne o sulle coste in riva al mare. Può anche succedere, come è noto da secoli, che l'uomo che agisce veda le cose migliori e segua le cose peggiori e deteriori. Pure questo è nella natura. Formare, però, vuol dire con-formare e con-formarsi. Si costruiscono forme non nel vuoto, ma in mezzo e in proseguimento ad altre forme. La legge di una transmorfosi, di un passaggio da una forma data ad un'altra aggiuntiva o successiva, deve rispettare l'organicità del tutto: la parte è sempre parte di un tutto, di un intero, nelle piccole e nelle grandi scale operative. Si opera sempre, e in ogni modo, sul divenire delle forme. La vera difficoltà è quella di non sbagliare il passo nel saltar dentro a questo divenire, nell'entrarvi al punto giusto in mezzo alla intricatissima rete dei possibili; e, nei possibili, trovare il passaggio verso i compossibili, il luogo-tempo della compatibilità reciproca tra la situazione in movimento e il proseguimento del cammino della nuova progettazione, del nuovo gettarsi avanti di una forma diveniente, indovinando il giusto passo di entrata nella danza delle forme, senza violentarne il ritmo e lo sviluppo della musica con un movimento sgraziato o una nota stonata.

Sulla base di queste premesse, è possibile l'interrogativo: quale è oggi, lo stato di fatto da verificare, in vista di enucleare l'azione del principio di separatezza e dominio nel campo dell'Architettura?

L'interrogativo è insolito e intrigante e pone subito una questione di metodo. Il postulato iniziale, poiché è in gioco addirittura un certo fondo della natura umana, invita a non rimanere chiusi nei recinti tradizionali della propria disciplina e a non dogmatizzare una impossibile autonomia, tutta chiusa in leggi esclusive di casa propria. Allora bisogna uscire, conoscere e poi conoscere ancora i campi scientifici degli interni che interferiscono, studiarne le leggi fisico-meccaniche, ecologiche-ambientali e bio-sociologiche nelle loro sedi proprie. Per poi saggiarne una possibile utilizzazione regolati-

va, teorica e pratica, per un loro trasferimento, non di peso ma in adeguazione, in campo architettonico, avendo ben chiaro che tale trasferimento è in concreto possibile solo con un accorto mutamento sostitutivo della nuova messa in chiave costruttivamente architettonica. Per quanto riguarda l'uscir fuori dalla propria ristretta cerchia disciplinare, il necessario avventurarsi in più vaste latitudini di esperienza non è solo un fatto orizzontale di superficie, ma porta alla stessa verticalità del profondo: investe le psicologie, le macrofisiche e le microfisiche cosmiche e particolari, nelle quali oggi le scienze più avanzate stanno procedendo. S'intende che queste esplorazioni del «fuori» dall'Architettura non impegnano affatto l'architetto a impadronirsi di scienze, ciascuna delle quali richiederebbe lo studio di una vita. Si tratta di avvertire la presenza costitutiva nel tessuto della cultura del proprio tempo, visto che è in questa cultura e in questo tempo che il progetto e la costruzione intervengono. Per cui il «fuori» coimplica sempre il «dentro», il non uscire dal dentro. Ebbene, anzi, ci si rende conto che il fuori e il dentro sono la prima separazione da abolire. Ciò che va tolto non è la distinzione metodica e operativa, ma la separazione artificiale, dogmatica e sterile di una frantumazione culturale meccanica. Curiosamente, appena varcata la soglia dell'edificio architettonico, ci si imbatte in un nuovo rischio, dove lo spirito di separazione mortificante e di dominio sta in agguato. Alludo alla distinzione, che spesso risulta irrigidita e sterilizzante, tra interno ed esterno architettonico, qualche volta portata fino alla sopraffazione, anche teoretica e istituzionalizzata nelle cattedre universitarie, di un settore operativo di una parte che progetta e agisce in proprio, ormai dominio separato e incomunicante con l'altro settore, come se i legami organici della loro vita fossero stati meccanicamente recisi.

D'altro canto, scendere nel profondo vuol dire non solo ritrovare l'organicità che la separazione dogmatizzata perverte e cadaverizza: ma condurre una analisi genetica atta a verificare l'originario formarsi delle «intenzionalità oggettuali» che finiscono per dar luogo ai principi operativi distorti in un giogo pulsionale fatto di forze separative e di dominazione subordinativa padronale.

Si scopriranno allora due fatti importanti: il primo riguarda il biforcarsi, nella nostra vita originaria che segue ai primi vagiti, di un nodo contraddittorio dello spirito di separazione e di autodominio che, da una parte, presiede positivamente allo sviluppo dei processi conoscitivi del sé e dell'altro nelle costituzioni oggettuali, e quindi al formarsi di tutti i successivi sviluppi della cultura, delle scienze e delle arti; mentre che, da un'altra parte, volge e avvolge nel negati-

vo i movimenti dell'inconscio e della coscienza dirigendoli verso una contro-prassi dissociativa di scissione e di dominazione distruttiva dell'altro, di ogni altro come individuo o come natura.

La separatezza segna il nostro tempo con particolare diffusione e violenza. La lotta di distruzione dell'*altro* esplode in luoghi diversi, ma tende a generalizzarsi. Si accoppia con un bisogno crescente di sopraffazione dominatrice, si genera e si intreccia con l'addensarsi della *complessità* crescente del nostro tempo; una forma metastatica di sur-moltiplicazione degli oggetti e delle unità egologiche in continua clonazione e dissociazione. Si assiste a un liberarsi di forze negative da una disgregazione generale, in tutte le forme di aggregazione e di società, degli *interi*; e quindi dagli scontri conflittuali che si propagano per induzione e trascinamento nelle città e negli Stati, dove le parti-partiti generano un tempo di frammentazioni distruttive e di separatezze imperanti.

È possibile vedere come tutto questo possa aver interagito nel particolare campo dell'architettura di più recente contemporaneità e con quali conseguenze?

Facciamo scendere l'analisi sui campi particolari di questo specifico settore. A proposito dell'Architettura (già definita arte del costruire) recentemente si è anche parlato di una «Architettura decostruttiva» o di una decostruzione dell'Architettura nel mondo attuale. Dove il termine «decostruzione» (di nota invenzione filosofica da parte di Derrida) non significa né decomposizione né distruzione, ma dislocazione di senso e, nel caso specifico, disfunzionalità architettonica (in un certo senso, post-gravitazionale). Derrida stesso, dopo aver teorizzato una Architettura decostruttiva, ha lavorato a una sua applicazione concreta con due architetti «decostruttivisti», l'americano Peter Eisenman e Bernard Tschumi, progettando ed edificando al Parc de la Villette di Parigi. Ne è uscita una rivoluzione teoretica (Eisenman era dottore in filosofia) e pratica, che sovvertiva tutta la dogmatica storica dell'Architettura, a partire dai rapporti tra «dentro» e «fuori», e giungendo a significare l'azzeramento degli stessi fondamenti della disciplina, gravitazionalità compresa. Tutto ha dovuto subire una espressa dislocazione di senso: la scala, il pavimento, la camera matrimoniale, l'ordine delle stanze, le pareti stesse. Tschumi rompe la figura tradizionale del «Parco», decostruendola in un gioco di rottura di punti, linee e superfici, «passeggiate cinematiche», «follie» diverse, come inutili casette inabitabili, frammenti di realtà disperse. Si teorizza, in questo modo una Architettura sganciata da ogni tipo di «servizio» o sistema, fatta autonoma radicalmente, decostruita dalla base. Sono pure all'orizzon-

te le colonne e i grattacieli disverticalizzati, «sdraiati». Siamo al progetto, di Zaha Hadid, del «Grattacielo orizzontale» di Hong Kong. Dove non è soltanto il gioco, comune a molta arte contemporanea, dell'ironia dissacrante, ma l'esigenza di fondo di rompere radicalmente con gli schemi di una Architettura fattasi separativa in campo economico e sociale e omologata finanziariamente alle separazioni e rotture della società: infine, una separazione dalla separazione. Esasperata fino al punto di progettare una Architettura paradossalmente separata dalla Architettura come idea storica: come idea di «casa» quale centro del focolare e del circostante ordine interno, una vera e propria «metafisica del centro» (Derrida) da decostruire sia come centro che come fondamento. La nuova Architettura dis-architetturizzata, parte dunque da una separazione che è anche separazione da un suo dominio di giogo separativo statico.

Nella confusione babelica delle diverse lingue del «costruire», dopo un certo periodo di silenzio architettonico durato fino alla metà degli anni ottanta, al di là degli stessi scossoni teoretici radicali, noi abbiamo assistito, proprio in Francia e sulla scia dei «grands travaux» per la ristrutturazione degli spazi parigini, alla rinnovata affermazione di un pensiero architettonico solido e concreto. Ci siamo trovati di fronte all'esplosione geniale, trasgressiva ma di forte e rilevante impianto costruttivo polimorfo, di un giovane architetto di rapida rilevanza internazionale: Jean Nouvel. Sua è l'affermazione: «Se si dovesse definire l'architettura oggi, bisognerebbe incominciare col dire ciò che essa non fa. L'architettura dei tempi moderni voleva creare il mondo, non vi è riuscita per eccesso di ambizione, senza capire che non è il mondo che appartiene all'architetto, ma che, al contrario, l'architetto appartiene al mondo». Con il che l'Architettura viene ristabilita come «Architettura», cioè propriamente sulle basi di «servizio» e dunque restituita alla natura, alla società, al mondo, fuori da ogni separatezza intellettualistica e da ogni pretesa di delirio dominativo. Il dominio è anche la modellistica culturale di asservimento imposto dal di «fuori», «... un flagello! – dice Nouvel – il sintomo della disgregazione del pensiero architettonico». E prosegue: «Oggi lavoriamo su nebulose, nebulose a nuclei multipli». Perché le città – spiega – sono cresciute nei secoli e nelle diverse economie senza gli architetti di oggi. E precisa: «L'architetto più che mai deve avere una conoscenza del senso della vita e della sua evoluzione con conseguente scelta di campo». Ed è propriamente quanto, nel nostro discorso precedente (ma anche in molte altre occasioni), siamo venuti delineando e tentando di far uscire come problema dalla nebulosità che l'avvolge. Ha ragione Nouvel

di sostenere che il problema di fondo del progetto è un problema di una «conoscenza della conoscenza». «Sta nascendo una scienza, più sintetica, la *Noumenologia* (scienza delle idee in-formative) la quale è fatta per gli uomini che si debbono confrontare con questo problema, come gli architetti e i politici». Poiché il progettare rigorosamente riguarda gli uni e gli altri. L'Istituto del mondo arabo, a Parigi, definito «il miglior edificio francese del 1987» ha dato fama a Jean Nouvel, Architetto nuovo; ma non meno nuove e degne di riflessione sono le parole della sua riflessione teorica: «L'Architettura è basata sul vincolo. A differenza dell'artista, l'Architetto è investito di un compito sociale preciso che consiste nella definizione culturale del sapere applicata allo spazio pubblico a qualsiasi spazio comunitario. Una volta assunto tale ruolo sociale, dovrebbe essere ambizione di ogni architetto quella di essere anche un grande artista». Un architetto e un artista, che hanno avuto la forza di attuare una separazione dalla separazione mortificante, da ogni tipo di separazione economica, commerciale o vetero-industriale, e quindi sociale e culturale, incuneandosi consapevolmente – non per dividere, ma per riunire – nei grandi processi antinomici che perseguono l'iter della complessità nel difficile cammino del progettare architettonico. Così devono essere fatte cadere – in nome dell'intero –le opposizioni dogmatiche, spesso irrigidite in alternative, tra decorazione sì e decorazione no, tra estetismi calligrafici e macchine funzionalistiche, tra invenire-inventare tecnologico e idealità artistica, tra Ingegneria e «Architettura estetica». Anche queste sono divaricazioni che si ossificano e portano dritto dritto alla separazione-dominio. Vi sono tentativi, anche riusciti, di trasformare ogni bivio che allontana due strade apparentemente contrastanti, in altrettanti ponti che uniscono fecondamente i due cammini progettuali. Tipico esempio, il famoso *Beaubourg* di Parigi. Qui il ponte è dato dall'incontro felice tra l'ingegneristica audace dell'irlandese Peter Rice e la immaginativa progettuale di Renzo Piano, come è noto. La risoluzione ingegneristica, dovuta alla tecnologia avanzata delle fusioni in acciaio, di un problema centrale alla costruzione, quale è quello dei grandi snodi e raccordi in evidenti blocchi di acciaio fuso, si accompagna e coniuga col disegno degli intrecci tubolari che creano l'oscillare dell'immagine complessiva tra edificio e nave, dando luogo alla tipicità percettivo-immaginativa della costruzione che unisce l'architetto Piano all'ingegnere irlandese. Si direbbe allora che qualche barriera tradizionale è caduta insieme al principio di separatezza e dominio. Ma questo è vero solo in parte. Il processo è presente e indicativo, ma permane ancora, a nostro vedere, una domi-

nante tecnologia che forse emerge eccessivamente e si fa troppo formalmente evidente. Sotto sotto, continua a trapelare, sulla faccia della costruzione, l'ideale di un costruire che però denuncia ancora, non del tutto risolto, un costruire *meccanico*, quasi il segno di un asservimento tecnologico, di un tributo non liberato al Moloc del mondo contemporaneo. Residua, dunque – anche nel rapido deterioramento delle percezioni meccaniche esterne – non già la perfetta fusione progettuale dell'ingegneria con la liberazione artistica, ma una non vinta soggezione ai principi di separazione e dominio in atto nella società contemporanea.

La liberazione di tali principi era astratta e pure falsamente utopica nell'Architettura decostruttiva, ma qui la concretezza pesantemente materialistica fa difetto dalla parte opposta, pur dando luogo a un valido processo iniziale di rottura di uno o più dei dogmatici poli antagonisti della progettazione architettonica.

Ma alla radice di tali polarizzazioni antagoniste, quale processo storico e logico-dialettico, sta il conflitto tra Ragione e Natura. L'istinto di questa polarizzazione conflittuale investe, come è noto, dispute e riflessioni nei campi più disparati, dalla filosofia, alle scienze, alle arti. Una vecchia conflittualità teoretica e pratica attraversa anche i discorsi della e su l'Architettura, ed ha a che fare con l'intervento agente del principio di separatezza e dominio direttamente sul piano culturale. Basta risalire al Settecento per ritrovarne i termini in atto. Nel secolo dei lumi il trionfale ingresso di una logica scientifica e di un mondo di fiduciosa Ragione si accompagna ad una rivendicazione anche polemica del sentimento e della Natura: il secolo dei lumi è anche il secolo di Rousseau. La polarizzazione separativa e antagonista si riflette in Architettura nella disputa fra l'ideale di una assoluta razionalità dei principi e delle regole del costruire, da una parte, e, dall'altra, l'ideale di una libera creatività sciolta dai principi e dalle regole. Si può dire: tra il *Saggio sull'architettura* di Marc-Antoine Laugier (del 1753-55) e il *Parere su l'architettura* di Giovan Battista Piranesi (del 1756), dove del primo si parla con sarcasmo, nella consapevolezza di colpire la fredda logica illuministica, in difesa di una interamente libera creatività, magari capricciosa fino all'ornamento. Non si tratta certo di una semplice opposizione di lana caprina o di mera superficie, ma dell'affondamento in una profonda temperie culturale che dura nel tempo e attraversa, sotto diverse schematizzazioni, non solo la Storia, ma, particolarmente, la moderna Teoria dell'Architettura fino ai nostri giorni. Quando l'ingegner Peter Rice oggi sostiene che i percorsi progettuali del costruire sono guidati da una «occasione» per e-

splorare la natura espressiva delle strutture dei materiali scientificamente e oggettivamente controllati, può scrivere con motivo: «Identificherei la differenza tra l'ingegnere e l'architetto affermando che la risposta dell'architetto è soprattutto *creativa*, mentre quella dell'ingegnere è essenzialmente tecnico-inventiva»; ed ecco che allora egli ripropone l'antitesi separativa di due momenti, pure coniugabili, ma di due campi distinti per competenza e metodo. Il felice incontro collaborativo dei due campi mantiene tuttavia la separazione tra l'oggettività logico-tecnologica e la soggettività artistica. «L'architetto, come l'artista – egli scrive – è motivato da considerazioni personali, mentre l'ingegnere cerca sostanzialmente di ricondurre i problemi all'espressione delle proprietà essenziali della struttura del materiale o di un altro elemento impersonale».

Dove certamente, andando oltre i dati di fatto, rimane contestabile che l'artista sia riducibile ad una pura soggettività personale e che l'ingegnere possa muoversi in una pura impersonalità o assoluta oggettività. Ideali-limite, a parte. In concreto le opere mostrano che v'è dell'artisticità (o vi può essere) nell'ingegneria, come v'è una componente (o vi può essere) di oggettività scientifica anche nell'arte. In ogni caso, quello che risulta chiaro è che l'intervento di uno spirito di separatezza e dominio nella esperienza del progettare e del costruire, rischia di ingenerare nel pensiero e nell'atto un processo di dogmatizzazione ideologica e falsamente totalizzante di uno dei due corni della opposizione Ragione/Natura. Una opposizione che trascina con sé una catena di ulteriori opposizioni di negativa determinazione; e sono: Oggettività/Soggettività, logica tecnologica inveniente/creatività immaginaria artistica, codificazione astrattiva idealistica/nullificazione di ogni codificazione precostituita, leggi fisico-geometriche oggettivamente assolutizzate/plasmazione assolutamente soggettivizzata di un *novum* artistico. Si tratta qui di un'opera di separatezza oppositiva di polarità antitetiche dell'esperienza che, rigidamente assunte, determinano la paralisi e la morte di ogni concreto vivente esperenziale. Se tenuti separati i due campi di polarizzazione, la separatezza agisce come dogmatizzazione delle leggi interne del campo messo in dominante. La separatezza, come sempre, trapassa in spirito di dominio impositivo, economicamente e culturalmente imperialistico, autolegislatore. Questo principio o spirito di dominio agisce come negazione paralizzante sia dentro ai piani *interni* del lavoro di progettazione, sia sui piani *esterni* dell'oggetto architettonico nella sua interazione con il mondo circostante: ambiente natural-artificiale, società, visione percettiva, intuizioni immaginative, cultura etica, stilistica, artistica.

Dalla percezione, all'intuizione complessa di immaginazione e memoria, al valore economico d'uso e funzionalità, al valore di scambio (in rapporto al desiderio privato, al bisogno personale o alla richiesta spazio-temporale pubblica) il lavoro della separatezza diventa di volta in volta determinante nei risultati. Anche l'Architettura può muoversi, come ogni altro sistema dinamico vivente, con scelte positive o negative non sempre ben controllate tra le diverse polarizzazioni di esperienza degli spiriti di separatezza e dominio. E, come in ogni altro agire esperienziale concreto, può scegliere a ogni svolta progettuale di sviluppare dinamiche di superamento dei lacci che possono strozzare i sistemi della prassi costruttiva umana, e andare oltre, prima di rovesciarsi in contro-prassi disumanizzante: per dar luogo a un superamento-inveramento di una più alta liberazione dell'idea, del progetto e dell'atto.

Grandioso e sublime può diventare, per ogni esistenza, l'atto del progettare, per il fatto stesso che esce da una lotta, che può diventare e spesso diventa, impari e soccombente, con le ombre che si agitano a nostra insaputa nell'inconscio personale nel suo trovarsi legato al collettivo. Ma particolarmente difficile diventa per l'architetto questa lotta con la parte oscura della propria e altrui sommersa natura, proprio perché il suo lavoro di elaborazione progettuale si immerge – e va a incidere – nel vivente divenire della materialità fisica, economica, estetica e culturale, già tutta in processo. Oltremodo difficile diventa allora una concreta separazione dalla separazione, un movimento di liberazione dagli spiriti in agguato della separatezza e del dominio. Si può anche rispondere: ma dove sta la ragione di una tale separazione dall'opera dello spirito di separazione, se quest'opera sgorga dalla stessa interiore e oscura naturalità che presiede alla nostra vita corporea? La risposta è in due altre domande: perché la bestia, il lupo che è dentro di noi? E perché lottare per addomesticarlo? Andare più in là di questo, significa andare in discorsi che – come si dice – vanno per rane; che è come dire che girovagano a vuoto gracidando lo stesso verso in mille spartiti antropologici, sociologici, teologici sempre più impantanandosi e senza venire a capo di nulla. Eppure tutti sentiamo che questa lotta antagonistica, di una prassi costruttiva umanizzante contro i principi negativi e distruttivi di una contropraxis che abita l'inconscio parimenti, attraversa le fibre dell'agire in tutti i secoli e che ha una sua non misconoscibile validità per ogni ragionevole agire dell'essere.

Tralasciando, dunque, discorsi che rischiano le favole della metafisica più o meno teologica, sembra di dover dire che tutto ciò si verifica sulla base di una inoppugnabile constatazione, che in prin-

cipio era il corpo e la difesa del corpo: il corpo come pulviscolo di immagini congregate e fuoruscenti ininterrottamente fin che si vive e come fabbrica attiva di progetti significanti e di costruzioni simboliche. Per questo l'esperienza più validamente efficiente nel garantire processi di liberazione dalle ombre invadenti dello spirito oscuro della separazione (anche dalla natura, dalla vita) è costituita (almeno come direzione di solidarietà unitiva e collaborativa delle parti col tutto) dall'esperienza artistica. Inoppugnabile risulta anche il fatto che non si può parlare del principio di separazione e dominio senza esplorare e verificare anche il suo rovescio; il movimento, che pure proviene dai fondi positivi dell'umana «profonda natura» che porta in grembo, in uno stesso palpitante anelito di vita, l'ombra e la luce, il negativo e il positivo, spingendo il corpo proprio a scegliere ora l'uno e ora l'altro dei principi regolativi dell'azione, con difficile chiarezza di coscienza e non sempre per il verso giusto di una autodifesa del corpo stesso, fisico e intuitivo.

Anche per l'Architettura, come per ogni altra decisione progettuale, si presenta allora il problema di un passaggio a Nord-Ovest, ossia del passaggio da un continente all'altro, dal noto all'ignoto, non già per un semplice andare a fiuto, ma per accumulo di conoscenze scientifiche, di tutte le sperimentali e teoriche ipotesi e verifiche che la nostra epoca della *complessità* tiene a portata di mano e obbliga all'aggiornamento. Fondamentalmente, è il passaggio programmatico e metodico dalla contro-prassi distruttiva della separatezza dominativa a una prassi unitiva, costruttiva e positiva. Nella genesi e storia dell'uomo, il positivo esiste. E il passaggio da una contro-prassi disumanizzante a una prassi di potenziamento del vivere, in corpo e pensiero, una umanizzazione comunitaria, non può sorgere che da una azione e scelta programmatica e progettuale di tipo rivoluzionario. La rivoluzione comincia sempre in casa e parte dalla «casa». Il far leva su una parte oscura del naturale traendo dallo stesso grembo che lo genera e lo ospita le forze per rovesciare il negativo in positivo, l'ombra nella luce, l'informe e l'insensato nella forma e nel senso espressivo e comunicativo, questo è quel far sprizzare, dalla negazione, una negazione della negazione, che, senza tanto dialettizzare, percorre rivoluzionariamente tutta la storia. In ogni punto dell'agire, si può chiamare, questo, *spirito di ricominciamento.* Ogni volta daccapo, tutto è sempre da ricominciare. Originariamente lo spirito di separazione ha due teste, come sappiamo. È necessario tener conto che queste si surmoltiplicano incessantemente, sia quella che va verso la conoscenza, la cultura, l'arte, e sia quella che piega verso i mille possibili modi dell'aggressione

dominativa e dei processi padronali distruttivi di ogni altro intorno. Allora, occorre instaurare, a colpi di scienza e conoscenza, accorti e raffinati processi di incantamento della interiore e in gran parte inconscia parte oscura della negazione, per negarla e attuare una liberazione costruttiva lavorando di progetti utopici e concretamente conoscitivi e di intervento realizzativo, per fare del progetto un intervento sapiente nella complessità regionale e culturalmente planetaria.

L'Architettura è un operare costruttivo politecnico (come politecnia è, sia pure in tutt'altro registro, il cinematografo). Vi è collaborazione di più tecniche. Il suo problema non è mai soltanto quello dell'arte. Se fosse solo l'arte, il passaggio da forme operazionali separative a liberazioni prassistiche di valore universale sarebbe molto più semplice. Ma, per tutti, oggi, non c'è più (e forse non c'è mai stato) il semplice, ma solo e unicamente il semplificato. Il progetto architettonico si sviluppa su più piani di esperienza, piani di immanenza che sezionano e attraversano realtà multiformi e complesse. Il ritorno alla complessità, dopo l'imperialismo del semplice è in atto da tempo. Lasciato alle spalle il «semplice» (geometrico e altro) del moderno razionalistico (Loos, Wittgenstein) un tale ritorno alla complessità, e alla nuova sistematica del complesso, significa non soltanto il superamento dei vecchi miti della scienza classica, tutta illusoriamente centrata sulla riduzione al «semplice» – e quindi al «semplificato», di fatto – ma, soprattutto, l'introduzione di un nuovo paradigma scientifico più adeguato alle nuove realtà, acquisibili e conoscibili solo in un superamento organizzativo e controllato del disordine entropico non già in un dogmatico sistema di strutture di «ordine» (razionale), bensì in un movimento auto-organizzativo che accetta la natura «vivente» dei fenomeni complessi come mescolanze di ordine e di disordine in presenza di una certa aliquota di casualità. Via via che la nuova scientificità tecnologica appresta nuovi strumenti di penetrazione capillare nelle finissime strutture fisiche e biologiche, si acuisce la necessità di progettare entro la sfera del pensiero complesso, per un mondo dove la Ragione ormai non ha più come nemica la Non-Ragione, ma la razionalizzazione, l'uso semplicistico di separatezza e dominio monarchico della razionalità ossificata. Si tratta di convivere biologicamente e rispettosamente con l'irrazionale naturale, col caso e l'indeterminazione, per introdurre nel progetto delle forme il respiro del vivente. Vi sono molti e diversi modi di attuare questo tipo di convivenza biologica nel costruire. Il grande, il vero architetto è sottratto da sempre, per sapienze riposte e scientifico-cognitive del ri-

lievo funzionale che possiedono le piccole cause (che la vecchia scienza trascurava), a qualsiasi tipo di asservimento del suo lavoro allo spirito di separatezza e di dominio. Non tollera la sottomissione servile al potere economico (che pure usa) o subculturale od anche ideologico esterno. Non ne accetta le intromissioni e le imposizioni deturpanti la sacralità strutturale e stilistica delle forme, sia nell'arredo degli interni che nelle facciate degli edifici. Non si lascia omologare sul basso delle compiacenze alle richieste commerciali di brutalizzazione dei volti della propria opera. Nel restauro, poi, bada bene a non violentare la natura dei luoghi e delle opere. Si rende ben presto conto che bisogna riconoscere e rispettare quel che il passaggio del tempo lascia sugli edifici come sulle statue. Marguerite Yourcenar ha parlato dell'apporto sulle costruzioni di una «bellezza involontaria, associata ai casi della storia». Essa è data dai segni lentamente e delicatamente depositati e concresciuti insieme sulla pelle e nel corpo delle opere. «Le temps, ce grand sculpteur», scrive la Yourcenar, e lo pone come titolo di un suo penetrante saggio (ispirato dal pensiero di G. Simmel sulle rovine, che impreziosiscono il rientro delle costruzioni nella natura), nel quale combatte l'abominio dei restauri brutali e presuntuosi che dai segni del tempo si separano cancellandoli. Essi attuano la presunzione dominatrice di «rifare il tutto, o rifar nuovo». Anche di recente abbiamo assistito a criminosi interventi di restauro di prevaricante volontà di dominio brutalizzante (non ultimo l'intervento spellante sulla *Sistina* di Michelangelo). Restaurare vuol dire far rivivere senza violenza la materialità che si consuma e si sbriciola negli anni e nei secoli, non solo nel pieno rispetto dei materiali locali e propri e delle unità stilistiche e strutturali, ma, pure, del vissuto temporale, del respiro trasecolante del tempo che volgendosi lungamente intorno vi ha alitato sopra.

L'Architettura, nel suo agire sotto ogni specie di intervento, non è certamente vincolata a progettare unicamente il Bello. Per equivoco che sia il termine Bellezza, caduto ovunque in disuso in tutta l'arte contemporanea, particolarmente in Architettura cade fuori dalle direzioni e dalle finalità del proprio cammino verso l'opera compiuta. La quale da ben altro viene guidata che da un estetistico e cosmetico «far bello». Oggi può anche permettersi, nel suo slancio liberativo, di saltare oltre la statica delle Morfologie per instaurare una Morfogenesi non più platonica e intellettualistica delle «Forme», ma propriamente delle «Non-Forme». Diceva Massimiliano Fuksas nel 1987: «Non mi interessa una Architettura fatta di Forme. Oggi l'Architettura è il tentativo dell'Immagine di perdere la Forma». Proposizione che noi leggiamo come necessaria rivolta li-

berativa contro il dominio della formalità oggettuale intellettualizzata per arrivare a ricreare l'oggetto come vita di un'Immagine, cioè della sensibilità di un immaginario trasmutativo, riappropriandoselo sotto altro segno. Anche questo è un azzerare per un ricominciamento, per una separazione dalla separazione. L'Architettura può o non può, oggi, porsi il compito di operare sotto la guida del vecchio ideale classico della Bellezza, oppure decidere di mettere in dominante di idea e di lavoro un ben più articolato ideale di artisticità tecnico-costruttiva complessa: ma deve sapere e conoscere con chiarezza la congruità col proprio tempo, e con le scienze del proprio tempo, della scelta fatta; sui valori e disvalori che tale scelta implica e comporta nei risultati, nonché nel consenso o dissenso del giudizio pubblico non insipiente. Sembra assodato ormai, che non è più possibile operare costruttivamente affidandosi semplicemente ai puri piani di una razionalità euclidea, per difficile che risulti il passare ai nuovi piani di immanenza pragmatica propri delle matematiche delle catastrofi o delle geometrie frattali delle teorie del Caos. Ma, in ogni caso, l'Architettura può progettare ciò che vuole: anche il Brutto, visto che in Arte esiste anche il Brutto espressivo. Oppure può limitarsi a far salire in dominante una forma anonimamente pratico-funzionale (come in certa architettura spontanea che si riveste di proprie strutture formali non perseguite). E può perfino, come avviene in molte forme d'arte contemporanea, agire in controspinta, farsi contro-architettura. Una volta che la statica del principio di identità è stata scossa e messa nell'attuale cultura del divenire delle nuove scienze, ogni scelta è possibile; purché sia rigorosamente fondata, pena il fallimento dell'opera, sulla coscienza critica del mondo che stiamo attraversando e dove molto è a caso; ma a caso non può essere la scelta del punto di intersezione e di intervento nelle complessità divenienti delle realtà nelle quali si decide di internarsi materialmente per erigere nuove forme vitali.

L'Architettura, come tutto in questa fine secolo, sta attraversando una piuttosto confusa fase di *ricominciamento*: che altro non può essere se non una fase conflittuale per la gestazione di nuove consapevolezze. La prima delle quali consiste nel sapersi operante in un mondo della complessità che chiede controllo e non fughe di semplificazioni depauperanti, di semplificazioni di scienze classiche.

La seconda consapevolezza è di riconoscere il tipo di intervento del principio di separatezza e dominio, come egoistica e brutale sopraffazione degli uni sugli altri in una lotta disumanizzante che sempre più richiede la progettazione forte e continua di una separazione dalla separazione, su ogni terreno, da quello culturale e

scientifico a quello dei rapporti personali e interpersonali. La terza consapevolezza consiste nel riconoscersi a fondo come una difficile politecnia che più tecniche e scienze deve fondere nelle unità progettuali di azioni, cioè in ogni punto del «costruire», nella coscienza di dover realizzare corpi di materie fatte salire a *oggetto vivente*, nutrito di spazio-temporalità autentica e non soltanto quantitativa, ma biologicamente qualitativa. Le scienze attuali ne offrono gli strumenti. È necessario pensare il tutto come un processo interrelazionato di disordine e di ordine mescolati, come l'agitazione di un pulviscolo di cose discosisizzate, di più volatili e divenienti cose-immagini. Una filosofia della nuova scienza del Caos proclama: «Il Caos caotizza». Il che può voler dire che il progettare e il costruire si attua concretamente non già in uno stato stazionario e inerte, ma si dinamizza secondo leggi dei moti interconnessi di ordine e di disordine, di intelligenza e di caso, in un infinito disfacimento di ogni consistenza, in un giuoco infinitamente frattalizzato, ma trattabile, recuperabile nella costituzione possibile e progettuale secondo un'esperienza che sperimenta al proprio interno un destino di formazione strutturale liberativa, infine di liberazione dell'oscura durezza delle cose nella alata metamorfosi delle immagini. Questa esperienza è quella non positivizzata e meccanicizzata della tecnica artistica, delle potenze della artisticizzazione del mondo, che non significa affatto l'agghindarlo in bellezza, ma ricrearlo vivente, fuori dalla catena dei principi di separazione e dominio, ribelle a ogni potere o governo mortificante.

Per cui, si può anche, per il momento, affacciare un'ultima consapevolezza conclusiva: quella di sapere e attuare criticamente che v'è una al di là dalle oscure separazioni dominatrici già da sempre in atto nell'azione culturale, e che questo superamento – come separazione – viene realizzato dall'esperienza artistica in atto. Può anche porsi come ideale limite o come utopia operante, ma rigenerando il mondo come immagine e possibilità progettuale, essa opera nella storia in materiale concretezza, chiama in vita il morto e l'insensato, orienta verso valori di organizzazione organica delle parti, originariamente separate, in tutto che parla e vive, instaura una interezza comunicativa sullo sfacelo individualistico e sulle divisioni partitiche delle società. Insegna a cementare, sopra le frantumazioni, gli *interi*, a disegnare i corpi pronti a porsi al servizio dei bisogni primari e secondari, economici ed estetici, di ciascuno e di tutti indistintamente. L'Architettura non solo non può pretendere di governare il mondo, ma può lottare per servire e migliorarlo. Il progetto diventa un destino di liberazione, di affrancamento dall'ombra che divide e

impera nella grande mascherata dei rapporti umani.

L'Architettura, che nei secoli ha lottato e lotta, per la casa e per la città dell'uomo, certamente non ignora il residuo di ineluttabilità che permane al fondo degli inconsci umani e collettivi, di questa casa dei mostri che è dentro la casa originaria del nostro corpo, dei corpi individuali e sociali. Ma, come l'intera e insopprimibile lotta di emancipazione materiale e spirituale della storia, essa non ha mai dato definitivi segni di cedimento e di rinuncia a operare, in collaborazione scientifica e artistica, per un destino di liberazione. Vi sono momenti per cui l'operare per un tale compito e destino diventa oltremodo difficile. Gli orizzonti delle coscienze sembrano oscurarsi minacciosamente. I valori – i veri valori di una umanità degna di questo nome – giacciono perduti in mezzo agli odi genocidi, alle stragi programmate, alle mascherate di sfruttamenti fraudolenti, alle morti disseminate tra le case e sulle strade. Nella gravità del momento, che continuamente viene ripreso e esorcizzato dal proseguimento del lavoro quotidiano, l'Architettura sa che non è più questione, se mai è stata, di qualche *abbellimento* della città moderna e che la posta in gioco non è data dalla egemonia del mercato. «La città moderna è quest'opera in seno alla quale la comunità e l'individuo sono privati della loro opera dall'egemonia dei valori mercantili», scrive F.F. Lyotard. E, sul motivo della città, si possono leggere i segni premonitori nell'*Ulisse* (1922) di Joyce e negli scritti di Benjamin (tra molti altri), dove emerge sempre più determinante l'atomismo freddo dell'isolamento separativo individuale, della affaccendata solitudine metropolitana, dove tutti corrono frustrati dagli interessi e incanalati dal Moloc dello spirito di separatezza e dominio.

Separarsi da queste separazioni, contrastarne il destino con l'entrare a pieno regime e in stretta collaborazione scientifica e culturale sul terreno della lotta col preciso obiettivo di affrontare ogni scissione partitica e ogni frantumazione perversa delle unità di popolo, per riaprire vie di comunità liberamente e felicemente comunicanti tra le case e lungo le strade delle città: questo è il vero compito del progetto architettonico capace di costruire nuovi segni di esaltante pensiero consensuale agli incontri umani.

Pensare seriamente è sempre un attuare una sezione – un «piano d'immanenza» (come è stato definito in recenti studi filosofici) – che taglia come un filtro o setaccio ordinativo l'agitato pulviscolo del disordine originario caotico, per ricavare il massimo di segni e notizie per costruire interventi progettuali concorrenti insieme ai movimenti della realtà circostante. Questo piano di immanenza implica l'acquisto dei termini intuitivi e scientifici per produrre l'otti-

mo progetto in Architettura. Questa vive su di un atto costruttivo che da sempre ha lavorato e lavora a erigere muri di custodia e di difesa non solo di una passione del vivere, ma pure, sul franare delle esistenze e dei valori, un altro e duraturo segnale simbolico dei valori di convivenza e di cammino delle genti affaccendate e delle loro mete di civiltà, di pensiero e d'arte. In questo senso l'Architettura dell'arte fa la sua parte perché immerge le mani nella materia e nella carne del mondo per cavarne, ogni giorno più, vita e vita più che vita.

L'Architettura ha sempre vinto – e tuttora vince – i contrasti dei tempi difficili, quando opera a trasformare, dentro e fuori di sé, il volto bugiardo e arrogante della perversione separativa e mercantile nelle figure solide di una sovversione liberativa e, quindi, di una rivoluzione materiale e costruttiva, in vista di superiori unificazioni di forme e di comunità autenticamente viventi.

# ERMENEUTICA E DECOSTRUZIONE

## Hans Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*

Tübingen 1965; trad. it. *Verità e Metodo*, a cura di G. Vattimo, Milano 1972.

Hans Georg Gadamer (Marburgo 1900) è il maggior rappresentante della filosofia ermeneutica. Nella sua opera principale, *Verità e metodo. Lineamenti di un'ermeneutica filosofica* (1965), si pone il problema della verità come possibilità di esperienza di comprensione, in particolare dell'opera d'arte. Questa è un processo che rivela di volta in volta nuovi significati nell'incontro con il soggetto. Questo «gioco» di interpretazione-trasformazione del senso è l'ermeneutica, e avviene solo attraverso il tramite del linguaggio. È in questo «gioco» che si dà accrescimento dell'essere.

Nel brano che presentiamo, Gadamer si pone il problema di verificare entro quali limiti e modi anche nell'architettura si dia quella «differenziazione estetica» che distingue l'opera d'arte – a cui è proprio un «accrescimento dell'essere» – dal semplice oggetto o manufatto edilizio.

L'altro tema affrontato da Gadamer nel seguente brano è quello del rapporto tra l'architettura e la decorazione, anche alla luce delle interconnessioni con altre arti plastiche e visive.

Tra le altre opere di Gadamer si ricordano *L'etica dialettica di Platone* (1931) e *Il problema della coscienza storica* (1963).

Un edificio rimanda al di là di se stesso in un duplice senso. È infatti determinato sia dallo scopo a cui deve servire, sia dal luogo che ha da occupare nell'insieme di un certo ambiente. Ogni costruttore deve fare i conti con entrambi questi elementi. Il suo stesso progetto è determinato dal fatto che la costruzione deve servire a certi usi della vita e deve collocarsi entro certe condizioni naturali e architettoniche già esistenti. In questo senso diciamo che una costruzione ben riuscita è una «soluzione felice», intendendo con ciò che essa adempie perfettamente alla sua funzione e, insieme, che apporta qualcosa di nuovo al paesaggio urbano o campestre in cui è stata eretta. Anche l'opera architettonica rappresenta, con questa sua duplice connessione, un vero aumento dell'essere: è quindi un'opera d'arte.

Non è tale naturalmente quando è solo un edificio qualunque che si innalza non importa dove, guastando il paesaggio; ma solo quando rappresenta la soluzione di un certo «problema costruttivo». È in questo senso che la scienza guarda solo a quegli edifici che contengono in sé qualcosa che si impone al pensiero, e li chiama «monumenti architettonici». Quando un edificio è un'opera d'arte, esso non rappresenta solo la soluzione artistica di un problema co-

struttivo posto dallo scopo e dal contesto dell'ambiente a cui l'edificio deve appartenere; ma porta fissati in sé stabilmente il proprio scopo e il proprio contesto, di modo che questi sono sensibilmente presenti in esso anche quando la destinazione originaria sia divenuta remota ed estranea. C'è qualcosa in esso che rimanda alla sua origine. Là dove la destinazione originaria sia divenuta completamente irriconoscibile, o sia stata irrimediabilmente distrutta, nella sua unità, dai mutamenti che l'opera ha subito nel tempo, l'edificio stesso diviene incomprensibile. L'architettura, la più «statuaria» di tutte le arti mette così in perfetta evidenza quanto secondaria sia la «differenziazione estetica». Un edificio non è mai anzitutto un'opera d'arte. La sua destinazione pratica, che lo inserisce nel contesto della vita, non si lascia staccare da esso, pena una perdita di realtà. Quando esso diventi solo più oggetto di una coscienza estetica, la sua è ormai la realtà di un fantasma e vive solo più una vita decaduta, quella della meta turistica o della rappresentazione fotografica di una vita ormai finita. «L'opera d'arte in sé» si rivela come pura astrazione.

In realtà, il sopravvivere dei grandi monumenti del passato nella vita moderna e in mezzo agli edifici da essa innalzati pone il problema di una integrazione, da realizzarsi nella concretezza della pietra e del cemento, tra antico e nuovo. Le opere architettoniche non se ne stanno immobili ai bordi del fiume della storia, ma sono trascinate da esso. Anche quando un'epoca di particolare sensibilità storica si propone di restaurare strutture architettoniche antiche, non può però pretendere di far girare a rovescio la ruota della storia; ciò che le è dato è solo di operare una nuova migliore mediazione tra passato e presente.

Anche il restauratore di edifici o di monumenti resta un artista del suo tempo.

Il particolare significato che l'architettura riveste per il nostro problema consiste dunque nel fatto che anche in essa si verifica quella mediazione senza la quale un'opera d'arte non possiede una vera presenzialità. Anche là dove la rappresentazione non ha bisogno di una attività riproduttiva (della quale è evidente a tutti l'appartenenza al proprio tempo), nell'opera d'arte accade una mediazione tra passato e presente. Che ogni opera d'arte abbia il suo mondo non significa, però, che quando questo mondo originario sia mutato l'opera possa vivere solo più nell'estraniazione della coscienza estetica. Ciò si vede appunto nell'architettura, che non si lascia in alcun modo staccare dalla sua appartenenza al proprio mondo.

Con ciò, però, si dice anche un'altra cosa. L'architettura è pura

e semplice strutturazione dello spazio. Lo spazio è ciò che abbraccia tutto quel che esiste spazialmente. L'architettura abbraccia perciò le altre forme di rappresentazione: tutte le opere dell'arte figurativa, le forme ornamentali; e inoltre fornisce la sede per la rappresentazione della poesia, della musica, della mimica e della danza. In quanto abbraccia in tal modo l'insieme delle arti, impone in generale il proprio peculiare punto di vista. Questo punto di vista è quello della *decorazione.* Tale punto di vista l'architettura lo conserva anche rispetto a quelle forme artistiche i cui prodotti non possono essere decorativi perché, in virtù del carattere chiuso del loro cerchio di significato, si rinchiudono su di sé. La ricerca moderna comincia ora a rendersi conto della validità di ciò per quanto riguarda le opere d'arte figurativa e plastica che avevano in origine una collocazione assegnata loro dal committente. Anche la statua che se ne sta su un piedistallo non è per questo sottratta al contesto decorativo, ma serve all'elevazione rappresentativa di un certo ambiente, entro il quale si colloca come un ornamento. Ugualmente, poesia e musica, che possiedono la più grande mobilità e possono venir eseguite dovunque, non si adattano però a uno spazio qualsiasi, ma trovano la loro sede adeguata in questo o quell'ambiente, un teatro o una sala o una chiesa. Anche qui non si tratta di una successiva esteriore collocazione di una forma in sé compiuta; si tratta invece di obbedire alla potenza di strutturazione dello spazio propria dell'opera, la quale ha da adattarsi al suo ambiente ma in ugual misura istituisce essa stessa le proprie condizioni. (Si pensi per esempio anche al problema dell'acustica, che non è solo una questione tecnica, ma artistico-architettonica). Da questo discorso risulta che la posizione di «comprensione» che l'architettura ha nei confronti di tutte le arti implica una duplice forma di mediazione. In quanto arte dello spazio essa è insieme arte che dà forma allo spazio e arte che fa posto. Non abbraccia solo tutti i modi di organizzazione decorativa dello spazio, fino all'ornamentazione, ma è nella sua essenza stessa decorativa. L'essenza della decorazione consiste appunto nel fatto di operare quella duplice mediazione: essa attrae su di sé l'attenzione dell'osservatore, soddisfa al suo gusto, e d'altra parte lo rimanda anche al di là di se stessa, verso quel più vasto contesto vitale che accompagna.

Ciò vale di tutto l'arco della decorazione, dall'urbanistica alla minuta ornamentazione. Un edificio deve bensì essere la soluzione di un problema artistico e attrarre perciò su di sé l'ammirazione dell'osservatore. Ma nello stesso tempo deve inserirsi in una situazione di vita e non presentarsi come fine in se stesso. L'edificio vuol corrispondere come ornamento prezioso, come sfondo emotivo, co-

me cornice unitaria, a un certo comportamento vitale. Lo stesso si dica in tutte le forme particolari che l'architetto produce, fino all'ornamentazione, che non deve imporsi come tale all'attenzione, ma solo apparire nella sua funzione decorativa di accompagnamento. Ma persino il caso estremo dell'ornamentazione ha ancora in sé qualcosa del duplice carattere della decorazione. È vero che non deve trattenere l'attenzione e imporsi ad essa come motivo decorativo, ma esercitare solo una funzione di accompagnamento. Per questo non ha in generale un contenuto oggettivo o, se ce l'ha, lo stilizza e lo ripete in modo da appiattirlo, sicché lo sguardo non vi si soffermi. Non è previsto e voluto che si «riconoscano» le forme naturali impiegate per un motivo ornamentale. Se il modello che si ripete viene riconosciuto per quello che è come oggetto, la sua ripetizione diventa penosa monotonia. D'altra parte, però, bisogna che il motivo ornamentale non sia qualcosa di morto o di uniforme, perché come accompagnamento deve esercitare un'azione vivificante; sicché bisogna che, fino a un certo punto, attiri anche l'attenzione su di sé.

Se si tiene presente l'intera gamma di compiti decorativi che si pongono all'architettura, si vede facilmente come in essa si riveli insussistente nel modo più inequivocabile il pregiudizio della coscienza estetica, per il quale l'opera d'arte autentica sarebbe quella che si offre al di fuori di ogni collocazione spaziale e temporale, nella presenzialità dell'*Erlebnis* estetico, come oggetto di un'esperienza estetica. In riferimento all'architettura viene in chiaro che la distinzione a cui siamo avvezzi tra l'opera d'arte vera e propria e pura decorazione deve essere messa in discussione.

Il concetto di decorativitá è qui manifestamente pensato in opposizione a quello di «opera d'arte autentica» intesa come ciò che ha le sue radici nell'ispirazione del genio. Il ragionamento è press'a poco questo: ciò che ha solo funzione decorativa non è opera del genio ma solo arte applicata. Essa è subordinata come mezzo a ciò che deve decorare, e come ogni mezzo può essere sostituita da altri mezzi che parimenti corrispondano al fine. Non ha dunque in sé nulla dell'unicità dell'opera d'arte.

In verità, il concetto di decorazione deve essere liberato da questa connessione con quello dell'arte dell'*Erlebnis* e trovare invece la sua fondazione e giustificazione nella struttura ontologica della rappresentazione che abbiamo messo in luce come essenziale per il modo di essere dell'opera d'arte. Basta tener presente, per questo, che l'ornamento, la decorazione, coincide, a suo senso originario, con il bello, puramente e semplicemente. Questa antica consapevo-

lezza va ricuperata. Tutto ciò che è ornamento e che adorna è definito in rapporto a ciò che è destinato a ornare, a ciò che lo porta. Non possiede un autonomo contenuto estetico che solo in un secondo tempo debba piegarsi secondo le esigenze di ciò che è destinato ad adornare. Anche Kant, che pure si potrebbe vedere come un sostenitore di questa opinione, tiene conto, nella sua famosa presa di posizione contro il tatuaggio, del fatto che un ornamento è tale solo nella misura in cui si adatta e conviene a ciò che deve ornare. Appartiene all'essenza del gusto che esso non solo sappia trovare qualcosa bello in sé e per sé, ma anche che sappia stabilire dov'è che una certa cosa bella sta bene e dove no. L'ornamento non é, per l'appunto, qualcosa di autonomo che poi viene appiccicato a qualcosa d'altro; esso appartiene invece essenzialmente al modo di rappresentarsi di chi lo porta. Anche e proprio dell'ornamento, dunque, si può dire che appartiene alla rappresentazione; ma la rappresentazione è un fatto ontologico, è *repraesentatio*. Un motivo ornamentale, una decorazione, una scultura collocata in particolare evidenza sono rappresentativi nello stesso senso in cui lo è, poniamo, la chiesa stessa di cui fanno parte.

## Jacques Derrida, *Psyché. Inventions de l'autre*
Paris 1987.

Al centro del pensiero di Jacques Derrida (1930) è la questione dell'oltrepassamento della metafisica. In alternativa al nichilismo e al riferimento alla «differenza ontologica» (lo scarto tra essere ed ente mostrato da Heidegger), diventa centrale in Derrida l'analisi di quella «differenza», che è «traccia» ineffabile dell'essere. Di qui l'importanza attribuita alla scrittura – come «traccia», appunto, e commemorazione dell'essere rimosso – sulla parola orale, che ne simula la presenza.

Compito della filosofia diventa allora la decostruzione critica della «traccia». Da qui la definizione di Decostruzionismo come corrente filosofica, che riconosce in Derrida uno dei suoi capifila.

Per Derrida non si può propriamente parlare di architettura decostruzionista, ma di un modo per mettere al lavoro la decostruzione che passa anche attraverso l'architettura e altre arti «visive». La decostruzione è un modello per porre in crisi la tradizione, il suo linguaggio, i suoi ideali e fini di bellezza, funzionalità ecc. che erano esterni all'architettura stessa. L'obiettivo? Far spazio all'avvenimento – come proposto in *Les Folies* di B. Tschumi al Parc de La Villette – e avviare una contaminazione delle forme.

Tra le principali opere di Derrida ricordiamo: *Origine della geometria* (1962), *Della grammatologia* (1967) e *La voce e il fenomeno* (1967).

1. *Maintenant* [N.d.R. evento, senso asemantico]: questa parola francese non si tradurrà. Perché? Per tutta una serie di motivi che si riveleranno, forse durante la strada, oppure alla fine del percorso. Poiché m'impegno in un percorso, in una corsa tra altri percorsi possibili e concorrenti. M'impegno in una serie di annotazioni, in corsivo, di punto in punto, arrischiate, discontinue e aleatorie sulle *Folies* di Bernard Tschumi.

Perché *maintenant*? Scarto, mi riservo, metto *da parte* la ragione del perché mantengo il sigillo o il marchio su questa parola: ricorderebbe il Parco de La Villette in Francia – e ricorderebbe che un pretesto, lì, ha dato luogo a queste *Folies*. Solamente un pretesto, occorso senza dubbio nel corso del cammino, una stazione, una fase, una pausa in un tragitto; ma in Francia il pretesto fu offerto. In francese si dice che una possibilità è offerta, ma anche, non dimentichiamolo, «offrire una resistenza».

2. *Maintenant*, non sventoleremo questa parola come una bandiera dell'attualità; questa parola non introdurrà domande brucianti co-

me: cosa ne è dell'architettura oggi? Cosa pensare dell'attualità architettonica? Cosa c'è di nuovo in quest'ambito? Non introdurrà queste domande poiché l'architettura non ha più un ambito. *Maintenant*: né un segnale del moderno e nemmeno un saluto al postmoderno. Il «post» e i superamenti che oggi si moltiplicano (poststrutturalismo, postmoderno ecc.) cedono ancora alla spinta storicista. Tutto fa epoca sino alla perdita del centro da parte del soggetto, cioè sino al postumanesimo. È come se si volesse, una volta ancora, mettere ordine in una successione lineare, periodizzare, distinguere tra il prima e il dopo, limitare i rischi della reversibilità o della ripetizione, della trasformazione o della modificazione: in questo caso siamo ancora in una ideologia progressista.

3. *Maintenant*: la parola definisce anche ciò che succede, ciò che è appena successo, ciò che sta per succedere *all'*architettura o attraverso l'architettura. Ma in questo caso, per la connessa imminenza del *proprio* (inteso come *succede proprio* adesso, è *proprio* appena successo, sta *proprio* per accadere), questa parola non si lascia più iscrivere nel corso ordinato di una storia, né di una moda, né di un periodo, né di un'epoca. Il *proprio*, certo, non resta straniero alla storia; ma il suo rapporto con la storia sarà un altro. E se ciò *succede*, bisogna prepararci ad adottare queste due parole. Da un lato, ciò non succede a un *noi* costituito, a una soggettività umana di cui l'essenza è stabilita e si vede *in seguito* colpita dalla storia di questa cosa chiamata architettura. Noi, infatti, non appariamo a noi stessi se non a partire da un'esperienza spaziale già segnata dall'architettura. Ciò che succede attraverso l'architettura costruisce e istruisce questo *noi*. Questo noi *si trova* condizionato dall'architettura prima di esserne il soggetto: maestro e possessore. D'altra parte, l'imminenza di ciò che ci succede, il *maintenant*, non annuncia solo un avvenimento architettonico, ma una spazializzazione [N.d.R. scrittura dello spazio], un modo di intendere lo spazio che fa posto all'avvenimento. Se l'opera di Tschumi descrive bene un'architettura dell'avvenimento non è solo per costruire dei luoghi nei quali deve succedere qualche cosa, non solo perché la costruzione stessa si faccia, come si dice, avvenimento. Ciò non è l'essenziale. La dimensione dell'avvenimento si vede compresa nella struttura stessa del suo dispositivo architettonico: sequenza, serialità aperta, narratività, cinematograficità, drammaturgia, coreografia.

4. È possibile un'architettura dell'avvenimento? Se ciò che ci succede non viene dal di fuori, o piuttosto se questo di fuori ci impegna

proprio in ciò che siamo, allora c'è un *maintenant* nell'architettura. E in quale senso?

Tutto ritorna, giustamente, alla questione del senso. Non si risponderà indicandone una strada possibile, per esempio un particolare elemento dell'architettura: anticamera, *pronao*, soglia, cammino, ambulacro circolare, labirinto, rampa di scale, salita, scavo archeologico delle fondazioni, ecc. Ancora meno si risponderà sotto forma di sistema, di un sapere *architettonico*: ovvero con ciò che Kant chiama l'arte dei sistemi. Non si risponderà lasciando spazio a qualche senso finale, di cui ci sarebbe infine noto il significato.

No, si tratta proprio di ciò che succede al senso: non al senso di ciò che ci permetterebbe di arrivare infine al senso, ma di ciò che gli succede, al significato del senso. Ecco l'avvenimento: ciò che succede attraverso un avvenimento che, non dipendendo più di fatto né semplicemente dal senso, ha interessi comuni con qualcosa come la *folie*.

5. Non la *Folie*, l'allegoria ipostatizzata di una «Déraison», il «Nonsenso»; ma *les folies*. Bisognerà fare i conti con questo plurale. *Les folies*, dunque, *Les Folies* di Bernard Tschumi. Noi ne parleremo d'ora in avanti per metonimia – e in modo «metonimicamente metonimico», poiché questa figura, noi lo vedremo, si scompone essa stessa. Essa non ha in sé di che fermarsi, non più che il numero delle *Folies* del parco de La Villette.

*Folies*: è anzitutto un nome, un nome proprio, una firma. Tschumi chiama così la trama puntifome che distribuisce un numero non finito di elementi in uno spazio che essa stessa spazia, ma senza saturare. Metonimia dunque, poiché *folies* non definisce inizialmente che una parte, una serie di parti puntiformi di un insieme che comporta anche delle linee e delle superfici, una «banda-suono» e una «banda-immagine». Riparleremo della funzione assegnata a questa molteplicità di punti rossi: notiamo solo che essa conserva un rapporto metonimico con l'insieme del parco.

Sotto questo nome proprio, *les folies* sono un denominatore comune, «il più grande denominatore comune» di una «decostruzione programmatica».

Ma c'è di più; il punto rosso di ogni *folie* resta divisibile a sua volta, un punto senza punto, sottoposto nella sua struttura articolata a delle sostituzioni o permutazioni combinatorie, che lo rapportano sia ad altre *folies* che alle sue proprie parti. Punto aperto e punto chiuso. Questa doppia metonimia diviene abissale quando determina o sottodetermina ciò che apre questo nome proprio (*Les folies* di

Bernard Tschumi) sulla grande semantica del concetto di *folie*, il grande nome o denominatore comune per tutto ciò che succede al senso quando esso esce da sé, si aliena e si dissocia senza essere mai stato soggetto, si espone al di fuori, si spazia in ciò che non è lui: non la semantica ma proprio l'asemanticità delle *Folies*.

6. Le *folies*, dunque, queste *folies*, in tutti i sensi, *ci diranno per una volta* che non vanno alla rovina, quella della sconfitta o quella della nostalgia. Esse non ritornano alla «assenza d'opera» – quel destino della *Histoire de la Folie à l'age classique* di cui ci parla Foucault. Esse fanno opera, mettono in opera. In che modo? Come pensare che l'opera *si mantiene* in questa *folie*? Come pensare il *maintenant* dell'opera architettonica?

Attraverso l'avventura del punto, noi arriveremo al *maintenant* dell'opera (*maintenant* è il punto), all'istante stesso, al punto della sua implosione. *Les folies* mettono in opera una dislocazione generale, vi coinvolgono tutto ciò che sembra avere, fino a ora, dato senso all'architettura. Più precisamente ciò che sembra aver ordinato l'architettura al senso. Esse decostruiscono innanzitutto, ma non solo, la semantica architettonica.

7. C'è, non dimentichiamolo, un'architettura dell'architettura.

Fin nel suo fondamento arcaico, il concetto più fondamentale dell'architettura è stato un concetto *costruito*. Questa architettura naturalizzata è legata a noi, noi l'abitiamo, essa ci abita, noi pensiamo che essa è destinata all'habitat e non è più un oggetto per noi. Tuttavia è necessario riconoscere in essa un *artificio*, un *constructum*, un monumento. Il concetto non è caduto dal cielo, non è naturale anche se istituisce un certo quadro di rapporti con la *physis*, il cielo, la terra, il mortale e il divino. Questa architettura dell'architettura ha una storia, è completamente storica. La sua eredità inaugura l'intimità della nostra economia, la legge del focolare (*oikos*), la nostra «oikonomia» famigliare, religiosa, politica: tutti i luoghi di nascita e di morte, il tempio, la scuola, lo stadio, l'agorà, la piazza, la tomba. Ci gela al punto che noi ne dimentichiamo la storicità stessa, la consideriamo come natura. È lo stesso buon senso a suggerirlo.

8. Il concetto di architettura è esso stesso un *constructum* mentale, un'eredità che ci comprende prima ancora del momento stesso in cui tentiamo di pensarla. Attraverso tutte le mutazioni dell'architettura, le invarianti ci dimorano. Un'assiomatica attraversa, impassibile, imperturbabile, tutta la storia dell'architettura. Un'assiomatica,

cioè un insieme organizzato di valutazioni fondamentali e sempre presupposte. Questa gerarchia si è fissata nella pietra, informa ormai tutto lo spazio sociale.

Quali sono queste invarianti? Io ne distinguerei quattro, una mappa un po' artificiale in quattro tratti, diciamo piuttosto quattro punti. Quattro per esplicitare un solo postulato: *l'architettura deve avere un senso*, deve *presentarlo* e *significare* così qualcosa. Il valore significante o simbolico di questo senso deve ordinare la struttura e la sintassi, la forma e la funzione dell'architettura. Esso deve ordinarle *dal di fuori*, partendo da un principio (*archê*), da un fondamento o da una fondazione verso una trascendenza o una finalità (*telos*) i cui luoghi stessi non sono architettonici. Si tratta di un tropo anarchitettonico di questo semanticismo da cui derivano immancabilmente *quattro punti* di invarianza:

- L'esperienza del senso deve essere l'*abitare*, la legge dell'*oikos*, l'economia degli uomini o degli dei. Senza la sua presenza non rappresentativa che, a differenza delle altre arti, la fa rinviare solo a se stessa, l'opera architettonica sarebbe stata destinata solo alla presenza degli uomini e degli dei. La disposizione, l'occupazione e l'investimento dei luoghi dovevano misurarsi con questa economia. È a essa che si richiama Heidegger quando interpreta l'assenza dell'«essere presso di sé» (*Heimatlosigkeit*) come il sintomo dell'onto-teologia e più precisamente della tecnica moderna. Dietro alla crisi dell'abitazione, egli ci invita a pensare propriamente la vera angustia, l'indigenza, lo squallore dell'abitare stesso (*die eigentliche Not des Wohnens*). I mortali devono inizialmente imparare ad abitare (*sie das Wohnen erst lernen müssen*), capire ciò che li *chiama* ad abitare. Questa non è una decostruzione, ma l'appello a ripercorrere i fondamenti stessi dell'architettura che abitiamo, che dovremmo imparare nuovamente ad abitare, l'origine del suo senso. Beninteso, se le *folies* pensano e dislocano questa origine, esse non devono abbandonarsi alla celebrazione della tecnologia moderna o all'invadente dominio dei suoi poteri. Sarebbe un nuovo ciclo di quella stessa metafisica. Da qui deriva la difficoltà di ciò che giustamente – il *maintenant* – si annuncia.

- Centrata, gerarchicizzata, l'organizzazione architettonica avrebbe dovuto disporsi all'anamnesi dell'origine e a quella del fondamento. Non solamente a partire dalla sua comparsa sulla terra, ma anche dal suo fondamento giuridico-politico, come istitu-

zione che commemora i miti della città, gli eroi o gli dei fondatori. Questa memoria religiosa o politica, questo storicismo non ha abbandonato, malgrado le apparenze, l'architettura moderna. Questa conserva la nostalgia, è custode per destinazione. Nostalgia sempre gerarchizzante: l'architettura ha materializzato la gerarchia nella pietra o nel legno (*hylè*), è una iletica del sacro (*hieros*) e del principio (*archè*), una *archi-ieraticità.*

- Questa economia resta necessariamente una *teologia* dell'*habitat.* Sottostà a tutti gli ambiti della finalità. Finalità etico-politica, religiosa, finalità utilitaristica o funzionale; si tratta sempre, comunque, di mettere l'architettura *in servizio* e *al servizio.* Questo fine è il principio dell'ordine archi-ieratico.

- Questo ordine rientra infine nel campo delle *belle arti,* quale ne sia il modo, l'età o lo stile dominante. Il valore della bellezza, dell'armonia, della totalità vi deve ancora regnare.

Questi quattro punti di invarianza non si giustappongono. Come gli angoli di un quadrato, essi disegnano la carta di un sistema. Non si dirà solo che si raccolgono e dimorano inseparabilmente, cosa che è vera. Essi danno luogo a una certa esperienza di rassemblement, quella della totalità coerente, della continuità del sistema. Essi sono alla base di una rete di valutazioni, indirizzano e istruiscono, magari anche indirettamente, tutta la teoria e tutta la critica dell'architettura più specialistica o più divulgativa. La valutazione iscrive la gerarchia in una iletica, anche nello spazio di una distribuzione formale dei valori.

Ma questa architettonica dei punti invarianti determina anche tutto ciò che si chiama cultura occidentale, ben al di là della sua architettura. Da cui la contraddizione, il doppio legame o l'antinomia che, a sua volta, mobilita e inquieta questa storia. Da una parte questa architettonica generale *cancella* o *deborda* l'alta specificità dell'architettura, vale per le altre arti e per le altre regioni dell'esperienza. D'altra parte, l'architettura ne rappresenta la metonomia più potente, le conferisce la sua *consistenza* più solida, la sostanza oggettiva. Per consistenza non intendo solo la coerenza logica, quella che impegna nella stessa rete tutte le dimensioni dell'esperienza umana: non opera d'architettura senza interpretazione, persino senza decisione economica, religiosa, politica, estetica, filosofica, ma, per consistenza, intendo la durata, la durezza, la consistenza monumentale, minerale o legnosa, l'iletica della tradizione. Da cui la *resistenza*: la resistenza

dei materiali così come la resistenza delle coscienze e degli incoscienti che istituiscono questa architettura nell'ultima fortezza della metafisica. Resistenza e trasferimento. Una decostruzione conseguente non sarebbe nulla se non tenesse conto di questa resistenza e di questo trasferimento; sarebbe poca cosa se non se la prendesse con l'architettura come con l'architettonico. Prendersela con: non attaccarla, distruggerla o traviarla, criticarla o squalificarla. Ma *pensarla*, in effetti, liberarsene abbastanza per apprenderla da una riflessione che si porti al di là del teorema – e faccia opera a sua volta.

9. Si prenderà ora la misura delle *folies*, ovvero dell'*hybris* de-misurante di Bernard Tschumi e di ciò che suggerisce. Queste *folies* fanno tremare il senso, il significato del senso, l'insieme significante di questa potenza architettonica. Esse rimettono in causa, dislocano, destabilizzano o decostruiscono l'edificio di questa configurazione. In ciò, si dirà, sono *folies*. Poiché in un *polemos* senza aggressività, senza questa pulsione distruttrice che trarrebbe ancora un sentimento reattivo all'interno della gerarchia, esse continuerebbero a interessare il significato stesso del senso architettonico nel modo in cui è legato a noi e così come noi ancora l'abitiamo. Non eludiamo la questione: se questa configurazione presiede su ciò che in Occidente si chiama architettura, queste *folies* non fanno effettivamente tabula rasa? Non riconducono al deserto dell'anarchitettura, a un grado zero della scrittura architettonica dove questa verrebbe a perdersi, d'ora innanzi, senza finalità, senza aura estetica, senza fondamento, senza principio gerarchico, senza significazione simbolica, in una prosa, infine, di volumi astratti, neutri, disumani, inutili, inabitabili e privi di senso?

Giustamente no. Le folies si affermano, impegnano la loro affermazione al di là di questa ripetizione finalmente annichilente, segretamente nichilista dell'architettura metafisica. Esse s'impegnano nel *maintenant* di cui io parlo, mantengono e rilanciano, riscrivono l'architettura. Esse ne risvegliano un'energia infinitamente anestetizzata, murata, seppellita in una sepoltura generale o in una nostalgia sepolcrale. Poiché bisogna cominciare sottolineando questo: la carta o il quadro metafisico di cui noi abbiamo appena disegnato la configurazione è già, se lo si può dire, la fine dell'architettura, il suo «regno delle finalità» nella figura della morte.

Essa faceva finire l'opera, le imponeva dei significati o delle norme estrinseche, se non accidentali. Essa faceva dei suoi attributi la sua essenza: la bellezza formale, la finalità, l'utilità, la funzionalità, il valore dell'abitazione, la sua economia religiosa o politica, tutti i

*servizi*, come i predicati non architettonici o meta-architettonici. Ora sottraendovisi, l'architettura – ciò che io continuo a chiamare così, per mantenervi un richiamo sordo – cessa di sottomettere l'opera a queste norme estranee: *les folies* restituiscono, in maniera fedele, l'architettura a ciò che avrebbe dovuto tracciare sino dalla vigilia stessa della sua origine. Il *maintenant* di cui io parlo, sarà questo la traccia-firma – la più irriducibile. Essa non contravviene alla carta, la trascina in un altro testo, sottoscrive, chiama l'altro a sottoscrivere ciò che noi chiameremo, più in là, un *contratto*, un altro gioco di «tratto», dell'attrazione e della contrazione.

Proposizione che non avanzerei senza precauzioni, avvertimenti e messe in guardia. Vediamo altri due punti fondamentali:

- Queste *folies* non distruggono. Tschumi parla sempre di «decostruzione/ricostruzione», soprattutto a proposito della *Folie* e dell'origine del suo cubo (combinatoria formale e relazioni transformazionali). Quanto ai *Manhattan Transcripts*, si tratta di inventare «dei nuovi rapporti, ove le componenti tradizionali dell'architettura sono distrutte e ricostruite secondo altri assi». Senza nostalgia, l'atto di memoria è più vivo. Nulla qui è un gesto nichilista, che realizzerebbe, al contrario, un motivo della metafisica; non c'è nessun rovesciamento di valori in vista di un'architettura anestetica, inabitabile, inutilizzabile, asimbolica e insignificante, semplicemente vacante dopo il ritiro degli dei e degli uomini. Le *folies* – come la *folie* in generale – sono tutto tranne che il caos di una anarchia. Tuttavia, pur senza proporre un «nuovo ordine», esse situano altrove l'opera architettonica che, almeno nel suo principio, nella sua istanza essenziale, non obbedirà più a questi imperativi esteriori. La prima preoccupazione di Tschumi non è più quella di organizzare lo spazio in funzione o in vista delle norme economiche, estetiche, epifaniche o tecno-utilitarie. Queste norme saranno considerate solamente in maniera subordinata, reinscritte in un luogo del testo e in uno spazio che, in ultima istanza, non comandano più. Spingendo «l'architettura verso i suoi limiti», si darà ancora luogo al piacere; ogni *folie* sarà destinata a un certo «uso», con la sua finalità culturale, ludica, pedagogica, scientifica, filosofica. Della sua forza di attrazione parleremo più avanti. Tutto ciò obbedisce a un programma di *transfert*, di trasformazioni o di permutazioni di cui queste norme esteriori non saranno più detentrici dell'ultima parola, non presiederanno più l'opera. Tschumi le ha piegate alla generale messa in opera.

– Sì, piegate. Qual è la piega? Nel restituire l'architettura in ciò che avrebbe dovuto avere di singolarmente *proprio*, non si ricostituire soltanto un *semplice* dell'architettura, un'architettura semplicemente architetturale, attraverso un'ossessione purista o integrata. Non si tratta più di salvare il proprio nell'immanenza verginale della sua economia e di renderlo alla sua presenza inalienabile, una presenza alla fine non rappresentativa, non mimetica e che rimanda solo a se stessa. Questa autonomia dell'architettura, che pretenderebbe così di riconciliare un formalismo e una semantica nei loro estremi, non farebbe altro che realizzare quella metafisica che pretenderebbe invece di decostruire. Qui, invece, l'invenzione consiste nel far incontrare il motivo architettonico con ciò che c'è di più singolare e concorrente nelle altre scritture, esse stesse coinvolte nella citata *folie*, nel suo plurale, ovvero quelle della scrittura fotografica, cinematografica, coreografica, perfino mitografica. Come hanno dimostrato i *Manhattan Transcripts* (ma questo varrà anche, in modo differente, per La Villette), un montaggio narrativo di una grande complessità fa esplodere al di fuori il racconto che le mitologie contraevano o cancellavano nella presenza ieratica del monumento «per la memoria». La scrittura architettonica interpreta (nel senso nietzschiano dell'interpretazione attiva, produttrice, violenta, trasformatrice) degli avvenimenti *segnati* dalla fotografia o dalla cinematografia. Segnati: provocati, determinati *o* trascritti, captati; in tutti i casi sempre mobilitati in una scenografia del passaggio (transfert, traduzione, trascrizione, trasgressione da un luogo all'altro, da un luogo di scrittura all'altro, innesto, ibridazione). Né architettura né anarchitettura: transarchitettura. Essa si spiega con l'avvenimento, non offre più la sua opera a degli utilizzatori, dei fedeli o degli abitanti, a dei contemplatori, degli esteti o dei consumatori. Essa fa appello «all'Altro» perché a sua volta *inventi* l'avvenimento, segni, consegni o *contrassegni*: *avancée* di una *avance* fatta all'altro – il *maintenant* dell'architettura.
(Io odo bene un mormorio: ma questo avvenimento di cui voi parlate, e che reinventa l'architettura in una serie di unicità, sempre uniche nella loro ripetizione; questo avvenimento, non è forse ciò che ha luogo ogni volta non *in* una chiesa, né in un tempio, né in un luogo politico, non in essi ma *come* essi, resuscitandoli a ogni messa, quando il corpo di Cristo, o quando il corpo del Re o della Nazione si presenta o si annuncia? Perché no, se almeno questo può succedere ancora, succedere attraverso l'architettura, o grazie a essa? Senza rischiare di andare oltre

in questa direzione, ma per riconoscerne comunque la necessità, dirò solamente che le *folies* architettoniche di Tschumi *danno a pensare* ciò che *ha luogo* quando, *per esempio*, l'avvenimento eucaristico congela i sentimenti in una chiesa – qui e ora – o quando una data, un suggello, la traccia dell'altro, infine, viene al corpo della pietra – nel movimento, questa volta, della sua disparizione).

10. Da allora, non si può più parlare di un momento *propriamente* architettonico, poiché l'impassibilità ieratica del monumento, di questo complesso ile-morfico, dato una volta per tutte, non lascia più apparire nel suo corpo, per non aver dato loro alcuna possibilità, le tracce di trasformazioni, di permutazioni, di sostituzioni. Nelle *folies* di cui noi parliamo, l'avvenimento passa senza dubbio per questa prova del monumento monumentale, ma la inscrive anche in una serie *di esperienze*. Come indica il suo nome, un'esperienza attraversa: è viaggio, tragitto, trasporto, *transfert*. Non in vista di una presentazione finale, di una messa in presenza della cosa stessa, né per compiere un'odissea della coscienza, ovvero la fenomenologia dello spirito come pratica architettonica. Il percorso delle *folies* è, senza dubbio, prescritto di punto in punto, nella misura in cui la trama punteggiata fa i conti con un *programma* di esperienze possibili e di nuove sperimentazioni (cinema, giardino botanico, atelier-video, biblioteca, pattinaggio, ginnasio). Ma la struttura della trama, e quella di ogni cubo – poiché questi punti sono, in realtà, dei cubi – abbandonano le loro possibilità al rischio, all'invenzione formale, alla trasformazione combinatoria, al vagabondaggio. Questa possibilità non è data all'abitante o al fedele, all'utilizzatore o al teorico dell'architettura, ma a colui che si impegna, a sua volta, nella scrittura architettonica: senza dubbio ciò presuppone una lettura inventiva, l'inquietudine di tutta una cultura e la «segnatura» del corpo. Il corpo non si accontenterà più di *camminare*, di circolare, di deambulare *in* un luogo, *su* dei camminamenti, ma trasformerà i suoi movimenti elementari donando loro il luogo; riceverà da questo altro spazio l'invenzione dei suoi gesti.

11. La *folie* non si ferma: né nel monumento ieratico, né nel cammino circolare. Né l'impassibilità né il passo. La serialità si inscrive nella pietra, nel ferro o nel legno, ma non termina lì. Era incominciata prima. La serie di *prove* (esperienze o prove d'artista, come si dice), quelli che ingenuamente si definiscono disegni, prove, fotografie, bozzetti, film o scritti (ad esempio, ciò che si raccoglie in

questo volume) appartiene a pieno diritto all'*esperienza* delle *folies*: delle *folies à l'oeuvre*. Non si può più dar loro il valore di documenti, di illustrazioni allegate, di note preparatorie o pedagogiche, l'antipasto, insomma, o l'equivalente delle ripetizioni in teatro. No, ed è questo ciò che appare più minaccioso per il desiderio architettonico che abbiamo ancora. La massa di pietre inamovibile, la stazione verticale di vetro o di metallo che noi consideriamo come la cosa stessa dell'architettura («die Sache selbst» o «the real thing»), la sua effettività irremovibile, noi la comprendiamo *maintenant* dal testo voluminoso di scritture multiple: sovrimpressione di un *Wunderblock* (per citare un testo di Freud – e Tschumi espone l'architettura alla psicanalisi, vi introduce, per esempio, i motivi del transfert e della schizofrenia), trama del palinsesto, testualità soprasedimentata, stratigrafia senza fondo, mobile, leggera e abissale, sfogliata, fogliforme. *Folie* fogliata, foglia e folle da non rassicurarsi in nessuna solidità: né il suolo né l'albero, né l'orizzontalità né la verticalità, né la natura né la cultura, né la forma né il fondo, né la fine. L'architetto scriveva con delle pietre; ecco, egli inserisce delle litografie in un volume – e Tschumi parla di esse come di *folios*. Qualcosa si trama in questo fogliaggio, il cui stratagemma, ma anche il rischio, mi ricorda un sospetto di *Littrè*.

Quanto al secondo significato della parola *folie*, quello delle case che portano il nome del loro firmatario, di «colui che le ha fatte costruire o del luogo nel quale esse sono situate», *Littrè* rischia questo, secondo l'etimologia: «Si incontra abitualmente la parola *folie*. Ma si hanno dubbi quando la si trova nei testi del Medioevo: *foleia quae erat ante domum*, e *domum foleyae*, e *folia Johannis Morelli*; il sospetto deriva dalla presenza di una alterazione della parola *feuillie* o *feuillée*». La parola *folie* non ha più un senso comune, perde persino l'unità rassicurante del suo senso. Le *folies* di Tschumi giocano senza dubbio con questa «alterazione» e sovraimprimono, contro il senso comune, questo altro senso, questo senso dell'altro, dell'altro linguaggio: la *folie* di questa asemanticità.

12. Quando ho scoperto l'opera di Bernard Tschumi, ho dovuto scartare una facile ipotesi: il ricorso al linguaggio della decostruzione, a ciò che in esso ha potuto codificarsi, alle sue parole e motivi più insistenti, ad alcune delle sue strategie, non sarebbe altro che una trasposizione *analogica* o, persino, una *applicazione* architettonica. Ma non è possibile. Poiché, nella logica di questa ipotesi, che non ha resistito a lungo, ci si sarebbe potuti domandare: cosa potrebbe essere un'architettura decostruttiva? Ciò che le strategie decostruttive

iniziano o finiscono per destabilizzare, non è proprio il principio strutturale dell'architettura (sistema, architettonico, struttura, fondamento, costruzione, ecc.)? Questa ultima domanda mi ha, al contrario, portato verso un altro tipo di interpretazione: ciò a cui ci impegnano i *Manhattan Transcripts* o le *Folies* di La Villette, è la *via obbligata* della decostruzione in una delle sue *messe in opera* più intense, più affermative, più necessarie. Non la decostruzione *stessa*, niente di tutto ciò, ma ciò che porta la scossa al di là dell'analisi semantica, della critica del discorso o delle ideologie, dei concetti o dei testi, nel senso tradizionale di questo termine. Le decostruzioni sarebbero deboli se fossero negative, se non costruissero, ma, soprattutto, se non si misurassero con le istituzioni in quello che esse hanno di solido (*invece della loro più grande resistenza*), cioè le strutture politiche, le leve delle scelte economiche, i dispositivi pratici e teorici per incidere nello Stato, la società civile, il capitale, la burocrazia, i poteri culturali, l'insegnamento dell'architettura – questo campo così sensibile – ma anche se non si misurassero con le arti, dalle belle arti alle arti della guerra, la scienza e la tecnologia, l'antica e la nuova. Tante forze che si gettano, si irrigidiscono o si cementano in una operazione architettonica di vasto raggio, soprattutto quando essa si avvicina al corpo di una metropoli e tratta con lo Stato. È questo il caso.

13. Non si dichiara una guerra. Si trama un'altra strategia, tra ostilità e negoziazione. Intesa nel suo senso più stretto, se non nel più letterale, la trama delle *folies* introduce un singolare dispositivo nello spazio della transazione. Il senso proprio della «trama» non si può assemblare. Esso attraversa. Tramare, è attraversare, passare attraverso uno spazio intercellulare. È l'esperienza di una permeabilità. E questa attraversata non avanza in un tessuto già dato; tesse, inventa la struttura istologica di un testo, o, si dirà in inglese, di qualche *fabric. Fabrique*, tra parentesi, è il nome francese, dal senso completamente diverso, che alcuni di quelli chiamati a decidere avevano proposto di sostituire al titolo inquietante di *folies*.

Architetto tessitore, dunque. Colui che trama e ordisce i fili della catena; la sua scrittura tende una rete. Una trama, trama sempre in vari sensi e al di là del senso. Stratagemma in rete, un dispositivo singolare, dunque. Ma quale?

Una serie dissociata di «punti», di punti rossi, costituisce la trama, intervallandovi una molteplicità di matrici o di cellule di gemmazione, le cui trasformazioni non si lasceranno mai placare, stabilizzare, installare, identificare in un *continuum*. Esse stesse divisibili, queste cellule segnano anche istanti di rottura, di discontinuità, di

disgiunzione. Ma, simultaneamente, o piuttosto per una serie di contrattempi, di anacronie ritmate o di scarti aforistici; il punto di *folie* assembla tutto ciò che si è appena disperso, lo assembla *in quanto* dispersione. Esso lo assembla in una molteplicità di punti *rossi*. Somiglianza e assemblamento non conducono a un medesimo colore, ma il richiamo *cromatico* vi gioca un ruolo necessario.

Cos'è dunque un punto, *questo* punto di *folie*? Come questo punto ferma la *folie*? Esso la sospende, e in questo movimento la ferma, ma *come folie*. Realizza un blocco della *folie*: punto di *folie*, più *folie*, niente *folie*. Nello stesso tempo decide su di essa, ma per quale decreto, quale blocco – e quale giustizia dell'aforisma? Cosa fa la legge? Chi fa la legge? Essa divide *e* ferma la divisione, essa *mantiene* questo punto di *folie*, questa cellula cromosomica al principio della gemmazione. Come pensare il *cromosoma* architettonico, il suo colore, questo lavoro di divisione e di individuazione che non appartiene più alla biogenetica?

Ci stiamo arrivando, ma dobbiamo compiere prima una deviazione. Bisogna passare da un altro punto.

14. Ci sono delle parole forti nel lessico di Tschumi. Esse inquadrano i punti di più grande intensità. Sono delle parole che iniziano con *trans* (trascrizione, transfert, trama, ecc.) e soprattutto con *dé* o *dis*. Esse sono destabilizzazione, decostruzione, *déhiscence*, e ancora dissociazione, disgiunzione, *disruption*, differenza. Architettura dell'eterogeneo, dell'interruzione, della non-coincidenza. Ma chi avrà mai costruito così? Chi avrà mai fatto i conti con le sole energie del *dis* o del *dé*?

Non si possono fare opere di semplice spostamento o di sola dislocazione. Bisogna inventare. Bisogna spianare il cammino a un'altra scrittura. Senza rinunciare all'affermazione decostruttiva di cui noi abbiamo dimostrato la necessità; anzi, per rilanciarla, questa scrittura *mantiene il disgiunto* come tale, aggiunge il *dis* mantenendone le distanze e assembla la differenza. Questo assemblamento sarà singolare. Ciò che mantiene insieme non ha necessariamente la forma di sistema, rientra sempre nel campo dell'architettura e può non obbedire alla logica della sintesi o all'ordine di una sintassi. Il *maintenant* dell'architettura sarà questa manovra per inscrivere il *dis* e farne un'opera come tale. Tenendosi e mantenendosi, quest'opera non fa colare la differenza nel cemento, non cancella il tratto differenziale, non riduce e neppure installa il tratto, il dis-tratto o l'as-tratto, in una massa omogenea (*concrete*). L'architettonico, o arte del sistema, non rappresenta che un'epoca, come dice Hei-

degger, nella storia dell'essere. Non è che una possibilità determinata dall'assemblamento.

Tali, dunque, saranno l'impegno e la scommessa, la preoccupazione dell'impossibile: dar luogo alla dissociazione e metterla in opera *come tale* nello spazio di un assemblaggio. Transazione in vista di uno spazio e di un *socius* della dissociazione che permette, innanzitutto, di negoziare *essa stessa*, la differenza, con le norme ricevute, i poteri politico-economici dell'architettura e la capacità dei maestri d'opera. Questa «difficoltà» è l'esperienza condotta da Tschumi, che lui non nasconde («ciò non avviene senza difficoltà»): «La Villette è una messa in forma, una messa in atto della dissociazione [...] Ciò non avviene senza difficoltà. La messa in forma della dissociazione necessita che il supporto (il Parco, l'istituzione) sia strutturato come un sistema di assemblaggio. Il punto rosso delle *Folies* è il focolaio di questo spazio dissociato» (*Textes parallèles*, Istituto francese di architettura).

15. Una forza congiunge e fa stare insieme il dis-giunto come tale. Essa non colpisce il *dis* dall'esterno, il *dis-giunto* stesso, il *maintenant* dell'architettura, ciò che arresta la *folie* nella sua dislocazione. Non è solo *un* punto. È una molteplicità aperta di punti rossi, che non si lascia più totalizzare, neppure per metonimia.

Questi punti, forse, si frammentano; ma non li definirei dei frammenti. Un frammento fa ancora cenno a una totalità perduta o a una promessa. La molteplicità non apre ogni punto *dall'esterno*. Per comprendere in che cosa essa viene anche dall'interno, bisogna analizzare il *double bind* di cui il punto di follia serra il nodo, senza dimenticare ciò che può legare un *double bind* alla schizofrenia e alla *folie*.

Da una parte, il punto concentra, ripiega verso di sé la più grande forza di attrazione, *contrae* i tratti verso il centro. Non rimandando che a se stesso, in una trama essa stessa autonoma, il punto affascina e magnetizza, seduce attraverso ciò che si potrebbe chiamare la sua autosufficienza e il suo «narcisismo». Nello stesso tempo, attraverso la sua forza di attrazione magnetica (Tschumi parla a questo proposito di un «amante» che verrà ad «assemblare» i «frammenti di un sistema esploso»), esso sembra legare, per dirla con Freud, l'energia disponibile allo stato libero in un determinato campo d'azione. Esso esercita la sua attrazione attraverso la punteggiatura stessa, la *stigma* di un *maintenant* istantaneo verso il quale tutto viene a contribuire e apparentemente a riunirsi, ma anche per il fatto che, fermando la *folie*, esso costituisce il punto di compromes-

so con l'architettura che decostruisce o, a sua volta, divide. Serie discontinua di istanti e di *attrazioni*: in ogni punto di *folie* le attrazioni del Parco, le attività utili o ludiche, le finalità, i significati, gli investimenti economici o ecologici, i servizi ritrovano il loro diritto al programma. Energia legata e ricarico semantico da dove derivano anche la distinzione *e* il compromesso di ciò che Tschumi chiama la normalità e la devianza delle *folies*. Ogni punto è un punto di rottura, interrompe assolutamente la continuità del testo o della trama. Ma l'inter-ruttore mantiene insieme *sia* la rottura *che* il rapporto con l'altro, lui stesso strutturato a sua volta come attrazione *e* interruzione, interferenza e differenza: rapporto senza rapporto. Ciò che si contratta qui, fa passare un contratto «folle» tra il *socius* e la dissociazione. E tutto questo senza dialettica, senza questo cambio (*Aufhebung*) di cui Hegel spiega il processo e che può sempre riappropriarsi di un tale *maintenant*: il punto nega lo spazio e, in questa negazione spaziale di se stesso, genera la linea nella quale si mantiene sopprimendosi (*als sich aufhebend*). La linea, allora, sarà la verità dello spazio e infine il *maintenant* (mantenente), la verità del punto (*Encyclopédie*). Mi permetto di rimandare qui al mio testo *Ousia et grammé* («La parafrasi: punto, linea, superficie», in *Marges-de la philosophie*, Ed. Minuit, 1972). Sotto lo stesso nome, il *maintenant* di cui io parlo marcherà l'interruzione di questa dialettica.

Ma, d'altra parte, se la dissociazione non arriva dal di fuori del punto, resta il fatto che esso è *in una volta* divisibile e indivisibile. Non appare atomico, non ha la funzione e la forma individualizzante del punto se non da un *punto di vista*, dalla prospettiva di insieme seriale che esso puntualizza, organizza e sostiene senza esserne mai il supporto. Visto, e visto dal di fuori, il punto scandisce e interrompe in una volta, mantiene e divide, colora e ritma lo spazio della trama. Ma questo punto di vista non vede, è estraneo a ciò che succede *nella folie* poiché, se lo si considera *in modo assoluto*, astrattamente dall'insieme e in lui stesso (è destinato anche ad astrarsi, a distrarsi o a sottrarsi), il punto non è più un punto, non ha più l'indivisibilità atomica che si attribuisce al punto geometrico. Aperto nel suo interno attraverso un vuoto che dà gioco ai pezzi, esso si costruisce/decostruisce come un cubo offerto a una combinazione formale. I pezzi articolati si disuniscono, si compongono e ricompongono. Il *dis*-giunto ne articola dei pezzi, che sono più che dei pezzi, pezzi di un gioco, pezzi di teatro, pezzi abitabili, nello stesso tempo luoghi e spazi del *movimento*, figure *promesse* a degli avvenimenti: affinché essi abbiano luogo.

16. È di promessa e di pegno che si dovrebbe parlare, della promessa come affermazione, della promessa che dà l'esempio privilegiato di una scrittura performativa. Anzi, più che un esempio, la condizione stessa di una tale scrittura. Senza affermare che le teorie del linguaggio performativo e degli *speech acts* – qui sostituiti da un pragmatismo architettonico – contengano delle presupposizioni (ad esempio il valore della presenza, del *maintenant* come presente), senza poterne discutere, consideriamo solamente questo tratto: la provocazione dell'avvenimento di cui io parlo («io prometto», per esempio), che io descrivo o traccio, la provocazione dell'avvenimento che io *faccio* succedere o che io *lascio* succedere segnandolo. Ecco, bisogna insistere sul segno o sul tratto per sottrarre questa performatività all'egemonia della parola e della parola umana. Il segno performativo, lo *spazio*, è l'avvenimento della spaziatura. I punti rossi spaziano, mantengono l'architettura nella dissociazione della spaziatura. Ma questo *maintenant* non mantiene solo un passato o una tradizione, non assicura una sintesi; mantiene anche l'interruzione, altrimenti detta il rapporto con l'altro come tale. Con l'altro nel campo magnetico dell'attrazione, del «denominatore comune» o del «focolare», anche con gli altri punti di rottura. Ma, soprattutto, con l'Altro: con colui attraverso il quale l'avvenimento promesso succederà o non succederà. Poiché è chiamato, solamente chiamato, a controfirmare il pegno, l'impegno o la scommessa. Questo Altro non si presenta mai, non è presente, nel *maintenant*. Esso può essere rappresentato tramite ciò che si definisce frettolosamente il Potere, ovvero chi prende decisioni politico-economiche, gli utilizzatori, i rappresentanti del potere, del dominio culturale, e qui, in particolare, di una filosofia dell'architettura. Questo Altro sarà chiunque, punto del soggetto, «me» o coscienza, punto d'uomo; sarà chiunque risponde alle promesse, rispondendo soprattutto *della* promessa: l'avvenire di un avvenimento che mantiene la spazialità, mantenendola nella dissociazione, il rapporto con l'altro come tale. Non la mantenuta (*maintenue*) ma la mano tesa (*main tendue*) sopra l'abisso.

17. Ricoperta da tutta la storia dell'architettura, aperta alla possibilità inanticipabile di un avvenire, questa altra architettura, questa architettura dell'altro non è niente. Non è un presente, la memoria di un presente passato, la presa o la precomprensione di un presente futuro. Essa non presenta né una teoria (constatativa) né una politica, né un'etica dell'architettura. Neanche una narrazione, benché apra questo spazio a tutte le matrici narrative, alle sue ban-

de-suono e alle sue bande-immagine (nel momento in cui scrivo, penso a *La folie du jour* di Blanchot, alla richiesta e all'impossibilità della narrazione oggi. Tutto quello che ho potuto scrivere sull'argomento, in particolare in *Parages*, concerne direttamente, a volte letteralmente, ne prendo coscienza a posteriori, l'opera di Tschumi, la *folie* dell'architettura: il passo, il suolo, la scala, il labirinto, l'hotel, l'ospedale, il muro, i recinti, i confini, la camera, l'abitazione dell'inabitabile. E poiché tutto questo, che concerne la *folie* del tratto, la spaziazione della dis-trazione, deve apparire in inglese, penso anche a quella maniera idiomatica di definire il folle, il distratto, l'errante: *the one who is spacy, or spaced out*).

Ma pur non presentando né una teoria, né un'etica, né una politica, né una narrazione («No, nessuna narrazione, mai più», *La folie du jour*), questa architettura conferisce però a tutto ciò un luogo. Scrive e firma anticipatamente, *maintenant*, un tratto diviso al confine del senso, prima di tutta la presentazione, al di là di essa, quella stessa, l'altra che impegna l'architettura, il suo discorso, la sua scenografia politica, la sua economia e la sua morale. Pegno, ma anche sfida, ordine simbolico e scommessa: questi cubi rossi sono lanciati come i dadi dell'architettura. Il tiro non programma solo una strategia *dell'*avvenimento, come ho già detto, ma va innanzi all'architettura che viene. Ne corre il rischio e noi ne offriamo la possibilità.

## Crediti editoriali


T.W. Adorno, *Parva Aesthetica*, Feltrinelli, Milano 1979, pp. 104-119, 123-126.

W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Nuovo Politecnico, Torino 1966, pp. 20-23, 25-27.

B. Croce, *La critica e la storia delle arti figurative*, Laterza, Bari 1946, pp. 77-84 e 219-221, per gentile concessione degli eredi.

J. Derrida, *Psyché*, Ed. Galilée, Paris 1987, pp. 477-492.

M. Dessoir, *Estetica e scienza dell'arte*, Unicopli, Milano 1986, pp. 245-250.

J. Dewey, *L'arte come esperienza*, La Nuova Italia, Firenze 1951, pp. 270-273.

U. Eco, *La struttura assente*, Bompiani, Milano 1968, pp. 192-193, 202-206, 223-225.

G. Fechner, *Vorschule der Aesthetik* (Corso preparatorio all'estetica), in R. Masiero, G. Pigafetta, *L'arte senza muse*, CLUP- CittàStudi, Milano 1988, pp. 211-212, 215-216.

H. Focillon, *Vita delle forme*, Minuziano, Milano 1945, pp. 90-97.

D. Formaggio, *Separatezza e dominio*, Edizioni dell'Arco, Milano 1993, pp. 31-67.

M. Foucault, *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino 1976, pp. 218-228.

H.G. Gadamer, *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1972, pp. 192-196.

W. Goethe, *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, Bollati Boringhieri, Torino 1992, pp. 31-38.

W. Hegel, *Estetica*, Einaudi, Torino 1976, pp. 708-716, 740-743, 765-766.

M. Heidegger, «Costruire, abitare, pensare», in *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1976.

I. Kant, *Critica del giudizio*, Laterza, Bari 1984, pp. 74-76.

W. Morris, *Opere*, Laterza, Bari 1985, pp. 186-189, 192-196.

E. Paci, *Relazioni e significati*, Lampugnani Nigri, [s.l.] 1960, vol. III, pp. 148-166.

J.-J. Rousseau, *Opere*, Sansoni, Firenze 1972, pp. 3-9.

J. Ruskin, *Le sette lampade dell'architettura*, Jaca Book, Milano 1981, pp. 45-46, 69-71, 212-213, 218-220, 228-230.

G. Santayana, *Critical writings*, Cambridge 1968, vol. I, pp. 233-239; vol. II, pp. 24-27.

F.W.J. Schelling, *Filosofia dell'arte*, Prismi, Napoli 1986.

A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, Laterza, Bari 1928-1930.

G. Simmel, «La Rovina», *Rivista di Estetica*, a. XXI, n. 8, Rosemberg & Sellier, Torino 1981.

O. Spengler, *Il tramonto dell'Occidente*, Longanesi, Milano 1957, pp. 301-309, 337-339.

P. Valéry, *Eupalino*, Biblioteca dell'immagine, Pordenone 1988, pp. 34-36, 84-88.