

Howard Roark e Miranda Priestly, eroi dell'architettura e della moda immaginari (ma non troppo)

15 - 04 - 2010



Quest'anno, il 2010, Anna Wintour, ha imposto la riduzione a soli tre giorni la durata della settimana della moda italiana a Milano. La settimana della moda milanese, dedicata alle collezioni donna autunno-inverno 2010-2011, avrebbe dovuto essere quella dal 24 febbraio al 2 marzo 2010, ma Anna Wintour, temutissima direttrice della rivista Vogue Usa, ha avuto da ridire. Troppo lunga, bisogna ottimizzare i tempi concentrando le sfilate delle principali griffe nel weekend e limitando gli eventi paralleli!

Il problema è che la sua agenda piena di impegni le permetteva di rimanere a Milano solo dal 26 al 28 febbraio. Questo ha scatenato la reazione degli stilisti, che pur di sfilare in presenza della Wintour, facevano a gara per spostare le date dei propri defilé.

Alla fine la Camera Nazionale della Moda Italiana ha realizzato un nuovo calendario ridotto da sette a sei giorni e con i nomi più illustri concentrati tutti tra venerdì e domenica, nel fine-settimana che la Wintour ci aveva concesso.

Oggetto delle stesse polemiche è stata anche la settimana della moda parigina, che segue quella milanese, ma gli stilisti francesi non hanno neppure risposto alla frettolosa Anna e non hanno modificato minimamente il loro calendario. Noi italiani abbiamo colto l'occasione per dare un fulgido esempio di servilismo. Non si deve poi dimenticare che gli stilisti italiani sono tra i più importanti sostenitori della rivista americana con pagine pubblicitarie da 50 mila dollari l'una.

Volendo parlare di architettura proviamo ad accostarla alla moda, che in fondo è l'architettura minima, quella destinata ad ospitare un solo corpo umano. Ci hanno provato a rendere disumana anche la moda ma non ha attecchito. Nella moda avvengono ancora

fatti umani, come la piccola prepotenza sul prossimo, lo sgarbo, il dispetto, il buon gusto e i capricci. Tutto verificabile in diretta.

Ad Anna Wintour Milano piace, a modo suo, con una dose di sufficienza e con un pizzico di sciovinismo filoamericano. Ci tiene a far sapere che, bontà sua, non ha mai criticato il genio degli italiani. Quello che le dà fastidio è l'inquinamento della capitale meneghina della moda, il fatto che via Senato sia così "smelly". Non è la prima volta che la regina della moda bersaglia il capoluogo lombardo e ha da ridire su come sia gestita la politica ambientale nel nostro Paese. Su questo non le si può dar torto. Già il 14 marzo dello scorso anno, in una dichiarazione ripresa da molti giornali, Anna Wintour mise sotto accusa via Senato, dove la regina del fashion si era recata per un pranzo con l'amica Miuccia Prada al ristorante dei ricchi e famosi, il Baretto; e, dopo la colazione, era stata sentita dai soliti pettegoli sbottare: *"Ma quante macchine ci sono in queste vie? Perché le fanno entrare? Perché non fanno come a Londra dove fanno pagare chi entra? A cosa serve (l'ecopass - ndr) se poi entrano fiumi di puzzolenti auto? Io sarei molto più radicale. Che seguano l'esempio di Londra..."*. E infine se la prese con l'inquinamento che *"rovina monumenti, ma anche i vestiti. Almeno durante le settimane del fashion dovrebbero impedire che tutte quelle auto entrino in centro. Dovrebbero girare solo taxi e auto di chi abita qui e quelle dei turisti, come nelle grandi metropoli"*.

Anna questa volta si è lamentata non tanto dello stop delle auto, ma del fatto che, dopo un anno, continua a esserci una enorme quantità di auto in centro città. *"A cosa serve impedire loro di circolare solo alla domenica? E perché nessuno si interessa della salute dei milanesi?"*. Nessun comunicato ufficiale. Proprio come un anno fa. Ma che Anna ritenga la questione centrale lo confermerebbe il suo amore per Obama, con le sue inclinazioni ambientaliste. Un amore un po' sospetto visto il carattere aristocratico della nostra eroina.

La temuta e riverita direttrice di Vogue America non ha concesso interviste circa le sfilate a Milano, ma ha spezzato il suo proverbiale silenzio solo per tessere le lodi del Presidente degli Stati Uniti. Insomma, a modo suo, ama Milano e la moda italiana. Pare che la Wintour apprezzi anche i giovani talenti nostrani, in primis il poliedrico Lapo Elkann che ha dato vita a *Independent Ideas*, la fucina creatrice di occhiali cult e accessori all'avanguardia, ma anche le raffinate borse Gilli by Giulia Ligresti, le preferite da Victoria Beckham, Julia Roberts e Paris Hilton; e poi le creazioni degli italiani emergenti Riccardo Tisci, Maria Grazia Chiuri e Gabriele Colangelo. *"La moda italiana si sta rinnovando e quindi largo ai giovani"*: parola della "zarina della moda". Tuttavia la predilezione per Lapo Elkann, visto il personaggio, assomiglia tanto ad un regalo avvelenato.

La nostra eroina Anna Wintour è finita in un bel film: ***il diavolo veste Prada*** (1) dove è rappresentata dal personaggio: Miranda Priestly/Mary Streep. Confronteremo questo film sul mondo della moda con un vecchio film: ***La fonte meravigliosa*** dedicato al mondo dell'architettura, dove si sarebbe voluto rappresentare la figura dell'architetto Frank L. Wright, interpretato nel film da Howard Roark/Gary Cooper.

Guardiamo l'arte con gli occhi di Ortega y Gasset

Con quali criteri possiamo comprendere l'arte degli ultimi sessanta anni? Dopo aver fatto ricorso a molti critici noti, può essere utile ricorrere ad un filosofo spagnolo della prima metà del XX secolo: Ortega y Gasset.

Nel 1925 Ortega (2) pubblicò *"La disumanizzazione dell'arte"*, un saggio in cui viene analizzato lo stile moderno che allora aveva fatto la sua apparizioni da pochi decenni. Ortega assunse una posizione ambigua. Mentre avanzava critiche al nuovo stile, contemporaneamente costruiva un impianto teorico che ne giustificava la nascita ed enumerava con precisione i punti essenziali delle nuove tendenze dell'arte moderna. Questi punti sono:

- a) la disumanizzazione;
- b) evitare le forme vive;

- c) far sì che l'opera d'arte non sia altro che opera d'arte (ovvero l'arte per l'arte);
- d) far sì che l'arte venga considerata gioco, niente di più (l'arte come semplice evasione, niente messaggi ideologici);
- e) avere una sua ironia essenziale;
- f) bandire ogni falsità;
- g) l'arte per gli artisti giovani deve essere priva di ogni elevatezza (niente catarsi).

I punti a, b, c, f ed anche il punto g, non vengono rispettati nella moda, che è un'arte contemporanea ma che, fortunatamente, non può essere omologata come arte moderna, diversamente dalla musica, dalla pittura e dall'architettura.

Questa enumerazione dei caratteri dell'arte moderna potrebbe far parte di una critica negativa, ma Ortega non scrisse un saggio per demolire la nuova arte ma per inquadrarla in uno schema logico, schema che, nelle sue intenzioni, doveva essere esaustivo e coerente. Per la teoria estetica di Ortega l'opera d'arte è composta di una parte umana e di una astratta. La gioia estetica che si ricaverebbe da un'opera d'arte dipenderebbe solo dalla parte astratta, la parte priva del lato umano ed emotivo. E' una fesseria ma questo ha detto Ortega aggiungendo una serie di esempi che dovrebbero suffragare la sua concezione aristocratica dell'arte. Ortega ha cercato di concepire una società nettamente divisa tra una élite colta, aristocratica e la massa, che sarebbe in grado di capire solo la parte umana ed emotiva dell'opera d'arte. Anche solo il sospetto che questa sia l'interpretazione corretta dell'arte moderna, dovrebbe essere sufficiente ad indurre la sinistra a ripudiarla. Per Ortega l'opera d'arte diventerebbe perfetta e pienamente godibile quando si fosse completamente liberata da ogni traccia di patetismo: il lato umano, il solo lato che invece le masse apprezzano. Questo modo di vedere l'opera d'arte può sembrare suggestivo se non fosse che non viene detto in che cosa consisterebbe questo lato assoluto e puro dell'opera d'arte, una volta privata del lato umano, che poi è il lato realmente percepibile ed intelligibile dalla stragrande maggioranza.

La disumanizzazione non sarebbe quindi un aspetto negativo, ma, al contrario sarebbe il passaggio necessario per arrivare all'arte assoluta, l'arte artistica, secondo la definizione di Ortega. A dare supporto a questa concezione dell'arte è intervenuto poi il progresso delle "macchine per la riproduzione" della realtà: la fotografia, il cinema, il registratore ed il sintetizzatore dei suoni. Il lato realistico (equivalente per Ortega al lato umano) ne è risultato svalutato perché la "macchina" soppianta l'opera del pittore e dell'artista realista.

Dice Ortega:

«... L'artista del 1860 si è proposto come fine che gli oggetti raffigurati ... abbiano lo stesso aspetto di come sono al di fuori della rappresentazione, quando sono partecipi della realtà vissuta o umana. Uomo, casa, montagna vengono perfettamente identificati: sono i nostri vecchi amici abituali. Nell'opera pittorica moderna è invece difficile riconoscerli. Lo spettatore, magari, pensa che il pittore non è riuscito a rendere la somiglianza. Qual che sia la distanza, gli errori dell'artista tradizionale rispetto all'oggetto "umano" sono errori lungo il cammino verso l'oggetto ... Nel quadro moderno accade il contrario, il pittore non sbaglia, e le sue deviazioni dal "naturale" (naturale=umano) non si devono a errori, ma conducono in una direzione opposta rispetto a quella che ci condurrebbe all'oggetto umano. Il pittore non si è assolutamente rivolto alla realtà in maniera più o meno impacciata, bensì le si è rivolto contro. Si è chiaramente proposto di deformarla, di romperne l'aspetto umano, di disumanizzarla. Con i soggetti rappresentati nel quadro tradizionale potremmo convivere. Della Gioconda si sono innamorati molti inglesi. Con i soggetti rappresentati nel quadro moderno non si può convivere: nell'estirpargli l'aspetto di realtà vissuta, il pittore ha tagliato il ponte Ci chiude in un universo astruso, ci obbliga a metterci in contatto con oggetti con cui non è possibile avere rapporti umani.»

Ortega non si è accorto che il quadro di Leonardo: la Gioconda, smentisce drasticamente la sua strana teoria del raggiungimento del godimento estetico attraverso la liberazione delle opere d'arte dalla loro parte reale ed umana. Nel quadro di Leonardo, anzi in tutti i suoi quadri, il messaggio spirituale, diremmo "artistico", passa attraverso immagini umane, che, nella terminologia di Ortega, sono realiste anzi molto realiste, anche se "trasfigurate". *«Dobbiamo allora improvvisare un altro tipo di rapporto,»* prosegue Ortega *« Dobbiamo creare e inventare azioni inedite adeguate a quelle figure insolite. Questa nuova vita, questa vita inventata previo annullamento di quella spontanea, costituisce precisamente la comprensione ed il godimento artistico. Non mancano in questa nuova vita sentimenti e passioni, ma evidentemente, queste passioni e questi sentimenti appartengono ad una flora psichica molto diversa da quella che avvolge i paesaggi della nostra vita primaria ed umana»*.

Ma i punti indicati da Ortega per definire l'arte moderna sono molto chiari e possono essere assunti come base per definire l'arte del XX secolo, per quella parte che si definisce "moderna"

Andiamo a vedere alcune vicende del dopoguerra

Subito dopo la seconda guerra mondiale ebbe inizio, con forme discrete, un'offensiva culturale degli Stati Uniti destinata a realizzare con una lenta progressione, dopo mezzo secolo, il dominio americano globale in tutti i campi. Negli anni '40 l'architettura e il cinema costituivano due punti importanti per raggiungere questo dominio. Il cinema italiano neorealista rappresentava un precedente difficile da piegare. Gli italiani partivano con il vantaggio di una ottima base professionale grazie alla scuola di Cinecittà, voluta da Mussolini per dare popolarità al regime anche attraverso il cinema. Vittorio, il figlio di Mussolini, direttore della scuola di Cinecittà, era stato molto tollerante verso i dissidenti tra i quali emergeranno i migliori registi del dopoguerra. A guerra finita gli studi di Cinecittà erano distrutti ma gli allievi della scuola erano ben preparati per mettersi a lavorare e gli studi vennero presto ricostruiti.

Abbiamo detto che il cinema italiano era diventato "neorealista", ma da dove nasceva il realismo di questi film? In parte, senza dubbio, dal contrasto con molti dei film che li avevano preceduti: il cinema italiano era rinomato in tutta Europa per le sue meravigliose scenografie in studio, ma gli studi di Cinecittà, come si è detto, avevano subito pesanti danni durante la guerra e non erano in grado di ospitare grandi produzioni, per cui i cineasti si spostarono nelle strade e nelle campagne. Poiché dopo anni di doppiaggio di film stranieri avevamo ormai perfezionato l'arte della sincronizzazione del sonoro, le troupe cinematografiche potevano girare in esterni con un sonoro approssimativo, sufficiente per sincronizzare e registrare il parlato in studio.

L'allora giovane Andreotti cercò di eseguire gli ordini degli americani, limitando la straripante fantasia creativa del nostro registi e sceneggiatori, con l'introduzione di una censura preventiva su tutti i film, ma, grazie alla sua innata doppiezza, gli riuscì anche di limitare l'invasione in Italia degli stessi film americani.

Marco Luceri (3), commentando il libro di Brunetta *Il cinema neorealista italiano*, dice: *« riveste un'importanza davvero notevole il lavoro fatto sugli archivi americani; i fondi archivistici conservati presso quello nazionale di Washington, quelli della Motion Pictures Division della Library of Congress e del Pacific Film Archive di Berkeley hanno permesso di portare alle luce migliaia di fonti inedite, tra cui soprattutto i documenti diplomatici, sia americani che italiani, che testimoniano come l'interesse degli USA, subito dopo la liberazione del nostro paese, fosse tutto concentrato a impedire la ripresa dell'industria cinematografica italiana, vista come un impedimento alla facile conquista di un nuovo amplissimo mercato, vergine e affamato dell'American dream of life. Chi riuscì praticamente a impedire gran parte di questo assalto, sapendo anzi trasformare una situazione di scacco*

in un'opportunità politico-economica volta al rafforzamento della DC al governo, fu l'allora giovane sottosegretario alla Presidenza del Consiglio: Giulio Andreotti. Con una paziente e spregiudicata opera di ricucitura diplomatica (con gli USA), servendosi dell'influenza del Vaticano e delle potenti strutture culturali cattoliche, costruendo una sponda con imprenditori e settori produttivi, Andreotti riuscì nel miracolo di rimettere in piedi tutta la macchina del cinema italiano, al prezzo però di rimuovere, censurare o eliminare del tutto i più fastidiosi elementi di denuncia politica e sociale che lo caratterizzavano nel primo dopoguerra.»

Questo è per ricordare che quando nel 1949 uscì il primo dei film di cui vogliamo parlare: *La fonte meravigliosa*, la cinematografia italiana non aveva nulla da invidiare a quella americana. Le stesse macchine per montare i film, le moviole, erano fatte in Italia, come i proiettori per le sale cinematografiche ed anche alcune macchine da ripresa. Oltre al fatto che dovunque l'architettura moderna di allora era italiana. La maledetta scuola tedesca del Bauhaus non aveva ancora espugnato l'America e da lì il resto del mondo.

Un film dove il personaggio centrale è l'architettura

Anche per l'architettura non fu facile azzerare la cultura europea e quella italiana in particolare. All'inizio gli americani puntarono tutto su Wright, che per la bisogna aveva molto affievolito gli aspetti localistici dell'architettura organica, la sua ispirazione iniziale, per avvicinarsi nello stile al gruppo degli architetti tedeschi del Bauhaus, arrivati dalla Germania negli USA dal 1932, dopo la chiusura imposta dal nazismo. Per esaltare i principi su cui Wright credeva di fondare la sua architettura, venne prodotto un film con un forte messaggio ideologico: *La Fonte Meravigliosa* (The Fountainhead – intraducibile alla lettera, sarebbe: la testa che zampilla), tratto dal romanzo con lo stesso titolo di **Ayn Rand**, il cui vero nome era: Alisa Zinov'evna Rozenbaum (rus. Алиса Зиновьевна Розенбаум; San Pietroburgo, 2 febbraio 1905 – New York, 6 marzo 1982). Scrittrice e filosofa di origine russa-ebrea con una laurea in filosofia, è nota per i suoi romanzi e per aver creato la corrente filosofica l'**Oggettivismo**. Ha anche scritto il romanzo: **La rivolta di Atlante**, che, a dispetto della sua mole, ha avuto un enorme successo negli USA.

Siamo nel 1947, quando la guerra era appena finita e, come si è detto, l'America si preparava a colonizzare il resto del mondo. La potenza militare dell'URSS era sopravvalutata per convincere l'Europa a mettersi sotto la protezione degli USA, diventati i guardiani della "libertà".

Era indispensabile dare un segno tangibile della nuova era, un segno del tramonto di quella civiltà europea che era fiorita dopo le guerre napoleoniche e che alla fine aveva prodotto due guerre mondiali. Il messaggio era indirizzato a un'Europa dissanguata e stremata. Nei nuovi equilibri di potere la vittima principale del nuovo corso fu la Gran Bretagna, che, con la Francia, cercherà di ribellarsi alla supremazia americana. La ribellione sul piano strategico e militare culminò con la spedizione aeronavale per riprendere il canale di Suez, di cui il nuovo governo egiziano si era impadronito. L'operazione sembra che si sia basata su un implicito scambio di favori verso l'URSS alla quale dall'Inghilterra e dalla Francia veniva data mano libera nella repressione della rivolta ungherese. Ma l'operazione anglo-francese fallì miseramente a causa all'intervento della flotta statunitense.

La fonte meravigliosa

Ma torniamo al film che ebbe invece grande risonanza sotto l'aspetto ideologico e politico. Il romanzo con lo stesso titolo fu un successo editoriale, pare che abbia venduto negli USA sino ad oggi più di 6 milioni di copie. Vedremo che, mentre veniva esaltata la nuova architettura americana, veniva implicitamente messa fuori gioco, senza neppure citarla apertamente, anche la nascente architettura sovietica, allineata invece con la tradizione

neoclassica, nata alla fine del XVIII secolo sulla scia dell'Illuminismo. La stessa sinistra occidentale ignorerà completamente l'architettura staliniana per aderire e fare proprio lo stile "moderno", già allora contaminato dall'astrattismo e già in procinto di abbandonare ogni traccia di funzionalismo. In altre parole la nuova architettura non avrà poi neppure l'obbligo di soddisfare alle necessità pratiche per cui un edificio viene costruito.

Il regista King Vidor portò sullo schermo il romanzo della Ayn Rand, dove il protagonista principale Howard Roark, è un giovane architetto che vuole rinnovare l'architettura. La scrittrice per il suo personaggio si ispirò dichiaratamente e impropriamente a Wright, interpretato da Gary Cooper nei panni di Roark/Wright. La casa di produzione in un primo momento si rivolse allo stesso Wright per tradurre sullo schermo le architetture pensate da Ayn Rand, ma l'alto compenso richiesto dall'architetto bloccò ogni collaborazione.

Toccò così al giovane **Edward Carrere** disegnare gli edifici del film. Naturalmente il riferimento di Carrere doveva essere l'architettura di Wright, quella del periodo degli anni '30 e '40. Ma non fu proprio così.



Edifici del film disegnati da Edward Carrere. Nella foto di destra si vede una inquadratura in cui Roark demolisce un modello concepito dai direttori di una banca, che avevano cercato di correggere un suo progetto, aggiungendo alla base una facciata tradizionale con colonne e frontone.

L'architettura de **La fonte meravigliosa** doveva essere una reinvenzione dell'architettura di **Frank L. Wright**. Ma si trattò di una reinvenzione abbastanza arbitraria perché in realtà Wright era stato il padre dell'**architettura organica**, un'architettura che promuoveva l'armonia tra l'uomo e la natura, la creazione di un nuovo sistema in equilibrio tra ambiente costruito e ambiente naturale, attraverso l'integrazione dei vari elementi artificiali (costruzioni, arredi, ecc.), con quelli naturali dell'intorno dell'edificio. Secondo questa concezione tutto diventa parte di un unico organismo interconnesso, dando vita allo spazio architettonico. È l'opposto esatto di ciò che predica ed attua certo modernismo, ed è l'opposto di ciò che scriveva la Rand nel romanzo con il suo individualismo estremo. In particolare l'architettura organica è l'opposto di quello che oggi è diventato l'International Style, ed anche l'opposto del personalismo senza regole presentato nel film.

L'Architettura organica corrisponde all'indipendenza da ogni classicismo, ma anche assoluta libertà interpretativa nell'affrontare qualsiasi tema, armonizzandolo però con il tutto il resto e cercando soluzioni che in Wright sono formalmente perfette. L'architettura organica si riconosce nel programma di Wright soprattutto nelle *prairie houses*, dove sembra plasmare la struttura della costruzione armonizzandola con l'uomo e l'ambientale circostante; è la realizzazione di quel nuovo *sistema in equilibrio* tra ambiente costruito e ambiente

naturale che è il fine essenziale di questa architettura e che raggiunge nelle opere di questo maestro il suo livello più alto. I punti più importanti di questo **progetto organico** sono:

- a) ridurre al minimo le partizioni, l'*aria e la luce* devono permeare l'insieme realizzando un'unità architettonica;
- b) creare un'armonia dell'*edificio* con l'*ambiente esterno* accentuando l'aggetto delle superfici orizzontali della casa;
- c) rendere l'abitazione più *libera*, umana ed abitabile eliminando la concezione delle stanze come luogo chiuso;
- d) dare *proporzioni logiche ed umane* alle aperture interne ed esterne rendendole naturalmente ricorrenti in tutta la struttura dell'edificio;
- e) evitare le combinazioni di diversi materiali, usando per quanto possibile un unico *materiale* la cui natura deve legarsi all'edificio divenendo *espressione* della sua *funzione*;
- f) incorporare organicamente gli impianti come *elementi* interreagenti nella struttura dell'edificio;
- h) far divenire l'arredamento parte integrante dell'edificio come architettura organica col tutto.

Come si può verificare, da un confronto con i punti presentati da Ortega, l'architettura organica aveva ben poco in comune con l'arte moderna, anzi per certi aspetti era in netto contrasto.

In tempi più recenti nuovi settori dell'architettura rispettosi della natura come l'architettura bioclimatica, l'architettura sostenibile, l'arcologia, l'architettura alternativa, l'architettura ecologica, la bioarchitettura hanno portato nuovi apporti mirati ad una forte specializzazione. Queste nuove tendenze "naturalistiche" ricercano un nuovo rapporto con la tecnologia "appropriato" all'insieme di riferimento, ad esempio nelle fasi di progettazione, realizzazione e gestione di un *green building*. Da ciò è derivato il termine di **tecnologia appropriata**. Questa ricerca in realtà era stata dall'inizio proprio l'ossatura portante dell'Architettura Organica, che può essere definita come "madre" di tutte le architetture che tendono all'armonia tra uomo, tecnologia e natura.

L'architettura organica era ripartita con idee molto positive dopo la seconda guerra mondiale. Le idee guida dell'architettura organica erano molto simili a ciò che i critici più avveduti oggi chiedono per uscire dal disastro attuale. In pochi anni però l'architettura organica venne poi fagocitata e distrutta dalla dittatura dell'International Style.

Si è detto che l'architettura organica era ripartita perché in realtà le sue origini si collocano nel rinascimento americano, nella filosofia trascendentalista americana del XIX secolo con H. D. Thoreau, R. W. Emerson e W. Whitman, nel culto della natura e nel mito di una possibile fusione dell'artificiale con il naturale, di ciò che è costruito dall'uomo con ciò che è spontaneamente creato, dell'opera umana con il bello quale espressione della "Mente Universale". Purtroppo sin dall'origine si insinuò il demone della libertà da ogni vincolo, da ogni ricordo eclettico del passato, quindi si radicò l'ossessione del nuovo ad ogni costo, anche senza la capacità di crearlo. C'era però almeno il correttivo costituito dal concetto della forma plasmata dalle funzioni. Funzioni che sono un obbligo derivante dalle attività da svolgere nell'edificio. Tutto questo non compare nel film e neppure nel romanzo della Rand, peraltro molto prolisso nell'espone ed esaltare i principi della libertà senza vincoli. Nell'America di metà ottocento nasce la consapevolezza di una cultura ereditata dai padri fondatori e nel 1893 verrà creato il mito della frontiera ad opera di J. Turner. Seguirà l'evoluzionismo di H. Spencer, che con le teorie trascendentaliste influirà su L. Sullivan, maestro di Wright, fornendo una giustificazione "scientifica" all'individualismo, il perno della sociologia americana, egregiamente esposta e portata alle estreme conseguenze nel romanzo della Rand.

Le teorie organiche si identificavano con le basi stesse della società democratica. Il concetto di chiamare il popolo ad esprimere il suo consenso, anche sulle scelte di architettura,

non dovrebbe essere molto lontano. Ma gli architetti preferiranno evitare questo passo e invece strappare il consenso più con le loro personali capacità istrioniche, che non con le loro opere.

I principi dell'architettura organica vennero ritenuti troppo idilliaci e poco adatti a creare un'architettura che si voleva fosse la bandiera ed il simbolo del nuovo impero mondiale. Infatti l'architettura che viene esibita nel film non ha nulla dell'architettura organica di Wright, che poi si adegnerà orientandosi verso forme astratte, del tutto slegate dal contesto ambientale. Non ci si può stupire che Wright non abbia voluto collaborare alla sceneggiatura del film proprio quando sentiva arrivare la concorrenza dei tedeschi con il loro mortifero astrattismo.

Il film ha come motivo dominante la lotta dell'individuo per affermare le proprie idee contro la società, il tutto all'interno di un melodramma sentimentale ben costruito.

Il film divenne un punto di riferimento nello scontro ideologico tra mondo comunista e mondo capitalista. Ma ciò che rende il film particolarmente interessante oggi è il ritorno di popolarità della Rand, oltre che sceneggiatrice cinematografica, autrice di alcuni libri sulla stessa linea di sostegno all'individualismo senza limiti. La cosa non ha mancato di suscitare il risentimento di gente di sinistra come ad esempio Lucio Manisco (4), che ha incrociato la polemica con altri, come Magni (5) che invece difendono la Rand. Di questo si dirà più avanti.

La trama del romanzo “*La fontana meravigliosa*”

Come si è già detto Howard Roark è un architetto geniale, ma le sue idee sono troppo all'avanguardia per l'università in cui studia e così viene espulso. Dopo aver lavorato a New York con l'architetto Cameron, che egli considera suo maestro, per mancanza di lavoro deve chiudere lo studio. Pur di non scendere a compromessi, per guadagnare qualche soldo, è disposto a lavorare come minatore in una cava di granito.

La vicenda potrebbe terminare qui, con Roark confinato a lavorare in una cava mentre l'opportunista Keating, suo compagno di studi, grazie al suo carattere accomodante, insieme al successo come architetto si prende anche una bella moglie. Ma siamo in America, la patria delle speranze vincenti, dove tutto può mutare e dove una giovane fuggita dalla Russia sovietica, prende il nome di Ayn Rand, diventa scrittrice e sceneggiatrice di un film tratto da un suo romanzo, e insegna agli americani quella che dovrebbe essere la loro vera autentica natura.

Allora succede che Roark, mentre sta lavorando nella cava, incontra Dominique, che, guarda caso, è la figlia del proprietario della cava e sta passando una vacanza proprio nella sua città che è vicina alla cava. L'attrazione tra i due è immediata. Nasce in flirt seguito da quello che molti lettori credono sia quasi uno stupro. (la Rand disse in proposito che “*se fu uno stupro, lo stupro avvenne su esplicito invito.*”).

Chiamato a New York, Howard vede finalmente realizzato il suo sogno di costruire un grattacielo, ma il suo progetto viene attaccato violentemente dall'opinionista Toohy sul giornale (il Banner) del miliardario Wynand, che intanto ha sposato la stessa Dominique togliendola a Keating. Roark è animato da una passione unica ed esclusiva per la sua arte. Si tratta di un personaggio “smisurato”, che è più grande del vero, e perché, in un certo senso, sono altrettanto “smisurati” gli altri personaggi, almeno quelli principali (così, il cattivo, il critico Ellsworth Toohey, è davvero cattivo, spregevole, fanatico, in una misura che è difficile trovare nella realtà; il perdente, Peter Keating, è così perdente, così debole, così vile da farne una specie di figura emblematica; e per certi versi anche due personaggi complicati e non del tutto risolti, benché vitalissimi, come Dominique Francon e Gail Wynand. Roark accetta di progettare gratis un quartiere per Keating, che non si sente in grado di farlo, ponendo la condizione che il progetto in fase di esecuzione non venga modificato. Tornato da un viaggio in mare con Dominique e Wynand, diventato amico, Roark

scopre che il villaggio è stato costruito modificando il suo progetto. Roark, con la copertura di Dominique, fa saltare in aria la costruzione. Dominique però riesce a far cambiare opinione al marito Wynand, che diventa il più fervido sostenitore di Howard durante il processo a suo carico per la distruzione dell'edificio. Assolto grazie ad una vibrante autodifesa, Howard sposa Dominique e realizza un grattacielo in memoria di Wynand che nel frattempo si è ucciso (senza che sia data una vera giustificazione).

Per Roark l'ispirazione è slancio che sgorga dall'interno, ed è indifferente ai dettami delle mode e ai canoni dell'opportunità. In questo senso l'arte non è fatta per servire né il suo utilizzatore né il suo committente, ma solo le esigenze espressive del suo autore. Il diritto dell'individuo a non subire interferenze che ne condizionino le scelte e ne travisino il pensiero sono prerogative irrinunciabili che si estendono naturalmente ai prodotti del suo ingegno. Questi sono, a tutti gli effetti, esclusivamente suoi, perché in essi si trasfonderebbe un pezzo della sua stessa anima. Tale è il messaggio di sfida di cui si fa portatore il protagonista del film: una figura bizzarramente epica, arroccata nel suo eroismo, forse un po' grottesco, di paladino dell'eccellenza e della proprietà intellettuale. La sua arringa finale prende spunto dalla Costituzione degli Stati Uniti per propugnare un individualismo esasperato, che equipara il dovere della coerenza alla ricerca della perfezione, fondendole, arditamente, in un unico granitico principio. Il suo discorso rivolta la democrazia come un guanto, facendo scaturire dal principio di uguaglianza quello che sembrerebbe il suo contrario, ossia la libertà del genio di essere diverso e di operare a propria discrezione, sottraendosi al giudizio della collettività. D'altro canto, la violenza della sua rivendicazione sovversiva è, in fondo, solo l'estremismo che si addice ad ogni antitesi provocatoria; è la fisiologica arroganza della dissidenza. L'ego propalato a gran voce, quando urla non per farsi pubblicità, ma per diffondere un'idea, è l'unico efficace antidoto contro la tendenza all'appiattimento, che è il degradante fenomeno sociale in cui i desideri "omologati" delle masse sono portati a combaciare con le imposizioni dei poteri politici ed economici o, più banalmente, con gli abusati modelli della mentalità corrente. Si ritrova così, nel cuore stesso della modernità, la tendenza verso una nuova aristocrazia dello spirito, un avvicinamento alle idee di Ortega.

La Rand certamente non venne neppure sfiorata dal dubbio che tutta l'impalcatura ideologica della nuova architettura, così come esce dal suo romanzo, avrebbe avuto un seguito molto reale, perché sarebbe diventata la base per la creazione della mistica dell'architettura a cavallo tra il XX ed il XXI secolo. Un'architettura fondata sulla divinizzazione delle archistar, gli intoccabili architetti depositari della modernità, sacerdoti della nuova religione che avrebbe dato una forma esteriore al progresso tecnico.

Tuttavia, al di là del valore innovativo degli enunciati e dell'originale vigore delle argomentazioni, *La fonte meravigliosa* resta un film intriso di un romanticismo un po' adulterato, non tanto perché didascalico e pieno di retorica, quanto perché infuso di una esaltazione da sogno americano, esaltazione fatta su misura e pronta all'uso per l'eroe designato. Va bene la ferrea determinazione, e va bene anche la volontà di distinguersi; ma ciò che manca, in questo luminoso sfoggio di forza di carattere, è la fresca ombrosità del dubbio, il tiepido brivido della paura di sbagliare, senza il quale non c'è modo di rendere umanamente credibile la propria Verità.

(In parte tratto da: <http://www.film.tv.it/opinioni.php/film/opinione/471256/la-fonte-meravigliosa-1949/>)

Non si può dire che il romanzo (o forse la favola) sia un capolavoro, ma comunque è bello, ricco, interessante e, a tratti, anche commovente. I rapporti umani, almeno fra i personaggi "positivi", sono intensi e trattati in modo efficace e con pudore. La grande e tormentata storia d'amore, al centro della vicenda, fornisce l'occasione per creare i paradossi (l'amore che si manifesta come odio, l'unione che porta alla separazione, la fedeltà che si

esprime nel tradimento, l'onestà e l'innocenza che si camuffano da perversione). Tutto ci dice che il romanzo è un tipico frutto della sensibilità del Novecento.

Il dialogo, tuttavia, finisce a volte per essere un po' intellettualistico e faticoso, fondato su una concezione dei rapporti umani improntati ad una sorprendente aggressività, e, anche a voler condividere i presupposti filosofici dell'autrice, è davvero difficile trovare quella concezione plausibile e convincente. Infine lo stile è spesso pesante e talvolta si incontrano banalità; alcuni personaggi (in particolare l'arcicattivo Toohey, ma in parte anche Wynand) avrebbero probabilmente guadagnato se fossero stati un po' meno verbosi (in fondo, sarebbero comprensibili anche senza che ci spieghino essi stessi a ogni piè sospinto cosa intendono fare e come intendono farla); ed è ingiustificabile, incredibile e del tutto assurdo non tanto l'arringa autodifensiva di Roark nel secondo processo (che se non altro è un pregevole pezzo di oratoria, benché certamente non forense), quanto il fatto che una giuria qualunque abbia potuto assolverlo sulla base di quel discorso. Ma un libro come questo non può non finir 'bene', almeno per l'eroe designato Howard Roark.

Idee guida della nuova architettura dal romanzo della Rand

Il grande merito della Rand non è solo nell'aver esposto la "filosofia" della nuova architettura, ma anche di aver presentato in modo egregio le ragioni di chi si opponeva al modernismo. Questo aspetto forse non è stato compreso dagli attuali entusiasti sostenitori delle idee e dei libri della Rand. E' molto interessante leggere le parole del colloquio tra il giovane Roark e il Preside dell'Istituto, colloquio che è riportato nelle prime pagine del romanzo. Preside: «... *il suo stile è l'antitesi di tutto quanto abbiamo cercato di insegnarle in questi anni, è una beffa delle regole stabilite, di tutte le tradizioni, dell'arte. Lei si illude di essere forse quello che si dice un modernista, ma, le assicuro, lei non è neppure quello. La sua è pazzia .. avrebbe dovuto essere una villa in stile rinascimentale...*» Ma Roark aveva disegnato una casa di vetro e cemento

Roark: «*Intendo diventare architetto non archeologo. E non vedo la necessità di costruire ville in stile rinascimentale ...*

P: «*Lei ha visto degli edifici moderni e questo le ha montato la testa. Ma comprende che mancanza di fantasia vi è nel movimento così detto modernista? ... tutto quello che c'è di grandioso e di bello in architettura è stato creato nell'antichità e si ritrova nei modelli classici! C'è una miniera di tesori in ognuno degli stili del passato! Noi abbiamo tutto da imparare dai grandi maestri dell'antichità. ... Possiamo solo accostarci all'opera loro e cercare di imitarli.*»

R.: «*... che Dio lo stramaledica, è il Partenone... Guardi quelle famose modanature sulle ancor più famose colonne, che cosa ci stanno a fare? Di solito servono a nascondere le giunture delle travi in legno, ma quelle non sono di legno, sono di marmo. E i triglifi, che cose sono? Legno. Stecche di legno, che era logico adoperare quando la gente costruiva le abitazioni in legno, che erano capanne di tronchi d'albero. I greci adoperarono il marmo, ma lo usarono come se fosse legno, con gli stessi criteri. Poi vennero i vostri famosi maestri del Rinascimento che fecero copie in gesso delle copie di marmo che avevano copiato il legno. E ora noi aggiungiamo alla lista le copie in acciaio e cemento di tutto quanto si è fatto fino a noi. Perché? ... quello che deve essere costruito con un materiale non deve essere mai realizzato con un materiale che lo sostituisca. Gli edifici non sono tutti ideati per lo stesso scopo,... Lo scopo, il luogo, il materiale, devono determinare la forma che la costruzione dovrà assumere. Nulla può essere razionalmente bello ed artistico se non è nato da una ben chiara idea base, ed è l'idea stessa che deve anche determinare ogni dettaglio. Un edificio è una cosa viva,... come un uomo. Deve servire allo scopo per cui è stata ideata, per cui è nato. L'architetto che lo crea deve dare un'anima ad ogni porta, ad ogni finestra, ad ogni scalinata, e così soltanto dà vita e valore alla propria creazione. ... Il Partenone non serviva allo stesso scopo del suo antenato di legno. Lo scalo di una linea*

aerea non serve allo stesso scopo del Partenone. Ogni forma ha il proprio significato. Perché si deve dare tanta importanza a quello che altri hanno creato prima di noi? Perché diventa addirittura sacra una forma artistica, un'espressione d'arte nata secoli addietro? Ci deve essere qualche ragione. La ignoro.. »

Ci sono molti spunti in queste frasi. La più interessante è un certo legame tra la forma e la funzione, tra la ragione (o la razionalità) e la bellezza, tutti apparentamenti che oggi sono tramontati per essere sostituiti dalla mistica dell'*international style*.

Con una dialettica molto efficace Roark cerca di demolire tutta l'architettura precedente. Insiste sul valore dell'innovazione ma dimentica che l'architettura è un linguaggio e che un linguaggio si compone di parole il cui significato viene tramandato da molti secoli, anche millenni in certi casi. Così in architettura la necessità di "copiare" deriva dalla necessità di presentare elementi e forme note e conosciute e che quindi necessariamente appartengono al passato. Inventare in architettura forme completamente nuove e che siano comprensibili è molto difficile. Tanto più che, come vedremo più avanti, i giovani più dotati vengono monopolizzati dai settori in rapida crescita come ad esempio la tecnica, la ricerca scientifica e la finanza.

Lo stile neoclassico si era diffuso sull'onda della Rivoluzione francese, che aveva fornito la base ideologica della nascente confederazione americana. Quindi il neoclassico americano materializzava quel trapianto del pensiero illuminista, trasferito alla nascente confederazione. Il dialogo prosegue:

P.: «... dobbiamo imparare ad adattare la maestosa, l'artistica bellezza del passato alle necessità pratiche del presente. La voce dell'antichità, in arte, è la voce del popolo del passato. Nulla è mai stato mutato da nessuno, in architettura. Il processo creativo adatto è lento, e un solo uomo collabora con tutti gli altri e si subordina alla legge della maggioranza. »

R.: «... Io non posso 'standardizzarmi' e sottomettermi in arte, alle leggi accettate dalla maggioranza. Perché dobbiamo essere solo i discepoli di una tradizione? Possiamo essere invece gli innovatori di una nuova espressione artistica »

P.: «... Che cos'è questo super-modernismo? Una moda passeggera, creata da esibizionisti che cercano in tutti i modi di attirare l'attenzione. Ha notato come è breve la loro carriera, ...? C'è la parte pratica della carriera di un architetto a cui pensare. L'architetto non è fine in se stesso. E' solo una piccola parte di un grande complesso sociale. ... Ha pensato alla sua futura clientela? ... Il cliente è il solo che vive nelle case che lei costruisce. E lo scopo dell'architetto è quello di servirlo. Lei deve aspirare a dare ai desideri del cliente l'espressione artistica adatta. »

R.: «... potrei dire che devo aspirare a costruire per il mio cliente la casa confortevole più razionale e più bella che io possa concepire. Potrei dirgli che mi riprometto di fargli accettare quello che secondo me è il bello e il meglio. Potrei dirlo, ma non lo farò. Perché non ho alcuna intenzione di costruire per servire o aiutare alcuno, di costruire per formarmi una clientela. Avrò prima i clienti e poi costruirò.»

Il povero Preside a questo punto avanza una obiezione ovvia: *«E lei si propone di imporre ai clienti le sue idee?»*

Ma Roark sfugge alla domanda con una risposta non coerente con ciò che aveva appena dichiarato: *«Non mi propongo di impormi o di essere imposto. Quelli che mi vorranno verranno a cercarmi. ... La replica del Preside è scontata: «Non gliene importa nulla di quello che pensano gli altri. ... Ma non gliene importa nemmeno di far accettare agli altri le sue idee? ... Lei è un giovane che non deve essere incoraggiato. Lei è pericoloso.»*

E' ovvio che le mie simpatie vanno tutte per il Preside. All'inizio del dialogo il mio giudizio era sospeso ma alla fine Roark ha impersonato e percorso la figura negativa di una attuale nascente archistar. Ha descritto la peggiore dittatura che si possa concepire dentro un sistema che si dichiara democratico.

Come si è detto, dopo essere stato espulso dall'Istituto di architettura di Stanton, Roark si reca da Cameron, architetto che egli ammira perché questi anni prima era stato esponente molto noto del modernismo, ma che ora era uscito di scena e non aveva più lavoro. Cameron chiede a Roark: «... perché ha deciso di dedicarsi a questa professione?». Roark risponde: «Forse ... perché non credo in Dio. E amo le cose della terra. E detesto la loro forma. E desidero cambiarla.»

«E per chi?»

«Per me stesso»

Alla fine Cameron assume Roark, che la Rand inconsapevolmente (forse) ci presenta con aspetti terribili. L'ateismo della Rand sembra riflettersi nella personalità di Roark.. Egli ama le cose della terra ma vuole ripulirle perché odia la loro forma. Non crede in Dio e si propone come nuovo creatore delle cose della terra, un creatore che è una sorta di divinità, lontana dagli uomini. Roark odia le forme naturali. Seguendo i principi espressi da Ortega, Roark disumanizza le forme dell'architettura perché ha cancellato le forme della natura che vuole reinventare.

La Rand è riuscita nell'opera di illustrare egregiamente sia le idee dei "conservatori" espresse da Preside, sia quelle dei modernisti espresse dallo studente Roark (che invero dimostra una preparazione e una maturità un poco eccessiva per un giovane di ventidue anni). Forse i modernisti di oggi leggono tutto il libro come un panegirico delle loro idee, ma a ben guardare non è proprio così.

(si veda anche la recensione di Karl Kraus, Novembre 23, 2007

http://urbiloquio.com/kkblog/recensioni/2007/11/the_fountainhead.php)

Per una "sociologia" degli artisti

Sino agli inizi del XIX secolo i pittori celebri godevano di uno status elevato. La situazione precipitò con l'avvento della borghesia al potere. Mai si ebbe una categoria più ottusa e meschina in fatto di arte. Ma la borghesia fu insensibile alle accuse ed alle critiche. Anzi pare che abbia preso gusto a vedersi dileggiata.

Dopo la caduta di Napoleone i fasti eroici passarono di moda. Di conseguenza gli artisti che davano vita a quei fasti persero i loro guadagni che sino ad allora erano stati piuttosto cospicui. Rab Hatfield, che si è occupato de "**La ricchezza di Michelangelo**" (6), accertò che il grande artista abbia ricevuto durante la sua vita l'equivalente di cinquanta milioni di euro: una cifra stimata considerando il patrimonio complessivo accumulato dall'artista tra conti correnti, fattorie, terreni e case a Firenze e dintorni. Questa stima è ovviamente grossolana perché non sappiamo quanto potrebbero valere oggi i terreni del Buonarroti, e avremmo ancora maggiori difficoltà a trasformare il valore delle monete accumulate nei conti in valori odierni. E' pertanto una cifra indicativa. Quel che possiamo comunque affermare è che le sue sostanze erano ragguardevoli (7). Tale fortuna rese Michelangelo uno degli artisti più ricchi del suo tempo, più di Leonardo (che ebbe un rapporto estremamente fluido con il denaro, tanto da proclamarsi ricco in quanto non dipendente psicologicamente dall'oro), di Tiziano o di Raffaello. Una fortuna che tuttavia egli non riuscì mai a godere a causa del suo "carattere sospettoso, quasi paranoico", vivendo sempre da misero, autocommiserandosi e definendosi "povero".

Caravaggio, quello che potremmo definire una sorta di "pittore maledetto" ante litteram, non aveva molta diplomazia per ottenere il pagamento dei suoi quadri. Pur avendo iniziato da "quotazioni" molto basse, per l'Adorazione dei Magi nella chiesa dei Cappuccini a Messina pare che arrivò ad essere pagato 1000 scudi, che era una somma enorme (per l'affitto di un anno per il suo appartamento a Roma Caravaggio pagava 40 scudi, lo scudo in circolazione a Roma allora doveva valere circa 500 € di oggi)

Federico Borromeo commissionò ai grandi pittori lombardi il più importante ciclo pittorico dell'epoca, paragonabile come impatto mediatico a una moderna fiction televisiva. Si tratta

di 56 tele di sei metri per cinque con la vita (1602) e i miracoli (1610) di Carlo Borromeo che, portate a Roma, contribuirono alla sua canonizzazione. L'esposizione dei "quadroni di san Carlo" (così li chiamano affettuosamente i milanesi) si ripete ogni anno, dal giorno della festa di san Carlo (4 novembre) all'Epifania.

Per pagare i pittori, che realizzarono i famosi "quadroni", si dovette vendere un feudo dei Borromeo. Oggi la committenza nell'arte è quasi scomparsa ed è stata sostituita dal mercato, dalla rete dei galleristi e dei critici. I pittori e gli artisti in genere conducono una vita povera, a meno che non riescano ad entrare nei circuiti di diffusione di massa. Questa condizione retributiva ha determinato una diversa distribuzione dei talenti.

Siamo così tornati agli inizi del XIX secolo, quando si verificarono alcuni fatti negativi che determinarono un riduzione del reddito degli artisti. La comparsa della borghesia come classe egemone e le opportunità offerte ai giovani dalla finanza e dalla tecnica. Il progresso tecnico sin dagli inizi ebbe un costo umano molto alto. I giovani più dotati si rivolgevano alla tecnica sia per passione sia perché attratti dalla speranza di alti guadagni ed uno status sociale elevato, raggiungibile anche se la famiglia d'origine era in condizioni di indigenza.

I grandi apparati militari nazionali offrirono un'altra attrazione per i giovani. Le arti vennero coltivate o da giovani molto ricchi, che si dedicavano all'arte per distratto snobismo, oppure da giovani molto poveri o con poco talento, incapaci di entrare in un qualche settore della tecnica o della finanza. A una riduzione di richiesta di opere d'arte si accompagnava un abbassamento del talento dei giovani che intendevano diventare artisti. Non c'è da stupirsi se le arti perdevano prestigio e diventavano campo d'azione di personaggi senza cultura, alla ricerca solo del successo economico. A questo si aggiungeva la perdita della sensibilità per il "bello" dell'arte. I costumi diventavano sempre più rozzi, anche se la cultura scolastica si diffondeva tra le classi inferiori. Così la collocazione dell'arte nella società mutava sensibilmente e diventava un fatto sempre più marginale. Crescerà verso la fine del XIX secolo l'arte legata ai nuovi mezzi di comunicazione di massa. La stampa che produrrà opere sempre più raffinate sotto l'aspetto della grafica, poi la fotografia e il cinema, quindi la radio, che avrà un peso molto rilevante nella diffusione di nuove idee politiche. Oggi i mezzi di comunicazione di massa si sono moltiplicati e diversificati, ciascuno veicolando forme d'arte adatte alle particolari caratteristiche del mezzo di comunicazione. In particolare per le arti visive si debbono ricordare i *cartoni animati* dove il disegno, grazie al cinema, diventa direttamente movimento. Questo aspetto è stato trascurato dai critici delle arti delle immagini perché non forniscono originali da commercializzare.

Il marxismo e l'arte in Occidente

Il mistero che rimane da chiarire è perché le sinistre in Occidente sostennero l'arte moderna sino all'astrattismo più ostico alle masse, quando il loro messaggio politico era ostentatamente rivolto proprio alle masse e quando nei paesi comunisti l'arte moderna occidentale era considerata una degenerazione, mentre nei paesi capitalisti le destre rivoluzionarie hanno fatto dell'arte moderna un loro segno di riconoscimento.

Questo atteggiamento era ed è in netto contrasto con la tradizione ereditata dalla stessa Rivoluzione francese. Tutti i regimi autoritari, che a partire dagli inizi del XIX furono originati dalla dittatura della ragione, o meglio dalla necessità di sfruttare, almeno nelle intenzioni, per il bene di tutti, i progressi della Scienza e della Tecnica, avevano cercato il consenso anche attraverso forme d'arte di immediata percezione, comprensibili a tutti..

Purtroppo in Occidente esisteva già una ribellione volutamente elitaria, che faceva del disprezzo verso la borghesia la sua bandiera. Dai primi decenni dell'800 si era creata una frattura tra l'arte e la concezione borghese della società e della vita. Si era creato uno scontro molto duro tra il conservatorismo borghese e l'arte. Effettivamente la borghesia ebbe molte colpe. Quando con la Rivoluzione francese e poi a seguire tutte le rivoluzioni

analoghe che si sono succedute in altre nazioni in seguito ai traumi sociali causati dall'industrializzazione, la borghesia o le masse andarono al potere hanno prima entusiasmato e poi atrocemente deluso gli artisti. A causa di questa delusione l'arte divenne una fabbrica di sberleffi contro la borghesia definita taccagna, incolta e goffa. La borghesia comperò gli sberleffi (sotto forme di quadri e di musiche sempre contro) e ne fece oggetto di speculazione, una cosa idiota almeno quanto fu idiota la massima espressione del capitalismo speculativo: la borsa.

Tutto venne mercificato e i comunisti in Occidente non poterono (e non vollero) opporsi ma furono indotti ad assecondare la tendenza di un'arte diventata nichilista.

La coerenza di Lukacs

Tuttavia i teorici del marxismo come Lukacs (8), sin dal primo dopoguerra, si erano ben accorti che questo era un punto critico, quando con la penetrazione dell'ideologia comunista, la sinistra era prossima alla conquista del potere in alcuni paesi europei occidentali.

La posizione di Lukacs è ben espressa da ciò che disse durante un convegno tenuto presso la Casa della Cultura di Milano nel Dicembre 1947, sul tema "**Il pensiero marxista e la cultura contemporanea**"(9) : «... La lotta contro l'ideologia borghese decadente è anch'essa molto importante, ma l'ideologia dell'avanguardismo negli ambienti di sinistra e perfino tra i marxisti è spesso un ostacolo a questa lotta. Effettivamente c'è l'abitudine di considerare, senza alcuna critica, ogni innovazione culturale come indubabilmente progressista e rivoluzionaria. Riteniamo invece necessari un esame e una critica molto precisi di siffatte posizioni, sulla base del concreto contenuto sociale. Anche qui non ci è possibile entrare nei particolari, ma possiamo solo sfiorare i problemi principali. Mi riferisco innanzi tutto alla concezione nichilista del mondo. Bisogna arrivare a capire molto chiaramente il rapporto dell'ideologia fascista con il nichilismo e l'irrazionalismo moderni. Effettivamente queste tendenze hanno delle profonde radici anche presso gli intellettuali di sinistra, perfino comunisti, e molti sono coloro che non riconoscono in Nietzsche, in Splenger e nell'esistenzialismo le tendenze fondamentali del nichilismo.

Bisogna aggiungere a ciò il fatto che l'essenza della concezione nichilista del mondo, domina, spesso invero in maniera inconsapevole, l'arte e la letteratura più recenti. E ciò è quanto mai comprensibile perché la distinzione dell'uomo nella società capitalistica è un fatto inerente alla vita così fondamentale che non può non riflettersi anche nell'arte. Ma questo problema deve essere ben altrimenti reso completo che non nella sola considerazione della filosofia dello stesso decadentismo. Dobbiamo rifiutare energicamente anche nell'arte ogni sorta di **nichilismo**, ma tuttavia non escludere, in linea di principio, la possibilità che delle opere d'arte notevoli si sviluppino da una posizione di problematismo.

Si può trovare un criterio che riguardi il contenuto solo scoprendo i fondamenti sociali del decadentismo ideologico. Il punto centrale di ciò è l'allontanamento della cultura dai grandi interessi del popolo dei lavoratori e quindi dai grandi interessi della nazione e dell'umanità. L'imperialismo alimenta non soltanto ideologie decadenti circa l'abbruttimento collettivo delle masse, ma anche suscita spontaneamente, presso gli intellettuali, un falso senso aristocratico, agente, della sua cultura.

Diciamo "spontaneamente" perché movimenti ideologici simili sono quasi sempre animati all'origine da sentimenti di opposizione. Il loro contenuto è effettivamente un rifiuto istintivo della non-cultura capitalistica da parte degli intellettuali onesti, un rifiuto dell'impoverimento e dell'isterilimento dell'uomo nel sistema del monopolio capitalista. Ma poiché queste ribellioni non hanno una base sociale né hanno alcun legame con le correnti popolari progressiste, esse finiscono generalmente per esser prive di direzione. Ne segue allora un processo di interiorizzazione, le esagerazioni e le lamentazioni dello sfrenato soggettivismo, la perdita completa delle prospettive storico-sociali, e da tutto ciò nasce il nichilismo.

La tendenza al nichilismo è rafforzata dal fatto che, poste queste premesse, si sviluppa, in generale, anche presso gli intellettuali che onestamente si sentono afflitti, una tendenza al narcisismo, cioè una tendenza a una introspezione eccessiva e a un morboso compiacimento di se stessi. Se tali condizioni provocano un urto con l'ambiente sociale circostante, e questo ambiente appare assurdo, nasce allora spontaneamente un senso aristocratico, il disprezzo della massa.

Da questo stato di cose deriva necessariamente che un intellettuale, anche se animato dalle migliori intenzioni, si trova indifeso dinanzi alle ideologie reazionarie e ciò tanto più se l'estrema reazione prende degli atteggiamenti di liberazione, di rivoluzione, di anticapitalismo. La reazione imperialistica si fa sempre più cosciente delle possibilità che ad essa si offrono. Essa vede sempre meglio come utilizzare nel proprio interesse il nuovo senso aristocratico, il nichilismo senza orizzonti, le ideologie ostili alle masse. (Personalità come quelle di Céline, Malraux, Koestler sono in questo senso degli esempi tipici). Ma anche se individualmente non si va tanto oltre, la rivolta provocata dal decadentismo contro la passività sociale, anche se accompagnata da una simpatia soggettiva per il progresso, è – oggettivamente – un punto d'appoggio per la reazione.

Contro tali ideologie s'impone la lotta più decisa ma quando si tratta di questioni culturali e soprattutto di questioni artistiche o letterarie si suole opporre sempre una difficoltà in nome della libertà minacciata. (Anche in questo punto la lotta ideologica esige una precisazione del concetto di libertà, che non deve essere intesa in senso formalistico: non deve esserci libertà per il fascismo, per la reazione decisa. Anche se si ammette l'importanza superiore dell'arte, della letteratura, della filosofia, non è permesso né all'arte, né alla letteratura né alla filosofia di offrire alcun pretesto alla diffusione di concezioni reazionarie, totalmente o parzialmente fasciste).... »

Invece la sinistra italiana continuò a radicarsi nei suoi stereotipi, sempre con il timore di violare qualche suo dogma.

Lucio Manisco (4), plurideputato della sinistra e attivo polemista, si è interessato al recente revival di successo per le opere della Rand, al cui pensiero egli ha confusamente attribuito anche tendenze fasciste. Dice Manisco:

«Alcuni anni fa quando incominciarono a moltiplicarsi negli Stati Uniti fondazioni e associazioni dedite alla promozione della filosofia romanzata di Atlas Shrugged, Noam Chomsky definì Ayn Rand “uno dei personaggi più perversi della storia intellettuale moderna” e Gore Vidal si beccò una querela per diffamazione aggravata per aver attribuito alla signora un'afflizione da dementia praecox. Gore Vidal, raggiunto telefonicamente, ci ha detto di non aver cambiato idea: “Questo libro - ha aggiunto - è diventato la bibbia del fascismo e dell'anticomunismo americani. Il guaio è che i miei connazionali non hanno la minima idea di cosa siano il fascismo e tanto meno il comunismo. Ecco perché il revival di questo indigesto polpettone ideologico è pericoloso” ».

Forse Manisco ignora che nel 1942 in Italia vennero prodotti due film appaiati, ispirati a libri della Rand: *Noi vivi* e *Addio Kira*. I film furono diretti dal regista italiano Goffredo Alessandrini nel 1942 senza che la Rand lo sapesse e avesse dato il consenso. La censura fascista li lasciò passare poiché i film erano contro il comunismo. I film ebbero un gran successo di pubblico: la gente capì che il tema dei film era non solo contro il comunismo ma anche contro tutte le forme di statalismo, incluso il fascismo. Gli spettatori li interpretavano come «*noi morti*» e, riferendosi alla politica economica di Mussolini, come «*addio, lira*». Qualche mese dopo la distribuzione dei film, la polizia capì quello che la gente già sapeva e li censurò. Dopo la seconda guerra mondiale, la Rand seppe dei film, e dopo averli rimontati in un unico film, permise la distribuzione della versione completa. Quindi lo stesso fascismo aveva provveduto a dare una patente di antifascismo doc a tutte le opere della Rand, tutte improntate allo stessa idea guida: l'esaltazione dello spirito individuale.

Dice Manisco: «... Il primo successo sul mercato americano arrivò nel 1943 con *The Fountainhead*. Nel romanzo il personaggio principale Howard Roark è un architetto individualista e da tutti contrastato per l'indomita adesione ai suoi ideali. È il prototipo di tutti gli altri eroi «randiani», tutti d'un pezzo, granitici, senza chiaroscuri, ad una dimensione e piatti come sogliole: com'è piatta e priva della minima dialettica la cosiddetta «filosofia oggettivista» di Ayn Rand, un miscuglio di un male orecchiato Friedrich Nietzsche, di John Locke, di Spinoza e di Tommaso d'Aquino, il tutto frullato in una vetriolica componente antikatiana e in un'esaltazione dell'egoismo e della felicità attraverso la ricchezza, prova ultimativa del successo individuale. Componente essenziale di questo guazzabuglio lo sprezzo totale per il collettivismo, la solidarietà, lo statalismo e ogni forma di socialismo considerata nefasta per lo sviluppo creativo del genio umano.

Tutti questi pseudoconcetti, come li avrebbe definiti Benedetto Croce, vengono coagulati in **Atlas Shrugged** del 1957: un successo trionfale in un'America che stentava ad uscire dall'incubo maccartista (sei anni prima la signora Rand aveva depresso due volte davanti al sottocomitato del Congresso per le Attività Antiamericane presieduto dal senatore del Wisconsin e aveva spifferato i nomi dei comunisti veri, o presunti tali, che lavoravano come sceneggiatori e registi nel cinema hollywoodiano)».

Ma Manisco non dice neppure una parola di critica verso i principi della nuova architettura tanto fortemente voluta da Roark. E non potrebbe certo farlo perché gli architetti emuli di Roark hanno quasi tutti atteggiamenti e simpatie di sinistra,

Il messaggio lanciato dalla Rand

L'opera della Rand è la rivolta dell'individuo che non accetta di sacrificare la sua vita al conformismo del branco, alle mediocrità generale e che non accetta l'etica della dipendenza e del parassitismo. È la rivolta dell'individuo che vuole vivere per i propri valori e non per lo Stato, per la società, per la tribù.

Purtroppo se si vanno a vedere i contenuti delle opere prodotte in condizione di massima libertà, fuori dai vecchi vincoli accademici, politici e ideologici, questi contenuti non sono molto esaltanti. Tutto sembra risolversi nella rivolta in sé; oltre la rivolta in realtà c'è ben poco. Troviamo Picasso o Renzo Piano, oppure Fuksas, oppure Libenskin e peggio ancora Gehry; ma valeva la pena tutta la retorica della rivolta? Per garantirci un quieto vivere borghese forse sì, per l'arte certo no. L'arte non sappiamo più neppure che cosa sia.

L'eroe randiano non è un condottiero né un soldato (semmai, come detto, è l'imprenditore, l'innovatore, l'ingegnere). Non è il potere sugli altri che cerca, né al potere degli altri si piega. Egli non comanda e non serve nessuno ma si rapporta agli altri sulla base di interazioni volontarie che rigorosamente rifuggono il ricorso alla violenza.

La visione politica della Rand discende da ciò come un corollario.

"Il sistema politico ideologico ideale è il Capitalismo Laissez-Faire. È un sistema in cui gli uomini si rapportano gli uni con gli altri non come vittime e carnefici, non come padroni e schiavi, ma come mercanti, attraverso lo scambio volontario per il mutuo beneficio. È un sistema in cui nessun uomo può ottenere qualcosa ricorrendo alla forza fisica e nessuno può iniziare la forza fisica contro gli altri."»

Ayn Rand era nata in Russia ed aveva vissuto la sua adolescenza proprio nel momento in cui si svolgeva il più tragico esperimento collettivista mai realizzato, in cui cominciava una guerra spietata dello Stato contro l'individuo.

"La mia vita personale è un post-scriptum ai miei romanzi... ho sempre vissuto secondo la filosofia che presento nei miei libri ed essa ha funzionato per me come funziona per i miei personaggi. Gli esempi concreti differiscono ma l'astrazione è la stessa."

Ayn Rand ebbe il coraggio per tutta la sua vita di lottare a difesa della dignità e del valore del singolo, fin da quando giovanissima riuscì a fuggire da sola dalla Russia Sovietica.

Ed al suo fianco hanno lottato gli uomini e le donne che nei suoi libri è stata in grado di creare e che per sempre combatteranno per gli stessi principi e per lo stesso significato profondo dell'esistenza umana. Ma non bisogna esagerare. E' venuta fuori una concezione della società insostenibile e paradossale, al punto che applicandola nella realtà si hanno effetti distruttivi. La Rand aveva creato un gruppo attorno alla sua filosofia oggettivista. Nel momento di maggior successo questo gruppo si autodistrusse.

Nel finale del film troviamo l'autodifesa di Roark durante il processo contro di lui per la distruzione degli edifici costruiti modificando il suo progetto. Vale la pena riportarlo:
«Migliaia d'anni fa un uomo riuscì a scoprire il segreto del fuoco e forse lo bruciarono con quel legno che egli aveva insegnato ad accendere, ma lasciò all'umanità un dono insperato e con esso liberò dal buio la terra. Durante i secoli altri uomini mossero i propri passi su vie nuove, animati soltanto dalla loro intuizione. I grandi creatori, pensatori, gli artisti, gli scienziati, gli inventori rimasero soli contro gli uomini del loro tempo. Ogni nuova idea era ostacolata, ogni invenzione bandita, ma ciascuno di loro andò avanti, lottò, soffrì e pagò, ma vinse. Non era mosso dal desiderio di piacere alla folla. La folla odiava il dono che le era offerto, ma lui cercava la verità, lo scopo era soltanto la sua opera, non chi ne usava, la sua creazione non i benefici che gli altri ne traevano, la creazione che dava forma alla sua verità. Perciò la sua verità la metteva sopra e contro tutti gli altri. Andò avanti, sia che gli altri volessero seguirlo o no, solo con la sua integrità per sola bandiera. Non servì niente e nessuno. Visse solo per sé. E solo vivendo per sé poté realizzare le opere che formano la gloria dell'umanità.»

Si deve osservare che molte opere che hanno formato la gloria dell'umanità non sono state appannaggio esclusivo dei sistemi politici che garantivano la libertà per tutti. Anche i sistemi politici dittatoriali a volte hanno concesso la libertà di agire a coloro che potevano inventare o creare cose utili e importanti.

«E' così che è avvenuta ogni conquista. L'uomo è nato inerme, ha un'unica arma, la sua mente, senza di essa non potrebbe sopravvivere. Ma la mente è un attributo dell'individuo, non c'è e non si può concepire una specie di cervello collettivo. L'uomo che pensa deve pensare e agire da sé. Come può lavorare se è sottoposto a costrizioni di ogni genere? E' impossibile subordinarlo a bisogni, opinioni o desideri di altri. Nessuno ha il diritto di sacrificarlo.

Chi crea si basa sul proprio giudizio. Il parassita segue l'opinione degli altri. Chi crea pensa, il parassita copia. Chi crea produce, il parassita ruba. Chi crea si volge alla conquista della natura, il parassita alla conquista degli uomini. A chi crea, va data indipendenza, egli non comanda e non serve nessuno. Tra lui e gli altri c'è un libero scambio, una libera scelta. Il parassita cerca il potere e tenta di livellare gli uomini in una condizione comune, in una comune schiavitù e pretende che l'uomo debba essere uno strumento ad uso degli altri, debba pensare come pensano gli altri, agire come gli altri, che debba annullarsi in una servitù senza gioia.

Guardate la storia: ogni conquista, ogni bene che possediamo deriva dall'opera indipendente di una mente indipendente. Ogni barbarie o decadenza nasce dal tentativo di fare degli uomini automi senz'anima, senza cervello, senza diritti personali, volontà, speranza, dignità. E' un antico conflitto. Oggi ha un altro nome: l'individuale contro il collettivo.

Il nostro paese, che è fra i più nobili della storia degli uomini, si fondò sul principio dell'individualismo, ossia dei diritti inalienabili dell'uomo. Era un paese in cui ogni uomo era libero di cercare la sua felicità, di guadagnare e di produrre non angustiato dalla rinuncia, di prosperare, non di languire, libero di possedere un bene inestimabile: il senso del valore personale e della più alta delle virtù, il suo amor proprio. Questo è ciò che i collettivisti vi chiedono di distruggere, come già altrove è stato distrutto.

Io sono architetto, se fossi uno scrittore sarebbe più facile comprendere il mio problema e le ragioni della mia protesta. Infatti chi oserebbe pensare ad un editore che deformasse la trama di un romanzo, ad un direttore di giornale che si attentasse a modificare l'articolo pensato da un suo giornalista, ossia ad un oltraggio alla libertà di stampa e di pensiero. Per la mia opera d'arte invece, fornita senza né sollecitazioni né compenso, si è imbastito questo processo: che io ho voluto distruggere le deformazioni che alla mia opera erano state apportate. Il fatto era di riprodurla come l'avevo ideata io. Mi misi subito al lavoro e non chiesi un soldo. La mia opera fu deturpata dal capriccio di altri, che sfruttarono il mio lavoro senza darmi nulla. Nessuno ha il diritto di usurpare un solo minuto della vita degli altri e nessuno ha il diritto di sfruttare le energie degli altri, chiunque esso sia. Oppure il mondo finirà in un'orgia di sopraffazione.»

L'architettura non è un fatto privato ma è un fatto sociale. Quindi tutti coloro che sono destinati a vivere dentro un edificio o costretti a vederlo hanno il diritto di esprimere il loro parere e di influire sulla costruzione e sulla forma finale dell'edificio.

Analisi dei concetti

Torniamo ancora una volta alle prime pagine del romanzo. Il rettore, mentre esamina i lavori di Roark, esordisce dicendo: «*Vuole mettersi lei da solo contro tutto il mondo? Non c'è posto per l'originalità in architettura. Nessuno può fare meglio dei costruttori del passato e allora non ci resta che copiarli.*» Già queste parole hanno bisogno di un nutrito commento. Il film è stato girato nel 1949, il romanzo è del 1943 ed è lontano da oggi ben 67 anni.

In questo lungo intervallo di tempo le parole del rettore hanno acquistato credibilità, mentre il modernismo istericamente originale ad ogni costo, giorno dopo giorno perde il favore del pubblico. I progetti di Roark che appaiono nel film sono ancora attuali, almeno per la loro impopolarità. Potrebbe essere la prova che la modernità si è arrestata al 1948.

Che nessuno oggi sappia fare meglio degli architetti del passato nell'opinione di molti è diventata una certezza. Oltre mezzo secolo di originalità ad ogni costo e senza il supporto di una vera ispirazione, hanno creato la nausea per tutto ciò che vorrebbe essere nuovo ed invece è solo strambo e cervellotico.

L'arte moderna è stata il frutto esclusivo di una involuzione tutta europea. Gli Stati Uniti se ne appropriarono e finirono per imporla in modo molto sbrigativo anche a quella parte dell'Europa liberata (o occupata) che rimase sotto la loro influenza.

La trama del film è affascinante perché è inverosimile. Viene costruito un mondo immaginario dove le contraddizioni sono evidenti, palesi e senza alcun tentativo di mascherarle. Iniziamo dalla contraddizione più evidente: perché in un mondo fondato sulla democrazia e intriso di principi democratici si dovrebbe andare contro il gusto della gente quando si tratta di arte e di architettura, che sarebbe una forma di dittatura lecita e persino auspicata per arrivare a conseguire un molto evanescente miraggio di progresso e per garantire a un singolo il diritto esclusivo di esprimere a suo piacimento i suoi orientamenti in fatto di arte e di architettura.

Il film dove il personaggio centrale è la moda

Lauren Weisberger ha scritto il romanzo: *Il diavolo veste Prada* del 2003, dove si narra la storia di una giovane assistente al servizio della perfida direttrice della più importante rivista di moda al mondo. L'autrice è stata realmente in passato l'assistente personale di Anna Wintour, direttrice di Vogue America sebbene nella prefazione tenga a sottolineare che i fatti e i personaggi narrati siano di pura fantasia. Ha scritto anche il romanzo *Al diavolo piace dolce*.

(dal commento al film di Monica Cabras (1) -) Il regista è **David Frankel**, il film, con lo stesso titolo del romanzo, è divertente, frivolo e straordinario. Il film ha tutte le carte in regola per diventare un vero cult della commedia americana. A cominciare dagli interpreti tra

i quali emerge una strabiliante Meryl Streep, che dimostrando ancora una volta la sua bravura, si cimenta nel ruolo del direttore di una rivista newyorchese, autentico dittatore e guru della moda... La somiglianza con l'autentica Anna Wintour è stringente. In una New York sempre più frenetica, Andy (Anne Hathaway), una giovane appena uscita dall'università, sogna di far carriera come giornalista, ma l'unica possibilità che le si presenta davanti è un lavoro come assistente in una rivista di moda: **Runway** (la copia cinematografica della rivista Vogue America). Andy è la tipica ragazza impegnata non frivola e non certo interessata al superficiale mondo della moda, e si vede! A capo di *Runway*, il magazine più esclusivo del mondo, che decide cosa fa tendenza e cosa no, Miranda Priestly (Meryl Streep), la donna più potente nel mondo della moda, con un enorme senso dell'estetica e della perfezione, e soprattutto precisa e dura con i propri collaboratori, che al più piccolo errore perdono il lavoro (la fedele trasposizione di Anna Wintour)

Anne è come un pesce fuor d'acqua nella redazione di RunWay: malvestita e sciatta non è proprio all'altezza delle sue colleghe e men che meno del suo capo, soprannominato la donna-drago. Ma Anne, oltre che di un curriculum di tutto rispetto, è dotata di una determinazione che in qualche modo attrae Miranda. La trasformazione di Anne da stracciona in una elegantissima cenerentola è merito del più stretto collaboratore e amico di Miranda, Nigel interpretato da un esilarante e divino Stanley Tucci a suo agio tra Chanel e Dior. Protagonista indiscussa del film, comunque, è la moda.

Tra Meryl Streep e Anne Hathaway, infatti, pare di assistere ad una infinita sfilata, una lunga passerella nella quale apprezziamo cappelli, scarpe, borse, giacche e chi più ne ha più ne metta...e tutto rigorosamente uscito da qualche famosa casa di moda, Chanel, Donna Karam, Galliano, Prada e Valentino, che per la prima volta appare anche nei titoli di coda come attore, nel ruolo di se stesso.

Ma il film è anche più profondo di come appare, esattamente come scopre Andy. Due sono i messaggi che il regista ha voluto mandare con "*Il Diavolo veste Prada*" tratto dall'omonimo best-sellers di **Lauren Weisberger** (2003). La prima lezione che Andy impara è che l'industria della moda, che lei guarda con intellettuale presunzione, è meno superficiale di come s'immagini, dietro a quello che vediamo nelle vetrine o nelle copertine delle riviste, c'è il lavoro duro e appassionato di migliaia di persone. L'altra cosa, che il personaggio interpretato dalla Hathaway impara, riguarda l'ambizione e la carriera, e quale è il prezzo che si deve essere disposti a pagare pur di raggiungere il successo professionale: sacrificare i propri valori e gli amici. Alla fine, quando ha vinto perché ha conquistato con la sua lealtà e la sua bravura la stima di Miranda, Anne lascia il mondo della moda e torna nel suo mondo e diventa un'apprendista giornalista.

In conclusione, nonostante possa sembrare persino troppo buonista e banale, la storia è stata sapientemente confezionata per il cinema facendone un film piacevole. Per citare le parole di Miranda Priestly, quando voleva chiudere un colloquio: "è tutto".

Gli americani vorrebbero padroneggiare anche la creazione della moda, dopo aver dimostrato che sono organizzatori impareggiabili. Così hanno fatto con l'architettura. Lo studio di Wright alla fine aveva organizzato la progettazione in serie delle ville e degli edifici richiesti dai clienti diventati troppo numerosi.

Volendo vedere la similitudine con *la fontana meravigliosa* Miranda dovrebbe corrispondere al potente Wynand, e Andy ad Howard. Ma Miranda non si suicida e la brava Andy non è paragonabile al superuomo architetto Howard. E allora dove sarebbe la somiglianza? Anche Andy come Howard è vincente, perché prima di lasciare il mondo della moda è arrivata a conquistare la fiducia e l'ammirazione del capo assoluto: Miranda. Ma il futuro Andy se lo costruisce nel suo mondo piccolo borghese da cui proviene ed al quale ritorna. Come Andy l'America, a differenza di come fece con l'architettura, sembra voler rinunciare a lavorare nella moda e non farne un simbolo del suo potere mondiale. Nei casi di abbandono, di una non confessata sconfitta, gli americani credono di poter ritrovare la loro anima rifu-

giandosi nel loro retroterra, dove pensano di ritrovare la loro origine. Tuttavia si tratta sempre di una rinuncia. Come dire: l'alta moda non è fatta per noi americani. Ma la rinuncia potrebbe essere solo temporanea, in attesa di tempi migliori, o meglio quando la moda sarà trasformata e massificata al punto giusto per essere gestibile dal sistema industriale americano.

Conclusioni

Le conclusioni sono del tutto simili a quelle dell'articolo precedente: *La lunga farsa dell'arte moderna* (10).

L'arte moderna è l'arte imposta dall'unico vincitore della seconda guerra mondiale: gli Stati Uniti, che da molti anni in realtà sono diretti dalla lobby ebraica.

Anche se il veleno dell'arte moderna era nato in Europa e si era sviluppato dopo la prima guerra mondiale, furono gli americani, presentandolo come frutto della modernità, a rilanciarlo, dopo la seconda guerra mondiale, come strumento di potere e come bavaglio alle proteste che potevano essere veicolate attraverso un'arte realista.

Mentre i romani adottarono l'arte Greca, gli americani, pieni di desiderio di rivalse verso l'Europa, provvidero a distruggerne l'arte. Utilizzarono alcuni volenterosi idioti inconsapevoli. Il risultato fu l'imposizione di un'arte barbarica, molto peggio di ciò che avvenne in Europa ed in tutto l'impero romano d'occidente dopo il sesto secolo.

Il capolavoro fu che riuscirono a indurre i simpatizzanti di sinistra a rifiutare senza appello l'arte "sovietica" e a schierarsi con entusiasmo impareggiabile a sostenere questa degenerazione dell'arte, che influì moltissimo sul crollo ideologico e politico dei paesi europei ed insieme di quel crollo fu ed è lo specchio fedele. L'arte dei "nuovi barbari" fu anche uno strumento che servì a delegittimare l'impianto ideologico del sistema politico dei paesi comunisti. Tuttavia neppure la scomparsa della minaccia comunista si è tradotta in un progresso della civiltà. Se guardiamo l'arte come indicatore del livello di civiltà, vediamo che alla fine si è realizzata la vittoria globale della non arte, un pessimo indizio dell'attuale condizione morale e politica dei paesi industrializzati. La lunga guerra fredda tra capitalismo e comunismo si è risolta con la vittoria di una nuova forma di potere, un sistema politico e militare globalizzato e privo di umanità, ben rappresentato dai quadri dei tanti Pollock e ben diverso dal vecchio capitalismo nazionale liberale.

Prof. Raffaele Giovanelli

Note

1) Monica Cabras, *Il diavolo veste Prada* "<http://filmup.leonardo.it/ildiavolovesteprada.htm>

2) José Ortega y Gasset, *La disumanizzazione dell'arte*, traduzione L. Arcella, Edizioni Settimo Sigillo, Roma - 1998 (edizione originale: *La Deshumanización de arte*, Madrid 1925)

3) Marco Luceri *Il cinema neorealista italiano - Storia economica, politica e culturale* di Gian Piero Brunetta in [drammaturgia.it](http://www.drammaturgia.it)
<http://www.drammaturgia.it/recensioni/recensione2.php?id=4181>

4) Lucio Manisco, *Contro Obama risorge una bibbia maccartista*, 19 Marzo 2009
<http://www.luciomanisco.com/crisi/testi/II%20ritorno%20di%20Atlante.htm>

«Sono un caso editoriale le improvvise vendite record di un malloppo di mille pagine scritto nel remoto 1957 dalla filosofa «oggettivista» Ayn Rand, *La rivolta di Atlante*». Influenzò Reagan, Bush sr, la Thatcher, Greenspan.... Gore Vidal, che si prese una querela, definendolo: *Polpettone ideologico, ma pericoloso*».

5) Stefano Magni "Profilo di Ayn Rand" 12 febbraio 2005

http://www.ragionpolitica.it/testo.3104.profilo_ayn_rand.html

«Pochi studenti di filosofia sanno chi era Ayn Rand, ma cinque milioni di comuni lettori americani hanno comprato il suo romanzo filosofico *The Atlas Shrugged* (La rivolta di Atlante) e dunque conoscono almeno l'ABC della sua filosofia. E anche in Italia, molta gente che non ha mai studiato filosofia, ha sentito parlare di questa autrice liberale, snobbata dai manuali dei nostri licei e delle nostre università.

Chi oggi è nella terza età, da ragazzo può aver visto *Noi vivi/Addio Kira*, film di successo realizzato nel 1942 e interpretato da Alida Valli, poi ritirato subito per i suoi contenuti antidittatoriali e infine riapparso dopo la fine del regime fascista. Era tratto da un altro romanzo filosofico e autobiografico di Ayn Rand.

Giovanni Guareschi, in uno degli articoli del Candido del primo dopo guerra, ricorda che i comunisti entravano nei cinema, dove il film veniva proiettato, solo per tirar pomodori contro lo schermo: anche se epurata di quasi tutti i dialoghi filosofici, la sceneggiatura del film è una denuncia plateale a tutte le forme di totalitarismo.

Dunque la filosofia di Ayn Rand è stata introdotta in Italia solo nel 1999, con la traduzione (a cura di Nicola Iannello per il piccolo editore Liberilibri) di **La virtù dell'egoismo**, ma il nome della filosofa russa circolava già da mezzo secolo. Sostenitrice del capitalismo senza compromessi e acerrima nemica dell'establishment accademico, Ayn Rand è tanto diffusa nel mercato del cinema e dei libri di narrativa, quanto sconosciuta nelle aule universitarie: un raro caso di coerenza estrema di una pensatrice, nella vita come nelle sue opere. ... Ayn Rand ..., figlia di un farmacista ebreo di S. Pietroburgo ... nacque il 2 febbraio del 1905, .. ed ebbe la fortuna/sfortuna di vivere nella Russia di un periodo cruciale. Erano gli anni in cui il Paese ... era un enorme calderone in cui ribollivano tutte le idee che avrebbero plasmato, nel bene e nel male, il XX secolo.

La Rosenbaum ... si invaghì dell'Occidente e del suo modello culturale fin dai primi anni delle scuole superiori e non cambiò mai idea, anche quando le speranze per un'occidentalizzazione della Russia finirono nel sangue in seguito alla rivoluzione comunista. A quattordici anni amava Victor Hugo e odiava il misticismo di Tolstoj. Il misticismo russo, se non fu direttamente responsabile dell'affermazione del regime comunista nel Paese, fu comunque un freno all'affermazione del razionalismo e dell'individualismo occidentali.

Quella mentalità utopistica e non violenta non fu affatto di aiuto quando, nel 1917, il giovane governo democratico russo (che i Rosenbaum sostenevano attivamente), appena scalzato lo zarismo, si dovette battere contro la violenta presa del potere dei comunisti. A quindici anni, Alissa Rosenbaum incominciò a vedere in prima persona quale era il vero volto dell'utopia comunista: la sua famiglia fu perseguitata da subito, la loro attività commerciale sequestrata. Riuscì a fuggire, assieme ai suoi, in Crimea, una regione della Russia che era stata liberata dai Bianchi (corpi di volontari che si battevano nel nome di una variegata coalizione di anticomunisti) e solo così poté completare il suo ciclo di istruzione in un liceo libero e non condizionato dall'ideologia marxista-leninista. In quel piccolo angolo di Russia non ancora sovietizzata poté innamorarsi della filosofia di Aristotele e decise di specializzarsi in filosofia, anche se le sue grandi passioni rimanevano il cinema, la letteratura e anche i fumetti, che plasmarono il suo stile letterario fatto di eroi veramente eroi e cattivi veramente cattivi. Quando, nel 1921, anche la Crimea fu conquistata dall'Armata Rossa, dovette rassegnarsi a tornare alla sua città natale, ribattezzata Pietrogrado (poi sarebbe diventata Leningrado). L'università di filosofia lasciava qualche spiraglio di libertà di insegnamento, tanto che, da studentessa, Alissa Rosenbaum poté sviluppare un rapporto di amore/odio nei confronti del suo secondo filosofo di riferimento: Friedrich Nietzsche, da cui attinse l'individualismo estremo e l'ateismo, ma di cui rigettò il relativismo etico. Sviluppò anche un odio profondo per Kant, che nella Russia bolscevica incomincia-

va ad essere studiato solo come il progenitore dell'idealismo di Hegel, a sua volta visto come padre spirituale del metodo dialettico di Marx. Il filone Kant-Hegel-Marx (che i professori sovietici completavano con Lenin) divenne poi il bersaglio privilegiato delle polemiche della giovane filosofa.

Nel 1924, Alissa Rosenbaum pareva aver accantonato il suo anticomunismo viscerale per diventare il prototipo della perfetta studentessa sovietica: laureata con il massimo dei voti in filosofia, lavorava come guida nei musei di Leningrado e come ricercatrice nell'Istituto per le Arti Cinematografiche, la stessa istituzione in cui si stava forgiando la nuova generazione dei registi del socialismo reale, Eisenstein in testa. Forse per quest'apparente adesione al nuovo regime, il ministero dell'istruzione le permise di viaggiare. La Rosenbaum andò a Berlino, poi in Francia e infine a Chicago, per trovare i suoi parenti, con un permesso di studio di sei mesi. In realtà la giovane filosofa non aveva cambiato le sue idee e soprattutto non aveva alcuna intenzione di ritornare nell'Unione Sovietica e una volta negli Stati Uniti fece perdere le sue tracce. Cambiò il suo nome nell'anagramma Ayn Rand (anche per evitare rappresaglie alla sua famiglia rimasta in ostaggio in Urss) e si trasferì ad Hollywood, seguendo il suo sogno di diventare una sceneggiatrice. Fu un periodo in cui dovette arrangiarsi con lavori umili, mentre imparava bene la lingua della sua nuova patria. Senza cittadinanza (la ebbe solo nel 1931) e senza soldi, alle sue difficoltà pratiche si aggiunsero anche quelle ideali: a partire dalla crisi del 1929, negli Stati Uniti si diffusero a macchia d'olio le idee del socialismo e (fra gli intellettuali) anche una profonda simpatia per il modello sovietico. Fuggita dall'Urss, la Rand si ritrovava di nuovo in mezzo agli apologeti dei suoi ex persecutori. La sua forte carica polemica nacque soprattutto per questo motivo, in quanto circondata da gente che ignorava la vera natura del totalitarismo o lo elogiava apertamente. Non stupisce che, vent'anni dopo, durante il maccartismo, la Rand non solo non si oppose alla "caccia alle streghe", ma partecipò attivamente alla denuncia dei comunisti alla Commissione per le Attività Anti-Americane. Dopo aver scritto alcune sceneggiature, più o meno fortunate, la Rand, nel 1929 incominciò a lavorare sul suo romanzo autobiografico ***We, The Living*** (Noi Vivi), pubblicato solo nel 1936 da McMillan, dopo che la firma di Ayn Rand si era diffusa come autrice dello spettacolo di Broadway ***Night of January 16***. *We the Living* fu il primo grande squarcio nel buio della realtà sovietica, allora considerata ancora un "mistero circondato da un enigma", per usare le parole di Winston Churchill. Il romanzo autobiografico spalancava una finestra su un mondo misero, fatto di individui costretti a rinunciare del tutto alla propria personalità per barcamenarsi in una vera giungla fatta di ricatti reciproci e lunghe attese frustranti, terrore e abusi di potere. Ben prima di "1984" di George Orwell, *We the Living* mostra senza filtri la vita quotidiana in un regime totalitario e l'impossibilità di viverla senza sporcarsi o essere sopraffatti. Concluso lo sfogo autobiografico, la Rand decise che era giunta l'ora di incominciare ad esporre le sue idee filosofiche, ma sempre sotto forma di romanzo, così da renderle accessibili all'uomo medio. Nel 1937 scrisse ***Anthem***, una novella di fantascienza ambientata in un mondo apparentemente molto antico (simile a Sparta), in cui gli individui devono rinunciare alla loro identità per fondersi in una collettività dominante. Solo alla fine si scopre che, in realtà, quel mondo non era antico: era il risultato di secoli di totalitarismo che avevano annientato il progresso umano da tutti i punti di vista. Lo stesso anno, la Rand incominciò a lavorare su ***The Fountainhead***, la storia di un architetto che combatte contro lo stile classicista, allora egemone, per dare vita ad un'arte razionale, che esprima lo scopo e lo spirito della costruzione. Il protagonista, nel realizzare il suo lavoro, non accetta alcun compromesso, a costo di immiserirsi e di esser processato. *The Fountainhead* è l'elogio dell'uomo "così come dovrebbe essere" ed è, allo stesso tempo, carico di critiche contro l'etica dell'altruismo e la cultura politica socialista. La "fonte meravigliosa" altro non è che la mente umana che, lasciata libera di zampillare, è alla base della vita e del progresso. Il romanzo fu rigettato da dodici editori perché troppo scorretto sul piano politico,

poi venne pubblicato nel 1943 e i suoi diritti venduti alla Warner Bros per un adattamento cinematografico. Il 1943, il momento di massima espansione dei regimi totalitari in Europa e in Asia e di massima espansione dello statalismo in America, fu l'anno in cui la Rand concepì il suo romanzo filosofico che la rese celebre. Il primo titolo che diede alla sua "creatura" fu *Sciopero*. Il suo progetto, che era quello di presentare tutta la sua filosofia in un romanzo, durò per quasi quindici anni di lavoro ininterrotto, prima solitario, poi anche con la collaborazione dello psicologo ebreo **Nathaniel Blumenthal** (poi Nathaniel Branden) e della moglie **Barbara Weidman**, con cui fondò un suo circolo intellettuale. Nel 1957 il romanzo fu pubblicato con il titolo definitivo di ***Atlas Shrugged*** (La rivolta di Atlante). Trama fantascientifica (ambientato ancora in un futuro collettivizzato, come *Anthem*), personaggi molto simbolici e lunghi dialoghi hanno permesso alla Rand di far leggere ad un vasto pubblico tutta la sua filosofia: una metafisica della realtà, un'epistemologia della ragione (l'uomo apprende con l'esperienza e formula concetti astratti), un'etica egoista (è giusto che l'uomo, nelle sue scelte, anteponga la sua volontà a quella altrui), una filosofia politica capitalista radicale (lo Stato deve essere ridotto ad una funzione minima e finanziato volontariamente) e un'estetica romantica (l'artista deve esprimere coerentemente la sua visione dell'uomo e della realtà). La sua filosofia, elaborata e messa alla prova in dibattiti infiniti nel circolo culturale fondato con l'aiuto di Nathaniel Branden, fu battezzata "**Oggettivismo**". La stessa Rand avrebbe preferito battezzare il suo pensiero "*Esistenzialismo*" (dal primo pilastro della sua filosofia, "l'esistenza esiste"), ma la definizione era già usata dai suoi contemporanei filosofi francesi e tedeschi che sostenevano idee praticamente opposte alle sue. Il termine "oggettivismo" è l'opposto letterale di "idealismo": come l'idealismo presuppone che sia la mente a creare la realtà, l'oggettivismo, al contrario, presuppone che la realtà esista indipendentemente dalla mente.

Mentre elaborava la sua filosofia, Ayn Rand fu molto influenzata, nel campo della teoria economica, dalle idee di **Ludwig von Mises** e della Scuola Austriaca. Tuttora la filosofia politica ed economica di Ayn Rand è considerata una delle più coerenti applicazioni delle teorie liberiste di Mises.

Contrariamente a quanto si possa pensare della pigrizia intellettuale degli Americani, un libro filosofico come *Atlas Shrugged* divenne subito un best seller. Attirata l'attenzione, fatta presa sulle masse, la Rand incominciò la sua opera di proselitismo, sempre stando ben lontana dalle università, dove le idee socialiste e relativiste importate dall'Europa avevano già conquistato l'egemonia culturale. Dopo un periodo di lezioni private e pubblicazione di pamphlet e articoli (divennero famosi soprattutto i suoi editoriali contro la politica di Kennedy sul Los Angeles Times), fu fondata la prima struttura di divulgazione, l'Istituto Nathaniel Branden e poi, dal 1962, fu pubblicato il primo periodico di studi oggettivisti, *The Objectivist Newsletter* che, dal 1966, fu ribattezzato *The Objectivist*. Ad ogni aspetto della filosofia oggettivista, la Rand dedicò un saggio di filosofia.

La metafisica e l'epistemologia furono spiegate in *Introduction to Objectivist Epistemology*, l'etica in *The Virtue of Selfishness*, la politica in *Capitalism: The Unknown Ideal* e l'estetica in *The Romantic Manifesto*: tutti libri di filosofia, scritti in un linguaggio comprensibile a chiunque e soprattutto molto forti nei toni, ben lontani dalla pacatezza delle pubblicazioni accademiche. Gli anni che vanno dal 1960 al 1968 costituiscono il periodo di massima popolarità di Ayn Rand e di maggior diffusione delle sue idee. Faceva presa, soprattutto, la filosofia politica radicale proposta dagli oggettivisti: la tassazione è immorale, lo Stato è un male quasi mai necessario, la ragione e la scienza devono sconfiggere ogni forma di irrazionalità, il banchiere e l'imprenditore sono figure da onorare quanto i letterati e i filosofi, la politica dell'appeasement e del compromesso è un suicidio, la natura deve essere trasformata per creare benessere. In un periodo di piena rinascita del movimento intellettuale conservatore, l'Oggettivismo fu una vera bomba intellettuale: offriva una sponda laica e individualista a coloro che si opponevano alla sinistra, ma che non si ritenevano conservato-

ri; era una filosofia profondamente anti-progressista, ma allo stesso tempo non aveva nulla di reazionario, al contrario faceva del progresso tecnologico di una società libera il suo vessillo. Naturalmente attirò l'ira e l'attenzione sia dei conservatori (che la giudicavano una pericolosa filosofia individualista che mirava a disgregare la società), sia dei progressisti (che la vedevano come la filosofia degli squali capitalisti e dei guerrafondai anticomunisti). Gli anarco-individualisti, confinati in accademie o in ambienti politici marginali, videro in Ayn Rand un'innovatrice dei loro ideali, anche se la Rand rifiutò sempre di confondersi con loro. Il movimento libertario contemporaneo, fondato dall'economista **Murray Rothbard**, nacque dai seminari di Ayn Rand (Rothbard era un suo allievo), ma fu sempre avversato dalla filosofa russa: ella si opponeva fermamente all'idea di una società anarchica e soprattutto vedeva nel movimento libertario un pericoloso alleato della nuova sinistra, soprattutto nelle sue battaglie contro il supposto "imperialismo" americano. Le idee politiche dell'oggettivismo, invece, ebbero presa sul popolo del Partito Repubblicano e anche sullo stesso presidente Barry Goldwater, che si ispirò molto alle idee della Rand nella sua campagna (fortemente anti-statalista) del 1964, la stessa campagna in cui si formò anche il giovane Ronald Reagan.

Appare veramente strano che, nel 1968, al massimo della sua popolarità e proprio alla vigilia della battaglia culturale più dura contro la nuova sinistra emergente, l'Istituto Nathaniel Branden si sia sciolto. Le cause della rottura (personale e pubblica) di Ayn Rand con i coniugi Branden sono tuttora in discussione ed è ancora un argomento imbarazzante per gli ex membri dell'Istituto ancora vivi e attivi. Probabilmente la stessa Rand non aveva alcuna intenzione di fare della sua filosofia la base di un movimento di massa, bensì era suo interesse prioritario preservare il suo pensiero così com'era e tramandarlo solo a quelli fra i suoi discepoli che erano disposti ad accettarlo alla lettera.

Lo scioglimento dell'Istituto Nathaniel Branden non significò affatto la fine dell'Oggettivismo, ma solo quella del suo peso politico e la sua graduale perdita di popolarità nell'opinione pubblica. Ayn Rand assunse la direzione della rivista *The Objectivist*, poi ribattezzato *The Ayn Rand Letter* a partire dal 1971 e continuò a tenere lezioni e seminari ovunque. Nel 1970, alla Casa Bianca, presenziò all'investitura del suo fedele allievo Alan Greenspan, per molti anni presidente della FED. Nel 1971 pubblicò *The New Left: The Anti-Industrial Revolution*, che è la critica liberale più completa e organica che sia stata scritta sui movimenti ecologisti e terzomondisti della nuova sinistra. Nel 1974, con *Philosophy, who needs it*, la Rand spiegò che la filosofia era alla base di tutte le altre discipline. Nel 1981 pubblicò il suo ultimo grande lavoro di filosofia morale: *The Sanction of the Victims*. Nell'articolo dimostrava come il potere assoluto si reggesse solo in forza della legittimazione, più o meno consapevole, di una massa di vittime. Il totalitarismo, per questo motivo, è molto fragile: se gli si nega ogni legittimazione, crolla. La Rand morì nel marzo del 1982. Nel dicembre del 1991, persa ogni sua legittimazione, l'Unione Sovietica crollò, dando una conferma alla teoria della Rand..»

6) Chiara Bertoldi, "Il 740 del genio",

<http://www.stilearte.it/articolo.asp?IDart=861&IDtesta=4&IDnum=118&trattoda=Stile%20Arte&numero=65/2003>

7) Fedeli Damiano "Michelangelo? Un Paperone da 50 milioni di dollari", (29 novembre 2002) - Corriere della Sera

8) György Lukács Budapest, 1885 – 1971. Nato a Budapest il 13 aprile 1885, György Lukács da giovane si occupa di teatro e di letteratura. Dopo i primi studi a Budapest, dove si laurea nel 1906, si trasferisce in Germania, in un primo tempo a Berlino e poi ad Heidelberg. Nel 1911 appare la sua prima raccolta di saggi in lingua tedesca, L'anima e le forme,

che si incentra sulla contrapposizione fra arte e scienza, e reca un forte influsso kierkegaardiano. Dal 1912 vive ad Heidelberg, ove subisce l'influsso culturale del neocriticismo e dello storicismo, soprattutto di Weber. Lo scoppio della prima guerra mondiale determina in Lukács una crisi ideale e politica che lo porta ad avvicinarsi al marxismo e ad iscriversi al Partito Comunista ungherese (1918). Nel 1919 partecipa alla repubblica sovietica di Béla Kun. In seguito al suo fallimento, il filosofo si rifugia a Vienna, dove nel 1923 appare **Storia e coscienza di classe**, volto a riguadagnare il nesso teoria-prassi nel marxismo e a sottolineare la continuità della linea Hegel-Marx. Le opere lukacsiane più importanti sono databili intorno agli anni quaranta. A questo periodo risalgono infatti **Goethe e il suo tempo** (1947), e **Il giovane Hegel e i problemi della società capitalistica** (1948), dove viene salvato il movimento dialettico della filosofia hegeliana, mentre viene ripudiato l'idealismo. Nel 1954 appare **La distruzione della ragione**, che costituisce uno degli scritti più noti (e polemicamente discussi) della storiografia filosofica contemporanea. In quest'opera Lukács accusa di «irrazionalismo» una «famiglia» difilosofie accomunate dall'assenza del pensiero dialettico. All'apice di questo processo di «distruzione della ragione» viene collocato il nazi-fascismo. L'apporto culturale di Lukács è notevole anche nel campo della riflessione sulla letteratura e sull'arte, dove ha fondato una vera e propria estetica marxista. A questo proposito i suoi lavori più importanti sono: **Teoria del romanzo** (1920); **Saggi sul realismo** (1948-1955); **Thomas Mann** (1949); **Realisti tedeschi del XIX secolo** (1951); **Contributi alla storia dell'estetica** (1954); **Il romanzo storico** (1955); **Sulla categoria della particolarità** (1957) e **la grande Estetica** (1963). Lukács trascorre gli ultimi anni della sua vita a Budapest, dopo un lungo esilio, e qui scrive, oltre all'Estetica, anche **l'Ontologia dell'essere sociale**. Muore a Budapest il 4 giugno 1971.

Da: RAI educational

9) György Lukács: "**Il pensiero marxista e la cultura contemporanea**", relazione, tenuta da Lukács al Convegno internazionale svoltosi alla Casa della Cultura di Milano dal 18 al 21 Dicembre 1947, intorno al tema "**Il pensiero marxista e la cultura contemporanea**". (testo tratto da "SOCIETÁ" - rivista, novembre-dicembre 1947)

10) Raffaele Giovanelli, "La lunga farsa dell'arte moderna", effedieffe, 1 marzo 2010