

COLLANA “SAGGI CONTEMPORANEI”

Diego Caramma

Tracce d'architettura

SENECA
EDIZIONI

Copyright © 2008 Seneca Edizioni.

Design copertina © 2008 Gabriele Veronelli

Tutti i diritti riservati. È vietata ogni riproduzione, anche parziale.

Le richieste per l'utilizzo della presente opera o di parte di essa in un contesto che non sia la lettura privata devono essere inviate a:

Seneca Edizioni
Ufficio diritto d'autore
Strada del Drosso, 22
10135 Torino
Telefono 011.3273958
Telefax 011.37131194

ISBN: 978-88-6122-078-2

Collana Saggi Contemporanei

Stampato in Italia

<http://www.senecaedizioni.com>

Il lavoro qui presentato non sarebbe mai stato possibile senza l'incontro con Stefano Malpangotti, Luigi Prestinenza Puglisi, Carlo Sini (attraverso i suoi libri), Bruno Zevi. A loro va il mio più profondo riconoscimento per tutto ciò che mi hanno potuto insegnare con fraterna amicizia.

A Cinzia e Salvo

Le teste uguali pensano al dovere.
Si vestono di parole stampate
che dai giornali grondano a diluvio
nel controllo dei pensieri obbligati.

Hanno le mani attaccate alle maniche
e i piedi cuciti alle mollettiere.
Teste rosse di sole e di sudore
Urlano talvolta suoni di applauso
dalla bocca obbediente.

Così la storia vien messa a verbale
in bestiale ignoranza: armi e caserme!
E questa docile gente qualunque
si curva all'obbedienza
del soldato: Suda la gioventù
in sorrisi tristi, quasi piangendo
i rimorsi d'un mondo maledetto
triste stupido inutile e feroce.

Giuseppe Pagano Pogatsching*
(20 agosto 1896 – 22 aprile 1945)

* Sono note la produzione editoriale e professionale di Giuseppe Pagano Pogatsching, il suo ruolo di protagonista di primo piano nel panorama culturale di quegli anni (con il coinvolgimento di critici come Giulio Carlo Argan, Raffaello Giolli, Carlo Ludovico Ragghianti, Edoardo Persico), nonché il suo sodalizio con Gino Levi-Montalcini: Villa Colli, che corre ancora oggi seri pericoli, ne è solo un esempio da salvare. Non molti, al contrario, conoscono le sue poesie, che evocano gli anni di prigionia, ma non solo.

Rifiuta l'offerta di arruolamento nell'esercito della Repubblica di Salò propostagli in cambio della scarcerazione. La notte del 12 luglio del '44 riesce ad attuare l'evasione generale dei detenuti e riprende contatto con le organizzazioni della Resistenza. Tradito, il 5 settembre viene ricatturato a Milano dalla Banda Kock, e sottoposto a torture e pestaggi. Ne *I vivi e i morti*

Mino Micheli ci ha lasciato una cronaca commossa di quei giorni. Agli inizi di novembre, condotto al campo di transito di Bolzano insieme al ritrovato Raffaello Giolli, è deportato in Germania, a Mauthausen. Assegnato ai lavori forzati a Melk, verso la fine del febbraio del '45 subisce l'incidente fatale: un pestaggio a sangue da parte di un kapò. Le fratture, l'assenza di medicinali, le rigide temperature e la scarsità di cibo lo piegano. Il 4 aprile, quando le truppe russe si trovano a meno di 30 chilometri da Melk, giunge l'ordine di sgombero del campo e il trasferimento, di nuovo, a Mauthausen. Da qui scrive: "Avevo tanti sogni, tanti progetti e tante speranze quasi certe. **Finito!** A voi continuare bene e meglio. Addio". Ultimo atto di fede, portato con sé fino al martirio.

A Renata Chiono e alla sua famiglia vadano il più sincero ringraziamento e i sensi della massima stima per aver tentato con tutti i mezzi e tutte le forze, contro tutto e tutti, di salvare Villa Colli dal cinismo, dall'improntitudine, dal qualunquismo e dalla «bestiale ignoranza».

Prefazione

Davvero non c'è nessuno che non teniamo in gran conto tra coloro che si sono appoggiati al proprio ingegno per contemplare le cose e che hanno costruito qualcosa con arte e metodo.

Giordano Bruno, *Hermes*, in *Le ombre delle idee (De umbris idearum)*, 1582

L'esperienza è la nostra sola maestra. (...) È con la sorpresa che l'esperienza c'insegna tutto ciò che si degna d'insegnarci.

Charles S. Peirce, *Conferenze sul pragmatismo* (1903)

L'immediato perseguita il recensore. Ma, ovviamente, il critico ha delle responsabilità particolari verso l'arte della propria epoca. Deve chiedere ad essa non soltanto se rappresenta un progresso o un affinamento tecnico, se imprime una direzione nuova allo stile o se gioca abilmente sulla sensibilità del momento, ma che cosa porta o che cosa sottrae alle riserve impoverite dell'intelligenza morale. Qual è la misura dell'uomo che quest'opera propone? Non è un problema che si possa formulare facilmente o che possa esser posto con tatto infallibile. Ma i nostri non sono tempi normali. Soffrono sotto la tensione dell'inumanità, sperimentata su una scala di singolare grandezza e orrore; e le possibilità di rovina non sono molto lontane. Il distacco, a volte, è un lusso che uno vorrebbe permettersi, ma non può.

George Steiner, *Linguaggio e Silenzio (Language and Silence)*, 1967

Ogni qualvolta l'architettura ha saputo fare questione dei propri segni e fondamenti è riuscita a stabilire un rapporto con l'«altro». È un rapporto che nel corso delle vicende è di volta in volta mutato con il transitare dell'uomo attraverso soglie che ne hanno viepiù modificato le pratiche e i saperi, e che a loro volta hanno modificato l'uomo che ad esse da sempre è soggetto.

Dalle prime rappresentazioni parietali dell'uomo paleolitico all'alfabeto, passando attraverso i pittogrammi, i geroglifici, i sistemi di scrittura sillabici, l'uomo si è confrontato con esperienze che hanno influito nel modo di figurarsi il mondo e il suo rapporto con esso. Propriamente, «l'uomo» si riconosce come tale solo a partire da una soglia specifica.

Ripercorrendo le vicende del passato nel modo in cui ci è dato ripercorrerle ci esponiamo a quell'esercizio genealogico che ci consente, in prima istanza, di guardarci criticamente nel tentativo di comprendere quali soggetti siamo vieppiù diventati e il modo in cui lo siamo diventati attraverso l'intreccio di innumerevoli pratiche in sinergia e perenne trasformazione. Nel modo di pensare il nostro rapporto con l'«altro» tutto ciò ha evidentemente un ruolo essenziale. Come pure nel comprendere il modo in cui è mutato l'approccio dell'uomo nei confronti dello «spazio», del «tempo», della «luce», della «materia», che non sono nient'altro che metafore che da un certo momento in avanti l'uomo impiega ma che non esistono come tali, come cose «assolute» (ab-solute, cioè sciolte dalle pratiche che le mettono in opera), né esistono come cose esistenti «in sé» al modo in cui le parole le dicono e le designano. Che la maggior parte degli architetti, oggi, non sia in grado di esporsi al rapporto con l'«altro», di pensare criticamente i fondamenti della propria pratica, va di pari passo con il venir meno del senso dell'architettura, che si è via via disseccato nel significato di una «vita calcinata», come diceva Antonin Artaud (figura che nell'aiutarci a riscoprire il senso dell'architettura come mezzo per «rifare» la vita avrà un ruolo fondamentale).

Questo non significa né assumere atteggiamenti nostalgici né rifugiarsi nella tradizione di saperi esotici od orientali, mettendo in atto quelle categorie aristoteliche che intendiamo

superare e che fanno dire che, *invece*, quelle tradizioni sono *più vere* rispetto a quella che ci ha costituiti come soggetti occidentali. Ma dall'altro lato ciò non deve indurre ad elogi indiscriminati e superstiziosi di quel sapere scientifico e tecnologico che la modernità ha imposto e andrà viepiù imponendo alle altre culture e tradizioni (sempre più sul punto di scomparire dalla faccia della terra). Il punto allora è cercare di esporci ad un abito etico (che non ha nulla a che fare con la teorizzazione di scale di valori) verso il quale alcuni filosofi ci stanno da tempo richiamando nel tentativo quanto mai urgente e necessario di «tornare a casa» e ricostruire l'arte «rituale» della nostra formazione. E se l'architettura ha una parte così importante nei modi di vivere dell'uomo, è evidente che gli architetti non possono per nessun motivo rinunciare a rimettere in discussione il modo di esercitare la loro pratica secondo prassi consolidate del «si fa» perché «si deve». In simili atteggiamenti si cela infatti quell'«oggettivazione» della vita che la declina in quella «banalità del male» di cui ha parlato Hannah Arendt e in cui, invero, si annida la possibilità e il pericolo congenito nella meccanica ripetizione capace di produrre una globale retrocessione nella barbarie.

Noi «veniamo dopo», come ormai sappiamo e non possiamo far finta di non sapere. Ciò non significa che nelle vicende umane non siano rintracciabili vie alternative e slanci creativi capaci di aprirsi ad un senso solidale dell'umano che il nostro tempo in molti modi suggerisce e sollecita. Alcuni di questi slanci sono stati in questo lavoro registrati e percorsi. Non sono i soli a cui avremmo potuto riferirci, ma in qualche modo sono quelli che riteniamo più significativi ed efficaci ai fini proposti. Giunti al termine del percorso si capirà che neppure un approccio all'«ecologia» può prescindere dall'aver pensato e conseguito

un autentico rapporto con l'«altro». Con ciò si intende un autentico rapporto con gli altri uomini e il mondo, non più visti e pensati come mere contingenze ma come «occasioni» verso le quali disporci, pronti ad offrire adeguati abiti di risposta.

Si tratta di sapere cosa vogliamo, diceva Artaud, si tratta di sapere se desideriamo perseverare in atteggiamenti irresponsabili e da snob o se vogliamo tentare di attingere ad un'autentica coscienza delle forze che potrebbero essere messe in movimento. Non è una cosa di poco conto, ma è un esercizio dal quale, già nello stesso istante in cui ne acquisiamo consapevolezza, non ci è dato prescindere.

Vogliamo richiamare una vicenda recente, nei confronti della quale abbiamo espresso una posizione critica (attraverso la quale dissentiamo da molte altre letture, fra cui parzialmente da quella che ne ha proposto Giorgio Agamben¹). Il fatto riguarda

1 cfr. G. Agamben, *Le due memorie*; in *Shoah. Percorsi della memoria*, Cronopio, 2006. La riflessione dell'autore merita essere integralmente riportata: «A prima vista il *Denkmal* ricorda le stele arcaiche cinesi, che si drizzano isolate o a piccoli gruppi in mezzo al paesaggio sterminato. Ma le stele cinesi portano sempre un'iscrizione. Qui le stele sono assolutamente illeggibili, pagine immense in cui ogni scrittura – ogni lettura – è impossibile. Nel medioevo la memoria è spesso paragonata a un libro. Dante, all'inizio della *Vita nuova*, scrive: "in quella parte del libro della mia memoria in cui poco si potrebbe leggere...". Nel libro pietrificato della memoria di Eisenman non si può leggere nulla. Eppure chi cammina tra le stele diversamente inclinate, seguendo l'alternare salire e discendere del suolo, sente di accedere ad un'altra dimensione della memoria, di stare sfogliando le pagine di un altro libro. Mentre il suo piede esita sulle minuscole stele appiattite di cui è fatto il pavimento, mentre lo sguardo si perde lungo le brune, interrotte pareti delle stele verticali, egli esce a poco a poco dalla memoria che si può scrivere per entrare nell'Indimenticabile.

la costruzione del memoriale degli Ebrei d'Europa progettato da Peter Eisenman e inaugurato a Berlino a distanza di otto anni dal concorso che venne indetto per l'occasione. La proposta dell'architetto vinse su quella del teologo protestante Richard Schroeder che prevedeva una colonna recante l'iscrizione in più lingue «Non uccidere». La vasta area è delimitata da quattro strade – Ebertstrasse, Behrenstrasse, Cora Berliner Strasse e la Hannah Arendt Strasse – e accessibile da ogni lato. Si tratta di circa 2500 stele di cemento, distanziate di soli 95 centimetri, con altezze e inclinazioni variabili, tali da annullare qualsiasi nozione di assialità assoluta, illusioni d'ordine e sicurezza. Una selva senza fine, senza meta, senza vie d'entrata né d'uscita.

“Eisenman sembra essersi posto questo problema: trasformare il monumento in un'esperienza individuale. (...) Ricordo dei morti, ma anche meditazione sul nostro spazio vitale. Per questa ragione la successiva costruzione dell'*Ort der information* (Luogo dell'informazione) sotterraneo, posto sul lato estremo

Memorabile e Indimenticabile non sono la stessa cosa. Uno dei grandi meriti del *Denkmal* di Eisenman è di ricordarci che ciò che è veramente indimenticabile non può essere affidato ad un archivio, che, nella memoria degli individui come in quella delle società, la parte dell'indimenticabile eccede di gran lunga la pietà della memoria volontaria. Nel *Denkmal*, queste due dimensioni eterogenee della memoria sono topograficamente distinte: le stele in alto, assolutamente illeggibili, e il centro di informazione sotto di esse, in cui si può soltanto leggere. Il vero luogo del *Denkmal* è nella soglia immateriale che divide le due memorie. Poiché è essenziale che esse non siano confuse, che la cattiva coscienza che vuole soltanto dimenticare non copra con la massa dei ricordi ciò che deve restare indimenticabile. Discontinuo, illeggibile come le stele, l'Indimenticabile è ciò che interrompe ogni volta la finzione della memoria sociale. E solo quella vita, solo quella società è sana, in cui la tensione fra il Memorabile e l'Indimenticabile rimane viva».

della foresta di stele, in cui trovano posto l'archivio dei nomi, fotografie, bacheche e altri servizi, risulta svilente. Una concessione posticcia e tardiva alla necessità di informare e commentare che evidentemente ossessiona i committenti tedeschi. Tutto il contrario di quanto Eisenman si proponeva". Così Marco Belpoliti scriveva sul numero 881 di *Domus*, concludendo: "Nell'*Ort der Information* la memoria collettiva prevarica su quella personale o almeno ne smorza la difficile dialettica. La didattica prima di tutto? Una debolezza imperdonabile? Oppure la necessità di produrre ancora una volta una «memoria politica», politicamente corretta?".

Ne *L'eredità di Auschwitz*, Georges Bensoussan afferma che ciò che la *Shoah* ha rappresentato sfugge alla normale comprensione, e la politica della memoria deve mutarsi in politica della storia o, forse, in un imperativo per la comunità, "giacché l'invocazione alla «memoria», questa nuova religione civile, non costituisce una barriera. Il ricordo non difende né protegge da nulla: non si educa contro Auschwitz". Le frasi di circostanza, l'informazione capace di provocare nel migliore dei casi una sincera compassione, non rappresentano che l'ennesimo tradimento fatto alle vittime. Se, come vuole Bensoussan, non si può educare contro Auschwitz – proprio perché è l'evento che determina un *prima* e un *dopo* e, come tale, mette in discussione il nostro stesso statuto di esseri umani – dobbiamo educare dopo Auschwitz. La conoscenza della *Shoah* non può non cambiare colui che la fa propria, coinvolgendolo in ogni fibra dell'esistenza.

Paul Celan, Jean Améry, Primo Levi, hanno preferito morire piuttosto che continuare a vivere in un mondo sempre più sordo alle loro parole. L'insegnamento della *Shoah* deve andare al di là del solo antisemitismo, anche se questo resta lo sfondo della

catastrofe. Esso deve chiarire ciò che Primo Levi chiamava la «zona grigia», l'onesta mediocrità umana, quell'universo essenzialmente conformista di assassini, un mondo di impiegati che «fanno carriera». Non si può dissociare la disumanità dall'umanità. La memoria deve porre interrogativi lancinanti e irrinunciabili alle strutture del nostro presente, deve essere memoria viva, non compiaciuta commemorazione che si limita a «fare riflettere sull'orrore». Il riesame non può avere carattere moraleggiante.

In-formare per con-formare le coscienze è quanto di più folle si possa pensare, e porta ad esiti diametralmente opposti a quelli che ci si vorrebbe figurare. Nel capitolo *Insegnare cosa?*, Bensoussan conclude: “Un tempo la ragione chiariva l'avvenimento; oggi è l'avvenimento a illuminare la ragione, a mettere in discussione le nostre pratiche sociali, i nostri codici e linguaggi, l'uso banale delle parole che determinano la nostra identità. La normalità delle nostre società getta un'altra luce sul nazismo, e la prospettiva storica ci fa capire che il più delle volte ragioniamo stabilendo dei confini illusori tra ciò che è umano e ciò che è disumano”.

Se l'*Ort der information* rappresenta “tutto il contrario di quanto Eisenman si proponeva” uccidendo la memoria viva per ricadere nella «normalità» conformistica attraverso la quale Auschwitz uccide ancora, non si capisce perché l'architetto abbia accettato di proseguire nell'incarico.

Non si tratta né di atteggiamenti moralistici o moraleggianti, né di posizioni «intransigenti oltre il dovuto». Si tratta semplicemente di offrire l'esempio di una corrispondenza tra abito mentale e scelte di vita. È ciò che si riscontra in persone disposte a rinunciare a tutto pur di inseguire i propri ideali. È ciò che

è capitato in quella piccola Repubblica del Cantone Ticino qualche anno addietro, precisamente il 1 ottobre 2001. Ci riferiamo all'esperienza di Stefano Malpangotti, il quale, oltre ad offrire una rara profondità di pensiero, incarna l'esempio di una straordinaria corrispondenza tra abito mentale e scelte di vita. Egli sa che ciò che è davvero urgente è una profonda rivoluzione del nostro modo di essere e di praticare cultura, condizione raggiungibile unicamente attraverso una presa di coscienza personale (almeno una volta nella vita, diceva Husserl, ma prima di lui Cartesio, bisogna tornare a se stessi) e attraverso il duro esercizio di ognuno. Vale in proposito citare un esempio che, in fondo, dice tutto ciò che c'è da dire.

Nel marzo 2001, ancora deputato, egli inoltrò – dopo il rifiuto da parte del Consiglio Nazionale del postulato del deputato Joseph Zisyadis – una lettera al capo del Dipartimento federale degli affari esteri, Joseph Deiss, nella quale chiedeva al Consiglio Federale l'impegno a riconoscere il genocidio armeno del 1915². Il 22 dello stesso mese, Malpangotti inoltrò al legislativo ticinese una proposta di risoluzione, inviandola in copia all'allora presidente della Confederazione Moritz Leuenberger e allo stesso Deiss, affinché con i propri colleghi e a nome del Consiglio Federale riconoscessero ufficialmente l'esistenza del genocidio. Il primo ottobre, dopo sei mesi, Malpangotti dimissionò dal Gran Consiglio del Cantone Ticino poiché la sua risoluzione non poté essere discussa in quanto mai inserita nell'ordine del giorno di nessuna riunione dell'organo legislativo. La lettera, indirizzata al Presidente del Gran Consiglio Ignazio Bonoli, riportava fra molto altro i passi seguenti:

² La risposta di Deiss è qui in parte riportata:
<http://www.spazioarchitettura.ch/editoriali/17>

Sono passati sei mesi, signor presidente, e non ho ancora inteso una voce dichiarare o ballettare una decisione. Nemmeno esiste un segno in una sperduta lista di sospesi in Gran Consiglio. Non ci sono giustificazioni a tanta indifferenza, per quanto involontaria. Non ci sono formalismi di alcun genere da opporre. Non tanto per il fatto che venga o meno accettata la risoluzione, ma perché nemmeno è stata considerata. Non è stato cioè considerato *questo*: lo sterminio di almeno un milione e mezzo di essere umani.(...) È questa indifferenza che tratta l'uomo come un *oggetto*, come una *cosa*, a rendere possibile il mostruoso. E allora chiedo: come si può essere indifferenti davanti a questa *disumana* indifferenza? Come si può? (...) riconoscere il genocidio degli Armeni, e con esso l'esistenza di crimini contro l'umanità, vuol dire affermare la dignità di una vita per la quale si vuole che si viva insieme o non si viva affatto. Ma questo esige, signor presidente, una politica intesa come umanità e cultura e non come potere e calcolo. (...) Tutto il resto è ipocrisia. A meno di rinunciare a rimanere all'interno della comunità degli uomini. A meno di lasciar morire ogni germoglio d'amore che ci tiene legati a tutto ciò che è vivente. E siccome questa non è mai stata la mia scelta, signor presidente, per rispetto ai valori universali dei diritti dell'uomo e della dignità umana, con questa lettera inoltro le mie dimissioni immediate dal Gran Consiglio della Repubblica e Cantone Ticino.

I contenuti della lettera non vennero riportati da nessun organo di stampa cantonale. Non se ne volle comprendere né il senso né il movente. Altrove fu diverso, ma all'interno dei confini ticinesi si preferì il silenzio, la complicità, la pigrizia intellettuale, la rassegnazione colpevoli, l'opportunismo cinico e calcolatore. Nel peggiore dei casi il dileggio, l'umorismo a buon mercato, la calunnia gratuita, l'abbandono ad esternazioni e reazioni che non esiteremmo a definire naziste. Dopo Stefano Franscini, il Ticino perse in questo modo un'altra occasione. Tutto questo per chi vorrà capire.

Le premesse per poter comprendere il senso di questo lavoro stanno tutte qui. Qui è in gioco la vita stessa. La vita intesa quale capacità di ordinare l'esperienza intesa come opera di scrittura, così come in queste pagine si tenterà di dire. Un'esperienza che la scrittura trasmette non raccontando storie – «oh, quante storie!», direbbe il buon filosofo – o la storia, che come tale non esiste ed è uno dei frutti di quelle «superstizioni materialistiche infinite» di cui parlava Spinoza, o di quelle immaginazioni «umane, troppo umane», di cui diceva Nietzsche, da buon spinoziano qual era.

La scrittura trasmette propriamente esperienze. Riferendoci all'esperienza non alludiamo evidentemente alle letture che ne hanno dato il Settecento e in particolare l'Ottocento, che hanno tradotto la nozione di esperienza con quella di empirismo, rileggendola e reinterprestandola secondo categorie estranee alla cultura dei tre secoli precedenti, e provocando la successiva reazione, da Kant a Hegel. Non è un caso se nelle pagine che seguono, fra le figure di riferimento si incontreranno Giordano Bruno e Leonardo da Vinci. Francesco De Sanctis aveva già messo in luce la grandezza di Bruno, come pure quella di Machiavelli, depurandone la lettura da tutte quelle incrostazioni e luoghi comuni che ancora la nostra cultura si porta dietro attingendo ad ermeneutiche stucchevoli e modaiole, spesso di seconda o terza mano.

La scrittura trasmette quindi le esperienze dell'uomo, raccontando le sue favole. Ma in questo modo è la stessa nozione di testo che muta, allargandosi fino a coprire tutto il campo dell'esperienza. Carlo Sini, anche con illuminanti scritti sull'opera di Peirce, lo ha mostrato in modo mirabile. Havelock in qualche modo lo aveva intuito affermando che “noi recitia-

mo il ruolo di un eterno Odisseo che alza le vele per un paese lontano, fin quando per avventura non farà ritorno in patria riconoscibile e rinnovato”.

Il principio

Due greci stanno conversando: forse Socrate e Parmenide.

Conviene che non si sappiano mai i loro nomi; la storia sarà così più misteriosa e più tranquilla.

Il tema del dialogo è astratto. Talvolta alludono a miti nei quali entrambi non credono.

Le ragioni che adducono possono abbondare in errori e non hanno uno scopo.

Non polemizzano. E non vogliono né persuadere né essere persuasi, non pensano né a vincere né a perdere.

Sono d'accordo su una sola cosa; sanno che la discussione è la non impossibile via per giungere a una verità.

Liberi dal mito e dalla metafora, pensano o cercano di pensare.

Non sapremo mai i loro nomi.

Questa conversazione tra due sconosciuti in un luogo della Grecia è il fatto capitale della Storia.

Hanno dimenticato la preghiera e la magia.³

Quel gesto per noi tanto abituale e scontato, ovvio al punto di non sollevare alcuna questione, alcun dubbio, è (come aveva ben compreso Borges) un gesto inaudito, tanto profondo da determinare uno sconvolgimento tale per cui, da allora, si staglia la soglia a partire dalla quale quel gesto stesso viene letto, per filo e per segno, come «il fatto capitale della Storia» messo in atto da quei «due greci stravaganti», come avrebbe detto Hus-

³ J.L. Borges, *Il Principio*, in *Atlante*, I Meridiani, Tutte le opere, vol. II, Mondadori, Milano 1985

serl. Da quel momento l'umanità esce dal mito ed ha inizio un cammino che è propriamente quello del sapere occidentale, ovvero quello dell'umanità della *theoria*. È un gesto non privo di conseguenze neppure per lo stesso Socrate, che infatti paga con la vita l'impudenza di mettere in discussione un orizzonte di senso frequentato da migliaia di anni. E in ciò si capisce come noi occidentali siamo tutti figli di Socrate. Quel personaggio che non lascia nulla di scritto ma che ci viene restituito da Platone in quei dialoghi che stanno a fondamento di tutta la filosofia dell'Occidente. Con il Socrate-Platone viene messa in scena e avviata la trascrizione complessiva di tutti i saperi, costituendo una figura del soggetto radicalmente differente rispetto a quella immersa e incontrata nei millenni precedenti, laddove il sapere antico procede per archetipi e gerarchie, proprio perché privo di distanza critica, quale invece possiede l'uomo alfabeticamente atteggiato, capace quindi di interrogarsi e pensare secondo uno schema logico-concettuale.

È già a questo punto evidente come la trascrizione complessiva di tutti i saperi coinvolga pure l'architettura. Gli studi che hanno messo in luce l'importanza della scrittura alfabetica quale potentissimo strumento tecnologico capace di divenire il volano di tutte le pratiche di sapere occidentale diffuse ormai a livello planetario risalgono agli ultimi decenni, in particolare a partire dalla metà del secolo scorso. Dagli anni Sessanta, infatti, si intrecciano le ricerche di Goody, Havelock, McLuhan, Ong, precedute da quelle di Parry. Ma sono state le ricerche intraprese nel campo dell'indagine filosofica – dapprima con Derrida attraverso l'acuta rilettura della nota *Appendice III* de *La crisi delle scienze europee* di Husserl, ma in modo specifico e con esiti decisivi a partire dagli anni Ottanta, in particolare attraverso il capitale lavoro di Carlo Sini – che hanno saputo operare quello

scavo genealogico teso a rivelare la natura profonda del gesto istitutivo di tutta la cultura occidentale. Si tratta di ricerche di importanza fondamentale per l'avvio di un cammino di studi non ancora del tutto adeguatamente riconosciuti e destinati a gettare le basi anche per quelle indagini che, nell'ambito della scrittura matematica, si presentano ancora urgenti e necessarie, seppure già avviate.⁴

E tuttavia, si può ben dire che la critica e la storiografia, tanto in campo generalmente artistico quanto nello specifico architettonico non sono state capaci di farsi carico di quei risultati, nei confronti dei quali sono rimaste pressoché estranee e sorde. Nel migliore dei casi critici e storici hanno accolto risultati scaturiti da indagini sviluppate nel campo della semiologia o della linguistica, solo per fare due esempi tra i più frequenti. Ma, quasi senza eccezioni, limitandosi a ricalcare le orme di quel professionismo che vede dappertutto «connessioni culturali» (della filosofia, dell'arte, del gusto, dell'economia, della tecnologia *sulla* architettura) come sfere reali e separate, in questo non discostandosi molto da quell'accademismo da essi stessi critica-

Persino Bruno Zevi è perentorio quando afferma che tanto la serie di dualismi che deriverebbero dalla contrapposizione tra preistoria e storia – magia-razionalità, mito-logica, istinto-riflessione, primitivismo-civiltà, (e che “in parte ripropongono le categorie vichiane”) – quanto “lo stesso taglio determinato dalla nascita della scrittura, non valgono nell'arte”, poiché l'etnologia, l'antropologia e la psicanalisi “hanno dimostrato

⁴ Si citano a tale proposito e solo a titolo di esempi il lavoro di A. Zhok, *Fenomenologia e genealogia della verità*, Jaca Book, Milano 1998 e M. Cappuccio, *Alan Turing: l'uomo, la macchina, l'enigma*, AlboVersorio, Milano 2005

l'ampiezza delle aree «preistoriche», misteriose ed inesplorate, che persistono nell'inconscio dell'uomo contemporaneo"⁵. E prosegue: "D'altro canto, l'esame più acuto dei manufatti «preistorici» ha condotto alla conclusione che i loro artefici possedevano un grado di consapevolezza non inferiore a quello evidenziato nei periodi «storici». Basti pensare alla geometria, della cui strumentalità l'uomo paleostorico ma non preistorico si serve anche quando sceglie di non obbedire alle sue regole"⁶.

Cercare di mostrare quanto l'avvento della scrittura (e in particolare la scrittura alfabetica) abbia concorso, attraverso la trasformazione di innumerevoli pratiche di vita e di sapere, alla formazione di un abito mentale che non può non aver avuto conseguenze sulle vicende dell'arte, è quanto, nei limiti delle nostre capacità, ci proponiamo. Ciò non significa negare la fecondità del lavoro e delle ricerche di una tradizione (che in Zevi ha il suo referente più alto) che al contrario verranno in buona parte rafforzate e, per quanto possibile, approfondite, laddove se ne intravede la possibilità e l'urgenza. Ciò che si vuole è, semmai, non rinunciare a rilevare alcune di quelle ingenuità che, malgrado ciò, sono contenute in illuminazioni critiche folgoranti tali da caratterizzare e vivificare un pensiero per molti aspetti ancora assai fecondo.⁷

5 B. Zevi, *Contro storia e storia dell'architettura*, Newton&Compton, Roma 1998

6 *ibidem*

7 Colui che mostra maggiore consapevolezza circa le trasformazioni operate dalla scrittura e, nel momento attuale, dall'elettronica, senza confinare le proprie ricerche in un ambito eminentemente e ottusamente specialistico, è Luigi Prestinzenza Puglisi, le cui ricerche saranno richiamate nei capitoli successivi, in particolare per quanto riguarda il suo *This is Tomorrow*, Testo&Immagine, Torino 1999.

Il messaggio del *medium* alfabetico è quel mutamento radicale che, come afferma chiaramente Di Martino, prende il nome di «filosofia», vale a dire l'apertura dell'abito logico e dello spazio euclideo, del soggetto teoretico e del mondo oggettivato per il quale può esistere «il mondo», «l'uomo», «lo spazio», «la luce», «l'architettura».⁸ Vale richiamare l'ormai nota tesi di McLuhan: «Ove entra in gioco l'alfabeto fonetico, la facoltà visiva tende a separarsi dagli altri sensi rendendo possibile la percezione dello spazio euclideo astratto. L'ascesa della geometria euclidea offre un parallelo diretto con l'ascesa della alfabetizzazione fonetica; e l'alfabetizzazione fonetica, a sua volta, coesiste con l'ascesa della logica».⁹ Sicché all'inizio è l'alfabeto: a partire dalla pratica alfabetica si dischiude la soglia al di là della quale dilegua il sapere antico con tutte le sue figure, e appare l'umanità della teoria, l'umanità del segno che può fare a meno della memoria. Ma una pratica, nel senso in cui la intende Sini, è propriamente “un nuovo assemblaggio di senso di elementi tratti da pratiche precedenti, con nuove funzioni significative e nuovi effetti di verità. (...) In più il fatto, e il paradosso, che le vecchie funzioni sono ora guardate e definite alla luce dei nuovi usi”.¹⁰ Del resto, quando parliamo di scrittura lo facciamo almeno in due sensi: come scrittura di mondo e come scrittura alfabetica, le quali non sono alternative come appaiono e che, difatti, continuiamo

8 si veda C. Di Martino, *Il medium e le pratiche*, Jaca Book, Milano 1998

9 M. McLuhan, *L'uomo e il suo messaggio*, SugarCo, Milano 1992

10 C. Sini, *Gli abiti, le pratiche, i saperi*, Jaca Book, Milano 1996. Il tema delle pratiche ha vieppiù assunto un ruolo centrale nel lavoro di Sini, ed è stato sviluppato in modo particolarmente approfondito e compiuto a partire dall'ambito delle ricerche svolte in *Etica della scrittura*, Il Saggiatore, Milano 1992, cui è dedicato un capitolo specifico che, non a caso, precede l'ultimo, il cui significativo titolo è *L'etica del pensiero*.

a frequentare secondo quella nozione “dell’esser «soggetti a» varie pratiche”.¹¹ Qualcosa di tutto ciò Zevi aveva intuito, sebbene negasse l’influenza del «taglio della scrittura» (di cui per altro parlava in modo generico, senza specificare a quale tipo di scrittura si riferisse). Le due scritture “stanno in modo che la seconda – la scrittura alfabetica – assorba in sé la prima; la assorbe progressivamente, proprio anche nel senso di quello che chiamiamo «il progresso», perché noi chiamiamo «progresso» l’alfabetizzazione”.¹² Ma che vuol dire abitare nel progetto in quanto scrittura di mondo, e abitarvi in quanto scrittura alfabetica? Nel primo caso il soggetto esercita le proprie pratiche “essendo frequentato dai segni e dalle rivelazioni delle sue pratiche: è tutto interno ad esse ed è insieme l’orlo di questa rivelazione; ma certo di tutto ciò egli non sa assolutamente nulla: egli è solo la messa in opera, il transito, o la figura di transito di questo sapere”.¹³ All’interno delle sue pratiche non v’è distanza critica né vi può essere, poiché il soggetto frequenta un mondo (ma già questo dire il soggetto da una parte e il mondo dall’altra è dire troppo, ed è l’effetto di una retroflessione conseguente alle nostre pratiche di scrittura) che non conosce altro che la tradizione orale e la scrittura di mondo. È un mondo che accade in sembianze udibili, visibili, tattili, ecc., dove l’udibile, il visibile, il tangibile, ecc. non sono incontrati separatamente (neppure per noi, che tuttavia crediamo superstiziosamente nella separazione fisiologico-sensoriale, a dimostrazione di quanto le nostre scienze siano ancora troppo cartesiane) ma sono frequentati in un contesto, per così dire, multidimensionale e

11 C. Sini, *Pensare il progetto*, Tranchida, Milano 1992

12 *ibidem*

13 *ibidem*

multisensoriale. Scrittura di corpo che frequenta l'oggetto della sua immediata rivelazione, perseguendolo nel suo orizzonte naturale, raggiungendolo, consumandolo e con esso consumandosi in un circolo che tende ogni volta a ricominciare da capo.

Differentemente da tutto ciò è la pratica alfabetica che provoca una dissociazione dei sensi (come ciò avvenga lo vedremo) e, sin dall'inizio, tende a reinscrivere in sé tutte le scritture di mondo, uscendo dal circolo che in esse il soggetto ancora frequenta e che da quel momento non potrà più frequentare, *rappresentandosi* il mondo di fronte a sé, influenzando l'organizzazione del sistema visivo di ogni soggetto fino alla rappresentazione del mondo in prospettiva. Il che non è senza conseguenze per il modo in cui il soggetto stesso si figura il tempo e, quindi, il passato, il presente e il futuro, in una scansione lineare che, letteralmente, farà storia.

Il tema delle pratiche emerge allora con forza. Di più: esso si configura come il modo più autentico per disporsi nei confronti di una tradizione senza passivamente subirla o assumerla come dato (il che è tutt'uno con il farla morire) ma anzi rinnovandola e vivificandola. Senza trascurare che “noi possiamo bensì inquisirla «criticamente», operarne la «distruzione» o la «costruzione». Ma ciò significa solo questo: che noi crediamo che la tradizione consti di significati e di concetti, di dottrine e di idee (che criticiamo) e non anche e ancor più profondamente della continuità-differenza di pratiche (che continuiamo a esercitare senza domande)”.¹⁴ Prescindendo da considerare le modalità pratiche e attive del costituirsi di una tradizione non è dato comprenderne il carattere storico. Tuttalpiù si può mettere in scena un sapere culturale (nel caso del critico e dello storico)

14 C. Sini, *Etica della scrittura*, Il Saggiatore, Milano 1992

o tecnico (nel caso dell'architetto), senza operare alcuna reale e vitale trasformazione. Leggiamo il paragrafo 35 della seconda parte dell'*Etica della scrittura* in cui si parla dell'intreccio delle pratiche.

Ogni pratica porta all'esistenza un universo di senso. Ogni pratica disegna il mondo in modo peculiare. (...) Nel contempo ogni pratica apre possibilità che vanno molto al di là dei suoi inizi. Nell'apertura di ogni pratica di vita sono iscritte potenzialità il cui successivo sviluppo tramanda un'origine che viene continuamente reinterpretata, e perciò trasformata e rivissuta entro nuovi orizzonti di senso. (...) In generale è poi soprattutto importante rendersi conto di questo: che non esiste nessuna pratica che possa essere in sé isolata.¹⁵

Così ogni pratica è caratterizzata, paradossalmente, da una costitutiva duplicità, trascendentale ed empirica. Siamo al paragrafo 37:

Una pratica è trascendentale rispetto al suo contenuto di senso. Essa è l'apertura di quel senso, il cui contenuto non pre-esiste alla pratica, ma è in funzione di questa. Nel contempo però una pratica è empirica, perché contiene gli elementi già divenuti in altre pratiche, li coordina e li organizza, conferendo loro una nuova apertura di senso. Questa duplicità (che dal punto di vista della concettualità filosofica sarebbe scandalosa, o grossolanamente equivoca) è invece tipica della pratica e va tenuta ben presente e ferma.¹⁶

In qualunque momento, nel corso di qualunque operazione, anche stando immobili e in silenzio, ci si trova immersi nelle pratiche (in queste aperture di mondo) e nelle loro specifiche donazioni di senso. Sicché – leggiamo al paragrafo 39 – “ogni

15 *ibidem*

16 *ibidem*

pratica porta l'evento del mondo al significato. Essa è perciò essenzialmente un prender luogo nel mondo, alloggiandone l'evento, e come tale è un *ethos*, un abitare e un costume”¹⁷. L'architettura attiene alla formazione di un costume civile, amava dire Zevi, con argomenti concettualmente meno solidi e rimanendo tutto sommato ancora all'interno di un pensiero oggettivante il mondo, l'uomo, l'architettura. Eppure, prosegue Sini, “essere per es. musicista non è una questione di tecnica e di professionalità; prima ancora e più nel profondo è una questione etica”. Dove per etica non si intende una scala di valori, ma un abito, appunto. Di più: “L'evento, il suo attivo accadere, la sua azione, è al tempo stesso qualcosa di empirico e di trascendentale. È sempre un segno, questo segno che traduce, esprime, interpreta una distanza (una provenienza, una tradizione, e una destinazione)”¹⁸. Il problema è così mirabilmente circoscritto, laddove prosegue affermando che l'evento si dà in un'infinita traduzione di codici e sistemi di segni, e tuttavia accade, in quanto accadono le interpretazioni e le loro trasmutazioni di senso. In linguaggio spinoziano si potrebbe dire che la sostanza si concepisce solo nell'infinità degli attributi. Ma parlare dell'infinità degli attributi non riguarda la loro calcolabilità, e del resto parlarne al plurale non aiuta a capire. Unico è l'attributo. Unica è la sostanza. Nell'oscillazione, nell'orlo di quell'infinito *transfert* l'attributo continuamente s'inabissa ritornando (eccolo di nuovo) come essere in figura, come segno, come distanza. Così come ogni uomo s'inabissa nell'evento del mondo, lasciando tuttavia una traccia, per quanto mutevole e durevole, del proprio passaggio in cui si dà il

17 *ibidem*

18 *ibidem*

«transito della vita eterna».¹⁹ In altro luogo Sini parlava di ritmo infinito di una divaricazione unificante e di una unificazione divaricante, là dove fondativo non è nessuno dei due momenti di per sé preso, esattamente come non lo sono i due principi in quanto tali. Fondativa è solo la dualità combinata, cioè l'apertura che li oppone e li compone originariamente nell'accadere di un mondo come tensione e come transito irriducibili. Sistole e diastole di uno stesso respiro. Evento dello stesso e dell'altro insieme, evento a cui tanto lo stesso quanto l'altro appartengono, senza appartenersi che in esso (ogni attributo è tutta la sostanza, ogni significato è tutto l'evento).

Quanto le nostre scienze siano ancora troppo cartesiane e troppo poco spinoziane è mostrato anche dall'ingenuo proclamare la necessità di tornare ad una teoria che, magari, nasca “in primo luogo dalle questioni della forma intesa nella sua verità effettuale e non, come si ostina a credere gran parte della critica odierna, da sistemi di pensiero astratti, da qualche paranoia ermeneutica, da esercizi tassonomici o da un verismo a buon mercato”.²⁰ Lo si fa, in genere, chiedendo aiuto alla filosofia, ma restando inconsapevolmente con un piede nelle superstizioni metafisiche e con l'altro nelle ingenuità del più vacuo empirismo. Che si intenda, ad esempio, per «forma», specie se pensata «nella sua verità effettuale», non si dice. Del resto, il riferimento a certa filosofia nasconde un modo imbarazzante di pensare «la teoria» e, prima ancora, «il tempo». Come se tempo e teoria potessero essere dedotti in base ad operazioni che già li implicano, proprio perché ne parlano come risultati acquisiti da cui «dedur-

19 cfr. il decisivo C. Sini, *Archivio Spinoza*, Ghibli, Milano 2005

20 cfr. <http://architettura.supereva.com/files/20050523/index.htm>

re» definizioni e significati (sicché, detto per inciso, le disquisizioni sul tempo come «prima dimensione dello spazio» non sono meno ingenue e superficiali).

Non si può vedere la teoria se non come prassi, ovvero come genealogia della nostra stessa condizione, cioè del nostro incontro di mondo (che non è un incontro «con il mondo», come se ci fosse uno sguardo «fuori» del mondo e un mondo che è oggetto di visione, e come se si potesse pensare ad un soggetto autonomo, autofondato e autosufficiente). Se non si attraversa questa soglia si rimane giocati dalla superstizione che si possa parlare di «cose in sé» (e in questo caso anche un ipotetico riaggancio ad una «esperienza» non sana il pregiudizio intellettualistico), cioè che si possa parlare teoreticamente di questo o quello, oppure che non si possa, o non si debba farlo: per esempio, che gli enti vengano dal nulla e vi ritornino oppure che è una sciocchezza dirlo. Senza vedere che l'unica «decostruzione» da operare è proprio quella di una costruzione mentale ancora lontana dal pensare che ogni cosa è un *processo*, ogni oggetto è un *evento* e ogni stato è un *movimento*, per i quali è necessaria l'apertura di una pratica. Non si tratta allora di vedere una prassi complementare alla teoria, né una teoria messa in pratica, ma di fare esercizio di una pratica della teoria (quella «prassi teorica» di cui parlava Husserl). Non esistono infatti «essenze» autonome e assolute, perché le essenze sono sempre in una «relazione differenziale», esattamente come accade (e forse a questo punto l'analogia ci aiuta a capire) nel rapporto vuoto/pieno. Ma il vuoto non è riducibile ad un fondamento

ontologico, né ad un assoluto che esiste allo stato puro. Non v'è *concetto* di vuoto, ma *esperienza* di vuoto.²¹

È il superamento del dualismo che concepisce corpo e mente come ambiti distinti, l'uomo «in sé» e il mondo «fuori di sé», poiché “non c'è differenza tra l'orlo del soggetto e l'emergere del mondo”. Ma siamo anche di fronte ad espressioni che contravvengono al principio di non contraddizione. Ciò significa, per dirla in modo semplice e familiare, pensare la realtà come costellazione di elementi interagenti in strutture di parti interdipendenti, in reti di nodi interconnessi, dove l'interazione, l'interdipendenza e l'interconnessione sono garantite proprio dall'assenza di molteplici «sé», dall'eclisse di identità assolute e da identificazioni fisse.

Si tratta di pensare il vuoto come condizione di possibilità di ogni forma materiale e come ciò che ha la medesima caratteristica di ogni forma materiale, proprio perché non può vantare alcuno statuto di realtà autonoma. Si tratta di incontrare ciò che è processo – Goethe era forse vicino a pensare qualcosa di simile; e forse è per questo che Spinoza è un filosofo così “poco comprensibile a un orecchio occidentale”, proprio perché aveva capito che la questione è quella dell'abolizione del soggetto, accettato dagli «idoli della conoscenza». Sicché parlare del passaggio da una condizione di «oggettività» propria dell'«età della meccanica» ad una «soggettività» inaugurata dalla «rivoluzione informatica» – e su questa presunta «rivoluzione» ci sarebbe molto da dire – è una delirante fantasia, poiché oggetto e soggetto sono poli di riferimento inesistenti, «immaginari», che si costituiscono entro e per l'operazione conoscitiva che,

21 su questo punto si veda G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto*, Marsilio, Padova 2006, che verrà ripreso nei capitoli successivi.

appunto, prende per cose le affezioni dell'immaginazione, come direbbe Spinoza.

Per questa strada si arriverebbe a parlare di «estetica» non in quanto disciplina specifica, ma in quanto modo di vita, abito etico di scrittura della «teoria e pratica del foglio-mondo». E infatti è nella concreta pratica della scrittura che il gioco del pieno e del vuoto viene incontrato. Non si tratta di «constatare il vuoto», ma di «fare il vuoto». Né di «decostruire la metafisica classica» o il «logocentrismo» (come vorrebbe Derrida), ma di decostruire il soggetto nei modi in cui indica Sini, ovvero svuotarlo dalla superstizione del significato, dalla superstizione degli oggetti, al punto che “l’attenzione è rivolta a un’oscillazione (vuoto/pieno), a un transito, a un passaggio e, quindi, non si traduce affatto in una volontà nichilistica rivolta al niente. Anzi, se è vero che la scienza occidentale conduce a un esito tecnico-nichilistico, che è un nulla di significato, allora l’esercizio che fa il vuoto è piuttosto una liberazione del soggetto dal suo essere soggetto al niente, al niente ideologico del nichilismo”.

Proclamare, come direbbe Steiner, «il trionfo del teorico», vuol dire ingannare se stessi. La domanda che egli pone in *Vere presenze* non può essere ignorata: “dobbiamo chiederci e chiedere alla nostra cultura se un modello secolare e essenzialmente positivista di comprensione e di esperienza di forma significativa può reggere alla luce o, se vogliamo, all’oscurità dell’alternativa nichilista”.²² Laddove il contrasto fra una cultura ermeneutica della «comprensione» e una cultura scientifica che mira alla «spiegazione» è solo apparente.

Vi sono situazioni in cui pensare con le categorie che la tradizione ci ha dato risulta insufficiente. Nel campo artistico, per

22 G. Steiner, *Vere Presenze*, Garzanti, Milano 1986

esempio, può accadere che le parole della comunicazione intellettuale e della comunicazione *tout court* vengano tacitate, poiché desiderano *conoscere* un fenomeno sul quale, proprio per questo, non hanno *nulla da dire*. La stessa maniera di intendere le arti (arti del tempo, dello spazio, dinamiche o no, ecc.), la critica d'arte, l'estetica come scienza, tutto ciò e il mondo che ci caratterizza, è una costruzione basata sul gesto istitutivo di un universo di senso che, a sua volta, acquista senso sulla base di quello stesso gesto istitutivo che, come mostra ancora Sini, non è altro che l'invenzione dell'immagine. Ma le immagini non esistono: sono una costruzione, sebbene operata per ragioni impellenti e irrinunciabili nel cammino della filosofia platonica. Malgrado ce ne siamo accorti solo da qualche decennio, ciò si collega più in generale a quel gesto di Platone che Sini ama definire «strategia dell'anima». ²³ Senza il quale non si sarebbe mossa quella tradizione millenaria che, da Aristotele, arriva fino ai nostri giorni, e secondo cui l'immagine è data per scontata. Ma se l'immagine è una costruzione, allora non ci resta che buttare a mare 2500 anni di *teoria* estetica. Non è qualcosa che si può fare in un minuto. Eppure come non considerare il fatto che se le cose stanno davvero così, come occidentali abbiamo fondato il nostro cammino su una «strategia della realtà» invece che sulla realtà stessa? Siamo caduti in una «superstizione materialistica infinita» che “ha preso per cose le affezioni dell'immaginazione”. Ma questo che vuol dire, che dobbiamo ritornare a cosmogonie arcaiche, o metterci alla scuola di tutta la sapienza orientale? Tentazione oggi assai diffusa, e invero curiosa – perché dice la stessa cosa di colui che la rifiuta, e cioè che «*invece* questa tradizione è *vera*» (utilizzando così le categorie

23 rimandiamo a C. Sini, *I segni dell'anima*, Laterza, Roma-Bari 1989

aristoteliche che si vorrebbero abbandonare) – nonché poco fruttuosa (perché l'unico atteggiamento possibile è quello di un confronto che ci aiuti a guardarci criticamente).

Il punto è che abbiamo perduto il senso di una profondità che ancora, sebbene lo ignoriamo, ci riguarda. Qual è allora quel luogo talmente familiare e vicino che non riusciamo neppure a vedere e che può risultare tanto significativo da essere ancora vivissimo davanti a noi, come qualcosa che ci è a portata di mano e che ogni giorno ci accompagna? Quel luogo in cui viene detto: in principio era il suono, in principio era la voce, in principio era il ritmo. Ritmo come distanza costitutiva dell'esperienza, sicché si apre il ritmo come arte del vivere, si apre il movimento, la numerabilità del movimento e, perciò, il tempo (per noi ormai divenuto essenzialmente tempo-grafia). Ritmo evenemenziale della soglia. Ritmo come incarnazione della forma, occasione dell'origine e della destinazione, oscillazione vuoto/pieno.

Come per l'architettura, il problema dell'arte (ma è ancora lecita questa distinzione tra arte e architettura?) è un problema di equilibrio del ritmo umano-cosmico, sperimentato ogni giorno senza farne problema. Ma fino a quando l'arte verrà pensata come un fatto «estetico» il rischio è di ridurla ad un giochino asfittico, slegandola dalla vita, dalla prassi di tutti i giorni, proprio perché ristretta, con coerenza teorica, a essere "l'interiorità della libera invenzione dell'artista", perdendo ogni funzione reale o sociale. Ma una trasformazione è forse già in atto, e la si percepisce nelle opere d'arte più coraggiose e vive.

Trasformazione tanto difficile quanto necessaria, che non verrà certamente attuata da questa e forse nemmeno dalla prossima generazione. Compito "tremendo da attuare, oscuro e difficile, di cui possiamo solo dare qualche indizio preliminare, e

tuttavia un cammino «destinalmente» possibile, se non addirittura necessario”.²⁴ Rivoluzione di un’intera visione occidentale e istituzionale del sapere nel trapasso dell’interpretazione dualistica dell’esperienza, implicita nell’interiorità «psicologica» dell’individuo.

Non ci sembra male ripeterlo: vi è tra i filosofi (invero pochi) chi, con grande fatica, sta cercando di mostrare come il compito della filosofia dovrebbe essere quello di richiamare le scienze allo spinozismo, ad un «sentire il mondo» che superi il dualismo mente/corpo, in altre parole il dualismo tra conoscenza dei sensi e conoscenza razionale istituito dal seppur grandioso gesto cartesiano²⁵ (sul quale per altro si innerva, oltre che il pensiero scientifico moderno, lo stesso buon senso comune). Se è così, le conseguenze, anche per l’architettura, sono immense, al momento neppure del tutto immaginabili. Forse perché gli architetti non hanno ancora attraversato quella soglia che mette in crisi l’impalcatura del moderno.

24 C. Sini, *Il profondo e l’espressione*, Lanfranchi, Milano 1992

25 Quello che viene annunciato come l’«errore» di Cartesio – come lo ha definito Damasio e, forse prima di lui, Deleuze (e come ancora si tende a ripetere al modo, per esempio, di D’Alessandro) – andrebbe in realtà compreso come la condizione necessaria affinché una scienza moderna potesse, in vista di una nuova possibilità di esercizio del sapere, ottenere la propria libertà. In questo senso parliamo di gesto «grandioso», proprio in quanto connotato da quel coraggio e quella genialità senza cui la scienza moderna non sarebbe ciò che è. Più che un errore, il gesto cartesiano è una mirabile «favola» (Husserl direbbe un dogmatismo), che non per questo e non per forza siamo chiamati o costretti a condividere. Molti scienziati (ma non sono i soli) non sanno di raccontare una favola, e in ciò si intravede il pericolo di un inavvertito limite e di una inconsapevole, e pertanto non meno pericolosa, schiavitù, come già osservava con solidi argomenti e molto acume Feyerabend.

Dal corpo-mondo al mondo diviso

Negli irrequieti vagabondaggi dell'uomo paleolitico, scrive Mumford²⁶, i morti sono i primi ad avere una dimora stabile nelle forme di una caverna, una collinetta segnata da pietre o un tumulo collettivo. Sicché la «città» dei morti è antecedente a quella dei vivi. Si potrebbe dire che la precorre e ne costituisce il nucleo. A ben vedere, le dimore dei defunti divengono i punti di riferimento a cui i viventi tornano “verosimilmente ogni tanto per comunicare con gli spiriti ancestrali o per placarli”²⁷. Quello della morte, del resto, il fatto che si deve morire, è quel sapere primordiale che accomuna gli uomini e li costituisce come tali. Non esiste intersoggettività se non fondata su questo sapere comune. Tanto che il gesto linguistico che emerge con tutti gli altri gesti in unità con il grafema corporeo complessivo non è ancora un gesto concettuale sino a quando non è in grado di evocare la morte e di saperla. Le tombe, allora, si presentano come le prime scritture concettuali.²⁸

Può avvenire che i cadaveri siano deposti in fosse appositamente scavate, più o meno profonde, in posizione allungata e supina, o fortemente rattratta o leggermente ripiegata. Le testimonianze del Paleolitico superiore sono molto più abbondanti di quelle del Paleolitico medio. Mostrano una notevole varietà

26 L. Mumford, *La città nella storia*, Bompiani, Milano 1997

27 *ibidem*

28 rimandiamo a C. Sini, *Il simbolo e l'uomo*, Egea, Milano 1991

di riti, una più complessa struttura delle sepolture e attestano chiaramente la funzione di corredo degli oggetti associati ai defunti: conchiglie, denti di cervo, ossa di pesce e lame di selce, che a qualche studioso farebbero pensare a credenze di sopravvivenza dopo la morte. Sepolture in caverne a Shanidar, nel nord dell'Iraq, datate a 150.000 anni fa, recano tracce di riti sciamanici. Frequente è l'uso di ocre rosse con cui viene cosparso il fondo della fossa o il corpo dell'inumato. In qualche caso vengono collocati dei blocchi o lastre di pietra in corrispondenza della testa o di altre parti del corpo. La maggior parte delle sepolture del Paleolitico superiore sono ritrovamenti isolati. In rari casi si riscontrano sepolture bisome di due individui. Ma nella parte finale del periodo il rinvenimento di numerose sepolture concentrate in un'area riservata specificamente ad esse suggeriscono l'esistenza di vere e proprie necropoli. In questo senso possono essere interpretati alcuni rinvenimenti fatti in Italia in depositi attribuibili all'Epigravettiano finale²⁹, come ad esempio le quindici sepolture delle Arene Candide in Liguria, le quattro della grotta del Romito in Calabria e le cinque della Grotta di San Teodoro in Sicilia.

Si è detto dei luoghi di sepoltura quali luoghi cui l'uomo paleolitico fa verosimilmente ritorno. Essi, si potrebbe dire, quali prime scritture concettuali rappresentano segni intersoggettivi pubblici. Ma, avverte Sini, prima ancora che un segno, il concetto, nella sua dimensione sorgiva, è un gesto. Non un mero gesto

²⁹ In Italia mancano il Solutreano e il Magdaleniano, e il periodo definito nell'arco di tempo tra 20.000 e 10.000 anni fa vede una tarda evoluzione del Gravettiano: l'Epigravettiano. Viene cronologicamente suddiviso in Epigravettiano antico, Epigravettiano evoluto, Epigravettiano finale.

empirico, ma quel gesto che indica un mondo non prima dato, gesto originario che egli chiama «grafema». Sicché

per chiarire come opera il concetto nella sua funzione oggettuale dobbiamo risalire alla costituzione della gestualità, la quale è anche la funzione aggregante primaria del corpo espressivo-vivente (del *Leib*, come diceva Husserl) in quanto tale corpo è il risultato, l'unità aggregata, di molteplici e vari grafemi, di varie specifiche gestualità. Il corpo è il grafema complessivo di molti grafemi. Il suo correlato, e coimplicato, è il mondo. Mentre il corpo di-segna se stesso, disegna nel contempo il mondo. Sicché non il corpo gesticola e ostende, ma, al contrario, gesticolazione e ostensione, o espressione, costituiscono il corpo e, insieme, il corpo del mondo. Solo in virtù di queste originarie costituzioni l'uomo può anche comunicare, disegnare se stesso e gli animali nel fondo della caverna, e infine parlare, raffigurando con segni (linguistici o altri) il mondo quale oggetto di contemplazione.³⁰

La grotta è, come rileva Mumford, la seconda componente dell'ambiente che l'uomo paleolitico non si limita ad usare una sola volta, ma alla quale fa periodicamente ritorno. Ma più che per usi domestici, essa assume massima importanza nell'evoluzione dell'arte e del rituale magico. I suoi recessi naturali sono raggiungibili di solito attraverso bassi corridoi che impongono di strisciare tortuosamente. È stato da più parti notato come le pitture parietali fossero lo strumento di una prassi magica. Le immagini (quelle che noi chiamiamo immagini e che tali sono dal nostro punto di vista) dipinte dall'uomo paleolitico non si distinguono tra rappresentazione e cosa rappresentata. In esse il cacciatore crede di possedere, riproducendoli, i mammut, i cavalli, i bisonti, ecc., acquisendo un potere su di essi e sugli oggetti. Nell'orizzonte di mondo che gli è proprio, dipingendo

30 C. Sini, *Il simbolo e l'uomo*, cit.

l'uccisione dell'animale, l'uomo del Paleolitico crede che pure l'animale vero la subisca, anticipando nella raffigurazione l'effetto desiderato. L'avvenimento reale segue il modello magico o, meglio, come ha visto Hauser³¹, vi è contenuto. Non c'è una separazione tra la realtà e l'immagine dipinta che, realmente concreta, ha un effetto magico. Non vi è una separazione tra i due mondi, poiché ognuno è l'immediata e integrale prosecuzione dell'altro. Si tratta di uccisioni in effigie, praticate, secondo le più recenti ricerche, da chi ne è ritenuto capace in quanto in possesso di doti magiche e onorato come tale. Fare scaturire l'animale in figura dal ventre oscuro della caverna è, si può dire, farlo scaturire dal ventre della Terra-Madre, al fine della propria sopravvivenza.

La tecnica messa in atto, evoluta, fa credere che si tratti di persone designate e assai bene esercitate in quel tipo di pratica. Quelli che noi definiremmo schizzi e abbozzi sono stati ritrovati in quantità rilevanti accanto ad altri documenti, e testimonierebbero una sorta di «attività artistica» specializzata, con tanto di «scuole» e «orientamenti».

Ogni altra interpretazione dell'«arte paleolitica» – come forma decorativa o espressiva, sostiene Hauser – è insostenibile, poiché vi si oppone una serie di indizi. In primo luogo la posizione dei dipinti nelle caverne, spesso in angoli oscuri, difficilmente accessibili e nascosti, dove non avrebbero mai potuto servire come decorazione. In secondo luogo, la sovrapposizione delle pitture a strati successivi (ciò che si verifica malgrado all'interno delle grotte non manchino spazi liberi su cui operare, poiché è la continuità del culto stesso ad esigerlo), al modo di palinsesti, nega ogni effetto decorativo e rafforza la

31 A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, vol. I, Einaudi, Torino 1987

tesi secondo la quale le pitture siano collocate in determinati anfratti particolarmente adatti alla pratica dei riti magici. Tuttavia, non mancano ricercatori che, *invece*, sostengono il significato simbolico delle rappresentazioni. Come se pratica sacerdotale e simbologia fossero ambiti distinti e non vi fosse fra di essi alcuna relazione. In questo modo di pensare si è già giocati da quel pensiero oggettivante, conoscitivo-dualistico, del tutto estraneo al mondo del mito. L'universo di senso di quegli uomini è, per loro, per la loro esperienza, tutto il senso dell'universo. Non c'è un altro mondo al di fuori del mondo del mito che, per l'uomo paleolitico, ad esempio, è tutto il mondo che c'è. Il simbolo non è (come invece lo intende Cassirer) un prodotto trascendentale dell'uomo. Non ci si può accontentare di assumerlo come un oggetto di una riflessione razionale inconsapevole dei propri fondamenti. Dagli anni '80 e '90 del secolo scorso, alla luce delle ricerche condotte specie in ambito filosofico, non lo possiamo più fare. Come pensare il simbolo? Come intendere il discorso simbolico originario? Quale il suo scopo, posto che ne abbia uno? Quello di informare? Di trasmettere messaggi? Quello di rivelare? E, in tutti questi casi, qual è la sua relazione con il segno?

Il tema è al centro dell'analisi di Sini sviluppata nei saggi che compongono *Il simbolo e l'uomo*. Di particolare interesse ai fini della nostra ricerca sono i brani in cui analizza la simbolica di Creuzer, laddove preannunciando la funzione rivelativa dei simboli originari, la loro funzione manifestativa, afferma che lo stesso Creuzer mette a fuoco il punto essenziale della questione quando mostra che nella mentalità arcaica chi parla è anzitutto la natura, non l'uomo. Ma Sini precisa: "In questa originaria relazione all'uomo col mondo sotto il profilo del segno rivelativo e del dicibile è abbastanza indifferente dire che è l'uomo che

parla o che è il mondo che parla nell'uomo: le due cose sono una, orlo di una medesima apertura, di un medesimo evento. Che questo evento venga nominato come «natura» non è allora per nulla stravagante, se ci riferiamo qui alla natura come a ciò che coinvolge e avvolge l'uomo, come a ciò entro cui l'uomo stesso cresce e si manifesta e si rivela, e non certo come oggetto delle scienze e di un sapere conoscitivo-concettuale. (...) La comunicazione dell'uomo con gli Dei, con la natura, è letteralmente la nascita dell'uomo e del mondo, il *venire al mondo dell'uomo*". Sicché il primo ufficio del sacerdote è quello di nominare gli Dei, indicandoli. Egli è originariamente un esegeta, un sacro interprete che diviene veggente e indovino. Ammaestra servendosi di motti brevi e concisi, della «immagine abbagliante di una parola essenziale», efficacemente sintetica, esponendo in forma enigmatica, oracolare. Qualcosa di assai lontano da una dimostrazione o una dottrina, in quanto si tratta di una mostrazione che educa e ammaestra i sensi in modo concreto e diretto, aprendo all'ascolto. In questo senso, non si può parlare di un decifrare un testo che già c'è, ma di un creare ponendo i primi originari e fondamentali testi dell'uomo. Al sacerdote il Dio parla, ma in questo modo egli plasma e produce il divino, portandolo a vedere. Nascono in questo modo i riti, che si configurano in un linguaggio che di-segna il Dio. "L'uomo è di fronte alla originaria rivelazione della terra in quanto terra in cui non vi è nulla di psicologico (nel senso della mera «proiezione» di bisogni, speranze, paure donde, come dicono da sempre i razionalisti del mondo moderno e antico, sarebbero nati gli Dei): è la natura stessa e l'uomo con essa che parlano, che si fanno segni, disegno e linguaggio".³²

32 C. Sini, *Il simbolo e l'uomo*, cit.

E così nasce pure l'architettura preistorica, con la sua ricchezza di simboli e significati cosmici. La stessa grotta è un simbolo nel senso non convenzionale o astratto del termine, poiché essa rende visibile il mondo e “incarna il centro del mondo”. Essa è il centro del mondo “proprio in quanto esibisce i segni del mondo, la loro essenza, e perciò quel centro al quale ogni stare e abitare umano sempre si riporta nel suo collocarsi e orientarsi ovunque si trovi”.³³ Simbolo e mito, come Creuzer ben sapeva, nascono insieme. E, restando fedele alla parola degli antichi e del carattere rivelativo che al simbolo attribuiscono, comprende che esso non è una funzione, né tanto meno il prodotto di una funzione «umana» (dell'«anima», o altro ancora). Come tale, esso è un evento, quell'evento che apre il mondo e la relazione originaria degli uomini e degli Dei. Evento «sacrale» e «iconico», poiché evento del di-segno e del segno. Sini a tal proposito è chiarissimo: “Esso prende corpo dal mondo e come mondo. È nella rivelazione del suo incanto che il segno rappresentativo precipita in una catena infinita di interpretazioni. L'iconismo è così il luogo del primo segno, luogo dell'ostensione e del rinvio, della presenza che allude e indica, che vela e rivela, che fa emergere l'altrove nel dove e che così orienta. Orienta e insieme ripartisce: l'uomo e il Dio, il corpo e il mondo”.³⁴ Non c'è l'uomo prima della rivelazione simbolica. Ma allora il luogo originario del simbolo è da rilevare, assai più che altrove, in quel simbolo vivente che è il corpo in quanto capacità ostensiva, indicativa, espressiva. Simbolo come segno vivente. Sini ci sta dunque dicendo anche questo: il simbolo, in definitiva, non esiste, poiché è una costruzione del concetto e fa

³³ *ibidem*

³⁴ *ibidem*

esperienza di sé nel segno e come segno. Nella relazione simbolica non esistono due parti, o un misterioso «altrove»: «l'incanto» è il bilico dell'esperienza simbolico-segnica. Ciò che si sperimenta è l'evento della fessura (di nulla): non c'è nulla nel simbolo che non sia segno, ovvero interpretazione.³⁵

La «carie del simbolismo», diceva Zevi, è sempre in agguato, e la scelta implica sempre la possibilità del naufragio. Del resto dovrebbe essere ormai acquisito che nell'intero arco delle vicende dell'architettura il simbolismo incide solo in forma sottile, indiretta, pressoché celata. E sempre sugli spazi, mai a livello meramente formale. Cioè nel momento in cui non si pone come mera astrazione funzionale.

Torniamo alla tesi dello Hauser. Gombrich la avalla sottolineando come ancora oggi vi siano popoli che per scopi magici incidono sulla roccia figure di animali, o membri di altre tribù che celebrano riti e danze sacre camuffati da animali attraverso maschere che li rappresentano. Kerényi ha scritto pagine memorabili su questo tema. La maschera rende visibile la situazione dell'uomo tra un'esistenza individuale e un'esistenza più ampia, non nel senso di differente o altra, ma proteiforme, che abbraccia tutte le forme. È quindi uno strumento magico attraverso il quale l'uomo sperimenta un'estasi creativa, che la maschera appunto evoca e diffonde senza che tuttavia il mondo di un'esistenza fusa nella natura venga abbandonato. Tanto che chi volesse portare la maschera sempre, sarebbe un mostro o un morto. «Nell'antichità – conclude Kerényi – la si portava soltanto in occasioni festive e la si adoperava con arte».³⁶

35 cfr. anche C. Sini, *Immagini di verità*, Spirali, Milano 1985

36 K Kerényi, *Miti e misteri*, Bollati Boringhieri, Torino 2000

Com'è noto, l'«arte parietale», limitata alle regioni con grotte e ripari sotto roccia, è maggiormente concentrata nell'area franco-cantabrica, tra la Francia centro-meridionale e la Spagna settentrionale, anche se ulteriori testimonianze sono note in alcune località dell'Italia meridionale, del Portogallo, della Romania e della Russia. Le tecniche di realizzazione delle incisioni e delle pitture parietali sono varie. In tutte le età sono state utilizzate l'incisione, il bassorilievo e la scultura a tutto tondo, mentre la martellinatura è limitata all'Auriganziano. In taluni casi è stata adottata la tecnica della raschiatura della superficie argillosa delle pareti, creando effetti di contrasto tra la superficie più scura dell'argilla e quella più chiara delle pareti calcaree. Frequentemente sono state utilizzate come supporto delle opere d'«arte parietale» morfologie naturali di massi o pareti delle grotte. Nella pittura sono stati usati soprattutto ossidi di ferro (ocra gialla, rossa e violetta), ossidi di manganese (nero), carbone (nero) sotto forma di matita o di polvere applicati con spatole e pennelli. Bisogna precisare: la maggioranza della produzione è stata perduta perché eseguita su supporti deperibili, quali cortecce di alberi, legno o pelli, oppure su pareti esposte alle intemperie. Non è quindi possibile ricostruire la lunga evoluzione delle pratiche raffigurative che, proprio per questo, sembrano mature, quanto ad abilità realizzativa, già dal loro nascere.

L'Italia è situata relativamente ai margini rispetto al fenomeno dell'arte dei cacciatori-raccoglitori del Paleolitico superiore. La gran parte dell'«arte parietale» paleolitica italiana è concentrata in due grotte della Puglia (Paglicci, Romanelli), nelle Grotte Genovesi nelle isole Egadi, in alcune grotte della Sicilia (Niscemi, dell'Addaura, della Za Minica, dei Puntali e Racchio, di Pantalica), nel Riparo del Romito in Calabria e nelle più note

Grotte dei Balzi Rossi in Liguria. Gli animali maggiormente rappresentati sono equidi, bovidi e cervidi; nel caso della Grotta dell'Addaura è presente una scena riproducente una decina di personaggi maschili in atteggiamenti vari che sembrano partecipare a una danza o a un rito di iniziazione.

Sembra appurato come già l'uomo di *Neanderthal*, oltre che diffondere l'utilizzo di ripari sotto roccia e caverne, sia in grado di allestire la costruzione di capanne e focolari sofisticati, combinando ossa, pelli e materiale vegetale. In effetti, grotte e rifugi rupestri sono utilizzati già in pieno Paleolitico inferiore, ma il loro uso si diffonde solo in quello medio e superiore. Al termine del Paleolitico superiore, l'uomo costruisce stazioni all'aperto lungo il corso delle valli e dei fiumi, a lato di foreste, oasi e steppe. Sono scelte che attengono alla possibilità di procurarsi viveri e alle condizioni ambientali con cui l'uomo è confrontato. Nel suo *La città nella storia* Mumford poteva già notare che i resti di edifici paleolitici, facenti apparentemente parte di un piccolo villaggio della Russia meridionale, mettono in guardia contro il fissare una data troppo recente per la comparsa del villaggio. “Col tempo l'accampamento dei cacciatori si trasformerà in un alloggio stabile: un'enclave preminentemente paleolitica insinuata tra villaggi neolitici alla sua base. Si osservi però che due dei tre aspetti originali dello stanziamento temporaneo hanno a che fare con cose sacre e non soltanto con il problema della sopravvivenza fisica: hanno cioè attinenza con un tipo di vita” attraversato “dal mistero basilare della generazione sessuale e quello finale della morte e di ciò che può esserci al di là di essa”.³⁷

37 L. Mumford, *La città nella storia*, cit.

Considerando che la pratica della caccia a grandi animali (quali ad esempio mammut) richiede una collaborazione fattiva tra un numero di cacciatori superiore a quelli di un nucleo familiare, è probabile che l'unità sociale di base sia composta da più famiglie. È pure ipotizzabile la presenza di un maschio dominante, il cui rango è assunto in ragione della condizione di cacciatore più robusto o astuto, affiancato dallo stregone o dallo sciamano, dedito all'esercizio di quelle pratiche magiche attraverso le quali, facendo sì che la caccia abbia buoni esiti, è chiamato a garantire la sopravvivenza del gruppo.

I cambiamenti climatici a cavallo tra Paleolitico superiore e Mesolitico sono profondi e relativamente rapidi, tali da provocare ovunque modificazioni tanto nella geomorfologia quanto nella flora e nella fauna e, di conseguenza, ripercussioni sulle pratiche di vita dell'uomo. Lo scioglimento della calotta glaciale boreale e dei ghiacciai provoca l'innalzamento del livello dei mari, la sommersione di vaste distese di terre e l'innalzamento di litorali a seguito dei movimenti dovuti agli assestamenti della crosta terrestre. Si tratta di modificazioni tali da mutare il volto del pianeta e le condizioni climatiche. L'uomo deve affrontare situazioni critiche. Chi non si vuole adattare alle nuove circostanze migra verso nord, nelle regioni lasciate libere dallo scioglimento della calotta glaciale, seguendo i branchi di selvaggina e proseguendo quindi per molto tempo ancora la vita tradizionale di predatori basato sulla caccia e sulla pesca. Altrove, si assiste al cambiamento delle fonti di sussistenza delle comunità decise a superare la crisi. La pratica della caccia svolge ancora un ruolo importante, ma non primario. Con la scomparsa o la migrazione dei grandi branchi di selvaggina verso nord, l'uomo inizia a cacciare nelle foreste, dove vivono gruppi di animali meno numerosi, se non addirittura in esemplari limitati.

La difficoltà nel braccare le prede all'interno delle foreste esige una modificazione delle pratiche di caccia, cui necessitano strumenti quali l'arco e le frecce e un alleato per stanare le prede: il lupo. La caccia, in ogni caso meno fruttuosa rispetto al periodo precedente, ha conseguenze sul piano sociale: la comunità si compone di nuclei famigliari in numero minore rispetto al passato; la pesca assume maggiore importanza, sicché alcune comunità si situano lungo fiumi e le rive di laghi, o lungo le zone costiere. Le condizioni climatiche mutate offrono nuove fonti di sussistenza, dai molluschi alla frutta, fino alle radici estratte dal terreno. Si suppone che all'interno di un territorio ciascun gruppo disponga di un campo base occupato per un periodo relativamente lungo, e di un certo numero di «campi satellite» meno estesi e stagionali, realizzati al fine di sfruttare al massimo le risorse vegetali e animali presenti. Il che suggerisce una certa mobilità e un ciclo di migrazioni regolare, forse annuale, all'interno del territorio. L'uomo inizia ad organizzare le riserve di cibi, opera i primi disboscamenti e possiede i primi animali domestici.

Da un'economia basata sulla caccia e sulla raccolta – che ha accompagnato l'uomo per la gran parte della sua storia – avviene il passaggio ad un'economia di tipo produttivo basata prevalentemente sulla coltivazione e sull'allevamento. È un fatto di estrema importanza anche per la trasformazione di pratiche di vita legate alla dimora dell'uomo che vive ora in villaggi, inizia a praticare la navigazione, la lavorazione della ceramica e la tessitura. I primi insediamenti neolitici dell'area mediterranea sono individuati nelle regioni del Medio Oriente e nel basso corso del Nilo, da cui si sono diffusi in seguito verso l'Occidente dando luogo a varie modificazioni di pratiche e tradizioni. In Sicilia, così come in Liguria e in Puglia, nasce la

lavorazione della ceramica impressa. Un dato va rilevato: se al cacciatore-raccoglitore occorrono 8000 ettari per sopravvivere e disporre di una grande libertà di movimento, all'uomo che pratica le nuove forme di sussistenza ne bastano 10. Le profonde modificazioni nell'alimentazione hanno probabili conseguenze e ripercussioni sul metabolismo umano, nonché demografiche di rilievo, seppure non si disponga di dati certi. Tuttavia, ovunque il numero e le dimensioni dei villaggi, come quello delle necropoli, aumenta in modo considerevole rispetto alle epoche precedenti. Uno dei cambiamenti riguarda lo stanziamento definitivo in villaggi costruiti con più solide strutture rispetto a quelle delle capanne mesolitiche. Le attività si specializzano e la stratificazione sociale diviene sempre più complessa, con la presenza di un ceto sacerdotale sempre più potente. Ma se esiste una divisione del lavoro è determinata più dall'età e dalla forza che dalle attitudini professionali del singolo. Il villaggio è recintato non tanto da mura quanto da palizzate o terrapieni di protezione che sostituiscono le armi nel proteggere la comunità contro l'azione di animali predatori. È composto da un piccolo gruppo di famiglie, ognuna con il proprio focolare e le proprie divinità. Il capofamiglia esercita funzioni sacerdotali. Il sepolcreto può essere in comune o all'interno della dimora.

La vita del villaggio continua sostanzialmente immutata per millenni, fino al cambiamento che avviene con l'introduzione dell'aratro e la sostituzione degli utensili di metallo a quelli in pietra. La diminuita importanza della figura del cacciatore in rapporto all'avvento della pratica dell'agricoltura lo trasforma da predatore a difensore della comunità contro l'azione di nemici. La successiva evoluzione in condottiero politico apre probabilmente la strada alla conquista del potere economico, politico, religioso, trasponendo l'abilità nell'uccidere selvaggina nella vo-

lontà organizzata di irreggimentare e massacrare altri uomini. “I castelli e le fortezze dell’età della pietra non attestano guerre e conflitti tra comunità diverse, ma la dominazione unilaterale di una piccola minoranza su un gruppo relativamente numeroso. Quei controlli e quelle costrizioni che le armi possono avere imposto restavano entro i limiti della comunità e non si estendevano, almeno in un primo tempo, alle lotte contro altre comunità: poiché disponevano delle armi «i nobili» imposero la loro volontà ai *loro contadini*. Competizioni, conflitti, atti di violenza e veri e propri omicidii possono essersi avuti, in maggior o minor misura, in ogni gruppo, anche se probabilmente il loro numero è stato esagerato da certi studiosi moderni che traspongono del tutto gratuitamente nelle epoche primitive le aberrazioni e i misfatti propri, su scala ben maggiore, alle civiltà «superiori»”.³⁸

La cosiddetta rivoluzione agricola, afferma Mumford, è probabilmente preceduta da una rivoluzione sessuale, dando il predominio alla donna: le parole «casa e madre» si iscrivono in ogni fase dell’agricoltura neolitica, nonché nei nuovi villaggi. È la donna che si occupa di lavorare la terra, della selezione e degli incroci tra erbe selvatiche trasformandole in varietà domestiche, come pure della fabbricazione dei primi recipienti. È responsabile dei raccolti e della loro abbondanza perché conosce il «mistero» della creazione che governa l’origine della vita, il ciclo della vita stessa e la morte. L’uomo nasce dalla Terra-Madre e, morendo, vi torna. Tutto ciò l’uomo del Paleolitico non lo ignora, ma è la «rivoluzione agricola» che ne accresce consapevolezza e potere. Il villaggio, a ben vedere, è il primo nido o recipiente collettivo in cui allevare, crescere e proteggere

38 *ibidem*

i piccoli. Ruolo che verrà mantenuto dalla donna anche in seguito: la cura, la crescita e l'educazione del bambino è il riscatto della donna nel momento in cui avviene il passaggio dal matriarcato al patriarcato. Non è un caso che, ancora nella fase «incipiente» (10.000 – 7.500), le comunità ormai uscite dalle caverne costruiscono ancora abitazioni rotonde, ovoidali, in genere seminterrate, cui tuttavia aggiungono un alzata a capanna. Qui si distinguono ancora campi-base permanenti in prossimità dei quali si verificano i primi tentativi di coltivazione, e campi stagionali per la caccia (attività ancora sostanziale) e per la transumanza.

L'adozione dell'aratro utilizzato dall'uomo sostituisce la zappa impiegata dalla donna. Il significato di questo gesto ha conseguenze decisive: nel progressivo decadimento simbolico-figurativo delle pitture rupestri verso quelle che Kallir³⁹ ha mostrato essere le tappe per la formazione dell'alfabeto semitico e poi fonetico, attraverso il passaggio dei pittogrammi e dei geroglifici in un crescente processo di stilizzazione e astrazione – in cui il disegno perde il *soma*, il corpo iconico dell'immagine, l'unità originaria *symbollica* di suono, visione, immagine di senso – l'aratro diviene il simbolo maschile sessuale che solca la Terra-Madre affinché possa essere fecondata. Si tratta di una «semplificazione lineare» che fa uscire l'uomo dalla circolarità propria di un'età in cui il cerchio simboleggia un principio senza fine, dove non c'è alcun «prima» e alcun «poi», dove il mondo non ha ancora avuto inizio, dove Terra e Cielo non sono distinti e separati e dove è massima la dipendenza dell'uomo dalla terra e dalla natura. Questa «semplificazione lineare» è esattamente quella che riscontriamo nei pittogrammi e nei geroglifici. Hau-

39 A. Kallir, *Segno e disegno*, Spirali, Milano 1994

ser sottolinea come le incisioni rupestri dell'età neolitica accennano alla figura umana con due o tre semplici elementi geometrici. Del resto i *menhir*

in cui si vollero vedere ritratti abbreviati di defunti, mostrano nella plastica un'astrazione altrettanto spinta. Sulla superficie piatta di questi «monumenti funebri» solo un trattino separa la testa, che non ha con la natura neppure l'affinità minima della rotondità, dal tronco, cioè dalla parte bislunga della pietra; gli occhi sono segnati con due punti, il naso è incluso in una semplice figura geometrica insieme con la bocca e coi sopraccigli. (...) Col passaggio dall'età dei cacciatori e dei raccoglitori a quella dei pastori e degli agricoltori muta non solo il contenuto, ma tutto il *ritmo* della vita.⁴⁰

Nel periodo che è riconosciuto come «pieno Neolitico» (a partire dal 7.500-6.000) le comunità del villaggio sono ormai sedentarie e le abitazioni realizzate in fango e mattoni crudi, a pianta quadrangolare – ove trovano posto silos scavati nel suolo e magazzini, oltre a focolari e forni, aree di lavoro per la macinazione, la tessitura, ecc. – sono suscettibili di ampliamenti e consentono la formazione di aggregati accentrati su un cortile, oppure tessuti a scacchiera, nonché grossi edifici su basamenti di pietra. Gli insediamenti variano dal villaggio aperto a maglie larghe a quello ad alveare compatto.

Çatal Hüyük, in Anatolia, rappresenta un caso straordinario, forse un *unicum*. Organizzata su una superficie di poco oltre 200.000 metri quadri (600 per 350 metri) presenta una sequenza di 14 livelli che coprono un periodo che va dal 6.500 al 5.500. Negli ultimi strati matura l'arcaica tradizione delle cellule autonome giustapposte, sicché le abitazioni monocellulari addossate le une alle altre costituiscono un fronte esterno comune in gra-

40 A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, cit.

do si svolgere una funzione protettiva. Le corti si estendono spazialmente, consentendo a diverse cellule domestiche di aprirsi su di esse. È stato rilevato come questa alterazione della monoliticità bidimensionale modifichi la scala dell'insediamento e, "creando delle pause centripete nell'arditezza prima unitaria dell'impianto, riflette e impone una nuova e più solidale socialità di relazioni all'interno della struttura comunitaria".⁴¹ La circolazione e lo svolgimento di gran parte delle attività domestiche avviene a livello delle terrazze, dalle quali si scende nelle abitazioni. Lo schema di queste ultime è fisso, con panchine addossate alle pareti sotto le quali sono sepolti i defunti e sopra le quali si dorme. Poi focolari, forni, ripostigli e la scala di accesso. Un terzo circa delle unità abitative possiede decorazioni e arredi di carattere culturale. Fra questi, un posto preminente lo ha il bucranio, ma anche simboli della fertilità e della generazione, nonché figure fittili femminili. Liverani precisa che, dato il loro uso abitativo, non si tratta di santuari, né, dato il numero elevato, si può pensare a figure di sacerdoti dedite allo svolgimento dei riti e dei culti, che sono di carattere domestico. "Il quadro complessivo di un villaggio così ben documentato e così ricco come Çatal Hüyük mette in risalto l'ossessione simbolica e rituale di una popolazione che vive a stretto contatto coi suoi morti e con il mondo divino, al fine di assicurare il corretto andamento del ciclo produttivo che è sostanzialmente un ciclo rigenerativo basato sui procedimenti (simbolicamente assimilati) del seppellimento vegetale e della penetrazione animale".⁴² Le ricostruzioni delle cellule abitative propongono, a ridosso di una delle pareti, la posizione della dea-madre (in argilla) sollevata dal

41 *La Storia*, Vol. I, Utet, Torino 2004

42 M. Liverani, *Antico Oriente*, Laterza, Bari 1991

pavimento con gli arti inferiori divaricati e, al di sotto, una testa di toro (in argilla con corna in osso). Il riferimento al culto della fertilità si rivela in tutta la sua potenza. “Casa è la donna e il bove che ara”, canta Esiodo. E il richiamo della testa di toro stilizzata nel geroglifico dell’aratro cui abbiamo precedentemente accennato riporta al carattere cumulativo del simbolismo sessuale mostrato da Kallir, il quale per altro riconosce ancora in Shakspeare la presenza del paragone metaforico tra l’atto di arare la terra e quello di fecondare la donna: “Vi è forse donna tanto pura il cui illibato grembo / disegni il seme (*tillage*) della tua virilità?”. Laddove *tillage* si applica a operazioni di vangatura e aratura del suolo.

Çatal Hüyük si staglia, attraverso il processo delle sue stratificazioni successive, come l’esempio in cui, ancora nell’ambito del villaggio, emerge la dialettica che preannuncia quella propria dello spazio protourbano che si consolida in quello urbano successivo, abbandonando definitivamente le cavità aperte nella Terra-Madre. La volontà di forma dapprima *generata* da queste viene ora *definita* dai pieni che, da questo momento fino ad oggi, con l’eccezione di alcuni testi e figure che in tutta la vicenda dell’architettura incarnano l’eresia, risulterà la cifra caratterizzante secondo la quale il vuoto si riduce alla negatività, all’assenza del pieno.

Il cammino verso la città ha inizio in Mesopotamia, in Oriente. Il fenomeno si riscontra specialmente nell’area che oggi si riconosce come nord-irachena, e può articolarsi in una fase preliminare che abbraccia l’età Calcolitica o di Obeid (ca. 5300-3400), per realizzarsi pienamente nell’età di Uruk (ca. 3400-3000). La prima ha origine con lo stanziamento di nuclei di villaggi nella fascia della Mesopotamia meridionale che, circa 2000 anni più tardi, sarà definito dalle fonti di scrittura cuneiformi

Paese di Sumer. A Eridu si ritiene siano stati rinvenuti piccoli edifici destinati esclusivamente al culto, cui vengono quindi dedicati spazi propri. È uno sviluppo che diventa caratteristico della successiva fase di 'Ubaid (4500-3500), acquisendo dimensioni considerevoli e diffondendosi dalla bassa all'alta Mesopotamia, senza interessare le zone circostanti. In questa fase il bassopiano mesopotamico è oggetto di una prima sistemazione mediante lo scavo di canali con la duplice funzione di convogliare le acque in zone non coltivabili e di drenare l'eccesso di acque dalle zone acquitrinose e palustri, nonché convogliare i residui delle piene stagionali verso bacini di raccolta. È lungo tali canali che si dispongono gli insediamenti agricoli. Al centro degli insediamenti, le cui abitazioni assumono piante più complesse e solide strutture, sta il tempio. Nelle ricostruzioni e ampliamenti che si susseguono in seguito ai crolli, i templi finiscono per ergersi su piattaforme realizzate reimpiegando le macerie degli edifici precedenti. L'enucleazione della funzione culturale ha conseguenze sull'organizzazione del potere economico e politico e sulla loro centralizzazione.

Con la fine del tardo-'Ubaid ci si addentra alla successiva fase dell'antico-Uruk. Non si riscontrano rotture, ma un mutamento nella lavorazione della ceramica e una più marcata polarizzazione verso un'economia e una politica centralizzate. Alla metà del IV millennio le aree dell'alluvio basso-mesopotamico assumono la guida dello sviluppo tecnico e organizzativo, polarizzando le zone circostanti. I centri templari divengono progressivamente poli di attrazione, guide religiose, politiche, economiche. Le divinità assumono «personalità», il cui rapporto con la comunità è mediato dal sacerdote che assume pure la direzione coordinata dei comportamenti politici ed economici del corpo sociale. Procedendo per rapide sintesi, si può

dire che nei tre millenni che dalla «rivoluzione urbana» conducono all'impero achemenide si passa dalla dimensione del villaggio o del gruppo transumante alla città-Stato con un centro urbano che unifica ed egemonizza il retroterra agro-pastorale, fino alla dimensione dello Stato regionale che unifica più centri urbani (e che acquista talvolta la connotazione di Stato nazionale) e, più oltre, alla dimensione dell'impero. La crescita non è univoca né omogenea, e passa per crisi e involuzioni (si pensi a quella del Bronzo antico, in cui peraltro si registrano, ad esempio, scambi tra l'Egitto del Regno Antico e la Palestina). Né tanto meno priva di conseguenze. Liverani le ha evidenziate:

Per tre millenni il Vicino Oriente si era potuto rappresentare (con buona dose di semplificazione) come un'isola di urbanizzazione e di densità umana e produttiva, circondato da una periferia rarefatta e arretrata. Quando la dimensione dei fenomeni si allarga e la densità dell'occupazione umana si estende alle regioni adiacenti, le frontiere del Vicino Oriente più che dislocarsi mutano natura. Da frontiere tra un «pieno» ed un «vuoto», tra un mondo organizzato ed una periferia arretrata, tra un'occupazione umana ed un serbatoio di risorse, esse diventano frontiere tra più «pieni» diversi, tra diversi modi altrettanto (anche se diversamente) organizzati. In ottica europea (o eurocentrica, come suol dirsi) l'immagine più «potente» del Vicino Oriente per il periodo pre-classico è quella del centro di diffusione di innovazioni tecnologiche ed organizzative, che raggiungono secondariamente la periferia europea stimolandola ed aiutandola a decollare. Dopo il 500, l'immagine cambia, ed è quella di una contrapposizione tra Oriente e Occidente, poiché l'Occidente nel frattempo è cresciuto, ha sviluppato una sua propria immagine ed una sua propria centralità che viene a contrapporsi e a scontrarsi con l'immagine e la centralità dell'Oriente. Certamente, oltre alla frontiera est-mediterranea tra Vicino Oriente ed Europa, ne esistono altre che anche acquistano rilevanza più o meno nello stesso torno di tempo: la frontiera tra mondo iranico e mondo cinese, che taglia i grandi spazi dell'Asia centrale, la frontiera tra Vicino Oriente e India, le frontiere meridionali della classicità, poi del cristiane-

simo, infine dell'Islam verso l'Africa. Ma queste frontiere ci riguardano meno, mentre la frontiera tra Oriente e Occidente ha assunto per la tradizione culturale europea un valore di discriminare e di pregnanza assoluti.⁴³

Il problema è chiaramente esposto e vi torneremo. Notiamo in forma preliminare che la scrittura è la condizione affinché si sviluppi un'organizzazione burocratica, con tutti i suoi registri, le memorie, i sistemi di tassazione, i tributi, le leggi, la circolazione di «denaro». Essa cambia la natura dello stato e le relazioni dei cittadini nei confronti delle istituzioni. Alla «perpetuità della vita», al «transito della vita eterna» si sovrappone o, meglio, si sovraimpone, la vita «economica» come vita precipuamente umana che sa di poter esistere solo se sessualmente determinata in una relazione simbolica secondo la quale la femmina senza il maschio e il maschio senza la femmina non possono realizzare generazione alcuna. È in quanto originariamente separati che maschio e femmina possono sperimentare l'impossibilità della loro separazione. La loro condizione non è quella dell'animale, indifferenziata, priva di «sapere» (di saper di dover morire, prima, e di saper di non poter vivere separati, poi, essendosi appunto separati). La loro condizione è quella di uno stato di necessità precipuamente «economico» dello scambio economico-sessuale. La separazione non avviene tuttavia tra maschio e femmina, che esistono solo dopo la separazione avvenuta. Essa avviene tra mortali che si fanno e si raffigurano tali nelle pratiche di vita (incluse le pratiche di scrittura: la tomba, per esempio) che in questo modo si trasformano e producono nuovi intrecci tali per cui la morte viene «vista» e saputa per differenza dalla «vita eterna» - nella quale l'uomo non *sta* né

43 *ibidem*

permane ma *transita* in una relazione distanziante/unificante tra «vita eterna» e vita saputa (che produce il «resto» del cadavere), prendendo casa nella comunità culturale che solo a questo punto nasce e si sviluppa.

Ruota e aratro incrementano la complessità delle relazioni, gettando il germe delle prime divisioni del lavoro e si presentano come gli strumenti responsabili della formazione del «resto» rappresentato dai prodotti della terra che in questo modo si possono accumulare dapprima come riserve, in seguito come ricchezze da conservare e accumulare nel palazzo o nel tempio. Nascono la burocrazia, la scrittura e le prime forme di «denaro» che, come ha efficacemente mostrato Sini, nel profondo sono una.⁴⁴ Il debito non viene più saldato con l'istituzione del sacrificio agli Dei (come si riscontra nella precedente epoca caratterizzata da un'economia che è esclusivamente quella del dono), ma con le quote e le prestazioni che i contadini devono offrire all'istituzione burocratica incarnata dal sacerdote e rappresentata dal tempio. Sicché «la presenza stessa della scorta, del deposito, promuove ed è segno di una nuova temporalizzazione; ecco un nuovo «presente» (una nuova forma di dono - «presente» significa infatti anche dono, nel senso di «fare un presente a qualcuno»). Il corpo si stacca sempre più dall'azione immediata e diretta e crea un nuova «oggettività» (crea per esempio il vasellame preistorico, custodito nella casa), crea un nuovo tipo di «resto»». ⁴⁵ L'«oggettività» si realizza con la scrittura, una «entità mentale» indipendente sia dall'azione vivente, sia dalla memoria attiva della «oralità» dicente del mondo agricolo che crea invece cose-significati, *mythoi*, ovvero racconti, sapere

44 Si rimanda a C. Sini, *Del viver bene*, Cuem, Milano 2005

45 *ibidem*

di discorsi ove la «cumulazione storica» del tempo è assente, poiché il tempo (che come tale non esiste) si inserisce nella sacralità della memoria comunitaria del racconto e del ricordo rivolti alla ciclicità eterna della vita. La tavoletta su cui l'uomo incide i caratteri cuneiformi non *evoca*, come la parola, ma *rappresenta* e testimonia dell'«altro», dell'altra «cosa». Nasce col tempo una nuova figura del soggetto nella cui dimensione d'esperienza la natura del tempo e dello spazio non sono più legate alla «corporeità fungente dell'agire», dimensione che d'ora in avanti si avvia lungo un cammino nel corso del quale dilegua e svanisce inesorabilmente. Ed è allora che

L'umanità è recisa come canne in un canneto.
Sia il giovane nobile, come la giovane nobile
sono preda della morte.

Eppure nessuno vede la morte,
nessuno vede la faccia della morte,
nessuno sente la voce della morte.
La morte malefica recide l'umanità.
Noi possiamo costruire una casa,
possiamo costruire un nido,
i fratelli possono dividersi l'eredità,
vi può essere guerra nel Paese,
possono i fiumi ingrossarsi e portare inondazione:
(il tutto assomiglia al)le libellule (che) sorvolano il fiume –
il loro sguardo si rivolge al sole,
e subito non c'è più nulla –.
Il prigioniero e il morto come si assomigliano l'un l'altro!
nessuno può disegnare la sagoma della morte;
l'«uomo primordiale» è un uomo prigioniero.
Dopo avermi benedetto,
gli Anunnaki, grandi dèi, sedettero a congresso;
Mammitum, colei che crea i destini, ha decretato assieme a loro il destino:

essi hanno stabilito morte e vita;
i giorni della morte essi non hanno contato a differenza di quelli della
vita.⁴⁶

L'epopea di Gilgameš è scritta dopo che, intorno alla metà del terzo millennio, la scrittura cuneiforme si fonetizza, e lo scritto cattura non solo le cose dette dalla parola, ma la parola stessa nelle sue articolazioni. “L’eternità del presente transeunte – nota Sini – si coagula in una traccia scritta oggettivata e perdurante”, generando alla lunga «un nuovo tipo di realtà». Infatti, è solo al di fuori di un’esperienza di mondo come quella che precede la scrittura che il gioco del vuoto e del pieno si può stagliare sotto la luce del sole.

Gli insediamenti nuragici offrono una testimonianza eloquente. Zevi rileva come la loro fioritura, in apparenza improvvisa, è “in realtà preparata sia dalla diaspora conseguente alla guerra di Troia conclusa nel 1183 a.C., sia dal processo di europeizzazione condotto dai celti intorno al 1000 a.C. Il carattere ribelle, introverso, «barbarico» degli isolani, che ignorano la scrittura, si manifesta in 7510 testimonianze edilizie fin qui conosciute”.⁴⁷ I centri, un centinaio composti da un minimo di 40 ad un massimo di 200 cellule, si caratterizzano per la disposizione planimetrica «arruffata e casuale» che cresce e si riduce in rapporto alla dinamica interna della comunità, e per il «gusto della curva illimitata». Siamo in presenza di «ritmi aperti, dalle cadenze disarmoniche». “Il mondo sardo non è chiuso in se stesso. Registra luoghi attrezzati d’incontro, come Santa Vittoria di Serri, fulcri per funzioni speciali, aree sacre, recinti per i mer-

46 *La Saga di Gilgameš*, Tav. X 303-324. Epopea classica babilonese. Mondadori, Milano 2004

47 B. Zevi, *Controistoria e storia dell'architettura*, cit.

cati, siti per feste e rituali. Anziché in città compatte e perimetrare, si manifesta in una costellazione di microcosmi sparsi sul territorio e raccordati da un sistema informale di comunicazioni”.⁴⁸ Zevi rileva come da lungo tempo i nuraghi impegnino gli studiosi sul problema della loro funzione. Certo è che i loro costruttori «ignorano la scrittura» e di conseguenza non stupiscono i «ritmi aperti dalle cadenze disarmoniche», la «disposizione planimetrica arruffata e casuale» propria di questi «microcosmi sparsi sul territorio» caratterizzati da una geometria di cerchi ad andamento continuo e illimitato, e da una inconfondibile morfologia *incisa* nel paesaggio.

Vale gettare uno sguardo alla tarda Età del bronzo, nella Grecia del periodo 2800-1000 a.C., ove si succedono la civiltà minoica, caratterizzata da un sistema di scrittura definito Lineare A, e poi la civiltà micenea, determinata dalla invasione dorica con il conseguente ritorno a condizioni di vita primitive e a larghi spostamenti di popolazioni, caratterizzata dal sistema Lineare B. Data la natura dei territori e la scarsità della popolazione, in proporzioni diverse rispetto alla Mesopotamia nasce la civiltà palatina. Il palazzo minoico si sviluppa in profondità e in altezza a partire da una corte centrale attorno alla quale si distribuiscono i blocchi funzionali, accostati gli uni agli altri senza rigide norme geometriche e senza allineamenti lungo assi di simmetria. La città si sviluppa in modo altrettanto complesso. Le strade, seguendo l'andamento del terreno, non hanno percorsi rettilinei, come del resto le case, addossate le une alle altre in una rete inestricabile, in cui il riferimento al labirinto si lega al mito di Teseo. Quelle micenee, invece, sono città militari, con imponenti apparati difensivi di mura costruite a grandi blocchi

48 *ibidem*

di pietra sgrossati in modo irregolare e assemblati a secco, interrotte solo da passaggi, gallerie e porte d'ingresso monumentali. Ciò che è significativo e che anche Sini correttamente rileva è che la scomparsa, attorno al 1100, dell'economia palatina, segna pure la scomparsa per diversi secoli della scrittura. In seguito, e fino all'800 a.C., nascono le prime *polis*, che nel 700 a.C. assumono una forma di governo aristocratica per conoscere più tardi quella democratica. È il momento in cui la scrittura alfabetica è moderatamente diffusa, e la moneta coniatata già introdotta. Ci torneremo nel prossimo capitolo.

Per ora rileviamo che tra il 1100 e il 700 a.C. si registra quella che viene definita l'«età omerica» in cui domina l'*oikos* aristocratico, un'economia della terra governata da un'aristocrazia di sangue in cui non esistono scambi commerciali, al di fuori di piccoli mercati locali, e la popolazione è sottoposta al tributo al proprio sovrano, che occupa la casa aristocratica e provvede alle redistribuzioni. Il commercio è lasciato a stranieri, Fenici in particolare, o agli stessi capi militari. Si tratta di un'economia senza «resto» e, come sappiamo, senza scrittura, caratterizzata dalla «tradizione orale» della parola «patica», legata al *pathos* dell'esperienza del mondo. Omero è il cantore dell'*Iliade* e dell'*Odissea*. «Il gesto fondatore dell'epica – scrive Vegetti – il suo sguardo configurante l'universo delle divinità nella forma del racconto antropomorfo, va messo in connessione con la cultura dell'aristocrazia greca impegnata nell'impresa di colonizzazione dell'Asia minore. Questa aristocrazia celebra nell'epica se stessa, le proprie origini e i propri eroi, e insieme dà forma, proiettivamente, alle proprie divinità: i suoi dei non derivano tanto, come scrive Snell, dal culto o dall'insegnamento dei sacerdoti, quanto «vengono creati col

canto, insieme agli eroi». ⁴⁹ Il confine dell'Occidente diviene mobile, ma per l'impulso di tornare all'origine. La ricerca dell'Oriente è la ricerca del proprio destino per intima necessità. *Iliade*: il racconto dell'assedio; *Odissea*: il racconto del ritorno. Il racconto del ritorno di un uomo trasformato.

Alcuni paragrafi dell'introduzione di Kerényi ai *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia* scritto in collaborazione con Jung, si offrono come prezioso corollario e completamento a quanto fino ad ora accennato. I passi che ci interessano particolarmente sono quelli che riguardano la fondazione di nuove città e le relative connessioni arcaiche tra il maschile e il femminile. Essi sono preceduti da altrettanto acute e importanti osservazioni dell'autore circa il senso della mitologia. Scrive Kerényi: "Esiste un materiale particolare che determina l'arte della mitologia: un'antica massa di materiale tramandata in racconti ben conosciuti che tuttavia non escludono ogni ulteriore modellamento – «mitologema» è per essa il migliore termine greco – racconti intorno a dèi, esseri divini, lotte di eroi, discese agli inferi. La mitologia è il *movimento* di questa materia: qualcosa di solido e tuttavia mobile, materiale e tuttavia non statico, bensì suscettibile di trasformazioni". ⁵⁰

Sappiamo, per esempio sulla scorta delle osservazioni di Havelock, come il discorso tramandato oralmente consista in una serie di immagini e formule uniformi che l'aedo memorizza in un certo ordine e mette in campo attraverso espedienti ritmici impiegati pure per l'apprendimento mnemonico. Può mutare

49 M. Vegetti, *L'uomo e gli dèi*, in: *L'uomo greco*, a cura di J.P. Vernant, Laterza, Bari 1991

50 C.G. Jung e K. Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Einaudi, Torino 1948

la sintassi ma le immagini restano a rappresentare uno stato di totale partecipazione e di identificazione emotiva.

“Il paragone più appropriato – prosegue Kerényi – è quello con la musica. (...) Che questo richieda un particolare «orecchio», esattamente come occuparsi di musica o di poesia, s’intende da sé. «Orecchio» significa anche qui un vibrar insieme, anzi un espandersi insieme. (...) La mitologia «fonda». Essa non risponde in vero alla domanda: «perché?» – né invero potrebbe, come sappiamo, essendo estranea e non educata alla pratica della scrittura fonetica, come abbiamo osservato già nei passi iniziali del primo capitolo – bensì a questa: «da dove? da qual origine?». In greco si può esprimere questa differenza con la massima precisione. La mitologia non dà mai delle «cause» (...) piuttosto materie o condizioni primordiali che non invecchiano, né vengono mai superate, bensì fanno sempre originare tutto da se stesse. Simili a queste sono i fatti della mitologia. Essi costituiscono il fondamento del mondo che riposa tutto su di loro”. L’«arché» del germe, prosegue Kerényi, “sfocia là e lì bisogna prendere quel centro intorno al quale e partendo dal quale tutto il nostro essere e tutta la nostra esistenza si organizzano. Se si volesse pensare in termini spaziali intorno a questo fatto puramente interno, si dovrebbe dire che il luogo ideale in cui l’originarsi e il sapere delle origini sono identici, è esclusivamente questo punto di irruzione e di centro”. L’osservazione è decisiva per il passo successivo: “proprio là dove sfocia l’abissale «arché» del germe, irrompe il mondo stesso. È il mondo che parla dell’origine nelle immagini che scaturiscono. Colui che in quella sommersione ha raggiunto il proprio fondamento, «fonda» il suo mondo. Egli se lo costruisce su dalle basi, dove tutto è uno scaturire, sbocciare, sorgere: tutto è come una sorgente. E, intanto, tutto è anche divino”.

Si nota come in queste ultime espressioni emerga già il simbolismo della fecondazione sessuale e l'origine divina della vita. Giungiamo così alle considerazioni relative alla fondazione delle città, che nell'ambito del nostro discorso assumono un'importanza decisiva. Sentiamo: "Ricostruire il mondo da quello stesso punto, *intorno* al quale e partendo *dal* quale il «fondatore» stesso è organizzato, *in* cui egli è organizzato (in senso assoluto per il suo unico essere-così-organizzato, in senso relativo per essere generato da un'infinita serie di antenati): questo è il tema più grande e più elevato della mitologia, questo è il «fondare» per eccellenza. Quando si costruisce un nuovo piccolo mondo, un'immagine del grande cosmo, il «fondare» appare tradotto in azione: in quella della fondazione". Ed ecco uno dei passaggi fondamentali:

Le città che nei tempi della mitologia vivente figuravano come immagini del cosmo, vengono fondate come i mitologemi «fondano» il mondo. Le loro fondamenta vengono poste come se esse crescessero direttamente dalle due *arché* già menzionate (da quella assoluta, in cui ognuno *inizja*, e da quella relativa in cui ognuno è la *continuazione* dei propri antenati). In tal maniera esse vengono ad avere per loro base lo stesso suolo divino su cui poggia il mondo. Esse diventano cioè quello che per gli antichi erano ugualmente mondo e città: dimora degli dèi.

Riferendosi ad alcuni dei passi sopra citati, Sini ricorda l'esempio dello *ziggurrab*: torre, mondo, casa, città, dimora degli Dei, nonché luogo del sacrificio primiziale e virginale e della congiunzione sessuale che genera la vita.

A questo punto Kerényi mostra come si possano risolvere le apparenti contraddizioni che si riscontrano nei racconti della tradizione intorno al geometrismo adottato all'atto della fondazione della città di Roma. Il primo riferimento è alla biografia di

Romolo di Plutarco, secondo cui le fondamenta sono tracciate in circolo per mezzo dell'aratro, il cui centro è costituito da una fossa circolare denominata *mundus*. Kerényi mette in guardia circa il richiamo all'immediata, facile ed evidente analogia mondo-città, perché il termine potrebbe derivare dall'etrusco e non è sicuro che significhi «mondo». Nei *Fasti* Ovidio descrive il *mundus* come una semplice fossa scavata nella terra, riempita dopo il sacrificio di fondazione e sopra la quale viene collocata un'ara altrettanto semplice. Altre fonti parlano del *mundus* come di una *costruzione* che, vista dall'interno, somiglia ad una volta celeste. La parte inferiore della costruzione è dedicata ai *Di Manes*, spiriti degli antenati, e agli inferi in generale. Il *mundus* è definito come un *semenzaio sotterraneo* dal quale tutto nasce e cresce.

In contraddizione alla tradizione romulea è quella che corrisponde al racconto di Dioniso di Alicarnasso, che testimonia la forma quadrangolare (il *tetràgonon*) del *sulcus primigenius*, al cui interno si erge un edificio pure a forma quadrangolare (*Quadrata Roma*) in cui sono conservati gli attrezzi necessari alla fondazione.

Come risolvere l'apparente contraddizione tra il centro della *Roma quadrata*, da un lato, e quello rappresentato dal *sulcus primigenius* circolare? Pensando che in fondo non esiste nessuna contraddizione sostanziale, perché il quadrato è la pianta della città iscritta nel circolo. Plutarco, del resto, prima di descrivere la cerimonia del circolo menziona la *Roma quadrata* di Romolo, senza trovare in ciò contraddizione alcuna. Secondo lui i Romani hanno appreso i segreti della fondazione dai loro maestri etruschi, secondo precise tradizioni misteriche da cui hanno de-

rivato i loro primi costumi⁵¹. C'è di più: la figura che unisce circolo e quadrato è presente in altre usanze ed esperienze mistiche, ed è rintracciabile nell'antico indico nella figura del *mandala*. L'esempio del tempio-monastero quale unico luogo degno del Buddha nella versione del buddhismo *mahaiāna* del Tibet è calzante. Kerényi lo riprende secondo l'interpretazione di Zimmer. Si tratta di un edificio a quattro entrate ai lati (aggiunte in forma di T) circondato da mura di diamante e con il tetto a volta appuntita. Un grande circolo contiene il quadrato delle mura interne, che a loro volta contengono altre figure circolari concentriche. Al centro un fiore di loto aperto, le cui foglie indicano le otto direzioni della rosa dei venti. Il fedele, ponendosi al centro del fiore di loto, si vede come «suprema felicità del cerchio», in sembianza di *Mahāsuka*, una delle forme di apparizione del grande Dio *Shiva*. In questa forma il Dio si congiunge con se stesso tenendo stretta la propria figura femminile con quattro teste e otto braccia. Le quattro teste corrispondono ai quattro elementi (terra, acqua, fuoco e aria) nel loro immateriale stato trascendentale e nel contempo i quattro correlativi sentimenti infiniti dai quali il fedele, tramite continui esercizi meditativi, perviene alla piena contemplazione cosciente della propria essenza, facendosi pervadere fino a maturarsi per il *Nirvāna*.

Figure di cerchi e quadrati concentrici non caratterizzano però solo l'Oriente buddhistico: li ritroviamo in molti luoghi,

51 Benché oggi vi sia chi si vuole arrogare il primato di aver intuito che il «sangue di Roma» sia etrusco, ci sembra opportuno notare come persino già Montanelli, fin dalla seconda metà degli anni '50, e sulla scorta di precedenti studi (come del resto egli stesso ha avuto la correttezza e l'onestà intellettuale di dichiarare), avesse impostato su questa tesi la sua fortunata *Storia di Roma*.

fra i quali l'Italia antica o, come ha dimostrato Frobenius, l'Africa settentrionale e occidentale. Kerényi riporta una diffusa descrizione della fondazione di città da parte di Frobenius, il quale afferma che avviene mediante la costruzione di un recinto in forma di cerchio o di quadrato per il quale sono previste quattro torri verso le quattro regioni del cielo. Al primo quarto di luna si comincia a delimitare il territorio e i posti delle torri. Per tre volte si conduce un toro intorno alla città. Poi l'animale è portato dentro lo spazio circoscritto, insieme con quattro vacche. Dopo averne montate tre, esso viene sacrificato, seppellendo il suo membro al centro della nuova città e innalzando un altare fallico accanto a una fossa sacrificale. Vediamo, fa notare Kerényi, nel centro della città, l'unione di un monumento di culto paterno ed uno materno. Sull'altare poi si sacrificano sempre tre animali, mentre nella fossa quattro. "Uomo, luna, tre da una parte, donna, sole, quattro dall'altra, sono qui, secondo il Frobenius, in stretta connessione. Evidentemente la città deve costruirsi su tutt'e due, sull'unione del principio paterno e di quello materno". Sul fallo e sulla fossa, insomma.

Nota Sini: "Ogni popolo, nelle sue tradizioni mitologiche determinate, è così la memoria incarnata dei mitologemi primordiali, ed è nel contempo, potremmo osservare, il loro costitutivo e necessario oblio: qualcosa che si ripete dalle origini appunto perché, nel contempo, ne è lontano". Col che siamo forse già introdotti verso la comprensione del nascosto senso che l'archeologia può offrire nel momento in cui insegna che, in ogni umanità, vengono meno i propri saperi, le proprie realtà e, non da ultimo, le proprie costitutive verità, soppiantate da quelle di altre umanità. Con buona pace di tutte le visioni «umane,

troppo umane», «realistiche» e «obiettivistiche» che del mondo, ideologicamente, si tende a inscenare.

Dal pensiero sistematizzato alla svolta cristiana

In tutto l'arco della sua ultra cinquantennale ricerca, Zevi non muta la propria lettura del tempio greco maturata già a partire dal 1948, nel momento in cui esce il fortunato *Saper vedere l'architettura*. Lo fa a giusta ragione, ma senza mai giustificare o esporre a fondo i motivi che determinano i suoi giudizi: "Chi indaga il tempio greco architettonicamente, ricercando anzitutto una concezione spaziale, non può che fuggire inorridito additandolo minacciosamente come tipico esemplare di non architettura. Ma chi si avvicina al Partenone e lo ammira come una grande scultura, resta incantato come di fronte a poche opere del genio umano". Sicché la civiltà greca si esprime all'aperto, "fuori degli spazi interni e delle abitazioni umane, fuori anche dei templi divini, nei recinti sacri, nelle acropoli, nei teatri scoperti. La storia dell'architettura delle acropoli è essenzialmente una storia urbanistica, trionfa per l'umanità delle sue proporzioni e della sua scala, per gli insuperabili gioielli di scultrice grazia riposata e riposante, conclusa della sua astrazione, dimentica di ogni problema sociale, autonoma nel suo fascino contemplativo e pregna di una dignità spirituale non più raggiunta".⁵² La nota richiamata alla fine del brano citato è di estremo interesse: "Ad una visione architettonica di volumi puri, scevra di interni ritmi spaziali, corrisponde un'urbanistica che non racchiude i suoi volumi ma li sfoca all'infinito. Come il tea-

52 B. Zevi, *Saper vedere l'architettura*, Einaudi, Torino 1993 (1a ed.1948)

tro, l'urbanistica greca dell'età classica ha per scenario l'orizzonte. Tale concezione è posta in crisi dalla coscienza paesistica del mondo ellenistico: a Pergamo gli episodi edilizi sono giustapposti per creare un quadro unitario; i teatri elevano le loro scene". Teniamone conto e proseguiamo.

Sappiamo che le pratiche agiscono in solidarietà fra loro, stabilendo innumerevoli sinergie e intrecci infiniti, facendo emergere figure di significato inedite, mentre altre dileguano o si trasformano. Pur vivendo nel mondo della scrittura alfabetica, nell'esperienza dell'uomo greco permane, più o meno latente, il mondo del mito. La filosofia, si potrebbe dire, è un accadimento interno al mito. Parmenide rappresenta una soglia, intrecciando essere, pensare e verità. Socrate e Platone ne rappresentano un'altra, decisiva. Ma alle spalle di Platone sta ancora, seppur modificata nel suo senso, l'affermazione parmenidea, senza la quale non può esserci pensiero logico, e perciò filosofia. L'esperienza del mito (del racconto) di un greco del V secolo a.C. non è quella di un aedo di tre o quattro secoli prima. Ciò nonostante il racconto permane, seppur trasformato nel suo senso. Dobbiamo rivolgerci allo stupefacente quinto volume delle *Figure dell'enciclopedia filosofica* di Sini (opera capitale per la rifondazione di tutti i saperi) per comprendere come il *Timeo* platonico sia quel racconto delle origini che sta alla base di tutte le scienze europee e perché Platone ne esigesse la lettura insieme alla *Repubblica*. Al paragrafo 5.256 si legge che ciò che è letteralmente in gioco nel tema del racconto "è la catastrofe della «memoria»: questione ardua e sottile che non va fraintesa e confusa col semplice «ricordo» in senso empirico. Diciamo subito invece: *l'esercizio della memoria presuppone l'oblio, in quanto è proprio questo esercizio di memoria che «pone» l'oblio*. Non esiste infatti una memoria originaria *senza oblio*, o una memoria pura e sem-

plice: questo è il punto”.⁵³ Memoria e oblio si costituiscono reciprocamente, sono parti complementari e contigue della medesima soglia che assegniamo all’esperienza del «ricordo», il quale dice di un luogo in cui non siamo più e in cui non siamo mai: c’è qualcosa in ogni racconto che allude all’immemorabile della sua stessa origine. È il mondo a farsi racconto, racconto cosmopoietico che tiene a bada il caos originario. Nelle genealogie del mondo in cui Esiodo, guidato dalle Muse, racconta il corso, c’è la presenza di un «prima» e un «poi», ma il riferimento non è a un tempo unico e gli eventi non si svolgono nel corso di una durata omogenea. Il «passato» non è ritmato da una cronologia ma da genealogie.

Ebbene, incominciamo dalle Muse, che a Zeus padre inneggiando, rallegrano la mente sua grande in Olimpo, dicendo le cose che sono, che saranno e che furono con voci concordi, e il canto scorre instancabile, dolce dalle bocche; e ride la casa del padre Zeus altisonante per la voce armoniosa delle dee che si diffonde, e risuona la cima dell’Olimpo nevoso e la dimora degli eterni; ed esse mandano voce immortale per prima celebrano col canto la veneranda stirpe degli dei dal principio, quelli che Gea e l’immenso Urano generarono, e quanti da loro nacquero, dei dispensatori di beni; poi per secondo cantano Zeus, padre degli dei e degli uomini, [a lui inneggiano le dee all’inizio e al termine del canto] dicendo quanto sia il migliore fra gli dei e per la forza il più grande; e poi la stirpe degli uomini e dei possenti Giganti cantando rallegrano la mente di Zeus in Olimpo le Muse olimpie, figlie di Zeus egioco.⁵⁴

53 C. Sini, *Figure dell’enciclopedia filosofica*, vol. V, Jaca Book, Milano 2004

54 Esiodo, *Teogonia*, Mondadori, Milano 2004

Il «tempo» è incluso, direbbe Vernant, in rapporti di filiazione. Nell'età del mito il passato che viene così svelato è molto di più rispetto all'antecedente del presente, poiché è la fonte di questo. Risalendovi, Esiodo e Omero non hanno alcun interesse a situare gli avvenimenti in una cornice temporale, perché non si pongono neppure il problema (non lo possono fare). Attraverso la rimemorazione attingono e raggiungono l'originario, la realtà primordiale da cui è nato il cosmo che, sola, può consentire di comprendere il divenire nel suo insieme. Più precisamente il «passato» è parte integrante del cosmo, ed «esplorarlo significa scoprire ciò che si dissimula nelle profondità dell'essere. La storia che Mnemosyne canta è un deciframento dell'invisibile, una geografia del soprannaturale», sicché «il privilegio che conferisce all'aedo è il privilegio di un contatto con l'altro mondo, la possibilità di entrarvi e di ritornarne liberamente. Il passato appare come una dimensione dell'aldilà», ma la rimemorazione del passato «ha come contropartita necessaria l'«oblio» del tempo presente».⁵⁵

In seguito, attraverso i miti escatologici Mnemosyne non è più colei che canta il passato primordiale e la genesi del mondo, e perciò il senso dei temi e dei simboli viene trasformato. Con Platone, poi, il mito è integrato in una teoria generale della conoscenza, perpetuata attraverso il pitagorismo.

Nell'età omerica il tempo degli uomini risponde all'organizzazione ciclica del cosmo e l'accento batte «sulla successione delle generazioni umane, rinnovantisi le une nelle altre grazie a una circolazione incessante tra morti e vivi».⁵⁶ Successivamente lo sforzo di rimemorazione è teso alla ricerca della

55 J.P. Vernant, *Mito e pensiero presso i greci*, Einaudi, Torino 2001 (1a ed. 1970)

56 *ibidem*

verità: è il momento in cui il pensiero del mito si prolunga, trasformandosi.

Ciò ci guida verso una possibilità di intendere la spazialità e l'arte di quella che convenzionalmente viene nominata l'età classica della Grecia. Qui l'uomo (ma con l'età dell'Ellenismo non è già più così) tende ancora, come già nell'età arcaica, a identificarsi nell'azione rappresentata ad esempio in un bassorilievo o in una scultura, venendone stimolato. Attraverso l'opera d'arte esso affida alla propria memoria il patrimonio dei miti, di cui ricorda l'intera trama dopo aver visto un particolare ad essa attinente. Il coro dello *Ione* di Euripide canta mentre osserva le sculture che, si presume, decoravano il frontone del tempio di Apollo:

- Presto, è tutto da vedere.
Guarda la mischia dei Giganti
scolpita nel marmo.
- Noi diamo un'occhiata qui, amiche.
Brandisce lo scudo colla faccia della Gorgone
contro Encelado, o mi sbaglio? La vedi?
- Sì, sì: è Pallade, la mia dea.
E quello? Non è Zeus che scaglia con infallibile mano
il fulmine violento
a doppia punta?
- È lui, sicuro, e incenerisce
lo spaventoso Mimante.
- E Dioniso frenetico,
col pacifico tirso avvolto di edera,
abbatte un altro dei figli della Terra.⁵⁷

È nel tentativo di rafforzare questo coinvolgimento, financo una reciproca identificazione, che le sculture sono foggiate in

⁵⁷ Euripide, *Ione*, Garzanti, Milano 1982

modo da assumere le sembianze il più possibile fedeli al modello umano originario. Nel successivo periodo ellenistico ciò non avviene. Ma già in quello classico un vaso non può più, come nel periodo arcaico, assumere una vita propria esponendo, come già osservava Richter, l'iscrizione «io ti saluto».

Se la scultura si anima attraverso il coinvolgimento e la memorazione narrativa, l'architettura lo fa attraverso la vibrazione e i ritmi scanditi dal movimento di luci e ombre proiettate sugli elementi che conferiscono la caratteristica plasticità agli edifici pubblici più rappresentativi, e cioè i templi. Gli architetti del Partenone sono Ictino e Callicrate, ma è uno scultore, Fidia, ad operare l'incanto attraverso la cura e l'attenzione per ogni modanatura. L'interdipendenza e il rapporto tra le parti dell'edificio accuratamente collocate e l'edificio stesso, è la medesima che l'uomo greco intravede tra il mondo e l'universo, tra l'uomo e il cosmo. Ma l'ordine che viene messo in scena non risponde ad astratti criteri geometrici, quanto ad una tensione interiore, manifestata al massimo grado nella *éntasis* della colonna; *éntasis* deriva da *en-téinein*, traducibile con «tendere dall'interno». Del resto, lo stilobate assume in taluni casi una tensione simile a quella della colonna, e ciò non è riconducibile all'esigenza di quelle «correzioni ottiche» di cui parla molto volentieri l'accademia. È una tensione tesa, letteralmente, alla ricerca di un'appartenenza cosmica, ad una sintonizzazione sulle frequenze di un originario ritmo umano-cosmico al centro di ogni esperienza d'architettura. In fondo, la compenetrazione tra interno ed esterno si manifesta anche nello spazio che penetra tra le colonne e fluisce intorno al nucleo compatto della cella.

Zevi ha ragione nell'affermare che il tempio greco ha carattere scultoreo, ed ha altrettanti buoni motivi per offrire, fra i metodi di lettura per caratterizzarne la pregnanza in rapporto a

quanto sopra accennato, quelli che attengono all'indagine delle soluzioni angolari adottate, alla riduzione degli intercolunni, all'inclinazione e alla forma ovale delle colonne, ai segni e alla modanature, alla lavorazione dei fusti e delle scanalature, come pure dei capitelli e delle trabeazioni, alle *éntasis* e ai rigonfiamenti, ai trattamenti plastici dei frontoni e delle bordature dei tetti. In *Architectura in nuce*, fra l'altro, precisa senza equivoci che nessuno dei tracciati regolatori ipotizzati per mettere in rapporto gli edifici dell'acropoli ateniese nei vari stadi di sviluppo tiene conto dell'altimetria, dei percorsi attraverso i quali gli edifici si offrono in graduale rivelazione, e specialmente dell'antico muro posizionato davanti al Partenone. Analizzare un tempio greco sulla base di astratti diagrammi bidimensionali e classificazioni tipologiche non fa comprendere nulla di ciò che è in gioco nell'oggetto di cui si tratta. Fino al punto di rimanere ciechi e sordi sul fatto che, seppure nell'ambito di una tipologia rigorosa, vi sono radicali diversità tra un tempio e l'altro, tanto per quanto riguarda i rapporti fra i diametri delle colonne e gli intercolunni, quanto alle proporzioni fra le parti. Questi, infatti, sono problemi posti da Winckelmann – la cui visione neoclassica e mitizzata della Grecia è crollata sotto i colpi del martello demolitore di Nietzsche – ma del tutto estranei agli autori di quegli edifici.

Nota Hauser: “Nel secolo IV, ad Atene, cessa la costruzione di grandi templi; e l'architettura non offre più grandi occasioni agli scultori”⁵⁸, la cui produzione, fino a quando l'iniziativa privata subentra all'attività statale, è intimamente legata all'architettura. I grandi edifici ora sorgono in Oriente, dove anche la scultura monumentale prosegue a svilupparsi.

58 A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, cit.

Il movimento dell'Occidente verso l'Oriente, in effetti, avviene a partire dalle gesta di Alessandro Magno, passando per la separazione dei due imperi e oltre. Il confine dell'Occidente, in particolare con l'Ellenismo, diviene mobile, ma per l'impulso di tornare all'origine, sicché la ricerca dell'Oriente è la ricerca del proprio destino per intima necessità. In che senso ciò avvenga si chiarirà in modo particolare nel corso dell'ultimo capitolo. "Dov'è che si muove ora? Dov'è che ci muoviamo noi? Via da tutti i soli?", si chiedeva l'«uomo folle» di Nietzsche annunciando la «morte di Dio». Nietzsche è il profeta del XX secolo e, forse, anche del XXI: "non esiste più «terra» alcuna". Ricordiamo la conversazione tra quei «due greci stravaganti», il fatto capitale della Storia: essi "hanno dimenticato la preghiera e la magia". Dopo di loro tutti ci affacciamo oltre le colonne d'Ercole della nostra cultura per scrutare l'orizzonte, ma dopo di loro l'Occidente è il luogo in cui l'uomo ha abbandonato il mondo dei miti per incamminarsi nei binari della scienza: terra dell'«universale» e del «concetto» che tramonta per necessità e destino. Vediamo allora come l'Occidente è l'«oggetto culturale» il cui sogno è un credo teologico che l'uomo tecnologico impone ad ogni altra umanità e cultura esistente sul pianeta. È il sogno che si identifica con «la verità» e il progresso «universali» definendo un non-luogo geografico (affermazione che, detto per inciso, non ha alcun riferimento alle teorie di Augé) che si estende ormai a livello planetario. Affacciandoci al di là delle colonne d'Ercole della nostra cultura tendiamo a confrontarci con il diverso, ma questo diverso è forse il rimosso dell'origine che ritorna. Il che pone un problema politico, sul quale torneremo. Per ora teniamo presente ciò che in parte abbiamo già visto: *Iliade*: il racconto dell'assedio; *Odissea*: il racconto del ritorno. Ma è il *Timeo* il testo che risponde alle domande

sull'Occidente come non-luogo: memoria e oblio si costituiscono reciprocamente.

Dall'incontro con l'Oriente nasce il confronto fra scrittura e figura, ovvero fra segno «ultrasensibile» e geroglifico. Quella che l'Occidente traccia è la scrittura diretta dell'algebra, dell'alfabeto, della logica. Tuttavia permane, latente, la figura dell'Oriente che non è solo possibile, ma è pure urgente e necessario recuperare per esporsi a quella costitutiva contaminazione capace di offrire una nuova esperienza dell'«aver luogo». Viaggio verso nuovi orizzonti che è insieme viaggio nel passato di antichi orizzonti simbolici: viaggio di ritorno, dunque, come intuiva Antonin Artaud, verso la riscoperta di quella che egli considerava l'Atlantide perduta. Ci torneremo, ma senza nostalgie e rimpianti.

Tra la morte di Alessandro e la conquista romana dell'Egitto avvenuta nel 30 d.C. (termini entro i quali si iscrive convenzionalmente il periodo che vede la diffusione dell'Ellenismo) il linguaggio dell'architettura greca si diffonde nell'impero orientale e si modifica radicalmente nei propri caratteri. Zevi rileva come si disgregano la struttura della *polis* e il senso della «misura» architettonica. «In compenso, si afferma una civiltà urbana ricca di novità, paradossi e intellettualistiche contraddizioni, capace di penetrare anche in luoghi remoti adattandosi alle situazioni più varie (...). Lo schema urbanistico ortogonale è ribadito ovunque la morfologia del luogo lo permetta, ma contro la razionalità si accentua l'accidentalità in chiave ambientale della cinta perimetrale. Si dilata l'agorà, scade l'importanza dei templi anche se ne viene moltiplicata la costruzione. Lo stoà, il lungo portico, diviene lo strumento privilegiato per definire l'estensione. L'edificio è condizionato da una visione urbanistica

globale”.⁵⁹ Dal IV secolo, dice Mumford, gli edifici incominciano a sostituire gli uomini.

Facciamo un breve passo indietro. L'*agorà* diviene la piazza del mercato solo a partire dal V secolo, coincidente con l'apparizione delle scuole sofistiche e la conseguente spregiudicata critica alla tradizione che determina la nascita di una cultura di dibattito (e del concetto stesso di «cultura») e di polemica, a fianco della progressiva specializzazione tecnico-professionale in un contesto in cui i regimi aristocratici crollano, sostituiti dalla nuova democrazia popolare. La funzione più antica dell'*agorà*, e poi più prolungata nel tempo, è quella di luogo di riunione della collettività. Il mercato è una conseguenza secondaria dell'incontro di individui riunitisi per ragioni che nulla hanno a che fare con gli affari. Ma l'*agorà* diviene luogo d'assemblea nel momento in cui «la Musa impara a leggere». Illich ha mostrato come per oltre un millennio la pratica della lettura implica un'attività motoria e sonora tesa a raccogliere (come i chicchi d'uva sul filare di viti) e preservare ciò che cresce dalla pagina intesa come un ricettacolo che offre, a chiunque sappia coglierli, straordinari frutti sapienziali. Inizialmente il retore memorizza non soltanto le frasi, ma anche la struttura del ragionamento e le metafore da usare a sostegno dei propri argomenti pubblici. “Per raggiungere questo scopo, il metodo più comunemente usato dai greci era la costruzione mentale di un palazzo della memoria”.⁶⁰ Ronchi traccia con una chiarezza esemplare il rivolgimento messo in atto dalla natura dell'ascolto che la lettura istituisce e che, rispetto all'esperienza orale, va completamente ricalcolata. In sintesi, “riflettendosi nello specchio della scrittura

⁵⁹ B. Zevi, *Contro storia e storia dell'architettura*, cit.

⁶⁰ I. Illich, *Nella vigna del testo*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1994

alfabetica, esponendosi pubblicamente sull'*agorà*, la *aletheia* ha subito una metamorfosi. Imparando a scrivere, la Musa ha mutato radicalmente natura".⁶¹

Come lo spazio dell'*agorà* sia in relazione a quello domestico è oggetto dell'analisi che Vernant affronta nel saggio dal titolo assai significativo: *Hestia-Hermes. Sull'espressione religiosa dello spazio e del movimento presso i Greci*, pubblicato originariamente nel 1963 nelle pagine di *L'Homme. Revue française d'Anthropologie* e ripubblicato nel volume *Mito e pensiero presso i Greci*. Il saggio indaga la coppia che, nella serie di otto coppie divine rappresentate da Fidia sul piedistallo della statua di Zeus a Olimpia, pone un problema in ragione del fatto che, nella loro genealogia, non c'è nulla che possa giustificare questa associazione. Pensare ad un capriccio dello scultore non è ipotizzabile per varie ragioni. L'indagine di Vernant prende le mosse da un *Inno omerico a Hestia*, che associa strettamente le due divinità in un reciproco sentimento di *philia*, di amicizia, non fondato su legami di sangue né di matrimonio ma su affinità di funzione complementari. Entrambe sono in relazione con lo spazio terrestre, con l'abitato di un'umanità sedentaria, come attestano i versi 11-12 dell'*Inno omerico*:

Entrambi abitate nelle belle dimore degli uomini che vivono sulla superficie della terra, con sentimenti di mutua amicizia.

Scrive Vernant: "Che Hestia risieda nella casa, è cosa naturale: in mezzo al *mégaron* quadrangolare, il focolare miceneo, di forma rotonda, segna il centro dell'abitato umano".⁶² Vediamo come ritornino le figure geometriche del quadrato e del circolo

61 R. Ronchi, *La scrittura della verità*, Jaca Book, Milano 1996

62 J.P. Vernant, *Mito e pensiero presso i greci*, cit.

analizzate nel capitolo precedente. Ma Hestia non costituisce unicamente il centro dello spazio domestico: “Il focolare circolare, fissato nel suolo, è come l’ombelico che permette alla casa di radicarsi nella terra. È simbolo e pegno di fissità, d’immutabilità, di permanenza”.⁶³ Nel *Fedro*, il sovrano Zeus, “guidando la pariglia alata, per primo procede, ed ordina ogni cosa provvedendo a tutto. A lui vien dietro l’esercito degli dèi e dei demoni ordinato in undici schiere: Hestia rimane sola nella casa degli dèi. Quanto agli altri, tutti gli dèi, che nel numero di dodici sono stati designati come capi, conducono le loro schiere, ciascuno quella alla quale è stato assegnato”.⁶⁴ Euripide dice che i saggi chiamano «la Terra-Madre» Hestia perché essa risiede immobile al centro dell’universo.

Pure Hermes è legato all’abitato degli uomini e alla terra, ma in modo diverso. Innanzitutto è un dio che frequenta questo mondo, e perciò vive in mezzo ai mortali. Quasi al termine dell’*Iliade*, già Omero lo nomina attraverso Zeus, che si rivolge a Hermes, il suo caro figlio:

«Ermete, sempre ti è graditissimo
accompagnare un mortale, e ascolti chi vuoi (...)»⁶⁵

Ma, scrive Vernant, “se si manifesta così alla superficie della terra, se abita, con Hestia, nelle case dei mortali, Hermes lo fa alla maniera del messaggero (...) come un viaggiatore che viene da lontano e che già si appresta a partire. Non c’è niente, in lui, di fisso, di stabile, di permanente, di circoscritto, né di chiuso. Egli rappresenta, nello spazio e nel mondo umano, il movimen-

63 *ibidem*

64 Platone, *Fedro*, 246e-247a, Laterza, Bari 1998

65 Omero, *Iliade*, XXIV, 334-335, Einaudi, Torino 1990

to, il passaggio, il mutamento di stato, le transizioni, i contatti tra elementi estranei. Nella casa, il suo posto è sulla porta, dove protegge la soglia, respinge i ladri perché è lui stesso il Ladro (...), colui per il quale non esistono né serratura, né recinto, né confine”.⁶⁶ Egli è presente anche all’entrata delle città, ai confini degli stati, agli incroci di vie, lungo le piste per segnare la strada, sulle tombe, in tutti i luoghi in cui gli uomini lasciano la propria dimora privata e si riuniscono pubblicamente, come nell’*agorà* o nello stadio. Di più, introduce una dopo l’altra le stagioni, fa passare dalla veglia al sonno e dal sonno alla veglia, come dalla vita alla morte e vice versa. È il legame tra gli uomini e gli dèi, ne è il mediatore. È, dice Vernant, nello stesso tempo inafferrabile e ubiquitario, singolarmente complesso. I tratti differenti che ne compongono la fisionomia e lo caratterizzano possono meglio e più facilmente ordinarsi nel momento in cui lo si considera nei suoi rapporti con Hestia. Tuttavia, Vernant mette in guardia nei confronti di facili conclusioni e analogie, secondo cui a Hestia si riferirebbe l’interno, il chiuso, il fisso, il ripiegarsi del gruppo umano su se stesso, mentre a Hermes l’esterno, l’apertura, la mobilità, il contatto con l’altro da sé. Non si può dire che la coppia Hermes-Hestia esprima, nella sua polarità, la tensione esistente all’interno della rappresentazione arcaica dello spazio. Traducendo i termini in questo modo li falsiamo: “I Greci che rendevano un culto a queste divinità, non hanno mai visto in esse dei simboli dello spazio e del movimento. La logica che presiede all’organizzazione di un pantheon non procede secondo le nostre categorie”. Lo spazio e il movimento non sono ancora individuati come concetti astratti. Rimangono im-

66 J.P. Vernant, *Mito e pensiero presso i greci*, cit.

pliciti, dice Vernant, “perché fanno corpo con altri aspetti, più concreti e dinamici, del reale”.

Spingendo l'analisi a fondo, si giunge a intravedere qualcosa che ci mette in relazione con quanto già osservato a proposito della relazione maschio-femmina. Lo spazio domestico, infatti, lo spazio racchiuso, protetto, ha, per l'uomo greco, connotazione femminile. Lo spazio esterno, all'aperto, possiede connotazione maschile. Hestia assicura al gruppo domestico la sua perennità nel tempo: è per suo tramite “che la casata si perpetua e si mantiene simile a se stessa, come se, ad ogni generazione, i figli legittimi della casa nascessero direttamente «dal focolare». Nella dea del focolare, la funzione di fecondità, dissociata dai rapporti sessuali – che presuppongono, in un sistema exogamico, dei rapporti tra famiglie diverse – può presentarsi come il prolungamento indefinito, attraverso la figlia, della linea paterna, senza che ci sia bisogno, per la procreazione, di una donna «straniera»”.⁶⁷ Anche il rapporto con lo «straniero», *xénos*, appartiene alla sfera di Hestia. Tanto che si tratti di ricevere un ospite nella propria abitazione, quanto che si tratti di tornare nella propria dimora alla fine di un viaggio o di un'ambasceria in terra straniera, il contatto con il focolare ha valore di desacralizzazione e reintegrazione nello spazio familiare. Un elemento estraneo può quindi entrare in relazione, in modo più o meno durevole, nell'economia domestica dello spazio familiare.

Forse si vede qui come la relazione tra Hestia e Hermes si faccia più stringente: l'ospite che introduce «il mutamento di stato, le transizioni, i contatti tra elementi estranei» – e che perciò esige una mediazione ed è leggibile come metafora del

⁶⁷ *ibidem*

carattere mobile e transeunte di Hermes (il guardiano della soglia, come abbiamo visto) – e il focolare domestico, rappresentato da Hestia. Hermes allora è già all'interno del focolare, come se una parte di Hestia appartenesse ad Hermes. Nota per altro verso Kerényi: "Incontrare e trovare sono una rivelazione essenziale di Hermes".⁶⁸

Procediamo. Hestia, la dea vergine, è pure Terra-Madre, serbatoio di vita, potenza di fecondità. Nel caso limite dell'epiclerato, nota Vernant, il carattere virginale e quello di potenza fecondante di Hestia si trovano riconciliati, benché nella pratica umana normalmente si presentino come aspetti disgiunti. L'aspetto «materno» di Hestia rafforza l'analogia tra il focolare rotondo e l'*omphalós*, che a Delfi è considerato il trono della dea, l'«ombelico», il principio di radicamento dell'uomo alla terra e di una generazione nella generazione precedente. Ricordiamo quanto osservato nel capitolo precedente: l'arché «assoluta» in cui ognuno inizia e quella «relativa» in cui ognuno è la continuazione dei propri antenati, di cui parla Kerényi. Hestia rappresenta quindi anche il luogo di passaggio per eccellenza tra livelli cosmici separati, l'asse che fa comunicare fra di loro tutte le parti dell'universo e che mette in rapporto microcosmo e macrocosmo, fatto narrato al massimo grado e potenza nel tempio greco. Non sembra casuale l'analogia lessicale che ha, fin dall'età arcaica, alterato la parola *hestié*, «focolare», in *histié*, «colonnato». In Platone la figura di Hestia finisce col confondersi, nel mito finale della *Repubblica*, con la

68 K.Kerényi, *Miti e misteri*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000. Nel medesimo saggio, cui rimandiamo, l'autore offre importanti e acute analisi sulla figura di Hermes in riferimento ai differenti mitologemi e ai misteri kabirici.

grande dea filatrice Ananké che, troneggiante al centro dell'universo, mantiene il cosmo unito.

Hestia: principio di permanenza; Hermes: principio di impulsione e movimento. In questo, conclude Vernant, si riconoscono “i termini della relazione che oppone e insieme unisce, in una coppia di contrari legati da inseparabile «amicizia», la dea che immobilizza lo spazio attorno a un centro fisso e il dio che lo rende indefinitamente mobile in tutte le parti”.⁶⁹ Siamo giunti al punto nel quale possiamo concludere che *la spazialità greca, almeno fino all'età classica, è quindi tutta interna al rapporto micro-macrocosmo, senza astratte distinzioni tra spazio interno e spazio esterno*. Ecco ciò che Zevi aveva solo in parte visto e che tuttavia ne avvalorava le tesi, a condizione di depurarle da quelle incrostazioni concettuali estranee all'uomo greco del tempo di cui si parla.

Come si situano in tale contesto i temi della geometria e dell'«astronomia sferica» in rapporto alla cosmologia? Le prime conoscenze vengono riprese dalle vicine civiltà del Medio Oriente, in particolare dai Babilonesi che, già da secoli, si dedicano ad un minuzioso e impegnato lavoro d'osservazione degli astri, trascrivendo su tavolette le effemeridi che segnalano le diverse fasi lunari, il sorgere e il tramontare del sole e delle stelle, ecc. Tuttavia, malgrado l'acquisizione di «tecniche» e strumenti messi a punto da altri, sono i Greci a fondare le discipline che prendono il nome di cosmologia e astronomia, dando loro un impulso, una direzione e un orientamento che le caratterizzano lungo tutta la storia occidentale. In sostanza i saperi

⁶⁹ *ibidem*

elaborati da altre culture sono accolti per essere inseriti in una nuova ed originale intelaiatura, e così trasformati.

Procediamo con ordine, seguendo il filo che ci indica Vernant. Vanno rilevati anzitutto i caratteri dell'astronomia babilonese, per altro molto sviluppata, che pur intrecciata alla pratica aritmetica resta integrata ad una religione astrale e all'elaborazione di un calendario religioso la cui messa a punto è privilegio di una classe di scribi che lavorano al servizio del re. A differenza di quella greca, l'astronomia babilonese non è proiettata in uno schema spaziale.

Su questi punti l'astronomia greca segna, fin dall'origine, una frattura radicale. Anzitutto appare distaccata da ogni religione astrale. Talete, Anassimandro, Anassimene offrono infatti una visione e una concezione del mondo che espongono nei loro scritti teorici scevri da qualsiasi riferimento a divinità o pratiche rituali. Del resto, è una frattura che si verifica, per esempio, anche nei confronti degli orizzonti di senso propri di Omero ed Esiodo, secondo cui la terra è un disco più o meno piatto circondato da un fiume circolare che, gettandosi in se stesso, risulta senza inizio e senza fine. In Anassimandro tutto ciò non esiste più. Lo spazio mitico – secondo cui l'alto e il basso, la destra e la sinistra hanno significati religiosi opposti – diledgia per lasciare il posto ad una coscienza capace di teorizzare il carattere reversibile di tutte le relazioni spaziali che si manifestano e costituiscono all'interno di uno spazio omogeneo, le cui direzioni non hanno più valore assoluto. La struttura dello spazio al centro del quale si trova la terra è di tipo matematico.

La causa di un tale rivolgimento è, agli occhi di Vernant, l'avvento della *polis* greca che “presuppone un processo di desacralizzazione e di razionalizzazione della vita sociale” tanto che

nell'ambito delle sue istituzioni “niente di quel che appartiene al dominio pubblico può più essere regolato da un individuo unico, fosse questi anche il re. Tutte le cose «comuni» devono essere oggetto d'un libero dibattito, d'una discussione pubblica nella piena luce dell'*agorà*, sotto forma di discorsi argomentati, fra coloro che compongono la collettività politica”.⁷⁰ Ma poco oltre aggiunge: “A quest'importanza che acquista allora la parola, diventata ormai lo strumento per eccellenza della vita politica, corrisponde anche un cambiamento nel significato sociale della scrittura. (...) Le conseguenze di questa trasformazione della posizione sociale della scrittura saranno fondamentali per la storia intellettuale: se la scrittura permette di rendere pubblico, di porre sotto gli occhi di tutti, quello che nelle civiltà orientali restava sempre più o meno segreto, ne risulta che anche le regole del gioco politico, cioè il libero dibattito, la discussione pubblica, l'argomentazione contraddittoria diverranno anche le regole del gioco intellettuale. Come gli affari politici, anche le conoscenze, le scoperte, le teorie di ogni filosofo sulla natura saranno messe in comune, diverranno «cose comuni»: *koina*”.

Ma il punto è che senza scrittura, più precisamente senza scrittura alfabetica, non ci possono essere né «le conoscenze», né «le scoperte», né le «teorie di ogni filosofo» (giacché l'uomo teoretico, il filosofo, è un prodotto dell'alfabeto). Prima della scrittura alfabetica non ci può neppure essere una «storia intellettuale», e nemmeno «la parola» e i connessi «cambiamenti di significato». È esattamente la scrittura alfabetica il volano di tutte queste trasformazioni e del conseguente mutamento di orizzonte di senso in cui i saperi appresi da altri vengono ritra-

70 J.P. Vernant, *Mito e pensiero presso i greci*, cit.

scritti completamente, e perciò radicalmente trasformati nel loro senso e nelle loro pratiche costitutive. Finley, ancora nel '63 – quando già appaiono gli studi di Ong e Havelock – è refrattario a coglierne le conseguenze: “Sarebbe dunque sbagliato sopravvalutare la parola scritta. I Greci preferivano parlare e ascoltare: anche la loro architettura è quella di un popolo che amava conversare”.⁷¹

Vernant offre ulteriori e interessanti spunti di riflessione nel momento in cui afferma che per capire i rapporti fra le istituzioni politiche della città, la nuova cornice urbana e “l'avvento d'una nuova immagine del mondo”, bisogna fare attenzione a personaggi come Ippodamo da Mileto che, al posto di una città segnata da un dedalo di vie che scendono rapidamente e in disordine i fianchi d'una collina, sceglie uno spazio ben aperto, traccia le strade «con la cordella», in modo che si staglino ad angolo retto, e crea una città a scacchiera, interamente centrata sulla piazza dell'*agorà*, ora chiusa su tutti i lati. Prima ancora di essere un architetto, “è innanzitutto un teorico politico, che concepisce l'organizzazione dello spazio urbano come un elemento, fra altri, della razionalizzazione delle relazioni politiche; ed è anche un astronomo che si occupa di «meteorologia»”. Col che risulta una volta di più chiaro come architetto e astronomo siano in origine figure intrecciate nello stesso uomo e come vi siano “legami molto stretti fra la riorganizzazione dello spazio sociale nella cornice della città e la riorganizzazione dello spazio fisico delle nuove concezioni cosmologiche”.⁷² Tutto ciò presuppone, sappiamo, l'avvento della pratica alfabetica. E

71 M.I. Finley, *Gli antichi greci*, Einaudi, Torino 1965 (*The Ancient Greeks*, Chatto & Windus, Londra 1963)

72 J.P. Vernant, *Mito e pensiero presso i greci*, cit.

richiama alla memoria ciò che Sini nota essere la congruenza «originaria» di politica e cosmologia in quel racconto delle origini che è il *Timeo*, e della sua congruenza con la *Repubblica*.

Vernant prosegue con un'analisi assai fruttuosa anche per noi. Pensiamo, dice, da un lato, il senso assunto dal «centro» all'interno della tradizione del mito e, dall'altro, il significato della nozione geometrica di centro nella cosmologia di Anassimandro, e cerchiamo di individuare come avviene il passaggio. Nel pensiero religioso dei Greci sono due i termini che designano il centro: uno è *omphalós* (l'«ombelico», come abbiamo visto), l'altro è *bestia* (il «focolare», appunto). Già sappiamo come si intreccino l'*omphalós* e il focolare nell'ambito domestico. Ma che succede quando s'istituisce l'*agorà*, questo spazio non più domestico comune a tutti che diventa agli occhi dei cittadini il vero centro? Per sottolineare appunto il valore di centro dell'*agorà* vi si colloca un focolare che non appartiene più ad una famiglia particolare, ma rappresenta la comunità politica nel suo insieme. Ecco il focolare della città, il focolare comune, la *bestia koiné*, che non è più un simbolo unicamente religioso, ma un simbolo politico che certamente prevale su quello religioso, «il centro intorno al quale si radunano tutti gli uomini per entrare in commercio e per discutere razionalmente i loro affari. In quanto simbolo politico, *Hestia* deve raffigurare tutti i focolari, senz'identificarsi con nessuno»⁷³.

Lasciamo Vernant e ripartiamo da Ippodamo. All'interno di un piano politico unitario, egli distingue nel corpo sociale tre classi, ciascuna rinchiusa nella propria funzione, e altrettanti canoni pianificatori. Circa questi ultimi, Zevi li ha riassunti con estrema chiarezza: a) piano con griglia a scacchiera, esteso an-

73 *ibidem*

che oltre la cinta muraria; b) rapporto empatico tra ambiente e manufatto urbano nell'adeguamento orografico del suolo; c) coordinamento fra tessuto edilizio e poli istituzionali (*agorà, stoà*, templi). "Il paradigma ippodameo non è però rigido: si declina relazionandosi alle colture «a giardino» oppure alla lavorazione specializzata «a maggesi»".⁷⁴

Con l'avvento della città del periodo Ellenistico muta molto rispetto alla *polis* classica. Questa aveva ignorato la prospettiva e l'asse longitudinale, come ha giustamente rilevato Mumford. Se per ottenere una visione complessiva della *polis* si deve penetrarvi gradualmente seguendo il ritmo irregolare delle strade e gli scorci mutevoli del tessuto urbano, risalendo a zigzag l'acropoli accostandosi ai suoi monumenti da varie prospettive e attraverso serie di movimenti successivi, come ci si accosta ad un'opera scultorea, nel caso della città dell'epoca Ellenistica il tutto si riduce ad una visione uniforme imposta dalla continuità delle facciate, dall'altezza sempre uguale dei portici e degli edifici, dalla reiterata monotonia dei colonnati che vengono riprodotti su tutta la lunghezza della strada, offrendo sempre la medesima, scenografica visione.

Da cosa è prodotta questa visione? Come può Ippodamo produrre «una nuova visione del mondo» e tracciare le strade «con la cordella»? Come si può realizzare una città che non ignori la «prospettiva» (la linearità, sarebbe più opportuno dire), gli assi longitudinali, e che offra una continuità di facciate e una «visione uniforme»? (ricordiamo Mumford: dal IV secolo gli edifici sostituiscono gli uomini).

La visione è promossa da quel *medium*, la scrittura alfabetica, che, secondo McLuhan, chiamerebbe in gioco selettivamente ed

74 B. Zevi, *Contro storia e storia dell'architettura*, cit.

elettivamente la vista, contrariamente alle scritture pre-alfabetiche che non sono *media* visivi e, richiedendo una partecipazione multisensoriale, sono da considerare forme sintetiche e sinestetiche. In tutto ciò la scrittura segnerebbe uno scarto, essendo l'unico sistema a richiedere un trattamento *esclusivamente* visivo: l'alfabeto specializza e amplifica la vista astraendola dall'intreccio con le altre gestualità. De Kerckhove, allievo di McLuhan, ripete in sostanza questo concetto. Secondo McLuhan, dove il *medium* alfabetico non agisce, l'uomo sarebbe immerso in uno spazio di tipo «acustico», sorta di spazio originario, primordiale, «naturale», di contro ad uno spazio «visivo» caratterizzato dalla frammentazione e dalla specializzazione dei sensi, “creato intensificando e separando questo senso [la vista] dall'interazione con gli altri” e così strutturato come “un contenitore infinito, lineare e continuo, omogeneo e uniforme”.⁷⁵ Qui Di Martino è preciso e puntuale: “Più che parlare, come fa McLuhan, di una indifferenza per i valori visivi, che comporterebbe di nuovo retrocederne indebitamente l'apparizione, bisognerebbe dire che continuità, linearità, sequenzialità, connessione, uniformità, omogeneità, stasi, accadono esclusivamente entro una pratica specializzata dello sguardo, qual è quella inaugurata dalla pratica alfabetica”.⁷⁶ È solo per l'uomo alfabetizzato che il discorso si presenta come «lineare in sé». In un ambito pre-alfabetico, il discorso orale è estraneo a linee o flussi lineari, ma ha a che fare “con il ritmo e l'inflessione, con la cantilena musicale e la ripetizione, con i ri-

75 M. McLuhan, *La legge dei media*, Edizioni Lavoro, Roma 1994

76 C. Di Martino, *Il medium e le pratiche*, cit.

torni e il pathos dell'intonazione"⁷⁷, costruendo aggregati verbali non scomponibili, insiemi significanti.

È solo attraverso quello che McLuhan chiama lo «specialismo visivo» operante astrattamente dall'intreccio sensoriale che emergerebbe uno spazio euclideo, astratto, lineare, uniforme, omogeneo, statico, permettendo l'apparizione di un mondo in prospettiva. Ma l'alfabeto non crea alcun «distacco visivo», semmai lo estrinseca, rendendolo dominante e normativo. La teorizzazione di un trattamento *esclusivamente* visivo scisso dall'intreccio con gli altri sensi e di una gestualità pan-ottica è ciò su cui si fonda il progetto metafisico con la sua pretesa di uno sguardo panoramico e universale che pretenderebbe di analizzare e dire di un mondo, stando fuori da esso, in un punto di visione esterno al mondo. Dove, non si sa. Già in Platone la tematizzazione dell'immagine è necessaria e complementare alla strategia messa in atto nel momento in cui accenna alla peculiarità della visione rispetto agli altri sensi. Ma una visione astratta dal gioco dei sensi e delle gestualità non esiste, come ben sapeva Merleau-Ponty parlando di una visione come «palpazione con lo sguardo».

Eppure la lettura ridetermina dal suo punto di vista le pratiche dello sguardo. La parola scritta alfabeticamente non è più una parola «patica», in situazione, ma una parola «universale» che produce la linearizzazione definitoria della voce, che è a questo punto una voce desomatizzata, definita analiticamente,

⁷⁷ *ibidem*

che differisce rispetto alla parlata dell'uomo pre-alfabetizzato. Il *logos* muta aspetto e acquista un senso *logico*, non più *evocativo*.⁷⁸

Solo a questo punto è possibile operare secondo processi formali di deduzione, «schemi puramente logici», pensare in termini di figure geometriche astratte. Solo a questo punto Ippodamo può tracciare le strade con la cordella e pianificare in anticipo la forma della città, mettendo e realizzando il mondo in prospettiva.

Il riscontro si ha in musica, come mostra Capuano. In quanto sistema compiuto e dotato di scrittura, «la musica rientra a pieno titolo nella questione aperta da Platone, e, al pari del suo linguistico, è fin nelle sue più nascoste fibre dipendente dall'impostazione platonica»⁷⁹, al punto che quando si pone l'esigenza di parlare del «suono», risulta inevitabile il riferimento a coordinate d'ordine visivo pure in assenza di annotazioni grafiche specifiche, non letterali, che risalgono molto probabilmente solo al X secolo d.C.

Non è un caso che la diffusione della scrittura alfabetica – che avviene soprattutto a partire dal IV secolo con la conseguente affermazione di una *koiné diàlektos*, una «lingua comune» tra le aree che le gesta di Alessandro inseriscono nell'area culturale greca – e l'avvento della città Ellenistica (strutturata nel modo in cui abbiamo visto), coincidano. Né è un caso che proprio in quell'epoca si registra uno sviluppo tecnico senza precedenti, superiore a quello di ogni altro periodo fino all'età moderna, quale è incarnato al massimo grado dal siracusano

78 si rimanda a C. Sini, *Etica della scrittura*, Il Saggiatore, Milano 1992 e fra i sei volumi delle *Figure dell'Enciclopedia filosofica*, cit., in particolare il secondo, *Filosofia e psicologia*.

79 G. Capuano, *I segni della voce infinita*, Jaca Book, Milano 2002

Archimede, che nel III secolo fornisce un impulso enorme anche alla meccanica, ma soprattutto intuisce le possibilità tecnico-applicative della scienza e della matematica in particolare, il cui adeguato sviluppo dovrà attendere Galilei. A ciò si aggiunge la specializzazione nelle varie professioni e lo sviluppo del cetto medio che assurge a massa tendenzialmente istruita secondo un diffuso nozionismo in forma enciclopedica e manualistica che favorisce una cultura e una divulgazione sostanzialmente ripetitrice, compendiaria, refrattaria e per nulla stimolata alla ricerca, ma indispensabile per imporsi nelle pubbliche assemblee e nei tribunali in un contesto democratico che spesso scade a pura demagogia ed è pervaso da intrighi di fazione. Nel frattempo, con la Guerra del Peloponneso si consuma la lotta fratricida che determina la generale decadenza delle città greche e la corruzione dei costumi e della politica, con la perdita di autorità e prestigio dello Stato e la conseguente imposizione delle forze della disgregazione. In letteratura si riscontra la sempre maggiore predilezione per la biografia e per l'autobiografia, e l'accadimento viene letteralmente letto come «fatto» storio-grafico. È così che Tucidide può scrivere la «Storia del Peloponneso». Nota Hauser: “Solo ora si tende a costituire gliptoteche «complete», che rispecchino l'intera evoluzione dell'arte greca; e, dove mancano originali importanti, si colmano le lacune con le copie”.⁸⁰

Il movimento verso Oriente, tuttavia, fa sì che il contatto dei Greci con il mondo asiatico insegni agli occidentali a costruire con archi, volte, cupole e, a partire dal II secolo, a circondare i cortili delle case con colonnati, orientando verso un'attenzione per gli spazi interni (prima del tutto assente) e

80 A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, cit.

anticipando in forma embrionale alcuni dei caratteri della spazialità romana.

Similmente a quanto avviene in Grecia, l'aspirazione ad ancorare l'ordine dell'architettura terrena a quello divino attraversa la romanità, come si è già accennato parlando della fondazione (legata a riti etruschi) della capitale. Tuttavia, tanto l'impianto urbano quanto la trama regolare delle centuriazioni assumono valenze simboliche di natura eminentemente terrena, da cui promana la colossale azione di conquista e colonizzazione del paesaggio. Del resto, l'immensa rete viaria "riammaglia le strade di origine preromana vertebrando la struttura del territorio; poi si proietta nelle regioni dell'impero acquisite nel I e nel II secolo d.C. L'attrezzano ponti, viadotti, stazioni per la sosta e il cambio dei cavalli".⁸¹ A differenza della *polis* ellenica, che cresce dall'interno, le mura non vengono realizzate in un secondo tempo, e il «castrum» romano nasce murato e si costruisce secondo il processo inverso, da fuori a dentro. All'incrocio delle strade principali (il cardo e il decumano) sorgono gli edifici sacri e preferibilmente il foro, equivalente dell'*agorà* e dell'*acropoli* unite. Al di fuori dei bagni pubblici e delle arene, che sono presenze nuove, per il resto Roma si limita ad assorbire e universalizzare elementi esistenti. Scrive Zevi: "il tessuto abitativo romano non è retorico. Si basa su *domus* e *insula*. Da un lato la casa introversa, con l'«atrium» nel mezzo, il peristilio come appendice di lusso, il giardino in fondo. Dall'altro, l'*insula* dove risiede la maggior parte della popolazione, troppo alta rispetto alle vie, congestionata, spesso in legno con pericolo di rovinosi incendi. In tale scenario si innestano le macrostrutture (...).

81 B. Zevi, *Controstoria e storia dell'architettura*, cit.

Prende avvio il gigantismo delle attrezzature urbane, il teatro di Marcello e il Colosseo, incrementato da alcune residenze imperiali (...). I romani innestano uno spazio esterno nel successivo (Forum Magnum e Foro di Cesare), incastrano spazi cronologicamente distanti (Foro di Nerva tra quelli di Augusto e di Vespasiano), valorizzano gli «spazi di risulta» con esedre e ingressi secondari, in modo da ottenere l'effetto del non-interrotto anche se i singoli fori hanno ciascuno il proprio recinto. In altri termini, si mantiene la regolarità degli spazi principali, ma se ne deformano gli accostamenti. In questo consiste l'*illusionismo* e il *modo del narrare continuo*, caratteri linguistici originali, ovviamente trascurati dai romanisti. L'architettura romana sarebbe veramente monotona, opaca, rozza e banale se non fosse redenta da tali codici. Nel periodo tardo, detto «barocco», mentre le matrici geometriche divengono irriconoscibili, si verifica un progressivo svincolamento dall'impostazione trilitica⁸².

L'«illusionismo» e «il modo del narrare continuo» sono termini ripresi da Wickhoff nel campo dell'arte, che Zevi tratta specificamente in uno dei saggi (dedicato al critico e storico viennese) contenuti nell'einaudiano *Pretesti di critica architettonica* e che traspone in chiave architettonica, ove paradossalmente risultano più pregnanti. Quanto al «barocco» tardo-romano, il referente è Riegl. L'analisi zeviana è acuta e penetrante. L'inclinazione dei maestri viennesi nel tracciare vasti archi storici che accomunano in una stessa categoria fenomeni molteplici suscita oggi diffidenza. Si pensi ad esempio alle critiche mosse da Hauser nella sua *Storia sociale dell'arte*. Ma, afferma Zevi, dobbiamo intendere Wickhoff nel contesto del suo tempo. “Siamo

82 *ibidem*

nell'epoca in cui si applicano alla vicenda dell'arte i metodi approntati dalla grande revisione storiografica che segue la rivoluzione francese. Urgeva sfatare il mito romantico secondo il quale la storia dell'arte si riduce all'azione di singoli genî che intervengono in una realtà immobile per trasformarla con strappi violenti; il recupero delle età corali ed anonime dell'arte costituiva uno strumento essenziale per raggiungere tale scopo, demolendo il castello granitico dell'evoluzionismo, dei preconcetti sull'infanzia, lo splendore e il declino dei cicli artistici⁸³. Segue il riferimento alla «frase tanto a lungo incriminata» di Wickhoff, secondo cui il genio sarebbe sempre di ostacolo a queste ascese, costringendo le generazioni posteriori all'imitazione che a lungo andare scade nella superficialità, fino ad attendere il rigerminare di nuovi impulsi creativi. Si tratta di una *gaffe*, si chiede Zevi? “Incita comunque ad esplorare le personalità minori e le correnti linguistiche che la presenza di un genio pone in ombra”, sicché “persino con un «errore», Wickhoff spalanca prospettive di ricerca”. Un esempio su tutti: “il racconto filmico dell'Arco di Costantino o della Colonna Traiana provoca quesiti metodologici sulle opere d'arte in cui non si individuano un principio e una fine palesemente necessari”. Quando i conquistatori romani operano sulle acropoli greche, come per esempio ad Olimpia, moltiplicano palestre, gallerie e portici, tempi e tempietti, nonché mura di cinta, ravvolgendo e sbarrando le visuali originariamente aperte. Di tutto ciò, l'Ellenismo è stato la premessa.

Anche nella pratica filosofica, del resto, il contributo dell'Ellenismo, sebbene inizialmente osteggiato, è decisivo, e inizia a farsi sentire già a cavallo tra II e I secolo. Tre o quattro

83 B. Zevi, *Pretesti di critica architettonica*, Einaudi, Torino 1983

secoli più tardi, nel III d.C., quando la crisi dell'Impero Romano è già irreversibile, il neoplatonismo è la scuola che conduce a fondo, anche sul piano politico, la lotta contro il cristianesimo ormai costituito, nell'intento di arginarne la crescente diffusione e influenza. Ma non può non tener conto delle nuove istanze ed esigenze mistico-religiose, di cui il cristianesimo è interprete efficace.

Tre sono le date significative: 313: l'editto di Costantino che, a Milano, fa uscire il cristianesimo dalla clandestinità e lo legalizza riconoscendone la libertà di culto (cui segue la proibizione di ogni altro culto all'infuori di quello cristiano operata da parte di Teodosio); 476: uccisione di Oreste, comandante dell'esercito romano, e deposizione del figlio Romolo Augusto per opera del capo militare di origine germanica Odoacre, che governa l'Occidente sotto l'obbedienza formale dell'imperatore d'Oriente, trasferendo le insegne imperiali da Roma a Costantinopoli, aprendo nel contempo l'Occidente alle invasioni barbariche; 529: l'imperatore Giustiniano ordina la chiusura di tutte le scuole filosofiche pagane. Sconfitto sul piano politico, il pensiero neoplatonico ha la rivincita su quello culturale, influenzando l'elaborazione della filosofia cristiana e trasmettendosi così per tutto il Medioevo fino in età moderna.

Con il crollo dell'Impero d'Occidente la struttura ecclesiastica rimane l'unica forma di struttura amministrativa e religiosa, e ciò diventa l'occasione per affermare la propria tendenziale teocrazia, contrariamente alla Chiesa d'Oriente che rimane sotto il controllo e alle dipendenze dell'imperatore. La patristica assume un doppio volto nell'ambito dell'acceso dibattito teso a definire la vera identità della dottrina e dell'esperienza cristiana. I due orientamenti coincidono sostanzialmente con le rispettive comunità, occidentale e orientale. La prima esalta prevalentemente

mente la fede e il carattere volontaristico della predicazione cristiana; la seconda sottolinea la continuità tra filosofia e cristianesimo, non facendo mancare così alla ragione una funzione di rilievo accanto alla fede. Agostino rappresenta il culmine e la sintesi più alta dei due opposti principi facenti capo alla fede e alla ragione, influenzando tutta la successiva filosofia cristiana. La ragione diviene la via verso la fede, e la fede l'inveramento della ragione, in quanto la fede è essenzialmente ricerca, non dogma, e pertanto non opposta alla ragione. La fede richiede la ragione, e la ragione, compiendo il proprio cammino sino in fondo, perviene a comprendere l'intima necessità, e quindi la legittimità, della fede, nei confronti della quale d'ora in avanti la ragione si pone al servizio per difenderla e chiarirla.

Il «tempo» è fra i temi centrali della riflessione di Agostino, connesso a quello della creazione:

Come sarebbe esistito un tempo non iniziato da te? e come sarebbe trascorso, se non fosse mai esistito? Tu dunque sei l'iniziatore di ogni tempo, e se ci fu un tempo prima che tu creassi il cielo e la terra, non si può dire che ti astenevi dall'operare. Anche quel tempo era opera tua, e non poterono trascorrere tempi prima che tu avessi creato un tempo. Se poi prima del cielo e della terra non esisteva tempo, perché chiedere cosa facevi allora? Non esisteva un allora dove non esisteva un tempo.

(...) Non ci fu dunque un tempo, durante il quale avresti fatto nulla, poiché il tempo stesso l'hai fatto tu; e non vi è un tempo eterno con te, poiché tu sei stabile, mentre un tempo che fosse stabile non sarebbe tempo. Cos'è il tempo? Chi saprebbe spiegarlo in forma piana e breve? Chi saprebbe formarsene anche solo il concetto nella mente, per poi esprimerlo a parole? Eppure, quale parola più familiare e nota del tempo ritorna nelle nostre conversazioni? Quando siamo noi a parlarne, certo intendiamo, e intendiamo anche quando ne udiamo parlare altri. Cos'è dunque il tempo? Se nessuno m'interroga, lo so; se volessi spiegarlo a chi m'interroga, non lo so. Questo però posso dire con fiducia di sape-

re: senza nulla che passi, non esisterebbe un tempo passato; senza nulla che venga, non esisterebbe un tempo futuro; senza nulla che esista, non esisterebbe un tempo presente. Due, dunque, di questi tempi, il passato e il futuro, come esistono, dal momento che il primo non è più, il secondo non è ancora? E quanto al presente, se fosse sempre presente, senza tradursi in passato, non sarebbe più tempo, ma eternità. Se dunque il presente, per essere tempo, deve tradursi in passato, come possiamo dire anche di esso che esiste, se la ragione per cui esiste è che non esisterà? Quindi non possiamo parlare con verità di esistenza del tempo, se non in quanto tende a non esistere.

(...) Forse sarebbe esatto dire che i tempi sono tre: presente del passato, presente del presente, presente del futuro. Queste tre specie di tempi esistono in qualche modo nell'animo e non le vedo altrove: il presente del passato è la memoria, il presente del presente la visione, il presente del futuro l'attesa. Mi si permettano queste espressioni, e allora vedo e ammetto tre tempi, e tre tempi ci sono. Si dica ancora che i tempi sono tre: passato, presente, futuro, secondo l'espressione abusiva entrata nell'uso; si dica pure così: vedete, non vi bado, non contrasto né biasimo nessuno, purché si comprenda ciò che si dice: che il futuro ora non è, né il passato. Di rado noi ci esprimiamo esattamente; per lo più ci esprimiamo inesattamente, ma si riconosce cosa vogliamo dire.

Dissi poc'anzi che misuriamo il tempo al suo passaggio. (...) Ma dove, per dove, verso dove passa il tempo, quando lo si misura? Non può passare che dal futuro, attraverso il presente, verso il passato, ossia da ciò che non è ancora, attraverso ciò che non ha estensione, verso ciò che non è più.

(...) Eppure misuriamo il tempo: non quello che non è ancora, né quello che non è più, né quello che non si estende in durata, né quello che non ha limiti; cioè non lo misuriamo né futuro, né passato, né presente, né passante; eppure lo misuriamo, il tempo.⁸⁴

Non meno della creazione, il tempo si rivela un mistero. Agostino, con un'attualità intramontabile, si interroga sulle tre dimensioni del tempo, sul passato, sul presente e sul futuro,

84 Agostino, *Le confessioni*, Einaudi, Torino 1984

mettendo in luce come la natura del tempo, non meno di quella dell'eternità, sfugga al pensiero dell'uomo. Ciò che si può dire è soltanto che l'uomo vive nel «presente del presente», in un presente istantaneo che percepisce (ma che non sa definire nel momento in cui vi ragiona) e al quale riconduce il passato (mediante il ricordo) e il futuro (mediante l'anticipazione).

Con Agostino siamo nella fase denominata tardo-antico, in cui il tardo-romano si intreccia con gli sviluppi del paleocristiano fino al VI secolo. Già a partire dal III secolo la setta cristiana minacciata da persecuzioni e massacri e non ancora uscita dalla clandestinità comincia a realizzare una nuova vita nei percorsi ipogeici delle catacombe che minano alle fondamenta le scenografie romane, i cui edifici sono, agli occhi della nuova religione, non solo detestabili spiritualmente per le immagini e i simboli pagani, ma anche inutilizzabili dal punto di vista funzionale: terme, teatri, arene, risultano in antitesi al sistema di vita nascente. Solamente le basiliche e i templi sono facilmente trasformati in luoghi di riunione dei nuovi fedeli, adatti ad accogliere folle numerose.

Derivate da quelle ebraiche, scrive Zevi, “le catacombe cristiane, la cui lunghezza nella sola Roma supera i 100 km, implicano un’esperienza temporalizzata senza antecedenti e senza prolungamenti, fanaticamente antitetica a quella dello spazio statico imperiale. Percorsi pluridirezionati, incrociati e sovrapposti a vari livelli, con soste di cubicoli, cripte, sale, nicchioli, ma privi di mete e punti di arrivo; un’incredibile maglia variata ipogeica che sembra negare, anche per il suo preminente carattere cimiteriale, tutto ciò che la sovrasta e vibra sotto il sole”.⁸⁵

85 B. Zevi, *Controstoria e storia dell'architettura*, cit.

Forse è troppo semplice e immediato mettere in relazione questa concezione ultraterrena con il pensiero agostiniano, ma come non osservare almeno un parallelo tra la sua riflessione in merito al tempo e la temporalizzazione dei percorsi ipogeici catacombali? Del resto, anche nel momento in cui il cristianesimo si impossessa degli impianti basilicali, lo spazio viene plasmato in modo unidirezionale dall'ingresso all'altare fino all'abside, producendo nello spazio latino una «rivoluzione funzionale» consistente “nell'ordinare tutti gli elementi della chiesa sulla linea del cammino umano”.⁸⁶ In una chiesa cristiana lo spazio ha “una sola misura di carattere dinamico: la traiettoria dell'osservatore”⁸⁷, ed è disposto nel senso della lunghezza, sicché il ritmo di colonne e archi che si succedono lungo l'asse longitudinale accompagnano il fedele lungo il suo itinerario.

Bettini sembra confermare quando afferma che, più che uno spazio, quello che la basilica paleocristiana rende sensibile è una «dimensione» tutta spirituale, tradotta dal ritmico procedere dei colonnati in impulso cinetico verso la profondità: “una dimensione, quindi, talmente spiritualizzata, che si direbbe abbia più i caratteri del «tempo» che dello «spazio»”.⁸⁸ Ma aggiunge qualcosa di essenziale, nel momento in cui pone la questione secondo la quale l'abside potrebbe in realtà rappresentare il «primo nucleo» della formazione della basilica paleocristiana, “e che da esso si debba partire anche noi, per tentare di rifar la storia di questa formazione. L'abside infatti non è se non l'antica *memoria*, che, nelle aree cimiteriali sia cristiane che pagane, con-

86 B. Zevi, *Saper vedere l'architettura*, cit.

87 *ibidem*

88 S. Bettini, *Lo spazio architettonico da Roma a Bisanzio*, edizioni Dedalo, Roma 1978

teneva la tomba; e codeste memorie, con le celle e gli annessi, furono con ogni probabilità le più antiche costruzioni erette dai cristiani sopra terra. Furono poi, spesso, trasformate in basiliche, di cui, a riprova, vennero generalmente a costituire la parte absidale”.⁸⁹

Col che Bettini abbandona la concezione secondo cui la basilica paleocristiana deriverebbe da quella romana. Il che rafforza la tesi secondo cui, più in generale, ciò che Agostino opera non è solamente una «rivoluzione funzionale», ma una cesura rispetto all’archetipo tradizionale di fondazione di una città secondo il quale esiste una corrispondenza tra la Terra-Madre e l’universo, tra Terra e Cielo, tra la città degli uomini e la città degli dèi, secondo quel rapporto istituito per mezzo dell’intermediazione di Hestia. In effetti, la transizione tra il modello religioso e quello politico-religioso avviene, come abbiamo visto, già in età Ellenistica, nel momento in cui l’*agorà* si trasforma e in cui l’astrologia assurge a scienza e si sviluppano la tecnica e la matematica. Ma è solo con Agostino che la città degli uomini e la «Città di Dio» si separano definitivamente, e le chiese restano gli unici edifici che ancora possono essere investiti di un senso e ospitare quell’*axis mundi* che soppianta il pagano *bestia*, rivolto fin dall’età arcaica anche ai luoghi domestici, ove esso veniva ritualmente evocato e rappresentato, cioè effettivamente costruito, in forma di focolare. Agostino rappresenta dunque la cesura nella corrispondenza che, fino a poco prima, viene messa letteralmente in atto tra micro e macrocosmo. Non c’è alcuna possibilità di redenzione poiché “dalla città terrena sorgono i nemici, contro i quali si deve difendere la città di Dio”. Del resto, “sta scritto che Caino ha fondato una città;

89 *ibidem*

Abele, invece, come uno straniero, non ha fondato nulla”, e poiché

Il fondatore della città terrena fu un fratricida (...). Non c'è da sorprendersi perciò se molto più tardi, nella fondazione di quella città che presto si sarebbe messa alla testa di questa città terrena di cui parliamo, e avrebbe regnato su tanti popoli, a questo primo esempio o, come dicono i Greci, a questo archetipo ha corrisposto quasi un'immagine. Anche là fu commesso lo stesso delitto, che uno dei loro poeti ha ricordato così: «Grondano di fraterno sangue le prime nostre mura». Questa fu dunque l'origine di Roma, quando cioè la storia romana attesta che Remo fu ucciso dal fratello Romolo...⁹⁰

Dacché “noi quindi troviamo nella città terrena due modelli, l'uno che attesta la propria presenza, l'altro che per mezzo della sua presenza è simbolo della città celeste”, quella “della Chiesa che si salva grazie a quel legno al quale è stato sospeso *il mediatore tra Dio e gli uomini, l'uomo Cristo Gesù*” e certamente “una figura della città di Dio che è pellegrina in questo mondo”. Ma neppure la chiesa, la nuova basilica, può più sorgere dalle ceneri di quella romana. Il suo nucleo è l'abside, l'antica «memoria» della deposizione del cadavere dal quale germoglia un sapere altro, un sapere che aspira all'infinito sapendo, nel contempo, della costitutiva finitudine umana. Ricordate? La «città dei morti» è antecedente a quella «dei vivi». Tutto ciò, però, esclude, come vedremo, una lettura «spiritualistica» di contro ad una lettura «materialistica del mondo». Per ora possiamo forse azzardare una prima ipotesi, secondo cui le due città, in Agostino, in qualche modo si intrecciano. La Chiesa si salva ed è «pellegrina», ma

⁹⁰ Agostino, *La Città di Dio*, Bompiani, Milano 2001 (le due citazioni precedenti e le tre che seguono sono riprese dallo stesso libro)

in questo mondo mortale, pervaso dal male ma dove, forse, è possibile trovare anche un bene che rimane ancora sconosciuto.

In un campo parallelo al nostro, Hauser conferma che l'arte paleocristiana "supera l'incertezza formale e l'impaccio solo dopo l'editto di Milano" allorché "comincia il radicale mutamento delle forme" e "la Chiesa celebra il suo trionfo, non più nello spirito romano del dominio, ma nel segno di una potenza che dichiara di non essere di questo mondo. E solo ora, che la Chiesa è divenuta pienamente sovrana, si crea uno stile che non ha praticamente più nulla in comune con l'antichità classica".⁹¹ Di fronte alla religione, così come non esiste una scienza non esiste neppure un'arte autonoma e indifferente alla fede, sicché in campo artistico "lo scopo morale e didascalico è il tratto più caratteristico dell'interpretazione cristiana".

Agostino, allora, rappresenta quella soglia che traghetta il mondo antico e lo trasfigura verso un cammino che è quello europeo. Il che fa sorgere il sospetto che, dopo di lui, sia impossibile leggere il mondo antico senza la sua mediazione. Su questo punto Sini ha offerto pensieri illuminanti:

La sua scrittura (...) ha l'apparenza della *confessione* intimistica, ma, a mio avviso, va interpretata diversamente. Altrimenti si produrrebbe un depotenziamento, un'ermeneutica non all'altezza della potenza di Agostino. La scrittura di Agostino è un dialogo interiore con Dio, cioè con l'infinito. Perché questo è il punto veramente discriminante che lo pone a una distanza relevantissima dal mondo antico e lo colloca come cesura, inizio del mondo moderno: la ricerca dell'interiorità dell'infinito. Un'interiorità che non vuol dire interiorità psicologica, ma quella soggettività di tutta la cultura moderna europea che va da Cartesio, a Kant, a Fichte. Dentro l'interrogazione reiterata esplose quell'universo che un giorno diremo copernicano. Non esiterei a vedere una connessione pro-

91 A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, cit.

fonda di alcune pagine delle *Confessioni*, dove si invoca l'infinità di Dio nel tempio infinito dell'anima, con il destino di una scienza della natura straordinariamente nuova, efficiente, diversa. Non credo che Agostino sia da mantenere, per così dire, separato dalle scienze della natura o in contrapposizione. Non è un caso che tutto il Medioevo, proprio tra i maestri agostiniani, abbia avuto i maggiori studiosi della natura. Ha avuto coloro che hanno difeso l'impresa di entrare nell'infinito della natura perché questo significa entrare nel corpo di Dio. La scrittura agostiniana è la scrittura di questa congiunzione che era già segnata come destino della filosofia e dell'alfabeto, una congiunzione tra il segno mortale e l'immortalità del significato che lo abita. Son persuaso che bisogna leggere con forza e non omettere le prime righe dei tanti capitoletti delle *Confessioni* dove vi è l'invocazione a Dio da comprendere non come una giaculatoria ma proprio come l'essenziale di quello che poi seguirà. "Dio aiutami, Dio aprimi la mente, illuminami". Questo è il *proprium*. Dio infinito, mondo infinito, che, imploso dall'antichità, esplose verso il futuro.

(...) Ma allora Agostino è una scommessa di approfondimento dentro il finito e l'anima per trovarvi l'infinito, cioè è esattamente lo stesso processo che culminerà per certi versi in Hegel: porre l'infinito nel finito. Tuttavia, sappiamo noi cosa vuol dire porre l'infinito nel finito? Sappiamo cosa vuol dire andare oltre queste bellissime frasi: «Vai oltre la visibilità delle stelle». In effetti, noi stiamo andando oltre la visibilità delle stelle, stiamo concependo una cosmologia che è certamente una cosmologia ultrasensibile, non una cosmologia degli occhi e nemmeno del tempo mondano; la fisica contemporanea ha stravolto questa visione. Però, tutto questo non è già il cristianesimo di Agostino, mi chiedo? Non ne è la conseguenza poderosa e insieme inquietante? Possiamo leggere le *Confessioni* e dimenticare le riflessioni preoccupanti che Nietzsche svolge in *Genealogia della morale* sullo spirito cristiano? Su questa esigenza di profondità, di sincerità, di verità, su questa volontà di verità? E questa volontà di verità non si coniuga, appunto, con tutta la nostra esigenza tecnologica?⁹²

92 G. Reale, C. Sini, *Agostino e la scrittura dell'interiorità*, San Paolo, Milano 2006

“Se trascurassimo l’importanza del monachesimo, scrive Mumford, ci mancherebbe una delle chiavi della nuova forma urbana”. Il monastero diviene “di fatto un nuovo tipo di polis”⁹³, una roccaforte religiosa che impedisce “alla ritirata generale di trasformarsi in catastrofe”. Ma “il legame più intimo tra la città classica e la medievale” che egli vede costituirsi nel monastero, in realtà, lo abbiamo osservato, non esiste.

Facciamo un’ultima rapida incursione. Le invasioni barbariche iniziate nel III secolo proseguono, e a ciò fa riscontro una diminuzione della popolazione e la conseguente riduzione delle attività cittadine. I superstiti ai massacri si spostano sulle colline per cercare rifugio, in insediamenti lontani dalle coste soggette a scorribande. Ciò segna la fine dell’urbanesimo. Si moltiplicano i saccheggi degli edifici, crollano i sistemi di comunicazione viaria e, conseguentemente, si interrompono gli scambi commerciali e culturali tra le regioni. L’interruzione degli acquedotti e lo sfacelo degli edifici sono all’origine della caratteristica spettrale presenza di «città morte», quali Pausania evoca in modo analogo nel momento in cui si reca, qualche secolo addietro, nelle regioni abbandonate della Grecia, dove le città si presentano come «gusci vuoti». Nel nord della penisola italica intere regioni divengono inabitabili e la gente si rifugia nella laguna veneta. Vengono fondate Burano, Chioggia, Grado, Torcello, Venezia. Nel centro si ripopolano gli antichi e maggiormente difendibili centri etruschi, come Castellana, Civita, Cortona, Orvieto, Perugia e Sorano. Al sud si registrano le invasioni arabo-normanne, e il paesaggio si riduce ad uno stato quasi desertico. Ma emergono i nuclei bizantini, quali Catanzaro, Foggia, Gioia del Colle, Martina Franca, la nuova Taranto. Milano è la sede

93 L. Mumford, *La città nella storia*, cit.

imperiale. Ravenna è il cuore dell'esarcato bizantino. Palermo e Siracusa sono centri del mondo arabo. Pavia è la capitale del regno longobardo, la cui dominazione, partendo dalla Scandinavia, dura oltre due secoli, dal 568 al 774, giungendo fino nelle zone meridionali dopo aver occupato le più importanti città della Padania. Vengono sconfitti e cacciati da Carlo Magno che, incoronato nella notte di Natale dell'anno 800, viene nominato imperatore del Sacro Romano Impero. La rinascenza carolingia è alla radice di un rifiorimento culturale, che si interrompe con la fine dell'impero carolingio e rinasce con il movimento cluniese, il quale riprende contatto con la cultura bizantina e, attraverso Gerberto di Aurillac, intreccia legami con la cultura araba entro la quale la tradizione della cultura orientale (greco-bizantina) si conserva e accresce, permettendo all'Occidente di riscoprire (recuperandoli in seguito alle perdite causate dalle invasioni barbariche) l'opera aristotelica e platonica.

Dal V al IX secolo, là dove il monachesimo crede di aver vinto il paganesimo, risorgono gli antichi costumi dei Celti, dei Liguri, degli Iberi.

“Il tentativo di riorganizzare il patrimonio edilizio, scrive Zevi, sfocia in un «tessuto urbano diradato» e quindi non più in netta opposizione alla campagna”. Le due Italie che si contrappongono e si logorano a vicenda sono quella longobarda “in cui prevale il modello della regione-stato con un forte decentramento di attività nel territorio” e quella bizantina, dove “impera la città-stato che controlla il latifondo senza aver neppure bisogno di insediamenti minori”, che creano lo spazio per una terza Italia, quella della Chiesa, dei vescovati e delle abbazie benedettine. Mentre si impone il cristianesimo come cultura dominante riprendono nuove invasioni e saccheggi, con il conseguente totale disfacimento del paesaggio. Nel frattempo, gli arabi

conquistano il Medio Oriente, le coste africane del Mediterraneo e la Spagna. Per molto tempo la linea dei Pirenei segna il confine tra cristiani e musulmani.

La necessità determina la riscoperta delle mura come sistema di protezione urbana, le quali divengono anche strumento politico e consentono la riapertura delle rotte commerciali nazionali e internazionali, anche via acqua. Nei primi decenni dell'anno Mille, in Italia si afferma il «libero comune». Al sistema stradale romano si affianca quello irregolare, ondulato, con visuali a raggiera, aderente alla topografia del terreno, proprio di questa epoca. Il tessuto urbano si modella organicamente secondo le funzioni richieste dalle attività commerciali in fermento che spesso convivono con gli spazi domestici. Si sviluppano itinerari utili al tempo stesso alla difesa, allo scambio commerciale e alla diffusione dell'arte.

L'età dei monasteri dura grosso modo dal 980 al 1130, e coincide con le epoche convenzionalmente definite del proto-romanico e del romanico. L'età delle cattedrali occupa gli anni dal 1130 al 1280 in cui nascono i «liberi comuni». L'età dei palazzi corre dal 1280 al 1420, ed è quella in cui germoglia il gotico e fioriscono i mercati.

Nel 1179 pazzi e malati vengono relegati nei lebbrosari. Si accendono i roghi dell'inquisizione e Papa Innocenzo III fa strage di catari, valdesi e, nel 1215, di ebrei, mentre gli imprenditori della penisola italica aprono nuove rotte commerciali marittime. L'*universitas* diviene, con le parole di Mumford, la corporazione per antonomasia.

I tre secoli e mezzo di dominazione islamica e normanna causano segni profondi. Bisanzio, dal Trecento, perde titolo di avamposto e si assiste al graduale abbandono del Mediterraneo orientale. Nel 1348 il morbo della peste nera, unitamente alle

ondate epidemiche successive che si protraggono fino al 1400, causano drastici cali nelle popolazioni di tutta Europa, con minori effetti nelle campagne, dove la popolazione è più isolata. Dieci anni prima, nel 1337, ha inizio la guerra dei Cent'anni, conflitto tra il potere monarchico centrale francese e le forme di potere feudale inglesi.

Mentre tutto ciò accade, la pratica di lettura si trasforma. La tecnica mnemonica del passato impegna l'innervazione psicomotoria della lingua, ciò che invece trascurano i Padri della Chiesa. Illich ci dice infatti che la «memoria» per i cristiani è innanzitutto un rito liturgico in cui si ripresentano gli eventi delle Sacre Scritture, le quali costituiscono la struttura comune del ricordo cristiano. «In tale contesto la *lectio*, la «lettura», è anzitutto una commemorazione rituale di quella storia unica. Il pio lettore desidera esser posseduto dalla parola, non manipolarla».⁹⁴ Per più di mezzo millennio l'addestramento della memoria è trascurato, tanto che quando persino Carlo Magno vuole risuscitare la mnemotecnica per motivi mondani, Alcuino risponde affermando di non aver molto da proporre:

Non ci sono altre regole all'infuori di queste: la pratica del parlare, l'abitudine di scrivere, l'applicazione alla riflessione, e l'astenersi dalle bevande alcoliche, che minacciano sia la salute del corpo sia l'integrità della mente.

Ugo di San Vittore sembra essere il primo a riproporre seriamente l'addestramento della memoria sulla base della tradizione antica, trasformandola radicalmente e «ponendola al servizio della *historia*». La «lettura» fa da anello di congiunzione

94 I. Illich, *Nella vigna del testo*, cit.

tra la «Chiesa macrocosmica» e il «microcosmo dell'intimità», che è l'intimità personale del lettore. È una «lettura» intesa come «attività monastica», che nella pratica diviene un'attività motoria in senso corporeo: leggendo, la pagina viene letteralmente incarnata. «Egli, scrive Illich, comprende le righe seguendone il *tempo*, le ricorda ritrovandone il *ritmo* e le pensa come cose che si mettono in bocca e si masticano».⁹⁵ È come se la pagina fosse una vigna in cui Ugo raccoglie i grappoli o i chicchi d'uva dai filari rappresentati dalle righe del testo scritto. Del resto, il latino *legere* deriva da un'attività fisica, connota un «raccogliere», «fare un fascio», «mietere», «ammassare». La lettura diviene un abito di vita e di sapere, *lectio divina*, e la sua origine è ebraica. Come Agostino, Ugo non fa distinzione tra fede e ragione. Ciò, al contrario, non avviene nella *universitas*, in cui lo *studium legendi* «cessa di essere un modo di vivere per la grande maggioranza dei lettori assidui ed è considerato una particolare pratica ascetica, detta «lettura spirituale». D'altra parte lo «studio» si riferisce sempre più all'acquisizione di sapere. La *lectio* si divide in preghiera e studio».⁹⁶ All'infuori del monastero, l'alfabeto non coinvolge il parlare quotidiano.

Il canto gregoriano ha particolarità così marcate ed un legame così specifico con il latino che, con la celebrazione cerimoniale del libro e la recitazione attenta agli accenti da adottare forma un «fenomeno acustico incastonato in un'architettura complessa di ritmi, spazi e gesti».

Dalla comparsa del latino, per millecinquecento anni, l'alfabeto non trascrive «i suoni del parlare» – sebbene è ancora una volta opportuno precisare che tali suoni si costituiscono

⁹⁵ *ibidem* (corsivi nostri)

⁹⁶ *ibidem*

solo entro la pratica alfabetica divenendone suoi prodotti, e non pre-esistono prima – ma è impiegato per scrivere appunto il latino messo in forma alfabetica durante gli ultimi secoli prima di Cristo. Solo dopo la morte di Ugo (1142), nota Illich, l'alfabeto comincia ad essere usato da cronisti e notai per trascrivere il parlato. Si conclude la fase monastica e inizia quella scolastica, e anche nel lettore avviene un cambiamento radicale: egli non coglie più le parole dalle righe del testo contenuto nella pagina, nella vigna; ora il lettore «sfoglia le pagine». A tale rivolgimento contribuisce Ugo stesso, allorquando propone un dovere «universale» di impegno nello studio, un invito allo *studium legendi*. La lettura diventa muta, lettura «della mente», già praticata solo occasionalmente nell'antichità, tanto da essere considerata una prodezza. Sappiamo come Agostino si stupisce nel vedere il suo maestro, il vescovo Ambrogio, leggere senza muovere le labbra:

Nel leggere, i suoi occhi correvano sulle pagine e la mente ne penetrava il concetto, mentre la voce e la lingua riposavano. Sovente, entrando, poiché a nessuno era vietato l'ingresso e non si usava preannunziargli l'arrivo di chicchessia, lo vedemmo leggere tacito, e mai diversamente. Ci sedevamo in un lungo silenzio: e chi avrebbe osato turbare una concentrazione così intensa?⁹⁷

È questo, afferma acutamente Sini, il primo indizio di un atto di pensiero infinito che si accende in Agostino, nel momento cioè in cui egli osserva il proprio maestro leggere con «la sola anima silente, impercettibile, immateriale». È così che egli “aprende anche la lettera della «verità» che sta al fondo della lettera delle Sacre Scritture. Allora un nuovo mondo gli si para

97 Agostino, *Le Confessioni*, cit.

d'innanzi, abitato da possibilità che prima, da retore pagano, non poteva neppure immaginare⁹⁸.

Se ai suoi studenti Ugo parla, Tommaso d'Aquino, un secolo dopo, fa lezione utilizzando appunti preparatori, scrivendo in carattere corsivo, «adatto a buttar giù alla svelta una scaletta», su un supporto che non è più la pergamena, ma la carta. Tanto che alla fine del XIV secolo l'insegnamento universitario consiste, per la maggior parte, nel dettare da parte del maestro e nel prendere appunti da parte degli allievi (il nuovo esercito di scribi).

Afferma Illich: «l'epoca delle grandi cattedrali gotiche fu anche quella in cui venne realizzato il libro portatile nel vero senso della parola. (...) Si tratta sempre di un manoscritto, non di un libro stampato, ma tecnicamente è già un oggetto sostanzialmente diverso. Il flusso dell'esposizione è stato ritagliato in paragrafi la cui somma è ciò che ora forma il nuovo libro. (...) Questi passaggi dalla registrazione della parola alla registrazione del pensiero, dalla traccia della sapienza alla traccia della conoscenza, dalla trasmissione di *auctoritates* ereditate dal passato all'immagazzinamento di un «sapere» bell'e pronto per l'uso, si possono certo intendere come il riflesso, nel corso del XII secolo, di una nuova mentalità e di una nuova economia⁹⁹. Quelle che Ugo legge sono già lettere ridisegnate nel IX secolo, ma la loro successione rimane sostanzialmente immutata. Nasce l'indice secondo il principio dell'ABC, come pure il catalogo, sintomi e componenti essenziali di una rivoluzione concettuale. Nel contempo la coerenza intrinseca tra riga di testo e miniatura si dissolve, e la miniatura diventa un «circo di creature fantasti-

98 G. Reale, C. Sini, *Agostino e la scrittura dell'interiorità*, cit.

99 I. Illich, *Nella vigna del testo*, cit.

che» che esaltano la ricchezza di chi lo possiede. Il testo si può ora considerare qualcosa di distinto dal libro, visualizzabile anche con gli occhi dell'anima, e le lettere dell'alfabeto rompono il loro «tradizionale asservimento al latino». Ma per la maggior parte dei pensatori dei primi decenni del XII secolo l'astrazione non è ancora un tema di riflessione. Affinché ciò avvenga, i manoscritti arabi e bizantini hanno avuto un ruolo essenziale permettendo agli scolastici di approdare alla versione greca del pensiero di Aristotele.

Questa aspirazione ad un nuovo ordine, nota Illich, è stata ampiamente studiata e trova la sua espressione nell'architettura, nel diritto, nell'economia e nelle nuove città. Notiamo un parallelo tra la mancata diffusione dell'alfabeto presso la comunità, e la conformazione dei nuovi tessuti urbani originati da una sensibilità che si appoggia e si affida, dice Piccinato, alla massa dei cittadini. È il momento in cui si affrontano davvero i problemi del «caso per caso», si adattano gli schemi ai luoghi, si compone l'insieme organico ed unitario della città adagiata al terreno e consona alla funzione, rifuggendo da ogni astrazione. «Il Medioevo, esitando a lungo tra lo schema ortogonale e lo schema radiocentrico, ci mostra una potenza di libertà creativa originale che rifugge da ogni astrazione geometrica».¹⁰⁰ Diversamente è per i monasteri e le cattedrali, la cui realizzazione è affidata ai «letterati», figli della parola e, perciò, del *tempo*. Ma al di là di queste differenze, nel X secolo si registra una piena volontaria abdicazione dell'interesse individuale in favore delle esigenze della collettività e «sotto l'apparenza dell'irregolarità e del pittoresco della terza dimensione (...), si mostra chiaramente l'ordine. Il quale non significa uniformità geometrica, ma piut-

100 L. Piccinato, *Urbanistica medievale*, edizioni Dedalo, Roma 1978

tosto, da una parte la volontà di unificare, di uguagliare, di dare a tutto la stessa struttura; dall'altra il desiderio di specializzare, di classificare, di ripartire, di adattare le cose ai vari scopi. Nell'armonia di queste due opposte tendenze sta l'anima dell'urbanistica medioevale e lo spirito di tutto il medioevo".¹⁰¹

Va tuttavia precisato che l'architettura romanica non è un preludio imperfetto a quella gotica. Per molti aspetti, tra romanico e gotico si legge la frattura fra antico e nuovo monachesimo, simboleggiata dalla polemica fra Pietro il Venerabile, abate di Cluny, e San Bernardo, abate di Chiaravalle. Il passaggio avviene tra una spiritualità centrata sul servizio divino, sull'«Opus Dei», ad una mistica che unisce preghiera e lavoro manuale, praticato dai monaci a fianco dei laici. Fra i caratteri del romanico v'è l'imprecisione di un linguaggio «traballante» che sottende squilibri, simmetrie non rispettate, cavità assai compresse, elementi strutturali non a piombo, linee devianti, muri non rasati, luci sghembe e distorte, oltre all'innovazione della volta a crociera che fra l'altro consente una continuità tra parete e soffitto conferendo all'invaso chiesastico un'unità spaziale impostata sulla «metrica» definita dalle campate e caratterizzata dal concatenamento di tutti gli elementi dell'edificio.

A ragione, Zevi sottolinea come nelle cattedrali romaniche di tutta Europa "il cammino dell'uomo risponde a sollecitazioni psicologiche assai più complesse di una univoca direttrice".¹⁰² È difficile dire se un'affermazione di questo tipo prende in considerazione unicamente le nuove caratteristiche della spazialità romanica o sottende anche alla «musicalità» incarnata negli edi-

101 *ibidem*

102 B. Zevi, *Saper vedere l'architettura*, cit.

fici religiosi. In questo, è utile riferirsi allo splendido libro di Schneider, *Pietre che cantano*. Nella *tesi* illustrata all'inizio del volume si legge: “Nel portale della cattedrale di Santa Maria de Ripoll sono scolpite nella pietra 12 statue, definite prodotto della libera fantasia fin quando non si comprese che simboleggiavano il ritmo dell'anno. Con quale diritto d'altra parte sarebbe lecito supporre che nel convento benedettino, dove la vita a ogni ora del giorno e della notte era subordinata a una ben precisa simbologia rituale (elaborata in ogni minimo particolare), sorgesse all'improvviso un chiostro che il costruttore avrebbe progettato senza pensare «assolutamente a niente» o lasciandosi guidare da motivi puramente decorativi o formalistici? Non si vuole certo giudicare negativamente l'analisi formale, rivolta alla semplice apparenza, a patto che essa non venga considerata come scopo finale e non soffochi il precipuo anelito umano a ricercare il senso o il ritmo del tutto. Solo con esitazione consegno questo libro al lettore moderno, poiché esso presuppone di fatto quella fusione di udito e vista che gli antichi cinesi definivano «luce degli orecchi». Per le culture superiori orientali e per la mistica medievale europea, questa fusione non era affatto insolita”.¹⁰³

Il libro si chiude con una postfazione di Elémire Zolla. Ecco alcuni passi: “Schneider osservò i chiostri romanici di San Cugat, di Gerona e di Ripoll in Catalogna, annotò le figure fantastiche effigiate sui capitelli assegnando a ciascuno un valore musicale, quindi lesse come simboli di note le singole figure, basandosi sulle corrispondenze tramandate dalla tradizione indù, e scoprì infine che la serie corrispondeva alla esatta notazione degli inni gregoriani dedicati ai santi di quei chiostri.

103 M. Schneider, *Pietre che cantano*, SE, Milano 2005

Le pietre cantavano, a saperle leggere, melodie precise. Fin qui ci sarebbe soltanto da rallegrarsi per un'operazione delle più brillanti di archeologia musicale, per l'avvio alla lettura musicale di chissà quanti altri complessi di scultura romanica. Ma a trarre tutte le conseguenze che il caso impone, ci si accorge che vacilla il nostro mondo culturale di tutti i giorni, che la storia e i valori comunemente accettati tremano come figure d'un velo dipinto (...). Le ricerche di Schneider, e non solo quelle, ci mostrano come "la realtà in ultima analisi è ondulatoria, ogni cosa si definisce dalla sua vibrazione specifica, cioè dal suo ritmo animatore; l'essenza delle cose è la loro musica". Zolla comprende tutto, e lo comprende molto bene, quando dice che in quei chiostri affiora una «conoscenza metafisica non trascritta su pergamene, ma urlata dai capitelli». E conclude: "A che vi serve una filosofia se non la potete scolpire, cantare e danzare? A che vi serve scolpire, cantare, danzare se così facendo non imparate a conoscere gli archetipi del reale?"

Lasciamo al lettore il piacere di addentrarsi nella stupefacente genealogia messa in esercizio da Schneider. Notiamo solo di passaggio che nella teoria medievale della musica la parola «neuma» possiede più significati: anzitutto «suono», che denota la sillaba consistente in uno o più suoni (in un duplice legame sonoro con il testo); ma può significare anche l'intero canto, e, come precisa Capuano, in particolare il canto eseguito nelle cattedrali dopo l'Antifona. Sono considerazioni che corroborano "una concezione non parcellizzata del suono nel periodo della notazione neumatica, come se il grafo non volesse corrispondere pienamente a quanto dai teorici greci in poi era stato stabilito. La dipendenza di questa scrittura e concezione del suono dell'immagine dal movimento della mano fa sì che un solo neuma possa significare anche un gruppo di suoni rappresenta-

to da un solo gesto non ulteriormente scindibile”.¹⁰⁴ Solo in qualche caso i neumi denotano suoni singoli. Nella maggior parte dei casi sono «molecole» che raggruppano più suoni (gruppi di tre o anche molto più numerosi). È una particolarità strettamente connessa alla «natura gestuale e spaziale» del neuma e all'intimo sodalizio con il testo. Affermare che nel canto gregoriano vige un «tempo sillabico» significa “non solo sancire la connessione strutturale col testo, bensì ci riporta alla questione dell'articolazione: che vi sia un tempo significa la possibilità di allungare, di accorciare, di soffermarsi, di scivolare via, e quindi di inscrivere tutto ciò, in qualche modo, nello spazio-foglio. L'apposizione dei neumi sulle righe di testo significa proprio la realizzazione di queste determinazioni «motorie» del testo stesso, la conferma visiva della sua elasticità”.

È pensabile accostare tali caratteri di «elasticità» connessi alla «natura gestuale e spaziale» del neuma e all'«intimo sodalizio con il testo» a quel caratteristico *continuum* dei tessuti medievali in cui emerge l'unità di un impianto organico in un susseguirsi di ritmi scanditi dagli invasi di volta in volta rappresi e dilatantesi, propri dei borghi e delle città medievali sparsi in tutta Europa?

Azzardiamo un altro parallelo: alla parlata di Ugo succede il metodo di Tommaso d'Aquino, così come alla scrittura neumatica succede la notazione polifonica (il cui momento di grande splendore si registra in Francia con la Scuola di Notre Dame) che introduce i valori ritmici dei suoni e produce il conseguente allontanamento dall'intimo sodalizio tra suono e parola caratteristico del canto gregoriano. Ciò che avviene è che “la flessibilità e la grazia della scrittura neumatica vengono irrigidite

104 G. Capuano, *I segni della voce infinita*, cit.

in forme geometriche (...); non solo il suono andrà inteso a partire da una dislocazione sull'asse dell'altezza-lunghezza, ma dovrà anche essere misurata e quantificata la sua «larghezza», la sua durata¹⁰⁵. Con il passaggio successivo del XIII secolo, dovuto alla notazione «pre-franconiana», si rende visibile il «contemporaneo movimento in direzione orizzontale e verticale», in una linearizzazione temporale. Capuano fa l'esempio legato alle rivoluzioni dei pianeti, ma «le metafore spaziali potrebbero moltiplicarsi all'infinito: l'importante è afferrare il modo in cui in questo microcosmo del foglio il tempo si fa spazio». Affermazione che per noi riveste la massima importanza poiché un altro parallelo diviene a questo punto possibile tra la spazialità della notazione «pre-franconiana» e quella delle cattedrali gotiche (i primi edifici nascono forse non a caso nella Francia della Scuola di Notre Dame), caratterizzate da contrasti dimensionali (ecco il parallelo con il «contemporaneo movimento in direzione orizzontale e verticale») e dalla continuità spaziale.

Rispetto al romanico, è indubbio che il gotico, dal punto di vista costruttivo, ne continua, approfondisce e conclude la ricerca, fino a raggiungere il parossismo della tensione e, contemporaneamente, riuscendo a negare le pareti e stabilire una continuità spaziale tra interno e esterno attraverso le vetrate istoriate. Ma il tema spaziale più rilevante che distingue le cattedrali gotiche da quelle romaniche è, come acutamente rileva Zevi¹⁰⁶, il «contrasto delle forze dimensionali» (ecco il parallelo musicale con la necessità di intendere il suono non solo «a partire da una dislocazione sull'asse dell'altezza-lunghezza», ma

105 *ibidem*

106 B. Zevi, *Saper vedere l'architettura*, cit.

anche a partire dalla «larghezza»). Nel gotico, come mai prima d'ora, coesistono e contrastano due direttrici: la verticale (l'«altezza-lunghezza») e la longitudinale (la «larghezza-durata»). Conoscere la musica, dice Tommaso di York, è conoscere l'ordine di tutte le cose.

L'unità spaziale dell'edificio romanico si riscontra anche nella corrispondenza tra la plastica scultorea e i partiti architettonici, di cui le sculture divengono parti integranti lavorate direttamente dalla pietra posata in opera dalle maestranze. Gli elementi di un edificio romanico sono sempre subordinati all'unità architettonica, la cui spazialità è in sé conchiusa, relativamente ampia. La cattedrale gotica è uno stato di divenire, è un processo, direbbe Hauser, non un risultato, tale da sembrar nascere davanti ai nostri occhi, in un'incompiutezza che non intacca minimamente l'edificio, ma ne aggiunge forza e fascino. L'architettura gotica rappresenta così una «forma tutta particolare in cui si compenetrano lo spiritualismo cristiano e il sensualismo realistico» di quell'età in cui «l'antichità è effettivamente superata». In età gotica le statue addossate alle pareti o racchiuse nelle nicchie sono scolpite anche laddove l'occhio non nota e non può vedere il lavoro dell'artista o dell'artigiano, poiché “nessun grado dell'essere, per quanto basso, è del tutto insignificante o abbandonato da Dio, e perciò indegno dell'attenzione dell'artista”.¹⁰⁷

Rispetto all'antichità, fra Cielo e Terra, nel Medioevo esiste un'enorme tensione fra due ideali contraddittori. Conquistare il Cielo (la salvezza o, se si preferisce, la vita eterna) fin dalla vita terrena e, dall'altro, fare scendere il Cielo sulla Terra. Il primo è il movimento dell'eremita, la *fuga mundi*. Il secondo è il tentativo

107 A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, cit.

di realizzare sulla Terra la felicità eterna attraverso il ritorno al paradiso perduto. È il sogno millenarista che nasce dall'escatologia cristiana, innestandosi nella tradizione apocalittica e legandosi al mito dell'Anticristo. Al di là del tempo della paura e delle prove da superare in questo mondo, si intravede un messaggio di speranza nell'attesa della resurrezione finale. Il desiderio è quello di andare «in fondo all'ignoto per trovare cose nuove». Ma ciò avviene nel gotico, più che nel romanico. Un ulteriore discriminante tra il primo e il secondo si può rintracciare nel fatto che quest'ultimo concede ancora spazio alla tradizione bizantina e alla simbologia tardo-antica, mentre il gotico esprime maggiore disponibilità a «trovare cose nuove». In entrambi i casi per l'uomo del tempo si tratta di trovare le chiavi che aprono le porte degli scrigni per attingere i segreti di quel mondo nascosto, il «mondo vero ed eterno» della salvezza, ma nell'ambito di una coabitazione tra procedimenti simbolici e procedimenti dialettici, per andare a ritrovare quella che Dante descrive nel *Convivio* la «veritate ascosa sotto bella menzogna».

Rispetto all'antichità l'uomo è in cammino (è *homo viatur*) verso la salvezza. Ma il suo è un cammino lungo e difficile, ed egli è chiamato a scegliere una direzione che gli consenta di orientarsi nella «foresta di simboli» in cui si trova immerso. Le cattedrali, del resto, sono anche e forse soprattutto un racconto che ha il significato di un rito che ripete di volta in volta la creazione dell'universo, ma dal punto di vista della nuova visione cristiana che poggia su un orizzonte di senso trasfigurato rispetto a quello delle epoche precedenti. Da questo punto di vista nella cattedrale medievale si può cogliere la convergenza della fede cristiana – in cui rientrano il patrimonio scritturale della Rivelazione e i temi cari alla devozione popolare – con le forme del sapere nei suoi aspetti ufficiali ma anche in quelli occulta-

mente praticati, coltivati e protetti dal segreto. Nasce dunque il sospetto che una lettura immediata, dal punto di vista formale, non consente di cogliere il messaggio complessivo di una cattedrale. Ci limitiamo a qualche esempio.

Si potrebbe partire nel constatare che il rapporto dell'uomo del Medioevo nei confronti dei numeri è ancora un rapporto «sacralizzato». I costruttori adottano misure e proporzioni collegati con i numeri ciclici attinti dall'astronomia (3, 7, 12, 30, 360), ma definiscono pure, per ogni cattedrale, una fisionomia numerica propria elaborata tenendo in considerazione le caratteristiche del luogo, particolarmente per quanto attiene lo specifico rapporto che si instaura con la volta celeste, le energie telluriche, la dedicazione dell'edificio, ecc. A Cluny, il numero che riassume tutti i simboli numerici utilizzati nella costruzione dell'edificio è il 153, corrispondente al numero dei pesci narrati dai *Vangeli*, e la cui chiave è, secondo Agostino, il numero 17, poiché la somma di tutti i numeri da 1 a 17 raggiunge appunto il totale di 153. Il 17 riveste un valore simbolico già di per sé, poiché è il risultato della somma di 10 e 7, dove il primo corrisponde al numero sacro dei comandamenti, mentre il 7 è il numero della *Santa Alleanza*.

Un secondo esempio viene dall'iconografia simbolica raffigurante i mostri che, nel processo della Creazione, rappresentano il passaggio dall'informe alle forme definite. Ma il collegamento alla tradizione antica avviene unicamente a condizione di trasvalutare quest'ultima nel suo significato, alla luce di quello nuovo offerto dalla Rivelazione. Viene così ribadita l'origine di un tutto unico, ma anche la superiorità dell'uomo su tutte le forme di vita. Eppure, si tratta di un tutto unico visibile come tale solo dal momento in cui, di fatto, è separato: dal corpo-mondo siamo già da tempo nel mondo diviso.

Potremmo proseguire con altri esempi, fra cui la relazione simbolica tra la croce e l'albero della vita, o l'analisi iconografica del drago trafitto da San Michele, dove il richiamo è al rituale indiano della posa della prima pietra coincidente con il punto in cui si trova la testa del serpente che sostiene il mondo. Il picchetto che il muratore introduce nel suolo, esattamente nel punto indicato dall'astronomo (la cui figura è ora distinta da quella dell'architetto), ha lo scopo di immobilizzare la testa del serpente. Ma San Michele rappresenta per la cristianità del XII secolo la vittoria della luce sull'energia tenebrosa e indifferenziata della Terra, canalizzata verso il Cielo. Del resto, nelle cattedrali gotiche il tema della luce non si esaurisce in quello dell'«illuminazione divina», ma rappresenta anche il contrasto con l'ombra, alludendo pure al conflitto tra bene e male. La vittoria della luce non è scontata, poiché presuppone il modellamento dell'anima e il superamento della materia attraverso l'elevazione spirituale. È la stessa vita dell'uomo ad essere vista in chiaro-scuro, nel modo efficacemente espresso anche dalla scultura. L'abate Suger, ispiratore della cattedrale di St. Denis, può dire:

Nobile risplende l'opera, ma l'opera che alta risplende deve rischiarare le menti così che vadano per luci vere al vero lume di cui Cristo è porta.

Cristo è la porta (egli stesso dice «io sono la porta») e questa idea viene fedelmente, perfino letteralmente seguita, nella struttura dei portali delle cattedrali attraverso un serie di simbologie che ne coinvolgono pure l'iconografia. Burckhardt ha compiuto interessantissimi studi sul portale della cattedrale di Basilea. La porta è un passaggio, una soglia tra due mondi, quello della materia e quello dello spirito. Il portale è il modello simbolico della

cattedrale stessa che, come il Cristo, è una porta. Il portale è allora il simbolo del simbolo, riassume cioè tutto il significato simbolico dell'edificio. Il percorso avviene da Ovest a Est, perciò nella direzione della luce. Vediamo come l'attraversamento della porta esprima all'ennesima potenza la rappresentazione simbolica di un cammino iniziatico che va dalla materia allo spirito.

Abbiamo già osservato, sulla scorta delle ricerche di Schneider, le «pietre che cantano». Appare indubbio che così come la struttura muraria e l'uso della luce e del colore rispondono ad un disegno calcolato che non è solo il risultato di un progetto tecnico, ma l'esplicitazione di una precisa concezione rivolta al rapporto tra Cielo e Terra tradotta in termini spaziali fortemente caratterizzati, così la scultura si rivela depositaria di una sapienza che va al di là di un fine meramente decorativo, ma anche genericamente narrativo. In fondo, anche Dante, nel *Paradiso*, riconduce la musica al suo sacro significato originario e la pone in stretta relazione con la luce.

Nel Medioevo, sottolinea Le Goff, la realtà è la Cristianità. È in funzione di essa che il cristiano definisce il resto dell'umanità e si colloca in rapporto all'«Altro». Nel Medioevo non ci sono né un tempo né una cronologia unificati, ma la vita del Cristo taglia in due la storia, sicché ne risulta un'inclinazione, una sensibilità essenziale per la cronologia. Ma questa cronologia non è ordinata lungo un tempo divisibile in momenti eguali, esattamente misurabile, quello che noi chiamiamo un tempo oggettivo o scientifico. È una cronologia significativa. Ogni cronaca medioevale comincia dalla Creazione, da Adamo, e sottintende la conclusione nel Giudizio Universale. Ma in questo modo è già un discorso sulla *storia universale*.

Abbiamo accennato alla coabitazione, nella società medioevale, e spesso nello stesso uomo, tra un sistema simbolico e un sistema concettuale. Ma si tratta di una coabitazione in tensione, in cui l'antico sistema, lentamente e progressivamente, si trasforma, se non addirittura dilegua.

Un fatto sembra vieppiù chiarirsi: man mano che l'architettura evolve con l'evolvere e le trasformazioni degli abiti di vita e di sapere connessi a pratiche determinate, le restrizioni tipologiche si esauriscono e non è più possibile definire i caratteri comuni dell'architettura, se non per principi d'azione e linee di ricerca. La strada che conduce l'architettura a risolversi in un giuocino di formulette preconfezionate e asfittiche, quindi in un fatto eminentemente tecnico-figurativo, laddove i lumi non ammettono ombre e dove la ragione viene incanalata nei binari dell'astratta e strumentale razionalità della logica binaria, questa strada condurrà ad Auschwitz. Quella che riscopre un senso dell'architettura connesso alla generazione spaziale di ritmi legati all'esperienza dell'umano sarà invece il baluardo contro l'asservimento al potere politico e tecnocratico, contro l'idolatria, la corruzione, il cinismo e l'ipocrisia. È qualcosa che già sin d'ora, procedendo nel nostro percorso, dobbiamo tenere presente e scrutare in modo costante con la coda dell'occhio.

Un'ultima considerazione. A Chartres, nel pavimento della cattedrale, nel punto di intersezione della navata con il transetto, tra la terza e la quarta campata – non a caso: il 3 simboleggia il Cielo, il 4 la Terra – è tracciato un grande labirinto. Secondo Fulcanelli, il labirinto avrebbe contenuto nel proprio centro un'immagine riprodotte lo scontro fra Teseo e il Minotauro, un tema dalle valenze affini a quelle del drago trafitto per opera di San Michele, cui abbiamo accennato. Arianna, non raffigurata, ma strettamente relazionata al mito come colei che permette

a Teseo di portare a termine la prova, si collega alla Vergine, tramite tra Terra (il Minotauro; non a caso si ritrova il rapporto tra il toro – la testa del Minotauro – e la Vergine) e Cielo. La ricerca si connota nel Medioevo come la condizione del viaggio che può essere affine a quella della vita (sentita come passaggio temporaneo o esilio sulla Terra in cui si devono affrontare prove e fatiche) oppure scelta al fine di una rigenerazione spirituale. La meta, nell'uno e nell'altro caso, è sempre quella della Città Celeste. Il fedele crede che, percorrendo il labirinto in ginocchio fino al centro, può acquistare le stesse grazie e indulgenze del pellegrino che si reca a Gerusalemme, a sua volta figura della Gerusalemme Celeste. Percorrere il labirinto significa affrontare il percorso di morte e rigenerazione che dà accesso alla salvezza. Ma, come Dioniso all'orecchio di Arianna, così l'architettura non cessa di sussurrare «sarò il tuo labirinto» alla parola che tenta di venirne a capo, nominandone il silenzio o ciò che non si può dire e de-finire. Si dice, tuttavia, che il grande dolore è muto. Di fronte a quale dolore ci pone l'architettura?

Il mondo, l'Uomo, l'architettura

Fino ad ora abbiamo trattato il nostro tema senza accennare al paradosso della critica. Che vogliamo dire? Semplicemente ciò: sembrerebbe esserci un'insufficienza costitutiva del linguaggio nel tentativo di «dire» su di un'opera d'arte e d'architettura, riempiendo di parole ciò che, proprio esse, farebbero dileguare. Sembrerebbe che per nascere come «discorso», come «teoria», la storia e la critica dell'architettura debbano annichilire l'architettura stessa, traducendone la complessità spaziale, formale, simbolica, nella linearità del codice verbale, quasi tradendo la stessa risorsa su cui intendono lavorare. È un tema che, dall'antichità fino ad oggi, è stato al centro di riflessioni teoretiche. Wittgenstein ne accenna in molti modi, e nel *Tractatus* si legge: “Gli oggetti io li posso solo nominare. I segni ne sono rappresentanti. Io posso solo *dirne*, non *dirli*. Una proposizione può dire solo *come* una cosa è, non *che cosa* essa è”.¹⁰⁸ Sentiamo in un modo, nominiamo in un altro, diceva Proust, tanto che di questa inaderenza tra nominazione e sentire si può arrivare a morirne, come capita al personaggio di Bergotte che, ne *La Prigioniera*, è stroncato da un malore nel momento in cui si trova davanti alla *Veduta di Delft* e capisce che le sue parole e i suoi libri non sarebbero mai stati in grado di tradurre e restituire ciò che di più prezioso è contenuto nel «più bel qua-

108 L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Einaudi, Torino 1998

dro del mondo». Il fatto è che Bergotte *torna* a guardare il quadro di Vermeer dopo aver letto l'articolo di un critico d'arte che, recensendo una mostra in cui l'opera è esposta, mette l'accento su un particolare che a lui è sempre sfuggito, pur credendo di conoscere perfettamente, quasi in ogni fibra, la tela del pittore. Si tratta di quel piccolo lembo di muro giallo dipinto in modo tanto mirabile “da far pensare, *se lo si guardava isolatamente*, a una preziosa opera d'arte cinese”.¹⁰⁹ Bergotte quindi muore davanti al quadro di Vermeer. Era morto per sempre? chiede Proust.

Chi può dirlo? Certo, le esperienze spiritiche non forniscono – non più dei dogmi religiosi – alcuna prova che l'anima sussista. Quello che si può dire è che tutto, nella nostra vita, avviene come se vi fossimo entrati con un fardello di obblighi contratti in una vita anteriore; non vi è nessuna ragione, nelle nostre condizioni di vita su questa terra, perché ci sentiamo obbligati a fare il bene, a essere delicati o anche soltanto educati, né perché un artista ateo si senta obbligato a ricominciare venti volte qualcosa che susciterà un'ammirazione così poco importante per il suo corpo divorato dai vermi, come il lembo di muro giallo dipinto con tanta sapienza e raffinatezza da un artista per sempre ignoto, identificato appena sotto il nome di Vermeer. Tutti questi obblighi, che non trovano sanzione nella vita presente, sembrano appartenere a un mondo diverso, fondato sulla bontà, lo scrupolo, il sacrificio, un mondo totalmente diverso da questo, e dal quale usciamo per nascere a questa terra prima forse di tornarvi a rivivere sotto il dominio di quelle leggi sconosciute cui abbiamo obbedito perché ne portavamo l'insegnamento dentro di noi senza sapere chi ve le avesse tracciate – quelle leggi cui si avvicina ogni lavoro profondo dell'intelligenza e che rimangono invisibili soltanto (e chissà, poi?) agli sciocchi. Così, l'idea che Bergotte non fosse morto per sempre non ha il carattere dell'inverosimiglianza.

109 M. Proust, *La Prigioniera*, in: *Alla ricerca del tempo perduto*, Meridiani Mondadori, vol. III, Milano 1989 (corsivo nostro)

Lo seppellirono, ma per tutta la notte prima dei funerali, nelle vetrine illuminate, i suoi libri, disposti a tre a tre, vegliarono come angeli dalle ali spiegate sembrando, per colui che non era più, un simbolo di resurrezione.¹¹⁰

Ad una prima lettura estetizzante (la resurrezione come metafora del trionfo dell'arte sul tempo), è più proficuo aggiungere quanto è stato osservato circa le riflessioni operate da Bergotte nei secondi che precedono l'attacco di malore. Esse ripercorrono, aggravandolo, il pericolo frammentista dell'arte decadente e dell'estetismo idolatra già sollevato da Proust nella polemica con Ruskin, in cui coinvolge pure Robert de Montesquiou perché colpevole di separare un particolare dal testo di un intero romanzo in cui quel particolare stesso svolge una funzione importante, rivestendo un significato preciso e non trascurabile. Pensando di non aver dato sufficiente importanza e riposto la necessaria attenzione sulla bellezza di un frammento, anche in punto di morte Bergotte ripete il proprio atteggiamento che, in qualità di scrittore, lo porta a sacrificare il senso complessivo di un'opera letteraria in omaggio alla «bella frase». Così, allo «scrittore di talento» non si rivela neppure alla fine il senso dell'arte.¹¹¹

De-scrivendo l'opera è come se ci distanziasimo da quella prossimità cui possiamo attingere solo nel fremito

110 *ibidem*

111 Ma tutto l'episodio, è stato differentemente osservato, andrebbe letto in chiave ironica. Bergotte, in effetti, *desidererebbe* morire. L'impulso disgregatore che porta alla frantumazione dell'unità organica dell'opera conduce al trionfo di Tannatos, all'istinto di morte che divide. Eros, di contro, unisce. La «resurrezione» di Bergotte sarebbe possibile proprio perché avrebbe «amato la morte e la disgregazione».

dell'esperienza vissuta. Eppure la pittura, l'architettura, sono pratiche di scrittura. Platone lo rileva perfettamente nel *Fedro*, nel momento in cui afferma che «la scrittura è in una strana condizione, simile veramente a quella della pittura. I prodotti cioè della pittura ci stanno davanti come se vivessero; ma se li interroghi, tengono un maestoso silenzio. Nello stesso modo si comportano le parole scritte».¹¹² Entrambe, pittura e scrittura, sono forme di raffigurazione e rappresentazione. La pittura è già *zoographia*, ovvero scrittura con cui si congela il vivente, rammemorandolo tramite segni muti. Il fatto che scrittura e pittura in qualche modo si rassomiglino, dice Platone, è una «strana condizione», è *deimon*. Forse traducibile anche con qualcosa di «stupefacente», ma anche «inquietante». Interrogando le «parole scritte» esse manifestano una cosa sola «e sempre la stessa». Scrittura e pittura sono un *pharmakon*, veleno e insieme rimedio. Affermazione davvero «inquietante».

Sappiamo che le operazioni platoniche sono una consapevole traduzione delle sapienze e delle narrazioni antiche nella forma di un nuovo sapere fondato sul *logos* e sulla ricerca dialettica, le cui verità riposano sulla verità della visione dell'anima. La conoscenza incarnata dalla dea Metis di cui Esiodo narra nella *Teogonia* non è esercitata attraverso la rigidità della pratica che conduce ad un pensiero logico-concettuale e all'astrazione, ma si modella su una realtà immersa negli intrecci e nelle manifestazioni cangianti della vita, seguendone le pieghe e le infinite sfumature. Metis possiede anche un versante notturno, al quale presiede Hermes, il figlio di Zeus che abbiamo già incontrato, lodato da poeti e aedi. Già lo abbiamo visto: è presente ovunque vi sia un confine, un passaggio, una soglia, dove vita e

112 Platone, *Fedro*, Laterza, Bari 1998

morte si incontrano. Incrociando Metis, Hermes mostra quel carattere notturno che non va mai disgiunto da quello astuto, edonistico, spermatico-spirituale¹¹³. È precisamente in questo luogo che si incontra la figura dell'artista capace di trasformare la creta, la terra, la cera e tutti i materiali di cui fa uso, in un'opera, producendo mondi possibili a partire da ciò che dapprima si ritrova in un silenzio notturno, incomunicabile neppure dopo che l'arte lo rivela, ma nel modo paradossale di lasciarlo inesperto, nascosto. Del resto, Hermes sta ai limiti. Ai limiti del titanico e del violento, come nota Kerényi, ma senza mai oltrepassarli, sicché al posto della violenza, subentrano «l'inventiva e lo slancio»¹¹⁴. E, a ben vedere, nella notte, dove l'esperienza non è quella del giorno, tutto è lontano e vicino ad un tempo, e lo spazio perde la propria misura. Hermes è allora «la stessa profonda oscurità, da cui proveniamo noi stessi. Forse è per questo che Hermes può in modo così convincente apparire davanti a noi, condurci sulle nostre strade, mostrarci tesori

113 Nota Kerényi: «Hermes è l'unico o quasi unico fra i grandi dèi olimpici (...) la cui presenza può venir significata a mezzo di un semplice pezzo ritto di legno o di pietra: l'erma». Si tratta di cumuli di pietra in suo onore che «presuppongono già anche soltanto linguisticamente l'erma, il pilastro». Cfr. C.G.Jung, K.Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, cit. In più occasioni Sini osserva come gli antichi greci fossero consapevoli che il linguaggio discorsivo sia una costruzione e non un fatto originario: «Essi onorarono nel dio Hermes l'inventore dell'alfabeto e del parlare discorsivo (non bisogna lasciarsi sfuggire l'acume di questa essenzialissima connessione). Perciò lo celebrarono, nei tempi arcaici, con un altare esemplarmente semplice quanto significativo: un cumulo di pietre sovrapposte a simboleggiare appunto la scrittura fonetica dell'alfabeto. Ogni pietra una lettera; ogni pietra un passo nella costruzione discorsiva dell'espressione» (Id., *Etica della scrittura*, cit.).

114 K.Kerényi, *Miti e misteri*, cit.

aurei in ogni momento che cogliamo con spirito di inventore o di ladro: perché egli attinge la sua materia da noi, o più esattamente attraverso noi, come l'acqua si attinge *da* una fontana, ma più esattamente soltanto *attraverso* una fontana da molto più profonde profondità del mondo”¹¹⁵. Hermes apre allora un mondo. Notiamo solo di passaggio che egli è anche il dio del *logos*, mediatore per mezzo di esso e, quindi, capace di mettere il mondo in figura. Conclude Kerényi: “Chi non teme i pericoli delle più profonde profondità e delle vie nuovissime che Hermes è sempre pronto ad aprire, lo segua dunque e arrivi, quale studioso, esegeta o filosofo, a ritrovamenti più grandi e a un possesso più sicuro. Di tutti coloro per i quali la vita è un'avventura – avventura amorosa o spirituale – egli è la guida comune. *Koino Hermes?*”¹¹⁶

Tra Esiodo e Platone sta Parmenide. Foucault ha rilevato come il discorso dei poeti greci del VI secolo è pronunciato da chi di diritto e secondo un rituale preciso e richiesto. Ma un secolo più tardi “la più alta verità non risiedeva più ormai in quel che il discorso *era* o in quel che *faceva*, bensì in quel che *diceva*”¹¹⁷. Tra Esiodo e Platone, dice Foucault, si è stabilita «una certa partizione», che ha separato il discorso «vero» e il discorso «falso». In Parmenide parla ancora la dea, ma essa non pretende di imporre alcuna autorità derivante da una divina rivelazione. Al suo interlocutore la dea dice di giudicare con il ragionamento, con il *logos*, la prova che è stata da lei detta «con molte confutazioni». Ancora Eraclito invita a dare ascolto al *logos*, non a egli stesso («non a me»). Ma a questo punto già intuiamo co-

115 *ibidem*

116 *ibidem*

117 M. Foucault, *L'ordine del discorso*, Einaudi, Torino 1972 (si cita dall'ed. 2004)

me il problema sia del tutto inscritto nella distanza tra l'interpretazione e il suo oggetto, che il segno da sempre produce nel suo rapporto «simbolico» con il mondo e nel mondo. Il problema del segno è il problema dell'Occidente.

In quello straordinario libro che è *La prosa del mondo*¹¹⁸, Merleau-Ponty ha piena consapevolezza di come il linguaggio non vada descritto unicamente dalla parte del suo lato sintattico e da quello semantico, ma come in esso vada colta una dimensione ben più originaria. Si tratta di rendersi “sensibili a quei fili di silenzio di cui il tessuto della parola è intramato”¹¹⁹ al fine di comprendere pure come il significato di ogni parola si forma prelevando da un significato gestuale a sua volta immanente alla parola. Tutto ciò non lo vediamo più dal momento in cui il linguaggio frantuma il mondo, analizzandolo, ri-costruendolo in successione, di-segnandolo, riscrivendolo cioè dal punto di vista dell'«oggettività», il cui controllo si esprime massimamente nel momento in cui, direbbe Sini, nella risposta che rimbalza e tiene a distanza il mondo si incunea la voce. L'uomo del *logos* “ha preso così sul serio il discorso, la parola, che ne dimentica l'evento, quell'evento che è originariamente intramato con l'incanto delle risposte di mondo, con gli eventi in sembianza di mondo, come sua provenienza e rimbalzo. Il concetto gli ha preso la mano”.¹²⁰ Foucault parla di logofobia profonda dietro cui si cela un timore verso la ricchezza degli eventi, e invita a risolversi per tre decisioni alle quali il pensiero tende tuttavia a resistere: rimettere in discussione la nostra volontà di verità; restituire al discorso il suo carattere d'evento; eliminare la sovranità del significante.

118 M. Merleau-Ponty, *La prosa del mondo*, Editori Riuniti, Roma 1984

119 *ibidem*

120 C. Sini, *Col dovuto rimbalzo*, in: *Il silenzio e la parola*, Marietti, Genova 1989

Va precisato che la differenza costitutiva tra immagine e parola non si può dare al di fuori del linguaggio. Non si può parlare di un senso non-linguistico pensando o credendo superstiziosamente di stare al di fuori del linguaggio. La comprensione di una inadeguatezza da parte della parola nell'esprimere il senso e il significato dell'arte e dell'architettura emerge all'interno della pratica del linguaggio, in modo particolare nel momento in cui viene messa in esercizio e trasformata a partire dalla pratica alfabetica. Se di un'immagine e di un'opera architettonica tutto potesse dirsi, allora non ci sarebbe, letteralmente, nulla da dire. Si annullerebbe la stessa distanza che, sola, permetterebbe di fare, sempre di nuovo, esperienza. Ciò non vuol dire che l'inadeguatezza della parola ad esprimere il senso e il significato di un'esperienza artistica non permanga. Il punto, semmai, sta nella capacità di sostare sulla soglia, quanto meno su quei confini incessantemente ridisegnati dal linguaggio¹²¹.

Un rapido riferimento ad antiche cosmologie può essere utile, quanto meno quale condizione irrinunciabile affinché ci sia dato guardarci criticamente. Tenendo certo presente che, in quanto soggetti alle pratiche alfabetiche, matematiche, scientifiche, tecnologiche quali oggi si presentano e impongono, abbiamo perso ogni contatto con quelle «verità esoteriche» che non hanno mai detto nulla «in sé» (proprio perché «in sé» non avevano nulla da dire) in quanto configurantisi come interpretazioni di altre interpretazioni che mai è dato fissare e congelare in un momento definitivo, in un passato «dato». Nei riti cosmo-

121 Sul linguaggio considerato come cammino di pratiche e prodotto di processi di assimilazione e astrazione – e quindi dell'impossibilità e insufficienza di parlarne a livello di mera convenzionalità – si veda in particolare C. Sini, *Immagine e conoscenza*, Cuem, Milano 1996.

logici la parola è assunta come creatrice del mondo in quanto possiede un ritmo, incarna quel ritmo cosmico significativamente chiamato «suono di luce». L'origine del mondo risiede in questa parola ritmica che crea un mondo luminoso e acustico, un mondo di pura vibrazione. Secondo la tradizione vedica tutte le forme originarie sono «ritmi primordiali», «immagini acustiche», sulla base delle quali si istituisce il primo sacrificio: espansione e contrazione del suono che crea il tempo e il movimento, ma che a sua volta risulta essere il principio stesso della materializzazione, laddove cioè il puro suono va perduto, trasformando le prime immagini acustico-intellettuali in immagini tangibili, in materia. Ciò che all'uomo rimane è quindi solo la voce, il suono, elemento primordiale comune a tutti i fenomeni cosmici. Ricordiamo come Schneider attinge ai sistemi musicali indiani.

Il punto allora per noi è ciò che già nel primo capitolo abbiamo richiamato chiedendoci come possa risultare ancora significativo e pregnante quell'atteggiamento secondo cui, tanto per l'architettura quanto per l'arte, il problema è quello dell'equilibrio del ritmo umano-cosmico, sperimentato ogni giorno senza farne problema. Ritmo evenemenziale della soglia, abbiamo detto, ritmo come incarnazione della forma, occasione dell'origine e della destinazione, oscillazione vuoto/pieno.

In principio, abbiamo visto, è il gesto vocale, e il tempo vi nasce dall'interno. Non si tratta di un tempo che scorre, o che va avanti e indietro, inscritto in siffatte raffigurazioni «umane, troppo umane» (da qui la critica mossa a quelle ingenuie affermazioni che definiscono «il tempo come prima dimensione

dello spazio»¹²²), come del resto già Agostino aveva compreso. Il ritmo quindi non è «tempo», ma esperienza originaria della distanza. Tuttavia, la genesi del tempo è interna al ritmo, attraverso il quale si può misurare la distanza. Per giungere al cuore del problema ci affidiamo alle parole di Sini:

Ogni da-fare (ogni presenza) attrae perché è un aver-da, avendo-già. È così che nel presente il passato si apre al futuro e anzi, letteralmente, diviene futuro. Ogni da-fare è così un segno, un analogon del “già” e del “da”. Esso è un’e-mozione, un esser mossi, un esser volti e tesi, intensione. Emozione è ogni risposta che corrispondendo av-verte. Negli *analogia* sta dunque celata (cioè manifestata) la distanza, la sua attrazione o incanto. Ma come vi sta celata? In quanto vi si interpreta. Per ciò, anche, vi si manifesta. L'*analogon* è la distanza in sembianza di interpretazione. Ma ciò non significa che oltre l’interpretazione e la sembianza stia l’essenza, o la cosa. Oltre l’emozione prorompente del battito interpretato e interpretante non sta il supposto cuore reale, un oggetto “fisico” collocato all’incrocio dello spazio e del tempo obiettivi. Questi sono meri oggetti pubblici del linguaggio intersoggettivo che presuppongono proprio quella esperienza e-motiva per costituirsi. L’emozione e l’incanto è il puro ritmo: la fase che attrae rispondendo e rilassa corrispondendo, arsi e tesi; e oltre questo *nulla*. Il nulla della provenienza e della destinazione delimita e determina l'*analogon*, rendendolo “perfetto”. Nulla non è infatti niente, ma è la compiutezza stessa della sembianza interpretativa dell'*analogon*, in quanto esso manca di nulla ed è vicario di nulla. La presenza che av-verte, in un nulla di provenienza e di destinazione (nulla appunto che è condizione del suo farsi presente, del suo avvenire), è *analogon* di nulla. La risposta, fendendo l’intero che non c’è (non c’è mai stato), distanzia. Così essa ha appunto il nulla in due sensi: come provenienza del suo stesso prodursi; e come sembianza interpretante del suo stesso destinarsi. È questo duplice nulla il cuore della distanza, il bilico essenziale della presenza. (...)

122 cfr. A. Saggio, *Il tempo come prima dimensione dello spazio*, testo consultabile all’indirizzo <http://architettura.supereva.com/coffeebreak/20041125/index.htm>

Ora cominciamo a scorgere ciò che succede nella successione. L'evento, come accadere del nulla della provenienza, è l'accadere dell'*analogon*, del segno. Questo accadere av-verte, e-moziona, cioè risponde e corrisponde. Risposta orlata di nulla che è il segno stesso: segno che reca traccia e mette sulla traccia. È così che l'*analogon* c'è, è qui, in figura di nulla. Esso c'è come segno che rimanda a questo nulla (della provenienza) che però ora gli diviene il suo Altro, proprio provendendo dallo Stesso (nulla della destinazione e dell'Oggetto).¹²³

Passo straordinario per densità e capacità di esporre, con mirabile e insuperata precisione, il cuore di molti dei nostri temi e problemi. Possiamo quindi cominciare ad enumerarli nella speranza di non farci accecare dagli «idoli della conoscenza».

Anzitutto, un approccio critico capace di fare questione dei propri segni e fondamenti, e consapevole della presunta irriducibilità del fatto architettonico alla dimensione logico-discorsiva incapace di dirne la «storia» né tanto meno svelarne i segreti reconditi, deve necessariamente disporsi ad un esercizio etico di scrittura. Ciò non significa attingere ad un linguaggio particolare o speciale, poetico, simbolico o mistico, come a tratti sembrerebbe proporre Carboni¹²⁴ – non essendo immune fra l'altro dalla trappola della legittimazione del citazionismo postmoderista – poiché equivarrebbe a porsi il problema in termini linguistico-conoscitivi. Il problema non è quindi di tipo semantico, ma «pragmatico». I segreti, i misteri, orlano e accompagnano, direbbe Sini, ogni impresa conoscitiva, si radi-

123 C. Sini, *La storia, il tempo e la parola*, in: *Il silenzio e la parola*, Marietti, Genova 1989

124 M. Carboni, *L'occhio e la pagina*, Jaca Book, Milano 2002. Oltre a quanto già rilevato, l'autore fraintende l'istanza etica del restauro, senza tra l'altro rilevare le ingenuità dell'impostazione teoretica brandiana, evidenziate invece con estrema lucidità da L. Gioeni in *Genealogia e progetto*, Franco Angeli, Milano 2006.

cano nel bilico dell'esperienza simbolico-segnica che va posta in gioco. C'è una genealogia da compiere prima di ipotizzare una teoria. È un invito che ci giunge da Sini stesso. Ed è possibile che ciò sposti del tutto il problema rispetto alla teoria.

È alle relazioni segniche di natura cosmico-emozionale che mira in generale, si potrebbe dire, il segno dell'arte, prima che esso venga distinto tra estetica e logica. Sicché i suoi segni dicono una verità certamente più profonda e originaria della parola comunicativa che, proprio perché intende conoscere, proprio perché si fonda su un intento conoscitivo, non ha nulla da dire su un fenomeno tanto ricco che non può essere ristretto nell'ambito di logiche teorico-estetiche. Ma tale ricchezza si manifesta nel momento in cui è mantenuto quel legame irrinunciabile, quella tensione tra fatto estetico (termine non certamente innocuo) e la sua più profonda significanza umana, legata alla vita e alla prassi di ogni giorno. Il problema dell'arte, dell'architettura, è allora un problema che riguarda il sapere di un equilibrio del ritmo umano-cosmico, che ogni giorno del resto sperimentiamo.

Ogni presenza, essendo costitutivamente caratterizzata dall'essere traccia, segno, al contempo si offre e si sottrae, per così dire, disponendosi ad ulteriori manifestazioni entro ulteriori soglie di senso, sotto profili determinati in modo peculiare entro un aver-a-che-fare e un universo di senso determinati. Il mondo ci sfugge, poiché ritorna se stesso, notava Camus, non volendo forse dire o non sapendo di dire molto più di ciò che era nelle sue intenzioni. La presenza non sussiste mai come mera presenza, ma come segno in un contesto di segni, in un tessuto di esperienza, in una concatenazione di segni, in un nodo di relazioni, di tracce, di rinvii che non conoscono interruzione, in un *continuum* che non ammette presenze pure.

Non vi sono che tracce, direbbe Derrida, e quindi non vi sono e non vi possono essere percezioni pure. Proprio nell'impossibilità di un compimento puro sta la condizione di ogni possibilità d'esperienza, di ogni «cosa» che accade come sogno, come traccia. E l'architettura, come il mondo, è un luogo infinito di tracce, un testo scritto, un microcosmo da interpretare.

In un saggio su Klee¹²⁵, Cappelletti offre importanti analisi. Per l'artista il cuore della creazione sta nel porsi nell'apertura atta a percepirne la vibrazione, il ritmo, l'arsi e la tesi, in una condizione di sperimentazione tale per cui l'arte è vista e praticata come «puro processo». Attraverso il linguaggio dell'astrazione Klee cerca il «farsi della figurazione» nel tentativo di cogliere il «farsi della natura». Ma, aggiunge Cappelletti, lo fa «muovendo dal vuoto apparente del caos». È da qui “che il cammino di Klee muove verso il cuore della creazione: dalla ricerca della *via* verso l'opera, *analogon* della creazione”. La via è per Klee tanto essenziale da determinare il carattere dell'opera, e la formazione determina la forma, così trascendendola. La forma non è da considerarsi mai conclusa. Precisamente Klee dice che mai e poi mai è da considerarsi conclusione, risultato, fine, bensì genesi, divenire, essenza. Scrive Cappelletti: “Il continuo rimando tra il gesto creativo e il divenire cosmico si concreta nel conferire al caos, visto come l'*inconcepibile*, il valore simbolico di punto grigio. (...) Il punto grigio è la *soglia* tra divenire e svanire, essere e nulla”.¹²⁶ Non è un caso che Cappelletti evidenzii i termini «inconcepibile» e «soglia». Il punto grigio, prosegue, “è *relazione*, così come lo è ogni evento del

125 P. Cappelletti, *L'inafferrabile visione*, Jaca Book, Milano 2003

126 *ibidem*

mondo. È *soglia*, è quello stare *tra* che propriamente è l'*evento cosmogonico*". Ecco altri termini efficacemente evidenziati e chiamati in causa. Segue uno fra i passi decisivi del saggio: "Klee, di seguito fa corrispondere questo processo con l'idea d'ogni principio, esemplificandolo con il concetto di procreazione, ovvero sia con il concetto d'*uovo*, dal quale prende le mosse per iniziare il discorso alla natura dinamica del mondo e sulla *nostra* staticità che è eccezione rispetto all'universo. L'espressione *principio*, è bene tenerlo presente, va qui intesa in senso funzionale rispetto al discorso, poiché Klee sa che nulla accade in termini assoluti ed è pertanto ben consapevole dell'*inesistenza dell'originario*, il mondo è *causa sui*, come ebbe a pensare Spinoza". Nominando l'*inesistenza dell'originario*» Cappelletti riconduce, e lo sottolinea correttamente, all'espressione siniana contenuta ne *I segni dell'anima*.¹²⁷

Nella fruizione dell'opera d'arte lo spettatore ha un ruolo essenziale, poiché il suo sguardo "apre la possibilità della continua rinascita dell'opera, la quale, in caso contrario, rimarrebbe *forma morta*. La via della *Gestaltung* è la stessa che va ripercorsa dal gesto interpretante di questo sguardo; esso è tenuto ad operare quel disoccultamento che è necessario a lasciar emergere la *figura* che, lo ricordiamo, è invece viva e in continuo movimento, in perenne divenire".¹²⁸ Solo l'artista può spingersi in prossimità di quel fondo segreto nel quale la legge primordiale alimenta ogni processo vivente. Il *logos* razionale, sempre alla ricerca di un modello e di norme, impallidisce di fronte all'ultimo segreto del mondo, quello della creazione, il quale è al di là delle sue possibilità conoscitive. L'evento del mondo è in-

127 C. Sini, *I segni dell'anima*, Laterza, Roma-Bari 1989

128 P. Cappelletti, *L'inafferrabile visione*, cit.

dicibile, poiché il dire implica già un «porre a distanza». Situazione paradossale in cui il mondo, proprio per il fatto di essere raffigurabile, è al tempo stesso, l'*irraffigurabile* per eccellenza. Vediamo in che senso. Nel momento stesso in cui viene disegnato, esso non vi è più, poiché ciò che rimane, ciò che resta, «il resto», è, propriamente, il segno (il modo in cui il mondo si dà nel solo darsi possibile). L'evento del mondo non è disegnabile. È il mondo ad essere raffigurabile, non il suo evento. «Il mondo è visione del mondo e non potrebbe essere altro», dice Merleau-Ponty con altre parole.¹²⁹ Non c'è un mondo non raffigurato, eppure non c'è raffigurazione che possa raffigurarlo. Resta irraffigurabile proprio in quanto raffigurato. La stessa parola «mondo» è già una raffigurazione. Ma «l'evento della raffigurazione non sta nella raffigurazione e questo mondo che «eviene» nella raffigurazione è una possibilità che resta sempre aperta, un raffigurabile non raffigurato. (...) Siamo nella gabbia della raffigurazione, non ne usciremo mai (uscirne sarebbe un raffigurare l'evento della raffigurazione... senza raffigurarlo, o senza far uso della raffigurazione, il che è palesemente impossibile, e anche poco sensato)».¹³⁰ Il mondo è sempre e solo «in figura». Ma allora si potrebbe dire che l'architettura è il mondo, rimanda al movimento del mondo, poiché in essa risuona il ritmo della creazione. L'opera, l'architettura, è *energeia*, energia, moto attivo piuttosto che *ergon*, piuttosto che cristallizzazione della forma. Genesi, piuttosto che prodotto; processo, movimento. Eppure, la pittura, come l'architettura, vanno pensate in quanto pratiche di scrittura, gesti che tracciano e disegnano il mondo. Vi è un momento, mirabilmente rilevato da Cappelletti,

129 M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 2003

130 C. Sini, *Teoria e pratica del foglio-mondo*, Laterza, Roma-Bari 1997

dopo il quale Klee non pubblica più saggi organici. Non basta, come invece rileva Cherchi, motivare tale silenzio in relazione al travaglio attraversato dal Bauhaus durante l'avvento del nazismo. Infatti "non è che l'esser teoria del gesto pittorico sia semplicemente una transustanziazione, un cambio di stato tra due manifestazioni dell'esperienza umana altrimenti polari. Pensare in questi termini l'atteggiamento teoretico kleeiano è un'ingenuità, poiché Klee, al contrario, *deve* attraversare la soglia della teoria, non nel senso di un attraversamento verso qualcosa d'altro, bensì per permanere definitivamente e consapevolmente all'interno del suo campo".¹³¹ Klee intende il gesto pittorico e l'esperienza genealogica come momenti contemporanei.

Leonardo è il maestro di Klee, ed è forse colui che ci può ulteriormente aiutare a ricostruire quella «figura latente» che permane fra i segni dell'Occidente. Ma forse è una possibilità che ci è data rivolgendoci anche al modello creato, nel Rinascimento, *non* con la «città ideale», concepita sulla base di principi idolatrici e dogmatici che hanno sempre condotto alla catastrofe, ma con un esempio che ne è l'antitesi. Ci torneremo. Per il momento è utile e necessario soffermarsi sulla figura di Leonardo, tra i protagonisti del Rinascimento, appunto, proprio l'epoca in cui, fra molto altro, cominciano ad affermarsi le figure del critico d'arte e d'architettura intese nel senso moderno.

Va anzitutto rilevato che, in un clima di gretto provincialismo, si parla di Leonardo senza conoscere ciò che ne ha scritto Verdigione all'inizio degli anni '90¹³², il quale, fra le molte cose importanti, afferma: la questione Europa e il suo destino risul-

131 P. Cappelletti, *L'inafferrabile visione*, cit.

132 A. Verdigione, *Leonardo da Vinci*, Spirali/Vel, Milano 1993

tano illeggibili se non si tiene conto della lezione di Leonardo (il che non significa considerarlo come precursore europeo). L'invito a comprendere Leonardo in alternativa a Galileo (senza per altro escludere il secondo, e senza voler leggere il primo alla luce di ciò che è venuto dopo, in tutt'altra temperie culturale) è stato formulato già da qualche tempo. Leonardo è uno scrittore anche quando dipinge, ed è un pittore quando scrive. Con lui, contrariamente ai luoghi comuni, si registra la completa *uscita da qualsiasi visione totalizzante*. Primo artista-ingegnere, nel suo pensiero di «omo senza lettere» (Leonardo impara le lettere all'età di 35 anni) la pittura sostituisce la lingua universale del pensiero logico-scientifico. La sua formazione non è quella che attinge alle tradizionali figure del filosofo, del letterato, dell'oratore. Non a caso, è stato giustamente detto che egli non è corrotto dalla nostra logica astratta, e proprio perciò può immaginare un tipo di sapienza, un tipo di cultura fuori dagli abituali canoni formativi. Prima dei 18 anni, entra infatti nella bottega del Verrocchio, dove non viene praticata la «cultura libresca», ma l'esperienza pratica, il disegno e la pittura, la matematica. Nelle oltre 7000 tavole raccolte nei *Codici*, intuisce i principi di azione e reazione delle forze e in generale i fondamenti di quella nuova fisica che solo nel XVII secolo vengono compiutamente teorizzati da Galileo con altre e decisive conseguenze.

Afferma Leonardo: «So bene che, per non essere io letterato, che alcuno prosuntuoso gli parrà ragionevolmente potermi biasimare coll'allegare io essere omo senza lettere. Gente stolta! Non sanno questi tali ch'io potrei, sì come Mario rispose contro a' patrizi romani, io sì rispondere, dicendo: «Quelli che dall'altrui fatiche se medesimi fanno ornati, le mie a me medesimo non vogliano concedere». Diranno che, per non avere io lettere, non potere ben dire quello di che voglio trattare. Or non

sanno questi che le mie cose son più da esser tratte dalla spe-
rienza, che d'altrui parola; la quale fu maestra di chi bene
scrisse, e così per maestra la piglio e quella in tutti i casi alleghe-
rò". E ancora: "Le buone lettere so' nate da bono naturale, e
perché si de' più laldare la cagion che l'effetto, più lalderai un
buon naturale senza lettere, che un buon litterato senza natura-
le".¹³³

Leonardo è pure colui che scrive dell'ombra. Ronchi ha giu-
stamente sottolineato come Dante, nel XIX Canto del *Paradiso*,
definisca l'ombra come il portato della carne, il segno di una
presenza al mondo che non è tutto ma che è nemmeno niente;
una presenza incarnata, gettata, che sconta il peso del suo essere
situata proprio in questa piega del mondo. L'ombra è l'indice
dell'inconciliabile, e diviene la qualità artistica di ogni forma. La
concezione dell'ombra, rileva Lionello Venturi nella sua *Storia
della critica d'arte*, è completata dal «senso della necessità del mo-
vimento». Ha ragione Paul Celan quando, in uno dei suoi tanti
versi brucianti, scrive «Dice verità chi dice ombra». È ancora lo
scarto tra riflessione e irriflesso, tra «mondo oggetto» e «mon-
do-della-vita», tra invisibile e visibile. Non è forse un caso che
proprio Leonardo imporni il proprio *Trattato della pittura* sulla
possibilità di costruire una prospettiva «atmosferica» capace di
ospitare nello spazio della rappresentazione le nubi, le nebbie, e
tutto ciò che è indeterminato. Proprio in quel trattato, del resto,
sono anticipate e risolte, ancora all'interno di una dimensione
prospettica approfondita, quasi tutte le critiche che il Novecen-
to ha mosso all'innaturalità della costruzione prospettica.

Leonardo incarna un tipo di sapienza che ancora lascia spa-
esati e sorprende, perché totalmente al di fuori delle abituali

133 L. da Vinci, *Scritti letterari*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 2002

categorie ermeneutiche. Si capisce: è un uomo che è veramente al di là della distinzione fra teoria e prassi, mostrando in questo modo l'inconciliabilità con le categorie e i canoni accademici che tendono a confiscare la parola e ad appiattare la vita in una visione sommaria, fino al punto in cui l'«Altro» diviene il proprio nemico.

La figura di Leonardo assume tanto più valore se si pensa che, pochi anni prima della sua nascita, Gutenberg brevetta la stampa a caratteri mobili, un'invenzione tecnologica dalle ripercussioni enormi in altrettanti vasti ambiti (politici, economici, culturali). Leonardo ci aiuta ancora una volta a comprendere come la prospettiva delle pratiche sia centrale nel capire come esse nominino l'apertura a partire dalla quale si rivelano il mondo *e* il soggetto, la natura *e* la cultura, indicando il carattere, per così dire, originario di quella *e* tra «soggetto» e «mondo», tra «natura» e «cultura». Si tratta della loro relazione come *evento*, come *soglia* che determina la reciproca configurazione dei poli che si istituiscono unicamente all'interno dell'operazione conoscitiva. Non esiste quindi originariamente un soggetto che, poi, sarebbe in grado di mettere in pratica un determinato sapere. È solo all'interno di pratiche determinate (pratiche di vita, di sapere, di scrittura) che si determina, si potrebbe dire si disegna, il soggetto. Egli emerge quindi come soggetto *alle* pratiche, costituendosi fin dall'origine come un intreccio di abiti di risposta. Anche le pratiche, però, non sono «assolute», «pure», ma fanno catena, direbbe Sini, si trovano intrecciate e in sinergia fra loro, esistono cioè solo per ed entro altre pratiche, le quali a loro volta stanno per ed entro altre pratiche ancora, e così via. Neppure parlare della pratica alfabetica, appare allora chiaro, risulterebbe possibile, poiché un siffatto pensare ricade ingenuamente nelle generalizzazioni e nelle «idealizzazioni» ope-

rate e giocate dalla scrittura concettuale dell'esperienza. Per questo motivo Sini (ne abbiamo già accennato) afferma con acume e precisione che ogni pratica incarna un duplice aspetto, empirico e trascendentale. Siamo così alla soglia di una necessaria disposizione ad accogliere la domanda genealogica che si profila all'orizzonte. Riassumendo ciò che le ricerche degli ultimi trent'anni espongono in modo illuminante, si potrebbe enunciare la questione nei termini seguenti: porre l'istanza genealogica comporta il saper stare in modo consapevole nella propria differenza dall'inizio in quanto provenienti da esso. Trovarci in una continuità col passato e nel contempo in una differenza da esso, in una continuità-differenza (condizione di ogni prassi), diviene quindi la condizione della genealogia, ovvero della domanda sulla propria differenza nella sua origine. Sicché nella sinergia, nell'intreccio delle pratiche precedenti ciò che accade è tanto la loro *continuità* quando la loro *trasformazione*. Certo, nel momento in cui accade la trasformazione non è percepibile, eppure ad un certo punto "la differenza emerge, la frattura si impone alla conoscenza, diventa evidente. Di fatto non la vediamo accadere via via; nella ripetizione non pensiamo di differenziarci da ciò che ripetiamo. Ma a un certo punto (...) queste differenze fanno groppo, fanno peso; a un certo punto il tessuto si spezza e vediamo la differenza, vediamo che le cose non sono più come prima".¹³⁴

È essenziale allora comprendere che noi torniamo indietro a guardare con i nostri occhi un cammino che sta «dietro» di noi, nel modo in cui per noi ha un senso – dobbiamo domandarci, diceva Zevi, per quale motivo sentiamo l'urgenza e la necessità di guardare a Michelangelo, a Borromini, ecc. – avendo tuttavia

134 C. Sini, *Immagine e conoscenza*, CUEM, Milano 1996

consapevolezza che noi, i nostri occhi, sono debitori di quel cammino da cui provengono. Questo, in fondo, è il senso della «critica operativa» teorizzata da Zevi. La strumentalizzazione e il travisamento del senso dell'operazione genealogica operati da parte del *Post-Modern* è la dimostrazione di quanto superficiale possa risultare uno sguardo storiografico incapace di fare questione dei propri segni e fondamenti, il quale crede ingenuamente di poter ricreare un passato «in sé», o un'architettura che opera «in analogia» ad un passato che si prende a prestito «com'era», fino al credere assurdamente di poterlo recuperare «dov'era e com'era» all'interno di operazioni avallate da «autorità competenti». ¹³⁵ Un passato «com'era» non c'è mai stato, poiché un passato «in sé», dal momento che non esistono cose «in se stesse», non può esistere. Dire la verità, del resto, non è dire la cosa in sé (cosa che solo un pensare obiettivistico e superstizioso, seppur mascherato da intenti «scientifici», può credere di poter fare).

Offrendo letture improvvisate e approssimative dei saggi zeviani, permane ancora oggi il rischio di rigenerare pericolosi equivoci che Zevi, già da più di trent'anni, ha tentato di risolvere. Sovente, anche a quelli che si considerano zeviani (termine oggi assai di moda), sfuggono punti importanti che non consentono di concludere i loro discorsi, lasciandoli in sospeso. Prendiamo, a caso, alcuni brani del critico. Il primo è tratto da una prolusione del 1963, intitolata *La storia come metodologia del fare architettonico*; il secondo è ripreso da un editoriale dello stesso anno; il terzo dalla *Controstoria e storia dell'architettura*. Leggiamoli.

¹³⁵ È questo il caso della ricostruzione del Teatro La Fenice di Venezia, avallata dal sindaco Cacciari secondo il principio del «dov'era com'era».

Iniziamo dal primo: “L’umana vicenda in architettura brulica di valenze non utilizzate, di ipotesi lasciate in sospeso, di moti liberatori esplosi e subito dopo inibiti e soffocati... Non appena un poeta propone una nuova idea, la massa dei mediocri e dei pavidi s’affretta a corromperla. Ma è qui che la critica storica deve intervenire, impedendo che un patrimonio rivoluzionario sia avvilito in una cronaca meschina e insignificante”. Proseguiamo con il secondo: “Un simile ritorno alla tradizione, volto all’aggettivazione dei linguaggi contemporanei, non contribuisce al rilancio del movimento moderno verso più ampi obiettivi sociali e civili, basati su un recupero storico organico, scevro da formalismi. Il futuro del passato, ecco cosa si vuole; non un presente che alluda al passato rinunciando a prospettare un futuro”. Giungiamo all’ultima citazione: “- il metodo di lettura dei territori, delle città e degli edifici è critico-operativo, nel senso che riduce al minimo l’atteggiamento della mera contemplazione... - si tenta quindi di sottrarsi sia al consumato «giudizio di valore» che ad un fenomenologismo appiattente e rinunciatario... - il consueto «elenco telefonico» di autori e opere è drasticamente sfronato. Anziché parlare genericamente di tutto, si opta per la decodificazione degli scatti linguistici innovatori, in possesso dei quali è facile verificare il significato delle varianti e delle aggettivazioni apportate dai contributi minori...”.

Cosa cambia tra i primi due brani e il terzo? Apparentemente, poco o nulla. In effetti, il salto è tanto impercettibile quanto significativo, ed è registrato nel discorso annuale del *Royal Institute of British Architects* (RIBA) del dicembre 1983. Si tratta di una precisa, urgente, coraggiosa presa di coscienza: “dal 1948 al 1973 ho ritenuto che la storia potesse fornire un metodo consistente e scientifico per la progettazione. In altri termini, ho

creduto nel manierismo moderno. Perché?”. Per tre motivi: 1) in chiave michelangiolesca e palladiana, il manierismo è una rivolta contro il codice classicista e le regole sovrastrutturali; in chiave vasariana, di Vignola e Giulio Romano, il manierismo è anticlassico mediante contaminazione di poetiche diverse, spesso contrastanti. 2) in chiave della generazione successiva a quella di Michelangelo, nell'intento di combinare in modo creativo il linguaggio dei maestri fino a renderlo popolare. 3) in chiave moderna e contemporanea, nei vari generi: «intellettuale e concettuale» alla Eisenman e alla Meier; «più inclusivo e popolare», alla Rudolph, alla Niemeyer; nel «non finito» di Johansen; «utopistico», «High-Tech», «organico». Con una considerazione fondamentale: il manierismo di oggi è sostanzialmente diverso da quello storico, poiché quest'ultimo era “legato all'invettiva contro il potere totalitario e repressivo, mentre la nostra epoca ormai ne è largamente libera”. Non a caso il passaggio va anche letto in questo senso: intrecciando dapprima linguaggi aulici, successivamente proponendo contaminazioni vernacolari e dialettali.

Perciò, se la nostra condizione è diversa da quella dell'inquisizione del XVI secolo, è urgente rilevare difetti e lacune del manierismo moderno. “Perché – dice Zevi – dopo venticinque anni passati a insegnare storia come metodologia della progettazione, ho constatato che il manierismo non era sufficiente, e un ulteriore passo avanti era indispensabile?”. I motivi sono due: 1) il manierismo deve combattere le regole del classicismo, ma per fare ciò ne legittima l'autorità. 2) senza il manierismo, gli architetti medi sono allo sbaraglio, quasi incapaci di camminare con le proprie gambe, bisognosi di sicurezze. Zevi è l'unico ad intuirlo: questa situazione è il terreno fertile per l'accademia e per fare attecchire il superficiale citazionismo

del *Post-Modern*. Si sa, non c'è nulla di più facile che tradire i maestri. E il maestro, che tale odiava essere considerato, viene tradito dai tanti ex-allievi, Portoghesi in testa.

Che fare? Se il manierismo può diventare un alibi per giungere al suicidio dell'architettura, occorre un linguaggio codificabile e trasmissibile a tutti. Solo in questa luce si può comprendere lo sforzo di codificare le sette invarianti del «linguaggio moderno dell'architettura», sulla base delle quali Zevi rivede tutto il suo lavoro, in un'opera di aggiornamento costante. Ci torneremo. Su un punto, peraltro, egli è sempre stato chiaro e intransigente, senza dar adito ad equivoci: il compito del critico (per lui indissociabile dalla figura dello storico) non è la ricostruzione cronologica di eventi rivisitati in sé e per sé, ma è quello di analizzarne il corso per recuperare e registrare quelli che egli definisce «gli scatti creativi» e respingere lo storicismo. «In ogni senso – afferma a conclusione del discorso al RIBA – dobbiamo difendere il passato. Ma sempre ricordando che «le cattedrali erano bianche», ed erano bianche perché erano nuove».

Possiamo riprendere il nostro percorso, interrotto nel precedente capitolo al Medioevo. La figura che incarna il passaggio tra quest'epoca e quella successiva, il Rinascimento, in ambito architettonico è quella di Brunelleschi. Interpretare la sua architettura dal punto di vista di una costruzione geometrica pura, seppure attenta al risultato spaziale quale «espressione del fondamento storico-religioso della società fiorentina del tempo», non aiuta a coglierne la profondità e la portata rivoluzionaria. La monografia che Argan¹³⁶ ha dedicato all'architetto inventore

136 G.C. Argan, *Brunelleschi*, Mondadori, Milano 1955

della prospettiva è condizionata da questi pregiudizi, sebbene come tutto ciò che evidenzia acume e intelligenza contenga spunti degni di rilievo. Fra questi, l'aver intuito che ognuno degli edifici realizzati "definisce, insieme, se stesso e tutto lo spazio circostante", sicché l'edificio "non è oggetto nello spazio, ma spazio esso stesso o, più precisamente, unità di misura spaziale" collegata "all'idea dell'azione umana", dove persino la cupola di Santa Maria del Fiore "è sentita come un diaframma estremamente sensibile alla pressione dello spazio esterno e dell'interno, o come un tenuissimo limite tra quelle due dimensioni che tendono a immedesimarsi".

È indubbio che la generazione di Brunelleschi appartiene a quella dei primi umanisti toscani, formati nell'orbita intellettuale di Salutati. Fra questi il Brunni, il Bracciolini, il Manetti. I loro studi dedicati alla cultura classica succedono alla progressiva dissoluzione della scolastica. Negli studi e all'anagrafe Petrarca anticipa di quasi trent'anni Salutati. La nuova cultura, fino a poco prima chiusa nei chioschi, nei conventi e nelle università medievali, trova spazio presso le corti delle signorie e dei sovrani europei, sempre più svincolati dalle ormai declinanti autorità papali e imperiali. La nuova cultura protegge le nuove scuole, le nuove accademie. Sorgono le Ville signorili.

Nel frattempo si registra lo sviluppo delle città commerciali, si diffondono la scrittura e i numeri, si giunge all'applicazione dell'ago magnetico importato dalla Cina e, tramite l'astrolabio (per molti secoli, fino all'invenzione del moderno sestante, il principale strumento di navigazione) è possibile misurare l'altezza degli astri rispetto all'orizzonte. Già dal primo ventennio del Trecento tutti questi fattori consentono l'elaborazione delle prime mappe geografiche e dei primi mappamondi, sicché, attraverso le esperienze dei navigatori e dei mercanti, una visio-

ne secolarizzata della terra soppianta quella essenzialmente religiosa. I nuovi strumenti rendono possibile la nascita di una nuova «teoria», che consente la collocazione dell'uomo in uno spazio preciso, calcolabile. La prospettiva ha un'importanza decisiva per la pittura e l'architettura, ma altrettanto per quanto riguarda la cartografia, la cui pratica modifica la percezione del mondo e, dunque, l'immagine che l'uomo ha di sé. Tutto questo, evidentemente, i docenti delle nostre facoltà di architettura non lo dicono, né probabilmente lo immaginano in relazione a quello che nominano come il «nuovo paradigma di riferimento» secondo il quale l'uomo, dalla sera alla mattina, si troverebbe «al centro dell'universo» (così facendo non abbisognano di molta fatica per spiegare il grande interesse, da parte degli architetti rinascimentali, per gli edifici a pianta centrale).

Per questo motivo Zevi polemizza constatando che nelle correnti storie dell'architettura, quando dal gotico europeo si passa al Quattrocento fiorentino, «persino lo stile letterario subisce un mutamento traumatico: la prosa animosa e partecipe si trasforma in un discorso compassato, sofisticato, spesso stereotipo. Mentre nel Medioevo si cammina liberamente, magari con le scarpe infangate, il Rinascimento pretende che si vada abbigliati o mascherati, comunque in punta di piedi. Entriamo in un mondo di «idee», di «punti di vista» e «punti di fuga», di oggetti e rapporti fissi tra oggetti, nell'empireo astratto della «misura», dello spazio euclideo, della prospettiva, della proporzione, della «città ideale» ed infine nel «giardino all'italiana», cioè contro-natura, con alberi ridotti a cubi. È l'umanesimo sovrastrutturale, radicalmente opposto all'umano».¹³⁷ Per questo «delitto perfetto», prosegue Zevi, serve un padre, che l'accademia ha trovato

137 B. Zevi, *Pretesti di critica architettonica*, cit.

in Brunelleschi, cui sono stati cambiati i connotati sottoponendolo ad una «drastica plastica facciale». L'analisi zeviana inizia dalla prima opera dell'architetto fiorentino, la chiesa di Santo Spirito, la cui pianta originaria parla senza equivoci «a chi sa ascoltare l'architettura». Essa presenta quattro porte, proponendo al visitatore che accede nell'edificio una visione di scorcio, fatto ancora più accentuato dalla presenza di una colonna ubicata proprio al centro del fronte interno d'ingresso. A partire da questa, a destra e a sinistra si dipartono le serie di colonne che girano seguendo l'impianto a croce latina della chiesa, in un *continuum* ribadito all'esterno, «dove le cappelle dei fianchi si prolungano anche sulla facciata». La fruizione dello spazio risulta sorprendentemente dinamica, dipendente dall'esperienza vissuta, e in ciò Zevi intravede la giustificazione della presenza dei «tronchi di trabeazione» posti sopra le colonne, «altrimenti inspiegabili». Ciò che «seguaci» e «discepoli» realizzano è invece tutt'altro rispetto al progetto brunelleschiano. Nascondendo tramite pareti esterne le cappelle perimetrali, realizzando tre porte d'accesso anziché quattro ed eliminando la colonna posta al centro del fronte interno d'ingresso, adulterano l'edificio, tradendone, è il caso di dirlo, lo spirito. Ma si tratta di uno spirito secolarizzato, in cui il richiamo a spazialità mistico-religiose è definitivamente lasciato alle spalle.

La vicenda della cupola di Santa Maria del Fiore è significativa. «Non è «proporzionata» alla cattedrale, e neppure all'aggregato della Firenze trecentesca». La dinamica della lanterna cuspidata si dirama nelle «otto braccia spiegate ad afferrare gli impulsi dei costoloni per tradurli in moto roteante». Il percorso tra la doppia calotta della cupola, realizzata senza il bisogno di ricorrere a centine, è un'esperienza magica «che si vive salendo faticosamente e spesso piegandosi tra le pareti i-

narcate”. L’edificio non si contempla e neppure «parla», meno che meno «canta». Vi si può però penetrare fin nelle viscere, quasi come se si sezionasse un cadavere. Esprime tensioni, non allude, né tanto meno si fonda, su simboli e rituali.

Nell’Ospedale degli Innocenti non vi sono «ordini sovrapposti». Dominano “le cavità ombrose delle nove campate quadrate, mentre le esilissime membrature plastiche fungono da cornici lineari, «disegnate» all’unico scopo di profilare i vuoti”. Il risultato è una “grafia che razionalizza il romanico e il gotico mantenendone ed esaltandone le linee-forza e i valori spaziali”. Ed ecco una felice, acutissima intuizione: lo spazio esterno si dilata nei portici brunelleschiani, “le cui cavità appartengono all’evento urbano più che all’edificio”. L’edificio è saldato al tessuto urbano. Il cielo riposa negli spazi siderali, esiliato dalla terra.

La descrizione della sacrestia vecchia di San Lorenzo merita essere riportata integralmente: “La perfetta leggibilità del messaggio, il controllo razionale di ogni elemento e raccordo, la cupola «a creste e vele», meravigliosa invenzione che attira e risolve nel proprio gioco di linee ogni fattore incommensurabile, le membrature in grigia pietra serena su intonaco bianco, che riassorbono ogni profondità, giustificano lo «stupore». Ma c’è di più: l’ingresso angolare, che impone una visione diagonale, e soprattutto il centro «occupato», quindi non fruibile, che obbliga il visitatore a muoversi poiché gli è impedito di raggiungere l’unico punto in cui potrebbe fermarsi a contemplare. Occupare il centro della sacrestia equivale a occupare l’asse di Santo Spirito”. Il rapporto è tutto interno alla relazione tra corpo umano e spazio costruito. In definitiva, si ricerca un ordine di contro al libero racconto della spazialità romanica e

all'incommensurabilità, all'infinita e alla dispersione del gotico.

In generale, le opere di Brunelleschi “sono gremite di «sgrammaticature», di brutali scontri materici, di motivi che cozzano spietatamente tra loro. Superfluo notare che i rilievi dei monumenti brunelleschiani eseguiti dai classicisti ignorino queste «sregolatezze» oppure le «correggano» falsificando la realtà”. Esattamente nel momento in cui gli «ordini» marcano lo scisma tra le case dei ricchi e quelle dei poveri, “Brunelleschi afferma un gusto casto e popolare, razionalizzando la tematica delle case povere e quindi propugnando un dialogo tra edilizia aulica e edilizia comune, tra linguaggio «scritto» e «parlato», che il Rinascimento sconfesserà”.¹³⁸

Anche quando opera alla realizzazione delle famose tavolette introduce nel proprio lavoro la vita. Possiamo dedurre le caratteristiche attraverso la descrizione che ce ne è pervenuta. La prima delle due deve essere vista dallo spettatore riflessa in uno specchio, attraverso un foro praticato nella tavoletta stessa. Una superficie d'argento brunito riflette il cielo reale, visibile con le nuvole mosse dal vento. La seconda, di dimensioni assai maggiori e quindi troppo grande per consentire l'artificio di cui sopra, è ritagliata lungo i tetti degli edifici raffigurati, e la si guarda ponendola in modo tale che il cielo, facendo da sfondo, completa e anima la pittura.

Ne abbiamo accennato: la critica intesa in senso moderno comincia a svilupparsi a partire dal XV secolo, segnata con la figura di Leon Battista Alberti, spesso impropriamente paragonato a Leonardo. I celebri dieci libri del *De re aedificatoria*

138 *ibidem*

vengono terminati nel 1452 e offerti al pontefice Niccolò V. Il *Trattato della pittura* viene scritto attorno al 1435, ed è dedicato proprio a Brunelleschi quando già la cupola di Santa Maria del Fiore “era sopra e cieli, ampla da coprire chon la sua ombra tutti e popoli toscani”. Stabilendo come punto centrale la cima della collina del Campidoglio, Alberti disegna la mappa dei monumenti di Roma. La sua vicenda creativa passa da quella del «letterato», tutt’altro che insensibile alla tradizione medievale, a quella di «critico-architetto» che offre «illuminazioni sconvolgenti», tali da essere rivissute da Palladio e Scamozzi, dai manieristi agli architetti del Seicento, e sistematizzate concettualmente non prima di due secoli. Il passaggio segna “la crisi dell’intero itinerario albertiano, determinato dalla scoperta dei valori irrazionali, incommensurabili delle forme spaziali sotto la luce”, tale da rilevare un mondo secondo il quale una misura, un rapporto, una figura geometrica non esistono più come valori autonomi e perenni, ma “solo in funzione di cangianti sensazioni umane e figurative, psicologiche e luministiche”.¹³⁹ Le sue teorie vengono sistematicamente misinterpretate dal «classicismo rinascimentale», laddove, con le parole di De Sanctis, soverchiano i mediocri con la ciarlataneria, l’intrigo e la bassezza ossequiosa e cortigiana in una indifferenza per i contenuti. Ad Alberti si attribuisce pure la teorizzazione della «città ideale». Ma la sua città è «come una grande casa» dove le strade rettilinee convivono con quelle tortuose e irregolari medievali, e la casa è «come una piccola città».

Notiamo che attorno al 1450 Gutenberg brevetta la stampa a caratteri mobili (il primo libro stampato adottando questa tecnologia è la Bibbia). La tecnica meccanica, nota Illich, reifica il

139 *ibidem*

libro sotto forma di stampato, e precisa come un insieme modestissimo di tecniche scribali applicate in maniera sofisticata determini “nella mentalità della cultura europea un tipo di cambiamento che è altra cosa rispetto al passaggio dalla scrittura alla stampa. La storia del *testo come oggetto per eccellenza* nel corso dei secoli successivi esige una distinzione chiara tra questi due momenti iniziali”.¹⁴⁰ Sicché l’invenzione dei caratteri a stampa mobili è l’evento di spicco all’interno del più ampio arco storico in cui si configura l’epoca del testo libresco. “Ai primi filosofi scolastici occorre più di una generazione per intendere il pensiero concettuale come un processo di esclusione formale”.¹⁴¹

Il Quattrocento, più che fondare nuove città, modifica quelle esistenti. Opera spesso su tessuti medievali con interventi di nuovi edifici che frequentemente riescono ad evidenziare molti dei pregi altrimenti inosservati o inosservabili dei tessuti preesistenti. Il tema, nota Mumford, è ancora medievale, ma nell’orchestra si aggiungono nuovi strumenti, e mutano «sia il tempo sia la tonalità cromatica della città». Hauser registra il cambiamento nel campo dell’arte: “A differenza di quanto accadeva alle corti, nelle città a governo comunale l’arte del Trecento era di carattere prevalentemente sacro. Solo nel Quattrocento ne mutano lo spirito e lo stile; solo ora, rispondendo alle nuove esigenze dei privati e al generale orientamento razionalistico, essa prende carattere mondano. (...) La letteratura artistica del Medioevo si limitava a ricettari. (...) La concezione scientifica dell’arte, che costituisce la base dell’insegnamento accademico, comincia con Leon Battista Alberti. Egli è il primo a formulare l’idea che la matematica sia il terreno comune

140 I. Illich, *Nella vigna del testo*, cit.

141 *ibidem*

dell'arte e della scienza, poiché ad essa appartengono tanto la teoria delle proporzioni, quanto quella della prospettiva".¹⁴²

All'articolazione dello spazio architettonico Quattrocentesco fa riscontro, in campo musicale, la «notazione mensurale bianca», che sopravvive fino alla fine del Cinquecento. Capuano nota come essa segni il punto di massima complicazione ritmica derivante dall'impostazione geometrica del segno (che applica la teoria delle proporzioni di Boezio). È il momento in cui «la scrittura musicale afferma definitivamente il proprio «dominio» sul suono». ¹⁴³

Le differenze dell'umano non si possono riassumere nella universalità dialettica del concetto. Eppure, c'è un evento come «occasione» di verità possibile insita entro lo stesso progetto dell'«oggettività». Si tratta allora di pensare *nei* segni, e non soltanto *attraverso* i segni. Non c'è ritorno alla terra perché, come ha ben visto Nietzsche, non c'è più «terra» alcuna. C'è un operare intersoggettivo che pone appunto la questione del «politico» e, quindi, l'istanza di confine. La potenzialità di questo viaggio nel futuro verso una nuova esperienza dell'aver luogo è tutt'oggi in cammino a Ferrara. Nel 1860, in *Die Kultur der Renaissance*, Burckhardt la definisce «la prima città moderna europea», ambiente dal fascino irresistibile in cui è ubicato *Il giardino dei Finzi-Contini*. A questa città Zevi dedica un intero libro, e intuisce in parte la potenzialità del nuovo viaggio quando afferma che Ferrara «offre gli strumenti per capire il messaggio di qualsiasi città». ¹⁴⁴ In ciò non v'è alcuna allusione a modelli

142 A. Hauser, *Storia sociale dell'arte*, vol. II, cit.

143 G. Capuano, *I segni della voce infinita*, cit.

144 B. Zevi, *Saper vedere la città*, Einaudi, Torino 1960 (cit. dall'ed. 1997)

universalistici. Tutt'altro. Si tratta inoltre di una potenzialità che non si può cogliere in un solo edificio, nemmeno in via esclusiva e assoluta nel suo massimo capolavoro, il Palazzo dei Diamanti. Fare ciò vorrebbe dire tradire il messaggio di Ferrara e del suo progettista, che opera nei cinquant'anni a cavallo tra Quattro e Cinquecento, tra il 1466 e il 1516. Nel volume *Saper vedere la città. Ferrara di Biagio Rossetti*, l'autore si chiede: «Ferrara – perché?». Le principali ragioni proposte sono otto:

1. *organismo medievale e rinascimentale*, offre la duplice esperienza della temporalità tardo-antica e dell'assetto spaziale geometrico, soprattutto del loro intreccio in una simbiosi che non ha riscontri. L'Addizione erculea inverte un metodo capace di tradurre un abitato consunto e soffocante in una moderna trama territoriale, preservandone i valori;

2. *piano chiuso o piano aperto?* Il primo cristallizza lo sviluppo entro una forma preconstituita; il secondo, se è aperto davvero, non pianifica. La proposta rossettiana è quella di un piano che non congeli il processo di sviluppo;

3. *piano bidimensionale o tridimensionale?* Ferrara insegna come un piano possa essere tridimensionale senza predeterminare le volumetrie edilizie, di cui Rossetti non formula neppure un regolamento. A Ferrara si impara a costruire una città in modo organico;

4. *città antica e edilizia nuova*. La tesi secondo la quale l'organismo del passato va tutelato nella sua integrità, mentre il linguaggio moderno andrebbe relegato alle zone di espansione, trova una clamorosa smentita a Ferrara. Rossetti riesce a salvare il nucleo medievale perché lo rinnova con alcuni interventi decisivi e, per l'epoca, macroscopici. L'abitato antico «sarebbe

impensabile senza il completamento rinascimentale», e viceversa. L'uno rinsangua l'altro, anziché competere e depauperarsi;

5. *«non-finito»*. Questo è forse l'aspetto culminante, la lezione di fondo. Un insieme di stanze, anche se ciascuna bellissima in sé, non forma una casa. Una serie di edifici, sia pure splendidi singolarmente, non configura una città. Occorre un legame di interdipendenza, il *continuum*. Ma, per concretarlo, ogni elemento, palazzo chiesa viale piazza, deve rimandare a quelli adiacenti, cioè rinunciare alla propria autonomia. Poetica del non-finito, che irrompe (in una scala mai tentata neppure da Michelangelo e da Palladio) in pieno umanesimo, là dove trionfa l'ideologia razionale. Le nostre città, i nostri quartieri sono insensati per vari motivi, ma anche perché composti di «pezzi» finiti, conclusi nella propria cornice, avari, intracettivi. Tutto ciò che vale oggi, dalla Casa sulla Cascata di Wright all'Habitat di Montreal di Saffdie, è non-finito a scala di paesaggio o città;

6. *prospettiva e poetica dell'angolo*. Malgrado un tracciato viario virtualmente ortogonale, Rossetti accentua costantemente le visioni d'angolo, impegnando tutta la progettazione sulle cerniere, tra cui provocatorio ad un grado inaudito lo spigolo isolato del palazzo Turchi-Di Bagno. Poetica dell'angolo, rottura dell'oggetto architettonico in sé finito, e suo intrinseco coinvolgimento nella vicenda urbana;

7. *sovrastuttura e struttura, polisenso*. Rossetti rende agibile per i poveri un «codice» nato per i ricchi. È capace di suscitare, con un piano dall'alto, un processo di pianificazione popolare. Tale è la realtà urbanistica, polisenso come ogni opera d'arte. «Passato e futuro». Città concepita come immagine globale di passato medievale, presente rinascimentale e futuro plurivalente. Registra il variare degli eventi con lo spessore della memoria e la

temperie simultanea e talora spasmodica dell'imprevedibile, del non-finito;

8. *codice antropologico e produzione di storia*. L'eversività è totale. Metodologia basata su un disegno aperto, cioè su una precisazione di intenzionalità, sulla edificazione dei nodi focali della struttura, sulla poetica dell'angolo, attributo sostanziale del non-finito, strumento insostituibile per calibrare le forze cinetiche, e perciò fondere urbanistica e architettura.

Il Palazzo dei Diamanti è il capolavoro. "Per l'originalità e per l'importanza che riveste, il problema del rivestimento (...) si pone subito, prima ancora dello studio del suo organismo". Lo spostamento dell'asse delle piramidi del bugnato è graduale, tale che man mano che ci si appressa alle paraste angolari, le diagonali congiungenti i vertici delle piramidi seguono un andamento curvilineo regolare, mentre esso si attenua gradualmente nelle zone discoste dallo spigolo. Impalpabili «correzioni ottiche» che diventano essenziali, poiché detraggono ogni meccanicità al bugnato marmoreo, rendendolo vibrante: "verticalmente, offrendo al riguardante i triangoli luminosi dei diamanti in alto e in basso; orizzontalmente, convogliando e intensificando lo scintillio verso l'angolo". Inoltre, osservando il basamento del fronte, si nota come esso si assottigli a sud: accentuandone la fuga prospettica, si invita al successivo raccordo viario. Di più: "un parallelepipedo tarchiato, ricoperto di un manto così violento, sarebbe risultato statico e opprimente all'angolo del quadrivio". Rossetti altera il piano nobile. Lo scarto è sensibile, il masso si contrae, "non incombe più sulle strade, acquista una dinamica ascensionale".

Palazzo dei Diamanti: estrema varietà in una sintesi unitaria. Esso non risolve, ma forse condensa il mistero di Ferrara. Qua-

le *unicum*, essa è l'avamposto di un tentativo di «sognare più vero», di scrivere «un'altra storia». Vale come ammonimento prezioso: le forme di egocentrismo, l'una brutale dello speculatore gretto, e l'altra forse «poetica» ma irresponsabile dell'architetto preoccupato solo del suo frammento, non formano una città fondata su un autentico patto di civiltà tra gli uomini.

Nella sua *Storia dell'arte italiana*, Argan rileva come “la spazialità urbana che il Rossetti realizza tiene conto di una realtà figurativa: l'idea si spazio che, malgrado le differenze specifiche, poteva dedursi dall'opera dei grandi pittori ferraresi: Cosmé Tura, Francesco del Cossa, Ercole de' Roberti. Era una spazialità indipendente da premesse prospettiche assolute; e in nessun modo omogenea e geometrizzata, anzi fatta di rapidi, sorprendenti passaggi di grandezze: contratte strettoie e spalancate aperture, fughe di linee e dilatarsi di atmosfere, e scarti, deviazioni, direzioni plurime convergenti, divergenti, incrociate. Non diversamente Rossetti sa combinare il rigore prospettico dei tracciati con l'imprevisto delle soluzioni particolari. Può accadere, come nel palazzo dei Diamanti, che la nota dominante non sia la facciata, ma lo spigolo, armato da solide paraste, e sopra lo spigolo la più pungente sporgenza del balcone d'angolo; e che le pareti, perciò, si prospettino sempre d'infilata, in una condizione di luce radente che mette in valore le luci e le ombre delle facce triangolari dei bugnati appuntiti”.¹⁴⁵

Ferrara resta un *unicum*. Nel momento in cui, a partire dal Cinquecento, si iniziano a progettare e realizzare intere città, prevale l'irreggimentazione su larga scala e il disprezzo delle funzioni umane, si escludono la complessità del reale e la cresci-

145 G.C. Argan, *Storia dell'arte italiana*, vol. II, Sansoni, Firenze 1968

ta, soppiantate da una schematicità riduttiva. Il contesto è elaborato per il monumento. “La città è ibernata dall’artificio sadico del suo approccio teorico”.¹⁴⁶

La figura di Michelangelo si erge a partire dal Cinquecento. Da un quarto di secolo il pregiudizio secondo il quale Michelangelo rimarrebbe uno scultore anche quando fa l’architetto è stato spazzato via. I brani che qui sotto riportiamo dovrebbero indurre qualsiasi architetto d’oggi a non dormire almeno per qualche notte:

Già alcune letture critiche attinenti alla Laurenziana e al Campidoglio indicano che Michelangiolo era architetto compiuto fin dai suoi anni maturi, poiché creava spazi con l’originalità peculiare della vocazione architettonica, con un potere d’invenzione che è affatto gratuito interpretare come meccanico trasferimento sulle cavità edilizie del suo genio plastico. Ma forse potremmo addirittura capovolgere il giudizio: l’analisi dei disegni delle fortificazioni di Firenze attesta che, ben prima dei settantun anni fissati da Tolnay, Michelangiolo aveva elaborato una visione spaziale e strutturale talmente travolgente rispetto al repertorio del tempo da dover essere attenuata e mediata classicisticamente nelle imprese romane.

L’evoluzione dell’architetto risulta tutt’altro che lineare: non comincia in guisa stentata nella Sacrestia medicea per svilupparsi gradualmente nella Biblioteca, nel Campidoglio, in palazzo Farnese e trionfare infine in San Pietro, nella cappella Sforza e a Porta Pia, ma rispecchia un itinerario assai più complesso, saturo di lanci e di «rientri», che non è passiva registrazione ma personalizzata reazione a quanto avviene in quei tremendi decenni. (...)

Nell’intero panorama della storia architettonica, Michelangiolo, contro ogni apparenza, è la figura da cui gli architetti oggi hanno più da imparare, in quanto agisce in una situazione sociologica, linguistica e

146 B. Zevi, *Contro storia e storia dell’architettura*, cit.

professionale che presenta straordinarie analogie con quella che noi attraversiamo. (...)

L'età di Michelangiolo offre il quadro di un mondo alienato, di una società che va alla deriva, di un'umanità che non riesce più a comunicare, mentre sovrastano immani pericoli cui le coscienze si adeguano con propensioni autodistruttive e suicide, rivestite dalle più varie forme religiose e mondane. (...)

Mancano le basi, la fede, l'energia, anzitutto le ragioni per prolungare la tradizione, ma nell'abbandonarla si sente di compiere un salto nel vuoto, nell'annientamento, ancora nell'alienazione. Il non-finito erompe da questa condizione, da scatti furenti, eversivi, da gesti repentini che non sanno placarsi in un ordine linguistico costituito perché sorgono dall'inconscio bisogno di schiantarlo. (...)

Si obietterà che questi condizionamenti sono comuni a tutti gli artisti dell'epoca. Ma è nel modo di affrontarli che Michelangiolo diviene inassimilabile agli altri (...). Non si difende dalla minaccia del caos, non cerca mediazioni, compromessi, vie di sopravvivenza. La sua forma non si commercializza ma neppure si sublima per evitare di fallire di fronte ad una vita alienata, anzi dichiara ed esalta nel non-finito questa sconfitta della forma rispetto alla vita. (...)

Michelangiolo percorse tutto l'itinerario di una tragedia che l'umanità oggi spera ancora di arrestare. Anch'egli partecipò al riformismo cattolico di tipo umanistico, al tentativo cioè di mediare la tradizione col rinnovamento, di aprire le vecchie strutture ideologiche alle forze liberatrici. Ma assisté poi a tutti i fenomeni di intolleranza che seguirono la fine di quella breve apertura. Ventidue anni prima della sua morte, veniva istituita l'Inquisizione, e l'anno appresso la censura sulla stampa. Nel 1559, com'è noto, vide Daniele da Volterra sfregiare i nudi del Giudizio in omaggio a quel principio del «buon costume» che accompagna ogni involuzione spirituale e civile.

Ebbene, in questo quadro di eventi fastosi e miserabili, Michelangiolo è il solo architetto che non s'acqueta, che non sa vivere perché rifiuta il mero sopravvivere, e continua a rimanere un eretico e uno spostato. Non perché possenga un temperamento coraggioso, e meno ancora eroico; al contrario, è un uomo che vive nello sgomento delle cose, del mondo, di Dio, dei propri spettri, e non ha nulla in comune

con la leggendaria figura titanica descritta nella letteratura agiografica.
(...)

Gli uomini coraggiosi, o soltanto sinceri, hanno un riferimento nella via esplorata da Michelangiolo, che consiste nel rappresentare in estreme tensioni le alternative possibili, lasciandole aperte.¹⁴⁷

Non conosciamo un'altra pagina che narri la condizione michelangiotesca con pari tensione e vibrante passione, mettendo in luce l'*animus* di un'esperienza creativa senza riscontri e senza precedenti. Tra l'altro, a Zevi si deve il fatto di aver riconosciuto la figura di Michelangelo «urbanista», cogliendo il significato del suo viaggio a Ferrara nel 1529. Roma, a ben vedere, è un non-finito michelangiotesco: il suo carattere organico, policentrico, risulta dalla “polarizzazione delle forze e dei pesi urbani attuata da Michelangiolo e tuttora premente sull'organismo storico della città. Non elaborò un piano, ma seppe enuclearne i nodi e, scevro da ogni accademismo, suggerì i criteri di una crescita aperta e non-finita”.¹⁴⁸ Persino quando Baccio d'Agnolo aggiunge un loggiatino su un lato dell'ottagono della cupola della cattedrale fiorentina progettata da Brunelleschi, Michelangelo insorge con tale impeto che i lavori di quella «gabbia di grilli» vengono interrotti, mantenendo l'opera non-finita.

Brandi interpreta il non-finito michelangiotesco in chiave aristotelica. In *Struttura e architettura* scrive: “In un passo della Metafisica, Aristotele, approfondendo la differenza fra l'essere in potenza e l'essere in atto, esplicitamente fa l'esempio di un Ermete che si trova già nel legno prima d'esserne cavato fuori a furia di scalpello dallo scultore: vi si trova, appunto, in potenza”. Appare legittimo, anche sulla scorta di quanto indica il

147 B. Zevi, *Pretesti di critica architettonica*, cit.

148 *ibidem*

Varchi, ricavare da questa e altre simili impostazioni una “interpretazione del problema che è fondamentale per la scultura di Michelangiolo, il non-finito”. Il che porta Brandi a giungere alla determinazione della forma michelangiolesca in termini non formalistici. Nel passaggio dalla pratica scultorea a quella architettonica, nota il critico, Michelangelo si accorge di come la tridimensionalità dell’architettura non coincida con quella della scultura. Sicché il non-finito si traduce nello sviluppare ciò che *in nuce* la tarda architettura di Brunelleschi produce, ovvero “l’idea del protendersi dello spazio interno all’esterno, la possibilità di costruire come un’osmosi continua fra esterno e interno”.¹⁴⁹ È la condizione, sostiene Brandi, affinché sia possibile oltrepassare la compiutezza formale per una forma ancora più alta, «al limite dell’irraggiungibile». È tutto certamente plausibile. Ma sorge il sospetto che l’esercizio di pensiero michelangiolesco debba essere riferito ad ulteriori passi aristotelici, forse per noi più pregnanti e, probabilmente, financo capaci di farci scorgere una luce circa i modi in cui Michelangelo intende il processo creativo, specie nel campo specificatamente architettonico. Vediamoli:

Poiché non tutte le cose sono o si generano di necessità e sempre, ma la maggior parte è o diviene per lo più, è necessario che ci sia l’essere per l’accidente. Se non fosse così, tutto sarebbe di necessità. Di conseguenza la materia dovrà essere la causa dell’accidente, perché essa può essere in modo diverso da come è per lo più.¹⁵⁰

149 C. Brandi, *Struttura e architettura*, Einaudi, Torino 1975

150 Aristotele, *Metafisica*, libro VI, Bompiani, Milano 2000

La sostanza è la forma immanente, la cui unione con la materia costituisce la sostanza-sinolo; nella sostanza intesa nel senso di sinolo è presente anche la materia.¹⁵¹

Sostanza è il sostrato, il quale, in un senso, significa la materia (dico materia ciò che non è alcunché di determinato in atto, ma alcunché di determinato solo in potenza), in un secondo senso significa l'essenza e la forma (la quale, essendo un alcunché di determinato, può essere separata col pensiero), e, in un terzo senso, significa il composto di materia e di forma (e questo soltanto è soggetto a generazione e a corruzione ed è separato in senso vero e proprio, mentre delle sostanze intese secondo la forma alcune sono separate, altre, invece, non lo sono).

Che, poi, sia sostanza anche la materia, è evidente: infatti, in tutti i mutamenti che avvengono fra opposti c'è qualcosa che fa da sostrato ai mutamenti.¹⁵²

Aristotele risolve il (per lui secolare, per noi millenario) problema del divenire. Spinoza, a differenza di Aristotele, produce un'etica, non un'ontologia. Ma questo rimane per ora solo un accenno. Michelangelo conosce Aristotele, non certo Spinoza. La materia, in quanto sostrato, è ciò in cui avviene il movimento. Ma è nel IV libro della *Fisica* che Aristotele ci dice che il movimento «pone fuori di sé ciò che è in sé», sicché la materia potrebbe pensarsi come potenziale «in sé» di tutte le forme possibili destinate ad accedere all'esistenza, provenendo da un potenziale implicito. La sostanza aristotelica implica necessariamente la materia (di qui la sua costruzione ontologica, da cui attingono pure Kant, quindi Bergson, Heidegger e, prima di lui, Husserl). Quella materia individuata nel tempo e nello spazio e incarnata nella forma del sinolo, dell'individuo. L'intera

151 *ibidem*, libro VII

152 *ibidem*, libro VIII

realtà, incluso il nascere e il morire, accade nel movimento della materia.

Si può forse scorgere un nesso ulteriore fra queste nozioni e la teoria organica, «così chiaramente metaforica» che riveste l'impulso michelangiolesco a riguardare l'edificio come «un organismo vitale» perfettamente integrato al punto da portare ad una «generazione spaziale continua».¹⁵³ In tal senso, il ricetto della Laurenziana ne è l'archetipo. Ma ancor più si può comprendere e apprezzare il metodo michelangiolesco attraverso il quale egli comincia a progettare gli edifici da terra, riservandosi di studiare le parti superiori via via che la costruzione progredisce.

Non per questo Michelangelo apre il periodo barocco. Zevi ne parla come un periodo di «liberazione spaziale» e «mentale» dalle regole dei trattatisti, dalle convenzioni, dalla geometria elementare e dalla staticità, soprattutto dall'antitesi tra spazio interno e spazio esterno. I caratteri del barocco si riscontrano laddove gli architetti non si limitano a commentare schemi antichi, ma creano una concezione spaziale nuova. Borromini incarna l'eresia e il martirio. Movimento, interpenetrazione e reintegrazione, specie a scala paesaggistica, sono tre fra le cifre caratterizzanti l'architettura barocca, non meramente scenografica. Tutto ciò è presente nell'architettura borrominiana, ma non basta per coglierne il senso e il significato.

Borromini nasce l'anno prima che Giordano Bruno viene messo al rogo dall'Inquisizione perché incarna la lotta del pensiero moderno contro ogni dogmatismo e principio di autorità. Siamo alla soglia tra Umanesimo e l'età della scienza, che decol-

153 Le espressioni si trovano in C. Brandi, *Struttura e architettura*, cit.

la tra XVI e XVII secolo. Le condizioni affinché ciò avvenga sono la raccolta, dapprima disordinata, di una enorme mole di dati sperimentali resa possibile da pratiche di osservazione liberate da ogni sorta di impaccio teologico e istanze morali, seppure in un contesto dove astrologia, magia e alchimia sono presenti e operanti; in secondo luogo la guerra dei Trent'anni, conclusa nel 1648, sancisce il fallimento del programma teocratico spagnolo senza che la Controriforma riesca a ricostituire l'unità religiosa, spirituale, europea. Sorge così lo Stato moderno, accentratore e burocratizzato, e declina lo Stato feudale, portando la borghesia ad avere il sopravvento sulle classi del clero e nobiliari. Gli studi scientifici e tecnici sostituiscono quelli teologici e metafisici poiché maggiormente rispondenti alle istanze e alle nuove esigenze economiche e mercantili della borghesia.

Il XVII secolo lavora affinché venga trovato un metodo unitario in grado di caratterizzare la ricerca scientifica, raccogliendo e sistematizzando l'ampia mole di dati e materiali sparsi. Il meccanicismo newtoniano rappresenterà uno dei risultati di queste ricerche, che vedono coinvolte le figure di Bacone, Galileo, Cartesio, e altri ancora.

Galileo inaugura di fatto la scienza moderna spazzando via la concezione aristotelica e le cause finali ad essa connesse. La condanna dello scienziato da parte della Chiesa blocca per oltre un secolo la ricerca scientifica in Italia, facendole perdere quel primato della cultura detenuto per tutto l'arco dell'Umanesimo e del Rinascimento. I caratteri del meccanicismo galileiano sono noti. Affermando che la natura è scritta in caratteri matematici, distingue tra qualità primarie (aspetti quantitativi oggettivi) e qualità secondarie (aspetti qualitativi soggettivi). Sicché togliendo l'organo senziente, svaniscono anche le qualità sensibili.

Affinché sia possibile la trascrizione matematica dei fenomeni naturali è essenziale ridurne i corpi alle qualità primarie (figura, posizione, movimento). Se Dio è creatore del mondo attraverso una mente matematica, seguendo il ragionamento e la logica matematiche l'uomo è in grado di scoprire le divine leggi della creazione.

È stato rilevato che la natura architettonica di Borromini possa essere mediata dalla conoscenza delle posizioni galileiane. Ma l'approfondimento della matematica, della geometria, della fisica, dell'idraulica, dell'astrologia, rappresenta la condizione per esaudire il proprio desiderio di apprendere e intensificare una conoscenza iniziatica, esoterica, parallelamente allo studio dei classici e delle teorie copernicane diffuse fin dall'inizio del Cinquecento e riprese da Bruno per proclamare che l'universo è infinito e tutto in esso è centro e periferia. Col che, alla precedente visione antropocentrica si viene sostituendo una coscienza cosmica, per altro già presente in Michelangelo.

La «Corporazione dei Muratori» di cui certamente Borromini fa parte è all'origine della Massoneria, che nasce ufficialmente nel primo quarto del XVIII secolo. La sua biblioteca raccoglie una fornitissima raccolta di libri, in un numero eccezionale per quell'epoca. Si parla di un migliaio di volumi, per i quali spende molto di quel poco che guadagna. Gli basta poco per vivere in modo semplice, e riduce il suo guardaroba all'essenziale. Per il progetto del San Carlino rinuncia a qualsiasi compenso.

La solitudine è la condizione essenziale, l'esigenza insopprimibile di uno spirito che neppure le compagnie femminili riescono a distrarre. Coerente in ogni sua manifestazione, rifiuta qualsiasi compromesso che possa rendere la sua vita più facile. Michelangelo resta un riferimento costante. Conosce a memoria molte poesie del «Maestro», che nutre la speranza del Terzo Re-

gno e si schiera per una Chiesa povera: persino di fronte alla richiesta di Giulio II di arricchire con oro la volta della Cappella Sistina, Michelangelo ha la forza di esclamare: «Santità, quei che sono dipinti quivi furono poveri».

Ciò che va rilevato è il fatto che la simbologia, nell'architettura di Borromini, incide come mai prima d'ora (e come non avverrà più in seguito) a livello spaziale, rafforzandone persino la lettura. È stato rilevato come la gnosi cristiana che egli applica è un processo intellettuale che s'innesta su una base fisiologica, sulla messa in movimento di una realtà corporea, di un respiro, di una *dynamis*, che è insieme Luce-Vita-Spirito. È la trinità che ritroviamo al San Carlino, il cui vano sotterraneo ne riprende la conformazione dopo aver percorso la discesa attraverso le concrezioni calcaree di una conchiglia che sfocia nel «grembo primitivo» della prima cristianità in cui si apprendono «i Misteri», dove l'Iniziato prende il voto in presenza dei Fratelli Maggiori e dell'Assemblea degli Iniziati. La natura dinamica dell'invaso chiesastico possiede il ritmo di un respiro dell'equilibrio umano-cosmico, che ricorre in altre opere, che abbraccia e seduce e coinvolge il visitatore in un susseguirsi di dilatazioni e compressioni dello spazio sottoposto a quella che Bianconi definisce l'«energica elasticità della divincolante membratura».

Un'analisi di Sant'Ivo conferma quanto la simbologia incida a livello spaziale e non meramente formale. A livello planimetrico l'edificio è tracciato sul sigillo di Salomone¹⁵⁴, sintesi

154 Nota Kallir: «La stella di David è un perfetto simbolo bisferico (ossia tanto ottico quanto acustico). (...) Il potere magico dei triangoli intrecciati trascende tuttavia la sfera semitica. Nella scrittura *nsibidi* le delta intrecciate (rafforzate ancora da una stella posta al centro) sono l'ideogramma per «amore ardente». Il

dell'ermetismo, contenente i quattro elementi, espressione della riduzione del multiplo all'Uno. Le stelle presenti nella cupola sono 111 ($1+1+1=3$). L'uno è il simbolo del principio, del centro cosmico, della Rivelazione che eleva l'uomo ad un livello superiore. Il tre è simbolo celeste, e rappresenta i tre livelli cosmici, partecipa dei tre segni (minerale, vegetale, animale), rappresenta le tre fasi dell'evoluzione mistica (purificazione, illuminazione, congiunzione con il divino). Le stelle possiedono in alternanza 6 e 8 punte. 8 è il numero dell'equilibrio cosmico che si ritrova nella simbologia pitagorica e gnostica. Anche il 12 è un numero che ricorre nell'edificio: nel numero delle «alzate» di stelle, nel numero dei gradini che sovrastano il tamburo all'esterno. Il 12 richiama il numero degli apostoli, delle divisioni spazio-temporali; è il prodotto dei quattro punti cardinali in rapporto ai tre piani del mondo; divide il cielo in 12 settori che sono i rispettivi segni zodiacali. Infine, e non da ultimo, è il numero della Gerusalemme Celeste. 12 sono gli spicchi che alternativamente si susseguono in andamenti concavi e convessi, ovvero nei segni «pneuma» che Borromini applica in ogni sua opera.

Il Cartari parla della fabbrica di Sant'Ivo che “si principiò in tempo di Urbano ottavo e perciò è quasi a forma di ape”. Il riferimento del Cartari è all'ape araldica barberiniana. Ma l'ape è il simbolo della sapienza, perfettamente aderente al tema di una chiesa inserita nel contesto dell'Università, che a Roma è strumento privilegiato di fusione ideale di religione, cultura e scienza.

disegno ricorre nella scrittura *bamun*, con il significato di «cento», presumibilmente un'allusione alla sua forza procreatrice”. Id., *Segno e disegno*, Spirali/Vel, Milano 1994.

A questo punto, ma solo a questo punto, si possono proporre tutte le analisi spaziali della chiesa. Argan, Brandi, Portoghesi, Zevi, ne hanno offerte di preziose. La luce stessa, nella concezione spaziale di Borromini non ha un'esistenza a parte, come per altro comprende Brandi. Già Plotino, nelle *Enneadi*, si pone la questione del corpo luminoso:

Prova a collocare un piccolo nucleo luminoso come al centro, ponendogli intorno un corpo più grande, trasparente e a forma di sfera, in modo tale che la luce traspaia in tutto il corpo circostante, e nessun raggio luminoso provenga dalla massa esterna. In questo caso, non dovremmo forse ammettere che da quel nucleo interno non patisce alcuna affezione, ma rimanendo qual è, si espande a tutta la massa esterna, e che la luce visibile nel piccolo nucleo ha preso possesso della parte esterna? Però la luce non appartiene a quel piccolo nucleo corporeo, perché questo ha la luce non in quanto è corpo, ma in quanto è corpo luminescente, ossia dotato di una potenza diversa rispetto a quella corporea. Allora, immagina che qualcuno elimini la massa del corpo, conservando la forza della luce: a tal punto, potresti ancora sostenere che la luce è localizzata in un certo posto? O non è forse vero che essa è diffusa in maniera omogenea per tutta la sfera esterna? Certo, non potresti più individuare col pensiero il luogo in cui originariamente era, né potresti indicarne la fonte e la destinazione, ma rimarresti dubbioso e nello stesso tempo sorpreso del fatto che, mentre fissi lo sguardo nel luogo dove si trova il corpo sferico, proprio qui tu stesso scopri la luce.¹⁵⁵

Richiamando un passo dell'*Opus* in cui Borromini afferma il desiderio di poter realizzare le proprie opere da un unico blocco di materia, “proprio come, sulla scia ancora una volta di Michelangiolo, faceva i suoi bozzetti in terra o in cera”, Brandi nota che “il desiderio del blocco unico sorge dal desiderio di abolire

155 Plotino, *Enneadi* - Enneade VI 4,7 - Meridiani Mondadori, Milano 2002

la materia come materia. L'uso dello stucco, negli interni come negli esterni, è rivelatore. Lo stucco, l'intonaco generale, toglieva di vista la materia in cui si realizzava la tettonica dell'edificio, evitava la frammentazione dei conci o dei mattoni, in cui c'è una sollecitazione ritmica che porta a valorizzare le superfici invece delle strutture. Il Borromini voleva distruggere le superfici come involucri a sé stanti".¹⁵⁶ Del resto, l'intuizione folgorante di Borromini è quella di scoprire che le dimensioni della spazialità architettonica non coincidono con quelle dello spazio. Di qui l'importanza dell'interpenetrazione che produce equilibri instabili dettati da pressioni esterne e interne "che si svolgono con salienti e rientranti, nessuno dei quali ha la forza di «sfondare»".¹⁵⁷ Sicché si capisce come, anche per questi motivi, l'operazione bottiana – avallata da autorità e «intellettuali», nonché ridicole pubblicazioni – di realizzare la sezione del modello ligneo del San Carlino in scala reale, ha rasentato l'idiozia, rappresentando un atto di ignoranza manifestato ad un grado di indecenza inaudita. Operazione invero ridicola, profilatasi fin dall'origine come tale. Ma il ridicolo, com'è noto, è un aspetto di ciò che è vergognoso, riflette una caduta di tono, di stile, di comportamento, persino una debolezza di natura.

Brandi afferma che Borromini «legalizza» i suoi travolgenti intuizioni spaziali con una «simbolizzazione successiva». Il riferimento simbolico nascerebbe «dopo», non «prima». Le posizioni contrarie sul «prima» e sul «dopo» si sono contese per lungo tempo, e permangono ancora oggi. Non sfiora quasi a nessuno l'idea che in Borromini le due cose nascano insieme, proprio perché la simbologia si realizza a livello spaziale, incide a livello

156 C. Brandi, *Struttura e architettura*, cit.

157 *ibidem*

spaziale e non formale, e spazio e simbolo si legittimano reciprocamente in un impeto, in una dinamica e in una corrispondenza che non hanno riscontri in tutta la vicenda dell'architettura. Il che non è in contraddizione con il fatto che nell'edificio di Sant'Ivo "cominciato sotto Urbano VIII e finito sotto Alessandro VII, in questo lungo percorso attraverso tre papi, tutto doveva essere messo a frutto, e le imprese araldiche rispettive in primo luogo: era impossibile che non avvenissero stratificazioni equivoche, per chi intenda cavarne un discorso filato per immagini, come da una scrittura geroglifica. Del resto, nella mente del Borromini, che dovè essere un lettore attento dell'Apocalisse, la possibilità di legare una cosa all'altra, di annidare un significato nel guscio di un altro, doveva costituire un esercizio trascendentale".¹⁵⁸ Brandi vede tutto molto chiaramente, ma forse per questo motivo non ne trae le conseguenze. L'esame potrebbe proseguire anche per «il tempietto» (così lo chiama Borromini, e non a caso) posto sopra la «cupola» di Sant'Ivo (che com'è noto *non* è una cupola). Ma possiamo fermarci. Ormai è chiaro quel che si vuole dire. Borromini sventa l'astrattezza e recupera, come vuole Zevi, il valore umano, cioè problematico, dello spazio.

Borromini è attuale perché ha un'immensa fede nell'architettura come profezia. Attesta, contro l'opinione prevalente oggi nella semiologia delle comunicazioni visive, che l'architettura può parlare sulle proprie forme, architettare sulle proprie leggi, organizzare rapporti sintattici interni al proprio sistema. Egli sa che non basta mutare il sistema delle funzioni denotate dai significanti architettonici. Anzi, dimostra come, anche quando non si possono cambiare i contenuti e il sistema delle funzioni, l'architettura abbia un compito attivo da svolgere: non si limita affatto a fornire parole adatte a dire cose decise in altra sede ma,

158 *ibidem*

mettendo in azione il suo specifico sistema di stimoli-significanti, trasforma la realtà, sposta le basi stesse della cultura. (...)

In urbanistica, la rivoluzione borrominiana è tuonante; nel prospetto di San Carlino addirittura folle. Inutile tentare di non riconoscerlo adducendo gli esempi in cui egli non poté essere se stesso, e fu prostrato: pensando ai tempi in cui viveva, appare stupefacente non che sia fallito in qualche caso, ma che sia riuscito in tanti altri e senza alcun compromesso. (...)

Borromini afferma chiaramente: bando al tema dell'incontro tra antico e nuovo. L'antico deve essere integralmente conservato (come egli fa a San Giovanni) ma nella cornice di una creazione artistica nuova. Quando si interviene con un'opera moderna, anche nel centro storico, anche nei più sensibili punti del centro storico (cosa c'era di più sensibile del crocicchio delle Quattro Fontane?), non bisogna avere alcun timore di alterarne il tessuto. L'Italia è da salvare, insiste lo spettro di Borromini, non dall'architettura moderna, sibbene dal doppio o triplice gioco, dal mezzo-antico e mezzo-moderno, dal moderno con proporzioni antiche, o dall'antico con tecnologia moderna; è da salvare da tutto ciò che è frutto di viltà mascherata da orpelli dialettici.¹⁵⁹

Cartesio è contemporaneo di Borromini. Rivendica l'autonomia della ragione, il cui metodo razionale assume a modello la matematica. Il suo meccanicismo distingue due tipi di sostanze, ovvero il pensiero (*res cogitans*) appartenente all'anima dell'uomo, e l'estensione (*res extensa*) che caratterizza tutti i corpi (per riprendere un'espressione familiare, la «materia» in genere). L'intero universo è ricondotto ai due soli principi di movimento ed estensione. Ogni altro fenomeno è ricondotto alla misura, alla figura, alla disposizione delle parti, fino al punto che l'universo stesso si presenta nella concezione cartesiana come un'immensa macchina. Metafora applicata anche al corpo umano e a quello degli animali, sicché il compito della scienza

159 B. Zevi, *Pretesti di critica architettonica*, cit.

diviene quello dell'elaborazione di modelli matematico-meccanici capaci di spiegare i fenomeni naturali. Siamo in presenza del «dualismo cartesiano» che si traduce nel dualismo tra «soggetto» e «oggetto» e produce due certezze: quelle matematiche e quella dell'esistenza di un mondo «esterno» al pensiero. Sicché appare legittima e anzi indispensabile la necessità di superare la visione sensibile del mondo in una concezione puramente quantitativo-geometrica, cioè sostanzialmente «galileiana», quale è tradotta dalla scienza meccanicistica della natura.

Spinoza nasce nel 1632, l'anno prima della condanna di Galilei. Il 1632 è l'anno in cui Borromini è deputato in qualità di «architetto della Sapienza» mentre lavora al baldacchino di San Pietro. Il rifiuto del dualismo cartesiano è al centro del pensiero spinoziano. La sostanza non è una «cosa», e la cosa non è una «sostanza», la quale ha in se stessa il proprio fondamento, è «causa sui», e si concepisce nell'«attributo» (come *pensiero* o come *estensione*, che quindi non rappresentano i «tipi» di sostanze teorizzate da Cartesio). Con ciò, come è stato notato, si entra nell'occhio del ciclone del pensiero di Spinoza, in quello che Sini chiama il «pensiero abissale» del filosofo di Amsterdam. Ripetiamolo. Unico è l'attributo. Unica è la sostanza. Nell'oscillazione, nell'orlo di quell'infinito *transfert* l'attributo continuamente s'inabissa ritornando (eccolo di nuovo) come essere in figura, come segno, come distanza. Così come ogni uomo s'inabissa nell'evento del mondo, lasciando tuttavia una traccia, per quanto mutevole e durevole, del proprio passaggio in cui si dà il «transito della vita eterna».

Si tratta del ritmo infinito di una divaricazione unificante e di una unificazione divaricante, là dove fondativo non è nessuno dei due momenti di per sé preso, esattamente come non lo sono i due principi in quanto tali. Fondativa è solo la dualità

combinata, cioè l'apertura che li oppone e li compone originariamente nell'accadere di un mondo come tensione e come transito irriducibili. Sistole e diastole di uno stesso respiro. Evento dello stesso e dell'altro insieme, evento a cui tanto lo stesso quanto l'altro appartengono, senza appartenersi che in esso (ogni attributo è tutta la sostanza, ogni significato è tutto l'evento).

Archivio Spinoza è, per quanto ne sappiamo, il libro che scava più nel profondo il pensiero del filosofo, l'unico che sappia fare questione dei propri segni e fondamenti affrontando i brani dell'*Etica* spinoziana (ricordiamo infatti che Spinoza non costruisce un'ontologia, ma un'etica, un com-portamento). Ma lasciamo senz'altro la parola all'autore. Siamo al momento dell'epilogo del libro:

Il suo è stato il tentativo di interrogarsi su che ne è del mondo, dell'uomo, del senso della vita alla luce della rivoluzione scientifica. Tentativo che però è svolto da Spinoza come questione etica. Egli non si chiede tanto com'è fatto il mondo, ma piuttosto che significa abitare questo mondo aperto alla conoscenza scientifica. (...) Non si tratta di un progetto conoscitivo che obietta il passato nella storiografia e il futuro nella cibernetica, e che così pone il mondo sotto controllo. Si tratta piuttosto di collocarsi in questo cammino della conoscenza, come modo di abitare il suo evento, in cui siamo iscritti, che lo vogliamo o no. Sicché si potrebbe dire anche così: l'insegnamento che da Spinoza viene con forza è che il metodo conoscitivo non ha il fine in se stesso; cioè non ha quel fine dal quale siamo solitamente così affascinati, e che consiste nella produzione e nel controllo dell'oggetto. La conoscenza in verità è una via, una odòs, e Spinoza ha già detto in questo l'essenziale: è una via di purificazione. Qui si rivela un'altra faccia dell'*Etica*. Non è che il metodo geometrico di Spinoza sia soltanto un'ingenuità, dovuta ai pregiudizi del suo tempo, e cioè alla strana (per noi) pretesa di dimostrare alla maniera euclidea le proposizioni della filosofia. Nel suo profondo è ben altro; è la esemplarità di come, entro un metodo scientifico, si

tratti di rintracciare una via di purificazione, cioè di fare di questo stesso metodo un esercizio di purificazione. (...) Il cammino dentro il metodo è certamente liberazione dalla superstizione: Spinoza lo ha detto continuamente. Liberazione che fa sì che la passione attiva del mondo, che si esprime nel nostro tempo come passione attiva del conoscere, come estrema possibilità pratico-tecnica che caratterizza il mondo della nostra età, non abbia più pretese di dominazione. Non ha la superstizione della dominazione della vita e della cosa: ma, al contrario, è l'occasione per la nostra costitutiva collocazione nella soglia dell'inizio del mondo, nella eventualità del mondo. È così che la filosofia è ancora episteme, scienza, ed è così che la filosofia trova nella scienza il suo compimento. Non è che la filosofia si volatilizza nella scienza; anzi, la scienza chiama a gran voce la filosofia al suo compito estremo che è quello di abitare il suo stesso evento; cioè di ridisegnarsi da metafisica in etica, così che essa possa stare sul punto. Naturalmente l'etica non è una tavola di valori; è piuttosto un atteggiamento (io direi un metodo di scrittura).¹⁶⁰

Quanto il Novecento non abbia compreso Spinoza pare ora evidente. L'unico testo in cui pure Heidegger ne parla in modo sufficientemente approfondito è il corso su Schelling del 1936, nel quale tuttavia sostanzialmente afferma che, in quanto sistema etico, quello spinoziano è regressivo in rapporto a Cartesio. È il sistema cartesiano, non l'etica spinoziana, a permeare tutto il pensiero scientifico dal XVII secolo fino ai giorni nostri. È solo in relazione ad esso che si può comprendere come la *quasi*¹⁶¹ totalità della produzione, anche nel campo dell'architettura, si ritrova da un certo momento totalmente immersa nell'epoca moderna in cui l'essenza della tecnica si può pienamente cogliere dopo l'avvento della visione meccanicistica dell'universo

160 C. Sini, *Archivio Spinoza*, Ghibli, Milano 2005

161 Ma è proprio in questo «quasi» che dimora quell'atteggiamento che si configura come baluardo contro la mortificazione dell'architettura e della vita, cui questa ricerca intende riferirsi.

capace di misurare quantitativamente ogni tipo di relazione, fino al punto in cui, come Hegel comprende, la tecnica si trasforma da mezzo in fine. Il problema è anzi oggi più complesso ed è mirabilmente circoscritto da Stefano Malpangotti con l'acume che lo contraddistingue:

In altre parole, l'uomo non è più in grado di governare la tecnica. Ma non perché ne ha perso il controllo, bensì in quanto incapace di emanciparsi da quella costruzione ambientale che la tecnica ha reso disponibile come mondo per l'uomo. Il rovesciamento dei mezzi in fini comporta, dunque, una situazione inquietante. In effetti, non è più la tecnica ad essere un'appendice dell'uomo; è semmai l'uomo ad essere diventato un prolungamento della tecnica.

L'ultima tappa di questa trasformazione consiste nella riduzione a cosa della soggettività, attraverso i mezzi di comunicazione di massa che mirano a produrre le volontà e il consenso (a reificare «l'interiorità») come esito destinale della tecnica moderna. Non è un caso che la clonazione umana pervenga oggi ad incarnare perfettamente il modello di quell'utilità che esprime nella riduzione a cosa l'essenza della tecnica moderna. L'imposizione della cosalità, in quanto conformazione tecnologica della vita, devasta e cancella ogni altra esperienza che non rientra nei criteri di questa prassi, ponendo sé come fine supremo. Che questo possa implicare non la soppressione fisica dell'esistenza umana, ma la rimozione della dimensione emozionale che l'ha sin qui sostenuta e le figurazioni culturali che l'hanno descritta, è ormai una possibilità non più latente. Questo non significa presagire l'era degli automi, ma temere la lobotomizzazione dell'umanità e la conseguente estinzione del pensiero critico in virtù del trionfo del paradigma dell'utile idiota. Perché ciò non accada non servono appelli vacui o prediche moralistiche, occorre invece un generoso sforzo di riflessione capace di superare la ratio metafisico-scientifica che ci ha sin qui guidati e che ancora ci pensa e ci agisce con la sua prassi obiettivante.¹⁶²

162 S. Malpangotti, *L'infinito respiro del pensiero*, Seneca edizioni, Torino 2006

Nel progetto «universalistico» intensificato alla fine del Quattrocento e maturato nel Seicento non più come «qualità» assoluta ma come «quantità» infinita, anche i linguaggi dell'architettura possono essere assurti a «stili», financo a «stili internazionali». Ciò avviene già in epoca manierista e si concreta nel momento in cui il barocco si traduce in reiterazione di strade regolari, assi di simmetria, impianti prospettici. Il Settecento torna all'ordine e manifesta tutte le sue contraddittorie anomalie. Al neoclassicismo delle città corrisponde la geometrizzazione degli itinerari rurali, verso la quale persino un teorico del neoclassico come il Milizia si ribella denunciando il pericolo che «getta nell'inerzia». La seconda metà del Settecento non vede solo l'avvento della rivoluzione industriale, ma anche, da un lato, la teorizzazione della «bellezza» che deve scaturire dalla «funzionalità» (e non più dall'«armonia», com'è ancora per l'Alberti), dall'altro l'avvento dell'archeologismo winkelmanniano. Si tratta in realtà di due facce della stessa medaglia che ben presto convergeranno nel più vieto accademismo.

“Dopo aver percorso insieme un lungo cammino, scrive Argan, la scienza e l'arte prendono vie divergenti: la scienza di Piero della Francesca era tutt'uno con la sua pittura, la scienza e la pittura di Leonardo seguivano strade parallele ma distinte, tra la scienza di Galileo e l'arte non v'è più alcun rapporto e Galileo stesso guarda l'arte con occhio critico, dal di fuori”.¹⁶³ Ma il divorzio, da un certo punto in avanti, è tra filosofia e scienza.

A Parigi, nel 1747, con la fondazione dell'*Ecole des Ponts et Chaussées* avviene pure il divorzio tra architetto e ingegnere, cui segue quella tra architetto e urbanista. Mumford nota come “proponendosi soltanto un'efficienza meccanica e

163 G.C. Argan, *L'Europa delle capitali*, Skira, Milano 2004

un'uniformità estetica esteriore, l'ingegnere ignorava la struttura sociale della città e, nel tentativo di accelerare il traffico, impediva l'incontro e la cooperazione di coloro ai quali il traffico teoricamente serviva".¹⁶⁴ Già con gli interventi di Haussmann la città si fonda su considerazioni di ordine militare, sferrando drastici tagli nel tessuto preesistente, trafiggendo le piazze con obelischi o colonne. Le facciate vengono spesso costruite prima degli edifici che dovrebbero rivestire. "Bastavano una squadra a T e una triangolare perché un ingegnere municipale, senza nessuna competenza in architettura o in sociologia, potesse «progettare» una metropoli, con i suoi lotti standard, i suoi blocchi standard e le sue strade dalla larghezza standard; insomma con le sue parti standardizzate, simili e sostituibili".¹⁶⁵ Tutto ciò avviene malgrado il piano organico abbia sempre mostrato la propria capacità di gestione urbana seguendo "finalità che non siano esclusivamente il creare il maggior numero possibile di lotti commerciabili e il compiere il minimo sforzo possibile di intelligenza. (...) Fin dal 1865 Frederick Law Olmsted aveva avanzato questo suggerimento a proposito di San Francisco, col solo risultato di vederselo scartare".¹⁶⁶ Dall'inizio dell'Ottocento, la città diviene un'impresa commerciale privata, dove persino i fiumi sono trasformati in fogne. Di qui l'essenziale funzione svolta dalla strada e la progressiva associazione di metodi di espansione e congestione in orizzontale e verticale, irrompendo pure al di fuori delle mura antiche e creando nuovi quartieri periferici. Eppure anche il XIX secolo produce scenari di qualità che, non soltanto in campo urbanisti-

164 L. Mumford, *La città nella storia*, vol. III, cit. (corsivo nostro)

165 *ibidem*

166 *ibidem*

co, la critica del Novecento ha efficacemente rilevato. Sono i casi in cui si tenta di arginare il disastro e si chiariscono i problemi, proponendo le prime soluzioni della città moderna. Tuttavia, malgrado le eccezioni, l'Ottocento è il secolo della ferrovia, delle fabbriche, degli *slums*, dei tuguri, dell'assenza di pianificazione, dell'assuefazione, come se, nota ancora Mumford, la mentalità scientifica si fosse esaurita nelle macchine e non fosse in grado di affrontare le realtà urbane. Dal 1870 qualcosa cambia, ma solo in parte e solo per certi aspetti. Nel contempo, però, parallelamente alla nascita del nuovo regime fondato sull'energia elettrica, si sviluppa «la città sotterranea». Tutto ciò malgrado sia passato meno di un secolo dalla Rivoluzione francese e l'uomo abbia conosciuto la «filosofia dei lumi» e gli ammonimenti kantiani.

“I signori della cittadella sotterranea si sono impegnati per una «guerra» che non potranno portare a fine, con armi di cui non potranno controllare tutte le conseguenze, per scopi che non potranno mai raggiungere. La città sotterranea minaccia di conseguenza di diventare la cripta funeraria della nostra incenerita civiltà. La sola alternativa dell'uomo moderno consiste nel riemergere ancora una volta alla luce e nell'aver il coraggio, non di rifugiarsi sulla luna, ma di tornare al proprio centro umano e di dominare gli irrazionali impulsi bellicosi che condivide con i suoi governanti e i suoi mentori. Non deve soltanto disimparare l'arte della guerra, ma apprendere e assimilare, come non ha mai fatto in passato, le *arti della vita*”.¹⁶⁷ Probabilmente Mumford leggeva Spinoza.

Alla fine dell'Ottocento la «città giardino» propone un'alternativa alla crisi dei tuguri operai inglesi. La prima fra

167 *ibidem*

queste è fondata nel 1903, a Letchworth. Nota Zevi: “Le *Arts and Crafts* di William Morris degli anni sessanta possono essere collegate alla città giardino di Ebenezer Howard, il cui pensiero, al tramonto del secolo, funge da ponte tra utopie ottocentesche e movimento moderno, ma solo nel senso di una comune, salutare rinuncia ad ogni forma convenzionale ed accademica”.¹⁶⁸

Gaudi è la figura che opera a cavallo tra XIX e XX secolo. Non è un caso che Zevi ne parli all'interno del saggio dedicato a Borromini, pubblicato nei *Pretesti di critica architettonica*. Non è neppure un caso che un critico di stampo funzionalista quale è Giedion, anche dopo aver aggiunto, in una delle edizioni «riveduta e ampliata» di *Spazio, tempo, architettura*, un capitolo su Borromini, ignori il genio catalano senza neppure menzionarlo. Malpangotti, dal canto suo, ne ha offerto un ritratto che non può essere tradotto nei limiti di un linguaggio logico-discorsivo. Dopo averlo letto saremo pronti per traghettarci al capitolo successivo.

In Principio era il Verbo.

E il verbo, come uno specchio deforme, ha infranto l'immagine.

Coerentemente insediato sul confine di un mondo divelto, Gaudi contempla i frantumi di una civiltà che non può più poggiare sull'elemento conoscitivo della rappresentazione e del riflesso. Per quanto attinto dalla Fede, il suo gesto non giustifica con appartenenze tribali, supine acquiescenze a congregazioni o ripetizioni salmodianti di iconografie ortodosse.

La cromoterma, manifestazione della prova irrefutabile di tutto ciò che esiste, pervade la vocazione di un'opera dedita a conseguire con elicoidi, parabole, tensioni fungiformi l'eco dello schianto del senso.

168 B. Zevi, *Saper vedere la città*, cit.

L'intensità gaudiana per le forme concave e convesse testimonia della religiosità primaria di un architetto mosso dalla pulsione della bellezza verso gli intrecci ellittici dei flussi oracolari a cui, fin dall'inizio, anche i sacerdoti del paleolitico inchinavano la tecnica e la scultura.

Nella morfologia ondulata, conica o fusiforme, il colloquio s'incardina con le Sue terminazioni nervose.

La radice biomorfa della sovversione architettonica gaudiana articola l'espansione infinita contro il vuoto della geometrizzazione vincente, della costruzione mercantile e della putrefazione accademica.

Perché l'anima ha contatti geologici con la luce.

Le coperture iperboloidi, le ceramiche, le vetrate, i volumi inclinano lo sguardo alla verticalità di un pensiero che splende dalle stratificazioni ctonie del numinoso.

Incompreso e senza eredi, egli esige dalla policromia del costruire una prossimità con il movimento incipiente della vita.

Gaudì, solitario baluardo che contrasta ogni mortificazione del significato dell'abitare umano, ha raggrumato negli spazi ascensionali del trascendente, in modo nuovo e rivoluzionario, l'umiltà di una ricerca verso cui dirigere il nostro sentire nella possibilità di un incontro.

Lontano dalla civiltà fatua e inconsistente che ci descrive.

Nelle opzioni radicali e contraddittorie che interpretano i segni secolari delle schegge che riposano nello schianto, nei frammenti dello specchio del mondo, nel germogliare del Principio, da cui ha edificato per noi il seme della luce in cui respiriamo.

Tra le scogliere e i picchi antichi di un insondabile tumulto anteriore, nel fluttuare di un tenue bagliore e di un interminabile appiglio.¹⁶⁹

169 S. Malpangotti, *L'infinito respiro del pensiero*, cit.

Cesure e soglie del Novecento

Brunelleschi, Michelangelo, Borromini, Gaudi (sono solo quattro fra le figure cui avremmo potuto riferirci, ma a nostro avviso le più significative), non restano ingabbiati dalla prospettiva, di cui pure Brunelleschi è il padre riconosciuto. Abbiamo osservato il ruolo assunto da questa pratica nel modo di «mettere in figura» un mondo. Una pratica fondata a partire da una serie di regole geometriche che trovano la loro specifica finalità e impiego nell'ambito della costruzione prospettica solo a partire dal XIV secolo. La prospettiva tuttavia non «interpreta» oggetti o aspetti di un paesaggio, magari deformando (il che è pure vero) la percezione che l'uomo ne ha attraverso il proprio sguardo «naturale». La rappresentazione prospettica può uscire dal flusso di mondo solo attraverso l'intervento del taglio del significato che mette in figura nominando. Non che ci sia una «rappresentazione prospettica» prima del taglio della nomina-zione. Non esiste alcuna «rappresentazione» prima della nomina-zione, ovvero prima dell'elaborazione dell'apparato de-finitorio inaugurato da Platone. Il nome è l'originaria figura di mondo, entro cui siamo sempre e comunque giocati. Non esiste alcuna rappresentazione, non esistono quadri, non esiste archi-tettura senza il nome, senza quell'articolazione fono-grafica messa in gioco da 2500 anni a questa parte all'interno della pra-tica alfabetica. La rappresentazione risucchia, per così dire, il mondo, nel vortice della definizione. Ma ciò che ne risulta è una figura di mondo, come già abbiamo osservato. Siamo nella gab-

bia della raffigurazione (lo abbiamo visto, ce lo dici Sini) e non potremo mai uscirne. Fuori dalla raffigurazione non c'è nulla. Il che non vuol dire che non ci sia niente. C'è il nulla di evento, il limite, il margine, il fuori della raffigurazione che ci si presenta come tale solo a raffigurazione avvenuta, solo dopo che il nome può dire ciò che dice. È questo nulla che preme da ogni parte e assedia da tutti i lati la raffigurazione. È questo limite irraffigurabile che frequentiamo in ogni istante. Ma è quella «superstizione materialistica infinita» nella quale siamo caduti, come ben mostra Spinoza, che ci espone al rischio di una “assimilazione senza residui del raffigurabile col raffigurato, recando ostruzione all'accadere dell'evento”.¹⁷⁰ Forse è anche per questo che Brunelleschi *lascia correre* le nuvole e il cielo all'interno delle proprie raffigurazioni prospettiche messe in opera attraverso le famose tavolette. O forse no, ma probabilmente non ha molta importanza ed è una forzatura interpretativa.

In ogni caso, non esiste un'immagine o una rappresentazione che «prima» viene osservata e «poi» descrittiva. È il ri-taglio in figura di mondo che è già intessuto in modo irreversibile con il nome, sicché una visione «in sé», «pura», non esiste (non esistono infatti cose «in sé»). È la trasmutazione in figura dell'evento (che a quel punto non è più tale, perché ri-tagliato «in figura») che porta l'evento a far parte del *meccanismo della significazione*. Il tentativo di fare accadere l'evento dell'architettura così come accade, ponendo al centro l'esperienza che dell'architettura possiamo fare per farla vivere come architettura e per giungere alla distruzione dell'architettura, è ciò che ci attende occupando il nostro agire e il nostro fare nell'intento di trasformarlo da un

170 C. Sini, *Teoria e pratica del foglio-mondo*, Laterza, Roma-Bari 1997

«fare per fare» in un fare etico che si configuri come provenienza e destino da e verso un'apertura originaria al mondo.

Che significa in concreto tutto ciò? “In concreto significa intrattenersi sul *limen*. (...) Nessuno può esimersi, non ci sono gerarchie, non si torna alle gerarchie; la nostalgia verso le gerarchie è come quella illusione della riconsacrazione che non ha spazio davanti a sé. Noi siamo nella *an-archia*, nella mancanza di *arché*, di principio di gerarchia, e questa an-archia la dobbiamo abitare (...) e lì risolvere il problema di un'etica del soggetto, lì scrivere il muro, lì scrivere il *limen*, disegnare la soglia della sua partecipazione”.¹⁷¹ L'architettura è *l'esperienza* stessa del mondo che con ogni mezzo e con tutte le forze deve pervenire alla distruzione dell'idolatrata architettura (dell'architettura). Senza compromessi e senza rimpianti, seguendo le tracce di chi, come Brunelleschi, come Michelangelo, come Borromini, come Gaudì, ha fatto dell'architettura la propria via, la propria *odòs* verso un'esperienza di vita che valesse la pena di essere vissuta senza essere mortificata, annichilita, mercificata e corrotta. Ogni architetto è chiamato a questo compito, “ad accogliere l'evento del proprio essere soggetto ad un'epoca che ha rimosso la vita, rendendo muta la meraviglia della sua esistenza, in nome dell'asfittica ossessione burocratica degli apparati. Riconoscere questo compito è già presagire l'immensità della sfida che ci espone eticamente a pensarne con coraggio la portata”.¹⁷²

Wright – e non è un caso che Enzo Paci gli abbia dedicato un illuminante articolo apparso sulla rivista *Casabella*, nel 1959, in occasione della morte dell'architetto – ha visto, o intravisto,

171 C. Sini, *Pensare il progetto*, Tranchida, Milano 1992

172 S. Malpangotti, *L'infinito respiro del pensiero*, cit.

qualcosa di simile in molti dei suoi passi riportati in *Una autobiografia*¹⁷³:

L'ordine del Mutamento è senza limiti e profondo. In quanto ordine naturale, io ne ho cercato la natura. Ho tentato di vederlo come Principio. Da molto tempo lo vedo come Realtà. Forse, come disse E-racrito, la sola realtà che ci sia dato vedere.

Ho imparato che l'architettura, in ultima analisi – dovrei anzi dire prima di ogni altra cosa – non è meno degli alberi una trama e un tessuto.

Il meglio della vita è il divenire. Pertanto registro i vicoli chiusi e lascio che il resto si svolga come vuole la vita.

Vivendo la vita con coraggio, con sensibilità, con coscienza e anche con filosofia, come meglio possiamo, il fuggevole e il mutevole sfidano la fissità.

Agli occhi di Wright il Partenone rappresenta l'antitesi assoluta dell'organico. Notiamo di passaggio come per Le Corbusier esso assurga a simbolo di perfezione del «gioco sapiente e magnifico dei volumi puri sotto la luce». Già Sullivan, maestro di Wright, respinge, come nota Smith¹⁷⁴, il concetto greco di forma. Il senso della sua nota massima «la forma segue la funzione» è infatti sistematicamente misinterpretato dai «funzionalisti» e in genere da tutto il movimento moderno. In realtà, esso è efficacemente espresso nel celebre passo ove si legge che

173 F.L. Wright, *Una autobiografia*, Jaca Book, Milano 1998

174 N.K. Smith, *Frank Lloyd Wright*, Universale di architettura, edizioni Dedalo, Bari 1983. L'autore spiega la natura dell'architettura wrightiana sulla base di un confronto tra pensiero ebraico e pensiero greco, applicando all'architettura quanto T. Boman indaga in *Hebrew Thought compared with Greek*.

“tutto è funzione, tutto è forma, la loro fragranza è però il ritmo; il loro linguaggio è il ritmo: infatti il ritmo è la vera marcia nuziale ed il cerimoniale che accelera in canto l’unisono della forma e della funzione, o l’inno triste del loro addio quando si separano e passano nelle silenti veglie di quella notte mirabile che chiamiamo passato. Così va la storia nel suo cammino senza fine”. Affermare che la forma debba logicamente essere connessa e derivare da impostazioni utilitaristiche e strutturali vuol dire tradire il pensiero di Sullivan, per il quale la forma è chiamata a proclamare in modo vivo le esperienze umane alle quali ogni edificio dovrebbe essere intrecciato. Wright corregge l’espressione del «Lieber Meister» affermando che «forma e funzione sono una cosa sola», rafforzandone il senso e il significato, eliminando qualsiasi equivoco di causalità o di logica derivazione.

Smith riprende il confronto tra modalità di pensiero logico-scientifiche mutate dai Greci e abito poetico ebraico: “oggi il funzionalista convenzionale opera in architettura pensando in greco, potremmo dire, mentre Sullivan e Wright pensavano in ebraico”. Differentemente rispetto al *logos* greco, l’ebraico *dabbar* è dinamico, afferma Boman, e il suo significato è «esser dietro e andare avanti». È «parola» ma anche «atto». In quanto funzione più nobile ed elevata dell’uomo, la parola è identica all’azione. Un israelita non può gridare con sprezzo, al modo di Amleto, «Parole, parole, parole!» poiché «parola» non è solo un suono, un soffio vitale, ma anche una realtà legata al comportamento dell’uomo. Perciò anche Goethe traduce Giovanni con «In principio fu l’azione». Anche da questo punto di vista al Romanticismo andrebbe dedicata la dovuta attenzione, come infatti comprende perfettamente Malpangotti.

Nell'architettura, afferma Wright, non vanno assunti schemi rigidi. Se uno schema deve essere impostato, esso deve essere libero, il più adatto allo sviluppo, quello che abbia più probabilità di favorire e ammettere che nella vita ci sia sviluppo. *Fallingwater*, la Casa sulla cascata, incarna perfettamente questo principio e si offre come *unicum*, come vede Zevi, in tutta la vicenda architettonica.

In un saggio molto acuto, Frank afferma come un insieme organico non è uno stato, ma un processo. L'architettura organica non è «un'astrazione predeterminata da posare su un qualsiasi lotto di terreno». «L'uomo non si è inserito, per così dire, nel flusso dell'evoluzione; vi è sempre stato. (...) è sempre stato parte integrante del mondo, ma ovviamente il suo rapporto specifico con esso è mutato nel tempo».¹⁷⁵ Sicché l'architettura e l'uomo sono «processi complementari di un insieme creativo inseparabile», e ciò attiene al «senso dell'umanesimo wrightiano». Nota Frank: «La dinamica del movimento umano e quella dell'architettura si compenetrano talmente che non vi è più un punto percettibile nel quale si possa dire: qui comincia l'esperienza della costruzione» e perciò «nessun visitatore si sente un intruso che rompe l'isolamento dell'edificio: ora, egli completa l'architettura».¹⁷⁶ Non a caso, i progetti wrightiani «manifestano una progressiva tendenza verso il logoramento della materia perimetrale per mezzo dello spazio, e questo è accompagnato dall'innesto di compatti corpi plastici in alcuni punti cruciali dell'intervento»¹⁷⁷, tanto che la

175 E. Frank, *Pensiero organico e architettura wrightiana*, Universale di architettura, Dedalo libri, Bari 1978

176 *ibidem*

177 *ibidem*

forma, anziché predeterminata, esito meccanico di regole astratte, si offre come una fra le molte virtuali alternative. Se l'ambiente viene considerato «in termini di campo» intuendone il «reticolo strutturale», allora l'architettura è pensabile come «serie di incidenze spazio-plastiche» costitutivamente integrata nel campo. Il significato dell'architettura non sta in se stessa, ma nelle sue mutevoli relazioni, «vedendo» se stessa e l'uomo come un continuo processo di sviluppo che, operando nel presente, è consapevole del proprio passato mentre si incammina verso il proprio incerto futuro. L'architettura non può quindi essere intesa, come solitamente la si intende, alla stregua di un metodo compositivo, ma come processo morfo-genetico. È un principio incarnato nel *Guggenheim Museum* di New York, laddove la tensione dinamica delle prime opere si risolve «nell'emblema del divenire»: la spirale, quintessenza delle forme aperte, senza principio e senza fine, quindi mai in essere, ma sempre in divenire, che «in qualsiasi punto forma un insieme continuo». Nota Frank: “Librati tra cielo e terra, il nostro viaggio si svolge in un unico processo dinamico, poiché ad ogni passo sull'elicoidale i punti di vista orizzontale e verticale cambiano simultaneamente, suscitando sensazioni continuamente nuove. Ci viene comunicato che il presente non è «ciò che è, ... ma semplicemente quanto si sta facendo», e ci si rende conto, per la prima volta nella storia dell'architettura, che «la realtà è il continuo mutamento della forma; la forma non è che veduta istantanea di una transizione»”.¹⁷⁸ Qui Frank cita Bergson, ma viene di nuovo alla mente ciò che Merleau-Ponty scrive prima di morire e che è contenuto nelle note di lavoro che seguono *Il visibile e l'invisibile*, laddove afferma che il corpo è fatto della medesima carne del

178 *ibidem*

mondo e che “di questa carne del mio corpo è partecipe il mondo, esso la riflette, il mondo sopravanza su di essa ed essa sopravanza sul mondo, essi sono in rapporto di trasgressione o di sopravanzamento”.¹⁷⁹

Nell’arco della vicenda wrightiana che, come osserva Zevi, attraversa tre generazioni – mostrando che, contrariamente all’ottica funzionalista e razionalista, *l’organico è alla radice del movimento moderno e del suo sviluppo attraverso l’espressionismo* – vi sono a nostro avviso due fatti significativi. Il primo è che la ricerca del *continuum* spaziale, già avviata nella stagione dei capolavori, è mantenuta e intensificata a partire dal 1941, e si esprime al massimo grado nel museo Guggenheim. Il secondo fatto attiene all’ultima realizzazione di Wright, la sinagoga Beth Sholom a Elkins Park, in Pennsylvania. Nota Zevi: “Che l’ultima realizzazione wrightiana sia un tempio ebraico appare davvero sintomatico. L’architetto radicato nella cultura biblica doveva costruire un «Sinai trasparente» o una «montagna di luce» per il popolo del monoteismo e dell’antidolatria. Con quali strumenti? «Lo spazio, l’elemento stesso dell’architettura... Vetro: aria nell’aria, per racchiudere l’atmosfera trattenendola all’interno, o all’esterno... La solidità delle mura scompare per riemergere in forma di fantasiosi schermi che avvolgono la luce...». Cavo cementizio, quasi conca della pace, dinamizzato però da punte acuminate su cui si eleva il tripode dei travi d’acciaio. Il resto è riflesso del mondo: «Col sole, il tempio risplenderà come oro. Di notte, con la luna, sembrerà argenteo. Nei giorni grigi, sarà grigio. Col cielo blu, si rivestirà di soffice blu». In altri termini,

179 M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l’invisibile*, cit.

una temperie religiosa non-evasiva, anzi relazionata alla storia, tale da sottolineare le responsabilità umane”.¹⁸⁰

Esattamente lo stesso anno in cui Hitler sale al potere in Germania, Edoardo Persico proclama Wright precursore, e non solo in senso cronologico, dell'architettura moderna. Ciò avviene un anno dopo l'esposizione dell'*International Style* organizzata al MoMa di New York, che esamina i lavori dell'architetto da un punto di vista razionalista. Nel 1935, tre anni dopo la mostra, Persico tiene a Torino la memorabile conferenza *Profezia dell'architettura*, approntando un giudizio assai significativo:

L'architettura nuova non è sorta assieme al cubismo; e chi volesse studiarne gli effetti figurativi secondo la visione di questa scuola si troverebbe a giustificare soltanto Le Corbusier e qualche suo imitatore... L'architettura nuova è nata, veramente, nel solco dell'impressionismo: alludo a Frank Lloyd Wright...

È opportuno che insista sull'efficacia dell'architettura giapponese in Wright e sul giapponesismo di taluni impressionisti?... Vale, piuttosto, che mi consentiate una digressione. Nell'ipocrisia del puritanesimo nord-americano, nell'astinenza di un'epoca di pionieri, l'opera di questo architetto è una testimonianza di vita piena e feconda, in uno stile infinitamente poetico. Una villa di Wright mi rievoca dentro sempre Elsie, la protagonista di una novella di Sherwood Anderson, *The New Englander*: «Elsie corse nell'immensità dei campi, gonfia di un unico desiderio. Voleva evadere dalla sua vita per entrare in una vita nuova e più dolce, ch'ella presentiva nascosta in qualche angolo dei campi». Io so perché l'opera di Wright suscita questi pensieri: lo dice Wright stesso quando, scrivendo di architettura, fa appello alla libertà dello spirito umano. (...)

I difensori della nuova architettura parlano di utilità e di razionalismo, senza intendere il valore morale dell'una e dell'altra proposizione. Le Corbusier traffica a Mosca e a Roma, polemizza con Mauclair rinnegando il valore ideale del suo stesso pensiero, vuole organizzare la

180 B. Zevi, *Frank Lloyd Wright*, Zanichelli, Bologna 1998

Francia secondo un piano che sarebbe piaciuto a Mistral, spedisce messaggi al sindaco di Algeri. Dall'altra parte, gli scrittori più reazionari tessono l'elogio degli stili nazionali, compiangono le sorti dell'artigianato, aizzano l'opinione pubblica.

Io non lamenterò, stasera, nemmeno la decadenza dell'architettura tedesca, a cui i principi di Hitler impongono per decreto i tetti inclinati.

Mi meraviglio appena dello stupore che colse i giornalisti di tutta l'Europa quando gli inquilini delle case popolari di Vienna spararono dalle finestre come da feritoie e si barricarono nelle *Siedlungen* come in tanti fortificati. E non vi dico che l'architettura moderna è un tentativo – forse è stato un tentativo – di organizzazione moderna dell'Europa: questo è oltre l'architettura.

Ma ritengo che fino a quando si continuerà a discutere di arte utile, di arte come espressione del tempo o della società, ricalcando De Bonaud o Le Corbusier, sfuggirà sempre il senso profondo dell'arte, che è indipendenza e libertà dello spirito. Questo è l'insegnamento non solo delle estetiche valide, ma della costante tradizione dell'arte europea.

L'architettura moderna non è quella cosa che credono cingicamente gli americani: «The engineering solution of the building problem»; non è lo standard di Le Corbusier, o le «sozialen Fragen» di Taut. Il suo destino, la sua profezia, è di rivendicare la fondamentale libertà dello spirito. (...)

«Sostanza di cose sperate».¹⁸¹

Anche Le Corbusier, tuttavia, dovrà prendere atto della frattura del secolo. Le due celebri massime – riprese anche da Previ nell'ambito del suo profondo scavo genealogico¹⁸² – non immune dalla trappola nostalgica – non generano alcuna «corrispondenza». Esse, com'è noto, suonano così:

181 E. Persico, *Tutte le opere* (1923-1935), 2 voll., Edizioni di Comunità, Milano 1964

182 L. Previ, *Il senso dell'architettura*, Tranchida, Milano 1991

L'architettura è il gioco sapiente, rigoroso e magnifico dei volumi assemblati sotto la luce.

Credo che sia naturale l'aspirazione dell'uomo alla luce.

La prima risale al 1921, e incarna la stagione dei 5 principi e un pensiero per il quale costruire significa trascrivere un'idea cristallizzata il cui valore sta in una forma assoluta: «classificare, tipizzare, fissare la cellula e i suoi elementi. Economia. Efficienza. Architettura! Sempre, quando il problema è chiaro». La seconda viene pronunciata nel 1957 davanti ad un'assemblea di studenti e dopo Ronchamp, capolavoro che chiude la partita con l'illuminismo delle idee universali assoldabili a qualunque fine. La prima viene «prima», la seconda è pronunciata «dopo». Tra il «prima» e il «dopo» c'è Auschwitz. La «corrispondenza» che Previ segnala è, in realtà, una cesura, la conversione apocalittica, l'alternativa al suicidio che riconosce il «battito assurdo dell'esistenza». Consapevole, amaro dis-incanto.

Tuttavia, Previ vede benissimo il problema e la domanda che apre la crisi: cosa rimane da progettare se il nostro stesso pensiero si rivela fondato su un progetto che, dopo Auschwitz, non possiamo più abitare? È il nostro essere-nel-mondo che va ripensato. Trasgredendo la scienza, nel senso letterale di procedere oltre i suoi segni codificati e raggiungere un senso ulteriore sospettoso del «funzionare» della nostra pratica. Il che vuol dire distinguere tra un'attività procedurale che si accontenta di produrre «onesta edilizia» e un'attività culturale capace di rimettere in questione il senso della propria esperienza e la prassi consolidata del «si fa» perché «si deve». Attuare questa impresa, dice Previ, conduce a restituire ai termini di «spazio», «casa», «simbolo», «vuoto», «metodo», «progetto», ecc., un senso ulteriore.

Quel senso che permette di recuperare la distanza che si misura nell'incapacità di anticipare gli effetti nel nostro «fare».

L'ultima opera insieme filosofica e artistica che riflette con ammirevole profondità e consapevolezza attraverso il paesaggio e le macerie della *Shoab* è quella di Stefano Malpangotti, che traccia “nel confronto con Auschwitz il significato di una ribellione al disumano quale segno di una libertà che non configge uomini e cose in istanze idolatriche, istituzionali e ultimative”.¹⁸³ Nella *querelle* che vede scontrarsi le posizioni del «funzionalismo» contro quelle dell'«intenzionalismo», la sua prospettiva mostra come né l'uno né l'altro consentano di attingere la dismisura della catastrofe hitleriana, proprio constatando la radicale insufficienza delle categorie concettuali ad avvicinare la *Shoab* nella dimensione sia genealogica sia tecnologica della produzione politica della morte e della «fabbricazione di cadaveri». Il che obbliga a riconoscere come cultura e barbarie non si escludano a vicenda e, in tal senso, come si palesi la fondamentale e urgente necessità di un ripensamento radicale delle strutture cognitive che reggono l'interpretazione delle istanze primarie della nostra relazione al mondo e agli altri.

Dobbiamo essere consapevoli che se determinate forme di razionalismo ci hanno condotto ad Auschwitz¹⁸⁴, allora il nostro

183 S. Malpangotti, *L'infinito respiro del pensiero*, cit.

184 Non si creda al mito dell'assuefazione a qualsiasi tentativo di riflessione sulla *Shoab*: essa occupa una posizione del tutto marginale nella cultura del dopoguerra. E il fatto che, nell'imminenza della scomparsa degli ultimi testimoni non si sia ancora in grado di affrontare responsabilmente e consapevolmente il tema dello sterminio prodotto dall'hitlerismo è un fatto che dà da pensare più di ogni altro, facendo temere che la denazificazione non abbia ancora avuto luogo. Del resto, Bruno Segre ammonisce come la storiografia della *Shoab* sia chiamata a misurarsi

quadro di riferimento culturale deve necessariamente mutare.
Infatti

L'intimità ontologica della Shoah illumina non solo l'insufficienza delle nostre categorie alfabetiche a comprendere l'orrore, ma anche la loro complice prossimità alla realizzazione dell'hitlerismo.

Il nazismo è stato sconfitto sul piano politico e storico.

Non è invece stata sconfitta la logica che lo ha reso possibile.

La tecnologia seriale di massa, la cieca ricerca dell'efficienza burocratica hanno materialmente servito la *Vernichtung*.

Su queste premesse si fonda la creazione nazionalsocialista del subumano.

Auschwitz incarna una possibilità interna alla modernità industriale quale applicazione compatibile alla nostra razionalità.

Nominare Auschwitz spinge all'urgenza di una riflessione che sappia transitare l'insufficienza del pensiero concettuale attraverso la lacuna della rappresentazione.

Nessuna figurazione, nessun pensiero, nessuna conoscenza sanno rendere l'esperienza del non-umano.

L'innominabile artiglieria Auschwitz.

Siamo ricondotti nuovamente al tacere.

Uno spettro semantico mortifica l'enunciazione.

Anche l'hitlerismo esige il silenzio sullo sterminio.

Nessuna prova documentale.

Nulla che possa convocare un'allusione al *vulnus*.

Il divario tra lingua e realtà ha in sé lo scarto di un'aporìa intraducibile, ma anche il germe di una possibile vittoria postuma dell'hitlerismo.

Resta il toponimo e con lui la distanza semantica della sua densità etica.¹⁸⁵

con un'insidiosa politica di «alterazione della memoria», attivamente presente su diversi fronti.

185 S. Malpangotti, *L'infinito respiro del pensiero*, cit.

Nell'arco del Novecento le figure che hanno mostrato una via, una *odòs* alternativa, premono sulla coscienza di ogni architetto che abbia il coraggio di fare questione della fondatezza dei propri segni. Il fatto, poi, che si sia all'inizio di un secolo che ci offre a tutti gli effetti gli strumenti per «desituarcì» rispetto al punto di vista che l'apparato del sistema impone, accresce l'urgenza e il travaglio esistenziale. Certo, quando il codice diventa totalitario e il desiderio è saldato all'ordine della rappresentazione, non è più necessario reprimere il desiderio per iscriverlo nella legge dell'apparato, perché a quel punto è il desiderio che è incapace di esprimersi al di fuori dei dettami codificati, ed è facile capire il motivo per cui l'uomo «desidera il fascismo». Ma una possibilità di scelta è sempre data, a patto che la si voglia cercare e si sia disposti a percorrere sentieri e vie alternative. L'abbandono del «mondo oggettivo» può certo generare insicurezza e può condurre a trovarsi improvvisamente in un vuoto di contenuti abituali, per altro vacillanti. Corrispondere a quel dono della vita è rischiare senza protezione e senza garanzia alcuna. Si tratta di una certezza non più vincolante come quella della ragione che ci fa dire «classificare, tipizzare, fissare la cellula e i suoi elementi. Economia. Efficienza. Architettura! Sempre, quando il problema è chiaro». Si tratta, in alternativa ad essa, di un inquietante sospetto di un sacrificio a cui l'uomo non può sottrarsi se non vuole abdicare al suo statuto di essere umano. Si tratta sempre di una scelta. La scelta di vivere da simulacri, o da uomini.

Fra questi, nelle pagine che seguono vogliamo richiamarne ancora qualcuna tra le figure che, a nostro avviso, risultano essere le più significative nell'ambito del nostro discorso. Vi ritroveremo uomini e donne.

Vogliamo prima porre una questione. Dopo tutto ciò che si è fin qui osservato non sembra ormai difficile capire l'insistenza di Zevi sulle nozioni di «non-finito», di disgregazione della scatola edilizia, di reintegrazione edificio-città-territorio, e più in generale di recupero di valori dissipati. Solo a questo punto possiamo comprendere appieno la fondatezza che le «invarianti» da lui teorizzate assumono dal punto di vista teoretico. Che la tematizzazione delle «invarianti» da un punto di vista speculativo non lo abbia mai sollecitato oltre un certo limite – sebbene sullo sfondo del suo lavoro siano presenti i richiami alla tradizione del pensiero ebraico e ad Adorno, Benjamin, Sartre, Steiner, per citarne solo alcuni – non ne preclude, in questo caso, la pregnanza anche dal punto di vista operativo quale efficace metodo di lettura. *Ebraismo e architettura*¹⁸⁶ è forse l'unico libro in cui non si accenna alle «invarianti», eppure, *in nuce*, vi sono contenute. Rappresentano, infatti, prima ancora che un approccio teorico e formale, un atteggiamento etico.

Erich Mendelsohn, il solo «nato rivoluzionario della sua generazione», è l'architetto costretto all'esilio americano a causa delle leggi razziali tedesche. La moglie Louise ricorda la circostanza in cui la carriera professionale del marito in Germania finisce nel momento in cui il dittatore tedesco ottiene il potere: «Avevamo letto entrambi *Mein Kampf*. Entrambi sentivamo la violenza di questo libro velenoso e intuivamo che, una volta giunto al potere, nulla avrebbe impedito a Hitler di realizzare i suoi propositi. La nostra opinione non era condivisa dalla maggior parte dei nostri amici e dei nostri parenti, i quali ritenevano che, una volta al potere, Hitler si sarebbe calmato e avrebbe

186 B. Zevi, *Ebraismo e architettura*, Giuntina, Firenze 1993

modificato il suo programma. Quando sentimmo alla radio che, in alcune parti del paese, si ritiravano i passaporti agli ebrei, decidemmo senz'altro di abbandonare la Germania il giorno dopo”.

Immerso nel clima della diaspora, incontra Wright. Nel 1947, quando già domina l'«International Style», scrivendo da San Francisco a Posener, si riferisce ai recenti progetti wrightiani affermando: “Il fatto che questi suoi ultimi lavori siano vicini ai miei primi schizzi – lo dico in tutta umiltà – costituisce una sfida alla quale dovrò rispondere nei prossimi vent'anni”. Sei anni più tardi, pochi mesi prima di morire, scrive a Beyer: “Se mi fosse possibile, ricomincerei al punto in cui mi guidarono i primi schizzi, considerando tutto ciò che è avvenuto da allora in poi come la fase preparatoria di una nuova, finale età creativa”. Avverte Zevi: “Il discorso su Mendelsohn non ammette rievocazioni celebrative e toni distaccati. La rivolta contro l'uomo nudo, monodimensionale, disseccato dalla società industriale, dalla burocrazia, dal militarismo, grottescamente ancorato ai miti illuministici e al sopruso idolatrico, non appartiene soltanto al primo dopoguerra tedesco. Pone quesiti angosciosi, attualissimi, sul futuro dell'architettura”.¹⁸⁷ Sintomatica la sua rinuncia ad ogni tirocinio professionale “perché non sente alcuna affinità con gli architetti dell'epoca”. Sono i viaggi ad arricchire la sua personalità “senza peraltro conferirle un orientamento”. Riconosciamo il nostro stesso sangue in ogni cosa, afferma, e questo “è l'unico modo di percepire i fenomeni”. Siamo, direbbe Merleau-Ponty, carne del mondo.

187 B. Zevi, *Pretesti di critica architettonica*, cit. e dello stesso autore *Erich Mendelsohn. Opera completa*, Testo&Immagine, Torino 1997

Riconosce la statura di Wright nel loro incontro a Taliesin Wisconsin avvenuto nel 1924: “Egli ha venti anni più di me. Ma siamo diventati amici all’istante, stregati dallo spazio, sporgendo le mani nello spazio uno verso l’altro; lo stesso cammino, lo stesso obiettivo, la stessa vita, credo. Ci siamo intesi subito come fratelli”. E ancora: “Wright dice che l’architettura del futuro sarà per la prima volta nella storia completamente architettura, spazio in se stesso, senza modelli prestabiliti, senza abbellimenti, movimento in tre o quattro dimensioni”.

Ma Mendelsohn non crede affatto alla «quarta dimensione cubista», e meno ancora alla formula «tempo = quarta dimensione». Quando, come del resto già avviene con Gaudì, Giedion lo esclude da *Spazio, tempo, architettura* che propugna la quarta dimensione da un punto di vista astrattamente razionalista, Mendelsohn, risentito, invia una copia del trattato ad Einstein (conosciuto fin da quando progetta e realizza l’Istituto Astrofisico Einstein a Potsdam nella prima metà degli anni ’20) chiedendogli un giudizio relativamente alle pagine riguardanti la teoria della relatività. La risposta del fisico non lascia adito a dubbi: «Si tratta in un *bluff* senza alcun fondamento logico».

I critici che non fruiscono dei suoi edifici lo definiscono uno scultore. Ma è il sintomatico giudizio di chi non può intendere la genesi organica delle cavità e delle «forme plasticizzate». Gli stessi schizzi, prodotti con impeto furente, «esigono una partecipazione empatica incondizionata» e non si compiacciono della loro finitezza, incarnando «un’ansia struggente di architettura». Quelli elaborati per l’Istituto Astrofisico Einstein anticipano la tensione del processo realizzativo, che ad ogni costo va salvaguardata. Scrive a Freundlich, assistente di Einstein: “Il momento della concezione rimane essenziale perché contiene in sé tutti i semi; ma la loro umanità cordiale può

manifestarsi soltanto nella fase di sviluppo... Finché non mi sarà data la possibilità di dimostrare il carattere pratico del mio lavoro, sarò costretto ad esprimermi schematicamente, in termini basilari che assorbono le vibrazioni differenziate”.

Zevi coglie appieno il carattere mendelsohniano quando scrive che egli

è mosso da una *Weltanschauung* più che da un’ideologia, perciò in lui s’intensifica il ricambio tra arte e vita, l’ascolto delle vicende esterne, dei luoghi, delle società in cui agisce durante il lungo peregrinare. Il suo obiettivo è sempre quello di esprimere, di là da ogni intento dimostrativo. (...) Può costruire opere perfettamente razionaliste in sede tematico-linguistica; ma gli altri, specie i maestri e i critici del razionalismo, rileveranno subito che la dinamica interna, malgrado quegli esiti, è diversa, densa di spinte e contropinte non placate. (...)

Vive la tragedia esistenziale forse più d’ogni altro, ma senza esibizionismi. Non ha bisogno di celebrare la cancrena e gli orrori: soffre in prima persona, nella struttura atavica e nella propria storia, le turpitudini e le criminalità. Avido di assoluto e di eterno, non cade nel misticismo. Per lui schierarsi con i «giusti» non è questione di scelta, dei giusti fa parte e della sua gente perseguitata ed offesa mantiene, anche nelle ore più avvilenti, il trasporto messianico. Ma il sogno non paralizza l’azione, e l’intervento non implica l’inibizione dei sogni. Per questo incarna l’utopia metodica, rarissima perché avversa ad ogni idolatria. Espressionista, rifiuta l’etichetta e i miti del movimento; funzionalista, scarta il tecnicismo e l’astrattismo figurativo. Rivoluzionando l’architettura, sa benissimo di non cambiare il mondo; ma sa anche che la rivoluzione delle strutture può essere falsificata. Perciò detesta la demagogia dell’artista-demiurgo e quella dell’artista spersonalizzato nel populismo. (...)

Itinerario solitario e discorde, troncato proprio quando maturava l’urgenza di riprendere lo scavo giovanile. Ma itinerario aperto, le cui valenze sono disponibili per coloro che dalla vita non attendono la sicurezza.¹⁸⁸

188 *ibidem*

Nel suo *Architettura del Novecento*¹⁸⁹, Koenig pone l'attenzione su alcuni nodi essenziali. Sostenere l'invecchiamento dell'architettura razionalista, dice, significa affermare che “questo impulso oggi fa cilecca: al di sotto della forma lo spazio dà un suono falso, raggelato” (Koenig non utilizza certe espressioni a caso). L'esperienza che lo dovrebbe guidare non è più autentica fin dal momento in cui è stata mercificata nell'«International Style» con la conseguente caduta di una tensione spaziale. Si dà in sostanza per scontata ogni esperienza che in realtà non lo è affatto, assumendo “per buoni certi risultati che lo sono solo a patto di ripercorrere integralmente e personalmente l'esperienza che li ha prodotti”. È stato rimosso il binomio angoscia-speranza che permea gli spazi di Mendelsohn, di Häring, di Scharoun, alcune opere di Mies, (soprattutto quelle del periodo europeo, prima del suo inaridimento), di Aalto, di buona parte della produzione di Le Corbusier e di altri grandi architetti. Ma se l'architettura accetta l'eliminazione dell'angoscia e si riduce ad un asfittico gioco di forme, “vuol dire che essa è diventata troppo debole per accettare questa realtà (...) *perdendo così ogni autenticità e con essa ogni diritto all'esistenza*”. Il corsivo è nostro ed evidenzia la consapevolezza espressa da una parte esigua di quella critica per la quale l'architettura non può non assurgere a «sostanza di cose sperate», come voleva Persico. Mancando una decisa tensione spaziale, afferma Koenig, l'architettura sancisce la «morte della personalità» e, diventando un giochino interpretato come tale e facilmente comunicabile senza alcuna fatica o *choc*, “paga questa sua accessibilità col non significare più niente a nessuno: essa ha

189 G.K. Koenig, *Architettura del Novecento*, Marsilio, Venezia 1995

subito lo stesso processo di ciò che nel linguaggio letterario è ormai definito come «luogo comune»”. Si arriva al punto della questione quando si afferma che l’unica strada percorribile “sarebbe quella di ridare alla espressione la densità dell’esperienza, come si era già tentato di fare in fase espressionista. Non serve a niente seguire il culto della tecnologia in sé, dimenticando la *humanitas*”. Ma per conferire un senso e un significato oltremodo fruttuosi all’espressione di Koenig è necessario intravedervi (forse andando oltre ciò che egli intende dire) una critica verso un’interpretazione antropologico-strumentale della tecnica che riduce quest’ultima, illusoriamente, a mero strumento a disposizione dell’uomo, mancando di pensarne la condizione di insorgenza e la soglia che successivamente, a partire dal XVII secolo, la interpreta e costituisce come «puro mezzo» tramite il quale l’uomo non sperimenta più il senso della lacerazione prometeica, ma lo sfruttamento razionale del mondo e la conseguente istituzione di un dominio metodico e organizzato secondo i costitutivi caratteri dell’*efficacia*, della *pubblicità* e dell’*oggettività* della tecnica moderna.

Parlando della Philharmonie berlinese di Scharoun, Koenig afferma:

La posta era altissima; e maggiore la possibilità di fallire. Ma il giocare tutto e per tutto, sempre, senza cercare appigli nei contenuti o nel reiterato ritmarsi delle forme e delle proporzioni, è sempre stato il nocciolo della poetica espressionista, la quale era anzitutto rivolta alla ricerca di espressioni simboliche di nuovi modi di esistere.

Tanto che

gli edifici espressionisti si sono dimostrati più funzionali del Centrososyus moscovita o del Bauhaus di Dessau; ma la domanda più importante che dobbiamo porci è la seguente: la Philharmonie è l'ultimo frutto dell'espressionismo tedesco, maturato con quarant'anni di ritardo? In tal caso, essa suggerirebbe nettamente un ciclo concluso, ma avrebbe per noi uno scarso valore indicativo. Oppure, non rimette essa in gioco i principi stessi, abbandonati per la più facile strada che ha condotto al razionalismo internazionale? Se non avesse altro, questo edificio avrebbe almeno il pregio di proporci questa domanda. E lettere di credito che attestino la propria buona coscienza nel fare questa proposta, Scharoun ne ha, senza dubbio, più di ogni altro architetto vivente.

La rinuncia ad ogni forma di espressione fa tutt'uno con il timore del dolore e della sofferenza, con la paura di un'esistenza angosciata. Il giudizio è perentorio:

La continua distanza tra il mondo con cui è organizzata la vita e la *humanitas* è una vergogna per il genere umano: sta a noi far sì che questa distanza non cresca. Dobbiamo trovare un correttivo a questo stato di cose, e questo correttivo può essere l'architettura, a patto che chi vi si avvicina senta il terrore di rischiare un isolamento senza speranza. Solo chi se ne spaventa può acquistare la forza di opporre una nuova resistenza in sede architettonica.

La parola resistenza non è casuale ed il paragone è voluto: nella battaglia che le forze attive dell'architettura italiana stanno combattendo in questo momento, le caratteristiche di questa comunità che sta sorgendo non possono essere che quelle della Resistenza: ognuno deve esser pronto a sostenere da solo la lotta, senza sostenersi con la fallace illusione di una «ufficiale» necessità o legge, o con la speranza di un qualsiasi riconoscimento, protezione, guadagno, medaglia o promozione. Solamente in questo modo potrà evitare di riflettere in noi gli errori che caratterizzano e qualificano negativamente quel mondo contro il quale noi combattiamo. (...)

Il monito coinvolge anche la critica, sempre più propensa al commento, sempre più relegata al ruolo di opinione giornalisti-

ca e mosca cocchiera di nuove opere che vengono pubblicate su riviste patinate ancora prima di averne verificato la validità alla luce della fruibilità per la quale gli spazi dovrebbero essere stati concepiti. Se si vuole svolgere davvero un ruolo critico, volendo mostrare come e quanto l'oggetto che si vuole proporre "sia entrato a far parte della struttura formale della storia, allora occorre attendere; e, come ha fatto Zevi su «L'architettura», pubblicare la Casa sulla Cascata vent'anni dopo, compiutamente, con immagini e testimonianze. Siamo certi che un simile controllo cancellerebbe il valore di tantissime opere che sul momento, grazie alla abilità dei fotografi e degli impaginatori, costituiscono il clou di tanti numeri di riviste di architettura".

Fra i critici della nuova generazione, Luigi Prestinenza Puglisi non registra la cesura della Shoah, ma il suo *This is Tomorrow*¹⁹⁰ si impone, oltre che per le lucide analisi, per una tesi di fondo, con la quale ci si deve confrontare. Essa è in sintesi la seguente: pensiamo al Novecento diviso in due epoche, la prima segnata dalla modernizzazione e dal meccanicismo, dalla scoperta della relatività e la fondazione della psicanalisi, dalla nascita delle avanguardie, che si conclude con i disastri delle due guerre. Ronchamp e l'informale ne suggellano la fine. La seconda è quella dei mass media, del consumismo e del boom economico, ed ha il momento di maggiore intensità fra gli anni '60 e '70. La prima è segnata dallo slogan corbuseriano «Architettura o rivoluzione» così traducibile: "senza la razionalizzazione economica e formale dello spazio della casa, del quartiere e della città non c'è salvezza per la società di massa del Ventesimo secolo". La seconda ne capovolge il senso: «Ar-

190 L.P. Puglisi, *This is Tomorrow*, Testo&Immagine, Torino 1999

chitettura è rivoluzione». Ovvero: “è anche destrutturando e ristrutturando il modo in cui il pensiero concepisce lo spazio e quindi il modo in cui vede e organizza il mondo, che c’è qualche sia pur flebile speranza: quella di spezzare la subdola pigrizia mentale richiesta dalle istituzioni e il devastante e appiattente conformismo preteso dal potere, generando nuovi valori e tracciando nuovi indirizzi di conoscenza”.

La soglia è individuata nel 1956, nel momento in cui si inaugura alla Whitechapel Art Gallery di Londra la mostra *This is Tomorrow*. Tra i dodici gruppi di espositori, il critico intravede due tendenze. La prima rappresentata dai neocostruttivisti il cui “obiettivo principale è il reinserimento dell’arte, purificata da ogni tensione individualista, nello spazio urbano”. La seconda “ha un approccio meno astratto, decisamente più attento alla cultura popolare, agli stretti rapporti che legano vita e arte, e alle nuove tecnologie, sia pure avveniristiche, quali quelle propugnate in America da Buckminster Fuller”.

Negli anni successivi si susseguono movimenti e tendenze con punti in comune ma anche in opposizione fra loro. È il caso della «linea arcaico-ecologica» opposta a quella «tecnologico-metabolista». Fra i protagonisti dell’architettura moderna, nota Prestinenza, Wright, Mies e Le Corbusier vivono abbastanza a lungo da riuscire a percepire i cambiamenti che si profilano all’orizzonte. Se Wright sperimenta fino alla fine e progetta architetture sempre più aeree e vibranti, libere da ogni codice, Mies perde la tensione originaria e involge verso un’edilizia scatolare, progettata maniacalmente fino al minimo dettaglio. Le Corbusier, abbandonando il brutalismo da lui stesso inventato, “dà prova di una straordinaria vitalità e di un’intensa capacità di prefigurazione del nuovo” attraverso il padiglione Philips e il progetto del padiglione per esposizioni a Stoccolma. Per il pri-

mo incarica della progettazione l'assistente Xenakis (che concepisce il noto paraboloide iperbolico), dedicandosi a un "filmato-messaggio multisensoriale dagli alti contenuti esistenziali, che accoglie i visitatori del padiglione". Prestinenzza riporta i contenuti di uno scritto che Le Corbusier indirizza al responsabile della Philips: "Non darò al vostro padiglione una facciata, ma vi comporrò un poema elettronico contenuto in una «scatola». Sarà composto di pitture, ritmi colorati, musica. Combinerà in un insieme unitario quello che i film, i dischi, i colori, le parole, i suoni e il silenzio hanno dato separatamente. Durerà dieci minuti e sarà proiettato ogni volta per una platea di 500 spettatori. Il padiglione rassomiglierà quindi a uno stomaco che fagociterà 500 spettatori e li espellerà automaticamente alla fine dello spettacolo...". L'architetto sceglie personalmente le immagini, "dalle più armoniose alle più terrificanti, comprese quelle dei mostri e dei campi di concentrazione. La musica, diffusa con effetti speciali, è arrangiata da Edgar Varèse". Pur mostrando le potenzialità dei mezzi elettronici e di comunicazione, Le Corbusier non dà seguito all'esperimento, che rimane episodio a se stante. E già con il progetto del padiglione di Stoccolma, realizzato successivamente con varianti a Zurigo nella Maison de l'Homme, la ricerca fa un passo indietro tornando ad un approccio compositivo, seppur rinnovato.

Tuttavia, non sono queste le ricerche che anticipano l'architettura radicale e di avanguardia degli anni '60 e '70, ma i lavori di Fuller, Otto, Wachsmann, Kiesler, Goff, Nelson, Katsoulos, e nel campo artistico l'opera dei surrealisti e soprattutto Duchamp. Malgrado ciò, alla fine degli anni '50 "una nuova epoca si sta profilando. E anche i maestri, come attenti sensori, lo avvertono".

Le «invarianti» zeviane vengono teorizzate nel 1973, nel momento in cui si intravede all'orizzonte l'equivoco storicista, che sfocia pochi anni dopo nel Post-Modern. Prestinzenza rileva il senso e l'importanza delle «invarianti» nel momento in cui sottolinea come il problema, per Zevi, non è di ordine formale, ma etico. “Se regole vi devono essere, queste investiranno l'atteggiamento che ha l'architetto verso il mondo e solo in seconda battuta la tecnica del discorso”. La questione è efficacemente sintetizzata.

Quale il bilancio del ventennio tra il '56 e il '76? Si tratta di “un periodo di straordinaria vitalità, nel quale sono stati delineati i paradigmi di una nuova architettura e di un nuovo design, di cui ancora oggi stiamo vivendo gli sviluppi. (...) Certo, negli anni Sessanta e Settanta, molti di questi caratteri sono ancora in nuce: a volte dichiarati timidamente. O velleitariamente, come è successo con le opere più interessanti che, avendo l'astratta perentorietà di un ragionamento apodittico, avevano la tendenza a essere irrealizzabili. È solo con le nuove tecnologie, e in particolare quelle informatiche, che oggi è possibile pensare di riprendere queste problematiche”.

Il bilancio che dal 1976 porta al secondo millennio è tentato, due anni dopo l'apparizione di *This is Tomorrow*, in *Silenziose Avanguardie*¹⁹¹. Ne riportiamo parte dell'ultimo paragrafo, efficace sintesi del volume e ulteriore occasione per proseguire e approfondire la nostra ricerca:

Viviamo nell'età dell'elettronica, Le Corbusier, Wright, Mies vivevano nell'età della meccanica. La nostra metafora è lo scorrere asincrono delle informazioni, la loro era il sincronico movimento degli ingranaggi di un orologio. (...) Tuttavia, i prodotti più poetici che il

191 L.P. Puglisi, *Silenziose Avanguardie*, Testo&Immagine, Torino 2001

primo Novecento ci ha dato non coincidono necessariamente con la logica meccanica dell'orologio. Il Padiglione di Barcellona di Mies, la Villa Savoye di Le Corbusier, La Casa sulla cascata di Wright, anzi, la mettano apertamente in discussione. Pur non essendo concepibili al di fuori della civiltà della meccanica dalla quale provengono, sono una risposta antagonista, non banale alla metafora dominante. Quindi, per carità, nessun elogio acritico della tecnologia contemporanea. Nessuna speranza che sarà l'elettronica a salvarci. L'età elettronica nella quale viviamo è la nostra sfida, la nostra crisi da superare. Ma, allo stesso tempo, pensare di tornare indietro, come oggi propongono filosofi apocalittici e architetti luddisti, è ridicolo. Come sarebbe stato per Wright, Mies o Le Corbusier rifiutare le tecniche della società della macchina nella quale vivevano. (...)

Accantonati i miti tecnicisti, ci sembra di poter individuare due direzioni che promettono inaspettati sviluppi per la ricerca architettonica.

Vi è innanzitutto l'interazione fra uomo e oggetti. Nel prossimo decennio qualsiasi oggetto sarà smart, intelligente e interattivo in forme e modi assolutamente inaspettati. Ciò porterà a una sorprendente, e per molti versi ancora imprevedibile, geografia degli spazi, a un diverso modo di porre il nostro corpo in relazione alle cose. Un nuovo universo, in cui saranno messe in discussione le categorie vicino/lontano, dentro/fuori, ideale/materiale, aspetta di essere compreso e manipolato dalla riflessione formale.

Occorrerà poi approfondire in termini spaziali le contraddizioni che nella civiltà dell'elettronica divaricano la nostra percezione della realtà, ponendoci di fronte a crisi e antinomie. Ne elenchiamo alcune.

- Fra l'originale e la copia, fra virtuale e reale con perdita del senso della realtà.
- Fra trasparenza nei comportamenti e nel flusso delle informazioni ed esigenze di privacy e di segretezza.
- Fra l'eterno presente offerto dai media e il bisogno di passato e di futuro, non risolvibile con le nostalgie alla Disney World, proposte dall'industria del divertimento, o con il non meno falso ingessamento dei centri storici imposto dalle soprintendenze.
- Fra naturale e artificiale, High Tech e Low Tech.

- Fra corporeo e incorporeo, fra una pelle sempre più leggera che si interfaccia con il mondo esterno delle informazioni e il corpo sempre più pesante ancorato alla legge di gravità.
- Fra il naturale sempre più residuale e l'artificiale imbottito di protesi e nanomeccanismi.
- Fra la superficialità del mondo delle immagini e della comunicazione e l'esigenza di profondità e di simbolico.
- Fra la necessità di una concreta e immediata socialità e il mondo artificiale della comunicazione imposta dalle nostre protesi: televisioni, lettori di cd, Internet, telefoni cellulari...
- Fra bisogno di individualità e logica produttiva che omogeneizza i prodotti, sia pur dopo averli accessoriati con optional personalizzati.
- Fra prospettive globali ed esperienze e culture locali.

Per superare queste contraddizioni, sia pure attraverso sintesi provvisorie, occorre che gli architetti lavorino all'interno del paradigma elettronico senza inibizioni, ma anche senza illusorie fiducie.

Prestinenza ci porta a vedere i problemi che ci attendono. Dobbiamo tentare di andare a fondo di alcuni di essi per cercare di intraprendere un esercizio che ci consenta di inquadrarli in un modo che possa presentarsi per noi oltremodo fruttuoso. Prima ancora che proporre soluzioni pratiche è ad un'esperienza di pensiero all'altezza delle esigenze che la nostra epoca impone che siamo chiamati ad esporci.

Si può essere concordi nell'affermare che se oggi abbiamo la possibilità di distanziarci dalla scrittura alfabetica consentendoci di renderla oggetto delle nostre riflessioni e indagini, ciò è possibile perché altre forme di comunicazione e di espressione, altre tecnologie, si vengono imponendo. Dobbiamo pure tenere presente che anche il semplice trasferimento di un oggetto in un nuovo contesto di pratiche di vita e di sapere muta, poco o molto, l'oggetto stesso, predisponendolo a ulteriori mutamenti. Come muteranno allora lo spazio, la luce, la materia, ecc. per

noi uomini e architetti del XXI secolo? Quale il senso di queste metafore destinate ad una inevitabile metamorfosi? Non ci sono infatti «lo spazio», «la luce», «la materia» come le parole dicono o designano. Ci sono occasioni di mondo all'incontro con intrecci di pratiche in sinergia e perenne trasformazione. E se l'uomo è il suo stesso progetto, a quali possibilità siamo destinati? Come possiamo «tornare a casa» e ricostruire la danza e l'arte «rituale» della nostra formazione? Come evitare di edificare illusioni di sicurezza dal momento che «non esiste più "terra" alcuna»? Quali possibilità e occasioni di senso ci sono riservate? Nei segni del presente abbiamo la possibilità di ravvisare quel destino di verità che li accompagna, alimentando quella figura del soggetto che siamo sul punto di diventare nel transito del nostro costitutivo «essere in errore»? Lo *Star System*, invero, non sembra neppure in grado di porsi queste domande. Non ne ha neppure il tempo, occupato com'è nei suoi impegni mondani e nel costruire monumenti autocelebrativi.

Il tema reale/virtuale è stato affrontato da molti punti di vista e in più occasioni. Sembra assodato che esso si imponga nel momento in cui appaiono le strumentazioni elettroniche che consentono di operare «all'interno» di una «realtà virtuale» separata da una «realtà effettiva». Nell'appendice a *L'incanto del ritmo*¹⁹², Sini affronta la questione portandoci al cuore del problema. Se tutto stesse come comunemente lo intendiamo, chiarisce subito l'autore, la nozione di realtà virtuale equivarrebbe in tutto e per tutto alla nozione di segno. Col che siamo di nuovo confrontati con il problema dell'Occidente. Ciò infatti «comporta tutto il problema tradizionale dell'«immagine», da Platone (il creatore del concetto di mimesi) a Wittgenstein». Ma

192 C. Sini, *L'incanto del ritmo*, Tranchida, Milano 1993

le cose, ci dice Sini, non stanno unicamente così, perché la realtà virtuale viene vissuta come se fosse la realtà «alla lettera». Le espressioni non sono utilizzate a caso e capiremo il perché. C'è quindi da considerare il fattore dell'«illusione». Ovviamente, dobbiamo fin d'ora presagire che la «realtà virtuale» che sta tematizzando Sini non è quella che comunemente viene intesa dalle nostre «superstizioni materialistiche infinite», «umane, troppo umane». Infatti, non dimentichiamolo: «le cose non stanno unicamente così».

È come se il fruitore della realtà virtuale stia «in bilico»: “*sa* di non vivere una situazione reale «alla lettera», ma continuamente oscilla nella sensazione di viverla *davvero*”. I fattori in gioco sono più di uno. Anzitutto, abbiamo notato, la funzione dell'immagine (iconica e logico-convenzionale), poi l'aspetto illusionistico, e ancora la funzione evocativa e non meramente comunicativa del linguaggio, cui si aggiunge il carattere «sostitutivo» della tecnica contemporanea, ovvero “ciò che è in moto sin dal concetto cartesiano di «automa» e che oggi si concentra nei problemi e nelle prospettive «fantascientifiche» dello psicologismo cibernetico”. Infine, c'è la nozione di realtà «alla lettera».

Nella sua analisi genealogica Sini mostra come la rappresentazione cibernetica sia, per l'uomo contemporaneo, la realtà. Passo che si può compiere unicamente per mezzo della trascrizione matematica che a sua volta ha alla base l'intera storia della metafisica classica, cioè della «realtà in sé», della «realtà alla lettera». È la pratica alfabetica, infatti, che come abbiamo già osservato produce quella essenziale desomatizzazione del linguaggio e la costitutiva «mente spirituale», «logica», messa in atto dalle pratiche di scrittura e di lettura che astraggono dal vissuto. Da qui nasce la «realtà universale» del mondo e delle

cose sottratte “alle circostanze del loro essere incontrate dall’uomo in contesti spazio-temporali definiti”. Ma allora, se le cose stanno così e se tutto ciò prepara l’operazione galileiano-cartesiana, significa che “l’avventura dell’alfabeto e della pratica di scrittura non è altro che una parabola dell’affermarsi di quella realtà virtuale che sembra essere oggi uno dei frutti più caratteristici dell’epoca della tecnica cibernetica”. Sicché la realtà virtuale si può considerare come “l’incarnazione stessa del destino della tecnica moderna”. Il che ci porta ancora una volta al cuore delle pratiche e all’apertura di mondo che in esse si manifesta e alle quali è connessa la realtà che l’uomo vive e nomina. E a comprendere come la supposta «universalità» della «realtà in sé» è un’immagine illusoria per superare la quale dobbiamo evitare di cadere nell’illusione degli «oggetti», nella «superstizione degli oggetti», senza per questo tendere alla liberazione dagli oggetti (cosa priva di possibilità e di senso), ma semmai pervenire alla liberazione del «soggetto» chiamato ad abitare eticamente le pratiche alle quali, appunto, è soggetto.

In ogni caso si tratta di comprendere se la scrittura elettronica muta le nostre modalità di pensiero “conducendo la nostra civiltà al di fuori della connessione alfabetica o se, più semplicemente, la Realtà Virtuale rappresenta invece un potenziamento che si limita a replicare in modo pervasivo gli effetti della scrittura alfabetica”.¹⁹³ Nelle ricerche più avanzate emerge

un’analogia di funzionamento tra la rete della Realtà Virtuale e la struttura neurale a rete dell’uomo. L’immagine più idonea a raffigurare questa interconnessione strutturale non è la macchina, ma un sistema olistico di interdipendenza delle parti che costituiscono il sistema stesso.

193 S. Malpangotti, *L’infinito respiro del pensiero*, cit.

Ciò che, in ogni caso, acquista interesse è la nozione di mente come *textum*. Questo implica, come co-implicazione, la trasformazione delle strutture psichiche che traducono in cultura le interazioni tra ambiente e cervello, in virtù del *medium tecnologico*. Ecco perché Nietzsche può dire che non esistono fatti, ma interpretazioni (in sintonia, in questo, con la neuroscienza).

Il brainframe elettronico, invece di essere un prolungamento e un potenziamento tecnico delle facoltà percettive dei nostri sensi, sembra configurare un'estensione della dimensione psichica, con conseguenze deflagranti per le concezioni cognitive dell'io e del rapporto epistemico *soggetto-oggetto*, che svapora, si eclissa (confondendosi) nei flussi elettrici della nuova ambientazione bio-tecnologica. In questo con-testo, il pensiero è soglia alla relazione, o, se si vuole, il luogo in cui la relazione si dà, accade, collocando i poli della relazione. Ecco perché noi siamo nel pensiero e perché, continuamente, in virtù dell'operatività del *medium*, si modifica l'ambito della prassi umana.¹⁹⁴

Il fatto che il *brainframe* elettronico, “invece di essere un prolungamento e un potenziamento tecnico delle facoltà percettive dei nostri sensi, sembra configurare un'estensione della dimensione psichica” è esattamente ciò che la maggior parte della ricerca nell'arte e nell'architettura contemporanea *non* ha visto né tanto meno compreso. Eppure, questo è uno dei temi, forse il tema principale, certamente il più difficile e inquietante, su cui le generazioni a venire sono chiamate a lavorare. Esso, inoltre, è il tema che riassume e intrama tutti quelli che Prestinenza elenca nel paragrafo conclusivo di *Silenziose Avanguardie*. È a partire da esso, da questo tema, che bisogna cominciare a «sognare più vero», per ritrovare una via lungo la quale dispiegare le possibilità di un'esperienza e di una libertà non oggettivabili e non sacrificate alla tirannia della razionalità calcolante.

194 *ibidem*

Rapporto Oriente/Occidente.

La figura di Shuhei Endo

Oggi, nove settembre 1978
ho preso in palmo di mano un piccolo disco
dei trecentosessantuno che necessitano
per il gioco astrologico del *go*,
altro gioco di scacchi dell'Oriente.
È più antico della più antica scrittura
e la scacchiera è una mappa dell'universo.
Le sue varianti nere e bianche
esauriranno il tempo.
In essa gli uomini possono smarrirsi
come nell'amore e nel giorno.
Oggi, nove settembre 1978,
io, che sono ignorante di molte cose,
so che ne ignoro una di più,
e ringrazio i miei numi
per la rivelazione di un labirinto
che non sarà mai mio¹⁹⁵.

È a partire dal 1926 che in Giappone si registra l'influenza dei maggiori esponenti del Movimento Moderno europeo. I migliori architetti giapponesi entrano in contatto con Gropius, Le Corbusier, Mies e, qualche anno prima, con Wright. Dal 1937 alla fine del conflitto mondiale l'impasse culturale. Il ri-

195 J.L. Borges, *Il «go»*, in *La cifra*, I Meridiani, Tutte le opere, vol. II, Mondadori, Milano 1985

flusso nazionalistico seguito dall'irrigidimento in senso totalitario del regime costringe l'architettura ufficiale alla reazione, recuperando forme tradizionali impiegate in senso retorico e celebrativo. Ma alla fine degli anni '50 esplode una nuova fase di sperimentazione linguistica, il cui processo ha inizio dieci anni prima, nel 1949, quando Kenzo Tange realizza il Centro della Pace a Hiroshima. "Per trasformarsi in qualcosa di creativo – dice Tange – la tradizione deve essere rinnegata. Anziché farne l'apoteosi, bisogna profanarla". Va oltre Kiyonori Kikutake, fondatore, nel '60, del gruppo dei metabolisti: "Basta ragionare in termini di forma e funzione. Bisogna pensare ad una realtà dinamica, in termini di spazio e di funzione mutevole".

È il momento del superamento del manierismo, seppur dirompente, dello stesso Tange, di Sakakura, di Maekawa, di Otani; e del confronto con i problemi sorti dopo la fine del secondo conflitto mondiale: impellenti necessità di ricostruzione, resi ancora più problematici in seguito all'esplosione demografica; quindi enorme fabbisogno di alloggi e, nel medesimo tempo, carenza di aree edificabili conseguente al fenomeno di intensissima urbanizzazione che sostituisce al modello della casa unifamiliare (in cui si realizza un rapporto particolare tra spazi domestici e ambiente circostante) quello dell'edificio residenziale collettivo, pensato con materiali e tecnologie avanzate importate dall'Occidente.

Shuhei Endo nasce in questo clima, nel 1960. Si laurea nel 1986 presso l'Università di Arte di Kyoto, e due anni dopo fonda il *Shuhei Endo Architect Institute*. Lo stesso anno riceve il premio della Federazione giapponese di architetti e ingegneri edili, il *Marble Architectural Award* e il *Grand Prix* dell'Estremo Oriente in Italia. Sempre dal 1988 insegna presso l'Università

Kinki di Kobe, presso la Scuola di Design e l'Istituto di Tecnologia Fukui.

Delle esperienze del trentennio precedente assorbe i principi di flessibilità e rinnovabilità che, a ben vedere, recuperano alcuni caratteri dell'edilizia nipponica. Nel suo lavoro registra e fonde etimi che attingono sia dalla tradizione giapponese che da quella europea, sviluppando però forme radicalmente nuove i cui echi provengono direttamente dalle complessità geometriche rivelate dalla scienza moderna. Apre e addita nuove possibilità di sviluppo delle strutture come logica, quasi inevitabile conseguenza di un processo creativo che trova, nell'impiego dei materiali secondo le loro intrinseche proprietà di resistenza, il principio generatore che conduce alla modellazione di spazi in cui la dimensione temporale è alla radice del processo di formazione. Non compone, traduce un pensiero in azione trasponendolo in un processo di autoformazione.

Forse è impossibile definire in modo unilaterale la sua ricerca, poiché egli si muove all'interno di una polarità che si istituisce tra gusto per l'essenziale e vigore espressionista. Non sacrifica né il primo né il secondo dei due termini ma, al contrario, attua una saldatura tra i due poli operando una sintesi atta a potenziare l'esperienza creativa. Ciò non lo induce ad operare per successive eliminazioni, bensì ad accrescere il potenziale espressivo dell'oggetto architettonico senza tuttavia mai scendere nell'eccesso di forme ridondanti. Perciò presa di distanza dall'asettico riduzionismo minimalista fine a se stesso, ma anche dalle suggestive «sfogliatelle elettroniche», come direbbe Prestinza Puglisi.

La dicotomia si attua anche sul piano del «linguaggio». Da una parte sembra esserci l'intenzione di offrire architetture senza peso, quasi aleggiassero come teli scompigliati dal vento; o

corpi colti nel momento in cui la materia si distende nello spazio e libera la forma, quasi fosse stata in precedenza compressa come una molla o tirata come un elastico e in seguito rilasciata. Dall'altra parte, invece, pare non si voglia rinunciare a comunicare la matericità degli oggetti: luce, colore, superfici piane sono recuperati e manipolati per estrapolarne le potenzialità espressive superando i confini delle due dimensioni.

Risultato: spazi fluidi, dinamici, quasi mutevoli; in ogni caso incompiuti, indeterminati, nell'intento di dissolvere i limiti tra interno ed esterno, tra superfici e volumi, tra pavimenti tetto e pareti, ottenendo massima espressività con grande economia di mezzi. Siamo oltre la composizione. Pareti, travi, colonne e tutto quanto attiene alla sintassi del linguaggio architettonico tradizionale non esistono più. Anche il tetto, elemento principale costitutivo l'edilizia tradizionale giapponese, è cancellato o, meglio, superato come presenza fine a se stessa. Le fasce continue della lamiera ondulata galvanizzata si avvolgono, si contorcono, si piegano e levitano in un *continuum* di cavità compenetrante e compenetrantesi, identificando e fondendo spesso spazio interno e spazio esterno. Sicché, l'idea stessa di facciata viene annullata.

Da dove deriva tale attenzione che rifugge da metodi compositivi e predilige i principi, i processi di creazione e sviluppo? Un'indagine relativa al sistema degli ideogrammi può aprire scenari illuminanti. Banfi ci informa di come il fattore che unifica l'insieme delle tradizioni culturali dell'Estremo Oriente e del sud-est asiatico sia costituito dal modello culturale cinese che nelle sue varie articolazioni spazio-temporali ha contribuito, in tempi e modalità diverse, a segnare le realtà socio-culturali ad esso contigue. "Vettore forte e indiscusso della tradizione cultu-

rale cinese è stato (ed è ancora) il suo peculiare sistema di fissazione grafemica: i «caratteri cinesi» o «ideogrammi» sono stati infatti utilizzati in aree diverse del continente asiatico per fissare a livello grafemico sistemi linguistici tipologicamente lontani tra loro: due lingue isolanti quali il cinese e il vietnamita (quest'ultimo, lingua austro-asiatica); e due lingue (di fatto isolate e) agglutinanti quali il coreano e il giapponese¹⁹⁶. Prima di procedere è necessaria una premessa. Va tenuto presente che la nostra è un'analisi sottoposta al rischio di fraintendimenti, poiché si propone di descrivere, applicando categorie e metodi di indagine propriamente occidentali, una cultura che è assai distante dagli abiti di pensiero dell'Occidente e, per molti versi, opposti ad essi. La ragione che descrive l'«altro» parla in realtà di se stessa, così fraintendendo, traducendola, la verità dell'«altro». Quindi, dobbiamo prestare fin d'ora attenzione alle parole di Ryjik nel momento in cui mette in guardia nei confronti di atteggiamenti generalizzanti e ingenui applicati all'ambiente linguistico di cui trattiamo, e laddove rivendica il carattere autonomo degli ideogrammi, «una lingua scritta costituita da mnemogràfi» e la loro intrinseca originalità alla luce del fatto che «questa lingua scritta non è una scrittura».

Banfi nota che sotto l'etichetta «cinese» di fatto si celano realtà anche sensibilmente differenti fra loro: «l'ambito linguistico cinese, antico e moderno, era ed è costituito da un complesso diasistema formato da almeno sette sistemi linguistici autonomi, riconducibili a un'unità gerarchicamente superiore rappresentata dalla grande famiglia delle lingue sino-tibetane». Questa famiglia

196 E. Banfi, *Ideogrammi cinesi e dintorni: sintesi di scrittura nell'estremo Oriente e nel sud-est asiatico*, in AA.VV., *Origini della scrittura*, a cura di G. Bocchi e M. Ceruti, Mondadori, Milano 2002

è composta, oltre che dal cinese, dal tibetano, dal birmano e da alcune lingue parlate da minoranze linguistiche cinesi. I singoli sistemi, vere e proprie lingue parlate in molti casi da decine di milioni quando non da centinaia di milioni di locutori (com'è il caso della varietà pechinese), sono caratterizzati da sensibili «differenze diatopiche», a tal punto che i problemi di reciproca comprensione sono la norma e solo il ricorso a un «sistema di riferimento superiore» permette di superare i problemi di comunicazione.

“Dal punto di vista tipologico, prosegue Banfi, il cinese è un sistema isolante: a livello morfosintattico, i singoli morfemi permangono invariati nella loro forma fonologica e non prevedono marche specifiche veicolanti le categorie del genere, del numero o del caso; il sistema verbale, parimenti, non prevede alcuna variazione fonologica dei morfemi verbali: le categorie di tempo, modo, aspetto, numero e persona sono indicate da marche specifiche, esterne comunque a morfemi verbali”. Inoltre quello cinese è un sistema linguistico «spiccatamente tonale» e la variazione del complesso sistema di altezze tonali che realizza i singoli morfemi ne modifica in modo decisivo «il valore semantico del contenuto fonologico».

Gli ideogrammi, che nella loro forma più antica risalgono almeno al XV secolo a.C., si distinguono rispetto alle coeve «tradizioni grafemiche» mesopotamiche secondo due elementi principali: anzitutto, dopo millenni, sono ancora oggi in uso, e in secondo luogo hanno mantenuto la loro funzione originale e non sono stati utilizzati quale base per sistemi alfabetici. Rileviamo di passaggio che da qualche decennio a questa parte la Cina e l'Oriente in generale si stanno interrogando su questa opportunità di abbandonare o meno il sistema ideogrammatico, consapevoli che così facendo verrebbe meno un vasto patrimo-

nio di cultura. Un oggetto visualizzato sotto forma di ideogramma, nel momento in cui viene trascritto in segni alfabetici non è più la stessa cosa.

Banfi esamina le caratteristiche fondanti l'attuale sistema grafemico cinese risalente alla dinastia Han (206 a.C. – 220 d.C.) sotto la quale viene fissata la forma canonica di ogni singolo carattere ancora in uso. È il momento in cui gli ideogrammi assumono la forma stilizzata oggi conosciuta, processo “probabilmente determinato dal mutamento del supporto di scrittura”. Infatti “sul piano grafico i testi cinesi redatti in un periodo successivo alla dinastia Han appaiono caratterizzati da un pressoché totale livello di omogeneità, a tal punto che la loro leggibilità, a distanza di duemila anni, risulta praticamente perfetta”. Le regole non lasciano spazio a scelte individuali. Alla base del sistema vi è un insieme di «tratti» in numero limitato, che composti consentono la formazione di tutti i caratteri, che si trovano quindi ad essere sempre scomponibili nei loro tratti costitutivi, i cui sottoinsiemi costituiscono a loro volta un insieme relativamente poco numeroso, nell'ordine di qualche centinaia. I caratteri vengono in origine realizzati mediante il pennello. L'uso della penna stilografica o di strumenti simili risale a tempi recenti. Le regole sono rigidamente fissate, la direzione del tracciato (ascendente o discendente) sempre e comunque rispettata anche nell'ordine (quelli orizzontali, ad esempio, vengono tracciati prima di quelli verticali). Sicché ««conoscere» un carattere significa saperlo tracciare automaticamente e senza errori sia di tracciato sia di composizione». Forma dell'ideogramma e modalità di realizzazione «fanno corpo». Il rispetto della dimensione dei tratti e del loro tracciato è essenziale, poiché un minimo scarto può segnare differenze sostanziali tra due caratteri apparentemente simili. Tutti i caratteri

occupano il medesimo spazio poiché sono tracciati entro la «gabbia» (quadrato o rettangolo immaginario) che è sempre la stessa. Ogni carattere presenta una «chiave» (o «radicale») la cui funzione è duplice: orientare il lettore a cogliere il valore semantico generale e consentirgli di cercare un ideogramma all'interno dei dizionari.

Se il numero dei tratti costituente gli ideogrammi è limitato, non lo è quello delle loro combinazioni, sicché “il numero delle unità di significato realizzabili sotto forma di caratteri è potenzialmente illimitato”. I procedimenti attuati nell'intento di «fare ordine» e cassare gli ideogrammi frutto di varianti d'uso si manifestano fin dal 1716, proseguono nel 1935 con la proposta (vanificata) del governo nazionalista di semplificare 2400 caratteri, per sfociare tra il 1936 e il 1948 nella discussione sull'eventuale adozione di un sistema di scrittura basato su caratteri latini (*Latinxua xin wenzi*). In seguito, nel 1955, il Comitato per la riforma della scrittura pubblica una lista di 1000 ideogrammi considerati non corretti. Infine, il provvedimento del 1977, per altro abbandonato.

Ogni singolo ideogramma è un'unità grafemica, “il cui potere distintivo risiede nell'essere contemporaneamente un'entità iconica, un'entità sillabica e un'unità semantica: il convergere di forma, suono e significato entro un elemento unitario conferisce a ogni carattere cinese una salienza e una versatilità che sono assenti in unità grafemiche proprie di lingue fissate mediante sistemi alfabetici”. L'organizzazione delle sequenze atte a formare parole (in cinese moderno normalmente bisillabiche) o unità superiori di frasi e testi, determina notevoli implicazioni di tipo cognitivo. Attitudine profondamente differente rispetto a chi fa uso di sistemi linguistici codificati tramite la pratica alfabetica o sillabari. Nel sistema cinese i singoli ideogrammi

“rappresentano direttamente unità di significato distribuite in rapporto «uno-a-uno» con le loro realizzazioni fonologiche”. Nota Chao Yuen Ren: “Se cerchi qualcosa in una pagina scritta in inglese, occorre che tu ti metta nell’ordine di idee di cercarla. Se devi fare la stessa cosa in una pagina di caratteri cinesi, la cosa che tu cerchi, se è nella pagina, ti balzerà all’occhio in modo evidente”. Il lettore di ideogrammi ha a che fare con «unità sensoriali» che formano «visibilmente» un testo. Ogni ideogramma «puls», per così dire, e si mostra come significato vivo e attivo contemporaneamente e in modo relazionato con gli altri ideogrammi presenti nella pagina, incorporando una raffigurazione naturale, quasi fosse una metafora del concreto svolgersi della vita. Figura di mondo pulsante e in movimento che, come tale, si offre alla sguardo del lettore.

All’atto di redigere il testo, le informazioni vengono codificate e articolate in forma sequenziale, ma sul piano cognitivo le singole sequenze risultano espresse «iconicamente». La traduzione letterale di un testo cinese, tuttavia, in ordine alla sequenza degli ideogrammi, risulterebbe del tutto incomprensibile, poiché il discorso è organizzato in sequenze di sottoinsiemi gerarchizzati. Spesso, la semplice interpretazione lineare non è sufficiente a cogliere il significato di determinate nozioni: *zhongguo*, letteralmente «il paese di mezzo», è il termine con cui i cinesi esprimono ciò che un occidentale chiama «Cina». E così via con altri innumerevoli casi. Tra gli ideogrammi vi è quindi una elevata interdipendenza e interrelazione che prescinde da qualsiasi composizione di tipo meccanico e si configura piuttosto come organismo che conferisce senso. Nota acutamente Cappuccio: “il principio che abbina e consente l’avvicinamento degli ideogrammi non è combinatorio-permutativo-formale (come nel caso delle lettere) ma è di tipo associativo-relazionale-

materiale, cioè sempre immediatamente significativo e incessantemente gravido di nuove variazioni di senso. (...) All'ideografia non appartiene il pensiero di uno spazio di rappresentazione panoramica della totalità logica della sua verità linguistica, e ogni verità che essa incarna è la complessità di un darsi, l'evenire di un modo contingente della mondanità del mondo".¹⁹⁷

Chiyang Yee osserva come ogni carattere cinese, "una volta tracciato offre al lettore un modulo formale la cui astratta bellezza ha il potere di allontanare la mente da quel che significano letteralmente i caratteri. Molti nostri letterati hanno confessato di essersi quasi smarriti nella contemplazione delle miracolose linee e strutture di certi nostri caratteri, combinati in modo da portare indirettamente al pensiero che esprimono, soddisfacendo esteticamente l'equilibrio delle forze e dei movimenti visuali".¹⁹⁸ L'ideogramma incarna quindi con la propria presenza, con la propria «carne», con la propria «unità sensoriale», il significato, non conosce vuoti semantici proprio perché il significato è, per così dire, incorporato nel segno ideografico, nell'*icona*. L'Oriente non conosce «il vuoto», il concetto di vuoto.

Pasqualotto lo illustra in modo assai approfondito anche per quanto concerne quella caratteristica forma d'arte che è la pittura *sumie*. Con essa, infatti, "siamo in una dimensione nella quale non soltanto ogni elemento ed ogni procedimento meccanico è assente, ma viene addirittura richiesta la partecipazione

197 M. Cappuccio, *Alan Turing: l'uomo, la macchina, l'enigma*, AlboVersorio, Milano 2005

198 citato in M. Cappuccio, *ibidem*

dell'intero soggetto, di tutta la personalità che scrive"¹⁹⁹, configurandosi come un esercizio di natura *etica*.

Pasqualotto offre altre e importanti analisi, per noi assai fruttuose anche nell'ambito delle considerazioni già formulate nei capitoli precedenti in ordine all'«esperienza di vuoto». È ovvio che, come per l'analisi operata nei confronti del segno ideogrammatico, anche quella relativa alla pratica del vuoto come viene esercitata in oriente ha unicamente un senso di riferimento e assunta con cautela, partendo da un punto di vista e da categorie che non possono non essere quelle occidentali. In *Estetica del vuoto*, partendo dalla premessa che l'estetica come specifica disciplina filosofica non è sorta (se non a seguito di un processo di occidentalizzazione) né all'interno della civiltà cinese né di quella giapponese – poiché entrambe non hanno mai posto né sviluppato la differenza radicale tra teoria e pratica che ha invece segnato pressoché tutta la cultura occidentale – l'autore mette in luce come il nucleo centrale della tradizione taoista e del buddhismo *chan* e *zen* sia precisamente la questione del vuoto. Ma il vuoto si incontra attraverso la meditazione, e inoltre esso non è ridicibile ad un fondamento ontologico, né ad un assoluto che esiste allo stato puro. Non v'è concetto di vuoto, ma esperienza di vuoto.

L'analogia che viene proposta è quella tra nozione di vuoto e quella di «campo» propria della fisica contemporanea, che «sembra aver dato una spiegazione scientifica alla nozione di vuoto e soprattutto alla sua funzione, al suo carattere di «utilità»: «il campo esiste sempre e dappertutto, non può mai essere eliminato. Esso è veicolo di tutti i fenomeni materiali» (...) Ma questa possibilità di assumere il vuoto come «campo» consente

199 G. Pasqualotto, *Estetica del vuoto*, Marsilio, Venezia 1992

anche di chiarire la sua connotazione *trascendentale* (...) nel senso che agisce nello stesso tempo da universale e da particolare”. Come nel caso della scrittura “in cui il vuoto è presente all’interno di ogni singolo carattere, e simultaneamente, è condizione necessaria dei rapporti tra i caratteri, oltre che «campo di dislocazione e d’azione delle parole e delle frasi”. Il problema del vuoto è infatti affrontato dal taoismo classico non solo in termini di spazio, ma anche in termini di tempo che, imbevendo ogni cosa, la consuma. La «dialettica del vuoto temporale» si svolge in una duplice direzione: una «esterna» verso il vuoto spaziale, l’altra «interna» verso il pieno temporale, verso il tempo presente. Sicché “agendo all’interno del tempo, decide direttamente l’evanescenza del presente; ma questo risultato interno al tempo ha, a sua volta, un effetto all’esterno, perché, decidendo l’evanescenza di tutto ciò che pretende avere stabilità e identità in forza del tempo presente, decide anche l’impermanenza del vuoto spaziale”.

Di fondamentale importanza, poiché pensata alla base della vita di tutti gli organi e di tutti i processi fisiologici, è la respirazione, che “fa del corpo non un semplice *meccanismo* di parti in movimento, ma un *organismo* di trasformazioni, un «corpo di trasformazione». Essa produce un’osmosi, una «respirazione ritmata» tra ogni essere vivente e l’universo infinito, rendendo cosmico il corpo e corporeo il cosmo. Concentrarsi sulla respirazione significa allora concentrarsi non su un oggetto, ma su un processo. In modo analogo – ci siamo già riferiti a queste nozioni in precedenza – il vuoto è la “*condizione di possibilità di ogni forma materiale*, ma anche ha la *medesima caratteristica di ogni forma materiale*: anch’esso, infatti, non può vantare alcuno statuto di realtà autonoma, di autocoscienza”.

È il superamento della strategia cartesiana che concepisce corpo e mente come ambiti distinti, l'uomo «in sé» e il mondo «fuori di sé» – poiché non c'è differenza tra «l'orlo del soggetto» e «l'emergere del mondo» – ma siamo anche di fronte ad espressioni che contravvengono al principio di non contraddizione. Ciò significa pensare la realtà come costellazione di elementi interagenti, in strutture di parti interdipendenti, in reti di nodi interconnessi, dove l'interazione, l'interdipendenza e l'interconnessione sono garantite proprio dall'assenza di molteplici «sé», dall'eclisse di identità assolute e da identificazioni fisse. Siamo di fronte alle tesi buddhiste dell'impermanenza, della transitorietà, del divenire.

Possiamo a questo punto essere maggiormente consapevoli che è l'esperienza dell'impermanenza che caratterizza la realtà delle cose, e che non esistono «essenze» autonome e assolute, poiché esse sono sempre in relazione differenziale, esattamente come accade nel rapporto dinamico vuoto/pieno. Sarebbe ora che gli architetti cominciassero a farne questione. Tutto cambia, infatti, se il vuoto smette di essere considerato ontologicamente e viene riscoperto in quella che è stata definita una dimensione etica, possibilità costitutiva di ogni pratica.

Torniamo per un attimo ancora alla questione degli ideogrammi e al libro di Banfi. L'arcipelago giapponese subisce le influenze della cultura cinese a partire dal IV secolo d.C., inizialmente tramite la mediazione coreana, successivamente per i contatti diretti tra Cina e Giappone. «Il sistema grafemico giapponese prevede, accanto ai caratteri cinesi tradizionali (i *kanji*, «caratteri degli Han»), anche due sillabari (i *kana*: *hiragana* e *katakana*) e, nei testi moderni, viene marginalmente adottato

anche un sistema di trascrizione basato su caratteri latini (il *romaji*)”. Prosegue Banfi:

Dopo la Seconda guerra mondiale si ebbe in Giappone una campagna a favore della «romanizzazione» pura e semplice del giapponese, finalizzata a sostituire il complesso sistema grafemico tradizionale mediante un alfabeto su base latina: il risultato di tale operazione avrebbe dovuto essere simile al processo di occidentalizzazione della scrittura già iniziato in Vietnam tre secoli prima. Tale campagna, sostenuta soprattutto dalle autorità americane, non ebbe tuttavia successo: prevalse, piuttosto, un progetto teso a limitare il numero dei caratteri cinesi o, addirittura, a sopprimerli completamente a favore dei *kana*. Il governo nipponico pubblicò nel 1946 una lista di 1850 caratteri cinesi da intendersi come proposta di semplificazione del sistema grafemico: giornali e riviste ridussero le loro tipografie al solo insieme di quei caratteri; considerati il minimo indispensabile, essi vengono oggi insegnati in tutto il Sol Levante agli studenti delle scuole elementari e medie.

Un pagina giapponese presenta una proporzione, variabile secondo il tipo di testo, di caratteri cinesi (*kanji*) e di *kana*: un carattere corrisponde contemporaneamente a una sequenza fonologica e a un contenuto semantico, mentre un *kana* ha la funzione di rappresentare solamente un gruppo sillabico. In forza dell'uso dei *kanji*, i caratteri cinesi sono ampiamente diffusi in Giappone: in linea generale, quindi, un giapponese può comprendere un testo cinese e, viceversa, un cinese può cogliere il senso di un testo giapponese.

Questa carrellata lungo le trame dei segni ideogrammatici e nell'esperienza del vuoto così come vissuto nell'ambito della tradizione orientale ci è quindi servito per poterci finalmente addentrare nella produzione architettonica di Shuhei Endo. Volutamente, ci soffermiamo fino alle opere realizzate o semplicemente progettate fino al 2000. Sarà sufficiente per coglierne la metodologia progettuale e le possibilità che essa dischiude. Ricapitoliamo anzitutto alcune delle caratteristiche della sua ricerca già tratteggiate in apertura. Anzitutto, registra-

zione e fusione di etimi che attingono sia dalla tradizione giapponese che da quella europea. Poi, mancanza di composizione e traduzione di un pensiero in azione trasponendolo in un processo di autoformazione. Inoltre, movimento all'interno di una polarità che si istituisce tra gusto per l'essenziale e vigore espressionista, senza sacrificare nessuno dei due termini ma attuando una saldatura tra i due poli e operando una sintesi atta a potenziare l'esperienza creativa. Infine rifiuto di operare per successive eliminazioni per accrescere il potenziale espressivo dell'oggetto architettonico senza tuttavia mai scendere nell'eccesso di forme ridondanti.

Possiamo quindi procedere con *Halfecture*. Il significato del principio di questo sistema di costruzione fa capo al neologismo stesso: il tipo di architettura che ne risulta mette in dubbio la completa separazione tra interno ed esterno, ed è costituita da spazi aperti che oscillano in modo ambivalente tra uno e l'altro, quasi nell'impossibilità di definirli né come interno né come esterno, ma che sono, in realtà, l'uno e l'altro nello stesso tempo: internità di un esterno e esternità di un interno, come forse direbbe Brandi. Il materiale utilizzato è di tipo industriale, la lamiera ondulata, impiegata a fasce continue. Essa offre una notevole resistenza e, grazie alla superficie galvanizzata, permette di essere riciclata. Perfettamente adattabile in fase di assemblaggio sul posto, è fabbricata in lastre di dimensioni standardizzate montate tramite bulloni.

Spingendo un po' più lontano l'impiego di queste bande in acciaio, nasce il secondo principio denominato *Roofecture*, in base al quale l'architetto concepisce spazi realizzati utilizzando un solo elemento: una striscia continua di lamiera che avvolge tetto, pavimenti e pareti, negando la composizione per elementi separati.

Secondo questo principio realizza numerosi progetti: *Roofecture T* a Fukui nel 1997; *Roofecture N*, depositi e uffici a Hyogo, e *Roofecture O*, luogo di culto shintoista a Fukui, nel 1998; *Roofecture M* a Tokyo, *Roofecture Y* e *Roofecture H* a Hyogo nel 1999; infine, *Roofecture W/Wipo project*, l'allargamento della sede sociale dell'Organizzazione mondiale della proprietà intellettuale a Ginevra, nel 2000.

Se con il principio di *Roofecture* gli spazi vengono avvolti e al limite dinamizzati, con *Springecture* – ancora inscritto nel principio di *Halfecture* – si sperimentano spazialità mutevoli, come colte nel processo di formazione. Nascono *Springecture H*, bagni pubblici a Hyogo, costruiti nel 1998 (forse la più interessante delle sue realizzazioni), e *Springecture A/Aomori Project*, progetto di concorso per il Museo d'arte di Aomori in Giappone, del 2000.

Quello di Shuhei Endo sembra un ammonimento: non basta puntare unicamente sulla dinamicità degli spazi, ma sulla loro mutevolezza e trasparenza non programmate, fuori da ogni precetto compositivo. Fa suo il monito di Kikutake: “basta ragionare in termini di forma e funzione. Bisogna pensare ad una realtà dinamica, in termini di spazio e di funzione mutevole”.

Semplice inclinazione culturale? No. Vi è dell'altro. Il lavoro di Shuhei Endo sembra rispondere ad una filosofia di vita o, per meglio dire, ad un atteggiamento etico, come già si accennava. Si potrebbe pure dire che nella sua ricerca appare la volontà di affermare le pressoché illimitate potenzialità di sviluppo e variazione di un individuo. Quindi anche dell'architettura, che deve rappresentare un inno al continuo rinnovarsi della vita stessa. Persino nell'attuale stagione produttiva, i metodi non riguardano più la duplicazione di un oggetto in serie, ma il processo contrario di personalizzazione, individualizzazione, di ricono-

scimento della creatività individuale. Di più, alla permanenza, all'immobilità, alla solidità, sostituisce il mutamento: la sola legge eterna, come insegnano l'arte e l'architettura giapponese. La costruzione, quindi, come evento provvisorio, che si racchiude in uno spazio «non finito», in costante cambiamento. Nota Meyhöfer: «nella filosofia orientale, l'incompiuto, il frammentario e l'inespresso sprigionano una forza maggiore di ciò che è compiuto e di ciò che è stato del tutto espresso».

C'è un punto sul quale, tuttavia, Shuhei Endo marcia in contro-corrente. La sua intenzione sembra quella di riproporre la corrispondenza *forma-sistema di costruzione*, a differenza di quanto accada oggi in cui tale corrispondenza è spezzata nella convinzione di un'ottimizzazione del processo costruttivo. Un progetto, si dice, si può realizzare in molti modi diversi. Lui percorre una strada differente: ricercare le massime potenzialità di espressione e sviluppo attraverso l'utilizzo di un unico materiale povero. Scelta reazionaria? Al contrario, valida sotto molteplici punti di vista. Ne proponiamo solo alcuni, e non in ordine di importanza: velocità di esecuzione; costi di costruzione contenuti; facilità di riciclo e recupero del materiale utilizzato, soprattutto in considerazione del ciclo di vita di un edificio a quelle latitudini. Ma si potrebbe azzardare anche una chiave di lettura critica: l'architettura non si risolve nel dettaglio, nell'ossessione quasi maniacale per la scelta dei materiali, bensì in ciò che vuole esprimere. Né basta: l'architettura non è semplice somma di parti, ma organismo organizzato.

Osserviamo il progetto di *Transtation O*. Si tratta di una danza di lamiera che non sono semplicemente giustapposte orizzontalmente, ma concepite per rappresentare il movimento stesso. La copertura leggera è un riparo per biciclette situato in prossimità dei binari ferroviari, realizzato a Fukui nel 1997, lo-

calità in cui l'architetto ha realizzato nello stesso anno due altri oggetti, sperimentando i principi *Halfecture* e *Roofecture*, e l'anno successivo *Roofecture O*, il luogo di culto Shintoista.

Ogni elemento che compone *Transtation O* è rigorosamente individualizzato, diverso per forma e dimensioni da tutti gli altri. La sensazione è quella di trovarsi di fronte al fluire di una serie di elementi mossi dal vento, o dal passaggio di un treno. Movimento visivo, ma anche fisico (nel momento in cui, percorrendolo, si sperimenta il cambiamento dello spazio in sequenza dinamica), percettivo (quando la brezza viene convogliata tra gli squarci creati dai giochi di lamiera).

Lo spazio che ne risulta non è né interno né esterno, ma si configura nell'ambivalenza reciproca tra i due. Nel prefisso «trans» è racchiuso il suo significato: un passare *oltre* e *attraverso*. *Oltre* il concetto di opposizione tra spazio interno e spazio esterno; *oltre* l'oggetto concluso, ibernato in una forma cristallizzata e astrattamente predefinita, concepita unicamente per essere contemplata; *oltre* l'impiego di materiali secondo logiche costruttive tradizionalmente consolidate, sfruttati invece secondo le possibilità di resistenza intrinseche offerte, anche a livello espressivo; ma anche *attraverso* un'esperienza che offra nuove e inedite possibilità di fruizione e relazione; *attraverso* la sperimentazione stessa del divenire e, quindi, *attraverso* il recupero di valori quali leggerezza, trasparenza, flessibilità, mutevolezza, rinnovabilità.

Se *Transtecture O* impiega un certo numero di porzioni di lamiera per realizzare un oggetto che potrebbe essere esteso pressoché all'infinito, *Springecture H*, concepito per assolvere la funzione di *toilette* pubblica, propone di estrarre un organismo da un'unica porzione di materia srotolata, in grado di articolare, secondo le necessità d'uso, cavità che nella maggior parte dei

casi non hanno limite tra spazio interno ed esterno. I valori che si vogliono veicolare sono i medesimi, ma il risultato è ottenuto partendo da un procedimento differente rispetto a quello di *Transtecture O*.

Spring sta per «molla», ma anche per «sorgente». La matrice è rigorosamente geometrica, ma concretizzata attraverso uno scatto nella dimensione spazio-temporale, quasi che l'organismo fosse colto nel suo processo autogenerativo, nel suo «gesto transeunte», nozione sulla quale torneremo nel prossimo capitolo.

Il progetto di *Springtecture A* è stato concepito in occasione di un concorso per la realizzazione di un museo d'arte nel nord-est del Giappone, ad Aomori. La ricerca prosegue quella di *Springtecture H*, ma con una differenza sostanziale: in *Springtecture A* è la regolarità della geometria che definisce l'andamento della forma cangiante. Cinque fasce d'acciaio continue si curvano mettendo in relazione spazi interni ed esterni in un discorso nel contempo mutevole e unitario. Sono queste cinque fasce che integrandosi ad una struttura composta da pannelli curvati in cemento prefabbricato assemblati in continuità, definiscono le relazioni spaziali e funzionali richieste dal concorso. La dimostrazione è evidente: anche un edificio dotato di una regolarità geometrica può trasformarsi in un'architettura espressivamente ricca, creativamente stimolante.

Springtecture S nasce da un concorso per un nuovo terminal di attracco per traghetti. L'intenzione è quella di mostrare come un'unica banda continua possa soddisfare le richieste del programma attraverso inedite configurazioni spaziali. Adottando un sistema di prefabbricazione di pannelli di calcestruzzo, si propone di ridurre i tempi di costruzione. E tramite due tipi di curvatura, impiegando pannelli a moduli standardizzati, è possi-

bile garantire una continuità strutturale come fosse generata da un andamento spiraleforme. Tale combinazione porta, ancora una volta, alla connessione tra spazi interni e spazi esterni, quindi ad una trasfigurazione degli stessi, i cui caratteri sono quelli dell'indeterminatezza, della mutevolezza, ma anche della fluidità e dell'aleatorietà, quasi riecheggiando il moto generato dalle onde nel momento in cui l'imbarcazione si avvicina al molo.

Sergio Bettini ha rilevato i caratteri dell'edilizia giapponese: “non vi si accede per un gran viale prospettico, ma camminando su una serie di selci disposte sul prato; non vi si entra per un ingresso di carattere più o meno monumentale e di disegno regolarmente rettilineo, ma per aperture seminascolte, che possono avere qualunque forma – ovale, triangolare, purché viva, inventata, spiritosa. E, all'interno, non si trovano stanze e corridoi infilati l'uno dietro l'altro, ma quello «spazio continuo» che è la dimensione fondamentale, il «grande vano» di tutta l'arte, compresa l'architettura, Zen: con soffitti di altezza e di struttura ineguale; con divisioni fatte da schermi spesso mobili, così da rendere possibili diverse misure e diverse forme dei vuoti, con aperture verso l'esterno di disegno e di grandezza diversi, senza nessuna ricerca della regolarità, dell'equilibrio speculare, della composizione geometrica delle pareti”.

Roofecture M avvolge lo spazio dell'abitazione con un unico gesto. Ma la lamiera non ha forma determinata. Da un lato sollevata da terra, con la porzione di copertura leggermente inclinata, la sua superficie è modellata rispetto alle esigenze degli spazi interni, ricavati dalla giustapposizione, sovrapposizione, slittamento tra i volumi dinamicamente articolati. L'immagine che ne risulta, alla fine, è quella di un volume scavato. Più che di continuità, si tratta di relazione tra spazi compressi e dilatati, di

drammatici contrasti tra luce e ombra, tra materiali da costruzione impiegati, tra superfici e volumi, tra pieni e vuoti.

Roofecture A è, invece, un guizzo di lamiere capaci di conferire all'edificio, da qualsiasi punto lo si osservi, la medesima immagine di continuità spaziale. Le fasce corrugate sembrano proiettarsi verso l'esterno sgorgando come flussi d'acqua. In realtà avvolgono l'edificio con continuità e ne organizzano gli spazi. Al piano terreno si trovano quattro posti auto e l'atrio d'ingresso. Il corpo scala, sviluppato su tre piani, consente la ventilazione dell'edificio e connette visivamente i vari livelli. Gli uffici sono posti al primo piano, mentre il secondo ospita l'area direzionale e una sala conferenze. Qui la vista sulla strada è ridotta a favore di quella sui giardini vicini e verso il Monte Rokko. La costruzione è posta in corrispondenza di una città di provincia (Nishinomiya-city), dal cui centro dista 20 minuti in treno. Si affaccia con particolare evidenza su un incrocio molto trafficato, con strade a quattro corsie. Concepito come edificio per uffici, pur nelle sue modeste dimensioni, esso costituisce un segno urbano di rilievo.

Roofecture W/Wipo project è l'idea proposta nel 2000 in occasione di un concorso per l'ampliamento della sede dell'Organizzazione mondiale della proprietà intellettuale di Ginevra. L'organismo presenta un sistema strutturale ispirato a quello del DNA. La chiave di lettura è fin troppo scontata: le potenzialità insite nella pluralità e negli scambi tra culture differenti possono essere espresse attraverso le possibilità offerte dalla geometria evolutiva del DNA, sostanza fondamentale condivisa da ogni organismo vivente. In questa prospettiva, Shuhei Endo propone un sistema strutturale regolare capace di generare una grande varietà di forme, il cui sistema genera a sua volta una moltitudine di spazi relazionati sotto un'unica, vasta

copertura. Quasi che la realtà potesse essere, se non compresa, almeno avvicinata pensandola come costante interconnessione di processi. La ricchezza sta nella molteplicità, nella mutevolezza e nella sovrapposizione di scambi ed esperienze, nel confronto con ciò che è altro, che è diverso.

La componente paesaggistica vertebrata la ricerca di Shuhei Endo. Bisogna domandarsi: ciò scaturisce da un legame diretto con il suo interesse per la progettazione di spazi che superano la logica dell'opposizione interno-esterno, per lavorare invece sulla ambivalente oscillazione espressa con il principio di *Halfecture*? Prima di rispondere, una piccola digressione. Nell'ambito della Biennale d'architettura di Venezia del 2001, sotto la direzione di Fuksas viene organizzato il concorso internazionale di idee *Città Terzo Millennio*. Shuhei Endo riceve la menzione d'onore, assieme a Christophe Cornubert e Pasi Kolhonen. I premi sono assegnati da un comitato di selezione composto da François Barré, Peter Cook, lo stesso Massimiliano Fuksas, Frédéric Migayrou, Paul Virilio, James Wines, Greg Lynn. I concorrenti sono chiamati ad esprimere la loro visione di una città non necessariamente vincolata a un luogo fisico o specifico, quanto piuttosto come sistema di relazioni di vita contemporanea.

Shuhei Endo presenta un paesaggio di forme che, partendo dal principio adottato in *Springecture H*, si curvano, si torcono, si sovrappongono, moltiplicandosi all'infinito quasi aggredendo e animando lo spazio. Siamo di nuovo di fronte al rapporto ambivalente tra spazio interno e spazio esterno, tra superficie e volume. Ma l'impegno creativo incide a scala territoriale. Già con il progetto di *Transtation O* i corpi modellati vengono presentati graficamente moltiplicati. Ma se nella realtà l'organismo longilineo si può leggere come elemento che non è semplice-

mente costituito da una somma di parti, nella elaborazione digitale che moltiplica le parti all'infinito, quasi paradossalmente, questa ambivalenza viene meno.

Non accade, invece, con la proposta per la città del terzo millennio. Dove la ricerca di spazi fluidi e mutevoli, dell'indeterminatezza della forma nell'intento di dissolvere i limiti tra interno ed esterno e tra superfici e volumi, porta alla concezione di un paesaggio come paradigma dell'architettura. E da buon giapponese, Shuhei Endo si riallaccia alla tradizione del suo paese, ma con gli strumenti di un uomo che vive nella contemporaneità.

È risaputo: è la cultura giapponese che ha rivelato un rapporto tra prodotto costruito e natura opposto a quello occidentale. Lo si ritrova nella casa del tè, la cui ricerca è, fra le altre cose, rivolta al problema della relazione tra interno ed esterno²⁰⁰, ma anche pensando al modo in cui è concepito il

²⁰⁰ Pasqualotto ha dedicato un intero capitolo di *Estetica del vuoto* (cit.) al *sukiya*, la stanza del tè, “luogo in cui il vuoto sembra concentrare e mettere in massima evidenza la sua presenza e la sua funzione”. Osservazioni per noi assai pregnanti sono contenute anche nei capitoli dedicati al ruolo che il vuoto assume nel *sumie*, nello *haiku*, nel *teatro nō*, nel *karesansui*, e nell'*ikebana*. In quest'ultimo caso le composizioni vengono formate seguendo schemi particolari che tuttavia consentono un'ampia serie di possibili varianti per quanto riguarda la lunghezza, la grossezza e la curvatura dei singoli rami, ma anche per quanto concerne il loro numero. “I fattori che debbono rimanere costanti sono: 1) l'*asimmetria*, la quale – come già nel *sumie* – impedisce l'impressione di staticità e attiva, al contrario, quella del movimento; 2) l'*armonia* tra i diversi elementi, in modo che nessuno possa risultare eccessivo rispetto agli altri, pur mantenendo le proprie caratteristiche (...); 3) il *ritmo*, risultante dall'armonia costruita mediante asimmetria (...). L'*ikebana*, riducendo al minimo il numero degli elementi compositivi, sprigiona spazi vuoti che non solo rendono possibili, ma anche esaltano le relazioni (a-

tempio scintoista, ricostruito ogni vent'anni poiché il suo valore sta nella provvisorietà – che rinnova e garantisce la purezza del culto – e nel suo rapporto con un paesaggio che cambia, che evolve nel tempo.

Shuhei Endo propone un'operazione di «grado zero», che in termini zeviani mutuati da Barthes è un'operazione di «azzerramento del linguaggio». Se il problema è quello di lavorare su un nuovo paradigma, su un'architettura che diventi paesaggio – non nel senso di adattarsi o trasformarsi essa stessa in natura, ma di incidere sulla natura in modo nuovo, per reinventare l'ambiente – bisogna incrociare i percorsi che questo approccio traccia all'orizzonte con la caparbità di chi vuole sperimentare e agire e con la volontà di emanciparsi da falsi atteggiamenti naturalistici in grado di condurre unicamente a vicoli ciechi. Guardare alle ricerche promosse nelle altre discipline è un modo, fino a questo momento ancora poco seguito, per lavorare sulle ragioni profonde, sul senso dell'architettura. E riflettere sul lavoro di Shuhei Endo è forse un modo, tra i più convincenti, per recuperare gli sprechi che, nel convegno di Modena del 1997, sono stati scanditi nel discorso inaugurale di «Paesaggistica e linguaggio grado zero dell'architettura».

simmetria, armonia, ritmo) tra gli elementi compositivi stessi. Questo processo che, mediante il vuoto, pone in risalto elementi e loro relazioni appare ancora più esplicito se lo schema triadico viene caricato di significati simbolici, per cui il ramo verticale richiama il cielo, quello mediano l'uomo e quello orizzontale la terra: è allora il vuoto che rende possibile l'armonia del mondo. (...) Nell'*ikebana*, come nel *sumie*, o come nel *teatro nō* le regole sono presenti ed anche «forti»: ma sembrano essere state pensate proprio per essere superate, per essere «interpretate» come nel caso di una esecuzione musicale?».

Consciamente o inconsciamente, il lavoro di Shuhei Endo offre una straordinaria apertura di orizzonti, di cui si può tentare di proporre i tratti principali:

- mostra anzitutto la corrispondenza tra abito mentale e sistema di scrittura (per un occidentale) o di figurazione (per un orientale) e il conseguente modo di approccio allo spazio (inteso come «vuoto concettuale» da un lato, e come «esperienza di vuoto» dall'altro);

- annulla la distinzione tra architettura «maggiore» e «minore». Una banchina di una stazione ferroviaria, un riparo per biciclette, un'abitazione, un terminal portuale, si possono risolvere partendo da un medesimo principio, con apporti creativi differenziati;

- respinge la pianificazione bidimensionale a grande scala per promuovere quella tridimensionale, che articola lo spazio integrandolo a vari livelli, stabilendo un dialogo tra manufatto architettonico e paesaggio;

- richiama i paesaggi poveri delle baracche, delle *bidonvilles*, della *barriadas*, delle *favelas*, persino dei luoghi più impensabili dai quali si possono estrarre autentici messaggi di vita;

- rivaluta l'aleatorietà, ad un livello per certi aspetti più convincente di quello di John Johansen, superando il concetto di «pezzi che ospitano il movimento umano» per proporre quello di *organismo plasmato sul movimento e la vita dell'uomo*, al fine di incentivarla;

- non ha bisogno di capire che non è possibile ibernare la crescita, perché è un atteggiamento che gli è connaturato, e perciò non pone limiti tra spazio interno e spazio esterno. Agli occhi di un occidentale, ciò equivale a porre fine ad un metodo

progettuale teso a riproporre regole grammaticali e sintattiche desute, inespresse e opposte alla natura degli eventi;

- rilancia la sfida della modernità in un serrato e costruttivo confronto tra apporti occidentali e orientali;

- mettendo in esercizio la propria disposizione verso il vuoto, Shuhei Endo ci parla di una liberazione. Liberazione *della* prassi (la prassi teorica, di cui parla Husserl) e, al contempo, liberazione *nella* prassi. Quindi, come già abbiamo osservato, liberazione del soggetto e dalla superstizione degli oggetti, cui Sini richiama.

Un'ultima osservazione prima di avviarcì alla conclusione di questo capitolo. Italo Calvino non è solamente un romanziere: è uno fra i più acuti intellettuali, a livello internazionale, del XX secolo. Da parte degli architetti non dovrebbe essere conosciuto unicamente per *Lezioni Americane* o *Le città invisibili*. *Palomar* è forse il suo racconto-saggio che più di ogni altro ne attesta la statura e la profondità di pensiero. La prima sezione del libro inizia con il brano *Lettura di un'onda*. Eccone alcuni passi, prima di congedarci e salpare verso l'Atlantide perduta.

...non si può parlare di un'onda senza tener conto degli aspetti complessi che concorrono a formarla e di quelli altrettanto complessi a cui essa dà luogo. (...) La gobba dell'onda venendo avanti s'alza in un punto più che altrove ed è di lì che comincia a rimbocarsi di bianco. Se ciò avviene a una certa distanza da riva, la schiuma ha il tempo d'avvolgersi su se stessa e scomparire di nuovo come inghiottita e nello stesso momento tornare a invadere tutto, ma stavolta spuntando da sotto, come un tappeto bianco che risale la sponda per accogliere l'onda che arriva. Però, quando ci s'aspetta che l'onda rotoli sul tappeto, ci si accorge che non c'è più l'onda ma solo il tappeto, e anche questo rapidamente scompare, diventa un luccichio d'arena bagnata che si ritira veloce, come se a respingerlo fosse l'espandersi della sabbia asciutta e opaca che

avanza il suo confine ondulato. Nello stesso tempo bisogna considerare le rientranze del fronte, dove l'onda si divide in due ali (...) e il punto di partenza o d'arrivo del loro divergere o convergere è questa punta in negativo, che segue l'avanzare delle ali ma sempre trattenuta più indietro e soggetta al loro sovrapporsi alternato, finché non viene raggiunta da un'altra ondata più forte ma anch'essa con lo stesso problema di divergenza-convergenza, e poi da un'altra più forte ancora che risolve il nodo infrangendolo. (...) Appuntare l'attenzione su un aspetto lo fa balzare in primo piano e invadere il quadro, come in certi disegni che basta chiudere gli occhi e al riaprirli la prospettiva è cambiata. (...) Forse il vero risultato a cui il signor Palomar sta per giungere è di far correre le onde in senso opposto, di capovolgere il tempo, di scorgere la vera sostanza del mondo al di là delle abitudini sensoriali e mentali?²⁰¹

201 I. Calvino, *Palomar*, Mondadori, Milano 1994; contenuto anche in *Saggi*, 2 voll., Meridiani Mondadori, Milano 2001

Architettura come mezzo per «rifare» la vita

Mai come oggi si è parlato tanto di civiltà e di cultura, quando è la vita stessa che ci sfugge. E c'è uno strano parallelismo fra questo franare generalizzato della vita, che è alla base della demoralizzazione attuale, e i problemi di una cultura che non ha mai coinciso con la vita, e che è fatta per dettare legge alla vita. (...)

Non dirò che i sistemi filosofici si debbano prestare a un'applicazione diretta e immediata; ma delle due l'una:

O questi sistemi sono in noi, e noi ne siamo permeati al punto da vivere di essi, e allora che cosa importano i libri? – oppure non ne siamo permeati, e allora non sono in grado di farci vivere; in ogni caso, che importanza può avere la loro scomparsa? (...)

Se la nostra vita manca di zolfo, cioè di una costante magia, è perché ci compiaciamo di contemplare le nostre azioni e di perderci in riflessioni sulle forme fantasticate delle azioni, anziché lasciarci condurre da esse. (...)

Tutte le nostre idee sulla vita devono essere riesaminate, in un'epoca in cui niente aderisce più alla vita. È questa penosa scissione a provocare la vendetta delle cose: la poesia che non è più in noi e che non riusciamo più a ritrovare nelle cose, torna a scaturire d'un tratto dalla parte sbagliata; mai in precedenza si erano visti tanti delitti, la cui gratuita bizzarria può essere impiegata soltanto con la nostra impotenza a possedere la vita.²⁰²

Parafasando Artaud, potremmo dire che per l'architettura come per la cultura ciò che conta è dare un nome alle ombre e guidarle. L'architettura che non si immobilizza nel linguaggio e nelle forme non soltanto distrugge le false ombre, ma apre la via

202 A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 2000

ad un'altra nascita di ombre, intorno alla quale si raccoglie l'autentico spettacolo della vita. Come possa essere per noi fruttuoso intendere questa «altra nascita di ombre» lo vedremo.

Tracciando un confronto fra teatro orientale e occidentale, Artaud caratterizza il primo come «metafisico» e il secondo come «psicologico». Nel teatro orientale, dice, “tutto l'insieme compatto di gesti, di segni, di atteggiamenti e di sonorità, che costituisce il linguaggio dello spettacolo e della scena – linguaggio che sviluppa tutte le sue conseguenze fisiche e poetiche su tutti i piani della coscienza e in tutti sensi – porta necessariamente il pensiero ad assumere atteggiamenti profondi che potrebbero essere definiti *metafisica in atto*”. Il riferimento alla pratica teatrale d'Oriente non ha, da parte di Artaud, il senso di decretare il primato di una tradizione *più vera* rispetto a quella occidentale, bensì quello di svolgere una critica interna alla tradizione occidentale stessa, portando alla condanna – come egli afferma – nostra e dello stato di cose in cui viviamo che deve essere “distrutto con diligenza e malvagità, su tutti i piani e a tutti i livelli dove intralcia il libero esercizio del pensiero”. Un analogo paragone viene svolto anche tra teatro e alchimia. Ma mentre quest'ultima, tramite i suoi simboli, si configura come il “Doppio spirituale di un'operazione che risulta efficace soltanto sul piano della materia reale, il teatro deve essere a sua volta considerato il Doppio, non di quella realtà quotidiana e diretta di cui è a poco a poco divenuto soltanto la copia inerte, vana quanto edulcorata, ma di un'altra realtà rischiosa e tipica, dove i principî, come i delfini, una volta mostrata la testa, s'affrettano a reimmergersi nell'oscurità delle acque”. Si presagisce come tutto ciò comporti la necessità di un superamento – Artaud parla della necessità di risoluzione o annullamento – di tutti i confini tra materia e spirito, tra idea e forma, tra concreto e astratto per

giungere alla fusione di tutte le apparenze in un'unica espressione capace di condurre alla realizzazione di un «teatro puro» dove tutto, come nel teatro Balinese, “concezione come realizzazione, vale ed esiste esclusivamente nella misura in cui si oggettiva *sulla scena*”. Alcuni dei passi contenuti nel breve saggio dedicato al *Teatro Balinese* risultano per noi assai significativi. In questa forma teatrale Artaud pone l'attenzione su quello che a suo giudizio è l'aspetto «più sorprendente e più stupefacente», ovvero «*l'aspetto rivelatore della materia*». A fianco di ciò viene offerto uno spettacolo in cui “gli attori compongono con i loro costumi autentici geroglifici, vivi e in movimento”. Questo aspetto di «teatro puro» suggerisce così “una nuova idea di ciò che appartiene per natura al regno delle forme e della materia manifestata” come se – e qui ci si avvicina a molto di quanto abbiamo già osservato in precedenza – “ondate di materia rovesciassero precipitosamente le loro creste l'una sull'altra, affluendo da ogni punto dell'orizzonte per prender posto in una porzione infinitesimale di fremito”. Passo invero straordinario e carico di nozioni per noi preziose. Già nel testo in cui esamina il teatro in rapporto all'alchimia egli parla di come il teatro abbia subito la stessa sorte delle parole, ovvero la progressiva incapacità di «generare immagini» riducendosi a un «cimitero dello spirito». Trattando del rapporto tra *Teatro Orientale e teatro Occidentale*²⁰³ scrive:

L'espressione autentica nasconde ciò che rende manifesto. Essa oppone lo spirito al vuoto reale della natura, creando per reazione una sorta di pieno nel pensiero. O, se si preferisce, crea un vuoto nel pensiero rispetto alla manifestazione-illusione della natura. Ogni sentimento potente provoca in noi l'idea del vuoto. E il linguaggio lucido, impe-

203 in: *Il Teatro e il suo doppio*, cit.

dendo a tale vuoto di apparire, impedisce anche l'apparizione della poesia nel pensiero.

Si tratta di sapere cosa vogliamo, dice Artaud. Se desideriamo perseverare in atteggiamenti da snob o tentare di attingere ad un'autentica coscienza delle forze che potrebbero essere messe in movimento. È qui che viene proposto un «teatro della crudeltà» che a più riprese egli tenta di definire e chiarire rispondendo alle innumerevoli obiezioni e critiche che gli vengono mosse a partire dagli anni '30. I mezzi utilizzati per costruire questo tipo di teatro non possono che essere «moderni e attuali a quel concetto superiore di poesia» che ci consente di giungere “senza inutili contemplazioni, senza vaghi sogni, a una presa di coscienza e anche di possesso di certe forze dominanti, di *certe nozioni che determinano ogni cosa*”. Abbiamo sottolineato appositamente l'espressione poiché ci pare essere in stretta relazione con le precedenti nozioni incontrate nel breve saggio dedicato al teatro Balinese, laddove si parla di un «aspetto rivelatore della materia».

Propongo di agire sugli spettatori, dice Artaud, nel modo stesso in cui la musica influisce sui serpenti attraverso le vibrazioni musicali che, trasmesse alla terra, li raggiungono «come un delicatissimo e lunghissimo massaggio». Ma come intendere il teatro della crudeltà?

Tutto ciò che agisce è crudeltà. Partendo da questa idea di azione estrema, spinta a tutte le conseguenze, il teatro deve rinnovarsi

per risuscitare un'idea di «spettacolo totale», superando la separazione tra «teatro d'analisi e mondo plastico» e, con questo, rinunciando alla separazione tra corpo e spirito, tra sensi e intelligenza. È il maggio del 1933 allorché egli scrive:

Si tratta ora di sapere se a Parigi, prima dei cataclismi che incombono su di noi, sarà possibile trovare mezzi sufficienti, finanziari o no, per permettere a un simile teatro di vivere – ed esso durerà comunque perché rappresenta l'avvenire – o se invece occorrerà, subito, un po' di vero sangue per rendere manifesta questa crudeltà.

Già nel 1931, in quelle che sono state raccolte e pubblicate come *Lettere sul linguaggio*, Artaud denuncia come nel teatro contemporaneo sfugga l'aspetto direttamente umano e attivo di una dizione, di una gesticolazione, «di tutto un ritmo scenico». E pone l'accento su come invece il teatro debba diventare “una sorta di dimostrazione sperimentale della identità di fondo tra concreto e astratto”, precisando che “la più alta idea possibile del teatro dovrebbe essere quella che ci riconcilia filosoficamente con il Divenire”. Un anno più tardi scrive da Parigi:

Per me è un presupposto, che le parole non significhino tutto e che, per loro natura e per il loro carattere determinato, codificato una volta per tutte, blocchino e paralizzino il pensiero anziché permetterne e favorirne lo sviluppo. E per sviluppo intendo autentiche qualità concrete, estese, dato che viviamo in un mondo concreto ed esteso.

È questo il presupposto affinché il teatro possa diventare una «autentica operazione vivente» conservando “quella sorta di palpitazione emotiva senza la quale l'arte è gratuita”. Ci avviciniamo sempre più chiaramente al cuore della questione e alle necessità che porteranno negli anni successivi Artaud a compiere il suo viaggio in Messico alla ricerca dell'Atlantide perduta. Ma tentiamo di percorrere, sulla scorta delle indicazioni che egli ci offre, gli ulteriori passi che ci consentono di accostarci e attingere al fondo delle questioni sollevate.

Il tempo teatrale, che si fonda sul ritmo del respiro, ora accelera in una volontà di espirazione maggiore, ora si contrae e si attenua in una prolungata e femminile inspirazione. (...)

Il segreto del teatro nello spazio è la dissonanza, la divergenza dei timbri e lo scatenamento dialettico dell'espressione.

Nelle intenzioni di Artaud il teatro della crudeltà coincide con il teatro della vita come «atto di emanazione perpetua», che non ha nulla di già fissato, di stabilito, che non ha «nulla di coagulato» e ingessato e in cui, proprio perciò «la vita calcinata si dissolve alla base». Farò quel che ho sognato – scrive nel maggio del '33 – o non farò nulla. Qualche mese prima, nell'ottobre del '32, appare il primo manifesto del teatro della crudeltà ove si legge l'intenzione di creare con i personaggi e gli oggetti «dei veri e propri geroglifici», servendosi del loro *simbolismo* «e delle loro corrispondenze in rapporto a tutti gli organi e su tutti i piani». Nessuno, sostiene, «sinora si è rifatto al principio stesso del teatro, che è metafisico», ma ciò non significa portare sulla scena «idee metafisiche», bensì idee «d'ordine cosmico» creando intorno ad esse «particolari tentazioni, vortici d'aria», innalzando tanto gli oggetti quanto il corpo umano alla «dignità di segni» al fine di «comporre sulla scena simboli precisi e immediatamente riconoscibili». In questo teatro la scena e la sala, soppresse, sono sostituite «con una sorta di luogo unico, senza divisioni né barriere di alcun genere, che diventerà il teatro stesso dell'azione». Un luogo in cui lo spettatore è situato al centro dell'azione ed è da essa circondato e in essa coinvolto, seduto su poltrone girevoli affinché possa seguire lo spettacolo che intorno a lui si svolge. In una lettera del 14 novembre 1932 scrive:

Uso il termine crudeltà nell'accezione di appetito di vita, di rigore cosmico, di necessità implacabile, nel significato gnostico di turbine di

vita che squarcia le tenebre, nel senso di quel dolore senza la cui ineluttabile necessità la vita non potrebbe sussistere.

E due giorni più tardi, in un'altra lettera: "È grazie alla crudeltà che le cose si coagulano, si formano i piani del creato". Si giunge così al 1933, l'anno in cui appare il secondo manifesto del teatro della crudeltà, ove Artaud chiarisce e precisa punti lasciati in sospeso nel primo manifesto. Il teatro della crudeltà, "opponendosi alla frana economica, tecnica e utilitaristica del mondo, rimetterà in circolo i grandi problemi e le grandi passioni essenziali che il teatro moderno ha nascosto sotto la vernice dell'uomo pseudocivilizzato. (...) Rinunciando all'uomo psicologico, al carattere e ai sentimenti ben delineati, si rivolgerà all'uomo totale, non all'uomo sociale sottomesso alle leggi e deformato dalle religioni e dai precetti. E nell'uomo terrà conto non soltanto del *recto* ma altresì del *verso* dello spirito". Sicché fra vita e teatro è abolito «ogni taglio netto e ogni soluzione di continuità».

Nel saggio *Un'atletica affettiva*²⁰⁴ precisa come l'essere umano è da considerarsi come «un Doppio», in un contesto in cui "il problema del respiro (Artaud torna di nuovo e a più riprese sulla questione) è, di fatto, fondamentale: ed è inversamente proporzionale all'importanza dell'azione esterna". Di più

l'attore deve prender coscienza del mondo affettivo, attribuendo però a questo mondo virtù che non sono quelle di un'immagine, ma comportano un significato materiale. (...)

Creedere a una fluida materialità dell'anima è indispensabile nel mestiere dell'attore. Sapere che una passione è materia, che è soggetta alle fluttuazioni plastiche della materia, garantisce un dominio sulle passioni che allarga la nostra sovranità. (...)

204 in: *Il teatro e il suo doppio*, cit.

Sapere che l'anima ha uno sbocco corporeo permette di raggiungere l'anima in senso inverso; e di ritrovarne l'essenza grazie ad analogie di tipo matematico.

Conoscere il segreto del ritmo delle passioni, di questa sorta di tempo musicale che ne regola il battito armonico, ecco un aspetto del teatro cui da tempo il nostro moderno teatro psicologico ha sicuramente cessato di pensare.

Gli scenari che Artaud dischiude sono molti e complessi. Noi tenteremo di concentrarci su quelli che possono risultare maggiormente fruttuosi per gli scopi che ci siamo prefissati. Anzitutto, il soggetto psico-logico viene progressivamente privato delle stesse basi e dei fondamenti su cui per oltre due millenni è stato edificato, e si ritrova ad essere un soggetto simbolico, un geroglifico, un segno. Sapere che «l'anima ha uno sbocco corporeo» e si mostra in quanto «fluida materialità» insita nell'azione stessa dell'attore in cui il respiro e il ritmo delle relazioni umano-cosmiche occupano un ruolo centrale, vuol dire superare la metafisica nella sua accezione classica e operare uno spostamento in cui ogni dicotomia è abbandonata per lavorare invece su quelle relazioni reciproche che non coinvolgono soltanto corpo e anima, razionale e irrazionale, vuoto e pieno, ma dove anche lo spettatore è coinvolto nell'evento teatrale al ritmo di questo respiro che anima come un soffio vitale la scena e lo spazio in cui la rappresentazione ha luogo. Nota con acutezza Florinda Cambria: "L'attore crudele non ha più, propriamente, un corpo: ha un'intensità d'azione che prende corpo e lo costituisce come corpo metamorfico e, insieme metaforico".²⁰⁵

205 F. Cambria, *Corpi all'opera*, Jaca Book, Milano 2001

In quell'«aspetto rivelatore della materia» in cui «ondate di materia» rovesciano “le loro creste l'una sull'altra, affluendo da ogni punto dell'orizzonte per prender posto in una porzione infinitesimale di fremito” possiamo leggere quel ritmo, quell'oscillazione indefinita, quella tensione reciproca che istituisce la relazione stessa la quale, a sua volta, istituisce le parti che grazie *alla* relazione e *nella* relazione si danno nella loro reciproca complementarietà. L'«aspetto rivelatore della materia» scaturisce allora dal quel vuoto, da quel fondo che non è da intendere come un qualcosa di materico, non è qualcosa e non è neppure nulla, non è un che di astratto né di concreto, poiché viene «prima» di tutte queste opposizioni. Ma già dire così è dire troppo. Perché è un «prima» che solo un «poi» può designare e disegnare come «prima», in un movimento e un contromovimento, per così dire, che però sono una cosa sola, senza propriamente essere una «cosa», divisibili unicamente sul piano del linguaggio logico che, come sa bene Artaud, produce «la vita calcinata». In questa oscillazione, in questa soglia, il «di qua» non è che un essere in tensione verso il suo «al di là», non è che una «provenienza destinata», come direbbe Sini; ma nello stesso tempo l'«al di là» è in tensione contraria, è quella «destinazione proveniente» dall'«al di qua» da cui deriva appunto il suo essere «al di là». Sistole e diastole di uno stesso respiro, in cui la relazione è transito, è soglia alla relazione, ritmo come tensione continuamente oscillante (in un *continuum*, potremmo dire) tra una provenienza destinante e una destinazione proveniente. In ogni cosa, in ogni segno vi è quindi la presenza di una *vibrazione ritmica*, e con ciò possiamo riscontrare una perfetta analogia con quanto abbiamo già osservato con Schneider nei capitoli precedenti.

Ma se così stanno le cose, l'«aspetto rivelatore della materia» è ciò che continuamente ci circonda, divenendo soglia alla relazione tra corpo e mondo. L'espressione autentica, dice Artaud, «nasconde ciò che rende manifesto». Possiamo forse intendere questa espressione in questo modo: nello stesso momento in cui il corpo si rivela e si fa segno, si realizza come «figura di mondo», il mondo si con-figura a partire dal corpo, inteso come «corpo in azione», corpo come apertura originaria al mondo, «gesto transeunte» cui già abbiamo accennato e in cui il mondo si ritrae nella figura dell'escluso. Cammino verso quel «nuovo materialismo» di cui parla Artaud (un materialismo capace di assumere la «vertigine in cui ribolle l'immaterialità della vita»), ma con cui già Spinoza, a suo modo, si era confrontato ponendoci di fronte alla «vertigine» provocata dall'esercizio del suo «pensiero abissale». Un nuovo materialismo di cui Artaud mette definitivamente a punto le questioni traducendolo (a seguito del suo viaggio in Messico avvenuto nel 1936), nel «materialismo assoluto» inteso come cifra caratterizzante la «crudeltà».

Qualcosa di simile, forse, intendeva raggiungere Klee nel momento in cui elaborava i fondi delle sue tele concepiti, come dice Boulez, “per offrire all'occhio una molteplicità fluttuante di aspetti”.²⁰⁶

Abbiamo detto: gesto transeunte in cui il mondo si ritrae nella figura dell'escluso. Se c'è presenza c'è anche l'«altro» dalla presenza. Ma l'«altro dalla presenza», pur venendo in presenza, “non è, *sic et simpliciter*, la presenza stessa”. L'enunciato paradossale è allora il seguente:

206 P. Boulez, *Il paese fertile*, Abscondita, Milano 2004

La cosa che si manifesta da sé in presenza non è la cosa che si manifesta da sé in presenza, esattamente perché è la cosa che si manifesta da sé in presenza.²⁰⁷

Questo apparente paradosso, spiega Sini, è la vera questione della «cosa fenomenologica», giacché proprio “in esso, e non altrove, sta l’incontro con la cosa. Sicché l’incontro con la cosa è nel contempo l’averla fallita e l’aver mancato il segno”. Il che significa che “proprio quando il fenomeno viene portato alla presenza (...), proprio allora il fenomeno si oscura. Questa però non è la catastrofe della fenomenologia, ma è la natura profonda della presenza e del suo rapporto con la cosa stessa fenomenologicamente intesi (cioè intesi bene)”. Potremmo allora esprimerci in questo modo: “la cosa si manifesta da sé in presenza, ma non come la cosa che si manifesta da sé in presenza, bensì in una sua *differenza*”. Nella differenza di un suo rimando, di un suo rinvio. La presenza funziona come un segno, la sua struttura è segnica, è caratterizzata da una «relazione segnica» intesa come «fenomeno originario della presenza». Se non fosse così, ogni cosa non potrebbe presentarsi e stare nell’esperienza:

Va da sé che è solo in forza di questo originario carattere di rimando che l’uomo può servirsi dei segni del linguaggio e in base a essi stabilire poi, ma appunto solo poi, dei segni convenzionali o speciali (...). Noi possiamo deputare certe cose a significarne altre, e quindi possiamo assumerle come segni in senso specifico, solo perché la struttura generale della nostra esperienza è segnica in senso lato e originario.

È in questa relazione che si iscrive e circoscrive il duplice segno della cosa. Duplice non nel senso di avere a che fare con

207 C. Sini, *Scrivere il fenomeno*, Morano editore, Napoli-Milano 1997

due cose (la cosa e la cosa in presenza), ma nel senso che è l'evento che si duplica in una dinamica che è propria di ogni evento. Lo abbiamo osservato in precedenza: il «di qua» non è che un essere in tensione verso il suo «al di là», ma nello stesso tempo l'«al di là» è in tensione contraria; «provenienza destinata» e «destinazione proveniente» verificantesi all'interno di un'oscillazione continua, di una vibrazione ritmica, di un istantaneo rimando. Forse in questo senso Zevi parlava dell'architettura e della sue «pulsanti tensioni territoriali e urbane». Si tratta in ogni caso di non pensare l'oscillazione come un movimento empirico tra due cose:

La dualità evenemenziale della cosa non è un *accanto* spaziale né un *dopo* temporale. La cosa, abitata da una dimensione di urgenza e di tensione, è allora abitata da una essenziale oscillazione. C'è un rovesciarsi e un capovolgersi che è proprio della cosa stessa: lei stessa è in presenza questo rimando a sé come segno di sé. (...)

La presenza, dunque, è un'oscillazione, è un rimando e un'urgenza dall'uno all'altro. L'incatenamento dell'uno all'altro è però nel contempo la loro separazione. (...) Questo non è poi altro che l'evento della cosa stessa in quanto traccia e come traccia. Il che significa che proprio la separazione altro non è che un tracciare e un segnare. Di questo tracciare noi tematizziamo il momento originario dell'evento, vale a dire quella gestualità primitiva che disegna il mondo e descrive la cosa. In tale gestualità noi miriamo alla articolazione originaria: articolazione del mondo nella sua oscillazione; cioè nel frangersi del mondo che è nel contempo un frangersi sul corpo della gestualità vivente, separata e insieme inclusa nel mondo. (...)

Il riferimento al corpo è così la via regia per entrare in relazione con i fenomeni in generale.

Ciò pone “immediatamente in causa le correlative nozioni di interno ed esterno” e pone in questione il limite costitutivo di ogni dire, di ogni fare, di ogni pratica. Inclusa quella architetto-

nica, che conduce ogni soggetto a rivolgersi al suo stesso evento come evento della pratica posta in esercizio, di cui prende coscienza rimanendo, in ogni caso, soggetto *alla* pratica di cui è debitore e che deve imparare ad abitare disponendosi a fornire quelle potenziali risposte che si possono produrre proprio in ragione del collocarsi del soggetto, «col dovuto rimbalzo», al livello dell'evento che gli dà luogo. Da qui il richiamo di Sini ad un'«etica della scrittura».

Tutto ciò, evidentemente, pone anche la questione dell'oggettività della nostra pratica. Dobbiamo parlare, dice Sini, dell'oggettività in due sensi: a) l'oggettività che pertiene all'evento (il mondo che è sempre già là come soglia del suo trascorrente supporto, ossia del suo permanente trascorrere – in che senso ciò si debba intendere lo abbiamo osservato in precedenza); b) l'oggettività che pertiene alle figure delle pratiche (nella loro costitutiva definizione e finitudine e nel loro inestricabile intreccio). Il che, a sua volta, ci riconduce ad un certo modo di intendere la tradizione. Ovviamente, lo abbiamo capito, non c'è ritorno a sacralità ancestrali, ma ciò non vuol dire cadere nella trappola opposta, ossia nell'esaltazione non meno superstiziosa degli oggetti che la modernità ha imposto ed esercitato all'interno di una specializzazione di pratiche cui sfugge l'istanza etica che si oppone alla riduzione del significato a «quantità di informazione».

Il valore della tradizione, qualunque essa sia, non sta in abiti e in significati presi a sé e in tal senso astratti; sta invece nella lezione complessiva che si ricava dalla osservazione del suo «esercizio» (...); pratica che di

fatto si è trasmessa e si trasmette come possibilità e come modello di ulteriori esercizi formativi.²⁰⁸

Con buona pace di tutta l'accademia e della *Tendenza* che ancora si diletta con i giochini citazionisti e con i fantasmi metafisici.

Tutto ciò ci porta a dover ripensare la pratica architettonica per lo meno rispetto a tre grandi temi ad essa attinenti. Essi sono:

- 1) il rapporto con il restauro
- 2) il rapporto con il mutato senso dello spazio, del tempo, ecc.
- 3) il rapporto con le istanze di una «architettura sostenibile», o «ecologica»

1) *Rapporto con il restauro.*

Problema di lungo corso e affrontato di recente, dal punto di vista genealogico, in un libro scritto da Laura Gioeni e intitolato *Genealogia e progetto*²⁰⁹. Esso è, per quanto ne sappiamo, il saggio più importante che sia stato scritto sull'argomento negli ultimi decenni. L'analisi dell'autrice prende avvio dalle vicende dell'età rinascimentale, soglia a partire dalla quale ad una nuova sensibilità verso i monumenti e l'arte di quella che è stata definita l'età classica (e ai giudizi inappellabilmente negativi verso la produzione artistica medievale) si accompagna e delinea in mo-

208 C. Sini, *Arti dinamiche. Filosofia e pedagogia*, libro sesto, *Figure dell'Enciclopedia filosofica*, Jaca Book, Milano 2005

209 L. Gioeni, *Genealogia e progetto*, Franco Angeli, Milano 2006

do sempre più problematico e complesso la questione del restauro e, quindi, quella del rapporto del presente con le preesistenze antiche. Tracciando il suo percorso a partire da una visione del restauro che prende avvio “sotto il segno di una triplice ambiguità: a) una costitutiva duplicità etimologica; b) una querelle stilistica tra classico e gotico; c) una poco innocente attitudine alla riproduzione falsaria delle opere”, Laura Gioeni mostra il cammino che dal restauro inteso come ri-fazione – passando per l’Accademia della Crusca, attraverso il Baldinucci fino a Quatremère de Quincy – conduce agli esiti della paleontologia comparata di Viollet-le-Duc e, attraverso le battaglie di Victor Hugo e i richiami morali di John Ruskin, giunge alla progressiva affermazione di una teoria della conservazione approdando alle ricerche e ai saggi sulla moderna cultura dei monumenti di Alois Riegl. Il quale, sebbene mostri “non solo la pluralità delle prospettive possibili ma anche l’ineliminabile duplicità di ogni punto di vista (...) manca la considerazione e la presa in carico della costitutiva progettualità e dinamicità della soglia di ogni domanda verso il passato”.

Con questo commento, che anticipa, condensandole, le conclusioni dell’autrice, si giunge quindi alla seconda parte del libro nella quale è svolta un’acuta critica all’impostazione teorica di Cesare Brandi e ai conseguenti esiti sul piano pratico. Con pertinenza e ammirevole consapevolezza filosofica, vengono rivelate tutte le ambiguità e le difficoltà conseguenti ad un pensiero che, nel tentativo “di aver ricondotto la pratica del restauro nell’alveo di un’estetica idealistica, maldestramente mascherata da fenomenologia e foriera di una concezione metafisica dell’opera d’arte”, ha portato la cultura italiana “a perdere terreno rispetto ad una nozione di restauro come pratica di intervento sul monumento inteso come documento”.

Brandi rimane quindi accecato e impaludato a quella visione del senso comune ereditata dalla tradizione metafisica inaugurata dalla strategia platonica che, come è stato mostrato, è assunta a “caposaldo pacifico e indiscusso, e anzi, un «fatto» evidente e certo entro e a partire dal quale, ma non sul quale, dibattere e ricercare per tutto il sapere successivo”.

Si apre così il campo alla terza parte del saggio, dove il restauro viene ridefinito quale domanda e pratica genealogica, esercizio etico di scrittura e, come tale, autenticamente progettuale. È la filosofia contemporanea che, educandoci ad uno sguardo genealogico (già per altro inaugurato da Nietzsche) ci ha insegnato fra le altre cose a riconoscere quell'arbitraria e indebita «retrocessione del testimone», cui si accompagnano le pretese ideologiche e superstiziose dello storicismo e dello storiografismo. Il restauro – con buona pace di chi vede nella discontinuità «lacune», «eresie», «punti sconvenienti» da eliminare, «errori» inammissibili dal punto di vista del restauratore intollerante – è così inteso come progressiva pratica di conservazione che tuttavia “non si esaurisce in un nostalgico ed illusorio sguardo al passato, in una nevrotica coazione a ripetere”, capace di mettere sotto critica la pretesa di parlare di uno «stato originario» (fantasma metafisico che si illude esistano cose vere in sé, un universo in sé, un passato come «dato», indagabili da un supposto e imperturbabile «sguardo panoramico»). Il restauro è perciò anche una pratica “che sostituisce alle categorie di unità, di originarietà ed omogeneità formale dell'opera d'architettura, il concetto articolato di palinsesto, una scrittura di mondo sempre aperta a nuove e inedite trascrizioni”. Nel restauro “si gioca quindi una «partita doppia» tra rispetto integrale del documento da una parte, e progetto del nuovo dall'altra, secondo il principio di non sottrarre, ma sem-

mai aggiungere materia. E che l'aggiunta sia riconoscibile e denunciata come nuova”.

È sostanzialmente la tesi che una minoranza, in particolare in Italia, ha sempre difeso con pari convinzione ma, certamente, con minor precisione concettuale. Il libro di Laura Gioeni ne rappresenta, forse anche contro le intenzioni dell'autrice, un autorevole riconoscimento. *Genealogia e progetto* è un lavoro che non disattende quella duplice istanza formulata da Zevi nel 1960 nelle pagine di *Architettura in nuce* rivolta, da una parte, ad esigere che il restauro dei monumenti si avvalga di «nuovi critici e nuovi artisti» e dell'integrazione dei loro interventi, e, dall'altra, indirizzata agli architetti affinché sentano il restauro come un compito artistico e intuiscono la possibilità di creare, rispettando tutto ciò che esiste di antico, una nuova immagine poetica, necessariamente diversa dall'antica ma ad essa consona.

2) *Rapporto con il mutato senso dello spazio, del tempo, ecc.*

Se è chiaro ciò che sin qui abbiamo tentato con tutti nostri limiti di esporre, possiamo comprendere come ciò che nei nostri discorsi e nei nostri gesti assume importanza è il fatto che stiamo disegnando la nostra fisionomia di «soggetti» *soggetti alle* e giocati dalle pratiche che ci mettono in opera, riscrivendo la nostra dipendenza dalle pratiche che ci producono. Come tali non siamo liberi da ogni condizionamento, cosa che produrrebbe, se mai fosse possibile, la morte del soggetto stesso che è tale unicamente, come abbiamo osservato, nella relazione segnica e quindi come risultato di un intreccio di pratiche. Il punto importante è semmai che il soggetto possa fare di questa sua

condizione una occasione di esercizio, una occasione si esercizio «etico», come Sini ama dire. Ciò significa compiere quell'esercizio genealogico come luogo in cui il soggetto si interroga sulla sua stessa pratica sempre in intreccio con altre pratiche in sinergia e perenne trasformazione. Il che avviene per il fatto che ogni pratica, mentre viene frequentata, viene pure replicata e perciò modificata e abitata nei suoi margini finiti e definiti. Ma ciò che importa non è propriamente né il soggetto né l'oggetto – Sini ci ha infatti liberati dalla superstizione del soggetto e dell'oggetto – in quanto, appunto, «figure del transito»; ciò che è in gioco, ciò che importa, nelle pratiche e attraverso le pratiche, è il «gioco eterno del mondo e della sua verità», del quale il soggetto, la figura del soggetto, è occasione di evento.

In questo senso, seppure in modo forse inconsapevole, si stanno muovendo alcune delle ricerche contemporanee. Enumeriamo solo alcune fra quelle a nostro parere più significative e a semplice titolo di esempio.

In campo artistico Laurie Anderson si esprime anche attraverso il suono. Ripercorrendo le tappe principali della sua ricerca dal '74 al '99, gli elementi ricorrenti sono il violino, la voce, le parole e gli spazi sonori. Forse, l'opera che offre la migliore chiave di lettura del suo lavoro è «Tavolo manofonico» del 1978. Rilevano infatti Thierry Raspail e Jean-Hubert Martin: «svela qualcosa d'immutabile rimasto fino ad allora nell'ombra: stando con la testa fra le mani, i gomiti sul tavolo e le orecchie tappate, le mie ossa trasmettono nella testa i suoni provenienti dall'interno del tavolo. Spettatore-ascoltatore, sono semplicemente ma completamente attraversato da un verso a mala pena udibile del poeta secentesco George Herbert, che recita più o

meno così: *Now I in you without a body move* (Ora io in te senza alcun movimento del corpo). Catturato dalla trama delle voci elettroniche, abbraccio un mondo continuo, ne sono il ricettacolo, l'altoparlante". Il corpo si produce come tale a partire dai propri gesti e dalla propria disposizione nei confronti di un mondo di cui è parte, di cui è carne.

In campo architettonico il gruppo dECOi²¹⁰ lavora sulle possibilità di riqualificare anche profondamente gli spazi di vita domestici o pubblici. Si tratta di un lavoro impegnato, tenace, intrapreso con rinnovata tensione e capace quanto meno di porsi alcuni interrogativi essenziali rispetto ad una disciplina che negli ultimi decenni sta radicalmente mutando. La ricerca è sviluppata in contatto costante con programmatori, matematici, ingegneri. Da questo incontro è nato uno fra i loro progetti più interessanti, *Aegis hypo-surface*²¹¹, una superficie dinamica capace di deformazioni nelle tre dimensioni registrate in tempo reale grazie all'azione di un sistema pneumatico controllato da un sistema informatico centrale in grado di registrare le vibrazioni di passi e voci umane, suoni e rumori, nell'ambiente.

Il loro lavoro include lo studio di possibilità offerte dalla modellizzazione parametrica, utilizzata non al fine di realizzare modelli finiti, bensì serie di relazioni variabili, processi generativi di forme, fino al limite del mutamento di forme in tempo reale. Si tratta di forme spesso indeterminate capaci di lasciare spazio alla libera interpretazione da parte degli utenti, realizzate come se il processo di formazione fosse perennemente *in fieri*. Attraverso l'esplorazione delle nuove possibilità offerte dalle

210 il gruppo si è purtroppo dovuto sciogliere in questi ultimi anni.

211 vedi *Spazio Architettura*, nr. 50/7 dicembre 2001

tecnologie elettroniche concepiscono e realizzano edifici in grado di rispondere come organismi che reagiscono agli stimoli dell'ambiente.

(+RAMTV) è un gruppo internazionale concepito come *network* per la ricerca. Il loro primo prodotto è *Negotiate my boundary!*²¹², il cui lavoro è raccolto nell'omonimo libro e propone l'investigazione sul modo in cui i mutevoli sistemi di organizzazione domestica pongono l'esigenza di nuove aggregazioni e quindi nuovi spazi nel campo dell'architettura residenziale. Concependo un'architettura «reattiva» in grado di «rispondere» alle sollecitazioni degli utenti, sviluppano il tema nella negoziazione di confini secondo modalità plurime, di tipo spaziale e di organizzazione sociale su scale differenti. La negoziazione diviene così il parametro generativo, senza la creazione di dicotomie tra pubblico e privato ma favorendo diversi gradienti di scambio. Ogni abitazione realizzata «su misura» condiziona ed è condizionata dalle altre unità abitative adiacenti. Il sistema combinatorio è assai complesso e va oltre il mero principio di assemblaggio di elementi discreti (come può esserlo per l'Unité d'Habitation di Le Corbusier). Esso presenta piuttosto modalità di penetrazione tali da innestare molteplici interazioni tra gli abitanti.

Il gruppo Altro Teatro sviluppa una ricerca che coinvolge molteplici discipline. Qui analizziamo solo una fra le loro realiz-

212 vedi *AA Publications*, London 2002 e *Spazio Architettura*, nr. 62/19 maggio-giugno 2003

zazioni, *Physico*²¹³. Lucia Latour, direttrice della compagnia e coreografa, lo definisce come un prototipo creativo di organizzazione tra autori, attori e spettatori, “attraverso cui si configurano le molteplici simulazioni della materia corporea nel «farsi-altro-corpo». Architetture, danze, ambienti sonori e visioni sono i moti percettivi e propriocettivi che si manifestano nello spettacolo: il teatro è un «organismo vivente» che caratterizza la propria vita attraverso l’organizzazione autonoma, circolare tra tutti i componenti, in rete tra loro e mutanti per necessità solitarie e connesse. Il processo si realizza nel corpo-fuori-dentro-spazio. La danza esibisce lo stato mutevole del corpo e l’estensione dei suoi confini, alla scoperta di margini d’azione sempre più estesi”. Se il corpo elabora la propria estensione spaziale, l’architettura ricerca il proprio divenire corporea e si affida a questo reciproco «farsi corpo» tra danza e spazio: Physico è “la superficie bianca, un «layer» segnato dal programma delle «architetture» possibili, è inerte prima di aderire alle prossimità alterate da tutti gli agenti sulla scena: e l’architettura che si muove sconnessa dalla danza dei corpi, mentre i materiali coreografici lasciano trapelare la materia da costruire”. In esso il video in azione, le luce e la musica elettronica elaborata dal vivo sono altri «corpi necessari alla vita dell’organismo». Cristallizzazione momentanea, possibilità e latenza della membrana spaziosa del corpo in estensione, orizzonti interni e orizzonti esterni sempre aperti, ritmo e modulazione del contatto «inter-corporeo» in reciproca influenza mutante, “differenze molteplici tra i sensi che si organizzano per necessità invece che per progetti di armonie/disarmonie”.

213 vedi *Spazio Architettura*, nr. 58/15 settembre/ottobre 2002 e *Physico*, Universale di architettura, nr. 136, Testo&Immagine, Torino 2003

Orazio Carpenzano, architetto ideatore della spazialità di Physico, ne sottolinea il suo essere un'architettura che attende tutto ciò che può e deve accadere, anche nulla. «Un'architettura che si compone attraversandola e si attraversa componendola», dove «l'azione sovversiva del corpo violato, deformato, diviene necessaria per spingere questa architettura a riscattare il suo corpo (physico e disciplinare) come strumento in un istinto verso la configurazione e il gioco della vita. (...) È un molteplice che si genera, un corpo a svolgimento continuo sempre in prossimità con le sue stesse mutazioni, che cerca di produrre le sue trasformazioni nelle zone liminari tra tensione e distensione, compressione e dilatazione, rigidità e flessibilità».

David Barittoni, musicista curatore del «suono corporeo», ne scrive in questi termini:

Nello spettacolo la struttura corporea del suono, la sua immagine e il suo spazio vitale sono dubitati e contestati cercandone le contraddizioni, i crolli, i grovigli, i grumi. Di qui è nata la necessità di una musica elettronica dal vivo che possa essere corpo sonoro materico e insieme corpo sonoro virtuale. Il suono di Physico è entrata nel suono, è attraversamento, è passaggio, è identità, è mimesi, è esperienza ed è soprattutto azione e reazione sonora. Esso si muta, cresce e cambia con le tecnologie e con lo spirito del tempo. (...)

Quest'atleta sonoro nello spettacolo si confronta all'esterno con i danzatori, le immagini, lo spazio e la luce che modifica e dai quali è modificato, e all'interno con se stesso. (...) La composizione è destabilizzata agendo direttamente sul programma. Ne si è spaccata la logica e la sequenzialità, spostandone l'ordine delle parti, celandone alcune, sopprimendone altre. (...)

In questa complessità percettiva sviluppata dalla rappresentazione in cui il corpo delle danzatrici, lo spazio scenico e la luce si fanno suono e il suono materializza i materiali corporei e origina visioni e architetture, il suono di Physico rappresenta una ricerca dei limiti: il limite del ritmo che negli incastri improbabili si sfaccetta si spezza si torce si sbrici-

ciola e sfocia nel caos ritrovando improvvisamente perfette sincronie non progettate; il limite del tono che decade in dissonanze al pari di un elemento chimico trasmutandosi in altri elementi a loro volta in continuo decadimento; il limite dello spazio che, definito in fase di progettazione, nel *continuum* evolve e muta.

La ricerca di Pamela Ferri prende le mosse dal lavoro artistico di Gianni Astrubali. Nella pittura di quest'ultimo, nota Tonelli, "non ogni segno viene dal gesto e non ogni gesto viene dal segno, mentre intorno vive, come fosse un grande animale silenzioso, un immenso spazio bianco infinito, che si contrae solo nel punto in cui esplodono quei grovigli di segni e gesti. Un immenso spazio bianco che soffre, sente, aspira a questo campo di tensioni e di impulsi, dove deflagra un permanente vivere dionisiaco della durata d'un attimo".²¹⁴

Da questi impulsi Ferri traduce e acquisisce con maggiore consapevolezza quello che in precedenza si rivela come mera intuizione, seppur folgorante. Teorizza quindi un'«anti-dimensionalità compressa dello "spazio frontale"» concependo una "nuova coscienza dell'idea di uno spazio che rinnega i suoi canoni". Al di là delle spiegazioni teoriche che ancora risentono di un approccio conoscitivo che poggia su alcuni «pregiudizi naturalistici», la sua ricerca offre possibilità di sviluppi inediti, tali da proiettare l'architettura verso orizzonti che annullano le consuete coordinate spazio-temporali. Luigi Prestinenza Puglisi ne ha scritto con la consueta chiarezza espositiva:

Quando, circa un paio di mesi fa, Pamela Ferri mi aveva spiegato la sua teoria dello Spazio Frontale, devo confessare che ci avevo capito ben poco. Sono stato però affascinato da un lunghissimo foglio di carta che lei aveva srotolato lungo il corridoio della mia abitazione e con il

214 in: *Gianni Astrubali 2003-2005*, catalogo Galleria d'Arte Consorti

quale cercava di spiegarmi le sue idee. Per comprenderle, ho dovuto ragionarci per tutta una notte. E sono venuto alla conclusione che si tratta di una delle proposte più pazzesche ed interessanti che ho incontrato negli ultimi anni. Il concetto, in fondo, è semplice: si fissa un tragitto; mentre lo percorre, Pamela si ferma ad intervalli prestabiliti e con la macchina fotografica fa una ricognizione a 360 gradi del panorama circostante con una profondità di campo uguale al tratto percorso.

Alla fine del percorso – mettiamo che sia diviso in 10 tappe – ottiene dieci servizi fotografici tutti concernenti la sua esperienza spaziale, cioè il suo rapporto dinamico con il luogo prescelto. A questo punto organizza ciascuno dei 10 servizi fotografici in una lunga striscia: che non sarà altro che l'immagine del panorama urbano che in quel preciso punto del percorso la circondava. Sovrapponendo i dieci servizi fotografici, e cioè le dieci strisce (ciascuna delle quali, lo ricordiamo, ha una diversa profondità di campo: maggiore a mano a mano che il percorso procede), le immagini perdono la loro chiarezza realistica e, mischiandosi tra loro, fanno emergere un insieme di piani e volumi variamente direzionati. Questi concretizzano lo «spazio frontale», cioè uno spazio dinamico, non prospettico. Mi verrebbe voglia di dire: postcubista.²¹⁵

Quel che forse Pamela Ferri tenta di proporre – diciamo *forse*, poiché è possibile che la nostra sia una sovrainterpretazione e non risponda alle intenzioni dell'autrice – è una ricerca sulla *possibilità* della forma che, realizzandosi nei modi di uno «spazio frontale» (e quindi non essendoci più come «forma in sé» che, come tale, deflagra), mostra l'origine per quella che è: infinitamente differente, e cioè composta da infinite differenze differenti e differenziantesi che precedono ogni «qui», «là» o «verso...». Quasi che ogni punto esplodesse come «via da tutti i luoghi» e fosse direzionato e direzionabile per differenza da ogni altro. Del resto, non esiste un punto originario in cui il

215 apparso in *Exibart on paper*, n.35 dic-gen 2007 e ripreso all'interno del sito web del critico: <http://www.prestinenzia.it/articolo.aspx?id=278>

mondo accade. Il mondo si apre e, aprendosi, stabilisce un'origine e un fine, fine di cui l'origine è causa. Ma non al modo di un ingenuo empirismo: l'origine si mostra nel retroflettersi del movimento che replica l'origine «in figura», facendo segno. E così siamo di nuovo nel cuore del problema. L'origine è così mostrata come un che di accaduto, ma un accaduto, come direbbe Sini, nel nulla-vuoto dell'allontanarsi progressivo e del prender congedo, facendo segno all'origine. Sicché «l'agente è così quel differente-differito che ha (è) la differenza in sé, quella differenza che universalmente accade nel multiverso».²¹⁶

La ricerca di Ferri è agli albori, ma crediamo densa di sviluppi ancora inespressi, seppure sin d'ora presenti in un lavoro che promette molto.

3) *Rapporto con le istanze di una «architettura sostenibile», o «ecologica».*

Il tema è oggi assai di moda, e le pubblicazioni a riguardo fioriscono in quantità innumerevoli in ogni campo. Si parla di architettura ecologica, sostenibile, ecosostenibile, persino di «architettura verde» e bioarchitettura, di cui parlano quotidiani, settimanali, riviste specializzate. Si propone addirittura di tornare a costruire con paglia e fango, mattoni crudi e simili, per recuperare quella dimensione del «sacro» e quel rapporto con la terra che, soli, ci potrebbero riportare a relazionarci in modo «armonico» con «l'ambiente», «da natura», «il mondo» e «l'universo». Nel frattempo si continuano ad utilizzare i telefoni

²¹⁶ C. Sini, *La materia delle cose*, Cuem, Milano 2004. Cfr. dello stesso autore *Kinesis*, Spirali, Milano 1982, in particolare la seconda parte.

cellulari e si raggiunge l'altro capo del mondo con l'aereo, si modificano le nostre pratiche e noi con loro. Ma questo non è un problema e non dà da pensare. Anzi. Si dice con la massima serenità che per fare diventare «ecologica» una costruzione basta applicare dei meravigliosi pannelli solari con i quali si può riscaldare l'acqua, mentre con quelli fotovoltaici si può produrre corrente elettrica. Sicché il problema sarebbe così risolto. Meglio che niente, certo, ma forse la questione è un po' più complessa e vale la pena dedicarci qualche riflessione. Cominciando per esempio col dire che si intenda con nozioni di «ambiente esterno» (esterno a che? e a chi?).

Così come «soggetto» e «oggetto» sono nozioni correlative e rispecchiantesi che nascono e si configurano all'interno del progetto conoscitivo, in modo analogo lo sono le nozioni di «organismo» e «ambiente». Abbiamo già osservato che non esistono entità assolute e autonome, ma occasioni di mondo che si realizzano nell'incontro con intrecci di pratiche in sinergia e trasformazione. Pensare l'individuo da una parte e l'ambiente e il mondo dall'altra è una costruzione intellettualistica da cui deriva quel dire metaforico e astratto che diviene, di fatto – anche quando impiegato in buona fede ma in modo del tutto inconsapevole – la copertura ideologica di un atteggiamento meramente tecnico-sperimentale, praticato senza farne questione. Da buoni cartesiani, anche gli ecologisti sono presi entro il progetto conoscitivo scientifico, che spiega cosa si può fare del mondo e nel mondo, come se il mondo fosse un «fatto» e fosse «fatto», o fosse, come anche l'uomo (che starebbe così «fuori» dal mondo) un «dato» e da sempre «dato» (anche l'attuale pontefice pensa così, esponendosi ad un abito di pensiero quanto più «disumano»).

Un mondo esiste solo entro «figure di mondo», come i pochi filosofi ci insegnano. Sicché siamo sempre accolti in un mondo «in figura» cui siamo chiamati a rispondere in peculiari abiti di risposta, dispiegandoci in una partecipazione attiva e transitante.

Il primo atteggiamento «ecologico» da assumere è allora quello che ci può cominciare a far dire che la prima urgenza che si presenta è quella di rivedere quello che viene chiamato un «sistema di valori». Se per tale intendiamo l'omologazione del pensiero e delle coscienze, l'appiattimento e il livellamento culturale o, peggio, l'asservimento della cultura al potere consolidato dell'economia, l'impiego della tecnica giustificata in se stessa come fine e applicata secondo le regole della civiltà tecnocratica con la conseguente riduzione dell'uomo a oggetto e il mondo a «quanto di informazione»; se per sistema di valori intendiamo tutto ciò allora è bene ripensare l'intero sistema a partire dalle sue radici. In primo luogo nel nostro rapporto con l'«altro». Il che fa tutt'uno con il movimento della vita, che rischia, all'interno di una visione universalistica e perciò profondamente anti-occidentale, di condurre allo schianto e al naufragio della vita stessa. L'atteggiamento universalistico che solo l'Occidente può produrre a partire dalla rivoluzione logico-concettuale inaugurata dalla pratica alfabetica rischia di portare alla cancellazione delle altre culture, dopo averle già di fatto, e da tempo, negate. Alla violenza fisica del passato si sostituisce, o si affianca, quella intellettuale, da cui neppure l'umanità compassionevole che coinvolge tanto laici quanto uomini di religione è immune. Anche in questo senso si giunge alla «soluzione finale» di un problema che, però, col tempo ritorna come un *boomerang*. Ecco perché le parole di Stefano Malpangotti divengono monito irrinunciabile:

Il nazismo è stato sconfitto sul piano politico e storico.
Non è invece stata sconfitta la logica che lo ha reso possibile.

In ogni decisione, in ogni pratica, come acutamente mostra Sini, siamo presi dall'«Altro», ci troviamo presi nella dispersione dell'«Altro». Ciò vale nel momento in cui facciamo esperienza del mondo (nelle sue peculiari «figure di mondo») in cui non è escluso il rapporto e la coesistenza con gli altri. Dire che siamo presi nella dispersione dell'Altro è dire che stiamo tornando nel contempo a noi stessi. L'esser me è proprio questo essere fuori di me, è l'esperienza di questo limite. Qualsiasi cosa sta qui in presenza rinviando ad altro, proprio perché si tratta di una complessità di elementi in sinergiche e intrecciate relazioni. Chi in tutto ciò vede o legge riferimenti o allusioni al relativismo universale assai di moda non ha capito, perché i primi «relativisti» sono proprio coloro che si scandalizzano del nostro presunto «relativismo» (che è tale unicamente rispetto alle nostre pratiche). L'Altro non va assunto come pura contingenza (ciò che, invece, malgrado le stimolanti riflessioni, sembra ancora fare Derrida²¹⁷). Qui inizia a mostrarsi in un certo senso

217 I motivi che inducono Derrida a pensare ancora l'alterità come contingenza (sebbene ne parli come un che di «non-riappropriabile») sono fra quelli, ci sembra, che non gli consentono di pensare fino in fondo il costitutivo e fecondo paradosso della pratica decostruttiva, quale invece Sini pone in luce con mirabile consapevolezza nella pratica genealogica mostrando come essa sappia interrogarsi sul proprio gesto mettendo in esercizio il suo intrinseco e irrinunciabile carattere etico. Il confronto fra le due posizioni illumina, a nostro avviso, molte delle questioni relative al panorama filosofico contemporaneo, fornendo indispensabili chiavi di lettura. È ciò che in parte si può vedere all'opera in C. Sini, *Idoli della conoscenza*, cit. e Id., *Immagine e conoscenza*, cit.

l'istanza dello spinozismo. L'Altro è ciò che già portiamo in noi. Se non si comprende questo si ricade nelle «superstizioni materialistiche infinite» e, a ben vedere, negli orgogli di onnipotenza. Nell'Altro riconosciamo le infinite possibilità in cui l'umano si presenta come «figura di mondo», come mondo che accade in figura, e in questo modo riconosciamo noi stessi. Scomparendo le «altre umanità» (l'insensatezza di questa espressione, «altre umanità», è ormai evidente) scompare «l'umanità» e la nostra possibilità di riconoscerci come occidentali. Ecco qui il senso di un ritorno alle origini per intima necessità.

Nella raccolta di saggi contenuta nel volume *E la filosofia scoprì l'America*²¹⁸ si mostra esattamente come, già nei primi decenni delle prime colonizzazioni spagnole e quindi nell'incontro-scontro tra cultura europea e culture precolombiane, la scoperta assume un carattere duplice, ed entrambe le parti sono accomunate dal reciproco stupore nel fatto di riconoscere di non essere le uniche umanità presenti sulla terra. Dall'incontro-scontro tra quelle umanità viene generata quell'umanità che, in definitiva, non è nient'altro che la nostra. Certo, è la «civiltà occidentale» che le altre culture «vogliono», si dice, imitare, in un modo o nell'altro. Ma è l'intervento interessato dell'Occidente che ha reso a lungo andare questa adesione imprescindibile, obbligata, senza alternative. È l'Occidente che ha imposto l'«universale», ma ora che «gli altri» si trovano inclusi nel progetto universalistico occidentale, ce ne accorgiamo e ci danno fastidio. Così le differenze dell'umano naufragano, letteralmente, contro gli scogli dei nostri mari, su cui la vita si schianta. E quando l'universale non si attua attraverso il con-

218 *E la filosofia scoprì l'America*, a cura di L. Robles, Jaca Book, Milano 2003

senso, il problema non si pone, perché allora è la forza a dettare le condizioni e ad imporre «il diritto».

Scrive Laura Balbo in un saggio di recente pubblicazione:

Da alcuni anni ci si interroga su che cosa comporta, che cosa significa, l'essere bianchi. Incontri, dibattiti, la pubblicazione di contributi rilevanti hanno aperto il percorso dei *whiteness studies* negli Stati Uniti e in Gran Bretagna. Chiediamoci se non possa servire riflettere su questa specifica dimensione anche nel nostro pezzo di mondo. (...)

Questa condizione e questa esperienza, l'essere bianchi, nel corso dei secoli sono state per gli europei la *norma*: condivisa, universale, fuori discussione, esportata nel resto del mondo e imposta come dominante, sebbene propria di un particolare, e minoritario, gruppo etnico.

In questa chiave dunque studi storici ed etnografici ci illuminano su come l'autodefinirsi bianchi abbia funzionato nel senso di stabilire pratiche di dominio.

L'essere bianchi, il diritto di definirsi come bianchi ha avuto in primo luogo, in tutte le vicende della nostra storia, lo scopo di stabilire gerarchie: lo documentano testi politici e scritti di letteratura. Questa dimensione ha significato considerarsi portatori di valori universali, spesso anzi di una «missione»: dunque conquistare, sottomettere, convertire; e uccidere. (...)

Utilizziamo normalmente stereotipi e forme di linguaggio, rappresentazioni e immagini, norme e pratiche istituzionali attraverso cui costruiamo le caratteristiche e i segni della bianchitudine. Essere bianchi riguarda pratiche quotidiane, emozioni e atteggiamenti, categorie mentali e simboli; e strutture di potere.

«(...) a lungo, nella nostra fantasia universalistica e assolutamente pura, liliata, ci siamo percepiti senza corpo e senza collocazione concreta, e credevamo di non avere, in effetti, colore (...). Perché ci rendessimo conto che l'essere bianchi è una questione politica ci sono voluti gli scritti e i pensieri di autori e pensatori neri»²¹⁹

219 L. Balbo, *In che razza di società vivremo?*, Bruno Mondadori, Milano 2006

Per riacquistare un corpo e una «collocazione concreta» è necessario un viaggio di ritorno, come intuiva Artaud, verso la riscoperta della Atlantide perduta. Luogo in cui è possibile riscoprire il carattere costitutivamente duale della verità, nella disposizione ad accogliere l'evento dei suoi significati e delle sue figure “non assoggettabile a parametri e misure spazio-temporali, a oggettività di vario genere, a criteri presupposti o a fantasiose «trascendenze»”.²²⁰

Se ciò che stiamo dicendo è chiaro, è pure chiaro che le differenze non vanno tollerate (come ipocritamente impongono talune «istanze democratiche»), ma fortemente desiderate e anarchicamente promosse.

La tolleranza risulta oggi un concetto insufficiente, malgrado nel passato sia stata promossa e ottenuta grazie a legittime, necessarie ed eroiche battaglie. Diventa un concetto insufficiente nel momento in cui si tramuta in alibi per mascherare una «volontà di potenza» o un supposto delirio di superiorità, mettendo così in luce tutti i suoi limiti. Non si può accettare un concetto di tolleranza nel momento in cui viene proposto senza di fatto riconoscere davvero l'Altro e il diritto dell'Altro.

Nell'onorare l'Altro, l'Altro non viene “soportato” (tollerato, appunto, benché fastidioso o diverso), ma neppure ridotto ad oggetto di interesse esotico. Entrambi questi punti di vista pensano l'Altro come pura contingenza. E, come accade per gli esseri umani, così accade con il mondo assunto tanto da un punto di vista «empirico» quanto da un punto di vista «ontologico» (entrambi schiavi di un assunto «assoluto» che li accomuna). Il diverso non va né tollerato, né rispettato, né onorato per la «sua» differenza.

220 C. Sini, *La scrittura e il debito*, Jaca Book, Milano 2002

In ciò il dissenso dall'ermeneutica e dall'ontologia di tanti «dottori» è radicale e non vi è possibilità di conciliazione. Non si tratta infatti di favorire o fondare una «comunità illimitata della comunicazione» (ingenua banalità e chiacchiera habermassiana che riecheggia e in fondo ripete in modo aproblematico i meno banali pensieri fichtiani e vichiani) o un nuovo «dialogo universale» (teorizzato e teorizzabile unicamente da chi, oggi, non sa ciò che dice) che si configurino come condizioni destinali di un'età «tecnologica post-moderna». Sorta di nuovo ellenismo culturale – in cui si verrebbe vieppiù «imponendo» la «necessità» di un «colloquio senza fine» teso alla «comprensione» di qualsiasi altra cultura e tradizione (degradazione dell'umanesimo contemporaneo a catechismo da tribunale, come diceva Camus) – che non si avvede della «buona volontà di potenza» da cui è giocato e pre-giudicato. Queste sono ingenuità e problemi che già Derrida criticava e sollevava nei confronti di Gadamer, certamente più preparato e consapevole di tanti suoi colleghi e di tutta la pletera di gadameriani, tra cui si annoverano pure molti architetti.

La questione si annuncia allora tale per cui, *nella differenza, onoriamo l'Altro di cui siamo parte nelle infinite possibilità che reciprocamente ci costituiscono e testimoniano della nostra disponibilità all'apertura nei confronti dell'evento dell'umano, che fa di ogni contingenza il significato in transito dell'evento*²²¹.

221 È solo il caso di notare come la prima manifestazione di un'alterità quale propria condizione si configuri ed emerga a partire dal gesto vocale (e ciò ancor prima che questo si trasformi in voce linguistica definita dalla pratica di scrittura alfabetica). Il «soggetto» non è l'effetto della «voce», così come, superando una concezione dualistica del segno, il significato non è l'effetto prodotto da un significante. Non si tratta di stabilire un primato tra uno e l'altro, un «prima» e un

Un approccio «ecologico» è allora, prima ancora, una disposizione etica ad abitare e corrispondere alle pratiche che ogni giorno pratichiamo senza essere capaci di porci l'istanza del confine, che è in tutto e per tutto un confine «politico». Problema al quale meravigliosi pannelli solari non potranno mai attingere, né tanto meno pensare di risolvere, come non lo possono fare le reiterate domeniche ecologiche, buone per pulire, più che l'aria, le coscienze di molti ingenui sprovveduti. Ecco perché da tempo ripetiamo che prima di proporre soluzioni tecniche e formali è ad un'esperienza di pensiero cui dobbiamo aprirci. Se l'architettura riuscirà, in un senso profondo, a potenziare le capacità dell'uomo ad abitare gli spazi, stabilendo scambi e interrelazioni a più livelli, per favorire una maggiore fluidità, permeabilità e coesistenza delle reciproche differenze che si riscontrano nell'umano e come tale lo costituiscono; se cioè saprà partecipare a quell'«unificazione mondiale» favorendo la ricaduta nelle costitutive differenze che, sole, possono far sì che ci si riconosca come tali riconoscendo e onorando nell'Altro le infinite possibilità in cui il mondo si manifesta, allora forse l'architettura potrà porsi all'altezza di quel problema capitale che l'Occidente, in prima istanza, è chiamato ad affrontare attraverso l'esercizio di un pensiero critico rinunciando al

«dopo», come se la voce fosse una realtà «in sé» prima della costituzione del soggetto. Non vi è effetto né causa, ma l'esperienza di una reciproca costituzione messa in opera da un evento (un evento di voce) a partire dal quale emergono contemporaneamente e correlativamente un «soggetto» e una «voce», in un costitutivo rimbalzo per mezzo del quale i due termini si configurano e si oggettivizzano, senza per altro poter essere ancora pensati come «idealità», «essenze» autonome e assolute. Per un approfondimento si rimanda inevitabilmente all'opera di C. Sini.

quale tradisce la propria stessa natura. Quella natura che invita a sottrarci dall'adesione acritica per interrogare le cose al di là del loro significato abituale e dei dogmatismi ad esso connessi. Mettendo pure in questione quel «cosmopolitismo» ad un tempo tecnocratico ed economico che, attraverso una traduzione omologante e totalitaria di tutte le lingue e le culture nel *medium* del denaro che riduce tutto allo statuto di merce, opera l'esilio dell'Altro e la definitiva *deportazione delle singolarità e delle differenze*, eliminandone il *ritmo pulsionale*.

A partire da Auschwitz l'oggettivazione declina la vita in quella «banalità del male» di cui parla Hannah Arendt e in cui si esplicita la possibilità e il pericolo congenito in una meccanica ripetizione di una globale retrocessione nella barbarie.

Vie alternative indubbiamente esistono, e le vicende dell'umano sono punteggiate da scatti creativi capaci di aprirsi ad un senso solidale dell'umano che il nostro tempo in molti modi suggerisce e sollecita. Nel trapasso da una società esaurita ad una nuova società, ad un nuovo rapporto tra gli uomini, tra gli uomini e la storia, tra gli uomini e il mondo, come scrive Enzo Paci in una prefazione a *Il tempo vissuto* di Minkowski.

L'arte, diceva Camus, si muove tra due abissi: la frivolezza e la propaganda. Su questo crinale ogni passo è un'avventura, un rischio estremo, «ma in questo rischio e solo in esso, si trova la libertà dell'arte». Ma la libertà non significa la comodità, la sterilità e la prostituzione dell'arte, e comporta rischi e fatiche.

Siamo in un dramma profondo (in cui persino un approccio all'ecologia non può avvenire senza prima aver conseguito un autentico rapporto di umana convivenza con l'Altro),

voglio dire il dramma profondo, il mistero più profondo delle anime, il lacerante conflitto delle anime in cui il gesto è semplicemente un percorso. Là dove l'uomo è soltanto un punto e dove le vite s'abbeverano alla loro sorgente. Ma chi ha bevuto alla sorgente della vita²²²

222 A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, cit.

Indice dei nomi

- Aalto A., 204
Adorno T.W., 200
Agamben G., 13, 13*n*
d'Agnolo B., 165
Agostino, 99, 100, 100*n*, 101, 103, 104, 104*n*, 105, 106, 111, 112, 112*n*, 122, 136
Alberti L.B., 155, 156, 157, 181
Alcuino, 110
Alessandro Magno, 77, 78, 93
Alessandro VII, 175
Altro Teatro, Gruppo, 263
Ambrogio, 112
Améry J., 15
Anassimandro, 86, 89
Anassimene, 86
Anderson L., 261
Anderson S., 194
Archimede, 94
Arendt H., 12, 14, 277
Argan G.C., 8*n*, 150, 150*n*, 162, 162*n*, 173, 181, 181*n*
Aristotele, 34, 114, 165, 166*n*, 167, 167*n*
Artaud A., 11, 13, 78, 244, 244*n*, 245, 246, 246*n*, 247, 248, 249, 250, 250*n*, 251, 252, 253, 274, 278*n*
Astrubali G., 266, 266*n*
Bacone F., 169
Balbo L., 273, 273*n*
Baldinucci F., 258
Banfi E., 220, 221, 221*n*, 222, 223, 229, 230
Barittoni D., 265
Barré F., 238
Barthes R., 240
Belpoliti M., 15
Benjamin W., 200
Bensoussan G., 15, 16
Bergson H., 167, 192
Bettoni S., 102, 102*n*, 103, 103*n*, 236
Beyer O., 201
Bianconi P., 171
Bocchi G., 221*n*
Boezio A.M.S., 158
Boman T., 189*n*, 190
Borges J.L., 21, 21*n*, 217*n*
Borromini F., 146, 168, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 184, 186, 188
Botoli I., 17
Boulez P., 253, 253*n*
Bracciolini P., 151
Brandi C., 165, 166, 166*n*, 168*n*, 173, 174, 174*n*, 175, 175*n*, 231, 258, 259
Brunelleschi F., 150, 151, 153, 155, 156, 165, 166, 186, 187, 188
Bruni L., 151
Bruno G., 10, 19, 168, 170
Buonarroti M., 134, 149, 160, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 170, 171, 173, 186, 188
Burckhardt F., 123, 158
Cacciari M., 147*n*
Callicrate, 75
Calvino I., 242, 243*n*
Camus A., 138, 275, 277
Cambria F., 251, 251*n*
Cappelletti P., 139, 139*n*, 140, 140*n*, 141, 142*n*
Cappuccio M., 23*n*, 225, 226*n*
Capuano G., 93, 93*n*, 117, 118*n*, 119, 119*n*, 158, 158*n*
Carboni M., 137, 137*n*
Carlo Magno, 108, 110
Carpenzano O., 265
Cartari C., 172
Cartesio R., 17, 36*n*, 105, 169, 176, 177, 179
Cassirer E., 41
Celan P., 15, 144
Ceruti M., 221*n*
Cherchi P., 142
Chiono R., 9*n*
del Cossa F., 162

Cornubert C., 238
 Cook P., 238
 Costantino, 98
 Creuzer F., 41, 43
 D'Alessandro P., *36n*
 Damasco A.R., *36n*
 Dante, *13n*, 121, 124, 144
 De Bonald L., 195
 dECOi, 262, *262n*
 De Kerckhove D., 91
 Deiss J., 17, *17n*
 Deleuze G., *36n*
 Derrida J., 22, 33, 139, 271, *271n*, *275*
 De Sanctis F., 19,
 Di Martino C., 25, *25n*, 91, *91n*, *92n*
 Dioniso di Alicarnasso, 66
 Duchamp M., 209
 Einstein A., 202
 Eisenman P., *13n*, 14, *14n*, 15, 16, 149
 Endo S., 217, 218, 232, 233, 237, 238,
 239, 240, 241, 242
 Eraclito, 132, 189
 Esiodo, 54, 72, *72n*, 73, 86, 130, 132
 Euripide, 74, *74n*, 81
 Ferri P., 266, 267, 268
 Feyerabend P., *36n*
 Fichte J.G., 105
 Fidia, 75, 80
 Finley M.I., 88, *88n*
 Foucault M., 132, *132n*, 133
 della Francesca P., 181
 Frank E., 191, *191n*, 192, *192n*
 Francini S., 18
 Freundlich E.F., 202
 Frobenius L., 68
 Fuksas M., 238
 Fulcanelli, 125
 Fuller B., 208, 209
 Gadamer G., 275
 Galilei G., 94, 143, 169, 177, 181
 Gaudi I.C.A., 184, 185, 186, 188, 202
 Gerberto di Aurillac, 108
 Gesù Cristo, 104, 112, 123, 124
 Giedion S., 184, 202
 Gioeni L., *137n*, 257, *257n*, 258, 260
 Giolli R., *8n*, *9n*
 Giovanni, 190
 Giulio Romano, 149
 Giulio II, 171
 Giustiniano, 98
 Goethe J.W., 32, 190
 Goff B., 209
 Gombrich E.H., 44
 Goody J., 22
 Gutenberg J., 145, 156
 Häring H., 204
 Hauser A., 40, *40n*, 44, 51, *52n*, 76, *76n*,
 94, *94n*, 96, 105, *105n*, 120, *120n*,
 157, *158n*
 Haussmann G-E., 182
 Havelock E.A., 19, 22, 63, 88
 Hegel G. W., 19, 106, 180
 Heidegger M., 167, 179
 Herbert G., 261
 Hitler A., 194, 195, 200
 Howard E., 184
 Hugo V., 258
 Husserl E., 17, 21, 31, *36n*, 39, 167, 242
 Ictino, 75
 Illich I., 79, *79n*, 110, *110n*, 111, *111n*,
 112, 113, *113n*, 114, 156, *157n*
 Innocenzo III, 109
 Ippodamo da Mileto, 88, 89, 90, 93
 Johansen J., 149, 241
 Jung K.G., 63, *63n*, *131n*
 Kallir A., 51, *51n*, 54, *171n*
 Kant I., 19, 105, 167
 Katavolos W., 209
 Kerényi K., 44, *44n*, 63, *63n*, 64, 65, 66,
 67, 68, 84, *84n*, *85n*, 131, *131n*, 132,
 132n
 Kiesler F., 209
 Kikutake K., 218, 232
 Klee P., 139, 140, 142, 253
 Koenig G.K., 204, *204n*, 205
 Kolhonen P., 238
 Latour L., 264
 Le Corbusier, 189, 194, 204, 208, 209, 211
 Le Goff J., 124
 Leuenberger M., 17
 Levi P., 15, 16
 Levi-Montalcini G., *8n*
 Liverani M., 53, *53n*, 56, *57n*
 Lynn G., 238

Machiavelli, 19
 Martin J.-H., 261
 Menawa K., 218
 Malpangotti S., 17, 180, *180n*, 184, *185n*,
188n, 190, 197, *197n*, *215n*, *216n*,
 270
 Manetti A., 151
 McLuhan M., 22, 25, *25n*, 90, 91, *91n*, 92
 Meier R., 149
 Mendelsohn E., 200, 201, *201n*, 202, 204
 Mendelsohn L., 200
 Merleau-Ponty M., 92, 133, *133n*, 141,
141n, 192, *193n*
 Meyhöfer D., 233
 Micheli M., *9n*
 Mies van der Rohe L., 204, 208, 210, 211,
 217
 Migayorou F., 238
 Milizia F., 181
 Minkowski E., 277
 Mistral F., 195
 Montanelli I., *67n*
 de Montesquieu R., 129
 Morris W., 184
 Mouclair J., 194
 Mumford L., 37, *37n*, 39, 46, *46n*, 50, *50n*,
 79, 90, 107, *107n*, 109, 157, 181,
182n, 183, *183n*
 Nelson G., 209
 Niccolò V., 156
 Niemeyer O., 149
 Nietzsche F. W., 19, 76, 77, 106, 158, 216,
 259
 Odoacre, 98
 Olmsted F.L., 182
 Omero, 62, 73, 81, *81n*, 86
 Ong W., 22, 88
 Oreste, 98
 Otani S., 218
 Otto F., 209
 Ovidio, 66
 Paci E., 188, 277
 Pagano P.G., 8
 Palladio A., 156, 160
 Parmenide, 21, 71, 132,
 Parry M., 22
 Pasqualotto G., *32n*, 226, 227, *227n*, *239n*
 Pausania, 107
 Peirce C. S., 10, 19
 Persico E., *8n*, 194, *195n*, 204
 Petrarca F., 151
 Piccinato L., 114, *114n*, *115n*
 Pietro il Venerabile, 115
 Platone, 22, 34, 71, 73, *81n*, 84, 92, 93,
 130, *130n*, 132, 186, 213
 Plotino, 173, *173n*
 Plutarco, 66
 Portoghesi P., 150, 173
 Posener J., 201
 Prestinzenza Puglisi L., 6, *24n*, 207, *207n*,
 208, 209, 210, *210n*, 212, 216, 219,
 266
 Previ L., 195, *195n*, 196
 Proust M., 127, 128, *128n*, 129, *129n*
 Quatremère de Quincy A.C., 258
 Ragghianti C.L., *8n*
 Raspail T., 261
 Reale G., *106n*, *113n*
 Richter G.M.A., 75
 Riegl A., 96, 258
 de' Roberti E., 162
 Robles L., *272n*
 Romolo Augustolo, 98
 Romolo di Plutarco, 66
 Ronchi R., 79, *80n*, 144
 Rossetti B., 159, 160, 161, 162
 Rudolph P., 149
 Ruskin J., 129, 258
 Ryjik K., 221
 Safdie M., 160
 Saggio A., *122n*, *136n*
 Sakakura J., 218
 Salutati C., 151
 San Bernardo, 15
 Sartre J.P., 200
 Scamozzi V., 156
 Scharoun H., 204, 205, 206
 Schelling F.W.J., 179
 Schneider M., 116, *116n*, 117, 124, 135,
 252
 Schroeder R., 14
 Segre B., *197n*
 Shakespeare W., 54

Sini C., 19, 22, 25, *25n*, *26n*, *27n*, *28n*, 29,
29n, 30, *30n*, 33, 34, *34n*, *36n*, *37n*,
 38, *39n*, 41, *42n*, 43, *43n*, *44n*, 58,
58n, 60, 62, 65, 68, 71, *72n*, 89, *93n*,
 105, *106n*, 112, *113n*, *131n*, 133,
133n, *134n*, 136, 137, *137n*, 138,
140n, *141n*, 145, 146, *146n*, 177,
179n, 187, *187n*, *188n*, 213, *213n*,
 214, 242, 252, 254, *254n*, 256, *257n*,
 261, 268, *268n*, 271, *271n*, *274n*,
276n
 Smith N.K., 189, *189n*, 190
 Snell B., 62
 Socrate, 21, 22, 71
 Spinoza B., 19, 32, 33, 140, 167, 177, 178,
 179, 183, 187, 253,
 Steiner G., 10, 33, *33n*, 200
 Suger, 123
 Sullivan L., 189, 190
 Talete, 86
 Tange K., 218
 Taut B., 195
 Teodosio, 98
 Tolnay C., 163
 Tommaso d'Aquino, 113, 118
 Tommaso di York, 120
 Tonelli M., 266
 Tucidite. 94
 Tura C., 162
 Turing A., *226n*
 Ugo di San Vittore, 110, 111, 112, 113,
 118
 Urbano VIII, 175
 Varchi B., 166
 Varèse E., 209
 Vegetti Mario, 62, *63n*
 Venturi L., 144
 Verdiglione A., 142, *142n*
 Vermeer J., 128
 Vernant J.P., *63n*, 73, *73n*, 80, *80n*, 81,
81n, 82, *82n*, 83, *83n*, 84, 85, 86, *87n*,
 88, *88n*, 89, *89n*
 Verrocchio, 143
 Vignola (Barozzi J.), 149
 da Vinci L., 19, 142, 143, 144, *144n*, 145,
 155, 181
 Viollet-le-Duc E., 258
 Virilio P., 238
 da Volterra D., 164
 Wachsmann K, 209
 Wickhoff F., 96, 97
 Winckelmann J.J., 76
 Wines J., 238
 Wittgenstein L., 127, *127n*, 213
 Wright F.L., 160, 188, 189, *189n*, 190,
 191, 193, 194, *194n*, 201, 202, 208,
 210, 211, 217
 Zevi B., *6n*, 23, 24, *24n*, 26, 29, 44, 60,
60n, 61, *61n*, 70, *70n*, 75, 78, *79n*, 85,
 89, *90n*, 95, *95n*, 96, *96n*, 97, *97n*,
 101, *101n*, *102n*, 108, 115, *115n*,
 119, *119n*, 146, 147, 149, 150, 152,
152n, 153, *155n*, *156n*, 158, *158n*,
163n, 165, *165n*, 168, 173, 175,
176n, 184, *184n*, 191, 193, *194n*,
 200, *200n*, 201, *201n*, 203, *203n*,
 207, 210, 255, 260
 Xenakis I., 209
 Yee C., 226
 Yuen Ren C., 225
 Zhok A., *23n*
 Zimmer H., 67
 Zisyadis J., 17
 Zolla E., 116, 117
 +RAMTV, 263

Indice

| | |
|--|-----|
| Prefazione | 10 |
| Il principio | 21 |
| Dal corpo-mondo al mondo diviso | 37 |
| Dal pensiero sistematizzato alla svolta cristiana | 70 |
| Il mondo, l'Uomo, l'architettura | 127 |
| Cesure e soglie del Novecento | 186 |
| Rapporto Oriente/Occidente. La figura di Shuhei Endo | 217 |
| Architettura come mezzo per «rifare» la vita | 244 |
| Indice dei nomi | 280 |

FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI MARZO 2008
PRESSO LA LEGATORIA MANNA – RENDE (CS)
PER CONTO DELLA SENECA EDIZIONI (TO)