

TORNARE ALL'ARCHITETTURA



**ANTOLOGIA DI SCRITTI
SULL'ARCHITETTURA**

Vol. III

Raffaele Giovanelli

2012

INDICE Vol. III

ARNALDO POMODORO, GIULLARE O PROFETA?	3
IL RESTAURO COME FUGA DAL MODERNISMO?	13
DAL RINASCIMENTO A WRIGHT	21
DISUMANIZZARE L'ARTE ?	66
IL CAVALLO DI CALIGOLA	90
L'ARCHITETTURA DALL'ERA DEL CAVALLO AL FUTURISMO	107
MALA ARCHITETTURA, MALA POLITICA Maurizio Blondet	122

Arnaldo Pomodoro, giullare o profeta?

15-04-2011

Quasi certamente da parecchi anni la CIA ha cessato di sostenere l'arte astratta; questo si può dedurre dal fatto che la CIA ovviamente mantiene coperte le azioni in corso. Invece da alcuni anni il supporto dato nel dopoguerra a certe forme d'arte è stato ampiamente rivelato, documentato e mai smentito. Per obbiettività in futuro sarà doveroso citare sempre l'intervento della CIA in fatto di arte, sia per affermarne la presenza, sia per escluderla.

Da qualche anno si affaccia la crisi dell'astrattismo, che interessa oggi prevalentemente certe istituzioni che ne hanno tesaurizzato le opere. Molti critici d'arte si stanno affannando attorno al salvataggio delle varie forme dell'arte moderna astratta. Altri hanno fiutato il vento ed hanno cercato di recuperare l'*arte perduta*, quella che non si estinse ma che proseguì sino ai primi anni del dopoguerra e che poi riprese fiato (volendo semplificare al massimo), con Annigoni e gli altri realisti (ai quali si debbono aggiungere le correnti sopravvissute: dai macchiaioli sino al realismo magico).



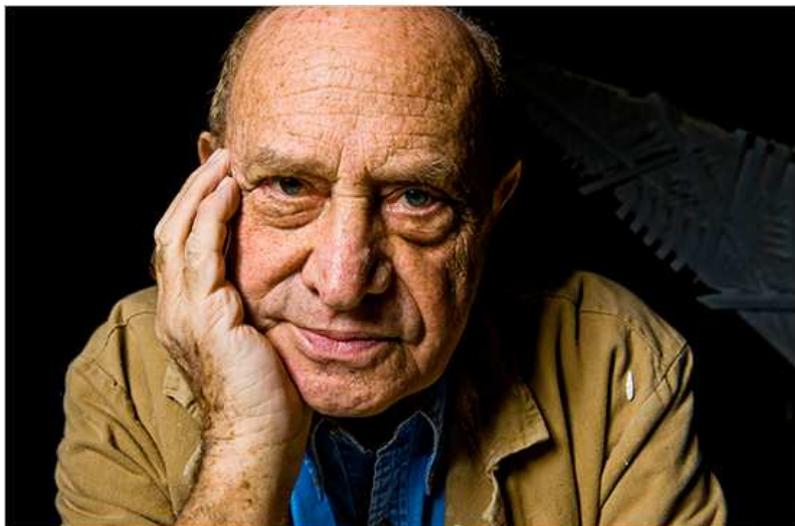
Un esempio per tutti è quello offerto da Marco Goldin che, con la sua società *Linea d'ombra*, ha organizzato una mostra, quella di Rimini nel castello Sismondo riguardante un tema di grandissimo interesse oggi: chi erano gli antagonisti dei grandi pittori impressionisti prima che questi diventassero grandi e famosi?

La mostra (1), aveva per titolo: "**Parigi. Gli anni meravigliosi. Impressionismo contro Salon**". In quella occasione venne presentata un'ampia ricostruzione storica di quegli anni decisivi per la nascita dell'Impressionismo. Complice la tragedia della prima Guerra Mondiale, sarebbe subentrata la degenerazione dell'arte moderna astratta.

In realtà l'arte astratta che non ebbe il successo che oggi le viene accreditato

Vorrei parlare del recente passato, a partire dai primi anni subito dopo la seconda Guerra Mondiale, quando ci fu in tutta Italia una grande rinascita in ogni campo. Vorrei parlare proprio della mia città, Pesaro, una città di provincia niente affatto provinciale.

Nel dopoguerra in arte i personaggi più famosi sono stati i due fratelli Arnaldo e Giò Pomodoro. Giò, il più giovane è scomparso recentemente.



Parlerò di Arnaldo che nasce a Morciano di Romagna il 23 giugno 1926. Dopo soli pochi mesi la famiglia si trasferisce a Orciano di Pesaro, nelle Marche, dove Arnaldo trascorre l'infanzia. Nel 1937 si trasferisce a Rimini per proseguire gli studi: frequenta la scuola media e poi l'Istituto Tecnico per geometri. Allo scoppio della Seconda Guerra Mondiale ritorna a Orciano.

Conclusa la guerra, Pomodoro ottiene il diploma di geometra e si iscrive alla Facoltà di Economia e Commercio dell'Università di Bologna. Lavora al Genio Civile di Pesaro, con incarico di consulenza per la ricostruzione di edifici pubblici; tra il 1949 e il 1952 frequenta l'Istituto d'Arte di Pesaro.

Pomodoro, dalla professione di geometra, passa a dedicarsi quasi subito alla scultura. Utilizzerà come materiali prima l'oro e l'argento, per realizzare dei monili, poi il ferro, il legno, il cemento ed il bronzo, che diverrà la sua materia base, iniziando da opere di piccole dimensioni e per arrivare poi alle sculture monumentali.

Nel 1954 è a Milano, dove comincia a frequentare l'ambiente artistico di Brera, in particolare Fontana, Enrico Baj, Umberto Milani, Emilio Scanavino, Gianni Dova e Ugo Mulas. Proprio a partire dal 1954 Pomodoro inizia ad esporre in numerose gallerie d'arte.

Le prime sculture, a metà degli anni '50, sono rilievi modellati nel ferro, stagno, piombo, argento, cemento e bronzo. La sua scrittura è costituita da segni astratti, con finalità decorative. Anche grazie alle sue doti di abile tessitore di relazioni con le persone che contano, nel 1956, a trent'anni, ancora sconosciuto al grande pubblico ed anche a molti critici d'arte, viene invitato alla Biennale di Venezia. E' vero che erano anni di entusiasmi ma l'invito alla Biennale estesa ad un impiegato del Genio Civile non si giustifica solo con il talento, sia pure orientato nella direzione vincente dell'astrattismo.

Ma poi all'epoca il moderno astratto non era ancora del tutto affermato. C'era stato Medardo Rosso (2) un vero genio di un espressionismo applicato alla scultura con una forte vena spirituale, c'era ed era nel pieno della vita artistica Giacomo Manzù (3), che realizzava anche grandi opere, come i portali in bronzo per molte chiese, e grandi statue. C'era Francesco Messina (4) con sculture di una tale forza espressiva da farlo accostare ad un Donatello. Insomma, anche se oggi questi grandissimi artisti sono prossimi ad entrare nel

cono d'ombra dell'oblio, la scultura italiana allora era ben lontana dal capitolare davanti all'astrattismo, che si presentava come il trionfo ed il tripudio del nulla. E allora come si spiega l'invito alla biennale di Venezia per un impiegato del Genio Civile di Pesaro, che godeva dell'ostilità degli artisti suoi concittadini?

Nel 1957 Arnaldo Pomodoro (5) si decide ad abbandonare definitivamente il Genio Civile, approfittando di condizioni di favore per chi si licenziava volontariamente. Con la liquidazione, assieme al fratello Giò (6), apre uno studio a Milano, dove i due fratelli lavorano insieme per una decina d'anni. Seguendo la sua vocazione di giullare d'alto bordo, con l'aiuto di opere cariche di messaggi verso il subconscio collettivo, Arnaldo Pomodoro arriverà al trionfo mondiale, in un mondo fondato su immense ipocrisie e falsità, un mondo dove le guerre sono chiamate missioni di pace per il trionfo della democrazia (leggi per creare regimi fantoccio complici di tutte le future rapine). Un mondo dove le demolizioni dei grattacieli con esplosivi vengono fatte passare per crolli dovuti agli incendi causati dall'impatto di grandi aerei di linea, ipoteticamente pilotati sin troppo magistralmente da attentatori, che non avevano neppure conseguito il brevetto per aerei da turismo. Ed in questo mondo, tragico e profondamente ipocrita, egli sarà l'abile giullare dei potenti invisibili, ed appunto come giullare potrà dire la verità, sia pure nascosta sotto metafore.

Arnaldo adotta un certo *spirito geometrico*. Fin dagli inizi le sue opere mostrano una grande padronanza nella tecnica della fusione. Le sue opere non appaiono appiattite su un astrattismo formale, ma sembrano intrise di una loro sacralità arcaica, evocando motivi presi dell'arte maya ed incaica. Il linguaggio astratto assume le forme di quello cuneiforme.

E' forse una coincidenza fortuita, ma i luoghi dove Arnaldo Pomodoro iniziò la sua carriera sono gli stessi della mia infanzia e della mia giovinezza. Come si è detto tra il 1949 ed il 1952 Arnaldo è un impiegato del Genio Civile di Pesaro, ente che allora troppo spesso legittimò la distruzione di edifici storici danneggiati dalla guerra, invece di affrontarne la ricostruzione.

Ma Arnaldo non era un personaggio che si sarebbe limitato a fare l'impiegato. Ricordo perfettamente l'aria di sufficienza e di distacco con cui trattava i pesaresi, in particolare gli artisti. Lo si incontrava nella passeggiata a mare, sempre chiuso verso noi giovani in una atmosfera di supponenza.

Pesaro non era e non è una città sprovvista in fatto di arte. A Pesaro esisteva una folta *colonia* di pittori e di ceramisti, eredi della famose maioliche Mengaroni. Questi artisti erano in parte rappresentanti di una ricca tradizione locale ed in parte erano debitori verso l'espressionismo francese. Mio padre amava l'arte ed aveva per amici molti di questi artisti di Pesaro: Gallucci, Wildi (7), Caffè, tanto per fare qualche nome che mi viene a mente. In quegli anni spostarsi non era facile come oggi e quindi queste città, grazie ad un certo isolamento, sviluppavano più facilmente un'arte loro propria. I fratelli Pomodoro erano circondati da una certa ostilità in questo piccolo mondo degli artisti pesaresi.

A questo punto è necessario tirare in scena la politica. Come molte città del centro Italia, Pesaro era ed è di sinistra, ma allora era proprio comunista. Gli artisti della *colonia* dei ceramisti venivano dal ceto medio e le loro opere erano destinate alla piccola borghesia, di tendenze anticomunista. Quindi chi orbitava attorno agli uffici comunali ed al Partito Comunista, aveva il desiderio di costruirsi un'arte che fosse l'esatto opposto dell'arte borghese. Così le opere dei fratelli Pomodoro facevano al caso loro: erano *astratte* quando la borghesia di quegli anni aveva ribrezzo dell'arte moderna astratta. Dell'arte fortemente realista dei paesi del socialismo reale nessuno ne parlava anche perché nessuno la conosceva. Bisognava anche negare una parte dell'arte che era fiorita negli anni del fascismo. Oggi sappiamo benissimo chi mise la sua influenza determinante a far mutare il gusto degli italiani e di tutto l'occidente. Si trattava della CIA che disponeva anche di ingenti mezzi finanziari (il 5% sugli interessi dei prestiti del piano Marshall).

Gli artisti comunisti italiani, come quelli di altri paesi occidentali, ricevettero la loro parte di sostegno, perché per la CIA era importante che l'arte sovietica non venisse esportata nei paesi sotto l'influenza americana. Politicamente fu una mossa vincente ma per l'arte fu peggio della peggiore invasione barbarica.

Non posso affermare ma neppure negare che i fratelli Pomodoro sapessero sin dal principio che anche dietro il successo commerciale della loro arte astratta indirettamente ci fosse la CIA. Quando i grandi monumenti di Arnaldo cominciarono ad imporsi sono convinto che la CIA non li avesse sostenuti, perché in realtà erano una denuncia esplicita di tutta la civiltà occidentale. Ormai sono note a tutti le opere monumentali di Arnaldo Pomodoro: grandi superfici geometriche sferiche o cilindriche o piramidali, perfettamente levigate e poi improvvisamente incise da screpolature profonde, spaccature dentro le quali si vedono strutture informi, come l'immagine di tumori meccanici messi a nudo.

E' la descrizione plastica della realtà del mondo occidentale, levigato, limpido, innocente all'esterno, pieno di intrighi e malvagità all'interno, un interno fatto di feroci ed oscuri ingranaggi disumani, meccanici. La critica ufficiale queste cose non le dice apertamente come non le dice neppure lo stesso autore, che in una recente lunga intervista televisiva ha parlato dei suoi innumerevoli successi mondani, del fatto che non vuol far vedere il basamento delle sue sculture, che, essendo astratte, hanno tutto il diritto di non rappresentare nulla che si accosti a forme conosciute, ma non ha parlato delle sensazioni che suscitano.

Bruno Corà, un noto critico d'arte, a commento della mostra fotografica delle grandi opere di Arnaldo Pomodoro realizzate dal 1972 al 2008 dice: «... le creazioni plastiche dello scultore che, in virtù della loro dimensione poetica e fisica, possono vantare una qualità dirimpante e poderosa deliberatamente anti-monumentale, poiché consapevolmente scevrà da enfasi retorica. Affrontare la grande dimensione nell'opera plastica, soprattutto quando si scelgono materiali duraturi come il ferro corten o ancor più il bronzo, mediante l'antica tecnica della fusione a cera persa, comporta l'adozione di sistemi di preparazione e modellazioni assai particolari, tali da indurre Pomodoro a nuove esperienze come pure a condurlo a nuovi esiti non privi di considerevole efficacia e stupefacente impatto spaziale. Le 'Grandi Opere' di Pomodoro non consentono più ad alcuno di sottrarsi alle domande sulle ragioni stesse dell'arte, sulle contraddizioni della società contemporanea, sul destino della nostra epoca, spesso attraversata da eventi dissolutivi, ai quali l'opera di Pomodoro oppone una tensione memorabile e duratura, aere perennius, che solo l'energia dell'arte sembra saper metter in gioco, come sfida e avventura continua e tenace attraverso il tempo.»



Sfera nel cortile della Pigna dei Musei Vaticani

Le opere di Arnaldo sono essenzialmente monumentali, ma non sono integralmente laiche, anche se di religioso non hanno nulla, potremmo dire che hanno una loro sacralità arcaica come monumenti a un dio ignoto; in realtà sono una denuncia ed una condanna senza appello di tutta la civiltà occidentale.

Una Chiesa, incapace di orizzontarsi nell'arte di oggi, ha voluto che un'opera di Pomodoro arrivasse anche nel Cortile della Pigna dei Musei Vaticani. Poi è la volta dell'ONU. Nel 1996 è stata collocata nel piazzale delle Nazioni Unite a New York l'opera *Sfera con sfera* del diametro di metri 3,30. Le opere di Pomodoro si avvalgono del diritto di essere ed apparire assurde ed irrazionali, tutte cose concesse all'arte moderna, per poi distribuire dosi massicce di ansie, elargite a piene mani ed incamerate con rassegnazione nell'inconscio dello spettatore. Ciò involontariamente contribuisce a creare un'atmosfera di tragica verità rivelata, che finisce per appagare il desiderio di conoscere il vero, che tutti più o meno hanno, anche se questo non credo rientrasse nelle finalità coscienti dell'autore..

Tramontato il sogno comunista di costruire un mondo nuovo per la felicità di tutti, tramontò anche il realismo dogmatico dell'arte sovietica e di tutto il mondo comunista. Così nel 1991 è stato collocato davanti al Palazzo della Gioventù a Mosca il "Disco Solare", dono della Presidenza del Consiglio italiano all'Unione Sovietica, proprio l'anno in cui questa si dissolse.

L'ultima frase del commento di Corà è esplicita e chiarissima: vedendo le sculture di Arnaldo Pomodoro nessuno può illudersi che possa esistere altra arte oltre quella delle sue opere, in cui si mostrano le contraddizioni (leggi: disperazione per la perdita di tutti i sogni) della società contemporanea. Sculture in cui appare il destino della nostra epoca, spesso attraversata da eventi dissolutivi (leggi la fine di una civiltà e l'angoscia ricorrente della fine di tutto il genere umano). Così come dopo le opere di Picasso o di Pollock nessuno può illudersi che possa esistere un'altra pittura.

La conclusione di Bruno Corà si avvale della solita punta di retorica, utilizzata in questi casi dicendo che le opere di Pomodoro si opporrebbero agli *eventi dissolutivi* con la loro "tensione memorabile e duratura, che solo l'energia dell'arte sembra saper metter in gioco, come sfida e avventura continua e tenace attraverso il tempo".

No questo non è vero per molte ragioni. L'arte moderna in generale non pone un argine ai sempre più frequenti *eventi dissolutivi*, anzi ne fa il tema della sua ispirazione e in certi casi sembra propizzarli. Inoltre ha rifiutato apertamente ogni funzione di catarsi. Quindi le opere di Pomodoro, perfettamente in linea con questi dettami dell'arte moderna, certificano e sanciscono ed anzi profetizzano la fine imminente della nostra storia, così come la fine della nostra arte. Sono un certificato di morte in cui si mostrano le interiora putrefatte di un mondo profeticamente già morto. E' per questo che sono convinto che la CIA non le abbia sostenute, perché sono opere troppo esplicite e troppo vere e persino troppo poco astratte. L'arte astratta di un Pollock non dice rigorosamente nulla e quindi va benissimo come grimaldello per sconfiggere l'arte realista sovietica ed i ricordi dell'arte italiana del periodo fascista e persino certa stramba arte francese.

E fu così che anche i pittori "tradizionalisti" di Pesaro vennero quasi tutti dimenticati, mentre i fratelli Pomodoro presero il volo. Arnaldo, senza saper scolpire nel significato tradizionale del termine, ha dato vita ad un messaggio plastico che è diventato metapolitico ed universale e che va ben oltre le aspettative della CIA, ben soddisfatta di essere riuscita, nel suo piccolo, a compiere l'impresa di aver fatto di New York la capitale del mercato della pittura, togliendo il primato a Parigi.

Mano a mano che i cosiddetti dittatori scompaiono dalla scena politica, scompaiono anche le statue che li rappresentavano, spesso abbattute in modo spettacolare. Che cosa verrà messo nelle piazze che restano vuote? Non ci sono più nemmeno le promesse per un futuro felice ed indipendente, non c'è più nulla di nulla. Il mondo presente, intriso di complotti inestricabili, privo di una storia univoca ma composto da tante vicende innominabili, privo

di certezze e di verità, puntualmente raccontato da versioni ufficiali lisce ed anonime, è ben rappresentato dalle opere di Arnaldo Pomodoro, solo apparentemente prive di significati. Così, un personaggio che ho definito *giullare d'alto bordo*, senza neppure esserne cosciente, dice la verità, quella più tragica ed oscura che grava sul futuro dell'Umanità. Anche al giullare, scherzando, era consentito di dire la verità, purché continuasse a parlare per metafore in un discorso *buffo*. Altrimenti, ad uno schiocco delle dita del principe, gli veniva tagliata la testa.

Si dice: nessuno è profeta in patria, ma per Arnaldo Pomodoro si deve fare un'eccezione. La sua "palla" con i visceri meccanizzati e putrefatti ben visibili, troneggia anche a Pesaro in posizione panoramica, in vista del mare.



La scultura bronzea sul lungomare di Pesaro

Quello che non può essere consentito è accostare le opere di Pomodoro con la grande tradizione del passato anche recente in fatto di scultura in generale e di quella monumentale in particolare, poiché si tratta di contenuti e linguaggi assolutamente antitetici.

Note

1) Raffaele Giovanelli, "*Impressionismo contro Salon*", <http://www.lacrimaerum.it/documents/00-ImpressionismocontroSalon.pdf>

2) **Medardo Rosso** nacque a Torino nel 1858. Si trasferì con la famiglia a Milano nel 1870. Frequentò dal 1882 al 1883 l'Accademia di belle arti di Brera dove si dimostrò insofferente all'insegnamento accademico. Iniziò la sua carriera artistica nell'ambito della scapigliatura milanese. Nel 1883 si recò a Parigi dove venne a contatto con artisti impressionisti. Ritornò a Milano nel 1884 dove si sposò con Giuditta Pozzi dalla quale ebbe un figlio registrato all'anagrafe con il nome di Francesco Evviva Ribelle. Realizzò soprattutto sculture in cera, ma anche in bronzo, terracotta, gesso e disegni a matita e a colori. Espose le sue opere a Parigi al *Salon des Artistes Francais*, al *Salon des Independents*, nelle *Gallerie Thomas e Georges Petit*, e a Vienna nel 1885. Esegui alcuni busti per il Cimitero Monumentale di Milano. Nel 1886 espose a Londra e Venezia e nel 1889 all'Esposizione Universale di Parigi. Fu stimato, tra i suoi contemporanei da Edgar Degas e Auguste Rodin. Influenzò, successivamente, artisti come Boccioni, Carrà e Manzù. Medardo Rosso affermò: "*Ce qui importe pour moi en art, c'est de faire oublier la matière*" ("A me, nell'arte, interessa soprattutto di far dimenticare la materia"), infatti le sue sculture sono costituite da forme "non finite", che sembrano suggerire la presenza dell'ambiente circostante. Morì il 31 marzo 1928. Medardo Rosso venne frettolosamente etichettato come impressionista, anche per inserirlo nel solco del modernismo e cercare di dimenticare la sua genialità e la

sua dirompente carica di spiritualità. Assomiglia tanto all'operazione condotta verso lo scomodo Gaudì.



Ecce puer



Bambino malato

La maturazione di Medardo passa attraverso un complesso intreccio di apporti, da quelli formali degli scapigliati a quelli ideologici della "seconda scapigliatura", fino agli apporti scientifici del positivismo. Medardo mette in discussione gli statuti della scultura, in cui - attraverso l'interazione di oggetto e spazio - fa "dimenticare la materia".

La sua tensione verso una scultura delle forme senza forma, risulta evidente anche nella rilettura, che lo scultore faceva in termini concettuali e, con una certa ironia, una rilettura delle proprie opere. Medardo utilizzava una lunga serie delle cosiddette "opere di paragone": copie dall'antico o da capolavori rinascimentali, oppure addirittura calchi di opere.

Lo scultore se ne serviva per dimostrare, attraverso il confronto, la maggior verità - "*nel senso di corrispondenza alla naturale energicità e non isolabilità di ogni cosa*" - e il superiore valore artistico delle sue opere rispetto a quelle del passato; ma usava anche esporle nelle personali e venderle persino come opere sue.

3) **Giacomo Manzù**, pseudonimo di Giacomo Manzoni, nasce a Bergamo il 22 Dicembre del 1908, dodicesimo di quattordici fratelli. La famiglia è molto povera, il padre calzolaio, arrotonda le magre entrate con l'attività di sagrestano ed il piccolo Giacomo può frequentare la scuola solo fino alla seconda elementare. E' nelle botteghe degli artigiani dove il futuro scultore impara a scolpire e dorare il legno, prende confidenza con altri materiali come la pietra e l'argilla, mentre frequenta i corsi di Plastica Decorativa presso la scuola Fantoni di Bergamo. Durante il servizio militare a Verona, ha l'occasione di ammirare e studiare le porte di San Zeno e si appassiona ai calchi dell'Accademia Cicognini.

Dopo un breve soggiorno a Parigi nel '29, nel 1930 si stabilisce a Milano dove l'architetto Giovanni Muzio gli commissiona la decorazione della Cappella dell'Università Cattolica di Milano, lavoro che lo impegna per due anni. Intanto realizza le sue prime opere in bronzo, si dedica al disegno, all'incisione, all'illustrazione ed alla pittura, superando l'iniziale ispirazione all'arte egizia e minoica del «primitivismo», allora molto diffuso. Giacomo Manzù

comincia a modellare teste in cera e bronzo guardando a Medardo Rosso. Nel 1932 prende parte a una mostra collettiva alla Galleria del Milione e nel 1933 espone una serie di busti alla Triennale. Nel 1934, alla Galleria della Cometa di Roma, Giacomo Manzù tiene la sua prima grande mostra. Con l'opera "Gesù e le Pie Donne" Manzù vince il premio Grazioli dell'Accademia di Brera per lo sbalzo e il cesello. Nel 1936 Manzù si reca a Parigi, con l'amico Sassu dove visita il Musée Rodin, conosce gli impressionisti e sviluppa i primi germi di ribellione antinovecentistica che lo porteranno ad aderire al movimento di "Corrente". Ma Manzù non è un rivoluzionario. Egli continua ad indagare il mondo della Chiesa e il dramma della fede nel mondo moderno. Manzù muore a Roma nel 1991.

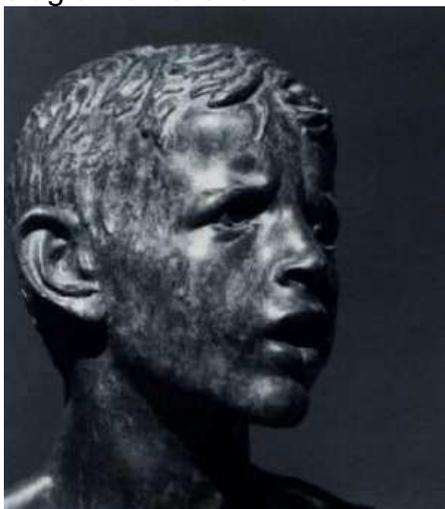


Porta della Morte – Vaticano



Cardinale

4) **Francesco Messina** (Linguaglossa, Catania, 1900 - Milano, 1995) Artista, siciliano di nascita, formatosi a Genova e milanese d'adozione, che del '900 ha potuto vivere tutte le stagioni artistiche.



Francesco Messina – ragazzo



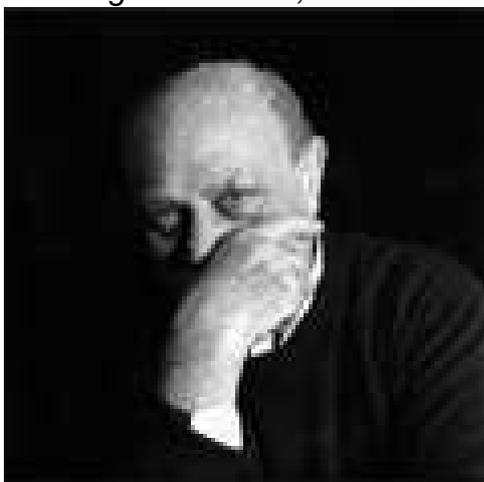
Il celebre *cavallo morente* davanti alla sede RAI di Roma

Ha saputo filtrare e compendiare nelle sue opere il sentimento del tempo e del suo trascorrere anno dopo anno, opera dopo opera, con uno sguardo sempre originale e coe-

rente alla propria poetica della materia. Cocteau diceva di Messina che "non si sforza di correre più svelto della bellezza (...) cammina lasciando larghe impronte sulla sabbia, senza che le onde successive della moda le cancellino".

Messina è stato artista eclettico, che ha saputo eccellere in tutte le tecniche scultoree e che ha lavorato con molti e diversi materiali come bronzo, ebano e terracotta con la stessa disinvoltura. Fin da giovanissimo raggiunge grandi traguardi: già a trentaquattro anni è artista affermato ottenendo la Cattedra di Scultura all'Accademia di Brera. Ebbe committenze importanti, come il monumento di Pio XII per la Basilica di San Pietro a Roma nel 1963, e il monumento di Pio XI per il Duomo di Milano nel 1968. La statua di Santa Caterina da Siena nei pressi di Castel Sant'Angelo, quella di Pio XII in Vaticano, o quella del Cavallo all'entrata della Rai, e poi i busti di Quasimodo, Montanelli, Respighi. Messina, siciliano di nascita, francese per formazione, romano di adozione ha "usurato le sue mani" (la definizione è stata evocata dal suo conterraneo Andrea Camilleri) lavorando marmo e bronzo. Il prodotto del suo 'travaglio' popola il chiostro e le sale della Chiesa romana di San Salvatore in Lauro. Messina ha "rubato alla Natura" sagome di cavalli in torsione, di fanciulli, di pugili atterrati e, seguendo lo spirito di uno scultore figurativo, ha plasmato la Donna (Beatrice, Paola Correggiari, Carla Fracci, Giuditta), avvolta da uno stupore sincero. I suoi personaggi – donne, bimbi, uomini, cavalli – mantengono caparbiamente un atteggiamento disincantato, in cui gli sguardi assenti proiettano il mistero della disperata consapevole Bellezza. Le creazioni di Francesco Messina catturano il dolore di vivere

5) Arnaldo Pomodoro, uomo dell'anno 2008. La motivazione dice: "*Eletto Uomo dell'Anno in apprezzamento della sua statura di scultore e umanista e del contributo che, con il suo lavoro, ha portato all'arricchimento delle arti e delle lettere, e della sua attività di mecenate verso i giovani artisti, rivolto allo sviluppo di un rinnovato senso civico.*"



Arnaldo Pomodoro, uomo dell'Anno 2008, con aria molto "pensosa"

L'avversione degli artisti che si attardavano nelle forme ed espressioni tradizionali, non lo danneggiarono. Nel 1959 è a New York e San Francisco: negli Stati Uniti soggiorna ripetutamente per vent'anni; qui frequenta artisti e poeti di primo piano (David Smith, Louise Nevelson, Allen Ginsberg, Gregory Corso), è chiamato a insegnare in alcune Università (Stanford University, Berkeley University, il Mills College di Oakland, California), espone in mostre pubbliche itineranti e riceve premi prestigiosi, come il "Premio Internazionale di Scultura" del Carnegie Institute di Pittsburgh, che gli viene attribuito nel 1967. Pomodoro riceve numerose commissioni pubbliche e private in tutto il mondo, che gli consentono di realizzare opere monumentali.

6) **Giò Pomodoro** è morto nel 2002, all'età di 72 anni. Era nato a Orciano di Pesaro nel 1930. Aveva appena ricevuto il premio internazionale alla carriera «Contemporary Sculpture Award». Pomodoro è stato il primo italiano a vincere, proprio nel 2002, il premio internazionale alla carriera Contemporary Sculpture Award 2002. Dopo la morte del padre, si era trasferito a Milano con la madre, la sorella e il fratello Arnaldo. La sua prima uscita risale al 1956, quando partecipò alla Biennale di Venezia, dove espose una serie di argenti fusi su osso di seppia e dedicati al poeta Ezra Pound (per essere un comunista attivo come lui non è cosa da poco). I suoi lavori sono stati proposti, tra l'altro, a Parigi, Londra, Ginevra, New York, San Paolo del Brasile, Los Angeles, Kassel. Tra le sue opere, il Ponte dei martiri-Omaggio alla Resistenza, a Ravenna; La spirale per l'aeroporto della Malpensa; Sole Aerospazio a Torino; Sole Luna Albero a Monza, Sole per Galileo Galilei a Firenze. Le sue sculture sono presenti nelle collezioni pubbliche e private di tutto il mondo. Fernando De Filippi, direttore dell'Accademia di Brera, l'ha definito «una persona aperta, disponibile e generosa». Dal punto di vista artistico, *«era un artista del gruppo che si era imposto nel dopoguerra, i primi che avevano superato il neorealismo con innovazioni formali, ed era, insieme al fratello Arnaldo, uno dei nostri scultori più rappresentativi»*. Dal Corriere della Sera del 21 dicembre 2002.

7) **Wildi** è stato un grande pittore e ceramista di Pesaro. Ha realizzato quadri in ceramica riuscendo ad ottenere splendidi effetti di colore superando le grandi difficoltà che si incontrano con i colori della ceramica, che mutano radicalmente durante la cottura.



Wildi – Icaro, ceramica

Il restauro è l'unica fuga dal Modernismo?

25 febbraio 2009

Il Restauro come fine in sé?

Da quasi un secolo è stata creata la dittatura del modernismo. Gli architetti che salgono all'empireo della grandezza incontestabile progettano e dettano le nuove forme, impercettibilmente differenziate tra i diversi «grandi». Stuoli di giovani architetti, fanatizzati e condizionati sin dai primi anni di studi universitari, entrano nelle pubbliche amministrazioni e vanno a formare una barriera invalicabile contro i progetti che non siano rigorosamente allineati con il più irrazionale modernismo. Ma a questa dittatura di fatto si sottrae tutto ciò che appartiene al restauro. Alcuni anni fa anche nel restauro si era insinuato lo spirito del modernismo. Molti edifici vennero «restaurati» facendo largo uso di pareti perfettamente bianche, perfettamente verticali, rettificando qualsiasi difformità, cancellando tracce del tempo e delle esitazioni degli antichi costruttori. Successivamente le tecniche di indagine sui muri e sulle strutture rimaste si sono affinate, utilizzando anche nuovi e sofisticati strumenti per effettuare i rilievi dell'esistente. La scienza e la tecnica hanno avuto ragione del pressapochismo modernizzante entrato in certi restauri degli anni '80 e '90. Oggi si restaurano teatri e chiese con un'accuratezza maniacale. Oggi per l'architetto «modernista» è sempre più difficile sollevare critiche o obiezioni al fatto che i teatri e altri edifici pubblici vengano restaurati con un accanimento filologico, che non lascia spazio alcuno al modernismo, sotto qualsiasi aspetto esso si presenti. Neppure stupisce poi il fatto che le opere, rappresentate in questi teatri così perfettamente restaurati, siano di autori scomparsi da qualche secolo, oppure autori di oggi che riecheggiano musiche, idee ed immagini che appartengono a periodi ben antecedenti la rivoluzione modernista.

Il teatro San Carlo di Napoli

Se prendiamo l'esempio della serata inaugurale del restaurato teatro San Carlo di Napoli, che si è svolta il 25 gennaio di quest'anno, troviamo che il massimo in fatto di modernità è stata la musica di Benjamin Britten, compositore inglese ricco di fantasia ma che della musica moderna colta non ha quasi nulla. Il teatro era stato molto trascurato addirittura dal 1860, cioè dall'unità d'Italia. Il teatro fu realizzato per volontà di Carlo I di Borbone su progetto di Giovanni Medrano. Qualche notizia storica con qualche nota di cronaca può fornirci lumi sul ruolo del teatro oggi. Il San Carlo di Napoli è il più antico teatro d'opera europeo, fra quelli oggi esistenti, ed uno tra i più grandi teatri italiani. Può ospitare tremila spettatori e conta cinque ordini di palchi, più un ampio palco reale, un loggione ed un palcoscenico lungo circa trentacinque metri.

Venne inaugurato nel 1737, con l'opera «Achille in Sciro» (musica di Domenico Sarro, libretto di Metastasio). Un polpettone di musica e testo che neppure il più accanito sostenitore delle opere del XVIII secolo oserebbe riproporre. Poi la storia cominciò a correre ed anche a Napoli arrivarono gli echi della Rivoluzione francese. Dopo gli echi arrivarono anche i francesi e così nel 1809 Murat incaricò l'architetto toscano Antonio Niccolini per il progetto della nuova facciata principale, che venne realizzata in stile neoclassico, ispirata al disegno di Pasquale Poccianti per la Villa di Poggio Imperiale di Firenze. Il neoclassico era lo stile dominante in quegli anni, come oggi domina l'international style. Orbene al teatro venne rifatta la facciata nello stile del momento.

Oggi, pur sotto la dittatura del modernismo, nessuno neppure si sognerebbe di affidare la realizzazione della facciata di un teatro da restaurare ad un Gehry, sul modello ad

esempio dell'orripilante museo di Bilbao. Che cosa fosse il teatro San Carlo agli inizi del XIX secolo ce lo dice Stendhal, che nel suo viaggio in Italia: «Roma, Napoli e Firenze» del 1817, scriveva: «*Gli occhi sono abbagliati, l'anima rapita. [...] Non c'è nulla, in tutta Europa, che non dico si avvicini a questo teatro, ma ne dia la più pallida idea*». A quei tempi i teatri erano illuminati dalle candele e da altre sorgenti di luce con fiamme libere.

Il pericolo di un incendio era imminente e molti teatri presero fuoco in quegli anni. Anche il teatro San Carlo bruciò, nella notte del 13 febbraio 1816. Fu ricostruito su progetto dello stesso Antonio Niccolini. La nuova sala fu inaugurata, meno di un dopo, il 12 gennaio 1817 con la cantata «Il sogno di Partenope» di Giovanni Simone Mayr, già presente al San Carlo con altri lavori, tra cui «Medea in Corinto» (1813). Mayr è oggi un compositore poco noto, anzi quasi sconosciuto, ma certamente non così si può dire di Rossini, che proprio al San Carlo conobbe i suoi maggiori successi. Al San Carlo furono reggiarono tutti autori dell'epoca, molti dei quali ancora oggi dominano nei programmi dei teatri europei.

Dal 1815 al 1822, il direttore musicale del San Carlo fu proprio Gioachino Rossini che, in quel periodo, visse una delle sue stagioni più importanti e prolifiche. Successivamente l'incarico fu attribuito, tra gli altri, a Gaetano Donizetti, direttore artistico dal 1822 al 1838, che vi presentò ben 16 opere in prima esecuzione. Oggi non abbiamo autori contemporanei in grado di scrivere musiche e comporre opere accettabili. La dittatura del modernismo nel melodramma non è riuscita ad imporre la sua musica, quella che in architettura ha come corrispondente le mostruosità partorite dalle archistar. Il risultato è che i teatri in tutto il mondo, ed in Europa in particolare, sono diventati luoghi della memoria, storica. Sono mantenuti immuni dal modernismo. Le musiche fatte per lo sbalzo dei giovani sono rimaste nelle piazze e nelle discoteche piene di fanatici, che urlano e si dimenano come indemoniati. Oggi molti giovani sono impegnati allo spasimo a trarre il massimo piacere dalla loro vita, con risultati modesti se si pensa che debbono integrare con la felicità artificiale ottenuta con le droghe.



Teatro San Carlo di Napoli

Per la serata inaugurale **(1)** del dopo restauro è andato in scena «Peter Grimes» di Benjamin Britten, sotto la direzione di Jeffrey Tate, uno dei più attenti interpreti dell'opera del compositore inglese. La passerella dei politici era al completo. «Un'occasione

di rilancio per la città», è stato il commento di Bassolino (a dispetto delle critiche e delle accuse è ancora governatore della Campania), presente con il sindaco Iervolino, il commissario Nastasi ed il prefetto Pansa. Il teatro, nella sua nuova immagine, ha accolto il proprio pubblico nella sala a cui è stata restituita l'antica bellezza. I grandi lavori di ristrutturazione (i primi lavori importanti dopo quelli del 1816) hanno riportato allo storico splendore il teatro aggiungendo alcune novità: un modernissimo impianto di climatizzazione e un nuovo ridotto.

La tecnica ha fatto la sua parte per rendere il teatro al passo con i tempi. Bassolino sedeva nel palco reale con la moglie, la senatrice Annamaria Carloni, il sindaco, Rosa Russo Iervolino e con il prefetto Alessandro Pansa. *«Il San Carlo è davvero il teatro più bello del mondo - ha detto il governatore - adesso è anche meglio attrezzato, grazie ad un investimento di 50 milioni di euro, che ha dato i suoi frutti in tempi record. A questo punto può esserci davvero un salto di qualità... Il San Carlo potrà portare all'estero, ovunque, la sua produzione. Stasera ascolteremo Jeffrey Tate, e poi arriveranno anche Riccardo Muti e Claudio Abbado»*. Infine la conclusione: *«Il San Carlo è la grande immagine di Napoli nel mondo, stasera rinasce e riparte, e l'augurio è che assieme al San Carlo riparta la città»*.

Il sindaco di Napoli, Rosa Russo Iervolino, ha cercato subito di sfruttare l'occasione per rifarsi un poco la propria immagine. Ha accennato a Napoli travolta dall'emergenza rifiuti: *«Posso dire una cosa un po' cattiva? Mettiamola così, io spero che i giornalisti della TV diano ad una cosa bella come il Teatro San Carlo almeno la metà dello spazio dedicato all'immondizia...»*. A chi le ha fatto notare che l'auspicio non era realistico, anche perché si tratta di argomenti su piani diversi, il sindaco ha replicato insistendo: *«E' giusto però che noi facciamo questa richiesta ai media»*.

Gratitudine è stata espressa al commissario straordinario del teatro Salvatore Nastasi, al quale, con parole accorate del sindaco, è stato chiesto di rimanere nel suo ruolo: *«Il presidente Bassolino, il presidente Di Palma ed io abbiamo chiesto a Nastasi di restare, perché quando qualcuno lavora bene per la città, Napoli gli è grata»*. Pare che Nastasi non si sia impegnato per il futuro. Il sindaco, affacciandosi dal palco reale, ha detto: *«Temevo un po' un effetto troppo nuovo, ma è bellissimo.... Cosa si può volere di più nel momento in cui si mettono assieme una antichissima tradizione, la storia di questo teatro e la sua veste rinnovata»*. Il sindaco ha insistito poi sulla qualità del teatro: *«So che l'acustica è andata bene a Riccardo Muti, che è stato qui un po' di tempo fa. Quindi della qualità non ho dubbi...»*.

Muti, con il carattere che si ritrova, utilizzato come strumento di collaudo acustico è cosa almeno esilarante. Ma il mondo del teatro è sempre stato intriso di pettegolezzi.

Il teatro La Fenice di Venezia

Anche il teatro La Fenice di Venezia ha vissuto una vicenda analoga al San Carlo di Napoli. Con la progettazione e la direzione di Gian Antonio Selva, nell'arco di due anni dalla presentazione del progetto, il Teatro la Fenice di Venezia vide la luce e venne inaugurato il 16 maggio 1792 con la messa in scena de «I Giochi di Agrigento» di Giovanni Paisiello. Il 13 dicembre 1836 il teatro andò distrutto a causa di un incendio, ma fu subito ricostruito sul modello dell'originale, ad opera degli architetti Tommaso Meduna e Giambattista Meduna. Il 29 gennaio 1996 fu completamente (e nuovamente) distrutto da un incendio doloso: le fiamme furono appiccate da un elettricista, Enrico Carella, nel tentativo di evitare penali contrattuali per un ritardo nel suo operato. Quando terminarono nel 2003 i lavori di ricostruzione del teatro, venne organizzata una mostra che ha celebrato gli ornamenti e le dorature, tutte cose che il modernismo ha cancellato sin dai suoi primi vagiti e che ora certo non vede favorevolmente.

La mostra, curata dall'architetto Elisabetta Fabbri, devota al restauro in genere ed a

quello dei teatri in particolare, aveva per titolo: «Splendidezza di ornamenti e doratura - Il ritorno della Fenice». Anche il titolo può essere inteso come una sfida al modernismo. La mostra, che ha avuto l'egida dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti, venne ospitata nel prestigioso Palazzo Loredan, e si svolse dal 15 dicembre 2003 al 6 gennaio 2004. Giustamente è stato dedicato un particolare tributo alle competenze tecnico-scientifiche ed artigianali che hanno reso possibile la restituzione del teatro. L'obiettivo era quello di documentare i diversi saperi storico-filologici, artistici, artigianali e tecnici coinvolti nell'opera di ricostruzione dell'apparato scenografico-decorativo del teatro veneziano. Bozzetti pittorici, intagli, cartapeste e dorature: non solo foto, ma anche esempi, campioni, prove stampi, sculture di gesso. Tra gli oggetti è stato esposto il modello in scala 1:5 del Palco Reale, realizzato in legno, intagliato e dorato, da una ditta di Vicenza. La Fenice, come teatro ricostruito, è un esempio italiano di ricostruzione stilistica (nel filone della ricostruzione di molti edifici di Dresda). Non si tratta però di una copia uguale in tutto e per tutto all'antico teatro. La volontà di restituire alla città il teatro com'era, dov'era ha reso necessario affrontare, e risolvere, alcune complesse problematiche che rimandano alle teorie del restauro conservativo e alla necessità di mediare la ricostruzione, con la memoria del com'era, poiché l'incendio aveva cancellato il «documento» rendendo di fatto impossibile la sua copia. A questa difficoltà si aggiungevano poi le esigenze di dotare il nuovo teatro di moderne strutture tecnico-impiantistiche. Le critiche dei «puristi» sono state implacabili ma non hanno impedito che l'opera venisse completata seguendo lo scandaloso principio che si può anche ricostruire con un po' di fantasia. La mostra ha avuto lo scopo di rendere noto al pubblico il processo di realizzazione dei decori e della scenografia, gli studi alla base della riproduzione, le invenzioni connesse all'esecuzione, i procedimenti artigianali e le lavorazioni manuali con cui sono stati realizzati gli apparati decorativi. Si tratta di tecniche per fare architettura oggi completamente cancellate, competenze professionali che l'architettura modernista ha totalmente distrutto e che sarà molto difficile riprendere.



Il Teatro La Fenice di Venezia

Qualche riflesso delle polemiche attorno ai criteri seguiti per la ricostruzione della Fenice si ritrovano nell'intervista **(2)** di Mara Sartore all'architetto Elisabetta Fabbri ed allo scenografo Marco Carosi.

Mara Sartore: «... *Le polemiche sulla ricostruzione della Fenice sono state numerosissime e tra scandali e nuove gare d'appalto la storia ha occupato ampiamente le pagine di tutti i giornali. Ci parla del progetto dello studio Rossi?*».

Architetto Fabbri: *«Ciò che si vede oggi è il progetto che è stato realizzato dallo studio Rossi Associati. Rossi, morto nel '98, aveva lasciato solo delle idee, la difficoltà fondamentale è stata quella di trasformarle in progetto. Una delle idee centrali di Rossi è l'uso della citazione. Le linee guida del bando non erano così rigide rispetto a come doveva essere effettuata la ricostruzione. E' stata una scelta di Aldo Rossi quella di tornare ad avere il teatro del Meduna. Il bando diceva: 'non potrà essere la Fenice del Selva, che almeno richiami la Fenice com'era prima dell'incendio'».*

Mara Sartore: *«... per la Fenice ha ricevuto l'incarico Mauro Carosi a cui abbiamo chiesto di raccontarci com'è stato trovarsi a ripercorrere un sistema di progettazione antico e quali difficoltà ha incontrato nel suo percorso».*

Marco Carosi: *«Ho lavorato inizialmente su uno scheletro geometrico, sulla struttura architettonica del teatro all'interno della quale si è dovuto ricollocare tutto il materiale pittorico in modo da rispettare al massimo la Fenice com'era prima dell'incendio. Sulle quattromila fotografie che mi sono state fornite, la maggior parte si presentava sgranata e con colori falsati perché si trattava di ingrandimenti di particolari e dunque rappresentava al contempo un aiuto e un'ulteriore difficoltà interpretativa. Questo tipo di lavoro si è potuto fare solo attraverso l'attento studio dei documenti nella profonda comprensione delle intenzioni e dello stile. Se dovessi scegliere un termine per esprimere esattamente ciò che ho fatto direi che ho 'evocato' il teatro di Giambattista Meduna».*

Ma anche sul piano della teoria del restauro e della ricostruzione ci sono novità importanti.

Nuove teorie del restauro: la Carta di Cracovia 2000

L'intervista (3) che Enrico Tantucci ha dedicato al professor Giuseppe Cristinelli: «Un'idea di restauro nata sulla memoria», ci può introdurre nelle novità in fatto di restauro.

Enrico Tantucci: *«Identità e memoria, scelta, progetto. Sono alcune delle parole-chiave indispensabili per interpretare la nuova Carta del Restauro (4) varata a Cracovia e sottoscritta da rappresentanti di Paesi europei ed extraeuropei. Arriva trentasei anni dopo quella di Venezia, con l'obiettivo di integrarla, più di cancellarla e tra i suoi demiurghi c'è ancora un veneziano, il professor Giuseppe Cristinelli, ordinario di Restauro Architettonico all'Istituto Universitario di Architettura di Venezia e vicepresidente del Comitato Cracovia 2000 che ha lanciato l'iniziativa, alcuni anni fa, di un nuovo documento di riferimento per soprintendenze, operatori, storici dell'arte, ma anche e soprattutto per semplici cittadini interessati alla difesa del proprio patrimonio culturale e, dunque, della propria memoria».*

Giuseppe Cristinelli: *«In trentasei anni il concetto di restauro si è profondamente modificato e se l'estetica e la storia erano i riferimenti principali della Carta di Venezia, al centro ora è il concetto di memoria, la forma a priori comune a ogni uomo che dà valore alle tracce del passato e permette di identificare ciò che un patrimonio culturale rappresenta. La memoria va oltre il rapporto tra estetica e documentazione e implica la scelta: l'operazione che ci permette di distinguere ciò che merita di essere conservato da ciò che invece può essere dimenticato. Non si può conservare tutto indistintamente, perché si finirebbe solo per accatastare, come ricordava opportunamente Massimo Cacciari durante i lavori preparatori della Conferenza di Cracovia. Inoltre il patrimonio può cambiare. Va conservato anche perché ciò che noi oggi non capiamo di esso, potrà essere compreso in futuro da altri. Pensiamo, ad esempio, alla concezione quasi deteriorata che si aveva alla metà dell'Ottocento per le architetture di Francesco Borromini e al ricono-*

scimento della sua genialità da parte degli storici di oggi».

E. T.: «Ma fino a dove è lecito spingersi per restaurare o ripulire un monumento? Qual è il limite entro il quale un bene artistico o storico rimane se stesso?».

G. C.: «Non ci sono formule e non basta il rispetto delle norme. Bisogna avere fiducia nel principio umano di identificazione delle cose. Bisogna scegliere e dalla scelta, dunque, deriva inevitabilmente il concetto di progetto, perché la conservazione non è più tecnica, è un fine».

E. T.: «Il progetto di conservazione - termine nuovo applicato al restauro - deve dunque precedere le tecniche di intervento, i mezzi per ottenere il risultato desiderato».

G, C.: L'uso, non l'abuso diventa fondamentale, perché è attraverso di esso che un bene artistico o architettonico mantiene parte delle sue funzioni primarie. I concetti di restauro e conservazione non sono dunque antitetici, non alternativi, perché il secondo è al servizio del primo».

L'architetto **Vilma Torselli** è molto impegnata sul fronte delle teorie della nuova architettura. Sulla Carta di Cracovia esprime qualche dubbio. Ci parla **(5)** di Cristinelli, sempre in riferimento alla Carta del Restauro, con tutto il dibattito raccolto in un volume, «*La Carta di Cracovia 2000. Principi per la conservazione e il restauro del patrimonio costruito*», dello stesso Cristinelli.

La Torselli dice: «Solo il tempo dirà se non si tratti di una ennesima Carta delle Buone Intenzioni, destinata a scontare con la disattenzione quel tanto di indefinitezza che accompagna ogni tentativo di regolamentazione delle discipline umanistiche, del resto, l'arte del '900 è piena di Carte, Manifesti, Dichiarazioni e Proclami puntigliosamente redatti, sbandierati e tranquillamente dimenticati, uno in più non fa la differenza».

A dispetto dell'attuale continua attesa di un futuro radioso, quello che certamente non verrà cancellato è il bisogno di fermare il tempo. Un tentativo destinato a fallire, ma egualmente ripetuto anche se la sconfitta nella lotta contro l'irreparabile trascorrere del tempo è assolutamente certa. Le «lacrimae rerum» di virgiliana memoria tornano a dispetto della fine ultima di tutte le cose e di tutti gli esseri.

Il commento di Enzo Cetrangolo **(6)** al celebre passo dell'Eneide di Virgilio vale la pena riportarlo integralmente:

«Guardiamo le rovine di una città scomparsa, dove scorre l'eco di una vita; un tempio deserto a sommo di un'altura che fu già un'acropoli marmorea di statue e di colonne sulla vista profonda del mare; pietre, reliquie erbose dalle quali possiamo ricomporre e udire il suono del passato in questo limite dove sembra fermarsi la distruzione silenziosa. Ecco, immaginate l'opera del tempo dalla presenza di una traccia scoperta, il dolore delle cose rapite, effigiate nella memoria. Ecco la voce di Virgilio sulle figurazioni delle vicende umane: 'sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt' (I, 462). Le cose si fanno misteriose appena rievocate; ne trema il cuore e la mente. ... Comincia da Virgilio... la coscienza di un palpito vano, pur nell'accettazione di una fatalità irrevocabile sopra l'incerto cammino mortale che termina nell'ombra, ... o in un quieto e opaco ricordo della luce. 'Loca nocte tacentia late. Inania regna. Tenues sine corpore vitae' (VI, passim): la mesta credenza nelle favole dei Mani, lo squallore del sepolcro. L'aldilà è un sogno o una veglia che sa di sognare».

Le radici del restauro sono quindi nella nostra anima, nella nostra vita di ogni giorno, nella nostra storia come nei sogni che ci portiamo dietro. L'impostazione che Cristinelli ha dato ai nuovi principi del restauro è di grande valore, anche se rifarsi al passato, allargando i riferimenti al mondo classico, presso il quale il restauro era ben conosciuto e praticato, sarebbe stato quanto mai opportuno.

Vediamo (7) che cosa pensa l'architetto Torselli del legame tra il futuro ed il passato. Vedremo che con i concetti che espone è molto difficile anche solo accettare l'idea di restauro e men che meno di ricostruzione.

«La posizione dell'architettura italiana e dell'Italia in generale nei confronti della modernità e di tutto ciò che essa comporta è nel complesso caratterizzata da indifferenza, disattenzione e talvolta ostile resistenza».

La modernità comprende molti aspetti. C'è l'aspetto della scienza e della tecnica, dove abbiamo una posizione a dir poco schizofrenica, combattuti tra l'orrore per una scienza fuori dal controllo della politica, tra le difficoltà di raggiungere una conoscenza anche minima dei problemi, tra l'ostracismo decretato dai cultori delle scienze umane. C'è poi l'aspetto della modernità nell'arte, dove la nostra incultura scientifica ci impedisce di vedere la totale estraneità delle arti moderne verso il mondo della scienza. In tutta questa confusione la nostra ostile resistenza verso la modernità dell'arte è il nostro unico tratto positivo.

«E' una situazione allarmante, da più parti e da autorevoli voci denunciata, che rischia di relegarci in coda a quella marcia verso il progresso e la modernità che il resto del mondo civile sta compiendo a grandi passi: l'opinione comune è che dobbiamo allinearci, dobbiamo fare spazio all'architettura contemporanea, siamo nell'epoca dell'architettura moderna, quella dobbiamo fare».

La «marcia verso il progresso» è cosa ben risibile se viene declamata in Italia, dove gli unici momenti di progresso autoctono ci furono solo dagli inizi del XX secolo, portati poi avanti dal fascismo, infine diventati tabù per la nostra storiografia ufficiale. Attualmente viviamo in un deficit clamoroso di innovazione nella tecnica, con riflessi drammatici sulla nostra produzione industriale. Essere in coda alla marcia, che il resto del mondo civile percorrerebbe trionfalmente, sembrerebbe riferito solo all'architettura perché degli altri campi non pare che il nostro architetto si interessi molto.

«... Siamo nell'epoca dell'architettura moderna, quella dobbiamo fare». Ma le contraddizioni si sprecano perché pare che non si possa neppure dire che cosa è, o dovrebbe essere, l'architettura moderna. Più avanti, ispirandosi a Louis Kahn si dice che l'architettura non esiste ma esistono solo le opere *«... che poi, la categoria forse non esiste neppure lei, come non esiste l'architettura, ma solo l'opera di architettura esiste: sono parole di Louis Kahn («Louis I. Kahn, idea e immagine», 1980), che con perfetto parallelismo si riscontrano con quelle di Gombrich quando dice che non esiste una 'cosa' chiamata arte, ma esistono gli artisti».*

Questo equivale a fare dell'artista un oggetto di culto, l'artista è l'opera d'arte, non esisterebbe trasferimento delle idee e delle passioni alla materia. L'opera d'arte non è più catarsi, quindi, secondo un vecchio schema, non dovrebbe neppure essere arte. La civiltà delle immagini televisive e più ancora di quelle digitali, con la manipolazione senza limiti a cui sono soggette, è stato l'elemento che ha trasformato in questo senso l'arte delle immagini distruggendola? Purtroppo la modernità in architettura esiste ed è ben delimitata dall'esibizione senza pudore del brutto.

«... Parafrasando Jerome Bruner si potrebbe dire che l'architettura è un po' la narrazione della nostra storia, senza intendere la memoria come pura trascrizione del passato, perché il ricordo è sempre un atto d'invenzione. E proprio nell'elaborazione del passato, patrimonio non condivisibile, peculiare per ogni individuo ed ogni società, ci sono tutte le ragioni della nostra attualità, è lì il nucleo promotore del cambiamento e della presa di coscienza di una propria, moderna autonomia intellettuale...».

Peccato che l'architettura «moderna» del passato rifiuta tutto, trasferendo utopie e progetti in un futuro mitico ed impossibile, un futuro che si concretizza solo con rendere eterno il presente. Ciò che il modernismo ha gettato in una colossale discarica, viene recuperato con il restauro, ben protetto oggi da una giustificazione scientifica. Come già è accaduto per i marmi e le statue di Roma antica, calcinate al fuoco per trarne calce, come è già successo alle statue medievali in Francia durante la Rivoluzione, così da alcuni decenni hanno cercato di fare gli architetti del modernismo con il nostro passato.

Note

- 1) Il Mattino, 25 gennaio 2009,
<http://www.ilmattino.it/articolo.php?id=43680&sez=NAPOLI>
- 2) Mara Sartore, «Bentornata Fenice», 10 dicembre 2003.
http://www.exibart.com/exibart.pdf/articolo_crea_pdf.php?IDNotizia=8712
- 3) Enrico Tantucci, Intervista a Giuseppe Cristinelli, «Un'idea di restauro nata sulla memoria», Trieste Contemporanea, novembre 2000, numero 6/7
<http://www.triestecontemporanea.it/pag9a.htm>
- 4) Carta di Cracovia, <http://www.triestecontemporanea.it/pag5.htm>
- 5) Vilma Torselli, 17 agosto 2006) <http://www.artonweb.it/index.htm>
http://www.antithesi.info/testi/testo_2.asp?ID=315
- 6) Enzo Cetrangolo, «Breve storia della letteratura latina», Edizioni Studio Tesi, Porde-
none, 1991; Editori Riuniti, 1983.
- 7) Vilma Torselli, «La modernità, tramite tra passato e futuro», in Storia e Critica, 19
gennaio 2004, http://www.antithesi.info/testi/testo_2.asp?ID=325

Dal Rinascimento a Wright

Come finì il Rinascimento in Italia

Il sacco di Roma del 1527

«... dopo il sacco di Roma Alla metà del secolo [XVI] l'assoluta predominanza italiana nelle arti si andava esaurendo, a mano che Francia, Germania, Paesi Bassi, Spagna e persino Inghilterra cominciarono ad acquisire una propria sicurezza culturale. Così proprio nel momento in cui le idee del Rinascimento italiano si diffondevano ..., la loro fonte si andava esaurendo.» (1)

Il Rinascimento è ispirato dal culto delle rovine, un aspetto che ha dominato la cultura occidentale e che, ancora oggi per certi aspetti sopravvive, anche nel clima di dissacrante innovazione creato dal modernismo,. Qualche traccia di questo culto la troviamo, sin dal medioevo, nel desiderio di tornare ad una favolosa ed immaginaria età dell'oro, quella che sarebbe esistita durante l'Impero romano.

Non esiste nulla di simile nelle altre civiltà e nelle altre architetture. Con il trapasso alla civiltà cristiana i monumenti dell'età classica, durante l'alto medioevo, erano considerati depositi da cui attingere materiali per i nuovi edifici, riutilizzati dopo aver compiuto certi riti simbolici per cancellare le tracce di un passato riprovevole e peccaminoso. Ad esempio venivano cancellati precedenti ornamenti ed i capitelli spesso venivano riutilizzati capovolti. Il Rinascimento fu una rinascita dell'amore per il bello così come era inteso nel periodo d'oro dell'Impero Romano, con tutti gli ovvi rischi di richiamare in vita antiche forme che simboleggiavano culti pagani.

Ma il Rinascimento italiano, che aveva a Roma ed alla corte dei Papi il centro di ispirazione, subì un arresto con l'invasione dei Lanzichenecci (così chiamati dal tedesco *Landsknecht*, "servo della terra"). I Lanzichenecci erano le migliori truppe di fanteria al servizio dell'Impero; modellate sull'esercito mercenario svizzero, avevano già dato "buona" prova di sé nella repressione delle rivolte contadine in Germania. Come corpo speciale furono istituiti ufficialmente dall'imperatore Massimiliano I nel 1493. La maggior parte erano volontari, combattevano dietro compenso, diventando soldati a tutti gli effetti, nel senso che la vita militare era il loro lavoro per sostentarsi economicamente. Erano pagati ogni cinque giorni e, nel caso non fosse disponibile il denaro, avevano l'autorizzazione a saccheggiare per la durata di un giorno la città dove si sarebbero trovati.

Sfortunatamente erano truppe scarsamente controllabili a causa della loro avidità e del loro fanatismo. Quasi tutti i Lanzichenecci erano infatti di fede luterana, e vedevano con profondo odio la signoria del Pontefice, e Roma era considerata come una Babilonia decadente e corrotta. Tale concezione avrebbe avuto effetti gravissimi durante la loro avanzata nel cuore dell'Italia, dove penetrarono dopo essere sfuggiti di mano ai loro condottieri. Il primo: il generale Georg von Frundsberg, veterano delle campagne contro la Francia, si ammalò e dovette ritirarsi. Il secondo: il duca Carlo di Borbone, non aveva la stoffa del comandante e cadde durante le prime fasi dell'assedio di Roma.

Così alla fine i Lanzichenecci non vennero pagati da chi li aveva ingaggiati. Divennero un'orda priva di guida. Allora si scatenarono senza alcun freno e i romani vennero massacrati. Di ciò che è realmente accaduto esistono diverse versioni. I fatti qui riportati non sono certi, ma solo probabili e verosimili. Ma quello che è certo è che il Rinascimento italiano morì nel sangue di migliaia di romani, grazie all'incapacità politica e militare del papato e in particolare di Papa Clemente VII, che apparteneva alla illustre famiglia dei Medici e che

voleva svolgere una politica estera senza curarsi di proteggersi con un esercito efficiente, mentre nel resto d'Europa tutti gli equilibri venivano distrutti e si preparavano rivolte e stragi. Un contributo decisivo allo svolgersi della tragedia venne dall'ostinazione con cui i romani, come molti altri italiani, si rifiutarono di collaborare alla difesa della loro città. L'alto clero, abituato agli agi ed al lusso, subì angherie e violenze indicibili, ma anche meritate. I Lanzichenecchi restarono a Roma in tutto ben nove mesi. Sembra che alla fine, dopo il sacco, la popolazione sia calata di due terzi, morti oppure fuggiti dalla città. Certe fonti parlano di cinquantamila ridotti a ventimila, altre riferiscono da novantamila passati a trentamila. La città venne accuratamente svuotata di tutti gli oggetti di valore e gli abitanti superstiti ridotti a vivere come schiavi per nutrire e servire gli occupanti, non più un esercito ma una masnada. Le altre città-stato italiane se ne stettero a guardare sia per ignavia sia perché temevano l'espansionismo dei domini del papato, e si auguravano che questi venissero ridotti.

Gli argomenti di cui si parla

Argomento centrale è il Rinascimento, soprattutto con i suoi antefatti e con il suo epilogo. Dal 1400 al 1800, con tutte le sue varianti, il Rinascimento è stato uno stile internazionale, un modo di pensare che si è diffuso in tutto il mondo della civiltà europea. I suoi ultimi segni di vita si sono manifestati negli insegnamenti della tanta vituperata scuola di Beaux Arts a Parigi, la scuola che sino agli anni della giovinezza di Wright, dava il suggello alla preparazione di un bravo architetto che aspirava al successo. Daremo uno sguardo al Rinascimento in tre diversi momenti storici, molto lontani tra loro.

Il primo è quello della Roma nel VI secolo, quando ha inizio la progressiva distruzione dell'architettura dell'impero romano d'Occidente. Anche le rovine sono architettura! Di costruito di quel periodo rimane ben poco. Si stavano preparando le rovine dell'antichità classica, che avrebbero ispirato il Rinascimento molti secoli dopo. Neppure il Romanico esisteva perché non era stato ancora inventato. Solo qualche pregevole chiesa e qualche edificio pre-romanico costruito dai re barbarici, soprattutto a Ravenna, dove vennero realizzate opere ispirate da Bisanzio. In questo primo momento si inizia la distruzione della stupenda Roma dei Cesari. La sua bellezza e la sua ricchezza eserciteranno un'attrazione irresistibile per i barbari del nord.

Il secondo è quello della Roma nel XVI secolo, mille anni dopo, quando ancora sopravvivono ed incombono le rovine dell'architettura romana, ed esiste in Italia e nelle regioni che avevano fatto parte dell'Impero Romano, una grande architettura romanica, che è già stata superata per essere sostituita dall'architettura rinascimentale, mentre nel resto d'Europa sovrastavano le gigantesche cattedrali gotiche. Due secoli dopo, nel 1756 Giambattista Piranesi, *architetto veneto*, come lui stesso si definisce, pubblica a Roma la prima edizione delle ***Antichità romane***, nella stamperia di Angelo Rotilj, dandoci una visione avvincente delle rovine dell'antica Roma. Ciò che Piranesi ci ha lasciato non doveva essere molto diverso dalla realtà di due secoli prima.

Il terzo è quello degli inizi del XX secolo, quando trionfa l'architettura organica di Wright, che rifiuta il Rinascimento. Wright si è ispirato all'architettura giapponese, a quella Maya, a quella spagnola del sud America, anche se non gradiva che lo si dicesse. Al contrario ha platealmente ignorato e rifiutato il Rinascimento, anche quando visse a Fiesole con la sua amante. Ma in poco tempo, durante gli anni trenta, del vero Wright verrà utilizzato solo il nome, mentre la sua architettura verrà definitivamente relegata nel passato con il contributo dello stesso Wright, che tenta di sopravvivere a se stesso progettando secondo lo stile dominante.

Verranno mostrati diversi squarci tratti dalla storia e da testimonianze dirette per dare una descrizione dei tre momenti sopra indicati.

L'assedio di Roma del 537

Prima dell'era attuale l'architettura insegnava a costruire edifici che durassero nel tempo, quindi in grado di resistere al degrado dei materiali e alle offese degli uomini e delle intemperie. Dopo la scomparsa di un potere politico stabile, rappresentato dall'Impero Romano d'Occidente, gli edifici venivano costruiti, quali più quali meno, per resistere ad aggressioni almeno di piccoli gruppi. In altre parole tutta l'architettura si era adattata a garantire una sia pur minima difesa militare, anche nel caso di edifici sacri. Questa trasformazione venne applicata, in tutto il territorio dell'Impero e in particolare a Roma, anche agli edifici antichi riutilizzati. Certo non disponiamo di immagini che ci rappresentano le città e i loro edifici principali in questo periodo. Possiamo solo farcene un'idea dalle poche tracce restituite dall'indagine archeologica.

Recentemente (2) è venuto alla luce uno degli accampamenti fortificati creati dagli Ostrogoti per assediare Roma nel 537. Pare che di questi accampamenti gli assalitori ne abbiano costruiti sette, tutti attorno alla città. I muri sono di pietra impastata con fango, utilizzando il materiale ricavato dalla demolizione delle ricche ville patrizie fuori le mura aureliane.



Fig. 1 - Scavi nel Parco degli Acquadotti, tra alto Medioevo ed età imperiale. L'accampamento, o meglio il fortilizio, le cui mura sono riemerse con gli scavi, era stato costruito all'incrocio tra due acquedotti, quello Claudio e quello Marcio. Come racconta lo storico bizantino Procopio, che scriveva due secoli dopo questi avvenimenti, in quell'accampamento erano stanziati 7 mila uomini. I Goti tentarono di prendere per sete i romani bloccando appunto gli acquedotti, oltre ai due al cui incrocio avevano posto il campo, anche l'acquedotto dell'Acqua Vergine, sotto il Pincio, accanto a un altro loro forte, quello dove ora c'è l'attuale Villa Medici. Non riuscirono però nel loro intento anche perché la città poteva comunque rifornirsi d'acqua grazie al fiume. Il luogo dove sorgeva l'accampamento dei Goti si chiama, tuttora, Campo Barbarico, a ricordo di quegli avvenimenti remoti.

Nella sua storia millenaria Roma subì molti assedi, quasi tutti conclusi con la vittoria degli assediati. Ma circa mille anni prima dell'assedio dei Lanzichenechi, Roma subì un assedio che si concluse invece con la vittoria degli assediati. Ad aggredirla erano stati gli *antenati* dei Lanzichenechi, gli Ostrogoti, che cercavano di sconfiggere Belisario, venuto da Costantinopoli per cacciarli dall'Italia. Belisario disponeva di un esercito molto inferiore di numero dell'esercito Ostrogoto. Esistono punti in comune tra le due vicende, con una pic-

cola differenza: nel 537 gli assediati non riuscirono ad entrare a Roma e furono sconfitti con gravi perdite.

I punti in comune tra i due assedi sono: le mura di difesa, le stesse mura fatte erigere da Lucio Domizio Aureliano tra il 271 e il 275, per una estensione di circa 19 km. Queste mura delimitano, salvo qualche eccezione, i rioni del centro storico di Roma. Furono restaurate e rinforzate all'inizio del IV secolo dall'imperatore Massenzio, ristrutturata nel biennio 401-402 dall'imperatore Onorio, per difendere la città dalla minaccia dei Goti; nell'occasione l'altezza delle mura, che oscillava tra 6 e 8 metri, fu raddoppiata. Attualmente la lunghezza delle mura, ancora in buone condizioni, è di circa 13 km. Roma è l'unica capitale europea che ha conservato le sue mura.



Fig. 2 - Le mura di Roma nella zona del Celio, tra porta San Sebastiano e porta Ardeatina

Gli aggressori Ostrogoti non disponevano di macchine d'assedio. Nel caso dei Lanzichenecchi questi non avevano artiglieria. In entrambi i casi i difensori erano superiori in armi da tiro. Le truppe greche di Belisario erano impareggiabili nel tiro con l'arco anche da cavallo, mentre i goti non sapevano maneggiare le macchine d'assedio e tiravano con l'arco solo da fermi. Gli assediati, senza contare la popolazione, erano circa cinquemila in entrambi i casi e gli assalitori erano sempre molto superiori di numero, dell'ordine delle ventimila per i Lanzichenecchi, gli Ostrogoti dell'ordine dei trentamila e forse molto di più. L'assedio di Roma del 537 fu una delle battaglie più importanti della prima fase della guerra gotica, ed è la parte che conosciamo meglio, grazie alla narrazione lasciata da Procopio di Cesarea. Questa battaglia sancisce la straordinaria bravura di Belisario, che con poche truppe sconfiggerà gli Ostrogoti, usando la superiore tecnica militare dei bizantini. Belisario a Roma sperimentò la sua tattica della "guerra di logoramento", cioè nell'evitare il più possibile lo scontro in campo aperto con il nemico, molto superiore di numero, ma nel continuare a infastidirlo con scaramucce, eseguite quasi interamente da arcieri a cavallo. Belisario per la sua guerra di logoramento aveva bisogno sempre di trincerarsi in posti ben fortificati: Roma era un luogo adatto per condurre una guerra del genere, e gli Ostrogoti avevano sbagliato a lasciare che Belisario potesse impossessarsi di Roma. Il blocco navale, tentato dagli Ostrogoti con la costruzione di una flotta, fu poi vanificato del tutto dalla potente flotta bizantina, che affondò le navi degli ostrogoti e riuscì a portare viveri e rinforzi a Roma.



Fig. 3 - Ritratto di Aureliano nel Museo di Santa Giulia a Brescia. La forza espressiva di questa scultura è impressionante. Nello sguardo c'è smarrimento, non c'è nulla di eroico.

Nel dicembre del 536 Belisario entrò a Roma, che allora aveva solo 50.000 abitanti. Era quindi una città vuota, con gli immensi, splendidi edifici imperiali ancora in piedi. Nel periodo del suo massimo splendore Roma era arrivata ad un milione e mezzo di abitanti. Belisario non trovò resistenza da parte dei pochi Ostrogoti che presidiavano la città. Saputo che un esercito Ostrogoto dal nord Italia si era messo in marcia contro di lui, Belisario si preparò all'assedio. Provvide a far riparare le mura aureliane prima che gli Ostrogoti arrivassero. Belisario ebbe il tempo di inviare un suo ufficiale a Bisanzio per consegnare le chiavi di Roma all'Imperatore Giustiniano I.

Nel febbraio del 537, più di trentamila Ostrogoti si trovavano alle porte di Roma, pronti all'assedio. Belisario disponeva solo di cinquemila uomini, non sufficienti per la difesa della città, e le mura aureliane erano facilmente espugnabili dato il loro cattivo stato. Gli Ostrogoti si posizionarono attorno alla città, costruendo, come si è detto, sette accampamenti fortificati per bloccare l'arrivo dei rifornimenti. Il diciottesimo giorno d'assedio gli Ostrogoti attaccarono, ma la loro disorganizzazione e l'inesperienza nell'uso delle macchine d'assedio permise ai bizantini di ottenere una facile vittoria, mietendo un gran numero di vittime tra le file nemiche.

Ma la vittoria non servì a rompere l'assedio, e Belisario sapeva che il suo esercito era comunque di gran lunga inferiore agli Ostrogoti che non poteva affrontare in campo aperto. Così decise di inviare un messaggero all'imperatore Giustiniano per chiedere rinforzi. Contemporaneamente si vide costretto ad effettuare scelte drastiche per migliorare la difesa. Fece uscire dalla città tutti coloro che non erano in grado di brandire un'arma, e obbligò gli abitanti rimasti a diventare soldati per sorvegliare le mura. I rinforzi arrivarono dal mare e presero gli Ostrogoti alle spalle e li batterono.

Anche nell'assedio del 1527 esisteva fuori dalla città un possibile aiuto costituito da un esercito formato da truppe delle principali città italiane, riunite nella così detta Lega di Cognac di cui si parlerà in seguito. Questo esercito, anche se guidato da un codardo, sarebbe potuto intervenire con successo contro i Lanzichenecchi, almeno subito dopo la presa della città, quando questi erano impegnati ad ubriacarsi, depredare ed ammazzare i romani.

Torniamo indietro di mille anni. La vittoria dei bizantini fu in realtà una ulteriore sciagura per Roma e per tutta l'Italia. I regni barbarici che nascevano dopo le invasioni, grazie alla fusione dei popoli barbari con i latini, restituivano alla stessa popolazione latina un po' di quell'orgoglio necessario per difendersi. I bizantini, che volevano annettersi l'Italia solo per accrescere le loro entrate fiscali, distrussero questi regni sul nascere, contribuendo a cancellare insieme ai monumenti, la memoria storica della civiltà romana, compresa la lingua. I greci ancora oggi parlano greco, mentre noi, dal tempo delle invasioni barbariche, non

parliamo più il latino. Quando poi arrivarono i longobardi, che i bizantini non poterono vincere, della eredità romana, almeno nel nord, non restò nulla.

Nella sua lunga storia la città di Roma ha sofferto numerosi saccheggi, ma il più drammatico resta certamente quello del maggio 1527.

1527, breve cronaca di una catastrofe annunciata, che nessuno riuscì ad evitare.

Roma venne espugnata in pochi giorni e ne seguì il saccheggio della città. Formalmente fu solo un episodio secondario delle varie guerre d'Italia che contrapposero Francia e Spagna per la supremazia in Europa. Tuttavia la sua valenza simbolica fu enorme, tanto da risuscitare negli ambienti culturali europei le terribili immagini delle antiche invasioni barbariche. Persino Enrico VIII re d'Inghilterra rimase sconvolto dall'evento, alleandosi subito con la Francia in funzione anti-imperiale. Ma come fu possibile una simile tragedia?

Contrariamente a quel che si vuol far credere, essa non fu il frutto di situazioni accidentali, ma il risultato obbligato dell'inefficienza dei governanti italiani dell'epoca. Eccetto la Repubblica veneta, tutti gli altri stati erano incapaci di contrastare validamente la presenza straniera sul loro territorio, mettendo da parte le loro rivalità. Dopo la disastrosa sconfitta di Francesco I a Pavia, infatti, sembrò che le forze imperiali avessero conquistato definitivamente il controllo dell'Italia. Carlo V costrinse il rivale a firmare il Trattato di Madrid (gennaio 1526), in cui il monarca francese si impegnava a rinunciare ad ogni suo diritto sull'Italia e sulla Borgogna. (si veda 3)

Liberato dalla prigionia, però, Francesco I rinnegò le clausole del trattato, cercando subito alleanze per rovesciare la sfavorevole situazione politico-militare. Grazie ai buoni uffici della madre, Luisa di Savoia, egli ottenne presto il tacito appoggio di Venezia e del papato, preoccupati dalle continue ingerenze spagnole nei loro domini. Alla coalizione anti-imperiale si unì anche il duca di Milano Francesco Maria Sforza e il suo astuto cancelliere Girolamo Morone, che seminò zizzania tra gli italiani fedeli a Carlo V. Non era questa un'impresa difficile vista la tendenza degli italiani a odiarsi tra loro con accanimento. Finalmente nel maggio 1526 si giunse ad un'alleanza vera e propria tra la Francia e i vari principati della penisola, inclusa Firenze: ciascuno avrebbe contribuito con uomini, armi e denaro alla cacciata degli spagnoli dall'Italia, ridando l'indipendenza politica al Ducato di Milano e al regno di Napoli. Conosciuta come Lega di Cognac, l'alleanza partì subito con il piede sbagliato perché Francesco I continuò segretamente a trattare con Carlo V per il riscatto dei figli, tenuti in ostaggio a Madrid come pegno della sua fedeltà al precedente trattato di pace. Nel frattempo l'esercito dei confederati, guidato da Francesco Maria della Rovere, condusse la guerra in modo così fiacco e inconcludente da permettere agli spagnoli - inizialmente svantaggiati - di riorganizzarsi. Una rivolta milanese contro le truppe imperiali fallì miseramente, costringendo lo Sforza ad una fuga precipitosa, mentre i soldati di Papa Clemente VII subivano una dura sconfitta a Castellina per mano dei Senesi, schierati dalla parte dell'imperatore. Due mesi dopo il "valoroso" cardinale Pompeo Colonna tentò un colpo di stato contro il pontefice, che fu quindi costretto a concludere una tregua di quattro mesi con l'imperatore, che non si placò.

La controffensiva di Carlo V fu rapida e feroce. Nell'autunno 1526 egli inviò in Italia settentrionale un contingente di quattordicimila Lanzichenechi, con il compito di sconfiggere la coalizione nemica e occupare lo Stato Pontificio. Finché Frundsberg mantenne la guida dell'armata, questa si mosse senza compiere eccessi. Partiti da Trento, i Lanzichenechi raggiunsero il Po con relativa facilità, senza alcun contrasto efficace da parte dell'esercito della lega a causa della condotta di Francesco della Rovere eccessivamente cauto, perché temeva che il papato, allontanato il pericolo delle truppe imperiali, avanzasse nuove pretese territoriali. I Lanzichenechi furono disturbati qua e là da Giovanni dalle Bande Nere (della famiglia dei Medici), capitano e abile stratega, che morirà ad appena 28 anni, per le conseguenze di una ferita ad una gamba causata da un colpo d'archibugio. Come già

detto, improvvisamente Frundsberg dovette ritirarsi dalla campagna militare per una grave malattia; lo sostituì al comando il duca Carlo di Borbone, stratega militare ma pessimo condottiero. Questo fatto rappresentò una svolta drammatica nella vicenda perché diede il via al rapido disgregamento disciplinare dell'esercito imperiale, ormai diventato una vera e propria orda. Malamente stipendiati dall'imperatore, i Lanzichenecci si diedero al saccheggio sistematico delle regioni attraversate, lasciandosi dietro una terribile scia di morte e distruzione. Nonostante il caos organizzativo, l'armata del Borbone riuscì a raggiungere Roma ai primi di maggio del 1527. Un esercito organizzato e dotato di artiglieria mobile leggera, anche se inferiore di numero, avrebbe potuto batterli facilmente. Il generale francese Carlo di Borbone decise di attaccare subito la città per evitare di essere intrappolato a sua volta dall'esercito della Lega, che stazionava ancora in Toscana e che per lui avrebbe potuto costituire un pericolo, ma che in realtà non si mosse. La popolazione di Roma, quando non era indifferente verso il papato, gli era apertamente ostile. Non erano rari gli episodi di insofferenza anche dopo il ritorno dei papi da Avignone.

“Bastardo sodomita, per i tuoi peccati Roma sarà distrutta. Confessati e convertiti, perché tra 14 giorni l'ira di Dio si abatterà su di te e sulla città”

Queste parole risuonarono lugubri il 18 aprile del 1527, mentre dalla loggia di san Pietro Papa Clemente VII si apprestava a benedire i fedeli presenti. L'uomo era nudo, e aveva in una mano un teschio; il suo nome era Brandano. Era una profezia sinistra, che si sarebbe purtroppo avverata, anche se con qualche giorno di ritardo. Il conflitto tra papato e Carlo V di Asburgo era al culmine, e l'imperatore, stanco della minaccia rappresentata dal Papa, che brigava con il suo nemico Francesco I di Valois, si apprestava a mandare il suo esercito verso Roma, proprio per catturare il Papa. Spaventato dall'arrivo dell'armata imperiale, il Papa aveva implorato i romani di rimanere in città per difendersi. Ma lo spirito guerriero non si improvvisa. Qualcuno ascoltò l'esortazione, altri invece fuggirono, altri ancora stupidamente nascosero i loro beni e tesori, addirittura qualcuno mise in convento mogli e figlie, con la speranza di proteggerle, pochi, in verità, si arruolarono per dar manforte alle truppe pontificie. A comandare la difesa della capitale c'era Renzo di Ceri, con circa 5.000 soldati e una forte artiglieria. Nel 1527 le mura erano state consolidate e rese molto più efficaci grazie alle tecniche di difesa acquisite durante il medioevo.

Il 20 aprile 1527, le truppe dell'imperatore, al comando del duca Carlo di Borbone connestabile di Francia, arrivarono nei pressi della città eterna; l'assalto alle mura del Borgo iniziò la mattina del 6 maggio 1527 e si concentrò tra il colle Gianicolo ed il Vaticano.

Ma la battaglia non fu facile neppure per gli assalitori quel 6 maggio, quando i circa 20.000 soldati di Carlo V arrivarono a Roma da Monte Mario. I Lanzichenecci si lanciarono all'assalto, ma i difensori in un primo momento ebbero la meglio e li respinsero. Ritornarono all'attacco con alla testa il proprio conestabile. La resistenza fu tanto feroce che Carlo di Borbone cadde morto colpito da un tiro d'archibugio, si dice sparato proprio da Benvenuto Cellini. Purtroppo la difesa non durò a lungo. Non appena una pattuglia riuscì a entrare per una finestra di una cantina del cardinale Armellini (che ovviamente aveva compiuto un *abuso edilizio*), lo sconforto prese il sopravvento e i difensori non ebbero altra scelta che ritirarsi. Gli invasori dilagarono nella zona tra il Gianicolo e il Vaticano. La resistenza della guardia svizzera, che si sacrificò sino all'ultimo uomo, consentì al pontefice di rifugiarsi dentro Castel Sant'Angelo. Papa Clemente VII, un Medici, nipote di Lorenzo il Magnifico, non voleva lasciare l'altare dove stava pregando, allora fu trascinato con la forza dai suoi cardinali e vescovi che si stavano rifugiando in Castel Sant'Angelo.

Entrata in città, la soldataglia, tra le cui fila si era aggiunta una nutrita schiera di delinquenti comuni, ladri e assassini, si lanciò all'assalto di palazzi nobiliari, di chiese, anche di semplici abitazioni di povera gente. Era l'inizio del sacco di Roma, uno degli episodi più cruenti della millenaria storia della città. In soli 4 giorni, migliaia di persone, donne, bambini, anziani, vennero trucidati e fatti a pezzi; non si contarono i casi di stupro, di saccheg-

gio nelle chiese, dove veniva asportato tutto ciò che aveva un valore veniale, ma non solo. L'eccitazione della marmaglia era tale che vennero profanate reliquie, vennero distrutte opere d'arte, devastate biblioteche e diroccate le case patrizie.

Francesco Guicciardini allora era presso l'esercito dei confederati in qualità di ambasciatore pontificio. Egli scrisse più tardi i fatti della tragedia romana nella sua celebre *Storia d'Italia*: dove diede sfogo all'amarezza nei confronti dei principati italiani, incapaci di difendere se stessi e la città di Roma dalla "barbarie tedesca". E in effetti gli alleati avevano fatto ben poco per proteggere il pontefice, rimpallandosi poi tra loro la responsabilità dell'accaduto. La Lega di Cognac si esaurì ingloriosamente qualche anno dopo, lasciando Carlo V padrone quasi assoluto dell'Italia. Guicciardini non lesinò le critiche alla Chiesa. Nelle vicende militari di Roma Castel Sant'Angelo ebbe un ruolo importante (4). La rocca non era stata preparata per resistere a un lungo assedio. Non c'erano viveri, munizioni, riserve: la situazione era davvero drammatica. Tutti volevano entrare nel castello per scampare alla morte. Il racconto degli avvenimenti presenta diverse versioni. La resistenza durò circa un mese, fino a quando il 5 giugno 1527 il Papa fu costretto a capitolare, pagando ingenti somme di denaro, perdendo parte dei territori dello Stato Pontificio, sottomettendosi al Sacro romano impero.

I mercenari tedeschi restarono in città e dettero libero sfogo al loro odio per la Chiesa cattolica, devastando numerosi monasteri ed edifici di culto. Moltissime donne vennero barbaramente stuprate e parecchi sacerdoti furono torturati e uccisi. Per ironia della sorte erano soldati che formalmente appartenevano all'esercito di un sovrano cattolico. La vendetta dei luterani arrivò a colpire il cuore del cattolicesimo per opera di una soldataglia al soldo di un imperatore cattolico.

Pompeo Colonna approfittò dell'occasione per scatenare nuovamente i suoi seguaci contro i nobili fedeli al Papa, contribuendo alla distruzione della città, ma non poté evitare il saccheggio del suo stesso palazzo. Ogni casata disponeva di un proprio piccolo esercito, pagato con le proprie risorse. Oggi la protezione dei personaggi "importanti" è a carico del cittadino contribuente.

Per quasi nove mesi i Lanzichenecci restarono a Roma, depredando, distruggendo e raziando. Solo una tremenda peste, che ridusse di molto gli effettivi, li costrinse a ritirarsi. Era il 17 febbraio del 1528. Dei circa 90.000 abitanti, i superstiti furono appena 30.000 (ma i dati non sono molto attendibili). Le chiese erano state rovinare, profanate, spogliate dei loro tesori. Molti quadri e opere d'arte erano stati fatti a pezzi, i monasteri distrutti, quasi nessuna casa fu risparmiata, colpiti specialmente i palazzi dei ricchi che vennero dati alle fiamme. Molte persone furono torturate affinché rivelassero il nascondiglio dei loro beni, le donne violentate. Le vie erano piene di cadaveri, di ubriachi, di feriti, di gente che girovagava senza meta, l'acqua del Tevere, si diceva, era diventata rossa dal sangue versato. Come si è detto il 5 giugno 1527, privo di viveri e senza alcuna speranza di aiuto, Clemente VII capitolò, ma ebbe salva la vita perché nel frattempo la soldataglia si era acquietata grazie al bottino. Carlo V, dopo la figuraccia rimediata presso l'intera Europa cristiana, trattò con rispetto lo stanco pontefice, negoziando un lento ritiro delle proprie forze dallo Stato Pontificio. Infine i Lanzichenecci abbandonarono Roma, lasciando in eredità oltre alle rovine anche la peste, che fu l'unico valido argomento a convincerli a lasciare la città.

Il sacco del 1527 rappresentò la fine del Rinascimento romano con conseguenze deleterie su tutto il Rinascimento italiano. Dopo la tragedia, infatti, l'attività artistica della città di Roma perse molta della sua forza originale; la stessa fabbrica di San Pietro rimase ferma per quasi un decennio, per poi riprendere lentamente sotto Paolo III. Una grande epoca storica si era tristemente conclusa.(1)

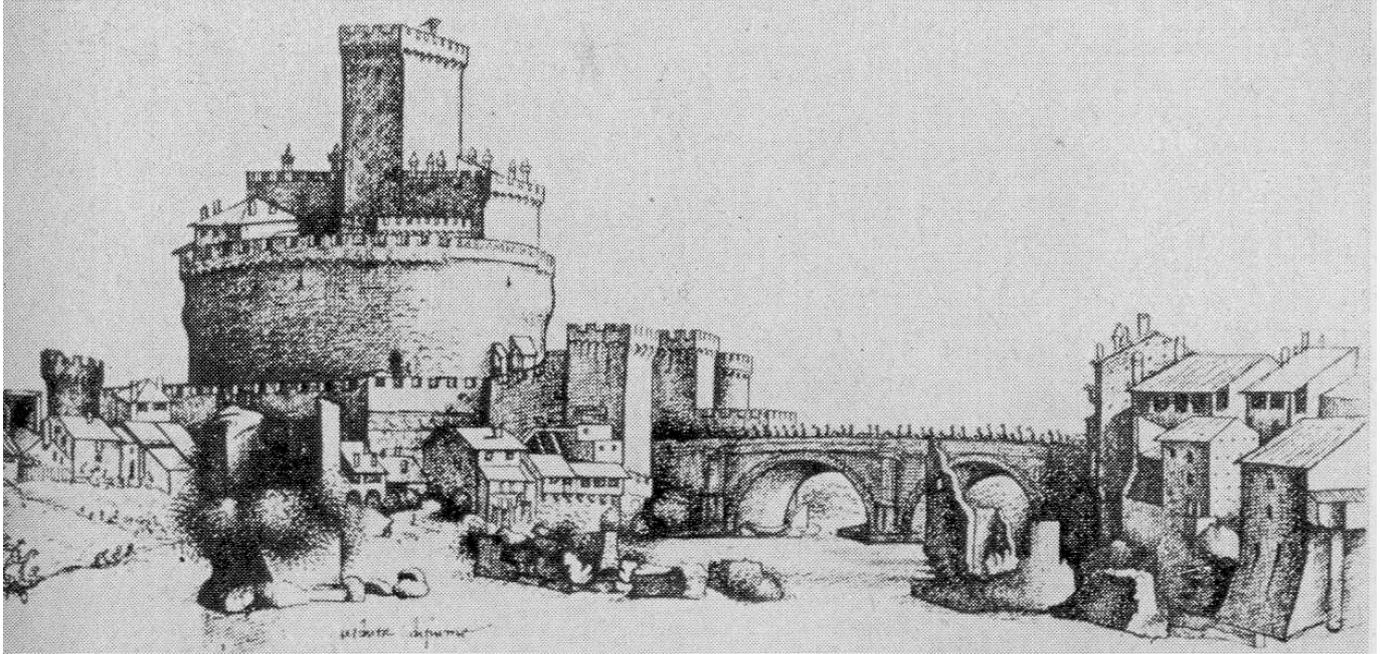


Fig. 4 - Castel Sant'Angelo attorno al 1480. Come era d'uso molte abitazioni venivano costruite a ridosso delle fortezze per garantire agli abitanti un rifugio vicino.

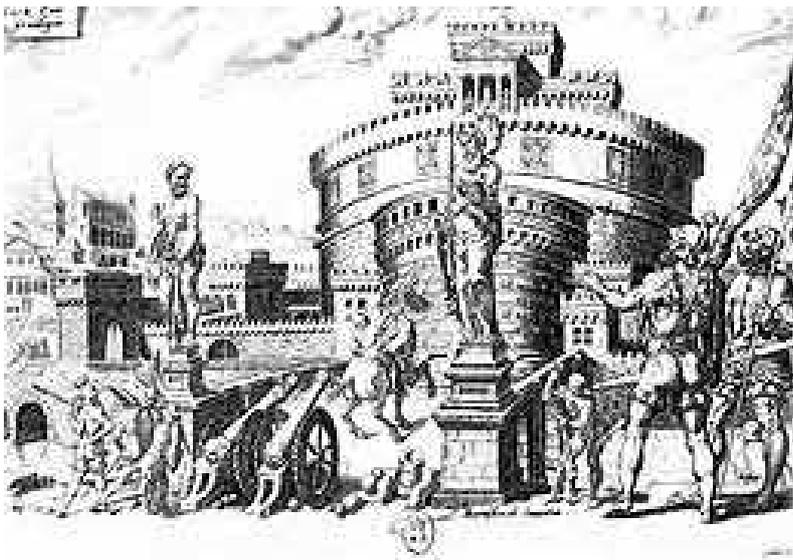


Fig. 5 - I Lanzichenecci che sparano contro Castel Sant'Angelo

Si calcola che in quel periodo Roma subì un autentico salasso, pari ad una somma oscillante tra i 5 e i 10 milioni di ducati; una fortuna immensa, che andò ad arricchire l'armata imperiale. Questa, non paga di quanto depredata, restò in città alla ricerca di altro bottino. Ecco cosa scrive ancora il Gucciardini:

«O quante immense ricchezze delli nobili baroni di Roma, più secoli nelle loro famiglie perseverate, in un'ora ruinorono! O quanti incredibili guadagni, ingiusti e inonesti, in molti anni per usure, rapine, simonie, e con altri crudeli e nefandi modi, moltiplicati da' cortegiani e mercatanti, in un istante furono rapinate! Ma perché mi sforzo io raccontare particolarmente queste e quelle facultà e ricchezze, pervenute con tanta facilità e brevità di tempo nelle mani di quelli efferati oltramontani? Essendo noto a ciascuno, che di tutta Europa, e di altre parti del mondo, correvano ad ogn'ora in quell'infelice città danari, mercanzie e delizie, per soddisfare all'insaziabile appetito e nefande voglie di tanto sfrenati prelati e cortigiani »

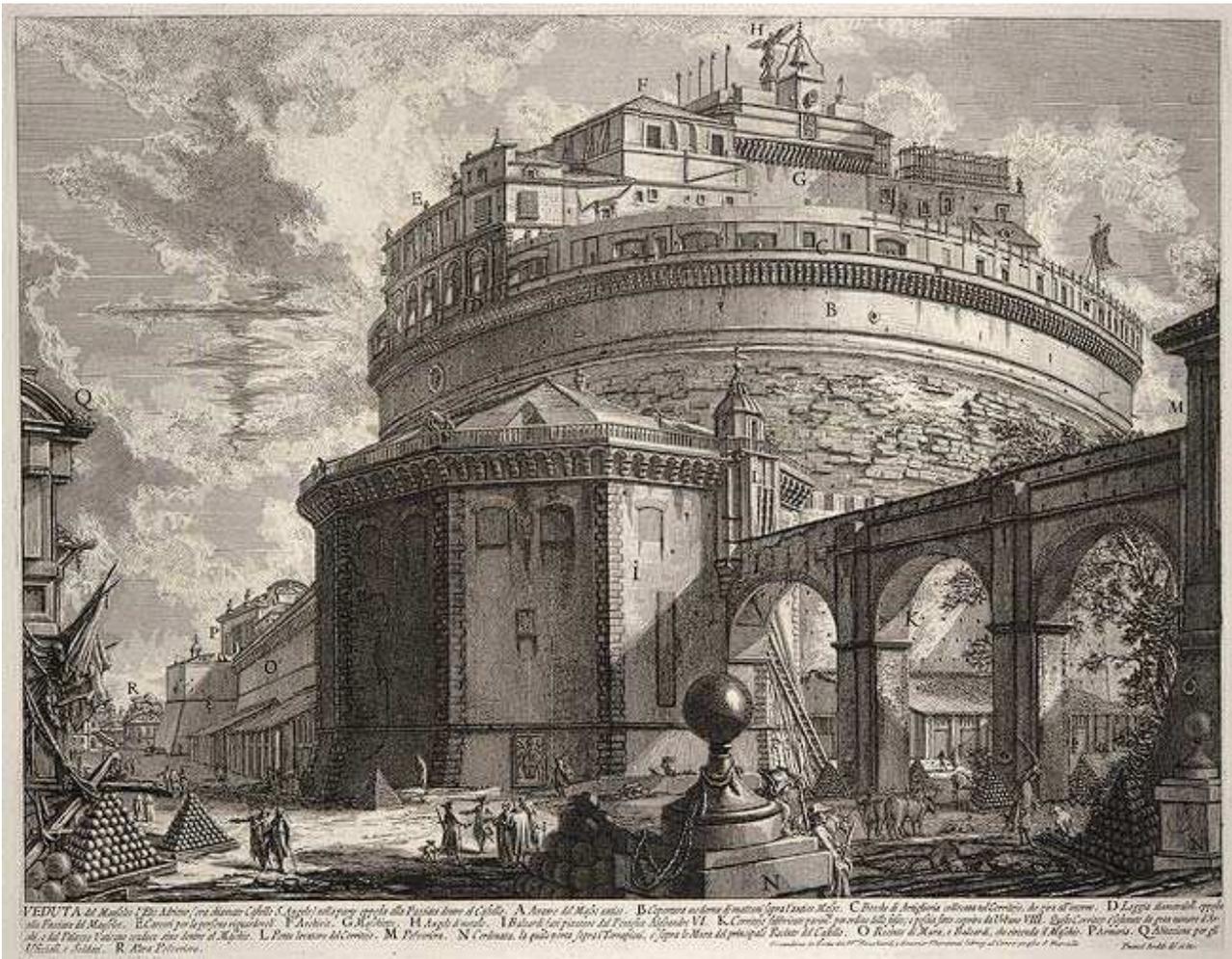


Fig. 6 - Attorno al 1750, circa due secoli dopo il sacco di Roma, Castel Sant'Angelo appariva a Piranesi ancora come una grande fortezza militare. L'introduzione dei cannoni non metteva in crisi la muratura possente dell'antica tomba degli imperatori romani.

Quindi Guicciardini, in un sussulto di feroce sincerità, ci dice che i Lanzichenecchi presero ciò che era il risultato di una secolare rapina operata dalla Chiesa. Per essere lui in quel momento ambasciatore del papato, rivelò una brutale verità, oggi impensabile in bocca ad un diplomatico:

«Dall'altro canto, non si riconoscerebbero i cardinali, i patriarchi, arcivescovi, vescovi, protonotari, generali, provinciali, guardiani, abbat, vicari, insieme con l'altra ridicola e infinita turba dei moderni titoli di religiosi, che non onoravano, ma oneravano ... la cristiana religione: vedendo molti di loro in giubbone rotto e tristo, chi senza calze, quali in camicia stracciata e insanguinata, mostrare per tutta la persona i lividi e le ferite delle battiture e percosse indiscretamente ricevute:.... quali senza naso e senza orecchi; quali senza testicoli, e in modo mesti e spaventati, che non apparivano né mostravano in parte alcuna quelle tanto consuete, vane ed effeminate cerimonie, delicatezze e lascivie, tanto eccessivamente e con ogn'industria nella felice fortuna prima da loro molti anni continuate. Massime che a non pochi di quelli si vedeva governare, come furfante, i cavalli; a chi, come guattero, volger gli arrosti e lavare le scodelle; a molti, come saccomanni, portar acqua, strame e legne a gl'inimici suoi, e fare infiniti altri vilissimi servizi, come facevano senza forse la maggior parte di loro, avanti che acquistassino con pessimi e vituperosi vizi quelle dignità che non avevano mai meritato. Vedevasi allora i sontuosi palazzi de' cardinali, le superbe abitazioni del pontefice, le tanto devote chiese di Pietro e Pagolo,, essere al presente stalle di cavalli, postriboli di concubine tedesche e spagne; »

Benvenuto Cellini – (Firenze 3 novembre 1500 – Firenze, 13 febbraio 1571)

Cellini fu testimone diretto del sacco di Roma (5,6). Cellini fu un grandissimo artista, tipico personaggio figlio del Rinascimento. Abituato a menar le mani, per lui prendere parte alla battaglia tirando con l'artiglieria da Castel Sant'Angelo, più che spaventarlo sembra che lo abbia divertito. La sua prosa non è rifinita come quella di Guicciardini, ma certamente è più efficace:

«Era di già tutto il mondo in arme. Avendo papa Clemente mandato a chiedere al signor Giovanni de' Medici certe bande di soldati, i quali vennono, questi facevano tante gran cose in Roma, che gli era male stare alle botteghe pubbliche. Fu causa che io mi ritirai in una buona casotta drieto a Banchi; e quivi lavoravo a tutti quelli guadagnati mia amici. Avendo papa Clemente, per consiglio di misser Iacopo Salviati, licenziato quelle cinque bande che gli aveva mandato il signor Giovanni, il quale di già era morto in Lombardia, Borbone, saputo che a Roma non era soldati, sollecitissimamente spinse l'esercito suo alla volta di Roma. »

Viene fuori la notizia che Giovanni dei Medici (Giovanni delle bande nere) aveva acconsentito ad inviare a Roma cinque compagnie di soldati, in soccorso del Papa che era suo zio, ma Jacopo Salviati aveva poi convinto Papa Clemente a licenziarli, perché troppo rumorosi e indisciplinati. Questo Papa Clemente sembra proprio un burattino nelle mani dei suoi consiglieri. Nel frattempo Giovanni muore in Lombardia combattendo contro i Lanzichenecchi.

«Per questa occasione tutta Roma prese l'arme; il perché, essendo io molto amico di Alessandro, figliuol di Piero del Bene, e perché a tempo che i Colonnese vennono in Roma mi richiese che io gli guardassi la casa sua: dove che a questa maggior occasione mi pregò, che io facessi cinquanta compagni per guardia di detta casa, e che io fossi lor guida, sí come avevo fatto a tempo de' Colonnese; onde io feci cinquanta valorosissimi giovani, e intrammo in casa sua ben pagati e ben trattati. Comparso di già l'esercito di Borbone alle mura di Roma, il detto Alessandro del Bene mi pregò che io andassi seco a farli compagnia: Giugnemmo alle mura di Campo Santo, e quivi vedemmo quel meraviglioso esercito, che di già faceva ogni suo sforzo per entrare.»

Quindi Cellini si trova a capo di una guardia armata per proteggere Alessandro del Bene e il suo palazzo. Non dimostra paura per i Lanzichenecchi che chiama meraviglioso esercito! *«A quel luogo delle mura, dove noi ci accostammo, v'era molti giovani morti da quei di fuori: quivi si combatteva a più potere: era una nebbia folta quanto immaginar si possa. Io mi vuolsi a Lessandro e li dissi: - Ritiriamoci a casa il più presto che sia possibile, perché qui non è un rimedio al mondo; voi vedete, quelli montano e questi fuggono -. Il ditto Lessandro spaventato, disse: - Così volessi Idio che venuti noi non ci fussimo! - e così vòltosi con grandissima furia per andarsene, il quale io ripresi, dicendogli: - Da poi che voi mi avete menato qui, gli è forza fare qualche atto da uomo -. E vòlto il mio archibuso, dove io vedevo un gruppo di battaglia più folta e più serrata, posi la mira innel mezzo apunto a uno che io vedevo sollevato dagli altri; per la qual cosa la nebbia non mi lasciava discernere se questo era a cavallo o a piè. Vòltomi subito a Lessandro e a Cechino, dissi loro che sparrassino i loro archibusi, e insegnai loro il modo, acciocché e' non toccassino una archibusa da que' di fuori. Così fatto dua volte per uno, io mi affacciai alle mura destramente, e veduto in fra di loro un tumulto istrasordinario, fu che da questi nostri colpi si ammazzò Borbone; e fu quel primo che io vedevo rilevato da gli altri, per quanto da poi s'intese. Levatici di quivi, ce ne andammo per Campo Santo, ed entrammo per San Piero; e usciti là drieto alla chiesa di Santo Agnolo, arrivammo al portone di Castello con grandissime difficoltà, perché il signor Renzo da Ceri e il signor Orazio Baglioni davano delle ferite e ammazzavano tutti quelli che si spiccavano dal combattere alle mura.»*

Cellini ha fatto quella che oggi chiameremmo un ricognizione armata, infatti il gruppo ha portato gli archibugi già carichi, cosa non da poco visto il tempo necessario per caricarli. Cechino è il fratello di Cellini, quello che poi inizierà la carriera militare, ma che verrà ucciso a tradimento. Cellini provvederà poi a vendicarlo uccidendo il suo assassino. Negli ultimi tre secoli, essendo la storia e la critica dell'arte affidate in esclusiva a umanisti e letterati, questi non gradiscono che un artista dimostri tanta capacità guerresca. Così hanno preferito considerare Cellini uno spaccone piuttosto che dar credito al racconto delle sue gesta militari.

«Giunti al detto portone, di già erano entrati una parte de' nimici in Roma, e gli avevamo alle spalle. Volendo il Castello far cadere la saracinesca del portone, si fece un poco di spazio, di modo che noi quattro entrammo drento. Subito che io fui entrato, mi prese il capitano Pallone de' Medici, perché, essendo io della famiglia del Castello, mi forzò che io lasciassi Lessandro; la qual cosa molto contra mia voglia feci. Così salitomi su al mastio, in medesimo tempo era entrato papa Clemente per i corridori innel Castello; perché non s'era voluto partire prima del palazzo di San Piero, non possendo credere che coloro entrassino. Da poi che io mi ritrovai drento a quel modo, accosta' mi a certe artiglierie, le quali aveva a guardia un bombardiere chiamato Giuliano fiorentino. Questo Giuliano affacciatosi lí al merlo del castello, vedeva la sua povera casa saccheggiare, e straziare la moglie e' figliuoli; in modo che, per non dare ai suoi, non ardiva sparare le sue artiglierie; e gittato la miccia da dar fuoco per terra, con grandissimo pianto si stracciava il viso; e 'l simile facevano certi altri bombardieri. Per la qual cosa io presi una di quelle miccie, faccendomi aiutare da certi ch'erano quivi, li quali non avevano cotai passione: volsi certi pezzi di sacri e falconetti dove io vedevo il bisogno, e con essi ammazzai di molti uomini de' nemici; che se questo non era, quella parte che era intrata in Roma quella mattina, se ne veniva diritta al Castello; ed era possibile che facilmente ella entrassi, perché l'artiglierie non davano lor noia. Io seguitavo di tirare; per la qual cosa alcun cardinali e signori mi benedivano e davonmi grandissimo animo. Il che io baldanzoso, mi sforzavo di fare quello che io non potevo; basta che io fu' causa di campare la mattina il Castello, e che quelli altri bombardieri si rimessono a fare i loro uffizii.»

L'abilità manuale del Cellini e il suo colpo d'occhio lo trasformano in un perfetto artigliere. La veridicità della sua narrazione è confermata dal fatto che alcuni Cardinali non gradirono tanta virtù guerriera, che ostacolava le loro poco limpide trattative per ottenere una tregua. La Curia romana rimase ostile a Cellini, che in seguito, quando anni dopo tornò a Roma, con l'accusa di aver sottratto oro durante i lavori di oreficeria, finì detenuto nelle prigioni di Castel Sant'Angelo da cui evase rocambolescamente.

« Io seguitai tutto quel giorno: venuto la sera, in mentre che l'esercito entrò in Roma per la parte di Tresteveri, avendo papa Clemente fatto capo di tutti e' bombardieri un gran gentiluomo romano, il quale si domandava misser Antonio Santa Croce, questo gran gentiluomo la prima cosa se ne venne a me, ...: mi pose con cinque mirabili pezzi di artiglieria innel piú eminente luogo del Castello, che si domanda da l'Agnolo a punto: questo luogo circunda il Castello atorno atorno e vede inverso Prati e in verso Roma: così mi dette tanti sotto a di me a chi io potessi comandare, per aiutarmi voltare le mie artiglierie; e fattomi dare una paga innanzi, mi consegnò del pane e un po' di vino, e poi mi pregò, che in quel modo che io avevo cominciato seguitassi. Io, che tal volta piú era inclinato a questa professione che a quella che io tenevo per mia, la facevo tanto volentieri, che la mi veniva fatta meglio che la ditta.»

Cellini sin da ragazzo aveva rivelato un carattere fiero e battagliero, al punto da essere espulso da Firenze per le risse a cui prendeva parte. In questo momento rivela di preferire di fare il "bombardiere" invece che l'orafo e lo scultore!

«Venuto la notte, e i nimici entrati in Roma, noi che eramo nel Castello, massimamente io, che sempre mi son dilettrato veder cose nuove, istavo considerando questa inestimabile

novità e 'ncendio; la qual cosa quelli che erano in ogni altro luogo che in Castello, nolla possettono né vedere né immaginare. Seguitando di esercitar le mie artiglierie continuamente, per mezzo di esse in un mese intero che noi stemmo nel Castello assediati, mi occorse molti grandissimi accidenti; E perché papa Clemente aveva mandato a chiedere soccorso al duca di Urbino, il quale era con lo esercito de' Veneziani, dicendo all'imbasciadore, che dicessi a Sua Eccellenza, che tanto quanto il detto Castello durava a fare ogni sera tre fuochi in cima di detto Castello, accompagnati con tre colpi di artiglieria rinterzati, che insino che durava questo segno, dimostrava che il Castello non saria areso; io ebbi questa carica di far questi fuochi e tirare queste artiglierie: avvenga che sempre di giorno io le dirizzava in quei luoghi dove le potevan fare qualche gran male; la qual cosa il Papa me ne voleva di meglio assai, perché vedeva che io facevo l'arte con quella avvertenza che a tal cose si promette. Il soccorso de il detto duca mai non venne; ... In mentre che io mi stavo su a quel mio diabolico esercizio, mi veniva a vedere alcuni di quelli cardinali che erano in Castello, ma piú spesso il cardinale Ravenna e il cardinal de' Gaddi, ai quali io piú volte dissi ch'ei non mi capitassino innanzi, perché quelle lor berrettucce rosse si scorgevano discosto; il che da que' palazzi vicini, com'era la Torre de' Bini, loro e io portavamo pericolo grandissimo; di modo che per ultimo io gli feci serrare, e ne acquistai con loro assai nimicizia.»

Si direbbe che questi cardinali fossero proprio degli imbecilli senza rimedio. Cellini deve farli allontanare con la forza per evitare che si facciano colpire da una archibugiata a causa dei loro vistosi berretti rossi.

« Ancora mi capitava spesso intorno il signor Orazio Baglioni, il quale mi voleva molto bene. Essendo un giorno in fra gli altri ragionando meco, lui vidde certa dimostrazione in una certa osteria, la quale era fuor della porta di Castello, luogo chiamato Baccanello. Questa osteria aveva per insegna un sole dipinto immezzo dua finestre, di color rosso. Essendo chiuse le finestre, giudicò il detto signor Orazio, che al dirimpetto drento di quel sole in fra quelle due finestre fussi una tavolata di soldati a far gozzoviglia; il perché mi disse: - Benvenuto, s'e' ti dessi il cuore di dar vicino a quel sole un braccio con questo tuo mezzo cannone, io credo che tu faresti una buona opera, perché colà si sente un gran romore, dove debb'essere uomini di molta importanza -. Al qual signor io dissi: - A me basta la vista di dare in mezzo a quel sole - ma sí bene una botte piena di sassi, ch'era quivi vicina alla bocca di detto cannone, el furore del fuoco e di quel vento che faceva il cannone, l'arebbe mandata atterra. Alla qual cosa il detto signore mi rispose: - Non mettere tempo in mezzo, Benvenuto: imprima non è possibile che, innel modo che la sta, il vento de il cannone la faccia cadere; ma se pure ella cadessi e vi fussi sotto il Papa, saria manco male che tu non pensi, sicché tira, tira -.» Cellini spara e la botte piena di pietre cade nel cortile del castello. Due personaggi di rango rischiarono di essere schiacciati, due personaggi che avevano contribuito alla rovina della città. Ne segue un scambio di opinioni molto colorito in cui Cellini minaccia di sparare sui servitori inviati ad ucciderlo.

« Io, non pensando piú là, detti in mezzo al sole, come io avevo promesso a punto. Cascò la botte, come io dissi, la qual dette a punto in mezzo in fra il cardinal Farnese e misser Iacopo Salviati, che bene gli avrebbe stiacciati tutti a dui: che di questo fu causa che il ditto cardinal Farnese a punto aveva rimproverato, che il ditto misser Iacopo era causa del sacco di Roma; dove dicendosi ingiuria l'un l'altro, per dar campo alle ingiuriose parole, fu la causa che la mia botte non gli stiacciò tutt'a dua. Sentito il gran rimore che in quella bassa corte si faceva, il buon signor Orazio con gran prestezza se ne andò giú; onde io fattomi fuora, dove era caduta la botte, senti' alcuni che dicevano: - E' sarebbe bene ammazzare quel bonbardieri -; per la qual cosa io volsi dua falconetti alla scala che montava su, con animo risoluto, che il primo che montava, dar fuoco a un de' falconetti.

Dovetton que' servitori del cardinal Farnese aver commessione dal cardinale di venirmi a fare dispiacere; per la qual cosa io mi feci innanzi, e avevo il fuoco in mano. Conosciuto

certi di loro, dissi: - O scannapane, se voi non vi levate di costí, e se gli è nessuno che ardisca entrar drento a queste scale, io ho qui dua falconetti parati, con e' quali io farò polvere di voi; e andate a dire al cardinale, che io ho fatto quello che dai mia maggiori mi è stato commesso, le qual cose si sono fatte e fannosi per difension di lor preti, e non per offenderli -. Levatisi e' detti, veniva su correndo il ditto signor Orazio Baglioni, al quale io dissi che stessi indrieto, se non che io l'ammazzerei, perché io sapevo benissimo chi egli era. Questo signore non senza paura si fermò alquanto, e mi disse: - Benvenuto, io son tuo amico -. Al quale io dissi: - Signore, montate pur solo, e venite poi in tutti i modi che voi volete -. Questo signore, ch'era superbissimo, si fermò alquanto, e con istizza mi disse: - Io ho voglia di non venire piú su e di far tutto il contrario che io avevo pensato di far per te -. A questo io gli risposi, che sí bene come io ero messo in quello uffizio per difendere altrui, che cosí ero atto a difendere ancora me medesimo. Mi disse che veniva solo; e montato ch'e' fu, essendo lui cambiato piú che 'l dovere nel viso, fu causa che io tenevo la mano in su la spada, e stavo in cagnesco seco. A questo lui cominciò a ridere, e ritornatogli il colore nel viso, piacevolissimamente mi disse: - Benvenuto mio, io ti voglio quanto bene io ho, e quando sarà tempo che a Dio piaccia, io te lo mostrerò. Volessi Idio che tu gli avessi ammazzati que' dua ribaldi, ché uno è causa di sí gran male, e l'altro talvolta è per esser causa di peggio -. Cosí mi disse, che se io fussi domandato che io non dicessi che lui fussi quivi da me quando io detti fuoco a tale artiglieria; e del restante che io non dubitassi.Io mi attendevo a tirare le mie artiglierie, e con esse facevo ognidí qualche cosa notabilissima; di modo che io avevo acquistato un credito e una grazia col papa inistimabile. Non passava mai giorno, che io non ammazzassi qualcun degli inimici di fuora. Essendo un giorno in fra gli altri, il Papa passeggiava per il mastio ritondo, e vedeva in Prati un colono spagnuolo, il quale lui lo conosceva per alcuni contrassegni, inteso che questo era stato già al suo servizio; e in mentre che lo guardava, ragionava di lui. Io che ero di sopra a l'Agnolo, e non sapevo nulla di questo, ma vedevo uno uomo che stava là a fare aconciare trincee con una zagaglietta in mano, vestito tutto di rosato, disegnando quel che io potessi fare contra di lui, presi un mio gerifalco che io avevo quivi, il qual pezzo si è maggiore e piú lungo di un sacro, quasi come una mezza colubrina: questo pezzo io lo votai, di poi lo caricai con una buona parte di polvere fine mescolata con la grossa; di poi lo dirizzai benissimo a questo uomo rosso, dandogli un arcata maravigliosa, perché era tanto discosto, che l'arte non prometteva tirare così lontano artiglierie di quella sorta. Dèttigli fuoco e presi apunto nel mezzo quel uomo rosso, il quali s'aveva messo la spada per saccenteria dinanzi, in un certo suo modo spagnolesco: che giunta la mia palla della artiglieria, percosso in quella spada, si vidde il ditto uomo diviso in dua pezzi. Il Papa, che tal cosa non aspettava, ne prese assai piacere e maraviglia, sì perché gli pareva impossibile che una artiglieria potessi giugnere tanto lunge di mira, e perché quello uomo esser diviso in dua pezzi, non si poteva accomodare e come questo caso star potessi; e mandatomi a chiamare, mi domandò. Per la qual cosa io gli dissi tutta la diligenza che io avevo osato al modo del tirare; ma per esser l'uomo in dua pezzi, né lui né io non sapevamo la causa. In ginocchiatomi, lo pregai che mi ribenedissi dell'omicidio, e d'altri che io ne avevo fatti in quel Castello in servizio della Chiesa. Alla qual cosa il Papa, alzato le mane e fattomi un patente crocione sopra la mia figura, mi disse che mi benediva, e che mi perdonava tutti gli omicidii che io avevo mai fatti e tutti quelli che mai io farei in servizio della Chiesa apostolica. Partitomi, me ne andai su, e sollecitando non restavo mai di tirare; e quasi mai andava colpo vano. Il mio disegnare e i mia begli studii e la mia bellezza di sonare di musica, tutte erano in sonar di quelle artiglierie»

Cellini racconta poi di aver ricevuto da Clemente VII il tesoro del papato con l'incarico di togliere le pietre preziose e fondere l'oro in modo che fosse più facile nascondere. Questo incarico, come si è detto, sarà fonte di guai per il Cellini perché, tornato a Roma qualche

anno dopo la fine del sacco, verrà accusato di averne preso una parte, finendo proprio nelle prigione di Castel Sant'Angelo.

«... io continuamente vigilavo come potevo offendere gli inimici nostri; e perché noi avevamo sotto le trincee degli inimici nostri a manco di un trar di mano, io facevo lor danno ... ; e dando poi fuoco alle dette artiglierie, volavano già alla impazzata facendo alle dette trincee molti inaspettati mali:,... un poco innanzi all'ora del vespro veddi venire in su l'orlo della trincea uno a cavallo in sun un muletto. Velocissimamente andava il detto muletto: e costui parlava a quelli delle trincee. Io stetti avvertito di dar fuoco alla mia artiglieria innanzi che egli giugnessi al mio diritto: così col buon iudizio dato fuoco, giunto, lo investi' con un di quelli passatoi innel viso a punto: quel resto dettono al muletto, il quale cadde morto: nella trincea sentissi un grandissimo tumulto: detti fuoco a l'altro pezzo, non senza lor gran danno. Questo si era il principe d'Orangio, che per di dentro delle trincee fu portato a una certa osteria quivi vicina, dove corse in breve tutta la nobilità dello esercito. Inteso papa Clemente quello che io avevo fatto, subito mandò a chiamarmi, e dimandatomi del caso, io gli contai il tutto, e di più gli dissi che quello doveva essere uomo di grandissima importanza, perché in quella osteria, dove e' l'avevano portato, subito vi s'era ragunato tutti e' caporali di quello esercito, per quel che giudicar si poteva. Il Papa di bonissimo ingegno fece chiamare misser Antonio Santa Croce, il qual gentiluomo era capo e guida di tutti e' bombardieri, come ho ditto: disse che comandassi a tutti noi bombardieri, che noi dovessimo dirizzare tutte le nostre artiglierie a quella detta casa, le quali erano un numero infinito, e che a un colpo di archibuso ogniuno dessi fuoco; in modo che ammazzando quei capi, quello esercito, che era quasi in puntelli, tutto si metteva in rotta; e che talvolta Idio avrebbe udite le loro orazione, che così frequente e' facevano, e per quella via gli avrebbe liberati da quelli impii ribaldi. Messo noi in ordine le nostre artiglierie, sicondo la commissione del Santa Croce aspettando il segno, questo lo intese il cardinal Orsino, e cominciò a gridare con il Papa, dicendo che per niente non si dovessi far tal cosa, perché erano in sul concludere l'accordo, e se que' ci si ammazzavano, il campo senza guida sarebbe per forza entrato in Castello, e gli avrebbe finiti di rovinare a fatto: pertanto non volevano che tal cosa si facessi. Il povero Papa disperato, vedutosi essere assassinato drento e fuora, disse che lasciava il pensiero alloro. Così, levatoci la commessione, io che non potevo stare alle mosse, quando io seppi che mi venivano a dare ordine che io non tirassi, detti fuoco a un mezzo cannone che io avevo, il qual percosse in un pilastro di un cortile di quella casa, dove io vedevo appoggiato moltissime persone. Questo colpo fece tanto gran male ai nimici, che gli fu per fare abandonare la casa. Quel cardinale Orsino ditto mi voleva fare o impiccare o ammazzare in ogni modo; alla qual cosa il Papa arditamente mi difese. Io me ne andai col signor Orazio Baglioni insieme con trecento compagni alla volta di Perugia; e quivi il signor Orazio mi voleva consegnare la compagnia, la quale io per allora non volsi, dicendo che volevo andare a vedere mio padre in prima, e ricomperare il bando che io avevo di Firenze. ... il detto signor Orazio molto mi raccomandò come suo uomo. Così me ne venni a Firenze con parecchi altri compagni. Era la peste inistimabile, grande. Giunti a Firenze, trovai il mio buon padre, il quale pensava o che io fussi morto in quel Sacco, o che allui ignudo io tornassi. La qual cosa avvenne tutto il contrario: ero vivo, e con di molti danari, con un servitore, e bene a cavallo. ... Stando così, io dissi a mio padre come il signor Orazio mi aveva eletto per capitano, e che e' mi conveniva cominciare a pensare di fare la compagnia. A queste parole sturbatosi subito il povero padre, mi pregò per l'amor di Dio, che io non dovessi attendere a tale impresa, con tutto che lui cognoscessi che io saria atto a quella e a maggior cosa; dicendomi apresso, che aveva l'altro figliuolo, e mio fratello, tanto valorosissimo alla guerra, e che io dovessi attendere a quella maravigliosa arte, innella quale tanti anni e con sì grandi studi io mi ero affaticato di poi. Perché sempre m'è dilettrato di vedere il mondo, e non essendo mai stato a Mantova, volentieri andai, preso que' danari che io avevo portati; e la maggior parte di essi ne lasciai al

mio buon padre, Così partitomi con la benedizione del padre, presi il mio buon cavallo, e con esso me ne andai a Mantova. ...»

I fatti narrati dal Cellini straordinariamente vivi e sanguigni, sembrano appartenere ad una guerra come tante altre, un fatto consueto in quei tempi. Nulla che potesse apparire come un dramma di portata storica.

«Venuto la notte, e i nimici entrati in Roma, noi che eramo nel Castello, massimamente io, che sempre mi son dilettrato veder cose nuove, istavo considerando questa inestimabile novità e 'ncendio;....»

Dagli spalti di Castel Sant'Angelo Cellini, che si è sempre dilettrato delle novità, vede l'inizio della distruzione della città con gli incendi appiccati dai nemici. Certo non si spaventa, anzi pregusta il sapore della battaglia. Dalla narrazione del Cellini viene fuori uno squarcio sui conflitti di potere interni alla Chiesa e ci viene consentito di vivere dentro la realtà umana di quegli anni. I Cardinali, quasi tutti rampolli di nobili famiglie, continuano a tramare, ciascuno per il vantaggio della propria casata. Viene descritta un'Italia devastata dalla peste e da guerre continue. L'altro aspetto è il possesso dell'abilità tecnica degli uomini del Rinascimento. Cellini sa disegnare, scolpire, suonare il flauto e tirare con le armi da fuoco con grande precisione, quando ancora non erano state scoperte le leggi della balistica. In compenso Cellini, reduce dai successi come bombardiere, con trecento compagni, guidati dal Baglioni, comandante della guarnigione di Castel Sant'Angelo, bene armati, parte per Perugia e non sembra trovare alcun impedimento da parte dei Lanzichenecchi che occupavano ancora Roma. Cellini aveva dimostrato di avere la stoffa del condottiero e gli viene proposto un ingaggio come comandante. Quando il padre lo saprà sarà preso dallo sconforto e pregherà il figlio di continuare nel suo mestiere di orafo e scultore, senza cedere alla tentazione di abbracciare il pericoloso mestiere delle armi.

La corte papale trattò il riscatto, che venne pagato. Vennero raccolti circa 350.000 ducati, e il Papa, liberato, vestito con abiti civili, poté lasciare la città, destinazione Orvieto. Ma Roma venne saccheggiata altre due volte, il 25 settembre 1527 e il 17 febbraio 1528. I due saccheggi successivi finirono per portare allo stremo delle forze la città; quando Clemente VII tornò a Roma il 6 ottobre del 1528, la città era irriconoscibile. Gli abitanti si erano ridotti ad un terzo; della capitale artistica d'Italia non restava molto; ciò che non era stato rubato era stato bruciato, imperversava la peste ed una spaventosa carestia tra i sopravvissuti, che in definitiva furono quelli che pagarono il prezzo più alto, assieme a tutto il basso clero. Poco tempo dopo Clemente VII incoronò imperatore Carlo V, già perdonato. Sei anni dopo, nel 1534, Clemente VII morì in maniera balorda, mangiando dei funghi velenosi. Pasquino, la statua parlante di Roma, bollò l'avvenimento con un sardonico: *«Ecce aqnus Dei, ecce qui tollit peccata mundi»*,

Concludiamo il quadro storico del Rinascimento con qualche doverosa considerazione: Il Papa svolgeva una politica internazionale in contrasto con il grande imperatore Carlo V, che, essendo impegnato a consolidare il suo potere in Spagna e in Germania, si muoveva sul piano militare con forze nuove, ricavate anche dalle classi più povere delle popolazioni del nord, dove la predicazione di Lutero aveva trovato ascolto. Era vero che Carlo V era cattolico, ma il potere avanti tutto. Cinicamente mise insieme un'armata composta da spagnoli, tedeschi e italiani, maledettamente efficienti sul piano militare, anche perché combattevano in gruppi legati da fraterna amicizia ed avevano riscoperto il modo di combattere con il metodo dell'antica falange macedone. Abbiamo già visto che il Papa sapeva che queste truppe stavano arrivando a Roma per essere pagate con il ricavato del saccheggio. Da alcune fonti sappiamo che la città eterna contava 90000 abitanti, dei quali almeno circa ventimila si sarebbero potuti ingaggiare per una difesa di emergenza, mentre i Lanzichenecchi non avevano artiglieria e macchine da assedio. Cellini ci dice che il ni-

pote del Papa: Giovanni delle Bande Nere, aveva mandato a Roma cinque battaglioni di mercenari, ma poi il Papa, su consiglio del malefico Iacopo Salviati, le aveva licenziate. Renzo di Ceri era a capo dei difensori con circa 5.000 soldati e una forte artiglieria, ma i romani non accorsero a combattere per contribuire alla difesa anche di loro stessi. Con una buona artiglieria ed un totale di 25000 difensori i Lanzicheneccchi avrebbero avuto poche possibilità di entrare a Roma (alcune fonti parlano di soli 18000 assediati). Ma i romani non andarono a combattere sugli spalti delle mura, né il popolo, né la nobiltà. Il Papa non era diverso dagli altri principi italiani. Molta raffinatezza, molta abilità politica, molta ricchezza sia dall'agricoltura, sia dall'industria, sia dalla vendita delle indulgenze e delle nomine ecclesiastiche, ma poco consenso dal popolo e, cosa anche più grave, nessuna capacità di gestire la difesa avendo licenziato i cinque battaglioni che gli aveva spedito Giovanni delle Bande Nere. Per la loro difesa i principati italiani preferivano affidarsi a truppe mercenarie, che erano realmente fedeli solo al denaro, dato da chi li aveva ingaggiati. Se il denaro scarseggiava venivano pagati con la licenza di saccheggiare. Per i due secoli successivi i principi italiani vendettero gran parte delle opere d'arte che adornavano i loro palazzi. Tutte le regge europee si riempirono di opere d'arte italiane. Oggi non abbiamo opere d'arte attuali tanto appetibili. Così ci siamo vendute prima le fabbriche con alta tecnologia, poi in cambio di poco abbiamo accettato di chiudere le fabbriche con tecnologia bassa, poi abbiamo venduto le banche infine i supermercati. Poi "valorizzeremo" tutti i beni asportabili, comprese le antiche opere d'arte rimaste. Perché il papato amministrò così male la città di Roma e lo stato della Chiesa? Privo del consenso popolare, incapace di gestire un esercito, cercò sempre di fare una politica attiva anche sul piano concreto delle alleanze militari, con tutti i rischi che ne derivavano. Come se non bastasse continuava ad accumulare tesori in pietre preziose, oro e argento, rafforzando così il mito di una Roma ricchissima da saccheggiare. La vera frattura negli equilibri italiani si verifica con la morte di Lorenzo il Magnifico, nel 1492, in coincidenza con quella scoperta del Nuovo Mondo, quando ufficialmente ha termine il Medioevo. Tentati dall'antico vizio di invocare lo straniero per eleggerlo all'istante al rango di paladino salvatore di quel potere così ingiustamente acquisito, per risolvere a proprio vantaggio i momentanei rapporti di forza interni raggiunti, i Signori italiani, più o meno legittimi o legittimati solo dall'ignavia delle precedenti istituzioni cittadine, ricorrono alla congiura, alle meschinità intestine e parentali, e aprono le porte agli uomini del Nord. Ma questa volta non andrà come nel VI secolo. Niente involontario sposalizio storico fra stirpi: sarà il saccheggio. La penisola italiana da allora sarà ridotta al rango di una colonia come quelle che le potenze europee stavano conquistando in giro per il mondo. Venezia era troppo lontana dalle rotte oceaniche e non aveva neppure le navi adatte per competere sulle rotte fuori del Mediterraneo, quindi era condannata a reggere da sola la pressione dei turchi.

I due assedi a un millennio di distanza

La lunga divagazione sui due assedi di Roma a mille anni di distanza l'uno dall'altro serve anche a mettere in evidenza l'ostinata volontà degli italiani a non combattere se non per difendere il loro *particolare*, con conseguenze spesso tragiche. Poco tempo prima del sacco di Roma del 1527 i senesi, che erano dalla parte di Carlo V, avevano sconfitto l'esercito pontificio. Lo Stato della Chiesa aveva una forza militare evanescente. Eppure il Rinascimento aveva elaborato innovazioni decisive in ogni campo, comprese le arti militari. Mille anni prima Belisario, che era un grande generale, in condizioni meno favorevoli di quelle in cui si trovò Renzo di Ceri, si liberò degli assediati. Anche Belisario aveva 5000 uomini, preparati ed esperti nel combattimento, aveva anche i pieni poteri per cui cacciò fuori dalla città chi non voleva o non poteva combattere. Ma Renzo di Ceri non ebbe certo

i pieni poteri, perché, come ci racconta Cellini, i cardinali si intromettevano in ogni cosa, ciascuno di essi seguendo un proprio gioco politico.

Belisario ebbe l'aiuto di altri 5000 soldati bizantini arrivati via mare, ma era sempre in grande inferiorità numerica. Un minimo di iniziativa avrebbe potuto far decidere l'esercito della Lega a venire in aiuto di Roma, così che anche mille anni dopo l'assedio dei Goti, un aiuto esterno sarebbe potuto arrivare, specialmente se il Papa avesse promesso ai capi della Lega una ricompensa simile a quella che dovette poi sborsare all'Imperatore ed alla sua armata.

Ci si deve chiedere perché il papato destinava tutte le sue risorse a costruire splendide chiese e meravigliosi palazzi, ad accumulare tesori che scatenavano l'invidia e l'odio delle genti del nord, mentre ignorava il problema della difesa, mantenendo un esercito inutile? Perché tutti i principi italiani dedicavano le risorse disponibili per costruire stupende opere d'arte, che, non essendo difese, venivano poi rapinate o distrutte dalla prima banda di disperati che decideva di entrare nella penisola?

Perché le spese militari si fermavano alla costruzione di mura possenti, che poi venivano regolarmente espuguate per mancanza di difensori?

La risposta probabilmente è nel fatto che gli italiani nutrivano il culto del bello e concedevano le loro simpatie ed il loro consenso politico a chi gratificava questo loro profondo desiderio, al punto da anteporlo a tutto. In Italia lo *status* del guerriero era disprezzato, come si è visto dalla reazione del padre di Cellini, quando apprende che il figlio potrebbe iniziare la carriera militare. Di questo italico desiderio del bello sono rimaste oggi ben poche tracce.

Ci si chiede che cosa è stato realmente il Rinascimento italiano?

Era una corrente di pensiero per sua natura imbelle? Se guardiamo Benvenuto Cellini, tentato dall'intraprendere una carriera militare dopo aver mostrato il suo valore sul campo di battaglia, sembra che il Rinascimento avesse una giusta dose di combattività. Nel 1529 Michelangelo, quando ancora era ben vivo il ricordo del massacro di Roma, disegnò nuove fortificazioni per Firenze, che dovette a sua volta subire l'assedio dell'esercito di Carlo V. Orbene Zevi ha considerato questi disegni come una esaltante prefigurazione dell'architettura moderna. Quindi ancora oggi ci ostiniamo a vedere tutto in termini di estetica (anche se ora si tratta di una estetica degenera). Il concretissimo bisogno di difenderci, ora come allora, sembra che non abbia alcun interesse per noi italiani.

Lo spirito del Rinascimento

Il Rinascimento fu il rimpianto per una perfezione ed una bellezza perdute. Questo rimpianto finì per trasfigurare il passato romano e greco, un passato di cui restavano all'epoca testimonianze imponenti. Agli antichi monumenti venne lanciata una sfida: quella di saperli superare e di poter ritrovare la loro anima. I risultati esercitarono un fascino immenso, che trasmigrò dall'Italia verso gli altri paesi europei quando l'Italia venne progressivamente distrutta, immiserita dalla sua incapacità di difendersi. Fa eccezione Torino, che nel 1706 saprà difendersi dai francesi durante un epico assedio, salvata appena in tempo dal Duca Vittorio Amedeo e dal principe Eugenio che guidava un'armata austriaca. La vittoria segnò l'inizio dei re di Casa Savoia. Venezia era inespugnabile e cadrà solo con l'arrivo dei francesi guidati da Napoleone. Ma il Rinascimento restò vivo, trasformandosi e rinnovandosi con infinite invenzioni, anche se nella sua patria d'origine: l'Italia, era solo un ricordo ed una nostalgia. Sopravvivevano ancora imponenti le meravigliose rovine romane le cui immagini struggenti ci sono state lasciate nelle impareggiabili tavole di Piranesi.

Zevi si prodigò moltissimo per dimostrare che l'architettura moderna era l'erede naturale delle migliori opere del Rinascimento. Ma oggi questi suoi tentativi, peraltro con poco fondamento, non interessano più nessuno perché nel frattempo una marea di edilizia senza

anima ha invaso e soffocato tutti i paesi industrializzati, e nessuno sospetta che ci sarebbe potuto essere un altro modo di costruire.

Parliamo di Wright

Dal sacco di Roma, dalla fine del Rinascimento italiano sono trascorsi molti secoli. Il Rinascimento appare definitivamente tramontato con l'odio e il disprezzo che gli ha riservato Wright. Esistevano molte ragioni pratiche e oggettive perché Wright nutrisse questo atteggiamento negativo verso il Rinascimento. Ma alla fine questo si è ritorto contro di lui.

La ragione pratica è nella necessità per Wright di allontanarsi dagli infiniti edifici postrinascimentali che pullulavano nelle città americane. Egli trovò ispirazione nell'architettura Maya e persino nell'architettura giapponese, ma non gradiva che lo si dicesse. A ben vedere anche lui si costruì un Rinascimento che non partiva dalle rovine greco-romane, ma da quelle incaiche e dall'antica architettura giapponese. Ma era sempre un ricollegarsi al mito di un passato ignoto, lontano. Aveva rigettato l'origine della civiltà alla quale apparteneva e nella quale era nato: la civiltà greco-romana. Così aveva facilitato il compito dei veri distruttori, i nichilisti europei, che ridicolizzeranno le basi da cui lui era partito, quando nel 1937, esuli volontari dalla Germania, arriveranno tutti insieme negli USA.

Rispetto alla civiltà americana precolombiana, gli europei erano stati dei distruttori barbarici. Di quella civiltà Wright aveva cercato di riesumare lo spirito per opporlo alla tradizione greco-romana e farne un trofeo al servizio dell'americano trionfo e trionfante. Non aveva voluto e né potuto avere la consapevolezza di recuperare l'anima degli antichi popoli dell'America precolombiana.

Per smarcarsi dalla trappola che era diventata per lui l'Esposizione Universale di Chicago del 1893, aveva definito lo stile che stava emergendo in quella occasione: *reperti archeologici di ossa che rinsecchiscono e imbiancano al sole*. Ma aveva dimenticato che anche lui, per trovare forme comprensibili, aveva dovuto evocare altre antiche rovine, quelle tramandate dall'architettura dei Maya, ancora e sempre più delle altre: *ossa che rinsecchiscono al sole*.

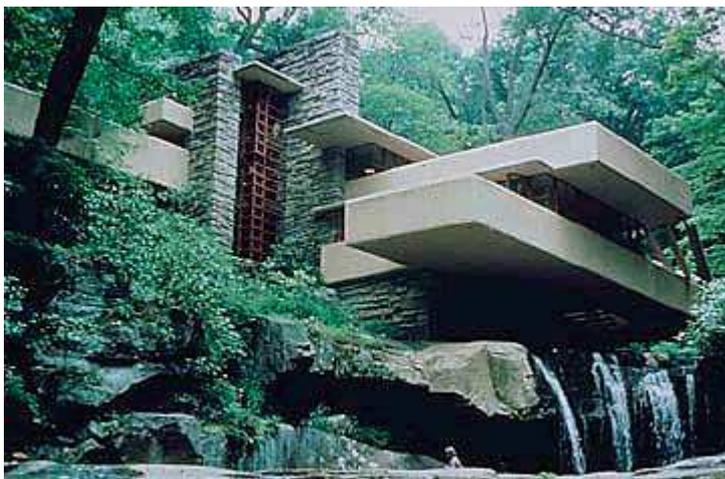


Fig. 7 La Casa sulla cascata

Nel 1936 Wright sembra presagire la bufera del modernismo portato dal Bauhaus che sta per cadergli addosso. Allora, nel campo da lui favorito, concepisce una casa di campagna del tutto nuova. Parliamo della famosa Casa sulla cascata. Sappiamo che il committente Kaufmann rimase affascinato dal progetto di Wright, ma da uomo di buon senso ebbe qualche perplessità sulla stabilità delle due grandi terrazze a sbalzo. Fece fare una verifica a ingegneri di sua fiducia ottenendo la garanzia che i terrazzi, con l'armatura di ferro prevista nel progetto di Wright, sarebbero crollati. Ma Wright non volle sentire ragione, si arrab-

biò e lasciò inalterato il suo progetto. Al termine dei lavori, quando vennero tolte le armature di sostegno, le terrazze si piegarono, rischiando di trascinare nel crollo tutta la casa. Si dovette procedere ad una costosa ristrutturazione per salvare l'edificio più famoso dell'architettura del XX secolo. Ma il tormento dei ferri nel cemento di quelle terrazze non è finito perché recentemente (7) si è avuta notizia di un altro costoso rifacimento che poneva rimedio al loro pericoloso degrado.

Il gioco delle terrazze è suggestivo ma è difficile immaginare che da quei parapetti possa affacciarsi una figura umana, sarebbe come vederla prossima ad essere stritolata tra i due grandi volumi aggettanti. In altre parole è la prima opera di Wright dove viene sacrificata la figura umana.

Wright impersonò lo spirito della prateria, l'epopea della frontiera ricostruita a posteriori ad uso dell'americano delle grandi città, l'americano che cercava un passato che lo nobilitasse ai suoi occhi ed a quelli degli amici-nemici europei. La prateria era stata liberata dagli indiani e dai loro bisonti. Adesso la casa del pioniere non era più una fortezza sotto la minaccia d'assedio. I muri si potevano eliminare e lasciare entrare la prateria attraverso le grandi finestre. Il tetto diventava enorme, protettivo dalla pioggia e dal sole. La natura diventava amica e poteva entrare nella casa della quale esistevano molti modelli, da quello economico a quello elegante e costoso, simbolo dell'americano che aveva avuto successo. Tutti modelli con il marchio della democrazia, quella democrazia americana che doveva essere la migliore del mondo. Tuttavia l'adesione di Wright al capitalismo americano non fu totale. Egli spesso formulò critiche molto dure contro la logica della speculazione in una società priva di cultura. Questo avveniva agli inizi del ventesimo secolo, prima che gli europei iniziassero a distruggersi con le due guerre mondiali.

Nel 1887, dopo aver lasciato a metà l'università, si trasferisce a Chicago, una città in piena espansione economica, in cui una nuova generazione di architetti sta realizzando i primi grattacieli, grazie all'introduzione delle strutture d'acciaio e ai nuovi ascensori.

È un momento esaltante, segnato da continui avanzamenti tecnologici e da una nuova estetica fondata sulla sincerità strutturale, il tutto frutto di un'economia basata sulle costruzioni, su un ornamento ridotto all'essenziale e, in ogni caso, razionalizzato in forme standardizzate e ripetibili.

Wright entra, dapprima, nello studio di **Joseph Lyman Silsbee**, assertore dello *Shingle Style*, un pasticcio eclettico, ma immune da tendenze classiciste; poi lavora nell'ufficio di **Beers, Clay & Dutton** per trasferirsi definitivamente da **Adler & Sullivan**. È uno dei più importanti studi della città, gestito da due figure complementari: **Dankmar Adler**, solido sotto l'aspetto professionale e tecnicamente preparato, esperto di acustica, e **Louis Sullivan**, artisticamente geniale, esuberante, generoso, ma umanamente sprovveduto. Wright leggerà subito con il secondo, definendolo "lieber Meister", l'amato maestro. Insieme discutono a lungo, lavorando a numerosi progetti, tra cui l'auditorium di Chicago, un complesso polifunzionale nell'attico della cui struttura trasferiscono lo studio. Nel frattempo, sposa Catherine Tobin e, grazie a un prestito concessogli dal principale, acquista un terreno a Oak Park dove costruisce la propria casa e inizia, di nascosto, a svolgere un'attività privata collaterale, anche per mantenere una famiglia sempre più numerosa. Quando Sullivan lo scoprirà lo licenzierà e diventerà suo nemico.

Wright considerò sempre Sullivan come suo maestro, ma la costruzione di un'architettura lontana dal Rinascimento esigeva il superamento di un'eredità difficile da dimenticare.

Il Rinascimento è stato uno stile che non era legato ad un luogo e neppure ai materiali impiegati. Quindi era molto lontano dall'architettura di Wright, che apparteneva ad una certa tradizione americana, chiamata architettura organica di cui si dirà più avanti. Il Rinascimento si è prestato ad essere uno stile internazionale e per molti secoli lo fu. Gli architetti americani erano stati tutti seguaci del Rinascimento, anche se molti lo avevano appreso

attraverso il filtro deformante della scuola Beaux-Arts, e in modo indiretto attraverso un neoclassico importato direttamente dalla Rivoluzione francese.

Wright-Roark ne *La Fonte Meravigliosa*

Nel romanzo della Rand *La Fonte Meravigliosa*, Roark, il personaggio che dovrebbe essere la controfigura di Wright, parlando dell'architettura classica, dice:

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?*

La risposta sbrigativa di Wright è nella pura e semplice cancellazione di quel Rinascimento che avrebbe fatto le copie in gesso delle copie in marmo. Ma questa domanda così esplicita e chiara la pone la Rand, non Wright. Ed è la Rand a far dire le ragioni dei vinti, di coloro che saranno cancellati dalla nuova architettura. Così è stato demolito il passato senza saperlo sostituire con una nuova architettura che avesse basi altrettanto solide. Quando arrivarono i profughi tedeschi del Bauhaus, Wright non aveva i necessari strumenti per difendersi. La sua architettura poteva facilmente essere indicata come folcloristica e vernacolare.

Wright aveva il dono del disegno e possedeva la concretezza di chi aveva vissuto nelle terre della immensa frontiera, nelle terre dei pionieri. Ma se voleva giocare un ruolo nella grande ascesa della sua nazione doveva inventarsi ben altro. Nel giro di mezzo secolo quel popolo di emigranti, di profughi e fuoriusciti da un'Europa arcaica e meschina, si troverà proiettato a dominare il mondo. Wright doveva fare ben altro che le sue case della prateria.



Fig. 8 - L'Imperial Hotel oggi (\$ 3400 per notte), un banale edificio in perfetto international style

Doveva costruire palazzi per ospitare e rappresentare il potere. Tutto il fascino della natura immensa e benigna poteva metterlo tra i ricordi del passato della sua vita e della nazione, diventata la più potente del mondo. Ma qui era più difficile emergere perché i concorrenti erano tanti. Lui autodidatta, con il suo approccio pragmatico aveva già prima della seconda guerra mondiale puntato tutto sulla nuova tecnica. Incaricato di costruire un grande albergo a Tokyo fu capace di concepire una struttura antisismica in grado di sopravvivere al terribile terremoto che distrusse la capitale giapponese nel 1923.

L'Imperial Hotel, che considero il suo capolavoro, riecheggia motivi dell'architettura Maya e dell'antica architettura giapponese. Sopravvisse ai terremoti ma non alla speculazione edilizia perché venne demolito negli anni '60. Venne sostituito da un edificio anonimo, in puro international style, un obbrobrio che viene etichettato come erede del precedente splendido edificio costruito da Wright.

L'albergo costruito da Wright, con gli anni si rivelò poco adatto alle nuove esigenze alberghiere. Le fondamenta, così ben studiate da Wright per proteggere dai terremoti, si deformarono con il terreno cedevole e la struttura si deformò in conseguenza. E poi mancava l'aria condizionata.

Dopo il 1950, dietro l'edificio principale, venne costruito un corpo di fabbrica multipiano con un aspetto che non aveva nulla dello stile di Wright. Alla fine, nel 1968 si arrivò alla decisione di demolire tutto per costruire quello che appare oggi, un elegante, banalissimo, moderno albergo anonimo.

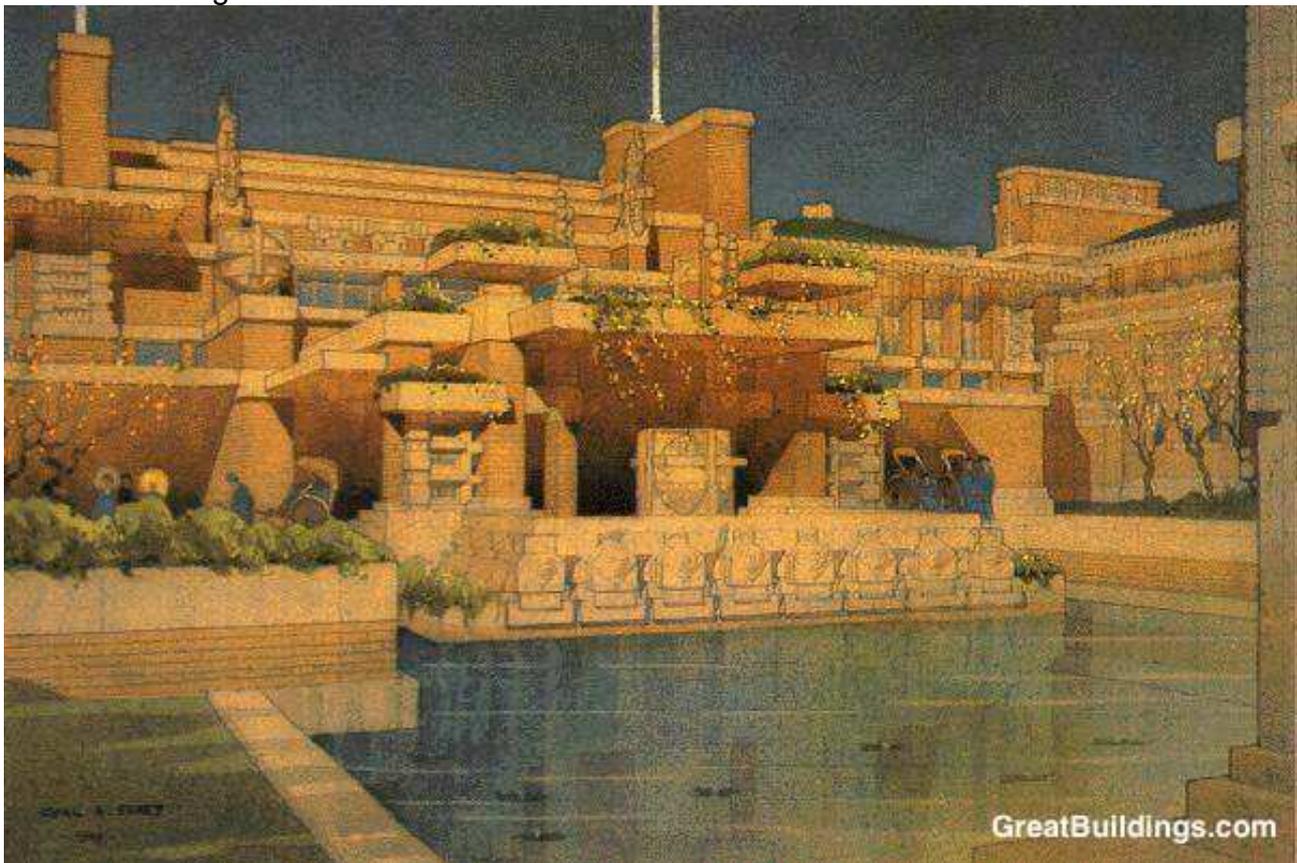


Fig. 9 - Il cortile interno dell'Imperial Hotel disegnato da Wright

Ciò che resta dell'edificio di Wright è la facciata originale, che è conservata al Meiji Mura, a Nagoya, in un museo dell'architettura all'aperto, che dovrebbe testimoniare l'evoluzione della città di Tokyo durante l'ultimo secolo.

La distruzione dell'Imperial Hotel non portò il lutto nel mondo dell'international style. Non era in linea con i dettami del modernismo, quindi nessun rimpianto per la sua sparizione. Si trattava solo di un balbettio giovanile di un Wright che non aveva ancora assimilato la grandezza e la purezza dello stile che diventerà dominante.

I primi tempi nello studio di Sullivan e Adler

Quando Wright andò a lavorare nello studio di Sullivan e Adler si comportò come il pulcino del cucolo, che butta fuori dal nido gli altri pulcini per farsi nutrire lui solo. Wright (8) dice che Dankmar Adler non era molto dotato come architetto, ma aveva un buon carattere ed

era ebreo e così era lui che catturava i clienti ebrei, che poi accettavano Sullivan come il vero progettista. Lo studio pullulava di disegnatori ebrei.

Leggendo ciò che Wright racconta, si scopre che gli altri disegnatori dello studio gli erano ostili. La ragione è presto detta. Sullivan *«intendeva distinguermi dagli altri e ottenne senz'altro lo scopo ... Questo evidente favoritismo del maestro, la mia naturale disposizione ad occuparmi dei fatti miei, oltre all'antipatia che provavo per la maggior parte dei dipendenti ... erano bastati ... a farli schierare contro di me. ... E venni bersagliato in vari modi ... Isbell, Gaylord e alcuni altri si riunivano a mezzogiorno per pranzare e fare un po' di pugilato. ... Mi invitarono a partecipare agli allenamenti. ... tutto di me li induceva a credere che sarei stato un debole avversario e avrei fornito loro uno spasso a buon mercato. Mi resi conto che dovevo fare qualche cosa per regolare i conti con la marmaglia.»*

Wright si fa due settimane di allenamento in una scuola di pugilato e scherma che è accanto allo studio.

«Ero adesso in grado di difendermi abbastanza bene. La cosa mi piaceva e cominciai ad aspettare l'evento con soddisfazione. Due mesi circa erano trascorsi dal giorno della mia assunzione, e avevo sempre badato agli affari miei. Ma il punzecchiamento s'era intensificato ... "Vi allenate oggi?", ... "Certo, venite a vedere?", "Ma sì, potrei anche venire" risposi. ... Vidi gli sguardi di trionfo, le strizzatine d'occhio tra i forzuti dello studio. ... Via le giacche, i panciotti, ... Infilai i luridi guantoni. Isbell reclamò il diritto di darmi la prima "battuta" ... lo colpì sul naso proprio quando si era appena messo in guardia. Il sangue gli affluì sul viso. Si fece sotto, ... Vidi che era solo un picchiatore. E lo lasciai picchiare. Lo bloccai quando potevo; incassai, quando non potevo. Chiuso in difesa, indietreggiando, trascinandolo dietro ... Ansimava, pallido. Io invece me l'ero cavata bene, e comunque il fiato non mi mancava. ... "Il tempo è scaduto!" gridò Gaylord. "Scaduto? Non ancora" dissi. "E' un combattimento a una sola ripresa, questo" e colpì Isbell sul naso, con forza stavolta, e di sinistro. Il sangue uscì, ... Ma non vi furono applausi. E ora Isbell si scatenò in pieno. ... Di nuovo lo colpì sul naso. Ben presto la sua faccia fu uno spettacolo. Io avevo un labbro spaccato che sanguinava, ma succhiavo il sangue e lo inghiottivo. Mi sentivo in preda a una meravigliosa esaltazione. ... Isbell ci stava rimettendo le penne e la banda se ne accorse. "Tempo!" sbraitò Gaylord. "Tempo un corno" dissi "è un combattimento a una sola ripresa, questo." E ancora una volta piazzai un diretto sul naso di Izzy. ... Fu troppo, per Billy Gaylord. "Qua, Izzy. Dammi i guantoni. Tocca a me adesso." "Ah sì? Tocca a voi?" Dissi. Ero ormai scatenato e sentii che nulla avrebbe potuto fermarmi. Billy indietreggiò dondolandosi ... Abile. Non potevo dargli tempo perché il sangue mi si era ormai incendiato nelle vene ... Volevo picchiarlo Mi avventai contro di lui in un lampo e, con tutta la mia forza gli assestai tre formidabili manate sul cucuzzolo della testa, col guantone aperto. Allungai il piede dietro di lui e, nell'indietreggiare ... precipitò lungo disteso fra i suoi amici. Si rialzò rosso e furibondo. "Che diavolo di modo è questo di fare del pugilato? Due scorrettezze" proclamò. "Scorrettezze un corno" ribattei. "Chi ha mai detto che questo fosse un combattimento regolare? Perché siete intervenuto prima che finissi con Isbell? ... comportatevi pure in modo scorretto anche voi. Andate al diavolo tutti quanti, del resto. Mi avete fatto entrare qui dentro per darmi una lezione e farci su una risata. Forza adesso toglietevi i guantoni vigliacco." E scaraventai via i miei. ... la banda si mise in mezzo. "Lascialo perdere Billy. E' pazzo da legare e va in cerca di guai. Qui non è possibile. Regoleremo i conti un'altra volta. »

Wright sembrava invitarli ad una scazzottata a pugni nudi, quindi a farsi male veramente. Gli altri capirono che era un osso duro e che i guai li avrebbero avuti anche loro. Capirono che quel nuovo arrivato non si faceva intimidire e che anzi li sfidava. Wright credette di aver sbagliato arrabbiandosi, invece fece la cosa giusta. Infatti lui stesso arrivò a questa conclusione: *« ... decisi che sarei rimasto in quello studio fino a quando non fossi riuscito a farli licenziare dal primo all'ultimo, e lo dissi. Ottenheimer (Ottie), il caporione, un piccolo*

ebreo energico e intelligente, ... venne a saperlo il giorno dopo e lo sentii dire: "Ah, ah il dannato figlio di un cane! Lasciate fare, lo arrangerò io".» Ma il piccolo ebreo non sapeva con chi aveva a che fare. Un giorno che erano rimasti soli nello studio, Ottie, dopo averlo provocato a lungo, venne aggredito da Wright. Alla fine dello scontro Wright si prese molte pugnalate nella schiena con un taglierino, ma Ottie rischiò di restare ucciso con la punta di una squadra conficcata nel collo. Di quelle pugnalate Wright portò le cicatrici per sempre, ma Ottie non si fece più vedere. Partì per Parigi per frequentare l'Istituto Beaux Arts. Isbell venne licenziato e gli altri capirono la lezione.

Questo era Wright, un uomo duro e vincente che aveva creato un'architettura americana con profonde radici nella terra su cui costruiva. Eppure alla fine venne sconfitto da una schiera di fuoriusciti, mezzo nazisti e mezzo comunisti, ma appoggiati dalla lobby ebraica americana. Wright fu meschino e grande nello stesso tempo. Meschino quando rifiutò di riconoscere le fonti di ispirazione della sua architettura e quando ignorò del tutto il Rinascimento. Grande quando seppe dare dignità d'arte alle tradizioni dell'America dei pionieri e quando seppe affrontare con molto acume i problemi tecnici connessi con i suoi progetti come nel caso dell'Imperial Hotel a Tokyo. Era autodidatta e la sua cultura aveva lacune ma aveva il pregio di essere spontanea e viva.

Wright venne in Italia durante il suo viaggio in Europa dal 1909 al 1911. Neppure si accorse dell'architettura di Firenze mentre se ne stava a Fiesole con il suo nuovo amore. Dichiarò sempre un genuino disprezzo per l'architettura italiana rinascimentale, inclusa tutta l'architettura classica sino al romanico medioevale. In cambio noi gli tributammo ammirazione senza limiti.

Il 1893, l'anno della grande esposizione universale a Chicago

Il problema che più di ogni altro assilla il nuovo secolo è il ruolo della macchina, la produzione industriale. Si tratta di un problema che coinvolge il radicale mutamento nel valore degli oggetti che costituiscono i patrimoni delle famiglie. La nuova borghesia, che trae la sua ricchezza dall'industria, dispone di risorse ingenti, quindi vuole oggetti e case che rappresentino degnamente il suo ruolo. Allora ci si chiese: che cosa si può ancora produrre in modo artigianale con la giusta originalità, con un valore intrinseco in un'epoca in cui tutto può e deve essere prodotto in serie?

Che funzione ha la fantasia, la manualità, il pezzo unico in un mondo che si muove inarrestabile con i tempi dell'orologio e dove, per dirla con un'espressione coniata in quegli anni, il tempo è denaro? In questa prospettiva, come devono essere ridefiniti il bello, il vero?

La risposta a queste domande investe il progetto di società che si vuole realizzare, un equilibrio di valori senza i quali perde senso ogni ragionamento di edilizia o di urbanistica e di stile di vita. Se la macchina capovolge equilibri, usi, tempi e spazi, il mondo è da ridisegnare. Giocoforza, l'architetto diventa un profeta, un utopista, un demiurgo.

Wright cercherà di introdurre in America le nuove tendenze estetiche, con un manifesto del 1901 a Chicago dal titolo ***The Art and Craft of the Machine***. Molti personaggi entrano in questo interesse per la tecnica come: **Charles Robert Ashbee**, promotore nel 1888 della Guild and School of Handicraft. Ashbee va a trovare Wright nel 1900 a Chicago e nel 1910 scrive l'introduzione della monografia che l'architetto americano pubblicherà in Germania. Wright parla della tecnologia come di un partner indispensabile nell'evoluzione dell'architettura, sottolinea l'importanza dell'uso di nuovi materiali, critica le architetture commerciali e l'ossessione, crescente in America a partire dall'**esposizione di Chicago del 1893**, di usare "*reperti archeologici di ossa che rinsecchiscono e imbiancano al sole*".

Le grandi Esposizioni mondiali

Sino al 1925 si poteva dire che l'Esposizione mondiale di Chicago del 1893 per vastità di superficie era stata la più grande di tutte le altre esposizioni mondiali. Occupò un'area di 278 ettari in quello che allora era il parco Jackson a sud di Chicago, presso il lago Michigan. La maggior parte di quest'area era occupata da piccoli laghi, attorno ai quali vennero eretti gli edifici ed i padiglioni. La disposizione planimetrica fu dovuta al celebre architetto D. H. Burnham (1846 – 1912) di Chicago. L'area complessiva edificata fu pari ad 81 ettari. Gli esterni furono ben curati, anche se qualche volta fatti di stucco e cartapesta, ma gli interni rimasero a rustico, conferendo all'insieme un penoso senso di non finito.

L'esposizione segnò la fine della scuola di architettura di Chicago ed il ritorno all'ornato con quello che in Italia sarà chiamato stile floreale. Sarà un momentanea vittoria dello spirito e di una certa cultura europea contro quella americana e contro lo stesso nascente stile moderno europeo. In quella occasione gli architetti di Chicago non ebbero il coraggio di sostenere i principi della loro scuola.

Le esposizioni mondiali ebbero un ruolo fondamentale nella diffusione planetaria della attuale civiltà delle macchine. Il pubblico, soprattutto costituito dalla piccola borghesia, veniva iniziato ai misteri ed ai "miracoli" delle nuove tecniche. Questo creò il consenso sociale necessario per sopportare i sacrifici necessari per perfezionare le innovazioni. Il clima che si creava in queste esposizioni oggi è del tutto sconosciuto. La pervasività dei nuovi mezzi di comunicazione di massa, ed anche una certa assuefazione alle nuove scoperte, hanno cancellato il ricordo di quel clima, che rimase vivo sino allo scoppio della prima guerra mondiale.

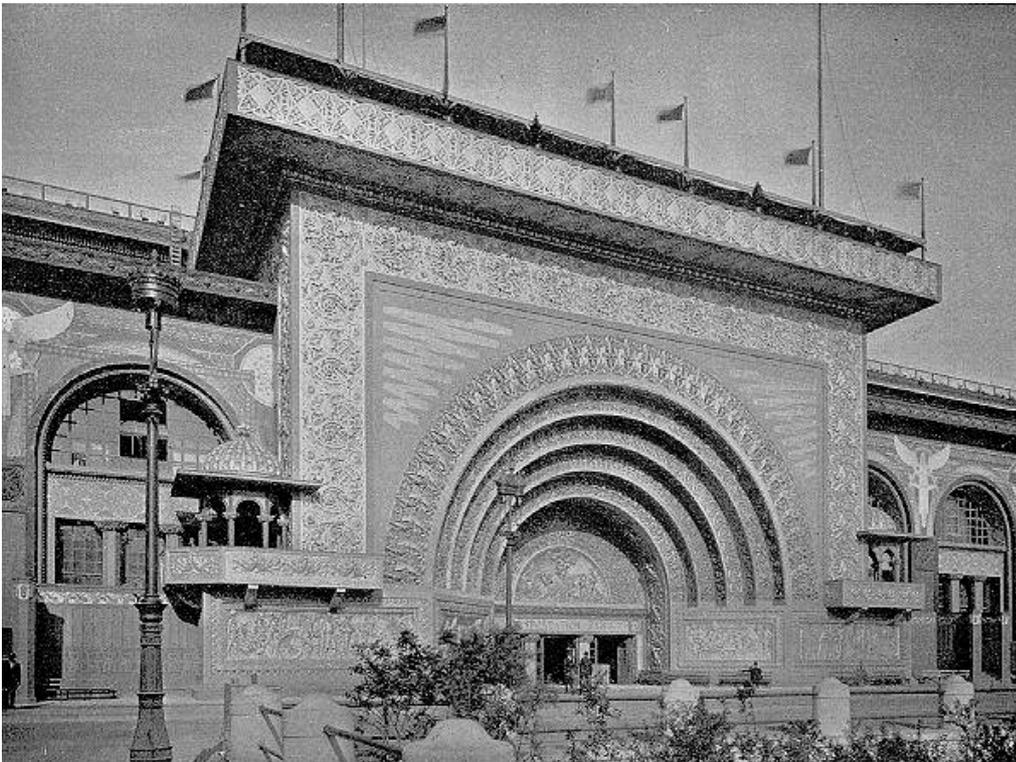


Fig. 10 – La Golden Doorway di Sullivan per L'Edificio dei Trasporti all'Esposizione Coulobiana a Chicago del 1893.

Nelle grandi Esposizioni l'architettura moderna non ebbe molto successo. Al contrario si verificò spesso un ritorno alla tradizione compreso l'eclettismo, che i sostenitori del modernismo si sono sempre prodigati a considerare una infamia. Ma in occasione delle Esposizioni il pubblico non ha tributato entusiasmo al modernismo.

Sembra che la prima Esposizione in cui il pubblico determinò una inversione di tendenza sia stata proprio quella di Chicago del 1893, quella in cui Sullivan, il maestro di Wright si bruciò. Le cronache sono piuttosto avare sull'argomento. La mia fonte principale, il testo di Donghi (9), dice in proposito:

«Le diverse facciate monumentali non presentarono nulla di originale ma soprattutto lo stile degli edifici non ebbe mai alcun legame con la loro funzione. Solo il padiglione dei trasporti di Sullivan fu un'eccezione in questo senso. Il terreno su cui sorse l'esposizione era per lo più paludoso così che si dovette procedere a realizzare fondazioni con palafitte. La distribuzione interna degli edifici spesso non consentiva una buona illuminazione degli oggetti esposti.»

Ma se l'opera di Sullivan viene promossa come la migliore, le altre dovevano essere un vero disastro. Le informazioni almeno coincidono: effettivamente in occasione dell'esposizione di Chicago fu proprio Sullivan a realizzare l'edificio dedicato ai trasporti, a cui dette una stupefacente *Golden Doorway*. È formata da una serie concentrica di archi rientranti inscritta in un portale a riquadri prefabbricati ornati con bassorilievi floreali. Ha una certa forza plastica, ma è rovinata dalla cornice superiore, inutilmente pesante e banale.

Non mancano due piccole ridicolissime pagode laterali, che potrebbero essere un richiamo all'architettura indiana Mogul, in realtà viene conferito un forte effetto kitsch. I visitatori furono perplessi. Il corrispondente dell'australiano "*Melbourne Argus*" giudicò l'opera come la peggiore dell'intera esposizione. Vi furono anche consensi. Il critico della "*Revue des Arts Décoratifs*" elogiò l'opera senza riserve. Ma sarà ugualmente la fine di Sullivan.

Il destino di Sullivan, che dal 1895 si separa da Adler, è segnato da un lento e inesorabile declino, accelerato dall'alcolismo.

Dall'Esposizione Universale di Chicago Wright uscirà indenne perché si era già staccato dallo stile di Sullivan. Wright dirà:

«Sono gli ultimi mesi dell'anno 1893. Un anno fatale per la cultura degli Stati Uniti. "Essi" stanno per diventare pseudo-classici.»

Nelle sue memorie Wright racconta un episodio fondamentale della sua vita di architetto. Poco prima dell'Esposizione Wright aveva rotto con Sullivan. La causa sembra fosse nel fatto che Wright aveva svolto anche lavoro di progettazione per proprio conto. Wright apre il suo studio con il vecchio amico Cecil. Il primo cliente è un tale che si chiama W. H. Winslow, che aveva già conosciuto quando lavorava come dipendente nello studio Adler e Sullivan.



Fig. 11 – Casa Winslow

Wright racconta: *«La casa di Winslow doveva essere costruita di fronte alla casa del signor Waller, nel Waller Park, a River Forest. Edward C. Waller e Daniel H. Burnham (che Wright chiama "zio Dan", uno dei principali architetti dell'Esposizione di Chicago)... erano*

amici di lunga data. Il signor Waller combinò un incontro con lo zio Dan. ... Ecco seduto di fronte a me lo zio Dan, gioviale, estremamente convincente. Per farla breve avrebbe pensato lui a mia moglie e ai bambini, se fossi stato disposto ad andare a Parigi, a frequentarvi per quattro anni l'Académie des beaux-arts. E poi a Roma, per due anni. Spese completamente pagate. E un lavoro con lui al mio ritorno. Non era soltanto un'offerta generosa. Era splendida. Ma mi spaventai. "Un anno ancora e sarà troppo tardi, Frank" disse lo zio Dan. ... "Temo che già ora sia troppo tardi.... Sono stato troppo vicino a Sullivan". ... Lo zio Dan: "... Ammiro Sullivan per quanto riguarda la decorazione. Essenzialmente è un grande decoratore. Le sue decorazioni mi incantano. Ma la sua Architettura? Non riesco a vederla. L'Esposizione, .. eserciterà un'enorme influenza nel nostro Paese. Il popolo americano ha potuto ammirare i Classici su vasta scala. Hai constatato il successo ottenuto dall'Esposizione, e questo dovrebbe significare qualche cosa anche per te. Dovremmo approfittare della lezione.... Il palazzo delle Belle Arti, di Artwood, il palazzo della Moda di Beman, il McKim Building: tutti meravigliosi! Meravigliosi! Vedo già tutta l'America costruita con i criteri dell'Esposizione, in nobile e dignitoso stile classico. Tutti i grandi uomini d'oggi la pensano così, tutti quanti".

"No" dissi "c'è Luois Sullivan. Lui non la pensa così. ... E Richardson, ne sono certo, non sarebbe d'accordo".

"Frank", fece lui "l'Esposizione dovrebbe averti dimostrato che Sullivan e Richardson hanno fatto molta strada, ma che i loro criteri non prevarranno ... l'Architettura prenderà la direzione opposta"

"Ma in sostanza, si tratta di quella non creativa; non è così?"

"Non creativa? Che cosa intendi dire con – non creativa - ? Può esservi forse qualche cosa di più bello delle linee classiche? Un'Architettura che non verrà mai superata. Dovremmo lasciarci ammaestrare da essa e impararne le norme. Senza una profonda cultura in fatto di Architettura classica, come puoi sperare di ... riuscire?"

"Lo so. ... zio Dan, può darsi che tu abbia ragione, eppure mi opprime il cuore come ... un carcere. ... Non potrei sopportarlo.... Tanto studio e tanto tempo sciupato, in attesa che accada qualcosa che non potrà mai accadere ... Ne ho visto di architetti tornare da Parigi ... Tutti ridotti alla stessa misura, per quanta personalità potessero avere quando erano partiti".

"Personalità? La grande Architettura è severa, è disciplina" replicò zio Dan.

"Pensa al tuo avvenire, pensa alla tua famiglia" mi esortò il signor Waller.

Risposi: "...No caro Burnaham, no, caro Waller ... Non posso fuggire. ... fuggire da ciò che so mi appartiene, voglio dire da ciò che secondo me è – nostro – nel nostro Paese Non posso andare, neppure se lo desiderassi, perché in questa situazione non è giusto che mi preoccupi soltanto di me. " »

Le argomentazioni di Wright sono molto deboli, anche se vere e spontanee. Ha detto meglio Roark, l'architetto immaginario che avrebbe dovuto impersonare lo stesso Wright nel romanzo della Rand: *La Fonte Meravigliosa*. Durante l'Esposizione Universale di Chicago del 1893 gli architetti americani che contavano, con alla testa Burnaham, avevano visto da vicino lo stile europeo e ne riconoscevano la superiorità. Quindi Burnaham voleva investire nel completamento della formazione di Wright mandandolo a studiare, a proprie spese, in Europa, a Parigi, proprio nella Académie des Beaux-Arts, l'Accademia che negli anni seguenti diventerà il bersaglio preferito dalle critiche scatenate dalla rivoluzione modernista. Come già detto, l'unica fonte che ho avuto a disposizione per capire che cosa sia stata questa Esposizione di Chicago è l'opera omnia del Donghi, in particolare il volume II (9). L'opera comprende circa una decina di volumi in cui si racconta e si illustra tutto ciò che si sapeva sull'architettura e sulle tecniche edilizie negli anni dieci e venti del XX secolo. Oggi delle Grandi Esposizioni del XIX e degli inizi del XX secolo non parla nessuno. Furono pietre miliari della civiltà, che oggi crediamo di far proseguire e nella quale crediamo

di vivere. Eppure questi eventi sono stati cancellati dalla nostra memoria storica, al punto che Milano si appresta a celebrare l'Expo del 2015 senza sapere di che cosa realmente si tratta. Al termine di queste Esposizioni tutto doveva essere demolito. Sono sopravvissute alcune opere che il favore del pubblico ha imposto che venissero conservate. La più celebre è la Torre Eiffel, diventata il simbolo di Parigi.

Idee guida della nuova architettura, tratte 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 rinascimento...» 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 ideato, 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 in America 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.: «... lo 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 nascente archistar, oggi attuale. 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»

L'ateismo della Rand sembra riflettersi nella personalità di Roark.. Egli ama le cose della terra ma vuole riplasmarle 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 eccessive 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.

Wright quasi ignora il dibattito attorno all'esposizione mondiale che si svolge proprio nella sua città. Egli è ossessionato dal tema delle ville. Intuisce che i suoi clienti sono i nuovi borghesi, non più legati alle abitudini dell'aristocrazia, ma dediti al lavoro imprenditoriale e amanti dello sport e della natura. Per questa nuova classe sociale, che si muove in automobile e, nel tempo libero, in bicicletta, inventa senza sosta modelli abitativi che pubblicizza attraverso riviste di settore e giornali femminili. Sono le case Prairie, o "**case della prateria**". Nel 1900, per esempio, lancia una campagna attraverso il "*Ladies' Home Journal*". Propone due case che si possono realizzare la prima con 7000 dollari, la seconda con 5800. La pianta della più grande è fatta di spazi fluidi con tramezzi ridotti al minimo. Al piano terra una cucina che serve un singolo ambiente con salotto, zona pranzo e studio. Al piano superiore due stanze da letto che si affacciano sullo spazio comune.



Fig. 12 – Capolavoro dello stile Prairie è la **Robie House**, del 1908.

Ne nacquero una decina di abitazioni, corrette ma nessuna di particolare interesse. Il risultato immediato, come già detto, sarà il licenziamento di Wright dallo studio di Sullivan. I tempi, dopo la prima fase pionieristica, stanno però per cambiare, diventando sempre più difficili per l'innovazione architettonica. Wright partecipa in modo marginale all'**esposizione colombiana di Chicago del 1893**. Può così vedere l'inizio di una progressiva emarginazione del maestro, l'affermarsi dello stile Beaux-Arts, il trionfo di un retorico classicismo, la fine del periodo eroico della scuola di Chicago, l'esaurirsi della ricerca libera dai condi-

zionamenti stilistici, l'abbandono della sua esuberante creatività, che non accetta il liberty ma che tuttavia conserva un suo originale dialogo con le forme della natura.

Nel **1905** Wright si reca in Giappone, alla riscoperta di una cultura che già conosce e che ha già apprezzato durante l'esposizione colombiana, dov'era stato ricostruito un tempio. Il viaggio avrà su di lui una notevole influenza. La casa giapponese gli appare come "*un tempio di suprema pulizia ed essenzialità*". È colpito dalla fluida spazialità di ambienti concatenati fra di loro, separati da leggeri e scorrevoli diaframmi, dalla stretta integrazione tra edificio e natura. Impara dai giardini giapponesi l'arte di un ordine disordinato e l'artificio di miniaturizzare gli oggetti, per dare all'uomo la sensazione di una maggiore padronanza del proprio spazio esistenziale. Si lascia affascinare dalle stampe orientali, delle quali diventa un collezionista e la cui vendita gli permetterà, in seguito, di affrontare momenti economicamente difficili. La cultura giapponese, insieme a quella mesoamericana, che studia negli stessi anni ma approfondirà dopo la guerra, saranno le strade obbligate per sfuggire al classicismo e al formalismo Beaux-Arts. In questo, il suo profilo non è dissimile da quello degli artisti parigini e tedeschi che negli stessi anni scoprono le maschere africane e le culture primitive, sorretti dall'ipotesi che tali arti fossero più vicine al vero di quelle arti che hanno attraversato i filtri del formalismo e dell'accademia.

A partire dal 1905, Wright condensa il proprio credo in una serie di articoli dal titolo *In the Cause of Architecture*. L'obiettivo è ambizioso: riconciliare architettura e natura per rimettere l'uomo al centro del cosmo vivente. Il grande focolare posto al centro di ogni Prairie House sarà l'esplicitazione simbolica di questa religione individualista e panteista.

L'architettura organica

L'architettura organica (10) in realtà ebbe le sue origini in quello che viene chiamato il rinascimento americano, fondato sulla 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 come elemento distruttore, quindi si radicò l'ossessione del nuovo. C'era però il correttivo costituito dal concetto della forma plasmata dalle funzioni, forme che sono obbligate a svolgere attività per l'uomo.

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, che è il perno della sociologia americana. Le teorie organiche si identificano 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 spesso strappare il consenso più con le loro personali capacità istrioniche, piuttosto che con l'incerto fascino delle loro opere.

Maestro fondatore e interprete principale dell'architettura organica fu proprio Wright, che la illustrò nel suo libro: *Architettura organica* del 1939, quando già gli architetti tedeschi stavano diffondendo principi diametralmente opposti. Così Wright fu la vittima più illustre dell'International Style. Anche se durante gli ultimi anni Wright finì per cedere alla moda imperante, costruendo ad esempio il Solomon Guggenheim Museum (New York 1946 – 59) e progettando nel 1956 un grattacielo alto un miglio a Chicago, quella parte della sua opera che resta valida la troviamo nelle case della prateria (prairie houses), dove egli rielabora i modelli delle case dei pionieri, aperte alla natura circostante. Restano importanti i risultati che ottenne con le sue ricerche sulle costruzioni maya dello Yucatan.

Wright e l'urbanistica (Broadacre city)

Le idee di Wright sulla storia e sulla politica sono tipiche dell'americano medio pieno di se e persino incapace di scorgere i propri veri pregi. Parlando delle meraviglie della Russia sovietica Wright scrisse: « *Antiche chiese saltavano in aria, distrutte dagli esplosivi, per far posto agli ampi viali della nuova Mosca. Mosca veniva preparata ad accogliere cinque milioni di cittadini. Era in corso di attuazione il grande programma di costruzioni stradali verso Leningrado. Gli antichi edifici, alcuni buoni, facevano un netto contrasto con quelli moderni, per la massima parte pessimi. Nel loro genere, molte delle antiche chiese russe greco-ortodosse erano belle. E, naturalmente, bellissimo il Cremlino. Ma gli edifici moderni erano massicci e rozzi, poco attraenti e mal proporzionati. ... Non mi meraviglia che il popolo russo reagisse come reagiva, preferendo ad essi l'antica architettura classica. I cosiddetti edifici moderni dovevano riuscire odiosi alla mistica emotività della popolazione.* » Come urbanista Wright è un autentico disastro come si può vedere dalle sue memorie, quando ci parla del suo fugace interesse per una cosuccia come la sistemazione urbanistica di Londra.

«*Era il 21 gennaio del 1942 quando mi giunse nel deserto dell'Arizona un telegramma del News Chronicle in cui mi si chiedeva di telegrafare millecinquecento parole di suggerimenti per la ricostruzione di Londra..... la città al mondo più legata alle tradizioni. Squallidi quartieri e brutture che avrebbero richiesto secoli per essere eliminati, sono stati spazzati via in pochi giorni. Mentre il sentimento ha diritto al pianto, l'arte e la scienza dell'abitare possono trarne profitto.*»

A parte il fatto che non esiste una "scienza dell'abitazione" ma solo raccomandazioni atte a fornire il migliore habitat possibile secondo le prescrizioni della scienza medica, dimenticando anche che gli architetti nel progettare le abitazioni dovrebbero fornire, senza sempre riuscirci, una suggestione emotiva generata dalle forme adottate, e questa certamente non è una scienza ma un'arte, si deve fare un confronto irriverente con l'imperatore Nerone. E' noto a tutti che Nerone inneggiò all'incendio di Roma dicendo che l'avrebbe fatta ricostruire molto più bella di prima e non di legno ma di pietra, marmo e mattoni.

Wright dimentica che gli *squallidi quartieri e le brutture* avevano ospitato quegli stessi inglesi che hanno combattuto per difendere tutta l'Inghilterra compresi gli squallori e le brutture che erano la loro vita ed a cui forse erano anche affezionati. In altre parole con poche parole di una frase infelice Wright ha cancellato il valore della memoria per sostituirlo con la dittatura dell'arte moderna. Imperterrito così prosegue:

«*Se la cultura anglosassone, grazie alla forza di volontà degli inglesi, non si lascerà sfuggire l'occasione e costruirà in armonia con la nostra era, l'Impero potrà morire, ma la potenza inglese sopravviverà.*»

L'Impero britannico era già morto, a farne il funerale avevano provveduto proprio gli Stati Uniti. Evviva l'Impero inglese, una macchia da cancellare. Ma per Wright dovrebbe sopravvivere grazie all'architettura moderna! Santa ipocrisia anglosassone non priva di un certo humor sia pure amaro. Wright dimostra di non conoscere neppure il significato di città. Questo dipende da un esasperato individualismo tutto americano. Pensa alla città come ad un raggruppamento di abitazioni e di servizi, in altre parole Los Angeles, una non città, un agglomerato che trapianta ingigantito il concetto di villaggio in mezzo alla prateria. Ignora completamente il lavoro di progettazione urbanistica per Londra iniziato qualche decennio prima ed arrivato già ad un risultato importante nel 1939. Persino Hitler, il grande nemico, credeva fermamente che l'impero britannico andasse salvaguardato perché avrebbe dovuto svolgere un ruolo fondamentale negli equilibri mondiali che il Führer progettava. Ma le cose andarono diversamente e gli americani sull'impero inglese costruirono il loro impero mondiale che, con un brillante paradosso, utilizza la "libertà" come strumento di dominio. A quei tempi lo studio di urbanistica più importante era proprio la progettazione

della grande Londra. Ma Wright sembra non ne sappia nulla anche se si trattava degli studi più importanti in tutta la storia dell'urbanistica.

«Se l'Inghilterra è umanitaria, Londra verrà decentrata. Persino i bombardamenti indicano che ciò è necessario. La Londra ricostruita dovrebbe ricoprire un'area venticinque volte più vasta di quella della vecchia Londra. Questa è presso a poco la nuova scala degli spazi nella nostra era ... La congestione umana è un assassinio ... V'è spazio a sufficienza e imperiosa necessità d'una più vasta Londra.»

Wright non ha capito che la città estesa allarga il traffico con il quadrato delle sue dimensioni. Los Angeles è un esempio eloquente delle difficoltà nelle comunicazioni in una città estesa.

«Il piano della nuova città dovrebbe essere predisposto ora tenendo presente che la Tradizione è più importante delle molteplici tradizioni cui essa dà luogo. Le tradizioni debbono perire affinché la Tradizione possa vivere.» In altre parole Wright chiede la cancellazione dei "particolarismi". Il principe Carlo dirà che gli architetti provocarono a Londra nel dopoguerra molti più danni di quanti non ne abbiano arrecati i bombardieri della Luftwaffe.

Si capisce perché una giovane ebrea lituana avesse potuto scrivere un romanzo sull'architettura molto migliore della sua autobiografia (8):

«... In breve, nessuna speculazione mediante il denaro, la terra, gli ideali; nessuno di questi fattori deve divenire un mezzo di sfruttamento, ma va utilizzato come un'assoluta necessità dell'esistenza umana, come l'aria e l'acqua. Questa è la vera base di quella che potremmo definire Democrazia. E' la base indispensabile su cui erigere la città di questa era meccanica, la città che prenderà il posto del mostro feudale attualmente distrutto. Tale liberazione dell'individualità non è un livellamento delle fortune umane, come potrebbe sembrare. E' invece il giusto fondamento dell'autentico capitale, lo spirito di iniziativa. Un capitale che appoggia per terra, al contrario di quanto accade oggi. Fatta eccezione per i disabili, la disoccupazione sarebbe impensabile in uno Stato organizzato in questo modo. L'Inghilterra potrebbe essere tale Stato e sarebbe allora per sempre invincibile. La struttura della città democratica moderna non avrebbe un solo centro, ma ne avrebbe molti, tutti ben coordinati, e l'altezza degli edifici aumenterebbe in proporzione alla distanza dai nuclei di maggior attività. ... la motorizzazione di Londra ha appena avuto inizio. Londra dovrebbe essere una città dell'automobile e dell'aeroplano, e i nuovi criteri dello spazio dovrebbero tutti adeguarsi alla nuova scala del traffico imposto dall'automobile e dall'aereo. Ma il sentimentalismo delle classi anziane blocca la strada della civiltà e non fa che implorare compromessi. Non addivenite ad alcun compromesso. Non accettatene assolutamente alcuno, Respingete questa mentalità statica e spalancate tutti i centri di traffico. La Londra storica potrebbe essere racchiusa in un grande parco centrale. ... Non abbiate timore di costruire fabbriche accanto a case di campagna, scuole, chiese, teatri e parchi. Le linee ferroviarie dovrebbero essere elevate con uno spazio continuo destinato ad immagazzinare le merci. ... Gli antichi regolamenti edilizi dovrebbero essere abbandonati. ... Non dovrà più essere alcun problema del traffico. Esso è già stato risolto dalla Città degli Ampi Spazi. Costruite ampie strade concave anziché convesse, con sottopassaggi agli incroci. Eliminate i semafori, poiché le strade saranno lunghi nastri illuminati. Grazie a tutto ciò la probabilità di incidenti si riduce sino a un decimo dell'un per cento. ... No non si tratta di un'utopia, ma solo di realizzare un buon piano moderno per un popolo democratico. Ecco tutto. Il lusso e la pagana bellezza conosciuti dai greci o dalla cristianità medioevale sono, in confronto, un che di esteriore, come uno scenario di palcoscenico. ... Torna a vivere un nuovo tipo di bellezza: l'integrità. Questa è vera bellezza. Pianificazioni in vista di una economia integrale. L'edilizia e l'economia integrale cementate alla civiltà democratica. Non si tratta di una espressione verbale, ma di qualche cosa che stiamo realizzando un po' qui e un po' là, nonostante i regolamenti edilizi sorpassati, gli ostacoli creati dall'ignoranza e dalla mania dello sperpero. Per quanto sia ormai internazionale, questa

nuova architettura parlò in origine l'inglese e può salvare per sempre l'Inghilterra dalle bombe, poiché le pressioni che hanno reso inevitabile la guerra non possono esistere in una Democrazia così pianificata. I dittatori non potrebbero più avere fortuna. Non giova ignorare che la meccanizzazione ha bandito i moduli estetici e sociali, la filosofia e le idee del nostro ieri. ... Se ci atteniamo alla Natura non possiamo mai essere senza legge, Siamo salvi. Se una tale pianificazione organica dovesse essere realizzata, l'impero inglese potrebbe scomparire, ma il predominio inglese si salverebbe. Se la Germania dovesse vincere questa guerra esso andrebbe perduto con un qualsiasi avvenire basato sugli aerei e sui cannoni. Non affliggerti troppo o Inghilterra. L'Impero non è essenziale."
F. LL. W. Taliesin West

Un biglietto di sir Ian MacAllister mi annunciò che il cablogramma era stato pubblicato in tutto il Regno Unito. ... un assegno di venti sterline attraversò l'Atlantico. Una cosa commovente quell'assegno, tenuto conto delle circostanze.»

Non sono particolarmente amico degli inglesi, ma so che sono dotati di un estremo senso dello humor. Mi auguro che quell'assegno sia stato non una approvazione del contenuto di questa farneticante lettera, ma un segno di dignitoso disprezzo verso l'autore, così ignorante e strafottente. E' difficile commentare tanta stupidità, concentrata in così poche righe.

Per renderci conto di quanto infondate siano le argomentazioni enunciate da Wright nella lettera sopra riportata, diamo uno sguardo agli aspetti urbanistici della Londra reale. Allora eravamo a 303 km² per l'area urbana di Londra, per Wright saremmo dovuti passare a 7575 km², il 5.8% di tutto il territorio dell'intera Inghilterra che è di 130439 km². In realtà siamo oggi, dopo oltre sessanta anni, ad appena 1577 km², 1.2 % del territorio, cinque volte meno delle previsioni di Wright. I piani regolatori di Londra sono stati redatti ininterrottamente a partire dal 1829. Si tratta del maggior sforzo compiuto al mondo per creare una buona urbanistica. Il più importante principio urbanistico utilizzato per i moderni piani regolatori di Londra è quello della *cintura verde*. E' forse il principio urbanistico più famoso, proposto da Abercrombie, anche se in realtà venne ricavato da una legge già vigente in Inghilterra, il *Green Belt act*, approvata nel 1938. Grazie a tale legge, è possibile acquisire aree per completare la cintura verde.

Quando la Commissione Reale per la Localizzazione della Popolazione Industriale presentò il suo rapporto nel 1939, un piano per Londra e l'intera Regione di influenza metropolitana era già da molto tempo ritenuto improcrastinabile,. La guerra, oltre alla completa cessazione della crescita, portò nuovi fattori sulla scena che favorirono l'attuazione dei piani regolatori. La stessa dimensione di Londra fu, inevitabilmente, coinvolta. La guerra favorì la nascita di strumenti di gestione dello sviluppo urbano.

Tuttavia il Principe Carlo dirà che gli architetti della ricostruzione fecero a Londra più danni di quelli provocati dai bombardamenti della Luftwaffe.

Wright progettava una città di Londra molto estesa, ma le dimensioni trovano un limite nella capillarità e nella velocità dei trasporti pubblici e privati. Solo dal 2000, il termine "Londra" si riferisce al territorio sottoposto alla Greater London Authority, che costituisce una conurbazione che conta più di 7 milioni di abitanti, composta da 32 Borghi più l'antica Città di Londra (la City). Fino al 1889 la definizione "Londra" era riservata unicamente al miglio quadrato della City, da cui la città aveva avuto origine in epoca romana. In seguito alla sua enorme espansione, che aveva portato il tessuto urbano ad assorbire l'intera città di Westminster ed altri sobborghi, fu istituita la più vasta Contea di Londra (County of London), che copriva 303 km², Contea che durò dal 1889 al 1965: in tale periodo il termine Londra si identificò con quest'area, che oggi viene chiamata Londra Interna (Inner London). Soppressa la County of London e costituita l'ancor più vasta Grande Londra (1965), il concetto si riferisce oggi a tale territorio, che di fatto è un'immensa città che si estende su un'area di 1577 km² e conta, ad oggi, una popolazione di 7.512.400 abitanti (2007).

L'intera area metropolitana è ancora più estesa, coprendo un'area di 2.584 km² e comprendendo oltre 12 milioni di abitanti. Un'area così vasta pare sia al limite della possibilità di gestire i trasporti pubblici, che nella tradizione europea sono considerati essenziali.

La fuga in Europa

Quando Wright nel 1909 decide di abbandonare la moglie e i sei figli e di fuggire in Europa con la moglie di un cliente, Mamah Borthwick Cheney, è più che un professionista affermato di quarantadue anni. È a suo modo un caposcuola: ha lavorato per il più importante studio di Chicago, è stato un promotore del movimento Arts and Crafts negli USA, ha realizzato oltre cento abitazioni, ha al suo attivo alcuni edifici pubblici, scrive per le riviste e ha una propria e originale filosofia architettonica. È naturale, quindi, che voglia, attraverso questo viaggio in Europa, non solo scappare dalle costrizioni del proprio ambiente puritano e borghese, ma anche portare nel Vecchio Continente il proprio credo, con la segreta speranza di sfondare nel vecchio continente e ritornare vittorioso in patria.

Prima del 1909, Wright non era mai stato in Europa. Il suo amico e datore di lavoro Sullivan, per quanto cercasse di rinnegarla, era imbevuto di cultura europea, avendo studiato in Francia. I soggiorni in Europa erano infatti da tempo un imperativo per gli apprendisti architetti americani. Wright era andato all'esposizione internazionale di St. Louis del 1904, dove aveva potuto ammirare i lavori di Olbrich e di Behrens, rimanendo in particolare colpito dal primo. Sui rapporti con il movimento Arts and Crafts si ricorda che Ashbee si era recato nel 1900 a Chicago, dove aveva fraternizzato con Wright ricambiandogli l'invito. Dal lungo viaggio attraverso l'Europa, incluso il soggiorno a Firenze per un anno dove riesce a non vedere nulla, Wright torna in America nel 1911, ed a Taliesin Est apre il suo nuovo studio d'architettura. Ripresosi a fatica dall'uccisione della sua seconda moglie, avvenuta per mano di un inserviente della comunità-studio di Taliesin I in preda a una follia omicida, Wright si reca in Giappone, dove costruisce, su incarico della famiglia dell'imperatore, l'Imperial Hotel (1916 - 1922, demolito nel 1968), di cui si è già parlato. Reduce dal successo dell'esperienza giapponese, persa la terza moglie e dopo averne trovata una quarta, Wright comincia nel 1921 una nuova ricerca indirizzata verso l'architettura autoctona. Le costruzioni dei Maya di Chichén Itza nello Yucatán e le strutture formali dei pellirossa divengono il riferimento per le sue nuove composizioni. Un indirizzo che si rivelerà essere del tutto antitetico al modernismo impersonale del Bauhaus.

Con la distruzione del suo secondo studio, Taliesin II, nel 1924 a causa di un nuovo incendio, nel 1925 l'architetto apre il suo terzo studio, Taliesin III. Per la recessione del 1929 e per il conseguente rallentamento dell'attività, lo studio viene trasformato in "bottega". Wright concepisce Broadacre City (ampio acro), in cui propone di urbanizzare l'intero territorio (Città regione) assegnando ad ogni abitante un suo pezzo di terra (un acro = 4047 mq). Urbanisticamente si tratta di una concezione disastrosa. L'idea stessa di città viene distrutta e i problemi delle comunicazioni potrebbero essere risolti solo grazie a futuristici mezzi di trasporto. Ma in mancanza di questi mezzi nuovi, l'automobile crescerà a dismisura, paralizzando le comunicazioni attorno e dentro le grandi città, trasformati in agglomerati informi. In futuro la città estesa sarà criticata e considerata una soluzione possibile solo con altissimi costi per gli abitanti. Wright non avrà mai la percezione dell'automobile come realtà urbana fondamentale. Con questo cervellotico progetto Wright fornisce una prova della sua totale incompetenza in fatto di urbanistica.

Nella seconda metà degli anni trenta Wright realizza le opere più fortunate e che hanno avuto un grande successo di pubblico, largamente influenzato dalle nuove tendenze create dagli epigoni del Bauhaus. Costruisce la "Casa sulla cascata" (Fallingwater a Bear Run, Pensilvania, 1936 -1939).

Nel periodo 1934 – 1959, concepisce le "Usonian Houses" (Usoniane - cioè le case degli USA), naturale evoluzione delle "case della prateria". Le nuove case non sono più impo-

state su uno schema a croce con il camino centrale. Le ultime tipologie sviluppate da Wright con le case usuniane, presentano una maggiore integrità spaziale; la cucina diventa parte del soggiorno e il tutto si sta adattando al nuovo modo di vivere degli americani.

La sperimentazione wrightiana sulle possibilità funzionali e formali delle matrici incurvate, accentuatasi negli anni quaranta, giunge a compimento con il Guggenheim Museum (New York, USA, 1957 - 1959), il primo tra i musei in cui i quadri, visti di sghembo, diventano secondari rispetto all'invadenza della struttura museale. Poco male per certi obbrobri della pittura moderna e contemporanea. Il museo venne inaugurato nell'ottobre del 1959, sei mesi dopo la scomparsa di Wright. La vita di Wright infatti si concluse il 9 aprile del 1959 a Phoenix in Arizona, all'età di 92 anni.

Wright non appartiene all'International Style, ma molti critici, tra i quali primeggia Bruno Zevi, hanno cercato di forzare l'interpretazione delle sue opere, mettendo in secondo piano la sua ricerca di integrazione con la natura dei luoghi, la sua architettura organica, esaltando invece all'infinito la sua ricerca del nuovo, la sua apparente trasgressione.

Il fascino perenne delle *rovine*

Il motivo delle rovine come fascino di un passato irrecuperabile non si esaurisce certo con il Rinascimento. Esso viene riproposto nella creazione del neoclassico, nell'opera di Wright e persino nei più accaniti creatori dello stile internazionale come l'ambiguo Philip Johnson, che partecipò anche a due oceanici raduni nazisti: a Potsdam nel 1932 e a Norimberga nel 1938. Johnson come giornalista seguì persino la Wehrmacht durante l'invasione della Polonia. In una lettera del 1939 dirà: «...*Abbiamo visto l'incendio di Varsavia e il bombardamento di Modlin. Era uno spettacolo emozionante...*». Immediatamente dopo Johnson si rese conto che non era opportuno continuare in quella direzione. Entrò nell'esercito americano dove trascorse alcuni anni grigi, ben lontano dai campi di battaglia.

A oltre mezzo secolo di distanza, nelle sue memorie di guerra dirà: «... *io ero dalla parte sbagliata. ... era una visione terrificante ... ed era così bella, **È orribile a dirsi, ma le rovine sono belle. Non ci si può fare niente. Il fascino delle rovine è infinito.*** »

Quindi addirittura all'origine del dissacrante decostruttivismo potremmo ancora trovare un culto delle rovine. Johnson poté compiere la sua lunga carriera di architetto di fama mondiale, spargendo a piene mani il "virus Derrida", senza mai sentirsi rinfacciare la sua giovanile adesione al nazismo. Nel 1935 aveva organizzato la prima visita di Le Corbusier negli Stati Uniti. Poi si adoperò per far entrare negli Stati Uniti alcuni personaggi della scuola tedesca, contribuendo ad appannare la stella di Wright.

In realtà la storia dell'Occidente è ben rappresentata, nella sua immagine plastica, dal culto delle rovine, come ricerca del significato del tempo e manifestazione concreta del desiderio dell'eternità. La Germania dell'Est ha restaurato Dresda, in quella dell'Ovest lo stupendo duomo di Colonia è stato lasciato sotto forma di un troncone annerito, a testimoniare la distruzione dei bombardamenti degli alleati. In realtà serve per ricordare la disperazione del tempo perduto e insieme la speranza di ritrovarlo, partendo dalle rovine tramutate in un feticcio sacro. Mentre all'Est, ricostruendo dal nulla, non si dava ascolto alla suggestione delle rovine di Dresda, di cui esistono testimonianze fotografiche agghiaccianti ed affascinanti, all'Ovest scattava l'ammirazione delle rovine come architettura dotata del vero e massimo simbolismo: la struggente ricerca del tempo perduto, insieme alla crudele e definitiva affermazione che lo dichiarava irrecuperabile.

In Oriente non esiste nulla di simile, esiste solo il senso del presente. In Cina anche la grande muraglia viene continuamente distrutta e ricostruita.

L'architettura oggi non si ispira ad alcuna rovina, preferisce costruire il nuovo già in forma di nuove rovine che spera siano perenni.

A tutta l'arte venne dato un carattere esoterico e misterico. La Fisica quantistica venne congelata secondo una visione pietrificata nell'indicibile. Ogni vero progresso nella conoscenza del mondo fisico venne ridotto alla crescita del prezzo e della complessità degli strumenti di indagine, diventati ipertrofici e sovranazionali.

Gli apparati mediatici vennero mobilitati e messi sotto tutela dalla finanza internazionale. Qualunque bruttura e idiozia venne accettata ed esaltata, purché fosse non locale e denazionalizzata. I primi ad essere sacrificati furono proprio gli artisti e gli architetti americani, compreso lo stesso Wright, che alla fine della sua lunga vita fece una infelice conversione cercando di realizzare un'architettura globalizzabile (Solomon Guggenheim Museum di New York, di cui si è già detto). L'architettura di Wright che vale è quella locale, legata al territorio, non è esportabile se non compiendo studi di ambientazione.

I poteri sovranazionali volevano un'arte globalizzata, meglio se ignobile. Essenziale era il fatto che l'arte non esprimesse istanze reali, profonde e locali con il rischio che potessero venir intaccati quei *valori universali* artificiali, costruiti con tanto impegno di capitali messi nelle campagne svolte attraverso i mass media in tutto il mondo. Venne ripetuto con l'architettura, con la musica colta, con la pittura la "fortunata" impresa compiuta da Peggy Guggenheim con la pittura di Pollock e la creazione di una pittura impressionista astratta internazionale.

Perché Wright venne messo da parte all'arrivo in America degli architetti tedeschi del Bauhaus?

Fu una scelta di carattere estetico?

E' lecito nutrire qualche dubbio in proposito. Quando Wright andò a lavorare nello studio Adler & Sullivan, egli stesso dice che dei due il primo non era molto dotato come architetto ma aveva un buon carattere, era ebreo e svolgeva il compito di catturare i clienti ebrei che poi accettavano Sullivan come il vero progettista. Quindi gli americani ebrei avevano anche allora un ruolo non indifferente. Come si è detto sopra, Wright ebbe un conflitto molto duro con gli altri disegnatori dello studio, conflitto che avrà termine solo dopo aver quasi ammazzato il capo del gruppo, un ebreo, che Wright aggredirà dopo aver dovuto subire continui insulti.

Ma ci si chiede: fu solo la lobby ebraica americana a decretare il trionfo della scuola del Bauhaus, che politicamente non aveva la patente antinazista ma che semplicemente produceva progetti che ai nazisti non piacevano? Sull'argomento non si è mai indagato e quindi la domanda rimane senza risposta.

Wright con la sua ostilità verso il Rinascimento contribuì involontariamente ad aprire la porta dell'architettura a quello che diventerà l'International Style.

Tom Wolfe (11), il celebre opinionista americano, dice:

«Ed ecco che, nel 1937, arriva in America il Principe d'Argento in persona. Walter Gropius, proprio lui, in carne e ossa. ... In seguito all'ascesa dei nazisti al potere, Gropius ha dovuto lasciare la Germania. ... Arrivarono, in questo stesso periodo, anche altri divi del favoleggiato Bauhaus: Breuer, Albers, Moholy-Nagy, Bayer e Mies van der Rohe. ... Eccoli dunque: sradicati, esausti, senza un soldo, apolidi provati duramente dal destino....Le accoglienze a Gropius ed ai suoi confratelli ebbero qualche cosa di simile a certe scene di film d'avventura africane di quel periodo. Bruce Cabot e Myrna Loy compiono un atterraggio di fortuna nella foresta e strisciano fuori dal relitto dell'aereo in impeccabile elegante tenuta da safari ... Vengono circondati da selvaggi ... che si prostrano davanti a loro cantando: "Gli dei bianchi! Son discesi dal cielo, finalmente!" Gropius fu messo a capo della Facoltà di Architettura di Harvard... Mies venne nominato preside di Architettura all' Armour Institute di Chicago. Questa fase ... non riguardava solo l'architettura ... Campioni

dei due grandi movimenti rivali in pittura , cubisti e surrealisti, cominciarono ad arrivare dall'Europa come profughi alla fine degli anni trenta ed agli inizi degli anni quaranta ... Scomparve la pittura americana social-realista degli anni trenta per non più fare ritorno. La prima conventicola d'arte americana, la così detta scuola di New York di espressionisti astratti si formò negli anni quaranta ... (il cui massimo esponente sarà Pollock !)
L'insegnamento dell'architettura ad Harvard venne trasformato da un giorno all'altro. Tutti ripartivano da zero. A tutti si impartivano le nozioni fondamentali dello Stile Internazionale. ... Le vecchie tradizioni Beaux-Arts divennero eresia, idem l'eredità di Frank Lloyd Wright, che del resto era arrivato sì e no fino alle scuole di architettura. Nel giro di tre anni, ogni contributo americano all'architettura contemporanea – fosse dovuto a grossi calibri come Wright, come H. H. Richardson, o come Louis Sullivan, capo della Scuola di Chicago di architetti di grattacieli – era finito tra le note a piè di pagina ... Wright stesso era su tutte le furie e, cosa che gli accadeva di rado, sbigottito. Difficile dire che cosa lo rodesse di più: il fatto che le sue opere fossero state relegate in secondo piano dagli europei, oppure il fatto che lo si trattava ormai come una specie di cadavere vivente. »

Wolfe crede che si sia verificata una sottomissione dell'America all'arte europea. La realtà è ben diversa. Wolfe ha dato una interpretazione tutta giocata su questo meccanismo di colonizzazione. Le cose non sono state così semplici, ma sono andate in modo molto diverso. La colonizzazione indubbiamente è esistita, ma non aveva un luogo d'origine e tutto il mondo industrializzato era soggiogato da una forza transnazionale, che è impossibile combattere perché non se ne vede l'origine. L'America è stata la prima colonia docile e volenterosa del capitale sovranazionale. Questo fu possibile perché gli americani non erano in grado di formulare giudizi astratti, fondati sui principi primi. Il loro empirismo li privò di un'arma di difesa contro un nemico evanescente, subdolo e fornito di un preciso progetto, mantenuto nell'ombra. Il loro rifiuto di una struttura di assistenza sociale li rese deboli. La stessa forza che aveva soggiogato l'America in realtà aveva soggiogato e distrutto l'arte e lo spirito dell'Europa. La seconda guerra mondiale mise un suggello di sangue alla sottomissione.

Attorno alla figura di Wright si disputa oggi una guerra mediatica per impadronirsi della sua eredità. Bisogna ricordare che Wright iniziò la sua carriera come disegnatore. Wright non prese mai la laurea in architettura e, quando nel 1893, dopo l'Esposizione Colombiana di Chicago, gli venne offerto di seguire il corso per architetti al Beaux-Arts a Parigi, egli ebbe il coraggio di rifiutare.

Per tutta la sua lunga carriera di architetto Wright fu un ottimo disegnatore, la qualità che gli permise di iniziare brillantemente il suo lavoro e di proseguirlo sino alla fine della vita con successo e diciamo con facilità. Egli seppe costruire residenze dove vivere nello spirito del vero carattere americano, una vita dinamica e serena che a lui fu sempre negata. Perché dal 1937, anno dello sbarco in America degli architetti tedeschi del Bauhaus, ebbe inizio un'architettura ed un'arte fondata sul fanatismo e su un assurdo spirito esoterico, quasi fosse una particolare forma religiosa?

Chi poteva trarre vantaggio da una simile arte?

Dalla politica all'architettura. Quanto della mistica dei regimi dittatoriali dell'epoca si trapiantò e venne assorbito nell'arte, quell'arte che si sviluppò e mise radici proprio nel mondo che si autodefinisce democratico?

Inneggiare continuamente alla libertà assoluta e totale in realtà ha mascherato la nascita di una autentica dittatura artistica. La negazione dei principi del Rinascimento e delle sue forme d'arte si è tradotta in una innegabile involuzione regressiva. Bruno Zevi (12), che espose tutte le teorie interpretative con lo stesso fervore con cui esponeva il loro contrario, sembra fare affermazioni rivelatrici circa la vera natura delle spinte distruttive che hanno cominciato ad operare e ad esplodere dopo la prima guerra mondiale, la guerra che determinò il tramonto della speranza di un mondo pluralista e pacifico.

Le basi di un'arte fondata sulla crescita continua e sull'accumulo eclettico di tutte le culture precedenti, erano state compromesse dalle prime rivoluzioni culturali, che serpeggiarono nel XIX secolo. Quello fu un periodo in cui le rivoluzioni politiche e culturali continuavano ad accendersi ed a spegnersi, senza approdare ad alcun vero cambiamento sostanziale. Le grandi lobby del potere finanziario internazionale scelsero di eliminare l'arte del XIX secolo, perché costituiva una mina vagante nel progetto di un assetto globale stabile. Per questa ragione la scelta cadde sulle possibilità presentate da un'arte anonima, vuota di significati e di messaggi sociali. Un'arte facile da inserire in una globalizzazione planetaria prossima ventura. In particolare questo era importante per l'architettura che influiva sugli enormi investimenti relativi all'edilizia pubblica e privata. Il carattere di questa arte disumanizzata è stato chiaramente descritto da Ortega y Gasset (13), lasciando in dubbio se egli avesse inteso condurre una critica oppure una accettazione.

Il successo della Scuola del Bauhaus

I poteri, che negli anni '30 decretarono il successo della Scuola del Bauhaus in America, dal loro punto di vista avevano molte buone ragioni. Erano anni di crisi economica creata dallo stesso potere finanziario sopranazionale. Si trattava di spremere i redditi delle classi produttive, incrementando oltre ogni ragionevole limite i guadagni del capitale finanziario. Un Capitale che non amava esporsi e rimettersi in gioco ma che cercava di occultarsi tesaurizzandosi. Un Capitale che esprimeva l'amore mistico per il proprio potere, che non doveva essere messo a rischio perché la sua entità ed il suo accrescimento erano sacri in se stessi. Quindi ciò che si era visto nell'Esposizione di Chicago del 1893 e più ancora in quella di Parigi del 1900, con tutto il tripudio di forme opulenti, doveva esser cancellato e bollato come immorale. L'ornato richiedeva operai ed artisti specializzati e ben remunerati. Quindi ben venga Adolf Loos con i suoi furori iconoclasti condensati in *Ornamento e delitto*, cercando di farci dimenticare che poi lui inseriva l'ornato sotto altra forma, utilizzando gli arabeschi naturali di splendidi marmi.

La gente sarà obbligata a scoprire quanto è bello un edificio spoglio, dove giocano solo le masse ed i volumi nudi. Oh che superba purezza! Quale altissima etica delle grandi masse spoglie. A decidere sulle scelte dei progetti erano per lo più clienti ebrei o ebraicizzati, lettori assidui della Bibbia, dell'antico Testamento, dove l'argomento immagine è persino proibito.

Dice Zevi (12): «... emerge sovrana l'architettura di Wright, frutto di una tenace, eroica ricerca che ha tradotto il vuoto come grandezza negativa, "materiale e cubica" per usare i termini di Riegel, in uno spazio di "grandezza infinita e priva di forma", in cavità elaborate per essere socialmente fruite Per tale apporto, Wright, come Michelangelo, fu perseguitato, offeso, deriso; espulso dal mondo ufficiale, dalle metropoli, dall'università,, ridotto più volte alla fame. Per mezzo secolo fu ostracizzato dal capitalismo americano, ed ora il neocapitalismo tenta di cancellarne l'eredità.»

Zevi era animato da un profondo e sincero affetto per Wright. Ma il paragone con Michelangelo non regge perché esistono troppe differenze. Nulla da eccepire sul paragone tra i due circa il livello artistico. Per il resto è tutto diverso. Michelangelo fu uno dei più ricchi artisti del Rinascimento. La sua arte seguì la parabola discendente del potere politico, economico e militare dei principati italiani. Una discesa, come abbiamo visto, diventata molto rapida dopo il sacco di Roma. L'insegnamento di Michelangelo trasmigrò negli altri paesi europei emergenti come la Spagna e la Francia e poi l'Inghilterra.

Al contrario Wright venne colpito nella sua stessa patria, quando questa si accingeva a compiere il grande passo per diventare la maggiore potenza mondiale. Vennero cancellati i suoi insegnamenti (che erano condensati nei principi dell'architettura organica), gli insegnamenti che esaltavano lo spirito dell'America, cancellati per adottarne altri, anonimi e

artisticamente nulli, ma funzionali al potere finanziario mondiale, il potere che intendeva soggiogare tutti i popoli della Terra a cominciare da quello americano.

Subito dopo Zevi ci presenta una analisi pacata, ed una volta tanto non faziosa, della Scuola Beaux-Arts, in altre occasioni ricoperta di contumelie di ogni genere:

«Il sistema Beaux-Arts fu l'ultimo a formulare una didattica coerente dell'architettura, in cui la storia era funzionale, orientata verso una ricerca linguistica e semantica che poi veniva controllata e rielaborata nei corsi di progettazione, sui tavoli da disegno. Lo scisma tra storia e design che seguì la nascita e lo sviluppo del movimento moderno non è stato mai superato. La storia guardò soltanto indietro, la progettazione soltanto avanti: non potevano incontrarsi, tanto che fu naturale, nel curriculum del Bauhaus, abolire i corsi di storia. Così facendo, però, il Bauhaus subì lo stato disintegrato della cultura, senza adoperarsi per superarlo. Invece di elaborare una nuova coscienza storica, s'illuse di poterne fare a meno. E' ormai possibile un'integrazione tra storia e design perché la storiografia architettonica si è rinnovata, liberandosi dagli "stili" ... Il Partenone diviene un monumento diverso se lo si esamina da un punto di vista moderno anziché nella prospettiva accademica. »

Ma Zevi non ha potuto gettare uno sguardo sulla miseria di fondo del movimento moderno, in realtà ostaggio dei mezzi di comunicazione di massa. Non può accorgersi del fatto che lo stato disintegrato della cultura è stato creato per concedere al design della produzione industriale globalizzata di essere quanto più possibile indipendente dal gusto naturale del pubblico. Sino al 1937, l'anno in cui "misteriosamente" i profughi tedeschi del Bauhaus vennero glorificati ed assunti nel ruolo di demiurghi universali, la pubblica opinione poteva ancora mostrare le sue inclinazioni. Da allora i nuovi architetti dipenderanno totalmente dai mezzi di informazione di massa. Essi vennero prescelti appunto perché, essendo invisibili alle masse, la loro fama artificiale dipendeva totalmente dai gestori dei mezzi di comunicazione di massa. Sarebbe bastato pubblicare pochi articoli di critica, come recentemente è successo per Libeskind a Milano, per subire una sconfitta.

Quindi i poteri, che operarono la svolta nell'arte negli anni '30, fecero un buon affare per loro. Gli artisti non avrebbero potuto ribellarsi appunto perché l'arte era stata resa estranea, disumana ed incomprensibile. Wright piaceva alla gente, quindi non era facilmente condizionabile. E poi la sua architettura "localista" poteva anche essere travisata come vernacolare. Tuttavia negli ultimi anni un condizionamento Wright lo ricevette, le sue ultime opere si allinearono con il modernismo. Bisognava dire che era un genio ormai fuori tempo. Un genio del passato. Cosa che avvenne puntualmente affidandolo alle cure di quei tedeschi incapaci di fare una vera architettura, ma abili nel tessere trame per bloccare un personaggio isolato. Wright, privo di dialettica e di sottigliezze ideologiche, se proprio voleva poteva continuare a lavorare allineandosi e disegnando. Cosa che fece con il museo Guggenheim, una cappelliera rovesciata, un'opera maldestra, esaltata dalla critica perché era un segno di resa.

Note

1) Paul Johnson, *"Il Rinascimento"*, 2001, RCS Libri S.p.A., Milano

2) Renata Mambelli, ***I Goti e una villa dai mosaici d'oro***, Scavi nel Parco degli Acquedotti, tra alto Medioevo ed età imperiale. Repubblica, 10 dicembre 2008

"Una splendida villa del II secolo d. C. dalle volte decorate di mosaici d'oro, un'altra villa ancora da riportare alla luce e, a poche centinaia di metri, i resti dell'accampamento dei Goti che nel VI secolo assediaron Roma. È questo che sta affiorando nella zona del Par-

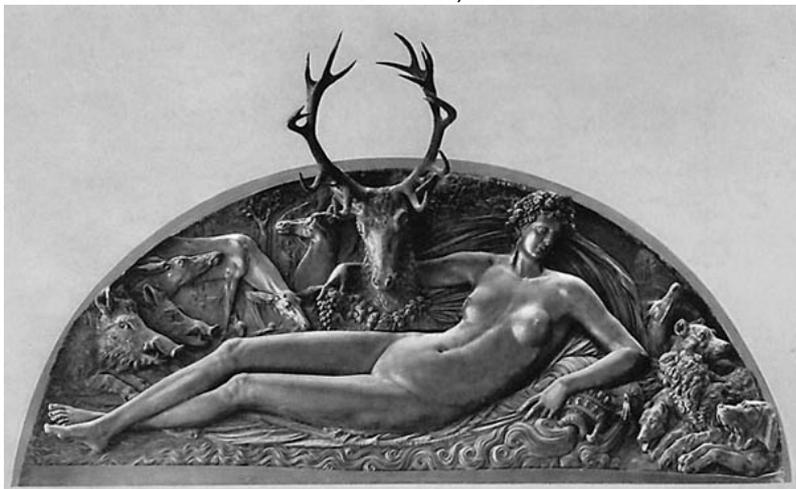
co degli Acquadotti, grazie agli scavi della soprintendenza comunale, diretti dall'archeologa Paola Virgili, in collaborazione con l'American Institut for Roman Culture, che li ha finanziati."

3) <http://guide.supereva.it/rinascimento/interventi/2009/07/il-sacco-di-roma - add comment>

4) Castel Sant'Angelo ha origine come monumento funebre nel 139 d. C., voluto dall'imperatore Adriano in un'area periferica dell'antica Roma. Mantenne questa funzione fino al 403 d. C.. Annesso alle mura aureliane per volere dell'imperatore occidentale Onorio, abbandona la sua funzione originaria per diventare fortezza posta oltre il Tevere a difesa della città. Molte potenti famiglie romane desideravano rivendicarne il possesso perché questo sembrava garantire una posizione di prestigio nell'ambito della caotica società romana. La struttura del mausoleo è stata roccaforte del senatore Teofilatto, dei Crescenzi, dei Pierleoni e degli Orsini. Niccolò III, un Papa Orsini, fece costruire il Passetto di Borgo che unisce il Vaticano al Castello. Lo stesso pontefice fece inoltre costruire una cappella dedicata a San Michele sulla sommità del Castello: Le pareti della cappella furono ornate con affreschi che evocano la processione di Gregorio Magno, durante la terribile peste del 590. Si racconta che la peste terminò grazie all'apparizione di un angelo che si posò sopra il mausoleo e fece il gesto di riporre la spada nel fodero a simbolo della grazia concessa. Nel VI secolo il mausoleo di Adriano, ormai divenuto fortezza, resistette all'assedio dei Goti in guerra contro i Bizantini del generale Belisario. Questi, per respingere gli assediati, non esitarono a distruggere le statue del monumento per usarle come proiettili. Nel XI secolo fu aggiunta la torre e quando nel 1277 divenne proprietà del Vaticano, furono aggiunti gli appartamenti pontifici. Venne trasformato in fortezza per i papi nel VI secolo, utile in caso di pericolo, ed è collegato ai palazzi del Vaticano da un passaggio sotterraneo. Quando nel 1367 le chiavi di Castel Sant'Angelo vengono date a Papa Urbano V per esortare il rientro dall'esilio avignonese della Curia a Roma, il suo destino si lega indissolubilmente a quello dei pontefici che lo trasformano in una residenza in cui stare al riparo dai pericoli. Nel 1379 venne quasi distrutto dal popolo che si era sollevato contro le truppe francesi che l'occupavano. Pochi anni dopo, nel 1395, Bonifacio IX (1389-1404) diede inizio alla sua ricostruzione, accentuando il carattere militare dell'edificio e progettando il celebre passetto che costituiva il passaggio protetto per il pontefice dalla basilica di San Pietro alla fortezza. Nicolò V (1447-1455) fece aggiungere tre bastioni agli angoli del quadrilatero esterno e due torrette tra il ponte ed il portale d'accesso. Alessandro VI Borgia incaricò Antonio da Sangallo il Vecchio di ulteriori lavori di fortificazione. Furono così costruiti quattro torrioni inglobanti quelli di Nicolò V e chiamati con i nomi dei santi Evangelisti. La fortezza fu quindi circondata da un ampio fossato in cui immettere l'acqua del Tevere. Sangallo edificò i quattro avamposti fortificati dedicati agli Evangelisti, innalzò anche un altro torrione cilindrico all'entrata del Ponte per assicurare un controllo sicuro sulle vie di accesso al Castello e alla vicina cittadella di Borgo. Giulio II, il Papa guerriero, per quasi un anno dalla sua ascesa al trono pontificio preferì alloggiare all'interno del Castello piuttosto che nel Palazzo Vaticano. Il pontefice assegnò a Giuliano da Sangallo alcuni lavori destinati a migliorare la comodità degli alloggi papali. L'architetto realizzò così la Loggia verso il Tevere che ancora attualmente porta il nome di Giulio II, ricavata celando un tratto del percorso che coronava la sommità dell'imponente circolare del forte. Michelangelo è invece chiamato a eseguire la facciata laterale della piccola cappella dedicata ai SS. Cosma e Damiano. Sotto la guida di Antonio da Sangallo il Giovane le strutture esterne di difesa vengono rafforzate e si dispone il completamento del Passetto di Borgo, il corridoio aereo che unisce il Palazzo Vaticano al Castello. Siamo così arrivati al 1527, l'anno del sacco di Roma e della resistenza offerta da Castel Sant'Angelo.

5) Benvenuto Cellini "***Vita di Benvenuto di Maestro Giovanni Cellini fiorentino, scritta, per lui medesimo, in Firenze***" (1558-1566), nota anche come "La Vita". Autobiografia.

6) **La storia di Cellini artista e uomo d'arme.** Benvenuto Cellini non si interessò di architettura, ma coltivò tutte le altre arti, dalla musica, alla scultura sino alla balistica. Fu un autentico personaggio del Rinascimento. Nel 1524 apre una bottega propria e fabbrica numerose opere. Benvenuto partecipò con successo alla difesa di Castel Sant'Angelo durante il sacco di Roma nel 1527. Dopo che il Papa si è arreso, esce indisturbato da Roma, si dirige a Perugia e fa sosta a Firenze per rivedere il padre, poi prosegue per Mantova dove esegue alcune opere per i membri della famiglia Gonzaga. Nel 1529 Clemente VII lo richiama a Roma e lo nomina stampatore ufficiale della zecca pontificia. Nello stesso anno viene ucciso a Roma in una rissa suo fratello Cecchino che aveva intrapreso la carriera di soldato di ventura. Cellini lo vendicherà uccidendo il suo assassino. Ma il suo carattere fiero e indipendente gli procurerà sempre guai. Dall'inizio del 1533 viene rimosso dall'incarico di stampatore ed anche da quello di Mazziere (soldato di scorta del Papa); egli attribuisce questa sua revoca alle voci fatte girare su di lui da un altro orefice romano, Pompeo de' Capitaneis, che ucciderà per paura di un suo attacco nel periodo di interregno tra la morte di Clemente VII e l'elezione di Papa Paolo III Farnese, che appena eletto lo assolve. Si scontra però con il violento figlio del Papa, Pier Luigi Farnese e, temendo per la propria vita, fugge a Firenze dove lavora per un breve periodo alla corte di Alessandro, duca di Firenze, ma torna poco dopo a Roma chiamato dal Papa. Nel 1537 fugge improvvisamente da Roma per rifugiarsi in Francia alla corte di Francesco I. Lavora per un breve periodo al servizio del cardinale Pietro Bembo a Padova. Arrivato in Francia decide di tornarsene subito in Italia non ricevendo incarichi dal re. Rientrato a Roma viene accusato di avere sottratto alcuni beni papali durante il sacco della Città e per questo viene imprigionato. Dopo aver passato un lungo periodo nella prigione papale di Castel Sant'Angelo (e fattosi anche protagonista di una rocambolesca fuga) lascia Roma. Nel 1540 si reca in Francia, ove creò la ***Ninfa di Fontainebleau***, conservata al Louvre.



La Ninfa di Fontainebleau

Durante questa parentesi francese viene anche processato per sodomia dai tribunali francesi, denunciato da una sua modella. Dopo questo episodio ed altre difficoltà nel proseguire i suoi lavori, decide di tornare a Firenze ove viene eletto Accademico nella prestigiosa Accademia delle Arti del Disegno fondata nel 1563 da Cosimo I de' Medici.

Al periodo francese appartiene anche la famosissima ***saliera d'oro di Francesco I*** re di Francia, vero "monumento da tavola", come è stato definito, esempio insuperato di oreficeria nel quale si uniscono eleganza, bizzarria e una ricchezza estrema di motivi figurativi. Citata spesso nel passato per sottolineare l'incapacità di Cellini di creare composizioni armoniose e calibrate e criticata per l'eccesso di decorazione, essa, proprio per la profusione dei motivi figurativi e ornamentali, per le proporzioni allungate dei corpi, risulta un capola-

voro di quello stile elaborato a Fontainebleau, allo sviluppo del quale Cellini dette un contributo fondamentale. L'equilibrio della composizione appare se la saliera viene osservata dall'alto, come doveva essere quando era posta su una tavola. Scampata alla fusione grazie alla sua bellezza, la saliera non rimase a lungo in Francia.



Fig. 13 - Cosimo I. Una fusione fatta per prova.

Nel 1570 il re Carlo IX la donò all'arciduca Ferdinando II del Tirolo. Dalle collezioni degli Asburgo l'opera di Cellini passò nel museo Kunsthistorisches di Vienna, dal quale venne rubata l'11 maggio del 2003 e ritrovata soltanto il 21 gennaio del 2006.

Nel 1545 Cellini si trasferisce a Firenze presso Cosimo I e da lui riceve la commissione del **Perseo**, posto nella Loggia dei Lanzi; mentre il modello in bronzo e soprattutto il primitivo bozzetto in cera, conservati al Bargello, sono due capolavori di freschissima invenzione, la realizzazione della figura perde un po' di slancio e si fa apprezzare soprattutto per la straordinaria finezza dei particolari. L'ornatissimo basamento marmoreo sembra presagire un gusto barocco. Come esperimento per il getto in bronzo del Perseo il Cellini eseguì un busto di **Cosimo I** dall'autoritario volto e dalla corazza all'antica "*piena di diversi e lascivi adornamenti, e diligentissimamente lavorata*" (Cellini). Certo è che era un vero spaccone geniale. Oltre che alle sue opere di scultore e di orafo, la fama del Cellini è affidata agli scritti, e più che alle rime e ai trattati d'arte (notevole tuttavia è il Trattato dell'oreficeria), alla Vita. Lasciò vivace testimonianza della sua vita avventurosa e spavalda nella celebre autobiografia. Ne risultò un ritratto vivacissimo; la più viva autobiografia del Rinascimento italiano. Morì a Firenze nel 1571.

7) Carlo Ratti, "*Salvata Fallingwater*", "La Stampa" del 22/04/2002

«"LAGGIÙ, nella foresta rigogliosa, un'alta, solida roccia si innalzava di fianco alla cascata". Comincia così, con queste parole di Frank Lloyd Wright, una delle più belle favole dell'architettura moderna: quella che portò alla realizzazione della Casa Kaufmann o Casa sulla Cascata ..., l'edificio più bello del Novecento, secondo l'Associazione degli architetti americani. Con le sue aeree terrazze in calcestruzzo armato, ancorate nella roccia e sospese nel vuoto, si guadagnò negli anni Trenta la copertina del settimanale Time e fu definita da Bruno Zevi "*uno dei più grandiosi capolavori di tutti i tempi*". Ma era in procinto di cascare, letteralmente, nella cascata. In questi giorni riapre al pubblico, dopo un complesso consolidamento strutturale, che l'ha salvata dalla rovina. La casa venne commissionata nel 1934 da Edgar Kaufmann, facoltoso commerciante di Pittsburgh con vocazione di me-

cenate, a Frank Lloyd Wright, grande maestro dell'architettura americana. Nelle intenzioni iniziali avrebbe dovuto essere una semplice casa di campagna, modesto ricovero per trascorrere i fine settimana all'aria aperta in un bosco. Ma si trasformò ben presto in una sofisticata dimora, costituita da un nucleo centrale, massiccio e addossato alla roccia, e da una serie di vertiginose terrazze sovrapposte che si protendono verso la cascata, «*come i rami di un albero che si staccano dal loro tronco*». Proprio le terrazze, costruite in calcestruzzo armato con sbalzi di oltre cinque metri (un record per l'epoca), sono state oggetto dei recenti lavori di consolidamento. Fin dall'inizio furono fonte di numerosi problemi. A struttura ultimata Wright dovette affrontare l'impresario costruttore, che si rifiutava di togliere le impalcature per paura di crolli: per convincerlo, il Maestro si piazzò proprio sotto la terrazza più grande, mentre un operaio terrorizzato rimuoveva l'ultimo puntello. Lì per lì non successe nulla, ma poco dopo la struttura iniziò a cedere sotto il proprio peso, fessurandosi e provocando immane infiltrazioni d'acqua all'interno dell'edificio. «*Nelle notti di temporale in casa sono necessarie fino a 17 secchi e bacinelle per raccogliere la pioggia*», annotò sconcolato il signor Kaufmann. D'altronde proprio lui, a cantiere avviato, aveva avvisato Wright della necessità di rinforzare il calcestruzzo aumentando la quantità di ferri al suo interno. Secondo il copione delle tradizionali incomprensioni tra clienti e architetti, quest'ultimo aveva controbattuto: «*Caro Kaufmann, se non ha fiducia in me, vada al diavolo*». Il calcestruzzo non era ancora ben conosciuto: il costruttore di Fallingwater non si rese conto che avrebbe dovuto dare una leggera contropendenza alle terrazze, com'è pratica corrente oggi, per compensare la loro deformazione al disarmo; e all'epoca non si conoscevano ancora i temibili effetti del fluage: un fenomeno per cui il calcestruzzo, nonostante l'apparenza granitica, è soggetto a deformazioni di tipo viscoso che aumentano progressivamente negli anni. Per questi motivi uno degli angoli delle terrazze è oggi più basso addirittura di 18 centimetri rispetto alla sua posizione iniziale. «*Avremmo potuto raddrizzarlo - spiega John Matteo, che ha seguito i recenti lavori di consolidamento ... - in realtà abbiamo preferito non modificare la geometria attuale e conservare i segni della storia strutturale dell'edificio, come nel caso della Torre di Pisa*». Ora il pericolo di cedimenti è stato definitivamente scongiurato. La casa-museo è di nuovo visitabile: col bel tempo e con l'estate potrà così riprendere il pellegrinaggio a Fallingwater Negli anni in cui progettò l'edificio, Wright stava maturando la sua utopia semirurale di Broadacre City: un insediamento ideale in cui ciascuno avesse a disposizione un acro di terra e potesse vivere a contatto con la natura, lontano dalle metropoli disumanizzanti («*La grande città è il grande mercato, l'immenso porto in cui si vende ogni cosa, specialmente se stessi*»). Tutto a Fallingwater sembra conformarsi a quest'idea: ... la roccia che penetra nel cuore della casa, le terrazze che evocano il fluire della cascata e infine le grandi vetrate ad angolo che diventano - come ha scritto lo stesso Wright - «*un mezzo per portare il mondo esterno nella casa e quello interno della casa al di fuori*». Il risultato è di gran classe ... poco importa se oggi alcuni storici e critici si chiedono se le recenti disavventure strutturali dell'edificio possano mettere in discussione l'abilità di Wright come progettista, aprendo un dibattito che ha raggiunto nei mesi scorsi persino la prima pagina del New York Times. Il grande Maestro ... li avrebbe liquidati con il suo solito sarcasmo. Come fece, secondo la leggenda, con quella sua importante cliente che un giorno gli telefonò inviperita: «*Architetto, sono qui, seduta a tavola nella villa che lei mi ha appena progettato e mi piove in testa. Mi dica un po' lei che cosa devo fare!*» E lui: «*Signora mia, spostati la sedia*».

8) Frank Lloyd Wright, «*IO E L'ARCHITETTURA*», Arnoldo Mondadori Editore, B.C.M. 1955, (An Autobiography, Duell, Sloan and Pearce, New York 1943)
 Raccolta completa delle opere di Wright: <http://www.delmars.com/wright/index.html>

9) Daniele Donghi, "MANUALE DELL'ARCHITETTO, Vol. II, *La Composizione architettonica*, Parte Prima, *Distribuzione*", Ristampa, Torino, Unione Tipografica Torinese, 1926

10) **I principi dell'architettura organica** L'architettura organica promuove l'armonia tra l'uomo e la natura, è la creazione di un nuovo sistema in equilibrio tra ambiente costruito e ambiente naturale attraverso l'integrazione dei vari elementi artificiali (costruzioni, arredi, ecc.), e naturali dell'intorno ambientale del sito. Tutti gli elementi divengono parte di un unico organismo, lo spazio architettonico. È l'opposto esatto di ciò che predica ed attua certo modernismo, in particolare quello che oggi è diventato lo Stile Internazionale.

L'Architettura organica corrisponde all'indipendenza da ogni classicismo, ma anche assoluta libertà interpretativa nell'affrontare qualsiasi tema, armonizzandolo con il tutto e cercandone soluzioni che in Wright sono formalmente perfette.

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;
- g) far divenire l'arredamento parte integrante dell'edificio come architettura organica col tutto.

11) Tom Wolfe, "From Bauhaus to Our House" – 1981, uscito in Italia con il titolo: *Maledetti Architetti* – (1988) RCS Libri

12) Bruno Zevi, "IL LINGUAGGIO MODERNO L'ARCHITETTURA – Guida al codice anticlassico, Giulio Einaudi Editore, V edizione, Torino, 1973.

13) Raffaele Giovannelli: "Disumanizzare l'arte?", di seguito nello stesso volume.

Nel 1925 Ortega 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).

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.

23/07/2010

Disumanizzare l'arte ?

Come è difficile capire che cosa sta realmente succedendo

In meno di un secolo i paesi europei si sono autodistrutti. La *nuova arte*, spuntata come un tumore maligno nell'anima dei giovani europei, testimonia con feroce verità questa tracollo spontaneo di una civiltà.

In questi giorni si manifestano con spietata chiarezza gli atti finali della fine di un continente, che aveva nel mondo una incontestata supremazia militare, culturale ed artistica. Ma i giovani europei di oggi, intontiti dalle droghe chimiche e culturali, sono ben lontani dal percepire questa realtà.

Chi vive in diretta le vere grandi mutazioni della storia di solito non se ne accorge. Ad esempio la caduta del muro di Berlino ha una data precisa e costituisce un fatto epocale, che tutti percepirono come la fine dell'impero sovietico in Europa. In realtà la fine dell'impero sovietico, quando cadde il muro, era già avvenuta. Come era già avvenuta la fine dell'Impero Romano quando venne deposto Romolo Augustolo, il 4 settembre 476, evento che si verificò nella più totale indifferenza degli inconsapevoli abitanti del vecchio Impero Romano d'Occidente.

Il XX è stato un secolo sconvolgente in cui si sono compiute efferatezze immani insieme a conquiste tali da trasformare la vita di tutti i popoli della Terra.

José Ortega y Gasset, filosofo e critico spagnolo, nato a Madrid nel 1883, ebbe la ventura di vivere gli anni drammatici del passaggio della Spagna dalla monarchia alla democrazia ed alla repubblica. Scrisse il celebre ***La ribellione delle masse*** (1) nel 1930, dove denunciava il "male oscuro" che cominciava a contagiare tutto l'occidente. Questa analisi non impedì certo lo scoppio della guerra civile spagnola nel 1936 e men che meno la seconda guerra mondiale, che sarebbe iniziata nel 1939.

Ortega nel 1925 si era occupato anche di arte, mettendo le sue riflessioni in un opuscolo (1) di poche pagine: ***La disumanizzazione dell'arte*** (2), dove, insieme a qualche critica, tenta una impossibile giustificazione dell'arte moderna, che allora si presentava sulla scena quando ancora sopravvivevano forme d'arte precedenti, che Ortega definirà arte realista in contrapposizione all'astrazione incorporata nell'*arte moderna*.

Dalle parole di Ortega esce la descrizione di un'arte che rappresenta la fine di un'epoca. Ma Ortega non se ne accorge, crede che si tratti di una moda innocente.

La grande (e tragica) mutazione nell'arte si è verificata agli inizi del XX secolo, una mutazione che annegava l'arte, o ciò che ne restava, nel ridicolo e nella banalità. Erano gli anni in cui infierivano profonde teorie sull'arte, con la pretesa di anatomizzarla e immolarla sull'altare della scienza e della razionalità. In quegli stessi anni si proclamava che l'umanità si era incamminata verso un fulgido destino. Solo dopo la fine della seconda guerra mondiale, alcune riflessioni di Ortega apparvero come premonitrici. Non dimentichiamo che i fatti più tragici che cito a caso, come i bombardamenti delle città, i campi di sterminio, la distruzione di Dresda con bombe al fosforo, le bombe atomiche sperimentate su due città giapponesi per incutere terrore ai russi, non erano ancora accaduti quando Ortega scriveva le sue riflessioni sull'arte moderna. Soprattutto, un fatto molto importante per Ortega, non era ancora scoppiata la guerra civile in Spagna.

Come si può negare che la disumanizzazione dell'arte sia stata un segno premonitore della disumanizzazione universale che sarebbe seguita?

Da qualche anno sappiamo che nel secondo dopoguerra al tramonto dell'arte "umana" ha dato un contributo determinante l'azione della CIA, che ha fatto dell'arte uno strumento della guerra fredda tra capitalismo e comunismo. Ma è indubbio che la CIA si è avvalsa delle avanguardie, che fornirono la base ideologica per tutta l'operazione. Questo non ci impedisce di vedere che la disumanizzazione dell'arte in realtà era iniziata in modo autonomo e diciamo spontaneo alcuni decenni prima.

In questi ultimi anni la malattia del mondo occidentale, ma soprattutto dei paesi europei, si è ripresentata simile a quella che si sviluppò attorno alla crisi del 1929. La differenza è che oggi si tratta di una malattia in fase terminale. Sembra che un secolo di errori e di tragedie non abbiano insegnato nulla. Le condizioni si ripetono perché non si vogliono e non si possono rimuovere le ragioni della crisi di fondo del capitalismo. Alla fine della Rivoluzione Francese ci furono alcuni "profeti" come Saint Simon, Fourier, Proudhon, che cercarono di progettare una società in grado di gestire il progresso della tecnica e di utilizzarne al meglio i vantaggi.

Ma il liberismo, più abile nel gestire l'informazione, ha sempre finito per dare sostentamento e giustificazione alla più sfrenata cupidigia, legittimata da sistemi politici che si sforzano di apparire espressione della volontà del popolo.

Eppure la storia del liberismo non è certo priva di pagine nere. Agli inizi dello sviluppo industriale lo sfruttamento dei lavoratori superò lo sfruttamento degli schiavi nell'epoca romana. In Francia il dibattito per abolire il lavoro dei bambini in fabbrica trovò alcuni personaggi famosi della scienza e della cultura schierati contro. A partire dal 1841 si succedettero molti progetti di legge per regolare e limitare il lavoro dei bambini nelle fabbriche. Filosofi come Victor Cousin e scienziati come Gay-Lussac si opposero con ogni mezzo all'approvazione di queste leggi. Costoro fornirono ragioni ideologiche al padronato che non accettava di veder scalfiti i suoi guadagni. Si trattò di una vera condizione di schiavitù soprattutto per gli operai bambini e per gli operai donne, una condizione attuata con la forza del falso miraggio di un prossimo benessere per tutti. Con l'introduzione di macchine operatrici, che richiedevano maggiori competenze, questa condizione venne poi mitigata più per ragioni di convenienza economica che non per la rivalutazione del lavoro e per un giusto miglioramento della condizione dei lavoratori.

Il ruolo dell'arte nella storia secondo Ortega

Alla ricerca del ruolo dell'arte negli ultimi secoli inizierò quindi analizzando le riflessioni di Ortega, che, inseguendo le nuove tendenze, non seppe o non volle riconoscere all'arte il suo duplice ruolo: rappresentare l'anima del periodo in cui si sviluppa e contemporaneamente contribuire a formare quell'anima.

Ortega non si rese conto che non si trattava solo di rifiutare o accettare, ma si trattava di riconoscere il vero significato di quella che allora era la nuova arte e prevederne gli sviluppi e le conseguenze.

Egli arriva anche a intravedere il terribile messaggio di morte che viene trasmesso dalla nuova arte, ma non si rende conto quanto quel messaggio fosse reale e carico di conseguenze tragiche. Oggi, quando molte tragedie si sono compiute, possiamo a ragione affermare che quell'arte, allora nuova, purtroppo ha efficacemente rappresentato e previsto quelle tragedie e forse ha contribuito a determinarle.

Si pensi al quadro *Guernica* di Picasso, tanto celebrato. Quel quadro vorrebbe commemorare e compiangere i morti del bombardamento degli aerei tedeschi e italiani sul paese di Guernica. A parte le polemiche sulla vera origine del quadro, inizialmente destinato a commemorare la morte di un torero amico di Picasso, a parte il fatto che nella realtà storica il bombardamento della cittadina basca fu un evento bellico di modesta entità, il quadro sembra piuttosto voler innalzare un inno al trionfo della morte con un ridicolo e banale groviglio di forme senza senso e senza vita. Appunto in omaggio alla disumanizzazione, non

si è espressa né la compassione né un tentativo di ricordare quelle vittime, con la loro umanità e con la loro individualità. Nulla. Solo l'orrenda sintesi anonima di forme anonime, non umane e non vive. Di questo quadro, fondamentale nella storia dell'arte e delle sue connessioni con la politica, tratterò dopo aver illustrato le riflessioni di Ortega.

La disumanizzazione dell'arte

Ortega inizia con una storia dell'arte che parte immediatamente prima dell'esplosione della modernità, dagli ultimi anni in cui era ancora in auge il Romanticismo.

«Impopolarità dell'arte d'avanguardia ... l'irruzione del Romanticismo fu, come fenomeno sociologico, di segno radicalmente opposto rispetto all'arte attuale (quella degli inizi del XX secolo). Il Romanticismo conquistò molto rapidamente il "popolo", per il quale la vecchia arte classica non era mai stata qualcosa di seducente. Il nemico contro il quale il Romanticismo dovette combattere fu effettivamente una minoranza selezionata rimasta anchilosata nelle forme arcaiche dell'"antico regime" poetico..... Il Romanticismo è stato lo stile popolare per eccellenza. Primogenito della democrazia, è stato enormemente vezzeggiato dalla massa. Al contrario l'arte moderna trova e troverà sempre l'opposizione della massa. E' impopolare nell'essenza, o ancor più, è antipopolare. Una qualsiasi opera dal carattere ... moderno divide il pubblico in due parti: una, di gran lunga inferiore, a lei favorevole; l'altra maggioritaria ... decisamente ostile. (lasciamo da parte l'equivoca fauna degli snob) ... due caste umane. Nel corso di un secolo e mezzo il "popolo", la massa, ha preteso di rappresentare l'intera società. La musica di Strawinsky o il dramma di Pirandello posseggono l'efficacia sociologica di obbligarla a riconoscersi così com'è, "unicamente come popolo", ... materia inerte del processo storico, fattore secondario nel cosmo spirituale. ...

Arte artistica Durante il XIX secolo gli artisti hanno operato in maniera ... spuria. Riducevano ad un minimo gli elementi strettamente estetici e vedevano nell'opera essenzialmente una trasposizione di realtà umane. In questo senso occorre dire che, con alcune varianti, tutta l'arte ufficiale del secolo è stata realista. Prodotti di questa natura sono solo in parte opere d'arte. ... Basta possedere sensibilità umana e lasciare che i dolori e le gioie del prossimo si riflettano in noi. Si capisce così perché l'arte del XIX secolo è stata tanto popolare: è fatta per la massa indifferenziata proprio per la sua parte che non è arte, ma estratto di vita. .. l'arte destinata alla maggioranza è sempre stata arte realista.»

Quindi per Ortega l'arte sarebbe cosa diversa dalle realtà umane, che anzi ostacolerebbero il manifestarsi dello spirito autentico dell'arte. Questo è il nucleo della tesi che svilupperà nel suo lavoro. Alla fine sembra di capire che l'essenza dell'arte sia qualche cosa di astratto, addirittura in conflitto con l'umano. Queste idee, che oggi molti definirebbero aberranti, Ortega le scriveva nel lontano 1925, quando era impensabile che si sarebbe arrivati sino all'espressionismo astratto, ed altri stili simili estremi, che meglio sarebbe definire come negazione dell'arte.

Tutte le dittature, condannate ad inseguire il consenso popolare ben più delle democrazie, che invece nascerebbero con il consenso incorporato nella loro stessa natura, hanno sempre nutrito una profonda avversione verso l'arte moderna. L'espressionismo elitario (con tutta una sequela di ismi) per sua natura sarebbe riservato ad un stretta minoranza e sarebbe indigesto alle masse e quindi per questa ragione è stato sempre osteggiato dai regimi autoritari.

«Sebbene un'arte pura sia impossibile da realizzare, non vi è alcun dubbio che si sta attualmente sviluppando una tendenza alla purificazione. Questa tendenza condurrà ad una progressiva eliminazione degli elementi umani, troppo umani, dominanti nella produzione romantica e naturalista. Ed in questo processo si giungerà ad un punto in cui il contenuto umano dell'opera sarà tanto scarso da essere pressoché invisibile. Avremo allora un oggetto che può essere percepito soltanto da chi possiede il dono particolare della sensibilità

artistica. Sarà un'arte per artisti e non per la massa, sarà un'arte di casta e non democratica.»

Questa è una bestialità. Viene così negata l'esistenza di un'arte che trascende l'umano, che non lo nega anzi piuttosto lo esalta.

Come vedremo, poi molto banalmente si presenta il fatto che, avendo abbandonato i riferimenti alle immagini, alle emozioni, ai linguaggi umani, si apre il problema insolubile per la nuova arte *purificata*: quello di essere intelligibile, anche dagli stessi che avrebbero *sensibilità artistica*. Eppure Ortega così prosegue:

«Ecco il motivo per cui il nuovo artista scinde il pubblico in due categorie: quelli che lo comprendono e quelli che non lo comprendono; e divide i veri dai falsi artisti. L'arte di avanguardia è un'arte artistica?»

Si potrebbe anche dare il caso che non ci sia nulla da capire perché non esiste arte ma solo una truffa per cercare di dare una giustificazione all'esistenza dei circoli degli snob e degli aristocratici danarosi. Infatti non è dato alcun criterio oggettivo per distinguere e riconoscere, tra tanti aspiranti, chi sarebbe un artista.

«L'arte d'avanguardia è un fatto universale. Da vent'anni i giovani più attenti delle due ultime generazioni – a Parigi, .. a Madrid sono stati sorpresi dal fatto che l'arte tradizionale non era di loro interesse; ... appariva loro ripugnante.»

Ortega tenta una mediazione con i giovani che parteggiano per l'arte più o meno astratta, l'arte non realista. Quindi non arriva ad emettere un verdetto. Dice Ortega: *«Con questi giovani ci si trova dinanzi ad una alternativa radicale: o si fucilano o si cerca di capirli. Io ho optato per il secondo atteggiamento. E immediatamente ho avvertito che in loro stava germinando un nuovo senso dell'arte, assolutamente chiaro, coerente e razionale.»*

Ma non è proprio vero perché poi Ortega, mentre fornisce la migliore giustificazione possibile per l'arte moderna, non si può esimere dal sollevare alcune critiche radicali.

«In arte ogni ripetizione non ha valore. Ogni stile che si manifesta nel corso della storia può assumere un certo numero di forme diverse all'interno di una tipologia generale. Ma arriva un giorno in cui la magnifica miniera si esaurisce».

Falso! Il Rinascimento è stato il movimento artistico europeo che ha ripetuto le forme dell'arte greca e romana e che non si è esaurito perché sarebbe terminato il numero delle forme disponibili, ma è terminato a causa di radicali cambiamenti politici, sociali ed economici. Infatti è stato poi ripreso più volte sino alla fine dell'ottocento. La stessa cosa si può dire per lo stile neoclassico e per quello neoromanico. Da questa affermazione circa l'impossibilità di un qualsiasi ritorno si vede piuttosto come, già sin dai primi anni del XX secolo, si vollero bruciare i ponti per non consentire neppure uno sguardo all'indietro. In quegli anni gli esagitati nuovi artisti cercavano di ignorare l'arte *vecchia* anche di pochi anni.

«Se si analizza il nuovo stile vi si rintracciano tendenze strettamente connesse tra loro.

Esso tende:

- 1) alla disumanizzazione dell'arte;*
- 2) ad evitare forme vive;*
- 3) a far sì che l'opera d'arte non sia altro che opera d'arte; (quindi nessuna finalità fuori dell'arte per l'arte è consentita)*
- 4) a far sì che l'arte venga considerata gioco, niente di più;*
- 5) ad una ironia essenziale (autoironia);*
- 6) a bandire ogni falsità; ed infine*
- 7) l'arte, per gli artisti giovani, è assolutamente priva di elevazione.*

Alcune gocce di fenomenologia ... Un quadro, una poesia in cui non sia rimasta alcuna traccia delle forme vissute, sarebbero incomprensibili, ossia non sarebbero nulla, come non avrebbe alcun senso un discorso in cui ciascuna parola fosse privata del significato

abituale. **Incomincia la disumanizzazione dell'arte** ... Con vertiginosa rapidità l'arte giovane si è disgregata in una molteplicità di direzioni e di intenti divergenti. ... Le specifiche tendenze dell' arte moderna destano in me poca attenzione e, tranne alcune eccezioni, mi interessano ancor meno le specifiche opere.. L'importante è che nel mondo esiste il dato indubitabile di una nuova sensibilità estetica. »

A dispetto di questa supposta novità nella sensibilità estetica dopo quasi un secolo non pare che oggi ci sia un corale entusiasmo attorno a quell'arte disumanizzata. Questo obiettivo, che Ortega crede sia stato già raggiunto in quegli anni, in realtà a distanza di 85 anni non è stato ancora conseguito. Ci possiamo solo augurare che questa nuova sensibilità non si consolidi mai perché significherebbe per l' umanità aver perso definitivamente un bene prezioso: il senso del bello e lo stesso senso del sacro.

Ma le ultime considerazioni sono anche affette da una buona dose di incongruenza: l'arte priva di ogni riferimento alle forme vissute è appunto l'arte astratta, l'arte pura perché purificata da ogni legame con le forme legate al ricordo di forme vissute. Ma allora diventa per sua natura incomprensibile, per di più sempre più lontana dal creare un linguaggio nuovo, condiviso, perché sminuzzata in infiniti personalismi per di più ciascun artista è soggetto a continue mutazioni. Questa conclusione viene enunciata da Ortega, che finge di non accorgersi che così mette una pietra tombale sull'arte moderna, che invece sembrerebbe voler sostenere.

«... nel confrontare un quadro di stile moderno con uno del 1860... inizieremo a porre a confronto gli oggetti rappresentati... :un uomo, una casa, o una montagna. ... l'artista del 1860 si è proposto come fine che gli oggetti raffigurati .. abbiano la stessa aria, lo stesso aspetto di come sono al di fuori della rappresentazione, quando sono partecipi della realtà vissuta o umana. ... l'importante è notare che è partito da questo criterio di somiglianza. ... Nell'opera pittorica moderna... lo spettatore magari pensa che il pittore non è riuscito a rendere la somiglianza ... Nel quadro moderno ... 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 porterebbe all'oggetto umano. Il pittore non si è rivolto alla realtà in modo più o meno impacciato, 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 di Leonardo si sono innamorati molti inglesi. (Leonardo se la tenne sempre vicino sino alla morte) Con i soggetti rappresentati nel quadro moderno non si può convivere; nell'estirpargli l'aspetto di realtà vissuta, il pittore ha tagliato il ponte e bruciato le navi che potrebbero trasportarci nel nostro mondo quotidiano. Ci chiude in un universo astruso, ci obbliga a metterci in contatto con oggetti con cui non si può avere contatto umano. Dobbiamo allora improvvisare un altro tipo di rapporto, ... dobbiamo creare e inventare azioni inedite adeguate a quelle figure insolite. Questa nuova vita, questa vita inventata previo annullamento di quella spontanea, costituisce esattamente la comprensione ed il godimento artistico. Non mancano ... sentimenti e passioni, ma evidentemente, queste ... appartengono ad una flora psichica molto diversa da quella che avvolge i paesaggi della nostra vita .. umana. Sono emozioni secondarie quelle che questi ultra oggetti provocano nel nostro artista interiore.»

Deve essere un ben strano personaggio questo *artista interiore* che si emoziona per questi ultra oggetti incomprensibili e indecifrabili anche leggendo le istruzioni per il godimento, che l'*artista* e i critici benevolmente allegano alla sua opera.

Dopo 85 anni l'arte moderna non solleva entusiasmi e meno ancora aspettative, come invece avveniva ancora negli anni in cui usciva il lavoro di Ortega. A dispetto del sostegno che le arriva dalle istituzioni, la così detta arte moderna non raccoglie un consenso generale, mentre certe sue forme estreme interessano solo gruppi ristretti di fanatici, che non trovano alcuna simpatia nella maggior parte della gente. Le parole di Ortega suonano oggi piuttosto come una condanna contro l'arte moderna e non necessitano di molti commenti.

Ortega così prosegue: «... sarebbe più semplice prescindere del tutto da queste forme umane – uomo, casa, montagna – e costruire figure del tutto originali. Ma ciò è in primo luogo impraticabile. ... L'arte della quale parliamo non è solo inumana, per il fatto che non contiene cose umane, ma si realizza in un'operazione attiva di disumanizzazione. Nella sua fuga dall'umano non le interessa tanto il terminus ad quem, la fauna eteroclitica alla quale giunge, ma il terminus a quo, l'aspetto umano che essa distrugge. Non si tratta di dipingere qualcosa che sia del tutto diversa dall'uomo, dalla casa o dalla montagna, ma dipingere un uomo che assomigli il meno possibile ad un uomo, ... Il piacere estetico, per l'artista moderno, deriva da questo suo trionfo sull'umano; »

Anche qui ogni commento è superfluo. Viene spontaneo pensare ai quadri di Picasso che metterà in pratica con brutalità questi principi.

«Il volgo giudica cosa facile sfuggire la realtà, mentre è la cosa più difficile del mondo. E' facile dire o dipingere una cosa che sia del tutto priva di senso, basterà collocare una sequenza di parole senza alcun senso o tracciare linee a caso. Ma riuscire a costruire qualcosa che sia copia del "naturale" e che, tuttavia posseda una sua autonomia, comporta il dono più sublime.,»

Ortega non poteva sapere che invece si sarebbero realizzate opere completamente prive di senso alle quali sarebbe stato tributato l'onore di una critica delirante. A dire il vero lo stesso Ortega non ci fornisce alcun criterio per distinguere le opere prive di senso da quelle che sarebbero una *copia del naturale*, (tuttavia con una loro autonomia) visto che questo passo è esplicitamente negato dai canoni della modernità.

«La "realtà" sorveglia costantemente l'artista per impedirgli l'evasione. Quanta astuzia presuppone la fuga geniale! Deve essere un Ulisse al contrario, che si libera della sua Penelope quotidiana e naviga attraverso gli scogli fino alla sua maga Circe. »

Non a caso un esempio di opera letteraria con sequenze di parole quasi prive di senso era stato proprio l'Ulisse di Joyce, pubblicato pochi anni prima, nel 1922.

Ancora sembra di leggere l'esaltazione delle future opere di Picasso, che compirà un numero sterminato di *fughe geniali*, una per ogni sua indecifrabile opera..

Per la verità storica si deve dire che Picasso aveva iniziato il distacco dall'arte tradizionale sotto l'influenza dell'arte africana a partire dagli anni 1907-1909 con il quadro che sancisce la rottura con la tradizione in senso lato: *Les demoiselles d'Avignon*, in cui appaiono due figure ispirate dall'arte africana. Le idee sviluppate in questo periodo, dopo qualche esitazione, portano al successivo periodo cubista. Con l'abolizione di qualsiasi prospettiva o profondità, Picasso abolisce lo spazio. Il quadro è brutto e banale ma la critica afferma che egli intenderebbe in questo modo *simboleggiare una presa di coscienza della terza dimensione non visiva, ma mentale. ... con gli occhi ad altezza diversa, la torsione esagerata del naso e del corpo, evidenzia come Picasso sia giunto alla simultaneità delle immagini, cioè la presenza contemporanea di più punti di vista.*

Negli anni in cui scrive Ortega il suo breve testo sull'arte moderna, Picasso non rientra negli artisti moderni perché prudentemente, nel primo dopoguerra, era tornato addirittura ad una pittura neoclassica.

«**Invito a comprendere** ... L'arte è il riflesso della vita, ... è la rappresentazione dell' elemento umano, ecc. Si dà però il caso che con non minore convinzione i giovani sostengono il contrario. Perché oggi dovrebbero avere sempre ragione i vecchi nei confronti dei giovani, se poi il domani finisce col dar sempre ragione ai giovani nei confronti dei vecchi?»

Dopo 85 anni il futuro di allora è arrivato ed è già diventato passato, un passato pieno di sangue e di tragedie, ripeto anche perché l'arte, o ciò che la sostituisce, non è senza colpe. Disumanizzare l'arte significa disumanizzare la nostra sensibilità, la nostra attenzione al dolore del prossimo, alle speranze dell'uomo. Quindi i giovani di allora avevano torto marcio, ed hanno pagato di persona questo torto, Sono loro che sono finiti uccisi sui campi

di battaglia, nelle guerre civili, nelle stragi delle minoranze. E il primo atto sarebbe cominciato dopo pochi anni, proprio con la terribile guerra civile spagnola.

«Si vive nella proporzione in cui si brama di vivere di più. Ogni forma di ostinazione a volerci mantenere dentro il nostro abituale orizzonte significa debolezza, decadenza delle energie vitali. ... Non è così evidente, come suppongono gli accademici, che l'opera d'arte debba necessariamente consistere in un nucleo umano che le muse pettinano e mettono a lucido. Ciò significa ridurre l'arte a pura cosmesi. ...

Prosegue la disumanizzazione dell'arte ...L'elemento personale, per il fatto di essere quanto di più umano ci sia, viene evitato con estrema cura dall'arte giovane. Questo fenomeno lo si avverte in maniera molto chiara nella musica e nella poesia. A partire da Beethoven e Wagner, il tema musicale fu espressione di sentimenti personali, ,, L'arte era una sorta di confessione. Non esisteva altro tipo di godimento estetico della contaminazione. "Nelle musica" diceva Nietzsche – le passioni godono di se stesse. Wagner inietta nel Tristano il suo adulterio con la Wesendonk e non ci resta altro rimedio, se vogliamo trovare piacere nella sua opera, che diventare, per un paio d'ore, anche noi adulteri. Quel tipo di musica si adatta al nostro gusto, ma per goderne dobbiamo piangere, addolorarci e deprimerci in una spasmodica voluttà...- Ma questo è sleale, direbbe un artista contemporaneo. Significa approfittare della nobile debolezza dell'uomo, in base alla quale si viene contagiati dal dolore o dalla gioia del prossimo. Questo contagio non è d'ordine spirituale, è il prodotto di una reazione meccanica, come lo stridio che produce lo sfregare di un coltello su un cristallo. Si tratta di un effetto automatico, niente di più. Non si può confondere il solletico con il piacere. ... L'arte non può risolversi in un contagio psichico, perché un fenomeno inconscio, mentre deve essere chiarezza assoluta, mezzogiorno di intelligenza. ... Il gesto della bellezza non proviene mai dalla malinconia o dal sorriso. ... Considero abbastanza appropriato il giudizio del giovane artista, il piacere estetico deve essere intelligente.»

Qui si deve notare un duplice errore in cui incorre Ortega: l'arte moderna fugge dalla bellezza; la malinconia e il sorriso sono parte degli stati d'animo indotti dalla bellezza, quindi sono estranei all'arte moderna con la quale non esiste alcuna parentela. Quest'anno, dopo 85 anni dalle parole di Ortega, il teatro alla Scala di Milano ha inaugurato la stagione con il Don Giovanni di Mozart, un'opera scritta nel 1785, quando l'Europa ancora non era stata sconvolta dal contagio della Rivoluzione Francese. Da oltre mezzo secolo non viene più scritta musica lirica. La musica moderna è una tortura forse intelligente, certamente non umana, e pochi, senza avere una pistola puntata, sono disposti ad ascoltarla.

«Mi pare che la nuova sensibilità artistica sia dominata da un rancore verso l'elemento umano ... Che significa questo disprezzo verso l'elemento umano nell'arte? Si tratta di un disprezzo casuale nei confronti della realtà e della vita, oppure è il contrario? Rispetto verso la vita e ripugnanza nel vederla confusa con l'arte, con una cosa così subalterna qual è l'arte? Perché allora definire funzione subalterna l'arte, la divina arte, la gloria della civiltà? Le ho già detto signor lettore che si tratta di domande impertinenti. ... Il melodramma giunge con Wagner alla suprema esaltazione. E ... allorché una forma giunge al suo apice, ha inizio la sua trasmutazione. ... Era doveroso estirpare dalla musica i sentimenti privati, purificarla mediante una esemplare oggettivazione. Questo fu l'azzardo di Debussy. ... Tutte le variazioni che si sono avute in quest'ultimo decennio nell'arte musicale, poggiano sul nuovo terreno ultraterreno conquistato da Debussy. ... ha disumanizzato la musica e a partire da lui si stabilisce il sorgere della nuova era nell'arte del suono,»

Oggi la musica alta è morta, inascoltabile. L'eredità di Debussy si è tradotta in una musica preda di un caos privo di senso. L'applicazione letterale dei principi, che Ortega ha espresso con tanta chiarezza, ha avuto un esito che ben pochi oggi hanno il coraggio di difendere. Resta la musica leggera e le canzoni che sono umane, troppo umane. Esattamente l'opposto di ciò che profetizzava Ortega.

Parlando della poesia dice: «*Il genio individuale permetteva che, in alcune occasioni, germogliasse attorno al nucleo umano della poesia una fotosfera radiante della materia più sottile . ad esempio in Baudelaire. – Ma questo splendore non era premeditato. Il poeta voleva essere pur sempre un uomo. Ciò sembra forse un male ai giovani? Domanda con repressa indignazione qualcuno che giovane non è. Che cosa vogliono? Che il poeta sia un uccello, un ictiosauro o un dodecaedro? Non lo so, non lo so; ma credo che il poeta giovane, quando fa poesia, si proponga semplicemente d'essere poeta. E vediamo come tutta l'arte nuova, coincidendo in ciò con la scienza, con la nuova politica, con la nuova vita , provi anzitutto ripugnanza nei confronti delle frontiere. »*

Avranno anche avuto ripugnanza ma questa non impedirà la nascita di una società basata sulla parola degli specialisti. Quanto poi al poeta che si proponga d'essere poeta e basta, suona tanto come un richiamo all'arte per l'arte, un'arte che ha come scopo se stessa, quindi ben difesa da uno steccato che funge da frontiera invalicabile.

Ortega si dilunga poi sulla poesia di Mallarmé che avrebbe raggiunto le vette dell'arte a forza di negazioni, con cui annullerebbe ogni risonanza vitale, presentandoci figure a tal punto extraterrestri che il solo contemplarle costituirebbe già sommo piacere. Se si leggono le poesie di Mallarmé questa interpretazione in chiave modernista non regge. In Mallarmé emergono, con parole ed immagini nuove, i sentimenti eterni del mistero e della bellezza.

«**Iconoclastia** ... *Nell'arte moderna agisce evidentemente uno strano sentimento iconoclasta, il cui postulato potrebbe essere quel comandamento di Porfirio adottato dai Manichei ed al quale si oppose Sant'Agostino con tanta fermezza: "Omne corpus fugiendum est", E' chiaro che si riferisce al corpo vivo.*

Influenza negativa del passato *l'arte e la scienza pura, ... sono i primi fatti in cui si può rintracciare un qualche mutamento nella sensibilità collettiva.... Solo successivamente ci si può domandare di qual nuovo stile generale di vita sia sintomo ed annuncio. La risposta esigerà che si verifichino le cause di questa strana deviazione compiuta dall'arte, Perché questo prurito di "disumanizzazione", perché questa repulsione per le forme vive? ... si dà il caso che non si possa capire il percorso dell'arte, dal romanticismo fino ad oggi, se non si considera come piacere estetico questo atteggiamento negativo, questa aggressività e questo scherno nei confronti dell'arte antica. Baudelaire si compiace della venere nera proprio perché quella classica è bianca. Da allora gli stili che si sono andati succedendo hanno incrementato la dose di ingredienti negativi e blasfemi nei quali si crogiolava la tradizione fino al punto che oggi il profilo dell'arte d'avanguardia è quasi del tutto costruito sulla base di negazione dell'arte antica.... Quel che si apprezza nelle opere primitive è – più che loro stesse – la loro ingenuità, cioè l'assenza di una tradizione, ... Se gettiamo uno sguardo al problema di qual tipo di vita si sintonizzi con questo attacco al passato artistico, ci perviene una visione strana, di enorme drammaticità. Perché in ogni caso aggredire l'arte passata in maniera così generale, significa rivolgersi contro l'arte in sé. ... L'odio per l'arte non può sorgere se non dove domina anche l'odio per la scienza, per lo Stato, odio insomma per l'intera cultura. Forse che fermenta nei petti europei un inconcepibile rancore verso la propria essenza storica,...? »*

Ortega arriva qui al centro dell'argomento, ma ci passa sopra quasi senza accorgersi.

«**Ironico destino** ... *L'arte carica di umanità ... era una cosa molto seria, quasi ieratica. A volte essa pretendeva di salvare la specie umana – in Shopenhauer come in Wagner. Ma adesso non può sorprendere che la nuova ispirazione è sempre, indefettibilmente, comica. ... La comicità sarà più o meno violenta ... E non è che il contenuto dell'opera sia comico – ciò significherebbe ricadere in una categoria dello stile "umano" – ma di fatto, qual che sia il contenuto, l'arte stessa è scherno. ... Ci si rivolge all'arte proprio perché la si riconosce come farsa. Questo fatto turba maggiormente la comprensione delle opere giovani da parte dei benpensanti ... Pensano che la pittura e la musica dei nuovi artisti sia pura farsa*

– nel senso dispregiativo del termine, e non ammettono la possibilità che qualcuno veda giustamente nella farsa la missione radicale dell'arte ed il suo compito benefico. Sarebbe "farsa" – in senso spregiativo – il pretendere da parte dell'artista contemporaneo gareggiare con l'arte "seria" del passato, e che un quadro cubista possa sollecitare lo stesso tipo di ammirazione patetica, quasi religiosa, di una stampa di Michelangelo. Ma l'artista contemporaneo ci invita a contemplare un'arte che ha carattere di scherzo, che si burla di se stessa. In questo infatti affonda le sue radici la comicità di questa ispirazione. Invece di deridere qualcuno o qualcosa – senza vittima non c'è commedia – l'arte nuova ridicolizza l'arte. ... In nessun'altra espressione l'arte mostra meglio il suo dono magico come nella presa in giro di se stessa. Perché nel far mostra di autoannientarsi, l'arte continua ad essere arte, e per una meravigliosa dialettica, la sua negazione è la sua conservazione ed il suo trionfo.»

Ortega fu invisato ai politici spagnoli per essere ondivago, come dimostra sino in fondo in questo suo scritto.

«L'arte non si giustifica col riprodurre la realtà, né si limita a riprodurla, duiplicandola inutilmente. La sua missione è di suscitare un orizzonte irreal. ... Essere artista significa non prendere sul serio l'uomo, chi invece appare così serio a chi non è artista. E' chiaro che quella inevitabile ironia dà all'arte nuova un tinta di monotonia, ...

La banalità nell'arte ... Per l'uomo dell'ultima generazione l'arte è banale, ... durante tutto il secolo passato poesia e musica erano allora attività di enorme portata: da loro si attendeva poco meno della salvezza della specie umana dinanzi alla rovina delle religioni e del relativismo inevitabile della scienza. ... Un artista attuale proverebbe terrore nel vedersi unto con una missione di tale portata ... Se si può dire che l'arte salva l'uomo, è solo perché lo salva dalla serietà della vita e suscita in lui una inattesa fanciullezza. Torna ad essere simbolo dell'arte il flauto magico di Pan, che fa danzare le caprette ai margini del bosco.

Conclusione ... Si dirà che l'arte d'avanguardia non ha prodotto finora niente di valido ed io sono molto vicino a pensare la stessa cosa. Dalle opere moderne ho cercato di estrarre la loro intenzione, il succo, e non mi sono preoccupato della loro realizzazione. Chissà che dirà di sé questo stile nascente! L'evento che si realizza è favoloso – esprime la volontà di creare dal nulla. Io spero che in seguito si contenti con meno e che raggiunga risultati migliori. Ma quali che siano i suoi errori, c'è un punto, a mio giudizio, irremovibile .. : l'impossibilità di tornare indietro. Tutte le obiezioni che si fanno nei confronti dell'ispirazione di questi artisti possono essere trovate giuste e, tuttavia, non offrono ragioni sufficienti per condannarla. Alle obiezioni bisognerebbe aggiungerne un'altra: l'ipotesi di un altro cammino verso l'arte che non sia questo disumanizzante e che non reiteri le vie usate ed abusate. E' molto facile gridare che l'arte è sempre possibile all'interno della tradizione. Ma questa frase di conforto non serve a nulla all'artista che attende, con il pennello o la penna in mano, una ispirazione concreta.»

L'arte non è possibile all'interno della tradizione perché è stata creata una pubblica opinione contraria alla tradizione. Quindi l'artista, se voleva seguire i dettami dell'arte moderna, se voleva trovare il favore del pubblico colto, doveva adattarsi ad essere moderno, altrimenti sarebbe rimasto con il pennello o con la penna in mano. Ma chi ha creato quella pubblica opinione? Non certo il pensiero di sinistra. Ma neppure la destra conservatrice aveva simpatie per l'arte che voleva distruggere la tradizione. Per non parlare poi del nazismo. Al contrario il fascismo fu molto indulgente verso l'arte moderna incoraggiandola in tutte le sue manifestazioni. Al contrario di ciò che ancora molti si ostinano ad affermare, il fascismo in Italia non creò un'arte di regime, come avvenne in Germania e nell'Unione Sovietica.

Ortega ha espresso, insieme alle critiche più concrete, ciò che di meglio si poteva dire a favore dell'arte moderna. Ma si è espresso sempre senza mostrare da che parte stava e questo non è piaciuto alle diverse correnti in lotta tra loro.

Le teorie sull'arte

Si direbbe che l'invenzione dell'estetica e delle teorie sull'arte abbiano dato un contributo decisiva alla liquidazione dell'arte "umana". Lungo la storia ci furono eventi terribili, stragi, crollo di imperi, genocidi, ma l'arte restò viva ed "umana" pur trasformandosi sempre per interpretare le passioni e le idee dominanti. Allora che cosa è realmente successo? Tutto ciò che è umano se è stato toccato dalla razionalità è stato distrutto.

Da Hegel:

"Infatti il bello e l'arte, come un genio amichevole, passano per tutti i commerci della vita e adornano gaiamente tutte le circostanze interne ed esterne, addolcendo la serietà dei rapporti, le complicazioni della realtà, cancellano l'ozio in maniera piacevole e, dove non possono portare niente di bene, almeno occupano il posto del male sempre meglio di esso."

[G.W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, in *id. Werke*, vol. XIII Frankfurt, Suhrkamp a.M., 1970, (trad. it. *Estetica*, Torino, Einaudi, 1976).]

Ma anche questa concezione dell'arte, già estremamente limitativa, viene contraddetta dall'arte moderna di cui parla Ortega, un'arte che arriva a rifiutare il bello, anzi a negarne l'esistenza, un'arte che, affogando nella banalità, ha perso anche la grandezza del male. Per Hegel, a dispetto di tante dichiarazioni retoriche, fondate su un concetto del bello difficilmente definibile razionalmente, l'arte sarebbe in realtà una sorta di emolliente, un modo per tenerci piacevolmente occupati, per non abbandonarci a "brutti pensieri". Niente di più. Appena un po' meglio del male.

Vediamo un caso eclatante

Tra le tante conseguenze delle teorie sull'arte ci furono le opere di Han van Meegeren (1889 – 1947), uno dei più grandi pittori del XX secolo, che dipinse firmandosi Vermeer. Chi non rinuncia a dipingere l'umano, per arrivare al successo ha una sola strada: quella di incarnare lo spirito e la tecnica dei pittori famosi del passato. Per essere accettato dal mercato, che cominciava a prediligere certe forme di arte moderna più o meno astratta, e che stava assegnando un enorme valore "filatelico" alle opere del passato, Meegeren scelse di imitare un grande pittore: Vermeer.

Meegeren non vendette mai copie di quadri di Vermeer spacciandole come autentiche; dipinse invece quadri con nuovi soggetti firmati Vermeer, quadri che lui dichiarava aver trovato per caso, quadri così convincenti da ingannare tutti i critici di quegli anni.

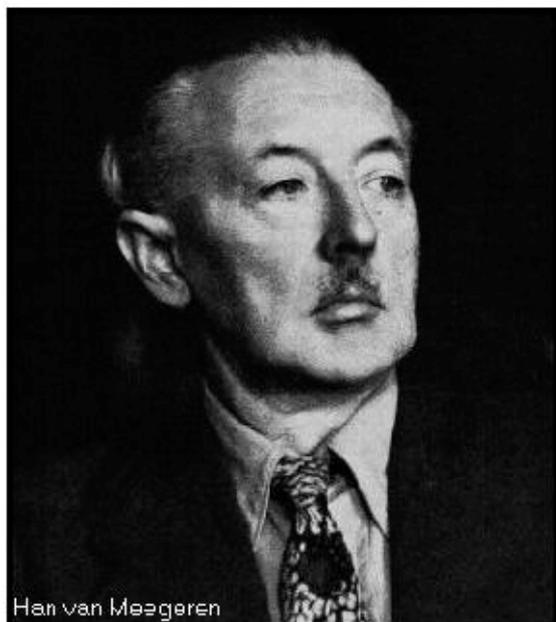
A guerra finita, avendo venduto alcuni suoi quadri con la firma di Vermeer al tedesco Goering, venne incarcerato e trascinato in giudizio con l'accusa di aver collaborato con i tedeschi invasori avendo venduto loro quadri che si credevano essere autentici Vermeer. Meegeren per evitare l'ergastolo o la condanna a morte, fu costretto a svelare il segreto dipingendo nell'aula del tribunale un quadro nello stile e nella tecnica del tutto simile ai quadri di Vermeer.

Invece di essere celebrato per il suo talento non venne onorato ma condannato comunque ad un anno di carcere, da cui uscì per morire subito dopo per un attacco cardiaco.

Per molti anni la casta dei grandi critici d'arte non gli perdonò di averli ingannati. L'unicità del caso di van Meegeren è nel fatto che i suoi falsi non furono scoperti da alcun perito, anzi, esattamente il contrario, perché tutti gli esperti avevano accettato le tele da lui stranamente ritrovate e considerate Vermeer originali. Come si è detto fu van Meegeren stesso ad autodenunciarsi nel 1945.

Quando Hans van Meegeren dovette affrontare il processo non era più giovane, abituato ai lussi e alla bella vita, morfinomane e alcolista, crollò presto, risolvendo il dilemma in cui

si dibatteva: era meglio essere un traditore o un falsario? Scelse la verità per salvarsi la vita, rinunciando a dare al mondo altri “veri” Vermeer del ‘900 e ad una gloria che sarebbe dovuta per sempre restare nascosta: dopo tutto, se i periti avevano accettato i suoi quadri come veri, questo voleva dire che lui, van Meegeren, era grande quanto Vermeer.



Ma van Meegeren non aveva solo dipinto quadri, che sembravano fatti da Vermeer, aveva ridicolizzato la scienza e gli scienziati che studiavano l'arte e che dichiaravano di conoscere ogni aspetto più recondito. Questo oggi tardivamente gli viene riconosciuto come merito, ma negli anni del trionfante successo della scienza: dalla psicoanalisi alla fisica atomica, aver ridicolizzato la scienza fu una colpa grave.

Ancora sulla natura dell'arte. L'arte precolombiana

La disumanizzazione aveva bisogno di qualche esempio precedente a cui collegarsi. Con il dominio di tutto il pianeta gli europei poterono conoscere l'arte di tutti i popoli della Terra. L'arte cinese era già notissima sin dal XVIII secolo ed era raffinatissima, il culmine di millenni di evoluzione. Dalla Cina non poteva certo arrivare nessuna ispirazione per un'arte disumanizzata.

L'arte moderna si era suddivisa sin dall'inizio in infiniti stili, ciascuno seguito da uno sparuto numero di artisti, tutti scalpitanti dal desiderio di costruire un proprio stile originale. Nella loro diversità tutti erano accomunati dall'ostilità più radicale contro l'arte europea del passato più prossimo. Era quindi necessario trovare fonti di ispirazione le più esotiche possibile. Tra queste l'arte americana precolombiana ebbe un ruolo importante.

Ciò che noi oggi chiamiamo arte nelle civiltà precedenti o faceva parte degli ornamenti, oppure era inglobato negli strumenti di comunicazione, strumenti che in sostanza miravano a rivelare le interpretazioni dell'eterno mistero della vita e della morte. Questo mistero oggi non lo si vuole considerare un mistero, ma uno dei tanti oggetti di una ossessiva per quanto inutile indagine che si vorrebbe fosse scientifica.

Nella perenne ricerca delle fonti originarie di ciò che noi chiamiamo arte, intesa da una certa critica come l'anima di una religione laica, finiamo per non vedere le ideologie che dettero vita a quelle opere in cui l'arte è inglobata.

Questo deriva dalla nostra scelta a priori di voler trovare le fonti dei sentimenti e delle passioni materializzate in oggetti inanimati. Sentimenti poi cercati vivisezionando quegli oggetti in uno studio “anatomico”. Tutto nella speranza di ricavarne una conoscenza scientifi-

ca con l'obbiettivo ingenuo di possedere infine la facoltà di manipolare i sentimenti e le passioni.

Consideriamo ad esempio i messaggi contenuti nei documenti dei popoli americani nell'epoca precolombiana. In essi viene manifestato il realismo brutale di una società immersa nel terrore del mistero del nulla, una società che su questo terrore cosmico costruì gerarchie di potere, conservato grazie al rigido mantenimento di caste chiuse.

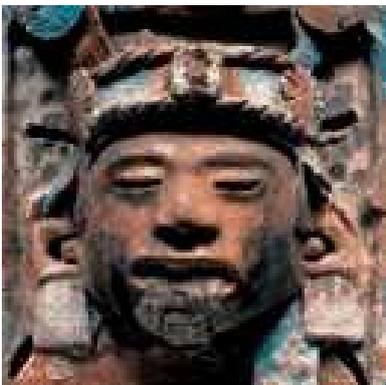
I popoli dell'America prima dell'arrivo di Colombo disponevano di tecniche costruttive molto evolute ma il loro modo di vivere era basato su tecniche dell'età della pietra, Questo per il popolo costava sforzi fisici enormi. La conservazione delle gerarchie sociali si avvaleva del terrore indotto dalla pratica dei sacrifici umani, compiuti su larga scala per offrire sangue umano destinati a placare la sete del dio sole, raffigurato con la lingua fuori della bocca a rappresentare la sua sete di sangue. Alle classi subalterne veniva imposta una vita durissima. Non esisteva la ruota ed erano poco utilizzati gli animali come sorgente di forza motrice.

Agli inizi del XX secolo l'arte azteca ed incaica venne vista come arte barbarica ideale per innestarla sulla decrepita arte occidentale. Ci si dimenticò che quell'arte non era una mera forma, nelle intenzioni non era un fatto estetico, ma esprimeva una profonda disperazione circa la vita dell'intero cosmo, un cosmo crudele che esigeva un continuo tributo di sangue umano per garantire la prosecuzione della vita sulla Terra. Vale la pena ripetere che quelle forme non erano nate come arte, concetto del tutto sconosciuto nella società che le generò, ma erano lo strumento per comunicare una terribile angoscia esistenziale.

Quindi quell'angoscia si ritrova puntualmente ed inconsciamente espressa nell'arte di oggi, che nelle intenzioni dovrebbe essere priva di qualsivoglia messaggio se non quello di inneggiare a se stessa.

Oggi diciamo che i manufatti precolombiani erano arte. In realtà avevano un loro stile per comunicare con forte realismo pensieri e immagini propri di una società immersa nel mistero del nulla.

Quando gli spagnoli arrivarono nella capitale azteca rimasero molto colpiti dalla sua magnificenza. Bernal Diaz del Castillo riportò nelle sue cronache che la città superava in bellezza e grandezza molte delle città europee. La capitale Tenochtitlán a quel tempo era abitata da circa 300.000 persone (più di Parigi o Londra). Aveva viali ampi ed era attraversata da grandi canali che permettevano un continuo rifornimento alla città.



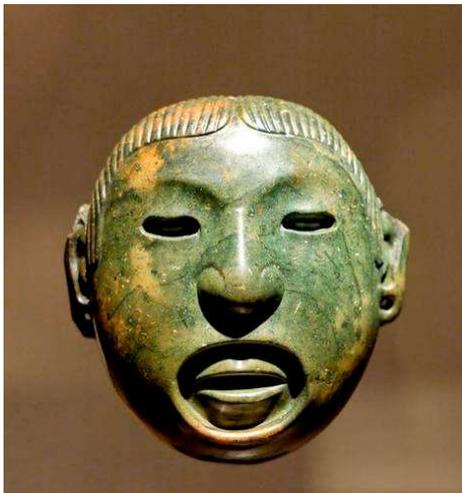
La popolazione azteca diminuì da 25 milioni a 6 milioni in 30 anni dalla conquista. La storiografia moderna ha trovato che uno dei fattori decisivi, che rese possibile la conquista e la sottomissione delle culture e degli imperi dell'America centrale da parte degli europei, fu la catastrofe demografica causata dalle malattie portate dagli europei in America.

Malattie come il vaiolo e la peste sterminarono la popolazione che non ne era immune.

Oggi si pensa che quando Cortés sbarcò in Messico, la popolazione della regione arrivasse a oltre 25 milioni di persone (poco meno della metà della popolazione europea in quegli stessi anni) e che 100 anni dopo ne rimanevano meno di un milione. Nell'epoca della conquista Spagna e Portogallo assieme non arrivavano a 10 milioni di abitanti. Il Messico ha recuperato la popolazione del XV secolo solo negli anni sessanta del XX secolo.

Le rappresentazioni umane precolombiane ci restituiscono immagini rituali, prive di identità, come avviene in tutte le forme di rappresentazioni arcaiche. Anche nella Grecia arcaica abbiamo immagini con rappresentazioni standard, assolutamente prive di una propria anima individuale. Ben diverse saranno le rappresentazioni umane dall'età di Pericle in poi o nella Roma dei Cesari.

Interessante è poi lo stile grafico precolombiano, uno stile terribilmente banale ed esplicito, che per rappresentare ad esempio i riti sacrificali, sembra anticipare lo stile di certi fumetti di oggi.



All'interno del mito azteco dei Cinque soli, si narra che tutti gli Dei si autosacrificarono per permettere all'umanità di sopravvivere. Alcuni anni dopo la conquista del Messico da parte degli spagnoli, un gruppo di francescani si dovette confrontare con gli ultimi sacerdoti aztechi ai quali ordinarono, sotto minaccia di morte, di porre fine a questa pratica omicida. I sacerdoti aztechi si difesero in questo modo: « *La vita è opera degli dei; con il loro sacrificio ci diedero la vita [...]. Essi forniscono il nostro sostentamento [...] che nutre la vita* » (Henry B. Nicholson, *Handbook of Middle American Indians*)

A Cortes, che inorridiva davanti ai sacrifici umani, Montezuma disse che loro, gli spagnoli, sacrificavano un dio durante il loro rito della messa, mentre gli aztechi si limitavano a sacrificare degli uomini.



Mentre l'arte barbarica europea, nata alla fine dell'impero romano con le invasioni di popoli barbari e primitivi, si tradusse ben presto in un rinnovamento delle forme espressive della civiltà greco-romana, l'arte dei popoli, che gli europei cristiani incontrarono poi nella loro espansione in tutto il mondo, venne dapprima ignorata o distrutta. Dal XIX secolo questa arte cominciò ad essere oggetto di curiosità, sino a che cominciò ad essere imitata ed inserita come fonte di ispirazione dell'arte moderna.

Convinti che l'arte non fosse portatrice di messaggi, non ci si rese conto che quell'arte incorporava la disperazione e le ossessioni degli aztechi e di tutti i popoli del centro America. Questa arte venne vista come pura ed innocua diversità etnica attraverso gli occhi di una delle tante pseudoscienze. Il suo carattere disumanizzato era proprio ciò che serviva.

Peter Berger, un sociologo che ha indagato in Indocina, nell' America centro-meridionale e in Africa, che ha fatto parte del centro di Cuernavaca fondato da Ivan Illich, scrisse nel 1974 un libro molto noto: "*Le piramidi del sacrificio*" (3) dove solleva una serie di argomenti tesi a rifiutare i diktat delle teorie economiche del capitalismo e del comunismo, cercando soluzioni che non implicino né la fame né il terrore come strumenti di coercizione.

Berger cita in Messico la grande piramide Cholula che «*ci offre la visione di un susseguirsi di schemi teorici, ciascuno incorporato nella pietra e sovrapposto a successive generazioni di contadini silenziosi. Vedere Cholula è comprendere il rapporto fra teoria, sudore e sangue. Perché la piramide non fu concepita a scopo estetico, come espressione dell' "arte*

per l'arte". Il suo significato era determinato dalla piattaforma sacrificale, dietro la quale stava una teoria persuasiva ed implacabile: se gli dei non venivano regolarmente nutriti di sangue umano l'universo sarebbe andato in frantumi. Gli aztechi si distinsero per l'estrema coerenza con cui attuarono tale teoria. ... l'unità fra teoria e pratica nell'impero azteco fu quasi certamente una delle cause principali del suo rapido collasso. Senza la radicalizzazione del culto sacrificale ... è dubbio che agli spagnoli sarebbe riuscito altrettanto facile ottenere l'appoggio di altri gruppi etnici per la distruzione dell'impero azteco ... nelle cosiddette civiltà progredite le teorie sono generalmente il prodotto di teorici professionali... gli intellettuali. La storia è non soltanto una successione di strutture di potere, ma di edifici teorici, ... prima pensati da qualcuno. E ciò indipendentemente da chi fosse a condurre il gioco ...: se fossero gli intellettuali a convincere i detentori del potere a mettere in pratica un certo progetto teorico, oppure i detentori del potere ad assoldare gli intellettuali perché ammansissero teorie legittimanti a posteriori il loro particolare esercizio del potere.»

Il vizio di fondo delle riflessioni di Berger, un vizio comune a tutte le scuole di pensiero, che dagli anni settanta tentarono di costruire una nuova piattaforma di giudizio, fu quello di non accorgersi che non può esistere una piattaforma logica indipendente dai condizionamenti storici precedenti. Ciò che viene accettato oggi come oggettivo, razionale, indipendente da idee preconcepite, in realtà è sempre il risultato di idee precedenti, accettate ora come ovvie.

«A Cholula, dunque, possiamo contemplare una lunga successione di intellettuali in azione. I sacerdoti toltechi succedettero ai sacerdoti olmechi, e furono a loro volta seguiti dagli aztechi, intenti a meditare sui loro calendari e preoccupati di nutrire abbastanza Quetzalcoatl. Poi vennero i sacerdoti spagnoli, teorici dell'impero non meno che della fede, portando ... una nuova varietà di olocausti. Il tempo cristiano prese il posto dei cicli aztechi e i roghi dell'Inquisizione presero il posto dei riti di sangue degli antichi dei. »

Surrettiziamente questo significa avere fede solo nella ragione, considerando le religioni questioni sociologiche. La religione cristiana non è si è limitata a sostituire una religione con riti fondati su sacrifici umani. E' stata una trasformazione radicale dell'anima del popoli americani. La trasformazione non è stata solo opera dei preti spagnoli ma avvenne grazie ad un grande miracolo operato dalla Madonna apparsa ad un indio nel 1531.

Nostra Signora di Guadalupe

Dieci anni dopo la conquista di Città del Messico da parte degli spagnoli, avvenne un evento miracoloso molto commovente e molto importante. La Madonna apparve ad un povero indio dicendogli di andare dal vescovo a dirgli di far edificare una basilica nel luogo dell'apparizione. Il vescovo non credette alle parole dell'indio e chiese un segno. Il segno fu un mazzo di rose di Castiglia fiorite nel luogo dell'apparizione in inverno. Quando l'indio tornò dal vescovo, mentre mostrava il mazzo di rose sul mantello, con cui le aveva avvolte, comparve l'immagine della Madonna.

Riporto la descrizione molto laica presentata da Wikipedia:

*«**Nostra Signora di Guadalupe** è l'appellativo con cui i cattolici venerano **Maria** in seguito a una presunta apparizione che sarebbe avvenuta in Messico nel 1531. Secondo il racconto tradizionale, Maria sarebbe apparsa a **Juan Diego Cuauhtlatatzin**, un azteco convertito al cristianesimo, sulla collina del Tepeyac a nord di Città del Messico, più volte tra il 9 e il 12 dicembre 1531. Il nome Guadalupe sarebbe stato dettato da Maria stessa a Juan Diego: alcuni hanno ipotizzato che sia la trascrizione in spagnolo dell'espressione azteca Coatlixopeuh, "colei che schiaccia il serpente".*

A memoria dell'apparizione, sul luogo fu subito eretta una cappella, sostituita dapprima nel 1557 da un'altra cappella più grande, e poi da un vero e proprio santuario consacrato nel 1622. Infine nel 1976 è stata inaugurata l'attuale Basilica di Nostra Signora di Guadalupe.

Nel santuario è conservato il mantello (tilmàtli) di Juan Diego, sul quale è raffigurata l'immagine di Maria, ritratta come una giovane indiana: per la sua pelle scura ella è chiamata dai fedeli Virgen morenita ("Vergine meticcia"). Nel 1921 Luciano Pèrez, un attentatore inviato dal governo, nascose una bomba in un mazzo di fiori posti ai piedi dell'altare; l'esplosione danneggiò la basilica, ma il mantello ed il vetro che lo proteggeva rimasero intatti.



Purtroppo la parete della nuova cattedrale in cui è esposta l'immagine della Madonna è stata contaminata da una certa dose di modernismo,

L'apparizione di Guadalupe è stata riconosciuta dalla Chiesa cattolica e Juan Diego è stato proclamato santo da papa Giovanni Paolo II il 31 luglio 2002.

La Madonna di Guadalupe è venerata dai cattolici come patrona e regina del continente americano. La sua festa si celebra il 12 dicembre, giorno dell'ultima apparizione. In Messico il 12 dicembre è festa di precetto.»

Le due immagini: quella di Cristo della Sacra Sindone e quella di Maria, riprodotta sul mantello di fibra di agave, sono le uniche due non dipinte da mano umana (acheropite). Maria appare cinta di una fascia viola, che per gli aztechi indicava la donna incinta, quindi è l'immagine di Maria con Gesù in seno.

L'immagine di Cristo sulla Sindone si pensa sia stata alla base di tutta la ricchissima iconografia bizantina. Infatti se Cristo ci ha lasciato l'immagine di sé, tutte le immagini non potranno essere considerate essere in contrasto con il messaggio del Vangelo. Anzi le immagini sacre saranno un mezzo importante per avvicinarsi a Dio. Si deve notare che il periodo iconoclasta nell'arte bizantina fu dovuto a una decisione presa dal potere politico poiché l'eccessivo fascino esercitato da queste immagini sui giovani era tale da indurli a seguire l'ascetismo e a rifiutare di combattere per la difesa dello stato.

L'arte africana

Molto di ciò che si è detto per l'arte azteca ed incaica si può ripetere per quella africana, anch'essa utilizzata per costruire un'arte barbarica artificiale. Dice Philippe Daverio che non ci siamo accontentati di ridurre a schiavi milioni di africani, ma abbiamo rubato loro anche l'anima trasformando le rappresentazioni dei loro idoli in modelli per dare vita ad alcuni dei tanti filoni dell'arte moderna europea. Ma questa rapina non ci ha permesso di salvare le nostre anime artistiche né di crearne di nuove.

Pare che sia proprio l'annullamento dell'anima individuale il carattere dominante del messaggio che oggi vogliamo sia trasmesso da ciò che chiamiamo arte. E' l'opposto dell'arte

cristiana che al contrario ha enfatizzato l'anima individuale, vista come riconoscimento del singolo a partire dalla figura di Cristo.

L'arte attuale, che vorrebbe essere barbarica nello spirito e nelle forme, non è stata imposta da barbari vincitori, ma adottata dai popoli civili vincenti forse per punirsi della loro efferata vittoria. Così l'arte divenne il campo in cui l'anima dei popoli conquistati si vendicava dei vincitori.

Il marxismo e l'arte (4)

Il marxismo non si fece coinvolgere nella degenerazione dell'arte occidentale. In Occidente la sua posizione in fatto di arte fu oggetto di critiche tanto astiose quanto ingiuste. Da noi si viveva nel dogma della libertà come fonte in se stessa del massimo bene per l'uomo. Mettere un freno a questa libertà ci appariva come una imposizione intollerabile. Il marxismo si accanì contro un'arte elitaria, disumanizzata e quindi lontana dalle masse. Il presupposto di base del pensiero marxista è che l'arte, in generale, ha una sua *genesì storica*. Questo sostanzialmente significa intendere l'arte non come una espressione dell'uomo inerente alla sua natura (come un elemento onnipresente ed eterno nell'uomo) ma come un qualcosa che nasce *storicamente* per motivi di necessità *concreta*. Questa concezione implica l'impossibilità di dare dell'arte una definizione universale, e quindi anche l'impossibilità dell'esistenza di una estetica intesa come teoria generale del fenomeno artistico. Questa concezione è coerente con il radicale materialismo del marxismo, con la sua negazione dello spirito in ogni sua manifestazione. Ma questo sarà l'origine del suo fallimento.

Il fatto che l'arte venga spiegata come un fenomeno storico, nato da necessità concrete in un contesto ben definito, spiega anche perché, secondo le teorie marxiste, essa assuma di volta in volta finalità e funzioni particolari. L'arte, quindi, si presenta come un fenomeno *non autonomo*, che ha un valore di comunicazione, di propiziazione rituale, di narrazione storica, ecc.

L'arte appartiene a ciò che Marx ed Engels definiscono la "sovrastruttura" («le forme giuridiche, politiche, religiose, artistiche o filosofiche»), che esclude ogni autonomia degli elementi che la costituiscono, che nega loro ogni possibilità di storia o di sviluppo autonomo, che non sia collegato allo sviluppo delle condizioni di *vita reale* degli *uomini reali*.

Non è difficile constatare che questa definizione corrisponde abbastanza bene alla condizione dell'arte nella situazione attuale, in cui la prevalenza dei valori materiali ha tolto all'arte un valore in sé, un valore che sia al di sopra degli elementi che appartengono alla sfera economica. Una volta elaborata una concezione dell'arte su basi storiche e materialistiche, ci si pone tuttavia qualche domanda: per quale ragione ad esempio l'arte greca, pur essendo sparite tutte le strutture sulle quali poté fiorire, ci procura *ancora oggi* un godimento estetico di non trascurabile entità?

Nel suo saggio sull'arte greca, Marx affronta questo problema risolvendolo con l'affermazione che questo tipo di arte non esercita su di noi tanto fascino per motivi interni ad esso (quindi per motivi *eterni*), ma perché rappresenterebbe, ai nostri occhi, un periodo storico ormai sorpassato e *irripetibile*. Secondo Marx, sarebbe proprio questa *irripetibilità storica* a richiamare la nostra attenzione e il nostro stupore. Quindi è una sorta di nostalgia, un rimpianto attraverso i secoli.

Dal punto di vista marxista, il Realismo non è una caratteristica dell'arte ma una vera e propria *tendenza*, che esprime la *poetica* più adeguata a rappresentare le contraddizioni della società capitalistica (almeno nell'epoca a loro contemporanea, cioè nell'800). Questo perché l'arte realistica è l'unica in grado di mettere a confronto con la *realtà* il sistema elaborato dalla classe dominante, reso sistema universale, e dunque di denunciarne la falsità. Eppure, pur con queste premesse, il comunismo come sistema ideologico non sarà molto coerente, come vedremo nel caso di Picasso..

Il quadro più celebre del XX secolo: Guernica

Come è stato già detto, questo quadro sembra far rinascere l'anima atzeca, con il culto della morte e dei sacrifici umani. Oltre che un omaggio a divinità feroci, sembra essere un grido di un dio annegato e negato nel sangue, sangue che non lo fortifica ma lo trascina in una morte totale.



Ecco il quadro Guernica: un riciclato ben pagato sembra dalle casse della Russia di Stalin

Una contaminazione dell'anima spagnola da parte delle popolazioni americane precolombiane, per quanto a mia conoscenza, non è mai stata considerata. Eppure certi tratti tragici e diabolici dei quadri di Picasso potrebbero suggerirlo. Nel pensiero spagnolo non troviamo spazio per i problemi che attanagliano i francesi e i tedeschi, problemi sollevati dall'irrompere del progresso della tecnica. Il mito di Faust, con le sue angosce esistenziali, non è entrato nel mondo spagnolo. Sembra che la modernità dell'arte spagnola abbia piuttosto un ambiguo rapporto con la morte.

Anche in Ortega la tecnica sembra non avere alcuna influenza sull'uomo e persino sulla sua disumanizzazione. Nulla appare delle speranze liberatorie offerte dal dio della tecnica. Nulla del pensiero greco cristiano con le sue promesse di salvezza rappresentata nel mistero dei riti bizantini, che invece daranno vita all'anima dei paesi slavi. Persino nulla di ciò che era esploso con la Rivoluzione francese, si ritrova nel pensiero spagnolo, che forse non è più europeo, ma devoto del dio Quetzalcoatl, il serpente con le ali d'uccello, che gli aztechi identificarono in Cortez il conquistatore.

E' illuminante questo pezzo di Vittorio Messori (Corriere della Sera, pubblicato nella stanza di Montanelli.) (5)

«Da buon spagnolo, Pablo Ruiz Blasco y Picasso amava le corride. Fu, dunque, sconvolto dalla tragica morte di un suo beniamino, il famoso torero Joselito. Per celebrarne la memoria, mise in cantiere un'enorme tela di 8 metri per 3 e mezzo, che gremì di figure tragicamente atteggiate, a colori luttuosi. Finita che l'ebbe, la chiamò "En muerte del torero Joselito". Correva però il 1937, in Spagna infuriava la guerra civile e il governo anarco social comunista si rivolse a Picasso per avere da lui un quadro per il padiglione repubblicano all'Esposizione Universale in programma a Parigi per l'anno dopo. Il Picasso (che diventerà, non a caso, uno degli artisti più ricchi della storia) ebbe una pensata geniale: fece qualche modifica alla tela per il torero, la ribattezzò Guernica (dal nome della città basca bombardata dall'aviazione tedesca e italiana) e la vendette al governo "popolare" per la non modica cifra di 300.000 pesetas dell'epoca. Qualcosa come qualche miliardo, pare due o tre, di lire di oggi, che furono versati da Stalin attraverso il Comintern. Contento Picasso, ov-

viamente; contenti anche i socialcomunisti, che di quel quadro di tori e toreri fecero un simbolo che è giunto sino a noi ed è continuamente riprodotto, con emozione, come simbolo della protesta dell'umanità civile contro la barbarie nazifascista. Stando e molti critici d'arte, Guernica è il più celebre quadro del secolo. E, ciò, grazie proprio alla "sponsorizzazione" da parte delle sinistre, a cominciare dai liberals occidentali: la tela picassiana ebbe una sala tutta per sé al Metropolitan Museum di New York e vide milioni di "pellegrini" sfilare in un religioso silenzio. Si arriva al grottesco di interpretazioni come quella, un esempio a caso tra mille, della pur pregevole enciclopedia Rizzoli Larousse che alla tela dedica oltre venti, fitte righe, nelle quali si dice, tra l'altro: "Motivo centrale, l'angoscia della testa del cavallo che sovrasta il duro lastricato dei cadaveri: in alto, a sinistra, l'antico simbolo della violenza, il Minotauro". Ora, il presunto "Minotauro" altro non è che il toro che uccise Joselito; e il cavallo è quello del picador, sventrato nell'arena da quello stesso toro. Una storia, dunque, di tauromachia, dove la "protesta civile", la "passione politica" non c'entrano nulla, se non, forse, in qualche particolare aggiunto per rifilare il quadro, a suon di miliardi, alle generose Izquierdas iberiche".

Il fatto è stato voluto e costruito dal comunismo internazionale per poter penetrare nel cuore degli artisti occidentali. Infatti nell'Unione Sovietica l'arte moderna era mal vista per le ragioni esposte chiaramente da Ortega. Così mal vista che dei quadri di Picasso in Unione Sovietica era nota solo la colomba della pace. E' una situazione ben strana: tutto il mondo, in primis il palazzo dell'ONU, è pieno di quadri di Picasso, o di loro riproduzioni, mentre nei paesi del socialismo reale Picasso, i cubisti ed altri simili pazzi, erano giustamente proibiti. In Occidente questi pazzi nel dopoguerra saranno poi sostenuti e finanziati dalla CIA in funzione anticomunista.

Nel mezzo c'è Picasso che se la ride ed intasca i soldi alla faccia dei morti di Guernica. E' noto che gli scampati alla repressione di Franco, ripararono in Russia dove Stalin provvide a chiudere loro la bocca con le sue solite procedure.

Poi facciamola finita con le buffonate tragicomiche di Picasso. Guardiamo come venivano rappresentati gli animali nella stessa Francia qualche millennio addietro, durante il paleolitico, quando questi animali dominavano la scena.

Basta andare a vedere le grotte di Lascaux. Si dice che queste immagini, tracciate sulle pareti della caverna, risalgano a 14 mila anni fa. In questo lasso di tempo, se ci limitiamo a Picasso o qualche pittore suo simile, dobbiamo affermare che sono stati fatti vigorosi passi indietro.



Immagini sulle pareti della grotta di Lascaux. Sono animali rappresentati dal vivo con una forza espressiva straordinaria.

Un altro quadro celebre per il suo impatto nel mondo politico

Guernica non è il solo quadro che raggiunse la celebrità grazie al sostegno della politica. Alla fine del XVIII secolo gli intellettuali, che sostennero la Rivoluzione francese, si erano impadroniti di un quadro dipinto nel 1785: il *giuramento degli Orazi* di Jacques-Louis David (1748 – 1825), un pittore che non era certo un rivoluzionario, e neppure il quadro sembra rappresentare una grande innovazione. Diremmo che si tratta di un quadro *umano* anzi troppo umano secondo la definizione di Ortega.

Anche se il direttore dell'Accademia disse che era «un attacco al buon gusto», esso fu acclamato come «il più bel quadro del secolo». Il dipinto rappresenta il momento in cui i tre fratelli Orazi giurano di sacrificare la propria vita per la patria. Nella sua semplicità e gravità, la tela può essere accostata alle opere del primo Rinascimento, allora al centro di una nuova riscoperta. Il quadro assunse grande importanza, anche perché riuscì a rappresentare lo stato d'animo di molti francesi di quel delicato periodo. Vi si lesse l'esaltazione dei valori di rigore morale e spartana semplicità dell'antica Roma repubblicana, secondo il dettato di una lunga e fortunata tradizione retorica. A guardarlo non sembra che ci siano grandi messaggi rivoluzionari.

Ma la Rivoluzione si «impadronì» dell'opera, traendovi l'esaltazione della fede repubblicana.

Rispetto a Guernica si debbono fare alcune considerazioni: la Rivoluzione francese non influenzò sull'evoluzione dell'arte, non provocò una rottura traumatica ed irreversibile con il passato.



Il giuramento degli Orazi di David (1785)

L'arte conservò il suo ruolo di elegante ed universale veicolo di messaggi anche politici. La Rivoluzione francese si situa ancora nella fase costruttiva della storia. La radicalizzazione della lotta tra le classi e lo scontro devastante tra le potenze europee, dotate dei nuovi mezzi offensivi, offerti dallo sviluppo della tecnica, con una guida politica che non era progredita rispetto alla guerra dei trent'anni, alla fine del XIX secolo approderà ad un suicidio collettivo ed alla disperazione. Dall'inizio del XX secolo la storia europea diventerà destrut-

tiva e l'arte ne sarà lo specchio, concorrendo ad esserne uno strumento, come ben si può vedere dal quadro truffa: la Guernica di Picasso.

L'arte e alcuni grandi personaggi del passato

Vengono illustrate brevemente le vicissitudini di due personaggi, molto vicini nel tempo, entrambi guerrieri ma soprattutto entrambi devoti del bello e dell'arte. La loro vita fu intensa e tragica, ma oggi è difficile comprendere come entrambi, anche se in modo diverso, abbiano potuto dare tanto spazio all'arte.

Carlo il temerario

Presenterò dapprima Carlo detto il temerario. Egli nacque a Digione il 10 Novembre del 1433 (morì a Nancy il 5 Gennaio del 1477). Figlio del duca Filippo il Buono, del ramo borgognone della casa dei Valois, e di Isabella di Portogallo.

Il duca Carlo era di bell'aspetto, dai modi raffinati, e aveva anche una buona dose di ferocia come si conveniva allora ad un principe ambizioso. Oggi possiamo capire di lui quasi tutto salvo il suo maniacale attaccamento alle cose belle, che finiva per anteporre alla cura delle armi, alle quali affidava il compimento dei suoi sogni di potere. Si può pensare che lo sfarzo della sua corte fosse necessario per procurargli il rispetto e l'ammirazione degli altri suoi pari, ma per i suoi nemici, i rozzi uomini delle montagne svizzere, quello sfarzo era del tutto indifferente. Anzi suscitava indignazione ed accentuava l'odio contro di lui, che intendeva sottometterli con la forza, mentre proclamava di voler uccidere tutti quelli che gli si fossero opposti.



Paul Rubens ritratto di Carlo il temerario

Oggi ci chiediamo perché presso tutta la nobiltà europea il “bello” aveva un fascino così irresistibile? Con la *forma mentis* di oggi non siamo in grado di dare una risposta. Sarebbe come se al seguito di Dwight Eisenhower o di Erwin Rommel ci fossero stati camion pieni di arazzi, vasellame d'argento, quadri e gioielli. Già ma poi perché questo è impensabile?

Carlo ebbe la sfortuna di scontrarsi con la nascente forza militare della Confederazione elvetica. Il 2 marzo 1476 nella battaglia di Grandson i confederati, pur essendo in inferiorità numerica, pur dovendo affrontare la potente artiglieria nemica, riuscirono a vincere grazie ad una serie di disguidi tra le forze del temerario, che si ritirò abbandonando, oltre a numerosi cannoni, parte del tesoro ducale. Questa battaglia dimostrò l'incapacità di Carlo come condottiero.

Quando Carlo il temerario venne poi sconfitto a Morat nel giugno del 1476 da un esercito formato dalle città confederate capeggiate da Berna, nelle mani dei vincitori caddero tutti gli arredi e i tesori di una delle più ricche corti d'Europa: quella di Borgogna. Questo bottino di guerra è stato conservato quasi al completo durante i secoli grazie alla meticolosità e all'attaccamento degli svizzeri alla loro storia. Si tratta di una sorta di Pompei degli arredi di una corte rinascimentale. L'anno seguente, il 1477, il duca venne ancora sconfitto e ucciso in battaglia, vicino a Nancy. Il suo cadavere, spogliato e mutilato gettato in una palude.

Cesare Borgia (da un saggio di Ninni Radicini)

Cesare Borgia nasce nel 1475, da Alessandro Borgia e Vannozza Catanei. Nasce nell'anno in cui Carlo il temerario inizia la campagna contro i bernesi ed i confederati. Tra i due personaggi le somiglianze non sono molte. A differenza di Carlo, Cesare sarà un ottimo condottiero militare, capace anche di suscitare le simpatie dei popoli che incontra nelle sue campagne militari.



Ritratto di Cesare Borgia, autore ignoto

Per Nicolò Machiavelli è la figura del *principe italiano*, che avrebbe potuto raggiungere l'obiettivo di unificare la penisola.

I Borgia (Borja), che era una famiglia originaria della Catalunya, diedero alla Chiesa due papi. Il primo, Alonso Borgia, nato a Jativa (Valencia) nel 1378, salito al soglio pontificio con il nome di Callisto III, si distinse sul versante spirituale per la salvaguardia della dottrina, impedendo uno scisma da parte dei boemi utraquisti, e su quello politico per l'opposizione all'avanzata dei turchi in Europa. Suo nipote Rodrigo Borgia, nato l'1 gennaio 1431, eletto cardinale a venticinque anni, divenne papa l'11 agosto 1492 con il nome di Alessan-

dro VI. Durante il suo pontificato rafforzò l'ordine pubblico, azzerò una parte del debito dello Stato, promosse una crociata contro i turchi, decretò un anno di Giubileo, fu mecenate di vari artisti. Il figlio Cesare debuttò come braccio armato dello Stato della Chiesa. Nel dicembre 1499, Cesare Borgia risalì la penisola verso nord-est con un esercito composto da mercenari svizzeri, da guasconi, da italiani, con buona artiglieria e trecento arcieri fornitigli da Luigi XII, che prosegue la stessa politica prudente, adottata dal suo predecessore Luigi XI nei riguardi di Carlo il temerario venti anni prima. Nell'ottobre del 1500, il Duca aveva iniziato una seconda spedizione contro gli stati nemici della Chiesa. Il suo esercito contava circa quindicimila soldati. Espugna, senza combattere, Rimini e Pesaro. Il pessimismo dei suoi avversari nasceva anche dal successo popolare che accompagnava il Borgia. Nell'aprile del 1501 aveva conquistato Imola, Forlì, Faenza, Cesena, Rimini, Pianosa. Cesare Borgia si avvale anche della collaborazione di Leonardo Da Vinci in qualità di architetto militare e ingegnere. Leonardo viaggiò attraverso i territori conquistati da Cesare. Edificò fortezze, realizzò per il porto di Cesenatico una struttura di protezione dal mare, costruì macchine da guerra. Al culmine del suo potere a Cesare venne a mancare l'appoggio del Papa Alessandro VI, che morì il 18 agosto 1503. Cesare, pur debilitato perché si era ammalato forse di malaria, dovette fronteggiare le azioni dei suoi avversari. Riuscì a far eleggere pontefice il cardinale Francesco Piccolomini, che prese il nome di Pio III. Ma questi morì dopo ventisette giorni. Così Della Rovere divenne papa con il nome di Giulio II, un papa che passò alla storia perché più dedito alle guerre e al mecenatismo (per lui lavorarono Michelangelo, Raffaello, Bramante) che alla cura delle anime. Giulio II usa le maniere forti con Cesare, che finisce in prigione in Spagna fino al novembre 1506. Riesce ad evadere e a riparare a Pamplona, dove regnava Giovanni d'Albret, fratello di sua moglie Carlotta. Ottiene il comando di un esercito per combattere contro Juan di Beaumont, un vassallo ribelle. Il 12 marzo 1507 a Viana, durante l'attacco alla fortezza del nemico, Cesare Borgia viene ferito a morte. Dopo aver vinto tutte le battaglie, senza disporre di uno stato o di un proprio esercito stabile, alla fine venne sconfitto da un papa guerriero: Giulio II. Ma Cesare Borgia, pur coinvolto in attività frenetiche e piene di rischi, non dimenticò mai l'arte e la tecnica. Questo vale per molti suoi contemporanei. Carlo il temerario e Cesare Borgia, come innumerevoli loro consimili, non furono meno spietati di Goering e di molti gerarchi nazisti. Essi non hanno in comune solo la ferocia ma anche qualche cosa d'altro: tutti furono sedotti da un'arte espressione del bello. Pur essendo portatori di morte, rifuggirono dall'arte morta, anzi cercarono sollievo nell'arte *umana*, nel bello e nella catarsi di un'arte viva. Dopo secoli di distanza i misfatti di Carlo il temerario sono solo un corollario della storia di Basilea e delle città che lo hanno sconfitto, diventando i pilastri della Confederazione elvetica. Di Goering è ancora vivo il ricordo come gerarca di un nazismo sanguinario. Ma omettiamo di ricordare che ai suoi crimini egli non aggiunse quello di disprezzare o distruggere l'arte del bello, anzi il suo amore del bello fu così forte da lasciarsi ingannare da van Meegeren, che poi tanto un inganno non era, visto che i quadri che comperò, anche se non nati dalla mano di Vermeer, erano molto belli. L'americano generale Patton quanto a crudeltà non era di molto inferiore ai generali nazisti, ma pare che l'arte fosse per lui un concetto del tutto sconosciuto. Oggi disprezzare, travisare e distruggere l'idea stessa del bello non è un reato, anzi è il prerequisito essenziale per essere ammessi nel mondo della cultura artistica attuale. Carlo il temerario, come dice bene l'aggettivo che accompagna il suo nome, a differenza di Cesare Borgia non fu un grande condottiero; era feroce e crudele e fu ripetutamente sconfitto dalle truppe dei contadini che si chiameranno svizzeri. Ma amava l'arte e la bellezza sopra ogni cosa. Ed è così che i tesori della sua corte itinerante da cinque secoli abbelliscono il più bel museo di Basilea, con opere che i contadini svizzeri non avrebbero mai saputo neppure immaginare. E allora che cosa è l'arte?

Non è neppure uno strumento per allontanarci da cattivi pensieri, come diceva Hegel. Anzi certa arte di oggi sembra invece proprio esaltarli i cattivi pensieri.

15 nov. 2011

Note

1) José Ortega y Gasset, "LA RIBELLIONE DELLA MASSE", UTET 1979, Torino

2) José Ortega y Gasset, "LA DISUMANIZZAZIONE DELL'ARTE", Edizioni Settimo Sigillo, Roma, 1998.

3) Peter L. Berger, "LE PIRAMIDI DEL SACRIFICIO, etica politica e trasformazione sociale", 1974 Basic Book, New York, 1981, Giulio Einaudi editore, Torino

4) Tratto da: **letteratour**, Da: "Un approccio critico alla letteratura: Le Teorie marxiste"
http://www.google.it/url?sa=t&rct=j&q=un%20approccio%20critico%20alla%20letteratura%203Ale%20teorie%20marxiste&source=web&cd=1&sqi=2&ved=0CB0QFjAA&url=http%3A%2F%2Fwww.letteratour.it%2Fteorie%2Fa05_teorie_marxiste.asp&ei=LafSTuGAEouM-wam4ejHDg&usq=AFQjCNHuFCPVT0f3Jr4CsWwrqXEc_nw3sg

5) Vittorio Messori, da "LE COSE DELLA VITA", edizioni San Paolo, 1995 - Corriere della Sera, pubblicato ne la *stanza* di Montanelli. (25 marzo 1996)

IL CAVALLO DI CALIGOLA

Tra i meccanismi che inducono i ricchi e i potenti a prediligere in alcune epoche l'antiarte e l'anticultura c'è la volontà di rivalsa contro la vera arte e la vera cultura, a loro negate a dispetto del denaro e del potere che possiedono.

L'esempio più esplicito di questo modo d'agire venne posto in essere dall'imperatore Caligola (37 – 41 d. C.), figlio del grande condottiero Germanico, che vendicò la sconfitta subita dal generale romano Varo a Teutoburgo, quando era al potere Augusto. Germanico probabilmente poi morì avvelenato pare per ordine dell'imperatore Tiberio, geloso della sua popolarità o indispettito per aver egli condotto la guerra contro i germani oltre le sue direttive. Per il prestigio del padre, il figlio Caligola venne appoggiato dal partito ostile a Tiberio e quando questi morì divenne imperatore giovanissimo, senza alcuna esperienza né attitudine al comando. Presto egli cominciò ad esibire un comportamento bizzarro, con l'intenzione di dimostrare il suo disprezzo verso le istituzioni e di cercare l'esaltazione della sua persona, mostrando una naturale tendenza a gioire del dolore degli altri.

Il fatto più noto della sua storia è la nomina del suo cavallo a senatore (o console) romano. Molte sue gesta potevano sembrare divertenti o bizzarre, ma Caligola mostrò ben presto il suo lato sanguinario, facendo uccidere moltissime persone, anche solo per il sospetto di tramare contro di lui. Svetonio ed altri parlano di terribili atrocità. Il peggiore dei suoi errori

politici fu il rapporto con l'esercito. Intraprese una politica estera eccentrica. Finì assassinato dalla sua stessa guardia pretoriana. Molti avrebbero voluto rallegrarsi della sua morte, ma nessuno al momento osò mostrarlo apertamente, perché le sue stranezze erano state tante che, al diffondersi della notizia, si credette che fosse un tranello per assassinare chi avesse dimostrato felicità per quella che i più pensavano essere una finta morte.

Il cavallo di Caligola nella filosofia del diritto

Il cavallo di Caligola fu un caso che venne ampiamente ripreso come fatto simbolico. Il Professor Giampaolo Azzoni (1) lo ha utilizzato come motivo guida per sviscerare l'aspetto giuridico del conferimento di status ad un soggetto che abbia, oppure no, le doti per reggere lo status ricevuto. Azzoni non analizza le motivazioni psicologiche che portano alla scelta per l'assegnazione di uno status; in particolare poco dice delle pazzie di Caligola, una sorta di duraturo carnevale tragico, che probabilmente entusiasmò i giovani ribelli dell'epoca. Una lunga pazzia che solo l'impero romano poteva permettersi senza soccombere. Uno sbalzo corale, che durò quasi tre orribili anni, in una società che si drogava con gli spettacoli del circo. Così Azzoni parla del caso *cavallo di Caligola*:

*«All'imperatore Caligola vengono attribuite follie e stranezze di ogni genere, ma di gran lunga la più nota è quella secondo cui avrebbe nominato il proprio cavallo senatore. L'episodio è stato anche ripreso in una celebre e bella pagina de **Il Gattopardo** di Tomasi di Lampedusa. In realtà, l'aneddoto riportato da Svetonio e Cassio Dione, è lievemente diverso: non si sarebbe trattato di una nomina a senatore, ma a console, e tale nomina sarebbe stata solo promessa e non effettuata Resta, comunque, che della vita breve, ma intensissima, di Caligola, ciò che viene più ricordato è l'imposizione (promessa o effettuata) di una funzione di status al proprio cavallo. Se il cavallo console (o senatore) di Caligola è conosciutissimo (tanto che se ne ricorda anche il nome, **Incitatus**), sono moltissimi i consoli (e ancor più i senatori!) che, anche se particolarmente inetti, sono stati completamente dimenticati. Alla luce di quanto ho detto sopra, la ragione mi sembra del tutto evidente: utilizzando la formula "X counts as Y", se "Y" rappresenta lo status di console (o di senatore), "X" deve soddisfare alcune condizioni ontologiche perché possa essere oggetto di imposizioni di tale funzione di status. Un cavallo, per quanto splendido come era Incitatus, manifesta irriducibili resistenze ("affordances" negative) a poter valere come console (o senatore): ignorarlo è ignorare, in modo memorabile, l'evidenza del reale.»*

Ma l'intenzione di Caligola, coerentemente con la propria natura subdola e feroce, era proprio quella di dimostrare che l'imperatore ha il potere massimo ed assoluto: quello di sovvertire anche l'evidenza della realtà.

Il Professor Aizzone era interessato a confutare le affermazioni del filosofo del diritto **John R. Searle** (2) secondo cui sia X che Y appartengono a piani irreali ed è solo attraverso l'atto di imposizione che si crea tra essi una relazione, che resta comunque estrinseca: X è inerte rispetto alla funzione di status Y. In altre parole assegnare la funzione Y crea la realtà di X a dispetto di qualsiasi assurdità e dell'assoluta inadeguatezza a svolgere la funzione Y. Tuttavia con l'assegnazione viene creata una realtà sociale, che poi è l'unica realtà che conta, cioè non vi sono condizioni ontologiche che X debba soddisfare perché possa essere oggetto di assegnazione impositiva di una certa funzione di status Y.

Ma già **Hans Kelsen**, partendo dalla differenziazione tra enti fisici ed enti giuridici, arriva a definire la persona fisica come una mera "costruzione giuridica" che non appartiene alla realtà naturale: *«La così detta persona fisica non è un uomo, bensì l'unità personificata (simbolica) delle norme giuridiche che attribuiscono doveri e diritti al medesimo uomo. Non è una realtà naturale, bensì una costruzione giuridica del diritto»* (3)

Uno dei problemi che nasce per definire questa persona fisica, che in realtà di fisico non ha nulla, è il tempo limitato in cui si colloca. Infatti il diritto è atemporale ed eterno mentre la persona fisica che viene definita per agganciarsi alla realtà deve avere un inizio (con la

maggiore età) ed un termine con la morte vera o presunta. Ma questo rientra nel campo dell'adeguatezza o meno di X ad assumere la funzione Y. La somma delle attribuzioni Y relative ad un ente X non esaurisce e non compendia tutto il senso dell'ente X, anche se è inteso come solo portatore delle funzioni di status Y. La tesi sostenuta da Azzoni, e prima da Capograssi, è che non è ammissibile affermare l'equivalenza tra la persona e la somma dei suoi diritti riconosciuti. In sostanza quindi essi negano che sia lecito arrivare ad assegnazioni che equivalgano al *cavallo di Caligola*. L'analisi viene estesa anche all'imposizione di funzioni tecniche ad un X che sia un oggetto materiale ed Y un'azione oggettiva, che non dipende da istituzioni umane.

Prendiamo ad esempio l'assegnazione di funzione denaro ad un oggetto, subentrato allo scambio diretto di beni materiali. Per Searle non vi sarebbero condizioni ontologiche che X debba soddisfare perché possa essere oggetto di imposizione della funzione di valore come denaro. Azzoni giustamente osserva che la scelta dei materiali di supporto del valore denaro è stata fatta in base a rigorosi criteri razionali, portando a scelte di materiali dotati di una loro "nobiltà" di aspetto che rende plausibile quella particolare assegnazione di funzione. Azzoni e gli altri con la loro opinione tendono a rendere impossibile il fenomeno *cavallo di Caligola*. Quelli che hanno opinione opposta invece lo rendono possibile e persino lecito.

Il Cavallo di Caligola ai giorni nostri.

Tutto questo per arrivare ad un caso attuale: negare l'evidenza di una clamorosa realtà. La realtà che viene negata è la bruttura, il nichilismo dell'arte *moderna* astratta, che è una non arte, manufatti ai quali viene assegnato il ruolo e il nome di arte, come era impossibile ed assolutamente arbitrario assegnare il ruolo di senatore (o di console) ad un cavallo. Unica differenza, non di poco conto, è che questa assegnazione è stata imposta in tutto il mondo *civile*. Le terre degli Stati Uniti, prima della colonizzazione, avevano angoli di una grande e maestosa bellezza, come documentato dai quadri di Bierstadt (5).



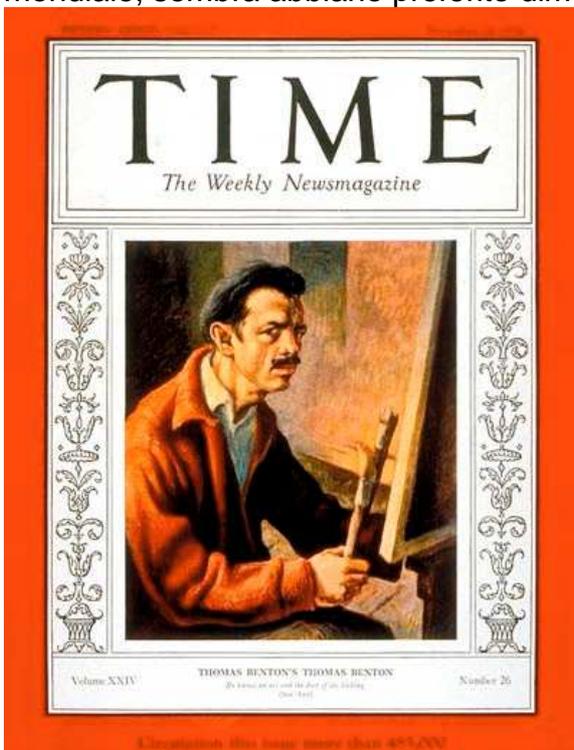
A. Bierstadt, la valle Yosemite della California (1873)

In questo quadro, del 1873, Bierstadt si ispirò alla valle Yosemite in California. I suoi quadri prefigurano un mondo pacifico e ricco, una terra dorata, creata da Dio e non segnata

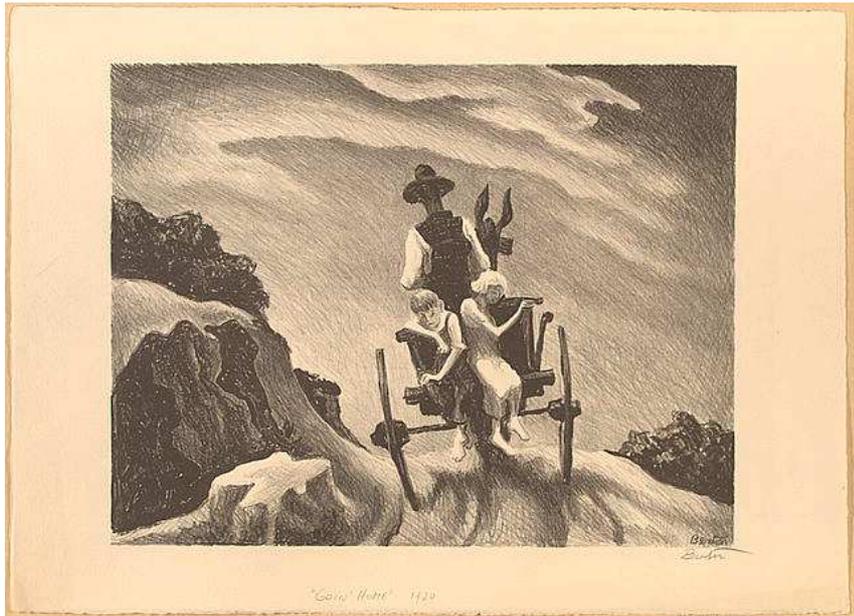
dal progresso, in attesa dei coloni, che sarebbero arrivati poco dopo con la creazione della ferrovia.

Le promesse di un'età felice non sembrano poi realizzarsi. In pochi anni la natura incontaminata cede il posto alle culture per la produzione di massa come il cotone, il grano e il granturco. La meccanizzazione in agricoltura non è ancora arrivata e la maggior parte del lavoro viene fatto a mano, utilizzando in prevalenza manodopera di colore, inizialmente in condizione di schiavitù. La vita nelle campagne è povera, ma ricca di umanità. Dopo mezzo secolo la realtà storica dell'America è documentata dai pittori assunti dal governo nel piano di Roosevelt, mentre il trionfante impressionismo astratto si è fatto simbolo del capitalismo imperiale padrone del pianeta. Di questo si parlerà più diffusamente nel seguito. Prendiamo ad esempio Thomas Benton che fu anche "maestro" di Pollock.

Thomas Hart Benton (1889–1975) ha lasciato testimonianze importanti della realtà americana, testimonianze che gli americani, usciti dalla depressione grazie alla seconda guerra mondiale, sembra abbiano preferito dimenticare.



Il numero di Time con la copertina dedicata a Thomas Benton.



Benton – scorci del West



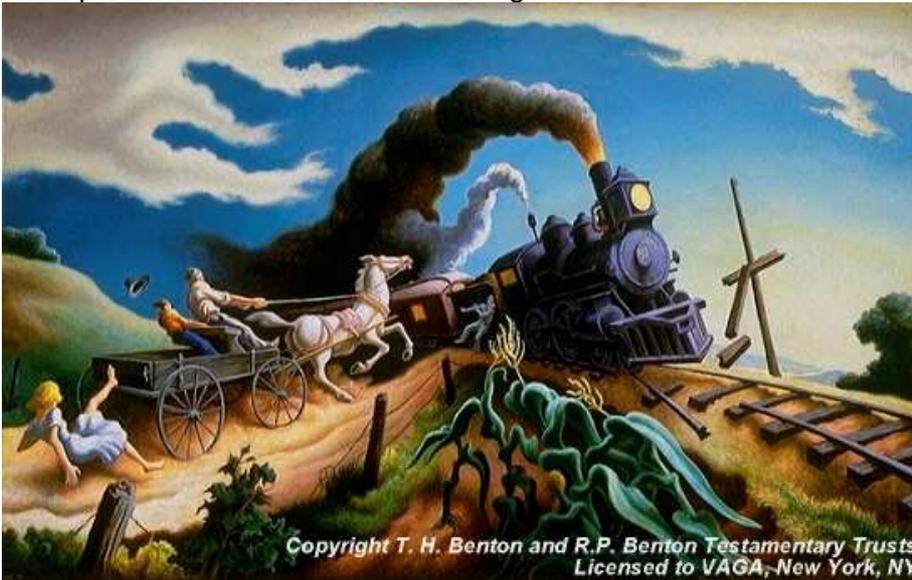


Benton 1920



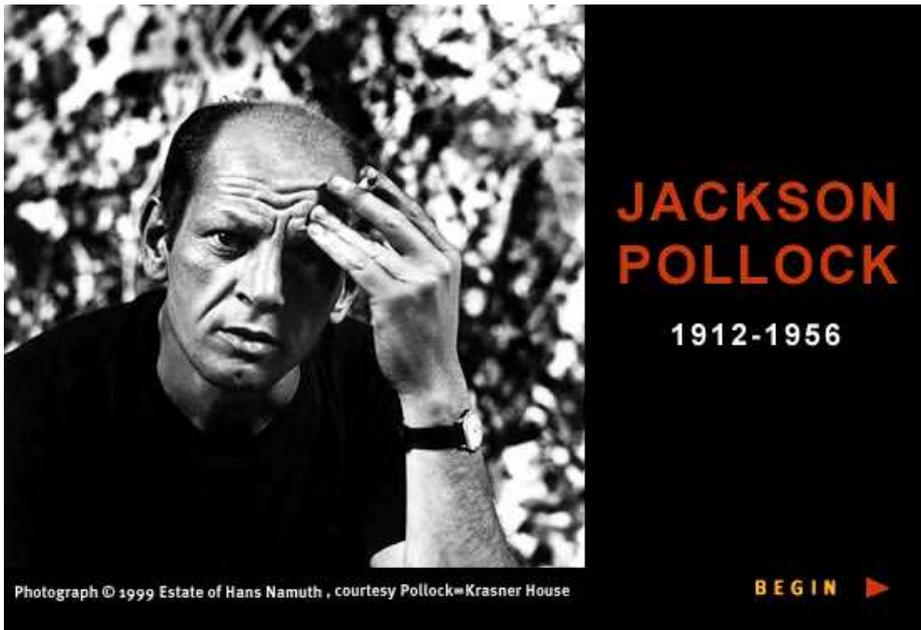
Thomas Benton 1939 – La pesatura del cotone. Olio e tempera. L'isolazionismo della politica americana tra la caduta delle borse del '29 e l'entrata nel conflitto della seconda Guerra Mondiale si espresse anche nell'arte, che si dedicò ad esaltare le atmosfere locali, in particolare i paesaggi e la vita nel Midwest e nel Sud. La pesatura del cotone è un esempio di questo vivace stile campestre. E' un quadro che appartiene ad una serie di scene tratte dal mondo agricolo, quadri in cui Benton espone una sua personale visione dell'anima profonda dell'America. Negli anni 1930, il cotone era ancora coltivato completamente a mano e la paga dei raccoglitori era stabilita in base alla quantità di cotone raccolto. Il cotone veniva pesato sul campo con una semplice bilancia a contrappeso, poi caricato su carri e mandato alla grandi cardatrici. Benton ricorre a linee curve che si

ripetono in sequenza per dare il senso della continuità immutabile del lavoro dei raccoglitori, mentre trapela l' autorità del bianco che dirige il lavoro.



Conrad A. Albrizio's mural entitled "The New Deal" was financed by the Federal Project #1

Di Conrad Albrizio un murale che esalta il New Deal. Venne finanziato con il primo progetto di sussidio per gli artisti.



Che cosa indusse **Peg-**

gy Guggenheim a preferire nel 1943 il *pittore* Pollock, che realizzava quadri il cui unico merito era quello di essere uno specchio fedele della sua pazzia e della sua perenne sbornia?

Per Peggy quella scelta fu la volontà di mettere a tacere l'arte vera, quella che mostrava la realtà della miseria americana insieme ai sogni perduti durante la grande recessione del '29, oppure fu una manifestazione irrazionale come il *cavallo di Caligola*?

In realtà di irrazionale non c'è nulla. La miseria creata dalla grande crisi del '29 non doveva apparire. Quella crisi era stata creata e voluta per consolidare il grande potere finanziario americano. La voce del popolo che moriva di fame non si doveva sentire.

Se applichiamo lo status di artista a Pollock appare chiaro che egli è stato il cavallo a cui la Guggenheim ha conferito arbitrariamente uno status incompatibile con la realtà delle sue opere. In altri campi le lauree universitarie o i diplomi conferiscono uno status professionale. Per conferire lo status di artista non esistono lauree né regole, tutto è affidato al favore del pubblico, che da molto tempo è polarizzato verso l'adorazione del denaro ed ha perso quasi del tutto il culto della bellezza.

Erano veramente i quadri di Pollock ad entusiasmare i sostenitori di questa nuova sciagurata tendenza, o piuttosto il profumo del denaro dei Guggenheim?

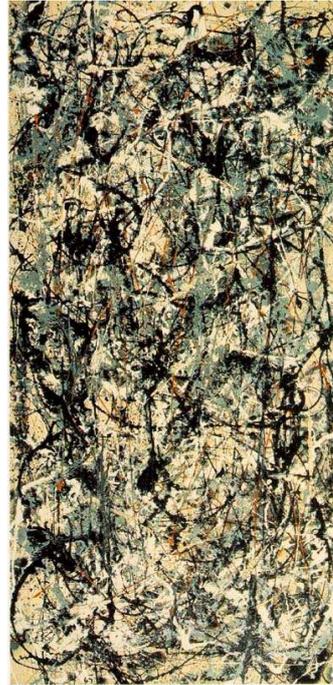
Ma non si è trattato solo del ghiribizzo di una ricca ereditiera un po' svampita, in cerca di sensazioni, è stata una scelta criminale che ha contribuito in modo decisivo a distruggere l'arte. Infatti assegnare un ruolo improprio, ovvero compiere l'operazione *cavallo di Caligola*, ha in ogni caso una serie di conseguenze funeste. Pollock stesso è stato la prima vittima di quella scelta impropria. Il suo fragile equilibrio psichico non ha retto al peso della fama raggiunta grazie a tanta assurdità. Il processo degenerativo messo così in atto ha colpito a morte prima l'arte occidentale poi ha contagiato tutto il mondo.

La scelta fatta dalla ricca Guggenheim, il suo *cavallo di Caligola*, fu l'operazione più vistosa ed efficace condotta nel campo della pittura e coincise con l'indebolimento della borghesia nel dopoguerra. Il successo fu enorme, ben al di là delle aspettative e venne a coincidere con l'annientamento del senso del bello e del gusto estetico, non più sostenuto dalla classe dei nuovi ricchi, privi di cultura e quindi favorevoli ad un'arte "nuova", che ignorasse scomodi richiami alla cultura ed alle tradizioni. L'operazione ebbe una tale fortuna che oggi un quadro di Pollock ha raggiunto la quotazione massima mai raggiunta da un dipinto.

Pollock fu il prescelto ed alla fine venne celebrato come il più grande artista mai esistito, almeno se si valutano i suoi quadri in base ai prezzi di "mercato".



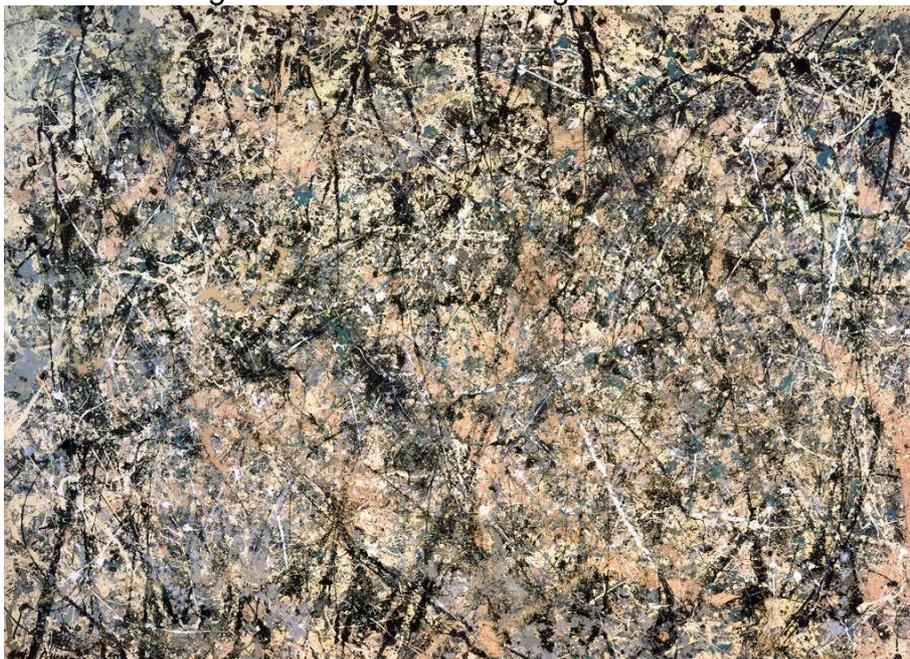
Pollock, Composizione



Pollock, Action Painting

L'America degli anni trenta.

Facciamo una visita agli anni trenta, in una America devastata dalla grande crisi. Dal 1938 al 1942 Pollock lavora nel Federal Art Project nel reparto murali, ma scarsi sono l'interesse e il successo. E' un periodo di gravi difficoltà economiche e di privazioni. Durante la Grande Depressione abita a New York, dove vive alla giornata e dove frequenta i corsi di Thomas Hart Benton all'*Art Student League*. Nel 1940 conosce Orozco e la pittura messicana. Nel 1942 Pollock partecipa alla grande mostra dell'*Art of this Century* e viene apprezzato dal critico **Clement Greenberg**, che sarà il primo a fare la scelta del *cavallo di Caligola* con Pollock. Greenberg lo seguirà e lo sosterrà durante tutta la sua carriera. Pollock entra quindi nel circuito della grande pittura, quella sostenuta dalla critica *alta*, quella che è responsabile della degenerazione dell'arte dagli inizi del XX secolo.



Pollock Im 1024

Poi verrà l'incontro con il potere finanziario, alla ricerca di investimenti per trasformare l'arte in speculazione. Infatti nel 1943 incontra Peggy Guggenheim, che gli fa un contratto di cinque anni. Grazie a lei nel 1944 presenta la sua prima mostra personale che gli apre le porte della celebrità. Pollock passa dai libri paga del governo a quelli ben più ricchi della milionaria Peggy. Tre generazioni della famiglia Guggenheim si sono dedicate a collezionare *opere d'arte* al di qua e a di là dell'Atlantico, raccogliendo un numero imponente di quadri esposti in diversi musei, primo fra tutti il Guggenheim Museum di New York.

Durante la grande depressione americana del '29 negli USA il governo, guidato da Roosevelt, prese molte iniziative inconsuete per un paese dove il liberismo economico è sempre stato il dogma fondante. Non solo vennero forniti sostegni alle industrie, non solo vennero consolidati i dazi doganali, non solo vennero avviate molte opere pubbliche, ma si arrivò anche a dare uno stipendio agli artisti, con tutti i rischi che questo poteva costituire per l'arte. Molti parlamentari si opposero a questo programma di intervento governativo.

Il WPA (Works Progress Administration) fu creato per combattere la crisi. Su pressione di George Biddle, pittore, amico personale e compagno di scuola di Roosevelt, nel WPA venne inserito il programma Federal Art Project (FAP) che fornì i finanziamenti per stipendiare gli artisti. Il FAP venne diretto da Holger Cahill, stipendiando gli artisti con una forma mascherata di assistenza, mentre un piccolo numero di essi era ingaggiato con funzioni di supervisore. Gli artisti ricevevano 23.5 dollari a testa alla settimana con l'impegno di produrre un'opera entro un assegnato numero di settimane o un certo numero di giorni per completare una pittura murale o una scultura architettonica secondo un progetto prestabilito.

Per ciascun artista il sussidio non era molto alto, ma in quegli anni molti disoccupati negli USA erano alla fame e quelle somme erano la salvezza. L'intervento statale nell'arte non fu del tutto neutrale, anche se agli artisti di solito non veniva imposto alcun vincolo circa i soggetti delle loro opere.

Ma l'aspetto su cui non ci si è soffermati è che essere inclusi tra gli artisti e ricevere un sussidio governativo significava anche ricevere ufficialmente lo status di artista. In altre parole il governo decideva chi era artista e chi non lo era. Lo stato più liberale si prese la briga di classificare alcuni cittadini come artisti e di versare loro un sussidio. La condizione di indigenza, in cui veniva fatta vivere la grande maggioranza della popolazione, garantiva la disponibilità di manodopera a basso costo. Ma non era opportuno che questa situazione sociale venisse troppo enfatizzata dagli artisti. Per evitare che questi si abbandonassero alla disperazione più totale e facessero conoscere i risvolti macabri della situazione, si provvide a sfamarli. Eliminando 5000 persone (questo è circa il numero di chi entrò nel programma governativo) dal novero degli artisti disperati, si poteva sperare di averne messo a tacere una gran parte. Quanto a chi includere nella lista si trattava di un problema non facile da risolvere se si voleva essere rigorosi. Al solito gli americani furono molto pragmatici ed inclusero nell'elenco degli artisti ufficialmente riconosciuti, anche personaggi particolarmente esagitati, che potevano fare danni sociali seri se lasciati fuori.

Era concessa di solito la più ampia libertà nel tema e negli stili delle opere che questa schiera di artisti produceva. Sempre seguendo lo spirito di grande efficienza, proprio del mondo americano, i circa 5000 artisti (non esiste un concordanza sui numeri) ingaggiati dal 1936 dal Federal Art Project si misero a lavorare di buona lena e produssero un numero sterminato di opere. In otto anni (1935-43) il FAP produsse 2566 pitture murali, più di 100.000 quadri da cavalletto, 17.700 sculture e 350.000 stampe. Il costo del FAP (venne chiuso nel '43 con l'entrata in guerra degli Stati Uniti) superò alla fine i 35 milioni di dollari. Di tutta l'enorme massa di opere ben poco si vede oggi in giro per gli Stati Uniti..

La maggior parte delle opere, che non sono state distrutte, è finita nei musei quasi dimenticate, utili solo ai cultori della storia dell'arte. Ma lo spirito del capitale americano si incaricò

cò di selezionare le poche opere che non avevano in se alcun messaggio di protesta politica, che non disturbavano il sano spirito speculativo della corsa al potere finanziario. E la scelta non poteva non cadere sugli impressionisti astratti, le cui opere rivaleggiavano con le immagini realizzate dai ricoverati in ospedali psichiatrici. Come si è detto queste opere avevano molti risvolti utili al potere finanziario. Bloccavano qualsiasi funzione sociale dell'arte, ne impedivano persino l'esistenza di qualsiasi forma alternativa e ridicolizzavano tutti i messaggi che si volessero trasmettere attraverso le immagini, inaugurando di fatto un'era iconoclasta.

Era stata compiuta un'operazione *cavallo di Caligola* che non ebbe termine con la morte di un Caligola perché non è esistito un Caligola per questa prodezza, una prodezza che prosegue ed è diventata il simbolo di un'era, la nostra era.

Nel 1943 quasi tutti gli espressionisti astratti, usciti dalle file di questi salariati di stato per produrre opere d'arte, hanno una visione della vita che viene definita magica. Hanno infatti vissuto il periodo della depressione e hanno trovato un punto d'incontro tra i due principali temi d'ispirazione di quel periodo: il subconscio e le masse. Gli artisti sono convinti che la loro missione sia o di esprimere i più profondi sentimenti delle masse, o dare forma ai loro stessi sogni. Gli espressionisti astratti si tengono lontani dalle influenze politiche, ma sono comunque costretti ad affrontare la fame e le conseguenze delle misure politiche per alleviare la crisi. In questo periodo si formano molte attività collettive a cui la maggior parte degli espressionisti astratti è contraria. De Kooning e Pollock, per esempio, si tengono lontani sia da gruppi d'azione politica sia da quelli artistici, anche se partecipano ai dibattiti sui problemi fondamentali della pittura moderna in un'epoca in crisi.

Intanto la "nuova arte" era stata lanciata e per seguirla si dovettero moltiplicare le contorsioni "filosofiche" di altri eminenti critici attorno ai quadri di Pollock a cui l'arte, come comunicazione, non destò mai molto interesse. "*Dipingere è un modo di essere*", diceva Pollock, sostenendo la supremazia dell'atto pittorico come sorgente di magia. Nel tentativo di approfondire la concezione pollockiana, questa affermazione stimolò il critico americano **Harold Rosenberg** a dire: "*A un certo momento i pittori americani cominciarono a considerare la tela come un'arena in cui agire, invece che come uno spazio in cui riprodurre, disegnare, analizzare o esprimere un oggetto presente o immaginario. La tela non era più dunque il supporto di una pittura, bensì di un evento [...]. L'innovazione apportata dalla pittura di azione consisteva nel suo fare a meno della rappresentazione dello stato per esprimerlo invece in un movimento fisico. L'azione sulla tela divenne così la stessa rappresentazione...*".

Fu coniato proprio da Rosenberg il termine di "*Action-painting*", pittura-azione, da cui nacque la breve e folle stagione che ne prese il nome. La pittura è nel gesto di dipingere, non nel risultato che resta sulla tela, ciò che appare è solo una traccia del vero momento creativo: l'azione. Considerato come "*il rantolo mortale del dadaismo*", "*un atto di negazione totale ... incapace di assolvere alla funzione di comunicare per l'assenza di immagini definite*", questo nuovo stile venne inizialmente guardato con diffidenza da molti critici americani ed europei.

I pochi che reagirono bisogna cercarli altrove.

Alla corsa verso il nulla si tentò di reagire. Ma si trattò di episodi isolati sostenuti da alcuni volenterosi privi di capitali. Si tentò di porre l'arte al servizio del cambiamento sociale. Non si trattava certo di una cosa nuova, ma a questo si opponeva l'idea dell'arte per l'arte, insieme al concetto dell'arte astratta, fuori da legami con la realtà.

Gli anni Trenta hanno prodotto un'eccezionale ondata di arte grafica con idee politiche, ispirata in parte dal Realismo Sovietico e in parte dal coraggioso realismo senza compromessi della Ashcan School: tutte esperienze che credevano molto nella diffusione di massa dell'arte. Allo stesso tempo, le vicende politiche dell'epoca, la Depressione, la delusione

della prima guerra mondiale, i crescenti movimenti socialisti in tutto il mondo, e le rivolte negli Stati Uniti come la Marcia della Bonus Army e lo sciopero degli Affittuari Agricoli del Sud, ispirarono una intera generazione ad usare la propria arte per diffondere idee radicali. Da romanzi a esposizioni sui giornali, dai teatri di Broadway ai film di Hollywood, gli scrittori progressisti hanno creato un corpus di opere che hanno resistito, e sono addirittura diventate fondamento della letteratura americana. Come si è già detto, il governo americano contribuì ad ampliare questo processo ingaggiando migliaia di artisti attraverso il FAP. Insieme a scrittori, attori, autori, il WPA (di cui il FAP faceva parte) ha assunto anche fotografi per documentare le vite dei poveri, creando un nuovo fotogiornalismo attivista. Ma tutta questo attivismo, innovazione e dinamica nella produzione artistica era stata creata ancora da professionisti, da coloro che **creavano arte per l'arte stessa** e ne facevano una fonte di sostentamento e un modo di vivere. L'arte attivista degli anni Trenta per lo più non fu creata da amatori. Poi i movimenti politici degli anni '50 e '60 galvanizzarono artisti in tutti i campi, pittori ad autori, danzatori e musicisti, scultori e registi, poeti e fotografi. Ma, ancora una volta, l'arte impegnata aderì all'idea secondo cui l'arte, che senza dubbio deve essere fatta "per" la gente, non sia però creata "dalla" gente.

Cosa succedeva nel mondo comunista?

Nei paesi comunisti, a cominciare dall'Unione Sovietica, agli artisti non venne concessa la libertà di abbandonarsi alle fantasie dell'impressionismo astratto. Al contrario vennero imposte le linee guida stabilite dal realismo socialista. In questi anni in Occidente si è cercato di rivedere il giudizio negativo formulato senza appello per tutta l'arte prodotta nel mondo comunista. In occasione della mostra "*La fabbrica dei sogni comunista*" che si tenne nel 2003 alla Schirn Kunsthalle di Francoforte e che chiuse l'anno di celebrazioni e di studi che la Germania volle dedicare alla Russia, si fece un passo importante per rivedere l'arte nei paesi comunisti durante gli anni della guerra fredda. Le aberrazioni proprie del sistema di governo totalitario non arrivarono mai al *cavallo di Caligola*. Agli inizi furono le avanguardie ad aderire agli ideali del comunismo. Poi tutto venne irrigidito da un capillare ed asfissiante apparato di censura politica, che elargiva lo status di artista a chi era ben allineato con le direttive del partito unico. Ma si era ben lontani dal giocare all'autodistruzione. Il sistema in realtà era troppo fragile per poterselo permettere. Si veda l'interessante commento alla mostra ad opera di Mauro Martini (6).

La sindrome del cavallo di Caligola arriva in Italia.

In Italia nella pittura ci fu una lunga stagione molto ricca che iniziò durante i primi anni del novecento e che terminò negli anni settanta. Un pittore che conferì un ruolo importante alla figura dell'artista fu Giorgio De Chirico (7). Iniziatore del Futurismo in Italia fu Carlo Carrà (8) che poi presto se ne distaccherà. Nessuno dei nostri grandi pittori dell'epoca fu schiavo delle mode ma tutti ebbero la forza di imporre un loro stile, senza strafare, sempre restando nell'alveo della grande tradizione della pittura italiana, la cui grandezza, per molti critici postbellici, sarebbe stata macchiata da una certa contiguità con il Fascismo.

Si tratta di un travisamento suicida. La pittura italiana cominciò a dare segni di grande vitalità già alla fine dell'ottocento ed era in pieno sviluppo negli anni '20, prima che il Fascismo nascesse. Il Fascismo ebbe l'accortezza di non creare un'arte di regime e non dette eccessivo appoggio ai pittori che nutrivano apertamente simpatie per il fascio. In realtà quello fu un periodo, durato circa settant'anni, in cui l'Italia ebbe una grande vitalità in tutti i campi, cosa che appare evidente dal confronto con la situazione di oggi.

La sindrome del *cavallo di Caligola* comparve anche in Italia e divenne quasi la norma nel dopoguerra, dopo che la ricostruzione materiale del paese fu terminata, dagli anni cinquanta in poi. Infatti fu allora che si diffuse il senso della precarietà dell'esistenza anche come sentimento collettivo. La perenne minaccia di una guerra nucleare diffuse nella poli-

tica degli Stati e nella vita dei singoli il sentimento della precarietà e provvisorietà della storia di tutto il mondo civile. Si ripeteva ciò che era già accaduto negli anni di Caligola, quando l'inizio del periodo imperiale vedeva scomparire molte certezze.

Quando le prospettive di vita diventano prospettive di morte anche negli animali si manifestano comportamenti suicidi, spesso come fenomeni collettivi. Questo ad esempio potrebbe dare una spiegazione all'ostinazione con cui branchi di cetacei cercano la morte andando ad arenarsi sulle spiagge.

La contrapposizione tra i paesi capitalisti e il blocco dei paesi comunisti creò la "guerra fredda" che annichì ogni entusiasmo per il progresso. Si diffuse la consuetudine di avere obbiettivi facili e raggiungibili in breve tempo. Quindi andò perduto il valore della speranza dei singoli e della collettività. In un mondo destinato ad una fine atroce, con una scadenza temporale imprevedibile, era inutile accumulare tesori in capitali e in aspettative di futuri successi scientifici, artistici e politici. La droga lentamente divenne una soluzione ai problemi esistenziali di schiere di giovani sempre più numerose.

Venne tenuta in vita con impiego dei mass media l'ammirazione per la tecnica e per la scienza purché avessero il marchio americano. In particolare attorno alle attività aerospaziali venne acceso un forte interesse che aveva come sfondo la competizione tra Stati Uniti ed URSS. Gli anni della contestazione travolsero in Italia anche questo tenue interesse e tutto venne ricondotto nell'alveo dello scontro politico ed ideologico, con la lotta per conquistare l'ultimo voto ed aprirsi la porta all'agognato potere politico, ovvero il potere di saccheggiare il pubblico denaro. Venuti meno i tradizionali motivi, come lo spirito nazionalista e l'orgoglio dell'appartenenza alle proprie tradizioni, venne enfatizzato al massimo l'entusiasmo per lo sport e soprattutto per il calcio, diventato oggi il surrogato di ogni altro sentimento collettivo. Ovviamente tanta enfasi ha prodotto nei giovani contrapposizioni feroci sempre più difficilmente contenibili entro i limiti della convivenza civile.

Tutto diventava usa e getta, sia per i beni sia per gli uomini. Allora venne il momento dei profittatori, degli idioti furbi. Nelle piazze cominciarono a comparire monumenti privi di qualsiasi significato, sponsorizzati di solito dalla sinistra e fatti passare per simboli di un radioso ed improbabile futuro. Nessun Michelangelo doveva più nascere, e se fosse nato andava ucciso nel ridicolo, nell'improponibilità di un'arte eterna in un mondo che viveva i suoi ultimi giorni prima dell'apocalisse nucleare. Oggi scopriamo che le opere realizzate in quegli anni erano fatte di materiali deperibili, provvisori, che ora si tenta inutilmente di conservare. Ci si preparava alla morte dell'umanità mentre molti celebravano la morte di Dio. Questo è il quadro metastorico dell'era del *cavallo di Caligola* in Italia, l'era del grande disprezzo per la vita e per l'arte, l'era del potere assoluto del grande capitale. Non si doveva costruire nulla di duraturo e quindi, fatte salve poche forme istituzionali, si poteva a piacimento irridere di tutto.

La parte più attiva ed intransigente della sinistra, imbevuta di utopie marxiste, dopo gli anni della rivoluzione del '68, si fece sostenitrice di un grande disegno autodistruttivo. Se la società non può diventare giusta, nel senso di coincidere con la giustizia proletaria, allora deve essere distrutta. E quale distruzione è più garantita da ciò che si ottiene applicando sistematicamente le scelte dettate dalla non logica del *cavallo di Caligola*? I guai veri iniziarono quando parte della magistratura sposò questa linea. La magistratura in Italia aveva ricevuto un potere enorme ed abnorme. Questo potere le era stato dato con un tacito accordo dei due partiti maggiori: La Democrazia Cristiana ed il Partito Comunista.

Questi due partiti intendevano ingessare l'equilibrio politico in Italia in una contrapposizione di facciata, affidando alla magistratura il compito di reprimere con qualsiasi mezzo la nascita di movimenti politici alternativi. L'intero sistema politico italiano non capì che aveva creato un cane da guardia in grado di divorare i suoi padroni, ovvero tutti i partiti politici e soppiantarli nella direzione del paese.

Nemmeno i socialisti libertari con Craxi, ansiosi di inserirsi come terzo incomodo, capirono il pericolo ed infatti furono quelli che poi pagarono il prezzo più alto. Fu l'estrema sinistra a politicizzare la magistratura dotata di strumenti normativi incompatibili con la democrazia, cioè con la stessa volontà popolare. Anche frange di destra si associarono nella corsa al potere dentro la magistratura. Tutto questo apparato era pronto ad entrare in azione non appena avesse ricevuto una qualche copertura.

La rottura degli equilibri mondiali si verificò proprio con il crollo del blocco comunista. Simbolicamente e storicamente questa trasformazione degli assetti di potere viene fatta iniziare con la demolizione del muro, che dalla fine della guerra divideva la città di Berlino. In questa trasformazione le nazioni di frontiera, come ad esempio l'Italia per l'Occidente e la Romania per l'Oriente, ebbero i più gravi contraccolpi, perché queste nazioni si erano ritagliate una posizione di vantaggio proprio dall'essere in bilico, al confine tra i due blocchi. La protezione angloamericana improvvisamente non fu più condizionata dal rischio che l'Italia potesse cambiare le alleanze, e quindi ebbero via libera le manovre per impadronirsi dei beni dell'Italia.

La copertura per l'operazione "saccheggio" arrivò dall'estero, con gli inglesi per primi, ed al loro seguito il grande capitale speculativo internazionale, per approfittare della possibilità di mettere le mani sulle ricchezze che l'Italia aveva costruito dal dopoguerra in poi. Le banche e le industrie italiane finirono così preda dei grandi gruppi finanziari internazionali. I politici italiani erano così intenti a godersi il loro status che non si accorsero di nulla, alcuni di loro addirittura favorirono il saccheggio anche con qualche vantaggio personale. Dovettero sentire a lungo "tintinnare" le manette per capire che per loro, e purtroppo per tutti gli italiani, la festa era finita.

Tutto venne fatto con il plauso della maggior parte degli italiani, che non hanno mai superato la loro innata tendenza a considerare i beni pubblici come oggetti da rapinare. Furono gli anni di mani pulite, anni di cui ancora esiste una rigogliosa e velenosa eredità politica, che nessuno si incarica di smascherare per ciò che realmente furono con il loro unico ed autentico risultato: la perdita di ogni indipendenza politica ed economica, la perdita di ricchezza in termini materiali, la perdita dell'anima del nostro popolo. Ma oltre alla logica feroce della rapina dall'estero, della quale pochi ancor oggi si rendono conto, durante gli anni di mani pulite c'è stato il trionfo della non-logica, con l'applicazione del "*cavallo di Caligola*", con scelte arbitrarie fatte per dimostrare il potere indiscusso ed indiscutibile della magistratura e per umiliare alcuni. Il cittadino medio spesso ha gioito nel vedere tanti nomi illustri alla gogna, e questo lo accomuna ai simpatizzanti per Caligola, a coloro che vorrebbero sempre vivere nel mondo sovvertito del carnevale.

Oggi l'Italia è il fanalino di coda in un'Europa che nella realtà è un gigante burocratico senza fantasia e che si ostina a costruire il suo futuro sulle rivalità tra le nazioni, impegnate a nuocersi a vicenda con tutti i possibili sotterfugi.

Ma nel contesto della galassia dei movimenti europei si è scoperto che esiste anche un gruppo intransigente circa i propri principi religiosi. Un gruppo che si riconosce nella religione islamica e che per ora non intende certo trastullarsi con il *cavallo di Caligola*. In un'Europa che ha ostinatamente disconosciuto le sue origini cristiane, forse memore dei furori giacobini, incontrare chi difende con ostinazione la propria religiosità, equivale ad uno scandalo, ad una macchia che si spera di togliere in futuro con l'avanzare del *progresso*.

Ma nella realtà di ora si deve constatare che ci si è imbattuti in quelli che non tollerano di essere irrisi, quelli che erano rimasti fuori dalla "civiltà": i figli dell'Islam. Allora si è gridato allo scandalo, alla civiltà perduta, mentre in realtà l'Islam dovrebbe restituire significato anche al cristianesimo, diventato immemore.

Come nascevano gli artisti in Italia durante il Rinascimento

Per mostrare il ruolo decisivo svolto dalle scelte di assegnazione di uno status consideriamo ciò che accadeva in Italia durante il Rinascimento. Giorgio Vasari, ne *Le vite dei più eccellenti scultori, pittori e architetti* narra come Lorenzo il Magnifico a Firenze avesse provveduto a creare un luogo dove raccogliere le giovani promesse in fatto d'arte: una accademia che aveva il compito di formare e selezionare giovani artisti, senza alcuna regola rigida.

«Teneva in quel tempo il magnifico Lorenzo de' Medici nel suo giardino in sulla piazza di S. Marco Bertoldo scultore, non tanto per custode o guardiano di molte belle anticaglie, che in quello aveva ragunate e raccolte con grande spesa, quanto perché desiderando egli sommamente di creare una scuola di pittori e di scultori eccellenti, voleva che elli avessero per guida e per capo il sopra detto Bertoldo, che era discepolo di Donato. Et ancora che e' fusse sì vecchio che non potesse più operare, era nientedimeno maestro molto pratico e molto reputato, non solo per avere diligentissimamente rinettato il getto de' pergamini di Donato suo maestro, ma per molti getti ancora che egli aveva fatti di bronzo di battaglie e di alcune altre cose piccole, nel magisterio delle quali non si trovava allora in Firenze chi lo avanzasse. Dolendosi adunque Lorenzo, che amor grandissimo portava alla pittura et alla scultura, che ne' suoi tempi non si trovassero scultori celebrati e nobili, ... deliberò, come io dissi di fare una scuola; e per questo chiese a Domenico Ghirlandai, che se in bottega sua avesse de' suoi giovani che inclinati fossero a ciò, l'inviasse al giardino, dove egli desiderava di essercitargli e crearli in una maniera che onorasse se' e lui e la città sua. Laonde da Domenico gli furono per ottimi giovani dati fra gli altri Michelangelo e Francesco Granaccio; per il che andando eglino al giardino, vi trovarono che il Torrigiano, ..., lavorava di terra certe figure tonde che dal Bertoldo gli erano state date, Michelangelo, vedendo questo, per emulazione alcune ne fece; dove Lorenzo vedendo sì bello spirito lo tenne sempre in molta aspettazione, et egli inanimato dopo alcuni giorni si mise a contrafare con un pezzo di marmo una testa che v'era d'un fauno vecchio antico e grinzo, che era guasta nel naso e nella bocca rideva. Dove a Michelangelo, che non aveva mai più tocco marmo né scarpegli, successe di contrafarla così bene, che il Magnifico ne stupì, e visto che fuor della antica testa di sua fantasia gli aveva trapanato la bocca e fattogli la lingua e vedere tutti i denti, burlando quel signore con piacevolezza, come era suo solito, gli disse: "Tu doveresti pur sapere che i vecchi non hanno mai tutti i denti e sempre qualcuno ne manca loro". Parve a Michelangelo in quella semplicità, temendo et amando quel signore, che gli dicesse il vero; né prima si fu partito, che subito gli roppe un dente e trapanò la gengia di maniera, che pareva che gli fusse caduto; ... il Magnifico, che venuto e veduto la semplicità e bontà di Michelangelo, se ne rise più d'una volta.... Fatto proposito di aiutare e favorire Michelangelo ... il Magnifico gli ordinò in casa sua una camera, ... dove mangiò alla tavola sua co' suoi figliuoli et altre persone degne di nobiltà»

Mi sono voluto dilungare su questo episodio, di per sé molto eloquente anche nei dettagli, per mostrare come durante il Rinascimento venivano scoperti ed incoraggiati i giovani che poi diventeranno grandissimi artisti.

Avvertenza: l'articolo è stato scritto quando l'autore ignorava l'opera della CIA in fatto di arte a partire dal dopoguerra.

Note

(1) Giampaolo Azzoni, *Il cavallo di Caligola*, saggio pubblicato in *Ontologia Sociale*, editore Paolo di Lucia, Macerata, Quodlibet, 2003. - *Ontologia del supermarket. Aristotele e il "category management"*, conferenza dell'Almo Collegio Borromeo di Pavia, 1998

(2) John R. Searle, *The Construction of Social Reality*. London, Allen Lane, 1995

(3) Hans Kelsen, *Reine Rechtslehre*, 1960, Traduzione di Mario G. Losano: *La dottrina pura del diritto*. Tirino, Einaudi, 1966

(4) Giuseppe Capograssi, *Il problema delle scienze del diritto*, Roma, Foro Italiano, 1937

(5) Albert Bierstadt (1830 – 1902) fu un pittore americano nato in Germania. Fu uno dei primi pittori a presentare immagini di un Far West selvaggio ed incontaminato. I suoi paesaggi sono inventati e realizzati in studio, ma ispirati alla realtà con schizzi e bozzetti fatti sul campo.

(6) Mauro Martini: "*COMUNISMO FABBRICA DEI SOGNI*" a Francoforte 7/11/2003 Una mostra alla Schirn Kunsthalle, aperta fino al 4 gennaio, a cura di Boris Groys illumina la funzione dell'arte totalitaria dello stalinismo - Venerdì 7 Novembre 2003

<http://www.lettera22.it/showart.php?id=753&rubrica=39>

«... In occasione della mostra: *Comunismo fabbrica di sogni* allo Schirn Kunsthalle di Francoforte, che chiude l'anno di celebrazioni e di studi, il 2003, che la Germania volle dedicare alla Russia, i due curatori, **Boris Groys**, filosofo della Hochschule für Gestaltung di Karlsruhe, e **Zelfira Tregulova**, vicedirettore del museo del Cremlino di Mosca, indussero a rivedere alcuni dei luoghi comuni con cui si guarda al Novecento. Primo fra tutti quello che concerne il realismo socialista, sempre considerato da una prospettiva quasi esclusivamente letteraria e di conseguenza condannato perché gravido di interdizioni e di vincoli alla libera espressione artistica di scrittori e poeti. Groys insinua il primo dubbio: il realismo socialista coinvolge la letteratura ma non ne fa il suo centro di interesse. Il suo campo d'azione privilegiato è rappresentato anzi dalle arti figurative in senso lato, dalla tradizionale pittura all'innovativo, per l'epoca, cinematografico, passando per l'architettura, laddove esso non viene imposto da un diktat di partito, ma anzi incontra le ambizioni e le utopie di singoli pittori, scultori, architetti, registi e via dicendo. Artisti che, ben lungi dal sentirsi costretti in una sorta di gabbia, vedono nell'offerta del regime una irripetibile opportunità di azione. L'equivoco da cui guardarsi concerne la parola "realismo" che induce a essere presa alla lettera. E quindi, siccome è a tutti noto che cosa fosse l'Urss degli anni '30, e cioè il paese della devastante carestia in Ucraina e nel Caucaso, delle lotte al vertice del potere, delle grandi purghe, dei massicci esodi alla volta del Gulag, la tentazione è quella di liquidare la faccenda sostenendo che ogni rappresentazione "realista" di quel mondo non può che essere tragica o ingannevole. Peccato che il "realismo socialista" sia una cosa completamente diversa. Sia cioè lo sforzo di vendere un sogno e un'utopia con strumenti artistici che non vogliono raffigurare quel che esiste, ma quella dimensione più bella e più allegra che viene promessa come una sorta di paradiso. Si prendano i quadri di Isaak Brodskij, di Aleksandr Laktionov, di Ekaterina Zernova o i manifesti di Gustav Klucis: il loro scopo è quello di prendere in prestito elementi riconoscibili della realtà e trasfigurarli in una rappresentazione che alluda all'esistente e lo sublimi. La Zernova nel 1937 dipinge un gruppo di contadini dei kolchoz che salutano un carrista. I contadini sono uomini e donne di generazioni diverse che colpiscono non tanto per il loro entusiasmo quanto per la loro pulizia, per l'ordine dei loro vestiti, per la compostezza della loro calorosità. Ricordano altri contadini, quelli che Laktionov immortalava in un quadro del dopoguerra, una famiglia riunita sulla veranda per ascoltare la lettura di una lettera dal fronte, probabilmente di un

congiunto. E anche in questo caso prevale la sobrietà della postura, sottolineata da una luce che assai poco ha di russo.

A stupire è la radiosità di queste tele, spesso enormi. Radiosità che rimanda a un avvenire promesso cui si può partecipare fin d'ora con la speranza. La luce irrealistica che Laktionov e la Zernova diffondono sui loro contadini è la stessa che Isaak Brodskij, protagonista di un'evoluzione curiosa dal giovanile simbolismo alla ricerca matura del "grande stile" da mettere al servizio del realismo socialista, impiega nei suoi ritratti dei padri benevoli della patria comunista. Uno Stalin del 1928, in piedi a un tavolo, è quasi in ombra rispetto alla luce che alle spalle lo circonfonde. Un Lenin allo Smolnyj, e quindi nel fuoco della rivoluzione, del 1932 è quasi cullato da quella medesima luce che lo accompagna in un tranquillo lavoro di scrittura. Si tratta di arte che oggi, chiusa in musei e collezioni, risulta pressoché incomprendibile, perché il suo scopo è quello di rompere gli angusti confini degli spazi predeterminati. E lanciare al cinema la sfida della riproducibilità. Da intendersi ovviamente nel senso più lato del termine: dalla semplice trasposizione in manifesto da appendere ovunque alla riduzione a parola d'ordine, a slogan immediatamente fruibile. Il sistema totalitario con la sua pervasività, con la sua vocazione a non trascurare nessun ambito dell'attività e dell'esistenza umana, ma soprattutto con la sua ansia di imporre la propria utopia, offre all'artista canali di espressione nuovi e impensabili solo fino a quale che anno prima. Non c'è da stupirsi dell'adesione al progetto staliniano di Kazimir Malevic, il quale porta dalla sua esperienza nell'avanguardia un'avversione totale per il museo, istituzione da distruggere a vantaggio di una conquista da parte dell'arte di spazi fino ad allora mai praticati. Inutile dire che questa licenza è resa possibile soltanto dalla dimensione totale dell'arte staliniana, del suo essere un tutt'uno con la costruzione politica e sociale. D'altro canto, se lo scopo è quello di far vedere il mondo desiderato, la pittura che aderisce ai canoni del realismo socialista è uno strumento perfetto. Al culmine della sua evoluzione, a cavallo tra i '40 e i '50, si presenta quasi come una fotografia ma assembla dettagli che non appartengono alla realtà bensì all'utopia agognata. "*Nell'appartamento nuovo*" di Laktionov del 1950 è emblematico. Nell'Urss della coabitazione, della condivisione degli spazi, a partire dalla cucina, mitico luogo di una illusoria fuga dal controllo totalitario, il quadro "fotografato" un confortevole appartamento che nella scelta dei dettagli, dalla carta da parati ai libri visibili sugli scaffali, ricorda le abitazioni borghesi prerivoluzionarie. Il dipinto non è opera di un dissidente. E' anzi la promessa del remoto benessere che attende i cittadini sovietici, per il momento costretti ad assieparsi nelle poche stanze che le città mettono a disposizione. Così come quindici anni prima i quadri, rapidamente adattati a manifesti, raffiguravano contadini ordinati e puliti, ben lontani dalla realtà delle campagne collettivizzate dove rotondità di membra e abiti nuovi erano sogni. »

(7) **De Chirico** dedica il 1945 alla definizione della figura dell'artista che dipinge se stesso. In quest'anno egli espone a Roma l'Autoritratto nudo alla Galleria del Secolo ed esegue l'Autotitratto in costume del '600. I dipinti infittiscono la sequenza degli autoritratti che, nati con la sua prima produzione di metafisico, affiancano nel tempo la poetica dell'artista negli anni Quaranta. L'autobiografia **Memorie della mia vita** (Astrolabio, Roma 1945), che segue di un anno il racconto breve **1918-1925. Ricordi di Roma** (Editrice Cultura Moderna, Roma 1945), il romanzo autobiografico **Une aventure de Monsieur Dudron** («L'Age d'or», Fontaine, Paris 1945) escono tutti nel 1945, contemporanei a un volume che circo-scrive la teoria dell'artista, la **Commedia dell'arte moderna** (Nuove Edizioni Italiane, Tra-guardi, Roma 1945).

Autoritratti, autobiografie, teoria, convergono su un assunto; l'unità del tempo di pubblicazione, il 1945, ce lo illustra: è la definizione che l'artista intende dare di se stesso come individuo che assume il possesso intellettuale e materiale dell'arte (è l'autoassegnazione dello status di artista sommo).

Una costante di De Chirico è la facilità con cui fa risaltare strati distinti del sapere in atti istantanei di sintesi. ... Nella profondità metafisica su cui è costruita la personalità dell'artista, ha origine la sua vocazione morale. Perfezione tecnica e giudizio morale costituiscono i piani su cui avviene la stesura delle opere. I pronunciamenti gravi sull'epoca moderna e sulle sue responsabilità civili e culturali ricevono nelle Memorie commenti inseparabili dalla descrizione dei fatti e dei titoli spettanti all'artista. Da una vita che ha attraversato per intero il fenomeno moderno procede un giudizio sull'arte moderna identico al giudizio sulla società moderna. Il giudizio è una condanna ampiamente motivata nei termini civili e nei termini artistici. La condanna cade nel pieno degli anni Quaranta, tra la fine del Fascismo e la conclusione della Seconda Guerra Mondiale. Non è un caso che De Chirico affondi la sua critica negli esiti della ennesima guerra, vissuta da lui dopo l'invasione dei turchi in Grecia durante la sua infanzia. La prima stesura delle Memorie si conclude mentre echeggia l'esplosione nucleare a Hiroshima, egli tiene a precisarlo al momento della loro ripresa (De Chirico 1962, p. 182). Non può essere clemente il giudizio su questo secolo, non lo è, e colpisce Fascismo e America, come colpisce Nazismo e Comunismo, facce di un unico prisma deforme.

Scopo delle Memorie è fondare un futuro per l'arte su un giudizio storico riguardante la società. De Chirico stabilisce una svolta inedita nel lungo percorso delle biografie d'artista inaugurato da Vasari. Il metafisico dotato di facoltà superiori, tecniche e morali, attacca un sistema per assicurarne uno migliore. Le Memorie sono una biografia politica. Il sistema reagisce, gli estimatori di De Chirico lo disconoscono, si va alla guerra senza esclusione di colpi. È guerra la campagna di stroncature alle opere "superdipinte" degli anni Quaranta; è guerra il gelo sull'edizione Astrolabio delle Memorie del 1945, al punto che l'editore sceglie di fermare la distribuzione del libro; è guerra la scelta di discriminare l'artista su un solo periodo di attività, il primo periodo metafisico, ad esempio con la mostra della metafisica della Biennale del 1948 affidata al nemico giurato dell'artista **Roberto Longhi** con premio a **Giorgio Morandi**.

È guerra la risposta di De Chirico: con la sua penna in primo luogo, con le sue conferenze, con le sue campagne contro i falsi di opere del suo primo periodo che gli alienano anche gli amici più devoti, come **Giorgio Castelfranco**.

L'imperativo morale comporta, in piena Guerra Fredda, di porre l'assedio a comunisti e americani, di salvaguardare la dignità degli ebrei e di onorare i doveri con la cultura. L'antesignano degli Scritti corsari di Pier Paolo Pasolini è impegnato su tutti i fronti. È il monomaco, colui che combatte da solo. La sua difesa degli ebrei inizia nel 1938 con i provvedimenti a difesa della razza e culmina nel 1942, scatenando una reazione violenta che unisce i suoi detrattori e gli amici ed estimatori di un tempo in un processo alle idee del "pictor optimus" ridimensionato con l'occasione circa la sua pittura corrente. Fa testo al riguardo l'apostrofe rivoltagli da **Massimo Bontempelli** sul «Gazzettino di Venezia» dell'8 marzo 1942. Il capitolo *Lo spirito del male* nelle Memorie, edizione del 1945, è la risposta da par suo al processo subito.

Le Memorie della mia vita sono l'equivalente letterario del lavoro di pittore negli anni successivi al 1940. Esse configurano una biografia narrata in ordine lineare. Fine del lavoro è operare alla propria biografia e al mito di se stesso.

Temi complementari della biografia sono il pamphlet contro la modernità, l'apologia delle tecniche pittoriche, l'elegia su luoghi, persone, episodi dell'infanzia. Ciascuno di questi aspetti osserva un genere della retorica su cui De Chirico si è variamente esercitato nel passato.

De Chirico si considera uno e due De Chirico: uno metafisico e uno realista. Il primo si volge verso la storia della metafisica, verso i suoi umori e i suoi segreti condivisi da una città, Parigi, e dagli uomini che l'hanno costituita, Apollinaire, Cocteau, Picasso, ecc.; l'altro punta lo sguardo sulla città in cui ha stabilito di porre la propria dimora ("... *Ho deciso di*

rimanere a lavorare in Italia e... forse proprio a Roma. Sissignori; è qui che voglio rimanere a lavorare, a lavorare sempre più, a lavorare sempre meglio, a lavorare per la mia gloria e per la vostra condanna". Da Ricordi di Roma, ed. della Cometa, Roma 1988). Protagonista dei due romanzi è la pittura, ma in entrambi i casi ha un ruolo determinante l'infanzia dell'artista. Identici episodi corrono e si alternano in modi sincopati nel primo, in ordine sciolto nel secondo. Lo scenario greco sussiste e predomina. Apprendiamo così che praticamente ognuno dei generi tradotti a perfezione dall'artista maturo ha il suo incipit presso i primi maestri in Grecia.

(8) **Carlo Carrà** (1881-1966) con Umberto Boccioni, Tommaso Marinetti e Luigi Russolo, redasse un manifesto destinato ai giovani artisti dell'epoca con l'obiettivo di esortarli ad adottare un nuovo linguaggio espressivo. Nacque così il Futurismo, a cui aderirono subito Gino Severini e Giacomo Balla.

Ma già nel 1915, Carrà si allontana dal futurismo, considera che l'arte possieda qualcosa in più, la "spiritualità", e si avvia verso la fase conosciuta come "La metafisica di Carrà". Nel 1916 crea le sue prime pitture metafisiche. All'inizio lavora con De Chirico cercando di cogliere "l'immagine interna" degli oggetti. "**Se siamo sensibili alla bellezza rappresentata – commentava Carrà -, può succedere che al vedere un'opera di Giotto potremo sentire il desiderio di accarezzare con la mano la bellezza della materia che conforma il quadro... e ci accorgeremo che quel quadro è allo stesso tempo cosa spirituale**".

Carrà raffina il proprio linguaggio fino ad arrivare a crearne uno del tutto proprio, caratterizzato dall'esplorazione del mistero degli oggetti comuni, come si può vedere nella "Natura morta nella squadra", nelle spiagge abbandonate, della "Caduta del giorno nel lago".

Fra il 1921 e il 1926 Carrà inizia la fase de "**Il valore plastico**", nome che proviene dalla rivista per la quale scrive insieme a un gruppo di artisti lontani del futurismo. E' il ritorno del valore plastico nella totalità della figura, con l'uso del colore in tutto lo spazio in un'atmosfera avvolgente, come si può osservare nelle sue pitture di quel periodo. Carrà con la sua pittura sarà ad un passo dall'arrivare al cosiddetto **realismo magico** - cosa che farà nel 1926.

L'ARCHITETTURA DALL'ERA DEL CAVALLO AL FUTURISMO

Parliamo di futilità

Parlare di futilità sembra sia necessario proprio quando ci si trova sull'orlo di una catastrofe, che di solito è annunciata. Anche se i mass media si sforzano di mascherare la realtà, oggi viviamo nell'attesa che le contraddizioni del sistema industriale capitalista globalizzato, arrivino a dispiegare i loro effetti. Assistiamo alla perdita dei cosiddetti valori, alla rincorsa verso un benessere puramente materiale, riservato esclusivamente ad una casta internazionale. L'operazione si compie attraverso meccanismi speculativi che si traducono nella fabbrica di denaro in una dimensione che supera di alcune volte il reddito annuo di tutti i popoli della Terra. L'attuale precarietà degli equilibri economici e politici è lo specchio di una generale malattia morale che coinvolge tutta l'umanità. Arrivano nel frattempo molti indizi che i più si ostinano a non vedere. Tra questi indizi il più appariscente ed il meno riconosciuto come tale è l'architettura "moderna".

In questo frangente parlare del ruolo dell'automobile nell'architettura è certamente un argomento futile, ben tollerato in momenti di attesa, quando parlare direttamente degli argomenti importanti diventa noioso e insopportabile.

Andando a curiosare nel passato ci accorgiamo con stupore che le cose, le forme, le immagini, già ai tempi in cui furono create raccontavano proprio ciò che poco dopo sarebbe accaduto. Ma i più avevano ostinatamente chiuso gli occhi. Nella storia l'umanità si è comportata spesso come gli abitanti di Pompei, che non vollero credere alla tragedia imminente, preannunciata da numerosi segni premonitori. Se immaginiamo di guardare le cose, le costruzioni, l'architettura e le immagini di oggi come se appartenessero ad un'epoca passata e cercassimo di capirne il messaggio, scopriremmo ciò che attualmente è il nostro futuro.

Ed è proprio nelle futilità quotidiane che questo futuro si nasconde. Tra le futilità c'è anche cercare di scoprire che cosa si cela dietro certe banalità quotidiane, come ad esempio l'automobile.

Nessuno parla oggi seriamente degli effetti sociali dell'automobile e dei vari mezzi meccanici di locomozione a nostra disposizione. E nessuno ne parla per scherzo, perché l'automobile è una cosa troppo importante per essere messa in discussione. E' una conquista irrinunciabile come una volta era il cavallo.

Qualche sporadica notizia sul cavallo nella storia

Quando, nel 1519, gli Spagnoli, capitanati da Ferdinando Cortes, s'inoltrarono fra le gole e i deserti del Messico, all'inizio vennero fatti oggetto di deferenza da parte degli indigeni: gli Aztechi credevano di riconoscere nei pallidi guerrieri venuti dal Levante i compagni di Queztalcoatl, il dio fondatore della stirpe, signore del tuono e della folgore, dal torso d'uomo e dal corpo belluino. Non avevano mai visto un cavallo, i sudditi di Montezuma, e credevano che gli Spagnoli fossero tutt'uno coi loro animali, come centauri.

Per l'uomo a cavallo dovrebbero applicarsi più o meno le stesse osservazioni (1) fatte per l'uomo in automobile e per l'uomo in motocicletta. Infatti un uomo a cavallo al galoppo ha circa le stesse esaltazioni date dalla velocità e le stesse limitazioni a vedere l'architettura di un uomo in automobile. E dalle limitazioni a vedere derivano le limitazioni a costruire un'architettura complessa, inutile perché non può essere vista.

Si vuole quindi tornare sull'argomento già trattato nel precedente lavoro (1) dove si è parlato dell'influenza dell'andare in automobile sullo sviluppo dell'architettura.

Tuttavia non sembrerebbe che la lunghissima era del cavallo abbia influito sull'architettura. Oppure in realtà ci fu una qualche influenza?

Ad un esame più approfondito si scopre che invece le influenze ci furono e molto simili a quelle dell'automobile. Tutto dipendeva da quale percentuale della popolazione andava a cavallo in città, tra i monumenti.

Il fatto è che le popolazioni che fondavano la loro esistenza sull'uso del cavallo non hanno neppure costruito edifici in pietra e di solito si sono impegnati a distruggerli quando li incontravano. Le loro tracce e le loro testimonianze sono nel vuoto che hanno lasciato.

Architettura del mondo classico

L'architettura greca e romana fu realizzata per essere osservata da gente che camminava conversando, vestita con la toga. Si vedano i bassorilievi dell'Ara Pacis, dove sono rappresentati i romani durante una cerimonia pubblica, quindi come erano vestiti e come si muovevano gli spettatori dell'architettura romana. Alla periferia dell'impero, a nord sui confini contro i barbari, l'architettura era ben diversa. A sud, nel nordafrica, dove non esistevano minacce militari, l'architettura fiorì con edifici splendidi. A Roma il Colosseo è monumentale ed era ricco di statue, ma l'ippodromo per le corse dei cavalli e delle bighe, il Circo Massimo (2), dove si ammirava la velocità, se confrontato con altri edifici monumentali, era piuttosto spoglio.

Considerazioni del tutto analoghe si possono fare riguardo alla civiltà greca ed alle sue città. Nessun ornamento dove si andava per gustare la velocità, anzi degli ippodromi ci è

giunto molto poco. Che l'architettura sia creata per un certo tipo di pubblico è un fatto così ovvio che non gli si è mai prestata molta attenzione.

Nei fregi del Partenone vengono rappresentati giovani che giocano con puledri. Il cavallo non aveva un ruolo importante nella società ateniese ed in quella greca in genere.



Dai fregi del Partenone

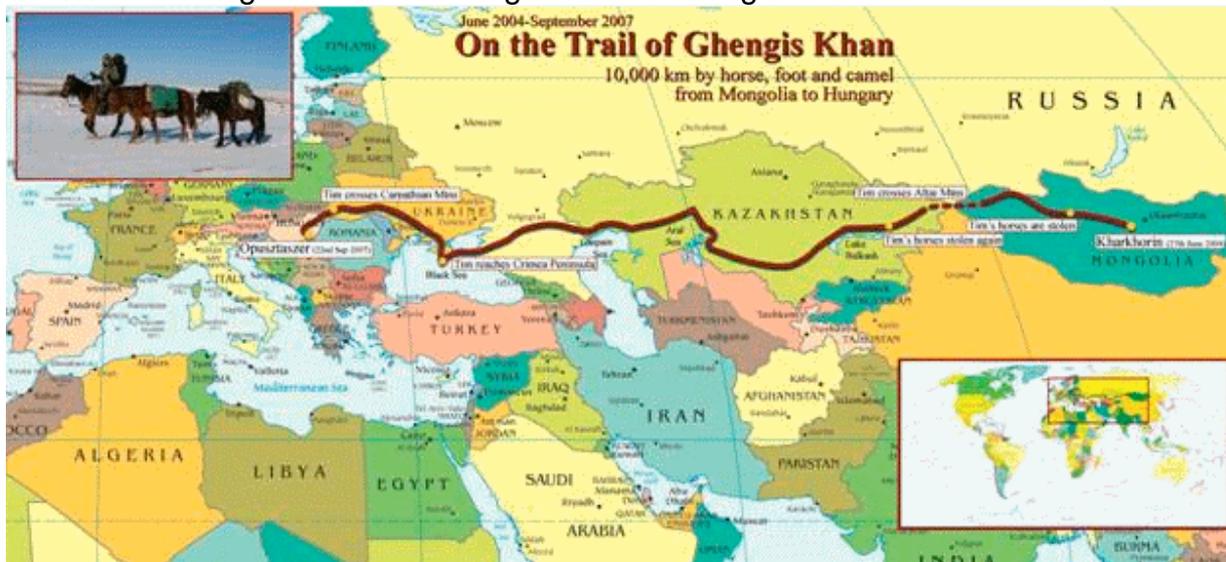
Nell'epoca classica in battaglia la cavalleria aveva un ruolo secondario. I cavalieri cavalcavano senza sella (a pelo) e quindi era impossibile combattere a cavallo se non per azioni di disturbo. Un ruolo maggiore lo ebbero i carri da guerra, che tuttavia erano pochi ed affidati a guerrieri con capacità eccezionali e non costituivano certo un punto d'osservazione della città e dei suoi monumenti.



Le società in cui la gente stava più a cavallo che a piedi non hanno mai creato molto in fatto di architettura. Si pensi ai villaggi del Far West e all'architettura del nord America sino alle prime città dell'interno. L'architettura ebbe inizio con l'imitazione del Palladio. Furo-

no le opere di Wright, che ruppero la tradizione di imitare il neoclassico europeo. Al contrario, negli stessi anni in cui si sviluppò al nord l'influenza degli anglosassoni, nel centro e sud America gli spagnoli, che non eccedevano nell'impiego del cavallo e che non avevano fretta, hanno fatto architettura.

Ci furono intere popolazioni che fecero del cavallo un'appendice del corpo umano. Le orde di Gengis Khan (circa 1160 – 1227) non fecero molto di più dei cowboy, anzi non fecero nulla, oltre che distruggere molte città cinesi e dell'Asia centrale, sino alle regioni europee dove arrivarono guidate da due luogotenenti di Gengis Khan.



Il lungo cammino dell'armata di Gengis Khan verso Occidente.

Circa 700 anni prima, anche gli unni, guidati da Attila, non costruirono nulla. La loro vita si svolgeva a cavallo sin dalla tenera età (3).

Grazie alla staffa, introdotta dagli unni, i primi cavalieri pesantemente armati saranno i cavalieri catrafatti bizantini, che formeranno una specie di cavalleria corazzata.

In ogni caso l'uomo a cavallo nella civiltà greca, romana e bizantina non fu mai un osservatore privilegiato dei monumenti delle città. La condizione perché si faccia architettura è che ci sia chi la guarda e la vede. Non c'è solo la velocità per non dedicare tempo ai propri monumenti. Gli spartani dedicavano tutto il loro tempo ad esercitarsi per la guerra. Il risultato fu che di Sparta non sono rimaste neppure le rovine.

I più celebri monumenti del passato erano realizzati per essere visti dai cittadini e secondo particolari punti di vista. Cesare Brandi ha illustrato magistralmente la scenografia dell'ingresso all'Acropoli di Atene. Non esisteva una scalinata centrale per un accesso diretto all'ingresso attraverso i propilei, ma tre rampe che salendo mostravano progressivamente la prospettiva del colonnato, volutamente distorto.

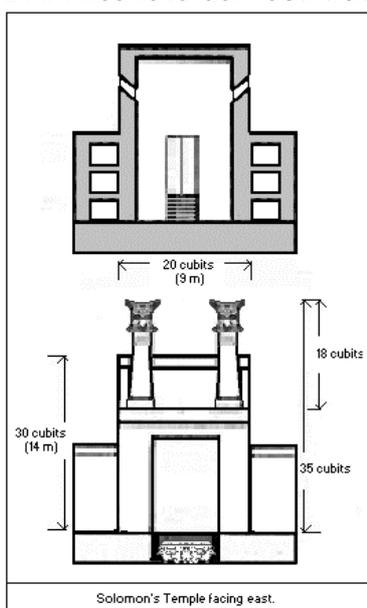
Si pensi all'atmosfera di un chiostro monastico, immaginiamo ora di entrare nel chiostro con un'automobile, oppure in corsa su un cavallo o peggio con un SUV. Sarebbe una mostruosità, una profanazione anche per chi non ha fede religiosa. Un'architettura, fatta per ispirare raccoglimento e per essere vista camminandoci a piedi lentamente, non può essere vista guidando un'automobile. Non occorre essere nemici dell'automobile o del cavallo ed inoltre bighotti per arrivare a pensare che si tratterebbe di una profanazione inutile e stupida.

I popoli nomadi come gli arabi del deserto, come i vichinghi, come le orde di mongoli non hanno mai fatto architettura.

Gli ebrei con il loro spirito nomade si sono limitati a costruire e ricostruire il Tempio di Gerusalemme con l'aiuto di altri popoli. Le Sinagoghe, se vogliamo guardare qualche esem-

pio più vicino nel tempo, anche se spesso progettate da grandi architetti, non si può dire che brillino per una grande architettura. Presso i nomadi l'amore per le immagini si limitava alle decorazioni degli oggetti d'uso quotidiano, come le armi, i monili, le vesti di cerimonia, i tappeti. Gli ebrei si tramandano la mentalità dei popoli nomadi attraverso l'Antico Testamento.

Non è certamente una questione di razza, è un fatto di tradizioni. Per gli ebrei tutto il mondo è il loro paese e nessuna parte del mondo accettano per viverci come loro unica patria. Il tentativo sionista è in contrasto con la tradizione ebraica. In Palestina, con l'analisi del DNA ricavato dai resti tratti dalle tombe



Ricostruzioni ipotetiche del Tempio di Salomone.

di duemila anni fa, si è scoperto che, sotto il profilo genetico, gli eredi delle antiche popolazioni ebraiche sono gli attuali palestinesi. Le popolazioni della Palestina, diventate islamiche, hanno perso la tradizione del nomadismo e si sono attaccate alla loro terra ed hanno fatto architettura (Moschea al-Aqsa e la Cupola della Roccia), cosa che non sanno e non possono fare gli attuali occupanti, che si dichiarano e si considerano ebrei grazie al culto dell'Antico Testamento e della Torah, ma che hanno soprattutto il culto del denaro, del successo, della velocità e di un nomadismo in chiave moderna. Gli ebrei come architettura costruirono le mura di Gerusalemme ed il tempio. Il primo tempio, quello fatto costruire da Salomone, venne realizzato con l'aiuto di Hiram, leggendario re di Tiro, e dei suoi architetti.

Il secondo tempio 1), costruito dopo il ritorno dalla schiavitù babilonese, venne realizzato da architetti inviati dall'imperatore Ciro. Infatti pare fosse molto simile ad un tempio babilonese.

L'architettura viene creata dai popoli sedentari, ancorati al loro territorio. Anche i popoli navigatori hanno fatto poca architettura, si pensi ai portoghesi, ai liguri i quali hanno escogitato il trucco di creare un'architettura dipinta, che permettesse di sognare con poca spesa e realizzabile in poco tempo. I veneziani hanno sempre considerato il mare un'estensione della terraferma, non furono navigatori per natura ma per necessità. Si radicarono fortemente nei territori conquistati dove fecero architettura. Gli inglesi in fatto di architettura in passato si sono limitati ad imitare con una certa originalità il gotico importato dalla Francia. Hanno avuto migliori risultati con l'architettura militare con i loro celebri castelli, dove il legame con il territorio è insita nella natura stessa delle opere di difesa. Oggi gli inglesi sono divisi tra la nostalgia per l'atmosfera del loro recente passato country e

l'aspirazione a costruire un futuro dove vorrebbero eccellere, riuscendo solo a fare una triste involontaria e costosa comicità.

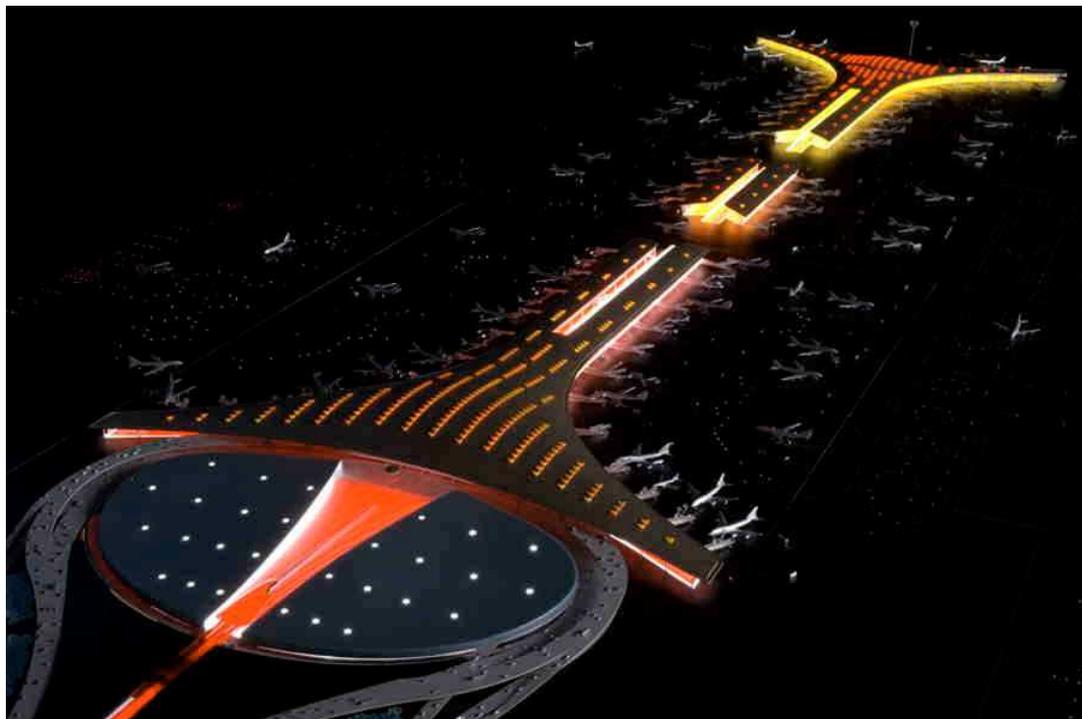
L'uomo e l'aeroplano

L'uomo che usa l'aeroplano ha un'architettura ancora diversa da quella concepita per l'uomo che va in automobile. Sarà un'architettura a dimensione di aeroplano, fatta per soddisfare le necessità del mezzo aereo e per essere vista dall'alto. L'atrocità è tutta nel voler utilizzare le stesse forme, adatte per un'architettura aeroportuale, per costruire invece chiese, dove notoriamente la gente non si reca volando con un aeroplano, ma a piedi. L'architettura si trasformava in base alle necessità funzionali, in base ai desideri estetici di chi dovrà viverci dentro, in base alle condizioni ambientali.

Ora l'architettura moderna ha semplicemente creato forme astratte che prescindono dalla funzionalità, dall'estetica e dalle condizioni ambientali.

1) All'epoca di Gesù il tempio era stato completamente rifatto da Erode il Grande, che aveva iniziato i lavori di restauro e ampliamento nel 20-19 a.C., rispettando il disegno tradizionale salomonico. Sebbene quello di Erode fosse in realtà il terzo edificio, esso è considerato tradizionalmente come facente parte dell'epoca del secondo Tempio, considerandolo moralmente tutt'uno col Tempio dei reduci dall'esilio babilonese.

Il Tempio mostra evidenti somiglianze con altri templi del periodo e della regione. Sono visibili influenze siro-fenice, egiziane e mesopotamiche; uno spiazzo o un cortile attorno alla sacra residenza della divinità, segnata con pietre, è una caratteristica comune nelle religioni semitiche. Vi è una corrispondenza a questa pratica costruttiva nelle dodici pietre che Giosué pose a Gilgal (Giosué 4:20) e alle marcature poste da Mosé sul Monte Sinai (Esodo 19:12), e nella zona proibita che circondava la tenda, predecessore del Tempio. Anche oggi i Musulmani definiscono certe aree, specie quelle circostanti la Mecca con pietre come inviolabili haram.



Aeroporto di Beijing.

La dissimulazione dei disastri dell'architettura internazionale

In tutta Europa si sono verificati nel 2006 crolli a causa del peso della neve. Crolli analoghi si erano verificati anche negli anni precedenti, ed altri ce ne furono in quelli seguenti. Il 2006 fu particolarmente tragico perché cadde una grande quantità di neve. Pare difficile risalire ai responsabili. Le diverse magistrature non si sanno decidere a colpire gli autori di tante nefandezze non solo estetiche ma anche strutturali. Il 2 gennaio in Baviera era crollato il tetto di un palazzetto del ghiaccio a Bad Reichenhall (15 morti e 34 feriti).

Il 23 febbraio 2006, il sindaco di Mosca Yuri Luzhkov, arrivato sulla scena del disastro a Basnanny, ha affermato che si doveva escludere un attentato da parte dei Ceceni anche se è successo il giorno della festa delle forze armate russe. Egli ha aggiunto che la copertura del mercato ha ceduto perché non era in grado di reggere il peso della neve.

Aver escluso i ceceni dai colpevoli pare abbia dato sollievo all'angoscia del sindaco. Forse pensava che gli architetti hanno licenza di uccidere?

Guardando la scena del disastro ci si chiede come sia stato possibile autorizzare la costruzione di un simile edificio a Mosca dove la neve è di casa. Le parole del sindaco Luzhkov sembrano pronunciate da un extraterrestre capitato lì per caso.

Ma il bello viene adesso con le parole del progettista: **Nodar Kancheli**. Costui ha affermato che la copertura non era stata progettata per sopportare un pesante carico di neve (nel comunicato si dice letteralmente: *heavy load of snow*). I dettami dello stile modernista internazionale infatti non tengono in alcun conto non solo le tradizioni architettoniche locali, ma neppure considerano le particolari situazioni climatiche in cui l'edificio viene realizzato.



I resti del mercato coperto Basnanny a Mosca.

Da notare che Kancheli era recidivo perché sotto processo per il crollo del tetto della piscina Trasvaal Park, crollo avvenuto nel febbraio del 2004 con 28 morti e 200 feriti. Egli era stato messo in stato d'accusa nell'aprile 2005.

A questo punto per un attimo si sente la nostalgia per i metodi sbrigativi di Vassili Stalin, che se fosse stato magnanimo avrebbe spedito una decina di persone, a cominciare dal progettista, in qualche sperduto campo di lavoro nella Siberia orientale, mentre in un giorno in cui fosse emerso il suo cattivo carattere avrebbe ...

L'indefettibile arroganza degli architetti non si piega certo davanti a questi trascurabili incidenti, che anzi rendono più fulgido il perenne trionfo del modernismo. Circa 200 morti oltre ad alcune centinaia di feriti nel 2006 è costata l'ossessione dell'architettura moderna di negare la costruzione dei tetti spioventi e di ignorare qualsiasi riferimento alle condizioni climatiche ed ambientali in cui l'edificio viene costruito. Come noto essi hanno il terrore di finire col dare un sapore vernacolare alle loro opere. Quindi niente tetti spioventi, potrebbero richiamare il ricordo di forme gotiche.

“Sembra che ci sia stata una gran quantità di neve e nessuno è andato a spalarla” sono le parole che vengono attribuite a Kancheli dall'agenzia Itar-Tass.

Davanti alla palese responsabilità dell'architettura modernista e dei suoi pochi ma esiziali principi, non si è verificata una sollevazione, la rivolta della pubblica opinione. Questi morti vengono accettati con una rassegnazione inspiegabile. Le magistrature dei diversi paesi, dove si sono verificati i crolli, hanno fatto ben poco per assicurare alla giustizia i responsabili.

Qui non si tratta solo di estetica, ma di evitare disastri. L'architettura moderna non solo è criminale verso la bellezza ma è criminale nel senso giuridico della parola. Eppure nelle polemiche che ogni tanto scoppiano su alcune mostruosità esteticamente intollerabili, nessuno ricorda che questo modo di fare architettura crea pericoli con crolli che hanno avuto la conseguenza di ferire ed uccidere i malcapitati che si trovano nel punto sbagliato nel momento sbagliato. (Notizie tratte anche da: AGORACQUA bollettino dell'associazione impianti natatori.)

Il culto della velocità: il futurismo e la sua architettura (4)

Il futurismo fu un movimento fondamentale per la nascita dell'arte attuale. Di seguito qualche enunciato che ci fornisce un'idea del movimento.

È “la bellezza della velocità”, che viene identificata ora con un'automobile da corsa, ora con i convogli di un treno proiettato lungo i binari e, ancora, con i piroscafi e gli aeroplani, “la cui elica garrisce al vento come una bandiera e sembra applaudire come una folla entusiasta”. Il mito della rapidità, della prontezza, dello “scatto” viene identificato con tutte le diavolerie meccaniche figlie della nuova epoca, che suggeriscono al fondatore del Futurismo un immaginario ricchissimo di temi.

Il Futurismo si fonda sul completo rinnovamento della sensibilità umana avvenuto per effetto delle grandi scoperte scientifiche. Coloro che usano oggi del telegrafo, del telefono e del grammofono, del treno, della bicicletta, della motocicletta, dell'automobile, del transatlantico, del dirigibile, dell'aeroplano, del cinematografo, del grande quotidiano (sintesi di una giornata del mondo) non pensano che queste diverse forme di comunicazione, di trasporto e d'informazione esercitano sulla loro psiche una decisiva influenza.

Marinetti

Il futurismo fece della velocità la sua bandiera. Esaltò tutti gli aspetti della velocità e di questa ne fece un fine. Tra tutti i mezzi meccanici nuovi il futurismo elesse l'automobile a simbolo di una nuova era. In questo fu profetico, anche se non aveva messo in conto i disastri che proprio l'enorme diffusione dell'automobile avrebbe causato.

Il futurismo era nato agli inizi del XX secolo, in quel clima di entusiasmi per le nuove conquiste della tecnica, spenti poi dal gigantesco olocausto della prima guerra mondiale. Fu il fascismo a riproporre quegli entusiasmi ed a inserirli nei obiettivi politici. Ciò determinò la nascita di un secondo futurismo ed alla fine, dopo la seconda guerra mondiale, restò la convinzione che il futurismo fosse stato prodotto dal fascismo e quindi venne osteggiato insieme a molti dei miti che il regime aveva sponsorizzato.

Il futurismo diffuse il culto della velocità con la convinzione che ne sarebbe nata una nuova arte. Avvenne il contrario e la storia del pittore Balla ce lo dimostra. Egli studiò la luce, i colori e gli aspetti dinamici delle immagini. Condusse un'indagine che si può definire scientifica ed arrivò a creare quadri che rendono in modo impareggiabile l'effetto e la percezione della velocità a bordo di un mezzo meccanico. Dopo aver raggiunto un altissimo livello di espressività, alla fine si rese conto che la rappresentazione stessa della velocità distruggeva qualsiasi altra immagine, qualsiasi sentimento umano veniva distrutto dalla stessa esaltazione della velocità.

Così Balla, dopo essere stato un dei più grandi maestri del futurismo, tornò a rappresentare i sentimenti, che mal sopportano la velocità, diventata oggetto di culto.



Balla – automobile in corsa

Se si cerca una conferma di come la velocità distrugga inevitabilmente ciò che è a misura d'uomo, basta percorrere proprio la storia artistica di Balla e guardare tutte le sue opere in successione temporale, comprese quelle dell'ultimo periodo. La velocità, come motivo ispiratore di una pittura, produsse alcune opere certamente suggestive, ma alla fine cadde nell'imitazione di se stessa ed in una continua ripetizione. Le immagini, che si susseguono con grande rapidità, sono quelle che rimangono impresse fugacemente. Evanescenti sovrapposte che alla fine prendono significato solo dal titolo del quadro. E' una dimostrazione inequivocabile che la velocità nega la possibilità di vedere e comprendere significati, di evocare stati d'animo diversi dallo stordimento.

Tuttavia ad un primo giudizio il futurismo sembra contraddire il principio secondo cui la velocità distruggerebbe l'architettura. Infatti il futurismo annoverò tra i suoi seguaci architetti come Sant'Elia, che lasciò testimonianze importanti di un'architettura che si sarebbe dovuta sviluppare secondo canoni insieme funzionali, monumentali e fortemente innovativi.

Tuttavia si deve osservare che gli abbozzi di Sant'Elia non furono mai tradotti in effettive costruzioni. L'architettura che venne costruita e riconosciuta come espressione del futurismo ebbe connotati abbastanza lontani dai sogni di Sant'Elia. Ci si mise di mezzo anche il razionalismo e una larvata ispirazione ai miseri modelli partoriti dal Bauhaus, come fece il tanto celebrato Terragni. Anche le tanto vituperate architetture di Piacentini contribuirono a complicare il quadro, con il richiamo a soggetti onirici, estasi del meriggio in assolate piazze mediterranee (De Chirico, Campigli, Carrà).

Alla fine appare difficile riconoscere l'effettiva esistenza di un'architettura futurista ispirata agli stessi ideali della velocità come era nelle dichiarazioni di Marinetti e dei suoi seguaci. Il fascino delle grandi macchine, nelle forme dettate dall'ingegneria, fu invece fonte di ispirazione genuina. Si pensi alle centrali idroelettriche.

Le cose andarono diversamente per la pittura, che notoriamente viene contemplata in casa, eventualmente in pantofole, con tutto il tempo necessario. Nella pittura si può celebrare la velocità quanto si vuole e godersela con la necessaria lentezza. (4)

E' molto diverso quando si tratta di inserire un'architettura in un tessuto urbano preesistente, con una rete di rapporti sociali, con le gerarchie da rispettare, con le tradizioni che ritornano a dispetto del nuovo.

Perché il futurismo è stato dimenticato mentre le sue aspettative si avveravano?

Indubbiamente il Futurismo venne fatto passare come antesignano dell'arte astratta, che si diffuse trionfalmente dopo la fine della seconda guerra mondiale. Sappiamo che chi decise di creare l'arte astratta, oltre a coltivare alcuni scopi poco nobili, si riprometteva in realtà di sterilizzare gli autentici messaggi di trasformazione della società che provenivano dal

futurismo. Con la sconfitta della Germania e dell'Italia l'arte europea subì una battuta d'arresto.

Al posto degli artisti del futurismo vennero artisti che ovviamente spergiuravano di essere moderni, innovatori, contro la tradizione, ma ermetici, incomprensibili, in modo che la gente, fatta di piccoli borghesi benpensanti, restasse scandalizzata, attonita e piegasse la testa per farsi insegnare come "capire" Picasso e gli altri consimili, persino peggiori, come Pollock.

Per colmo di una forse involontaria ironia, il sistema capitalistico si compiaceva di constatare che questi artisti erano quasi tutti di sinistra, dediti a venerare una dittatura del proletariato inesistente ed impossibile.

Intanto nella patria del vero comunismo, del socialismo reale come si diceva allora, certe stramberie astratte non erano tollerate, mentre gli artisti veri comunisti si sforzavano di parlare al popolo con una pittura molto realista, che in occidente nessun artista e nessun critico, anche se di sinistra, avrebbe neppure preso in considerazione.

Per il giudizio degli occidentali le cose andarono molto peggio con l'architettura. Nel 1935 col "piano Stalin" l'architettura diventa espressione dell'ideologia del potere con la costruzione a Mosca di enormi grattacieli, le mastodontiche Sette Sorelle (dovevano essere otto, ma l'ottava non venne costruita perché avrebbe messo in ombra il Cremlino). Nelle critiche all'architettura monumentale sovietica ci si dimentica di riconoscere che l'architettura, in tutte le epoche, ha sempre rappresentato l'ideologia del potere effettivamente in carica.

Brezhnev abbandonò l'architettura monumentale e nel 1971 dislocò la crescita urbana in estrema periferia, creando dormitori-satelliti. Contrariamente a quanto si pensa, i sovietici non eliminarono completamente l'eredità architettonica prerivoluzionaria, pur colpendo molte chiese, palazzi e ville. In Occidente neppure gli intellettuali più visceralmente filo-sovietici ebbero il coraggio di menzionare l'architettura sovietica e in particolare i grandi grattacieli voluti da Stalin.

Ma una differenza importante tra i due mondi era nell'atteggiamento verso la velocità. Nel mondo capitalista la velocità era ed è un fatto essenziale. Non si arriva al successo se non si corre, e se si va lenti si viene anche licenziati. La competizione è alla base della vita in Occidente.

Nel mondo comunista, una volta accettate le direttive politiche del partito unico, ci si poteva permettere di non correre. Nessuno ti faceva fretta. Quindi tutti avevano il tempo per guardare e vedere gli immensi grattacieli che Stalin aveva fatto costruire a Mosca.

Alla domanda: perché il futurismo venne messo da parte dopo la seconda guerra mondiale, proprio quando le sue previsioni, circa l'avvento di una civiltà delle macchine, si stavano avverando, è molto difficile dare una risposta esauriente. Con grande imprudenza tra gli entusiasmi del futurismo, oltre ad un forte spirito nazionalista, era stata inclusa anche l'esaltazione della guerra, una guerra moderna, basata su armi nuove, tuttavia armi per il campo di battaglia, non per bombardare le città e uccidere i civili. Ma a guerra finita il cumulo dei morti e delle rovine non permetteva di sottilizzare sulle responsabilità. Il futurismo era dichiarato finito e da dimenticare.

La differenza tra futurismo anteguerra e l'astrattismo del dopoguerra è anche nel diverso atteggiamento verso le macchine. Il futurismo nutriva una sorta di adorazione per le macchine, mentre l'astrattismo ha un supremo disprezzo per tutto ciò che è meccanico, determinato da leggi razionali. Questo atteggiamento ebbe come conseguenza anche quella di fornire una giustificazione al clima di rapina anarchica che sarà proprio del capitalismo post-guerra fredda.

Tornando al periodo antecedente la prima guerra mondiale, per descrivere il clima di quegli anni verso la tecnica si consideri Gabriele D'Annunzio che, pur critico verso il futurismo, aveva con questo qualche punto in comune. Tra i suoi libri annoverava testi sui motori tra cui un libro con tutti i segreti della meccanica delle automobili, ampiamente annotato dal

poeta, che in fatto di motori aveva una vasta competenza. Durante la prima guerra mondiale D'Annunzio ebbe l'incarico di scegliere i motori per gli aerei militari. Preferì i motori Isotta-Fraschini ai motori Fiat.

L'astrattismo postbellico non ha alcuna simpatia per le macchine, piuttosto esso confina con le follie e con la totale irrazionalità, anzi può apparire come una dimostrazione di demenza. Non veicola alcun messaggio, anzi nega a priori che ci sia un messaggio da trasmettere oltre al nome dell'autore fatto passare per artista.

L'esaltazione della tecnica si sarebbe potuta tradurre in una diffusione capillare delle conoscenze, con il rischio della nascita di un controllo sociale sugli sviluppi della tecnica. Ma questo non era gradito al potere del capitale tecnologico, che ha monopolizzato le conoscenze tecniche facendo, per un certo periodo, dei segreti della tecnica il suo maggiore punto di forza. Tuttavia la corsa al guadagno durante gli ultimi anni ha indotto le industrie dei paesi avanzati a cedere a paesi con manodopera a basso costo, i segreti di fabbricazione anche nel campo della media ed alta tecnologia. Questa politica industriale ha oggi annullato la supremazia tecnologica dei paesi di vecchia industrializzazione, che sperano di recuperare potere con la gestione dei meccanismi finanziari. Una speranza vanificata dall'incombente crisi della finanza globale.

Si parla adesso della difficoltà di conservare le opere d'architettura moderne, realizzate con materiali che si degradano facilmente, anche se pagate a caro prezzo. Le opere astratte, comprese le opere d'architettura, vanno incontro ad un rapido disfacimento a causa dei materiali deperibili con cui sono state realizzate. Per le opere di architettura esiste una sorta di associazione internazionale, detta DOCOMONO, che sollecita il restauro dei "capolavori" dell'architettura moderna, afflitti da un precoce degrado.

Infine il recente acuto desiderio dello "sballo"

Il desiderio di evadere è ormai un fatto sociale. Specialmente per i giovani l'inserimento in una realtà del lavoro, spesso deludente ed inferiore alle aspettative di successo, alimentate dal desiderio di primeggiare, crea il bisogno di una evasione riparatrice. Molto spesso ciò si traduce nell'ingresso nel mondo della droga. Questo non è certamente un argomento futile, che anzi dovrebbe essere il tema di una lunga riflessione e che qui solo accenniamo in chiusura. Si tratta del cuore del dramma dell'umanità durante l'ultimo mezzo secolo: la ricerca di una "felicità perduta" e della soluzione dei problemi esistenziali per via chimica.

Le nazioni furono costrette ad associarsi e a rinunciare a gran parte della loro sovranità tra cui il diritto alla loro difesa. Scompare la nazione militarizzata, che era nata dopo le guerre napoleoniche. All'inizio sembrava che si sarebbe formata una società globale, pacifica e dedita alla costruzione del benessere di tutte le fasce sociali.

Nella prima fase l'ideologia comunista cercò di raccogliere il consenso dei popoli che uscivano da una condizione coloniale. Il comunismo cercò di creare una realtà politica e militare basata sull'eguaglianza e sul potere affidato ad un solo partito internazionale.

Il capitalismo si identificò negli Stati Uniti, che assunsero la difesa, anche militare, dei popoli che l'area comunista stava cercando di assorbire.

In realtà il comunismo consumò eccessi che contraddicevano le speranze di chi aveva aderito all'ideologia marxista-leninista. Alla fine furono proprio i fallimenti del comunismo a dare forza al capitalismo, che seppe apparire come ideologia in grado di creare un governo mondiale. Negli anni di contrasto tra comunismo e capitalismo, alla distruzione dell'indipendenza militare di molti stati nazionali aveva contribuito l'erosione dell'idea di nazione, portata avanti dal comunismo.

Ma quando il comunismo perdette la sua forza di espansione, il capitalismo globale non restituì agli stati nazionali la loro indipendenza, perduta negli anni della guerra fredda, per

la necessità di mettersi sotto la protezione militare dell'Alleanza Atlantica, un eufemismo per dire che erano già diventati di fatto stati satelliti degli USA.

Quindi gli stati europei come Italia, Francia, Germania, Belgio, Olanda e la stessa Inghilterra, che prima della seconda guerra mondiale erano tra i paesi più potenti del mondo, diventarono di fatto satelliti degli USA. Le loro forze armate, molto modeste, vennero imbrigliate in alleanze dominate dagli americani. Ma il vero problema per gli Stati satelliti degli USA è che il paese guida non possiede le caratteristiche fondamentali per governare in modo accettabile neppure se stesso.

La mutazione per trasformare gli Stati nazionali in Stati a sovranità limitata è iniziata dagli anni '50 e si è completata entro gli anni '80, ovviamente con profonde conseguenze sugli ideali dei giovani europei, che vissero prima l'illusione di poter creare con il marxismo una società ideale, giusta e lontana dalla guerra e che poi si trovarono a vivere una vita senza illusioni e senza ideali. Vivere senza ideali e con lavori sempre più frustranti fu la prospettiva e la realtà definitiva dei giovani europei dopo la caduta del muro di Berlino.

L'illusione comunista aveva fatto ogni sforzo per distruggere lo spirito nazionale dei paesi europei insieme al loro patrimonio tecnico-militare, ma fu la potenza degli USA a raccogliere i vantaggi di quella distruzione. Solo la Francia riuscì in parte a salvare quel patrimonio, ma purtroppo i giovani francesi ora non lo sanno neppure capire. Circa la stessa cosa è successa per l'Inghilterra.

Oggi, e per l'immediato futuro, ai giovani ed ai meno giovani sono rimasti il paradiso artificiale per via chimica, creato dalla droga, insieme all'evasione ed allo sballo ad ogni costo, cercato in tutte le forme. Ma allora quale potrà essere l'architettura che rappresenta questa triste condizione dei giovani europei?

L'architettura in grado di interpretare questa condizione spirituale dei nostri giorni è proprio quella che si sta costruendo oggi in Europa e nel mondo capitalistico sotto l'egemonia americana e del grande capitale. L'uso forsennato ed ossessivo dell'automobile, più che soddisfare l'attuale bisogno di mobilità, fa parte del bisogno di sballo, un bisogno che perseguita i giovani europei come una maledizione senza scampo e che ha come conseguenza diretta il numero enorme di morti e feriti in incidenti stradali.

Quindi anche l'architettura diventa evasione, fuga dalla realtà, gusto per la trasgressione. Ecco allora spiegate le opere dei Libeskind, dei Fuksas che progetta e costruisce "nuvole" in plastica, dopo aver realizzato monumenti al cattivo gusto ed all'inefficienza, come la Fiera di Milano a Rho.

Ma l'uso generalizzato dell'automobile ha anche l'effetto di impedire di "vedere" l'architettura. Quindi al momento attuale non esiste alcuna possibilità di creare una forma concreta di rifiuto verso il modernismo.

19 08 2008

Note

1) Raffaele Giovanelli: "L'AUTOMOBILE E IL SUO RUOLO DISUMANIZZANTE", pubblicato su *TORNARE ALL'ARCHITETTURA*, Vol. II.

2) La prima costruzione del Circo Massimo risale a Tarquinio Prisco, quinto re di Roma, che scelse l'ampio avvallamento paludoso fra il Palatino e l'Aventino dove fin dai tempi di Romolo si sarebbero svolti riti e giochi sacri in onore del dio Conso. Proprio durante la prima delle feste dei Consualia sarebbe stato consumato il ratto delle sabine, al quale i

romani, secondo la notissima leggenda, ricorsero come sbrigativo mezzo per dare inizio all'incremento demografico della città. Per più di ottocento anni dal tempo di Tarquinio Prisco fino al regno dell'imperatore Costantino ed oltre, quest'opera continuò ad essere ingrandita ed abbellita. All'epoca di Augusto il Circo Massimo in seguito ad interventi di ampliamento pare contenesse sino a 150 mila spettatori, che Traiano portò, con nuovi lavori, a 250 mila. La grandiosità del Circo Massimo è dovuta al fatto vi si svolgevano le corse dei carri e dei cavalli, delle quali i romani erano molto appassionati. Le gare potevano durare anche 15 giorni durante i quali si tenevano fino a 24 corse al giorno, con annesse varie cerimonie religiose. Era sufficiente recarsi al Circo per assistere alle corse, inebriarsi della velocità e dimenticare di guardare l'architettura.



Unici resti rimasti del Circo Massimo, accanto a una torre medioevale.

3) Gli Unni: *“Animali selvaggi”, “bestie a due zampe”, “semi-uomini che mangiano i loro vecchi”* e che *“bevono il sangue”* e *“si nutrono della carne scaldata sotto le selle dei loro cavalli”*: così erano definiti dai loro contemporanei gli Unni, popolo guerriero nomade di probabile stirpe turco – mongola, proveniente dall'Asia Centrale più interna (si ipotizza dalla Cina occidentale) e che intorno al 376 d.C. giunse in Europa, attestandosi sulle coste a nord del Mar Nero fino alle rive del Danubio. Non si deve credere che questi feroci cavalieri armati di corno, di frecce d'osso, di lacci e di reti costituissero un'armata sterminata. Si deve piuttosto pensare ad una miriade di minuscole bande pronte tanto a coalizzarsi per fronteggiare un nemico comune, quanto a combattersi tra loro. Gli Unni ebbero con l'Impero di Roma relazioni ambigue: scorrerie, compromessi e relazioni amichevoli si alternavano rapidamente. Prima gli Unni saccheggiarono alcune città dell'Impero romano e poi si posero in qualità di mercenari al servizio degli imperatori oppure di ambiziosi capi-esercito, avidi di potere. Ma, nello stesso tempo imposero un altissimo tributo in oro attuando una politica del ricatto su cui si fondavano i rapporti diplomatici fra Roma e gli Unni. La superiorità militare unna era dovuta principalmente all'impiego di piccoli ed agilissimi cavalli, su cui i cavalieri vivevano, commerciavano e addirittura mangiavano.

Gli Unni superarono il Volga e poi il Don, attorno al 376 d.C. invadendo le steppe a nord del Mar Nero, che in quell'epoca erano occupate da due confederazioni di gruppi tribali alleati, i Goti e i Sarmati. Vincitori in battaglia di tutti i gruppi che ostacolavano la loro avanzata verso ovest, gli Unni superarono il Danubio attorno al 420 d.C. e proseguirono i saccheggi e le devastazioni fino alla Pannonia dove si stanziarono per alcuni decenni. Nel frattempo, nel 445 d.C., era salito al potere il leggendario Attila. L'ascesa di Attila e del suo fragile impero, basato su una specie di democrazia militare, si arrestò nel 451 d.C. quando alle porte di Parigi, nella battaglia di Chalons, detta anche dei Campi Catalunici, l'orda barbarica venne parzialmente bloccata da un esercito formato da un'alleanza fra Romani, Visigoti, Galli e tribù germaniche.

(Vedi: <http://www.chessworld.net/chessclubs/asplogin.asp?from=418598>)

Pur avendo vinto la battaglia Ezio, il generale romano, non inseguì l'esercito di Attila che si era ritirato nel suo accampamento. Semplicemente desistette dal combattimento così che non ci furono né vincitori né vinti, ma Attila ordinò il ritiro verso la Pannonia. L'armata a cavallo degli unni si dimostrò inferiore alla strategia ed alla tecnica militare romana. L'argomento è ancora storicamente controverso, ma comunque è certo che la battaglia dei Campi Catalunici, rappresenta l'ultima grande vittoria dell'esercito romano. L'anno successivo Attila invase l'Italia, conquistando Milano e Pavia. Nel 453 d.C., dopo la sua morte, il regno che aveva creato, iniziò a disgregarsi.

L'importanza storica dell'invasione unna è altissima. Ha cambiato radicalmente il panorama etnico delle steppe dell'Europa orientale: nel giro di pochissimi anni i vecchi nomadi scito-sarmati di lingua iranica e goti di lingua germanica vennero spazzati via da un nuovo gruppo tribale di lingua turca. In realtà gli unni non penetrarono nel cuore della Germania perché, essendo piena di foreste ed acquitrini, era troppo inospitale per i loro cavalli. Al contrario essi trovarono un luogo ideale nella pianura ungherese. Ma le città di fondazione greca sulle coste del Mar Nero, entrate nell'orbita dell'impero romano d'Oriente dal III secolo d.C., prive di fortificazioni, vennero distrutte dalla ferocia dell'orda barbarica. Si verificò anche in questo caso una distruzione gratuita di architettura, le uniche imprese che gli unni sapevano compiere e che lasciarono una traccia sotto forma di rovine.

Non è quindi un caso se la dinastia imperiale cinese Han, fra la fine del I millennio a.C. e l'inizio del successivo, per fronteggiare e bloccare le scorrerie dei nomadi Hsiung-nu, considerati gli antenati orientali degli Unni d'Europa, intraprese la costruzione della Grande Muraglia, che tuttavia non fermerà poi l'invasione di Gengis Khan. La Grande Muraglia fu il simbolo concreto dell'architettura militare contro i nomadi. L'agricoltura della civiltà cinese venne protetta dall'architettura grandiosa della Grande Muraglia che si oppose alla civiltà del cavallo, della pastorizia, della rapina e della caccia.

A partire dalla seconda metà del IV secolo d.C. e per tutto la prima parte del V secolo d.C. su tutte le steppe dell'Ucraina appare una nuova cultura e un'arte mai vista prima.

Nell'ambito piuttosto omogeneo dell'oreficeria in "stile policromo", si rende riconoscibile una produzione e un gusto specificamente unni. Si tratta quindi di un'arte riguardante oggetti "portatili", nulla in comune con un'architettura. Si pensa che gli unni abbiano introdotto in Europa per la prima volta alcune innovazioni tecnologiche molto importanti, come ad esempio selle fisse, una nuova tipologia di bardatura del cavallo, ma soprattutto la staffa, mediante la quale venne rivoluzionata l'arte della guerra a cavallo. Infatti, l'associazione fra sella fissa e staffa metallica conferiva al cavaliere una stabilità che permetteva di vibrare colpi violentissimi con lunghe spade, asce, mazze oppure lance, senza perdere l'equilibrio, e anzi sfruttando la velocità e la destrezza del cavallo. La staffa fu l'invenzione che rivoluzionò l'impiego del cavallo e che fece sorgere la cavalleria come corpo militare di fondamentale importanza in tutte le guerre, dal Medioevo sino alla prima guerra mondiale e che fece del cavallo, con le bardature in seguito elaborate, il più importante mezzo di trasporto sino all'avvento dei mezzi motorizzati. Ma nei paesi europei il cavallo non venne utilizzato per correre in città. Non era consentito ciò che oggi è permesso con le motociclette e con le monoposto sportive.

Quindi il cavallo non ebbe influenza sul modo di vedere l'architettura, almeno dalla preistoria sino all'avvento dei mezzi meccanici.

4) Da la *Ricostruzione futurista dell'universo*:

«... Col *Manifesto tecnico della Pittura futurista* e colla prefazione al *Catalogo dell'Esposizione futurista* di Parigi (firmati Boccioni, Carrà, Russolo, Balla, Severini), col *Manifesto della Scultura futurista* (firmato Boccioni), col *Manifesto La Pittura dei suoni rumori e odori* (firmato Carrà), col volume *Pittura e scultura futuriste*, di Boccioni, e col volume *Guerrapittura*, di Carrà, il futurismo pittorico si è svolto, in 6 anni, quale superamento e solidifica-

zione dell'impressionismo, dinamismo plastico e plasmazione dell'atmosfera, compenetrazione di piani e stati d'animo. La valutazione lirica dell'universo, mediante le *Parole in libertà* di Marinetti, e *l'Arte dei Rumori* di Russolo, si fondono col dinamismo plastico per dare l'espressione dinamica, simultanea, plastica, rumoristica della vibrazione universale.

Noi futuristi, Balla e Depero, vogliamo realizzare questa fusione totale per ricostruire l'universo rallegrandolo, cioè ricreandolo integralmente. Daremo scheletro e carne all'invisibile, all'impalpabile, all'imponderabile, all'impercettibile. Troveremo degli equivalenti astratti di tutte le forme e di tutti gli elementi dell'universo, poi li combineremo insieme, secondo i capricci della nostra ispirazione, per formare dei complessi plastici che metteremo in moto.

...» Balla cominciò collo studiare la velocità delle automobili, ne scoprì le leggi e le linee-forze essenziali. Dopo più di 20 quadri sulla medesima ricerca, comprese che il piano unico della tela non permetteva di dare in profondità il volume dinamico della velocità. Balla sentì la necessità di costruire con fili di ferro, piani di cartone, stoffe e carte veline, ecc., il primo complesso plastico dinamico. Il parolibero Marinetti, al quale noi mostrammo i nostri primi complessi plastici ci disse con entusiasmo:

« L'arte, prima di noi, fu ricordo, rievocazione angosciosa di un Oggetto perduto (felicità, amore, paesaggio) perciò nostalgia, statica, dolore lontananza. Col Futurismo invece, l'arte diventa arte-azione, cioè volontà, ottimismo, aggressione, possesso, penetrazione, gioia, realtà brutale nell'arte (Es.: onomatopée. - Es.: intonarumori = motori), splendore geometrico delle forze, proiezione in avanti. Dunque l'arte diventa Presenza, nuovo Oggetto, nuova realtà creata cogli elementi astratti dell'universo. Le mani dell'artista passatista soffrivano per l'Oggetto perduto; le nostre mani spasimavano per un nuovo Oggetto da creare. Ecco perché il nuovo Oggetto (complesso plastico) appare miracolosamente fra le vostre. »

Fusione di arte + scienza. Chimica fisica pirotecnica continua improvvisa, dell'essere nuovo automaticamente parlante, gridante, danzante. Noi futuristi Balla e Depero, costruiremo milioni di animali metallici, per la più grande guerra (conflagrazione di tutte le forze creatrici dell'Europa, dell'Asia, dell'Africa e dell'America, che seguirà indubbiamente l'attuale meravigliosa piccola conflagrazione umana).

Le invenzioni contenute in questo manifesto sono creazioni assolute, integralmente generate dal Futurismo italiano. Nessun artista di Francia, di Russia, d'Inghilterra o di Germania intuì prima di noi qualche cosa di simile o di analogo. Soltanto il genio italiano, cioè il genio più costruttore e più architetto, poteva intuire il complesso plastico astratto. Con questo, il Futurismo ha determinato il suo Stile, che dominerà inevitabilmente su molti secoli di sensibilità.

MILANO, 11 marzo 1915 - Firmato: Balla, Depero, astrattisti futuristi

Il lavoro che segue: ***Mala architettura, mala politica***, di Maurizio Blondet, non a caso è l'ultimo dell'antologia. Qui viene detto da dove è nata l'architettura dell'occidente. Così in questo viaggio di ritorno, che abbiamo cercato di intraprendere, è necessario conoscere il punto da cui l'Architettura è partita. Le testimonianze della magnificenza ed insieme dell'umana grandezza delle opere dell'Impero Romano si possono vedere a Roma trasferite nelle grandi basiliche della cristianità, nei grandi palazzi della nobiltà romana, palazzi superiori alle regge dei re di una nazione europea.

Ma tutte le architetture europee prima, e quelle del resto del mondo poi, sono state influenzate da queste testimonianze.

I grandiosi antichi monumenti romani sono stati spogliati per secoli, ma sono stati anche imitati ed il loro spirito è stato assorbito da tutta l'architettura di Roma sino a pochi anni fa, sino a quando arrivò un certo Richard Meier, un architetto ebreo americano che il messaggio della romanità non lo conosceva neppure. Il Vaticano, in occasione dell'anno santo del 2000, gli affidò la costruzione della chiesa dedicata a Dio Padre Misericordioso. La chiesa voleva rappresentare delle vele, in realtà assomiglia più ad una grande cipolla che si sta spampinando. Il Comune di Roma seguì l'esempio e gli commissionò il disastroso e umiliante Museo per ospitare l'Ara Pacis. Un politico candidato sindaco, giurando che lo avrebbe distrutto, dai cittadini prese i voti per essere eletto. Diventato sindaco ricevette la visita di eminenti rappresentanti della comunità ebraica romana e la distruzione dell'obbrobrio venne rimandata perché c'erano cose più urgenti da fare. Tra queste cose urgenti pare che non ci fosse la sicurezza dei cittadini, perché nel frattempo Roma è diventata campo di battaglia delle guerre tra bande. E neppure nell'architettura ci si è allontanati dalla linea tracciata dai Meier e dai Fuksas.

Adesso dei monumenti antichi restano solo gli scheletri. Sono emerse intatte solo quelle parti che, per modifiche urbanistiche, vennero sepolte già al tempo della Roma dei Cesari.

Mala architettura, mala politica

[Maurizio Blondet](#) 07 Novembre 2009

Continuo a chiedermi se l'incomprensione, o sottovalutazione, dell'architettura di Roma non faccia tutt'uno con il fatale sviamento politico di quello che chiamiamo l'Occidente. Prego di non pensare che il tema sia inattuale. L'architettura è la forma d'arte più radicalmente «politica», perché è per essenza «pubblica». Non esiste un'architettura, diciamo «lirica», espressione di sentimenti privati, come esistono poesie liriche. Anche la villa privata del ricco, a Pompei o in Brianza, è – lo voglia o no l'architetto o il proprietario – «rappresentativa».

L'architettura è «epica» per sua essenza, monumentale: è il modo in cui il potere si auto-presenta in un dato momento storico, ed è insieme «un modello dell'universo che include la società umana». Sicché gli edifici, siano quelli sovietici o nazisti, siano anche i grattacieli delle corporations di New York, o le chiese di Fuksas, rivelano molto della natura del potere di oggi. Rivelano più di quanto vorrebbero.

Ma che cosa rivelano?

Non si può capire veramente se non li si confronta con l'architettura romana, l'architettura del potere pubblico per eccellenza, lo Stato e l'impero modello (e modellante) dell'Occidente. Io affermo qui che l'architettura fu l'arte in cui Roma ha superato ogni altra civiltà; e per la stessa ragione per cui Roma fu per eccellenza politica, e universalmente politica. Invece, vige il luogo comune che vuole Roma artisticamente secondaria rispetto alla Grecia in tutte le arti, e coinvolge nello stesso giudizio l'architettura romana; è, si dice, una derivazione della «perfezione» greca, che i romani avrebbero copiato, senza attingere ai vertici del Partenone, dei templi di Paestum...

E' imperdonabile che questo luogo comune abiti i romani d'oggi, forse per assuefazione incapaci di vedere la originalità delle rovine romane, e la sottostante originalità del potere romano.

Non sono io a dirlo. E' stato **Sergio Bettini**, uno dei più illuminanti storici dell'arte (1), a indicare la differenza basilare: nell'architettura greca è primario «l'elemento», mentre nella

romana domina «il legamento». Ed è Bettini a evocare il significato politico della differenza. L'architettura ellenica è basata sull'elemento perché «*resta aggrappata al particolarismo tipico della Grecia*», mentre il legamento romano «*esprime l'universalismo unitario che è tipico della mens romana*». Insomma, il Partenone è espressione del «separatismo» irriducibile della Grecia (le cui polis non riuscirono, o non vollero mai darsi uno Stato unitario), e le basiliche di Roma della volontà universale e unificante dell'impero, che riunì «genti diverse».

Che cos'è «l'elemento» che l'architettura ellenica privilegia? Impariamo a vederlo: i templi classici mantengono invariabilmente lo schema trilitico (due colonne che sostengono un'architrave), elementare ed arcaico (è lo stesso di Stonehenge). Ogni colonna o trabeazione «dichiara» la sua funzione: le architravi «pesano», le colonne reggono il peso; e questa funzione è sottolineata volontariamente, per un bisogno di razionalità geometrica-fisica. Nel dorico, lo sforzo è persino simulato dall'entasis delle colonne, che sembrano gonfiarsi come muscoli sotto il peso. I templi greci sono fatti di blocchi di pietra, grandi masse che restano in piedi grazie al loro singolo peso, prive di materiale coesivo.

L'architettura romana, al contrario, usa regolarmente materiale cementizio (piccole pietre affogate in una malta): materiale «legante» per eccellenza, a formare edifici che fin dall'inizio sono progettati non in relazione ai particolari, ma al «legame coesivo unitario». Si intuisce il senso politico-metaforico di queste descrizioni? Spero di sì.

Per usare altre metafore: il Partenone è meno un'architettura che una scultura, una forma da guardare dall'esterno (il suo interno è un'insignificante celletta, che racchiudeva il simulacro di Pallade); il Pantheon è essenzialmente un «interno», uno spazio dominato per servire agli uomini. Detto in altro modo ancora: l'architettura greca è una grammatica, quella romana è una sintassi.

Si aggiunga che malta, cemento e mattoni non erano mai stati, prima di Roma, materiali «artistici»: i romani li adottano da costruzioni utilitarie, cisterne ed acquedotti, spesso orientali: sono materiali in qualche modo «democratici» oppure «barbari». Ma Roma «include la barbarie» (che l'Ellade esclude), ed usa liberamente tali materiali tecnici per ottenere una espressività nuova; lo sforzo e i pesi, così visibili nel tempio greco, sono nelle costruzioni romane scaricati su muraglie cementizie esterne, sostanzialmente sottratte alla vista. Non ingannino le colonne, i capitelli, gli ordini greci delle costruzioni romane: essi sono ornamentali, non reggono nulla.



Il partenone

Difatti sono spesso «appliques», semi-colonne addossate a pilatri portanti. I greci coprono i templi con una tettoia piatta; per i loro architetti, non significava altro che una copertura qualsiasi. Nell'arte romana, è la copertura ad essere massimamente significativa: alzano volte e cupole, ed è con queste che raccolgono e unificano gli spazi verso un centro, ma senza rinunciare alla loro «articolazione». La tettoia greca può coprire uno spazio qualunque (per lo più, invariabilmente rettangolare).

Cupole e volte impongono a Roma complessi problemi, risolti con una fantastica varietà di nuclei portanti, ed essenzialmente con l'adozione della pianta centrale, per ottenere spazi interni «in tensione» mobile ed energica.

Entrambi hanno l'uomo come misura; ma i greci soddisfano l'uomo razionale, i romani esprimono (dice Bettini) «l'uomo come tensione, come forza che cerca un fulcro, energia fisica e potenza morale, volitiva. I romani sentono lo spazio come una dimensione continuamente articolata dalla volontà e dall'azione di esseri viventi», e proprio perciò esseri mortali, non divinità, nè tantomeno morti mummificati (come nell'architettura egizia).

E' una forma di costruzione, come la politica romana, supremamente vitale.

L'architetto romano vuole «raccolgere e unificare gli spazi» per ottenere «quell'effetto caratteristico di totalità dello spazio, a cui subordina tutte le forme particolari». Esattamente come l'impero romano. Ma fu «totalitario» questo impero, come suggeriscono i film pseudo-storici di Hollywood, e come siamo abituati a pensare senza pensarci?

E' proprio l'architettura – pubblica, del potere – a dirci che l'impero di Roma fu il contrario del totalitarismo. Che, per dirla con Salingaros (2), «insegna l'ordine con esempi costruiti», agevolando i «legami tra esseri umani, tra le persone e l'ambiente costruito», rafforzando sempre «l'interconnessione e la coerenza che definiscono la società umana e la nostra civiltà».

Questo dicono le mura di Roma, a chi sa ascoltarle.

A questo punto, consiglio una visita ad alcuni edifici romani: per «sentire» quella che fu l'atmosfera del potere romano. L'atmosfera di un'epoca è quella meno afferrabile («Chi non ha vissuto durante l'Ancien Régime non saprà mai capirne il profumo», disse Talleyrand), quella più passeggera: i libri di storia non possono rendercela. Ma possono renderla le arti. A Roma, l'architettura.



La cupola del Pantheon con le sue esedre

La nostra visita deve cominciare dal Pantheon, voluto da Adriano, che già rappresenta un raggiungimento perfettamente romano. Non vi fermate davanti al colonnato d'entrata, copia romana di un tempio ellenico, nemmeno tanto ben raccordata con la cinta muraria tonda che s'intravede dietro. Non è quello che interessa l'architetto; è l'interno, quello che gli preme. Entrare per la prima volta nel Pantheon è una grande esperienza personale, una visione immediata simile all'illuminazione, ed è un peccato che, per assuefazione o cecità ignorante, tanti romani d'oggi se la neghino.

Entrate dentro e lasciate che l'interno vi parli al cuore. Che cosa vi dice? Siete sotto una cupola grandiosamente potente, ma non minacciosa; una luce serena si spande dal lucernaio rotondo, e illumina tutto; sebbene una sfera perfetta e colossale possa essere iscritta nello spazio interno, esso non vi opprime. Voi siete all'interno di un grande spazio «serenamente dominato», senza sforzo. Benché monumentale, questo spazio è accogliente, «fatto per voi», come l'impero romano. Per di più, il vasto spazio qui racchiuso è in qualche modo «sostanza», quasi addensata: questa «concretezza» dello spazio è una qualità romana, e romana soltanto.

Il Pantheon è un grosso muro cilindrico che regge una cupola emisferica. E il cilindro murario è spesso sette (diconsi 7) metri. Ma come mai non vi opprime? Il fatto è che in quello spessore immane sono scavate nicchie ed esedre che si alternano; le nicchie sono ampie absidi semicircolari; le esedre sono ravvivate da colonne corinzie (che non reggono niente). Ed ora provate ad immaginare (a visualizzare) l'interno del Pantheon senza quelle nicchie ed esedre: vi sentireste immediatamente chiusi in una specie di proiettile d'acciaio, in una immensa cripta himmleriana. Lo spazio, da «sostanziale» e sensibile, diventerebbe troppo denso, un blocco metallico. «Totalitario», appunto.



Pantheon, l'interno – Lo spazio resta perfettamente dominato, ma è una dimensione «continuamente articolata dal desiderio, dalla volontà, dall'azione degli uomini».

Invece no. Le nicchie e le esedre scavate non solo annullano la sensazione intimidatoria di «massiccio», ma dilatano questo spazio, gli danno tensione; l'interno non è una semplice ogiva, ma un articolarsi elegante di spazi secondari eppure accessibili, e visibili. La potenza si coniuga con una misteriosa, mossa tendenza alla leggerezza. Ora, per vedere come sa evolvere questa architettura (laddove quella greca ripete immutabile lo schema rettangolare), andiamo al tempio detto di Minerva Medica, che era in

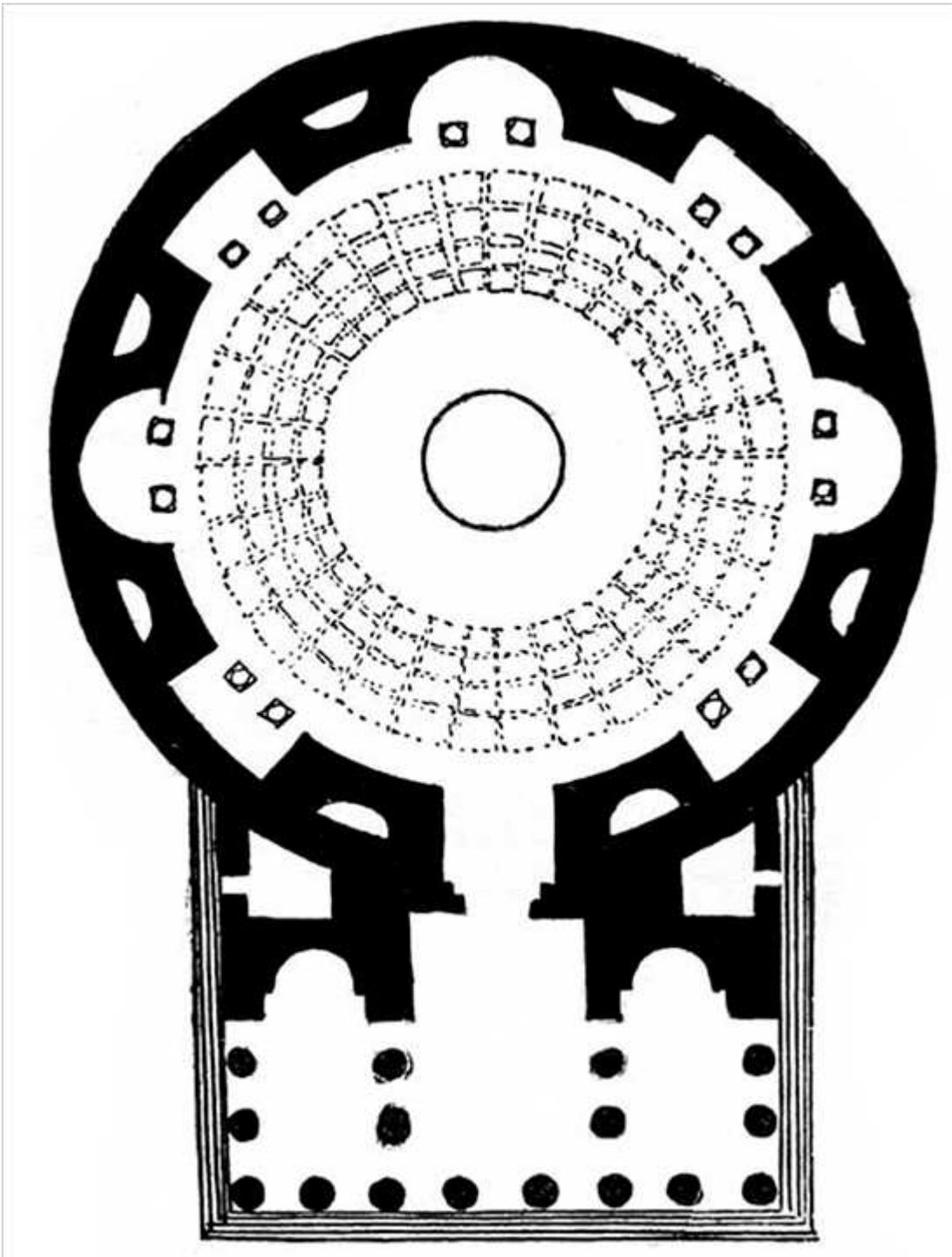
realtà una sala-ninfeo. Il rudere che ne rimane (la cupola fu lasciata crollare per incuria nel 1828), che rivela a vista i mattoni e le opere cementizie originariamente coperte da marmi preziosi, può non risultare leggibile subito al profano, anche se esso mostra la complessità ingegneristica dei problemi che dovettero essere risolti.





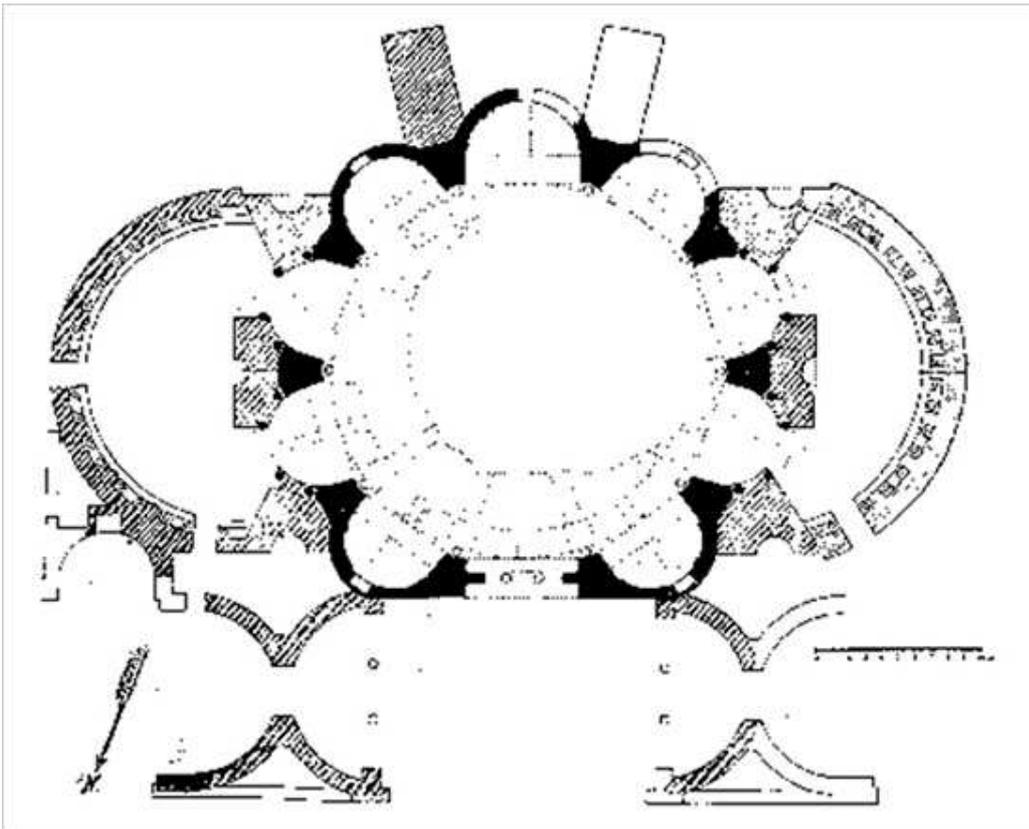
Minerva Medica

Ma guardiamo la pianta dell'edificio, e confrontiamola con quella del Pantheon:



Pianta del Pantheon

Vedete che cosa hanno fatto gli architetti a Minerva Medica? Le esedre e le nicchie, che nel Pantheon sono all'interno del nucleo murario, scavate nello spessore, sono state arditamente portate all'esterno, «sfondando per così dire la continuità interna della parete». Le absidi sono veri e propri ambienti, ma non sfuggono al centro; anzi ariosamente vi si riconducono. Immagine di Roma e dei suoi popoli, non più soggetti ma ora civites romani. Dall'accentuarsi della disposizione del Pantheon, nascono soluzioni in cui le nicchie diventano veri ambienti. «I costruttori hanno avuto l'ardire di portare le esedre dall'interno del nucleo murario all'esterno, sfondando per così dire la continuità dell'interna parete».



Pianta di Minerva Medica

Ma nemmeno questo risultato espressivo bastò. L'architettura romana tendeva per sua tensione interna verso soluzioni sempre più ardite, addirittura «anticonformiste», che però evitarono sempre il rischio del «rivoluzionario» e dell'arbitrario: contrariamente all'arte contemporanea, non cede mai alla tentazione del «famolo strano», che è profondamente anti-umana. Sa di essere un linguaggio, che è patrimonio «comune», che deve essere capito da tutti gli uomini – almeno da quelli che condividono la stessa cultura storica.

Per vedere a cosa questo impulso condusse, dobbiamo andare in via Nomentana, a Santa Costanza. Siamo in età costantiniana; è questo il mausoleo che Costantino volle per sé e le sue figlie (fra cui Costanza, tutt'altro che santa secondo Ammiano Marcellino).

Guardiamo l'interno, tenendo sempre presente il modello del Pantheon. Quelle che là sono pareti massicce, che definiscono lo spazio come corpo sostanziale, qui «si sono disciolte» in luce. Lo spazio centrale non è più racchiuso da una parete continua, ma da un altro spazio anulare, sfumato nella semi-oscurità.

Nel Pantheon la potente cupola si appoggia visibilmente sul muro perimetrale; a Santa Costanza, la cupola è emancipata dal cilindro murario, e sospesa illusoriamente su un anello centrale, e apparentemente sostenuta da colonne che, lo dico ancora una volta, non sostengono niente; il peso è arretrato sulla cinta muraria cementizia, la quale però – ecco il punto – è mantenuta deliberatamente in penombra. Le colonne accoppiate in granito, il cui slancio è ulteriormente accentuato dal pulvino (invenzione puramente romana), irraggiano dal centro; le loro trabeazioni, in strepitosa irradiazione prospettica, tendono verso l'esterno, verso la penombra indefinita dell'ambulacro, verso uno spazio idealmente illimitato.



Santa Costanza – «L'ambiente centrale non domina tutta la costruzione, ma si coordina alle altre parti, diventa parte dell'insieme».



Il pulvino sopra i capitelli a Santa Costanza

Sarebbe troppo lungo indicare la grandiosa originalità delle basiliche di Costantino, di Massenzio, delle terme di Caracalla, col traforarsi dei nicchioni (un effetto già presente in Minerva Medica) che portano la visuale verso l'aperta atmosfera; basterà dire che l'arti-

colarsi di grandi volte copre spazi enormi (400 metri per Cacaralla, a servire un pubblico di 1.600 persone) che non diventano mai amorfi – per confronto si pensi agli aeroporti dei nostri pagatissimi architetti contemporanei, sconfortanti «non-luoghi», segno di una incapacità artistica radicale.



Partenone – Colonne senza pulvino



Basilica di Massenzio



Terme di Caracalla –

Spazi enormi, che non diventano mai amorfi. In spazi vastissimi, l'uomo non si sente mai perduto nè disorientato.

Bettini: *«Nell'arte romana le volte e le cupole hanno la funzione fondamentale di raccogliere e unificare gli spazi, di ottenere l'effetto caratteristico di totalità dello spazio, a cui vengono subordinate tutte le forme particolari».*

Lo spazio sempre più complesso, mosso ed aperto, ma sempre sovraneamente, potentemente dominato.



Terme di Caracalla

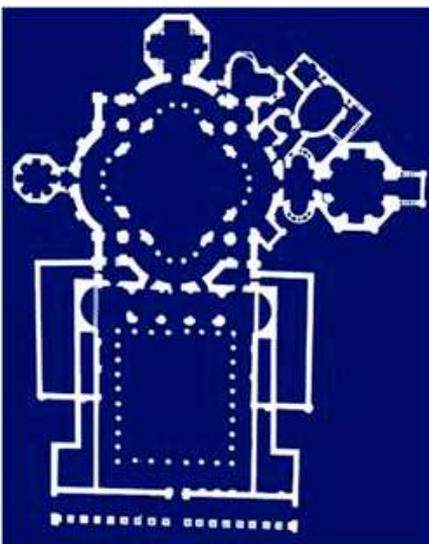
Per constatare le intenzioni ultime dell'architettura romana dovremo lasciare Roma, e andare a Treviri, a Milano, a Ravenna; siamo ormai nel tardo impero, paleocristiano; l'impero

deve esser difeso ai confini, ha addirittura perso la sua unità, i compiti difensivi impongono quattro capitali, è sorta la seconda Roma, Costantinopoli. Ma in quella che chiamiamo «decadenza», esso dà i suoi frutti architettonici più maturi, straordinari, insuperabili.



Basilica di San Lorenzo, Milano

– «Il gusto romano, sempre più, priva ogni singola forma del suo significato tettonico per ridurla a mera funzione dell'effetto totale dello spazio»



Pianta della basilica di San Lorenzo

La milanese basilica di San Lorenzo parte da modelli del tipo di Santa Costanza – una rotonda circondata da ambulacro – ma interpretato in modo da accentuare straordinariamente la «immaterialità» dello spazio che racchiude. Il peso della cupola possente non si scarica sui pilastri visibili del vano centrale; è tramesso sugli ambulacri per cadere, infine, su quattro torri angolari esterne, ossia non viste da chi sta dentro; sicché la cupola sembra staccarsi e librarsi in una leggerezza «mai prima raggiunta». L'effetto è accentuato dal tamburo (sempre più frequentemente adottato nella trada romanità) che solleva ancor più la cupola dallo spettatore, rendendola aerea.

I matronei, dei quali dal vano centrale si possono avere solo vedute oblique, «sfuggenti su spazi indeterminati e complicati», contribuiscono a dare all'osservatore la sensazione di trovarsi in uno spazio sì definito, ma «espanso, e senza precisi limiti materiali».

Credete che Fuksas o Renzo Piano, arruolati dai burocrati d'oggi, saprebbero fare qualcosa del genere?

San Lorenzo, con lo spazio centrale dilatato e dominante rispetto agli ambulacri, con la forte architrave che divide il piano terra dai matronei, conserva ancora la posata, ferma «gravitas» romana che abbiamo visto nel Pantheon.

Invece in San Vitale in Ravenna, capolavoro assoluto della massima arte tardo-romana, non c'è alcuna architrave che interrompa orizzontalmente lo slancio dei pilastri verso l'alto: «*Lo spettatore*», scrive Bettini, «*si trova senza preparazione alcuna al centro di uno spazio agitato, variabile*», uno spazio inquieto, che si irraggia verso «*indefinite lontananze, insondabili*».

I mosaici per di più trasformano tutto quello che era muro, o pilastro, in «una immateriale stesura cromatica». Il «centro» spaziale romano risulta come annullato in uno slancio verso l'alto e verso il lontano; tutto è privo di peso, illusionistico, fatto di luci e colori. Lo spazio si è smaterializzato, anzi spiritualizzato.

Giunto al suo termine storico, l'impero romano non muore, non decade, ma cede il suo spazio architettonico alla fede cristiana. Non a caso nè per usurpazione la Chiesa fece di quelle basiliche (in origine edifici civili) le sue chiese. Esse erano già pronte a dar voce all'intimità, alla preghiera, alla presenza del Corpus Christi, allo slancio verso l'alto.

Dal Pantheon fino a San Vitale, abbiamo dunque visto come si evolve lo spazio architettonico romano: l'energia dell'uomo romano «conquista» lo spazio senza mai perderne il controllo. Nell'architettura, Roma esprime la fiducia nella perfezione fondamentale del mondo (3) – e la sua energia fiduciosa e cordiale dilata i vani interni, li tende in absidi, in cupole; poi li fa «esplosione», li apre – ma senza mai renderli indefiniti, disorientanti e caotici. L'impero governa il mondo, senza mai schiacciarlo; trasforma l'orbe in urbe, il mondo naturale in Città, la città eterna.

Nei secoli, per contenere nella Città (con le sue utilità per l'uomo di carne) anche l'eterno, è come se gli edifici si gonfiassero come bolle, sotto l'impulso di una forza interna espansiva e luminosa; e alla fine conquistassero sempre più luce, sempre più pathos e «interiorità»; da materia concreta, lo spazio si fa immateriale, illimitato; «irrazionale», come avrebbe detto un greco.

Tutti gli stili seguenti (tranne il gotico, che è metafora di foreste germaniche), il romanico ed anche il barocco saranno continuazioni, interpretazioni di questa romanità evolvente; il barocco portandone alle estreme conseguenze, con le sue cupole ovali, l'illusionismo fantastico, fino al capriccio.

Che cosa sono al confronto gli edifici pubblici, prima delle dittature novecentesche, ed oggi della dittatura molle, burocratica? Effetto architettonico di cattiva politica.

Le chiese di Fuksas? Sintomo di cattiva fede, di malafede di cattivi vescovi o burocrati committenti, mostri freddi senz'anima, che vogliono rappresentare architettonicamente le loro anime morte.



San Vitale a Ravenna

Imparate, lettori, a guardare Roma; a sentirne l'architettura nei muscoli e nel sangue, come «vostra». Può essere l'inizio della terapia di cui abbiamo bisogno, come cittadini, come cristiani.

1) Sergio Bettini, «Lo spazio architettonico da Roma a Bisanzio», Bari, 1978.

2) Nicos Salingeros, «Antiarchitettura e decostruzione», Firenze, 2005. Per contro, l'architettura contemporanea vuole imprimerci la visione «di un mondo distrutto, di un universo ridotto in briciole, in frantumi». E fa ciò deliberatamente, per nuocere agli uomini e per odio alla tensione al divino. Lo ha detto chiaramente Libeskind, uno degli architetti decostruttivisti che vanno per la maggiore (nel senso che ricevono commesse dalle burocrazie pubbliche): «Proprio qui, nel campo del sacro, il Bauhaus dichiarò guerra e portò devastazione... Gli dei furono rovesciati, gli ordini infranti, le mura abbattute, il centro rimosso»: quel «centro» che fu il nucleo irrinunciabile dell'architettura di Roma. E Derrida, filosofo decostruzionista, esalta le nuove architetture alla Fuchsas come «una critica a tutto ciò che ha subordinato l'architettura a qualcos'alto, il valore di utilità, bellezza, vivibilità». Insomma l'architettura d'oggi rifiuta di essere utile, bella, e persino vivibile. Per odio dell'uomo. Si riconoscerà in questo rifiuto l'urlo di Lucifero: «Non serviam», non servirò. Si potrebbe credere che nessuno sia disposto a pagare miliardi per un'architettura deliberatamente inseribile. Invece no: la pagano le burocrazie pubbliche e clericali, i mostri freddi del totalitarismo molle, che «non hanno bisogno della partecipazione degli esseri umani».

3) La fiducia nella perfezione fondamentale del mondo è la fiducia che il mondo sia fatto e ordinato per l'uomo. Non un caos dominato dalla violenza, dall'insensatezza e dall'ingiustizia, e nemmeno il mondo freddo governato dalla matematica, dall'astrofisica, ma un universo creato da un amore cordiale per l'umanità e per le relazioni che gli uomini intrattengono fra loro. Roma fu una civiltà per eccellenza «cordiale» (faceva acquedotti e terme) e

per questo la sua architettura potè infine «contenere» il cristianesimo, che non dovette crearsi un'architettura propria. Ovviamente, questa fiducia rimanda a Dio, perchè il mondo «di qua» è effettivamente dominato dalla violenza e dall'ingiustizia, se lo si considera in sè. Per secoli, l'architettura ha espresso la fiducia che il mondo di qua non esaurisce l'esperienza umana, non chiude l'uomo: che l'ingiustizia e la violenza non sono l'ultima istanza, che ci si può appellare ad un ideale più alto, che è il Bene. Cito Salingeros: *«Nelle prime religioni lo spirito creativo si manifestava ovunque, e non soltanto in tipi particolari di artefatti sacri. Gli oggetti utilitari venivano realizzati secondo la stessa filosofia degli edifici: erano cioè la rappresentazione della complessità e della bellezza dell'universo come meglio poteva essere compreso dall'essere umano a quell'epoca. Ogni credente accetta che Dio sia realmente ovunque, così per millenni abbiamo tentato di costruire tutto ciò che ci circondava secondo una logica superiore. Ciò generava una tensione con le opposte forze dell'economia, dell'utilitarismo, della moda, che evitava ai nostri edifici di essere privi di vita»*. Ecco una bella descrizione della fede nella perfezione fondamentale del mondo.