

CRITICA AI FONDAMENTI DELL'ARCHITETTURA MODERNA

Le ragioni “politiche” del brutto

Perché molti politici scelgono deliberatamente di far costruire edifici brutti? Spesso sono dotati di sufficiente sensibilità per valutare appieno l'entità del brutto che stanno approvando.

Le ragioni esistono e non sono di immediata percezione.

Sostenendo il brutto costoro ottengono di intimidire il pubblico al quale viene ripetuto sino alla nausea che il giudizio deve essere riservato a chi ha competenze in materia.

Quindi ottengono il risultato di espropriare la maggioranza delle persone della facoltà di formulare giudizi sui nuovi edifici e sulla modifica dei vecchi.

Se invece di un politico autore cosciente del brutto è un costruttore edile, egli può ottenere il risultato di far digerire ai clienti prezzi alti e qualità non eccelse dell'immobile.

Ma anche gli architetti vengono tenuti sotto pressione. Infatti con il trionfo della banalità del brutto non ha più alcun valore la bravura ma solo la dedizione e la sottomissione ad un politico a un gruppo di potere. Anche molti architetti, particolarmente privi di doti naturali e di dedizione al lavoro, possono aspirare al successo utilizzando strumenti clientelari. Costoro saranno naturalmente inclini a sostenere con entusiasmo l'attuale meccanismo di selezione. Poiché gli architetti realmente di valore sono una esigua minoranza rispetto al totale dei laureati in architettura, è ovvio che la speranza che questi possano raggiungere la fama di “grandi” sono praticamente nulle.

Infine è venuto a mancare il giudizio del pubblico che è al di fuori delle influenze dirette della politica e dei gruppi finanziari. Le cause di questa assenza sono molteplici. Innanzi tutto abbiamo la stampa ed i mezzi di informazione che sono ovviamente legati al potere politico ed economico. Viene poi la carenza di cultura. La storia dell'architettura viene insegnata in modo da far accettare acriticamente lo stile moderno. Esiste poi la velocità. Per la vita moderna la velocità è un valore, essa impone spostamenti rapidi nelle città, così che a causa del ritardo creato dalla fisiologia della visione le mostruosità disposte lungo le vie di scorrimento non possono essere viste. Infine abbiamo l'effetto dell'assunzione di sostanze stupefacenti anche da parte di molti che sono nelle stanze del potere. L'effetto degli allucinogeni si traduce in una percezione distorta della realtà spaziale e temporale. Viene distrutta alla radice la percezione del bello che viene sostituito con la proiezione dei demoni interiori.

Sono debitore ad un lettore (che si è qualificato come architetto) che poco tempo fa, mi ha scritto che un qualsiasi studente del secondo anno del corso di architettura avrebbe potuto confutare le mie argomentazioni e mi ha anche accusato di citare Bruno Zevi senza averlo letto. Questo mi ha stimolato ad approfondire ancora l'opera di Zevi, che ha avuto il merito all'inizio di introdurre un modo nuovo e dissacrante di vedere l'architettura, ma che poi ha la responsabilità di aver volutamente distorto il giudizio su ciò che ci viene propinato da un'architettura in perenne e forsennato rinnovamento formale. Zevi è diventato una bandiera per la massa osannante l'architettura moderna. Poiché la produzione letteraria-scientifica di Zevi è vastissima prenderemo in esame solo due libri abbastanza lontani nel tempo in modo che si possa vedere l'evoluzione del suo pensiero: “*Saper vedere l'architettura*” (1) del 1956 e “*Il linguaggio moderno dell'architettura – Guida al codice anticlassico*” (2) del 1973.

Il primo libro ebbe un grande successo poiché si presentava anche come un utile strumento didattico. Il primo capitolo: *L'ignoranza dell'architettura* è il più interessante se visto oggi, dopo che siamo arrivati ad un punto in cui l'architettura non può ancora

continuare ad essere ignorata a causa dell'invasione e della prevaricazione di molti edifici costruiti o in costruzione.

In quegli anni la quasi totalità dei libri sull'architettura iniziavano descrivendo il disinteresse del pubblico per la nuova architettura. Oggi sappiamo che fu proprio quel disinteresse, peraltro voluto, a permettere la crescita di un'architettura "brutta" ed ostile all'uomo.

«Il pubblico si interessa di pittura e di musica, di scultura e di letteratura, ma non di architettura. Come non esiste un'adeguata propaganda per diffondere la buona architettura, così non esistono strumenti efficaci per impedire la realizzazione di brutture edilizie. La censura funziona per i film e per la letteratura, non per evitare scandali urbanistici ed architettonici eppure ognuno è padrone di chiudere la radio e di disertare i concerti ... di non leggere un libro, ma nessuno può chiudere gli occhi di fronte all'edilizia che forma la scena della vita cittadina e porta il segno dell'uomo ... nel paesaggio.»

Andiamo con ordine: l'arte non ha bisogno di propaganda perché l'arte nasce con la propaganda incorporata, anzi l'arte è la propaganda di se medesima.

Un'arte che ha bisogno di una propaganda aggiuntiva per essere notata ed apprezzata non è arte. Il disinteresse del pubblico aveva una causa ben precisa: istintivamente (che è poi quello che conta) ci si allontanava da un'architettura che non era accettata ma subita. Appunto perché *nessuno può chiudere gli occhi di fronte all'edilizia*, tutti cercavano di non vedere, ignoravano le brutture compiute sia dai palazzinari sia dagli allora giovani architetti che aspiravano alla notorietà ed a passare alla storia. Possiamo dire: **il sonno della ragione produce mostri**. A furia di chiudere gli occhi ci ritroviamo estranei nelle nostre città, dopo esserci sobbarcati costi e disagi incredibili per costruirle. Ma Zevi non si trattiene neppure dal tagliare in panni addosso anche ai suoi amici e questo è un merito. *«Gli architetti professionisti che ... hanno una profonda passione per l'architettura nel senso vivo della parola, mancano oggi, in gran parte, di una cultura che dia loro diritto di entrare legittimamente nel dibattito storico e critico. La cultura degli architetti moderni è troppo spesso legata alla loro cronica polemica. Lottando contro l'accademismo falsario e scopiizzatore, essi hanno più volte, sia pure inconsciamente, dichiarato il loro disinteresse per le opere autentiche del passato, ed hanno così rinunciato a trarre da queste l'elemento conduttore vitale e perenne senza il quale nessuna nuova posizione d'avanguardia si amplia in una cultura.»* In altre parole: anche voi grandi architetti leggete questo mio libro e così imparerete a vedere l'architettura del passato ed avrete ispirazioni valide.

«Non parliamo solo di F. Ll. Wright e della sua ostilità verso il Rinascimento italiano; a un genio tutto è concesso, ... Ma anche il culturalismo di Le Corbusier, questo sfiorare superficialmente e giudicare per impressioni le epoche storiche dell'architettura costituisce piuttosto un elegante ... esercizio intellettuale che un fecondo apporto di rinnovamento critico. "Les yeux qui ne voient pas", gli occhi che non vedevano la bellezza delle forme puriste, oggi non vedono e non intendono le lezioni dell'architettura tradizionale. ... E' compito della seconda generazione di architetti moderni, una volta superata la rottura psicologica dell'atto di gestazione del movimento funzionalista, ristabilire un ordine culturale. Passato il tempo dello sfoggio di novità e dei manifesti di avanguardia, l'architettura moderna si inserisce nella cultura architettonica, proponendo anzitutto una revisione critica di questa stessa cultura.»

Come vedremo più avanti, esaminando l'altro libro di Zevi, si scopre che questo è giustamente il suo chiodo fisso. La nuova architettura deve darsi regole e statuto, deve trovare una collocazione nella storia dell'architettura. Non può in eterno continuare a fare la rivoluzione e fare sfoggio di novità ad ogni costo. Invece nel mezzo secolo, che è

seguito dalla scrittura di questo libro, l'architettura è rimasta "moderna" proprio evitando artificialmente di uscire dalla fase rivoluzionaria. Ne è venuto fuori un mostro senz'anima, un cadavere del quale non si può evitare la putrefazione, un aborto che prolifera escrescenze tumorali.

A confermare il mio atteggiamento critico degli anni '70 è sopravvenuto recentemente la conoscenza del gruppo che fa capo a Nikos Salingaros, di cui riporto pochissimi tratti del suo ultimo libro(3).

Il clima prima favorevole all'architettura moderna sta mutando. Le idee di Salingaros.

Utilizzando queste poche citazioni si vede come in questi ultimi anni stia mutando il clima attorno all'architettura moderna e come questa stia perdendo consenso rispetto agli anni in cui furoreggiavano le idee di Bruni Zevi.

Parlando dell'architettura attuale Salingaros dice:

*«... Ci troviamo di fronte al misticismo di un culto che utilizza la terminologia scientifica come coacervo di parole magiche, il cui effetto è attribuibile soltanto al loro suono. Il culto ignora intenzionalmente il significato (vero) della scienza. Funziona perché la gente comune non ha una formazione scientifica ... (ma percepisce la Scienza come una fonte di verità e di 'miracoli' inoppugnabili) ... E' una ironia del nostro tempo che tale culto, fondato sull'ignoranza, sopravviva e fiorisca ed abbia preso il controllo dei mezzi di comunicazione e delle Scuole d'Architettura. ... L'Architettura contemporanea proclama a voce alta di essere fondata sulle filosofie decostruttiviste ma, come tutte le sue dichiarazioni, anche questa ha un valore solo propagandistico. ... Il celebre filosofo britannico **Roger Scruton** li ha criticati, e di conseguenza ha perso il suo posto di professore ... Adesso vive in una fattoria ... E' in atto una deliberata aggressione ai nostri sensi che usa il meccanismo percettivo per generare ansietà fisica e angoscia».*

«... Tutte le città più belle del mondo, Roma Eterna compresa, stanno per essere distrutte dalle immagini aliene di un'Architettura autoproclamatasi 'contemporanea'. La distruzione intenzionale, che sembra una componente necessaria del Culto della contemporaneità, sta facendo più guasti di tutte le Invasioni barbariche».

«... Enormi quantità di energia vengono spese per convincere le persone che gli edifici del nostro ambiente contemporaneo sono validi, anche se quasi tutti pensano il contrario. ... gli stili non sono equivalenti ... alcuni stili hanno effetti deleteri non solo sull'ambiente costruito, ma anche su tutta la società. ... E' innegabile che le più grandi creazioni architettoniche dell'umanità siano sorte come risposta al fervore religioso La religione nasce dalla necessità di cogliere un universo che sfugge alla nostra comprensione a causa della sua profonda e ordinata complessità. ... Una mitologia religiosa ... dà anche consolazione e stabilità contro la prospettiva spaventosa di una mancanza di senso nella vita ... La loro unica tattica progettuale (degli architetti modernisti) si riduce a un gesto morfologico banale e casuale che toglie alla forma qualsiasi significato ... Sembra quasi che gli architetti abbiano letto il trattato di Hans Balhassar, 'The glory of the Lord', che collega la bellezza alla gloria di Dio. Sembra che lo abbiano letto ma allo scopo di fare esattamente il contrario. Tutto ciò che è naturale, bello, sacro e santo viene negato, ridicolizzato ..., e per di più con un'insistenza fanaticca. ... Nella sorprendente adozione di ciò che è, tutto sommato, empio, anche la Chiesa ha abbracciato l'architettura modernista. Il risultato è che molti non hanno più intenzione di prender parte alle funzioni religiose in edifici ecclesiastici nuovi che li fanno star male.»

Occupiamoci di Bruno Zevi.

Ma torniamo ora a Zevi per scoprire la sua volontà di fare esattamente il contrario di tutto ciò che si faceva “prima”. Questo è affermato con chiarezza nel secondo testo esaminato. Se questa volontà di creare il nuovo a costo di entrare nel regno del brutto è il presupposto su cui si fonda l’architettura, si può dire allora che la battaglia condotta dal gruppo di Salingeros ed i suoi amici è generosa ma un po’ tardiva e pecca di ingenuità. Ciò che oggi essi rimproverano all’architettura “moderna” era già enunciato e programmato nei suoi “sacri” testi di quaranta, cinquanta anni fa ed era incluso nelle sue idee fondanti. Bastava leggere quei testi e tirare le conseguenze. Oggi siamo in una fase in cui quelle premesse vengono integralmente portate a compimento senza alcun limite e pudore. Ma non si può scoprire ora che ad esempio l’architettura moderna non applica la simmetria quando sul rifiuto della simmetria era stato costruito uno dei pochi dogmi di base.

In particolare i risultati di una rilettura di un testo di Zevi (2): «*IL LINGUAGGIO MODERNO DELL’ARCHITETTURA – Guida al codice anticlassico*» si prestano a diventare così uno studio critico dei fondamenti di tutta l’architettura moderna.

La critica all’architettura “moderna” è nata quando questa ha fatto la prima apparizione. Ciò è fisiologico. Nell’architettura la critica costituisce uno degli elementi essenziali per la creazione finale dell’architettura realmente costruita.

I sostenitori delle più recenti tendenze dell’architettura dicono che se le critiche avessero vinto nel recente passato non avremmo avuto alcuna innovazione, ma solo la ripetizione, con poche varianti, dello stile architettonico precedente. Secondo costoro oggi saremmo orfani di tanti capolavori del modernismo (alcuni già scomparsi o in degrado). Coloro che invece iniziano ad essere infastiditi dalla nascita di tanti edifici sbilenchi, evanescenti nelle loro vitree trasparenze ed agghiaccianti riflessi, si augurano che questa frenesia modernista, piena di isterismi, stia per finire e si apra una nuova pagina della storia dell’architettura. Ma per voltar pagina bisogna chiarire le basi ideologiche dell’architettura attuale e metterle in discussione.

Le riflessioni partono dai concetti anticlassici di Bruno Zevi. Rileggendo oggi il testo (2) di Zevi: si scopre che le prime critiche all’architettura moderna sono formulate proprio in questo libro, che paradossalmente è stato considerato un punto fermo per gli architetti delle ultime generazioni.

Quando il libro uscì agli inizi degli anni ’70 quelle stesse critiche apparivano come un espediente dialettico per rafforzare poi le lodi e gli encomi che nel proseguo venivano distribuiti ai principali esponenti dell’architettura moderna. Oggi, in un clima di iniziale ripensamento, quelle critiche assumono (involontariamente) un significato autentico, in un certo senso profetico. Il primo capitolo dal titolo: “*Premessa: parlare architettura*” mandò in estasi generazioni di architetti per aver affermato in modo così esplicito essere l’architettura un linguaggio. Per tutto il libro si cercheranno di stabilire parole e sintassi di quel linguaggio senza arrivare ad altra conclusione che dire: guai a voi architetti se non trovate un linguaggio con le sue regole ben codificate. Questo è l’inizio:

«*Premessa: parlare architettura.*

Nel 1964 John Summerson pubblicò un saggio intitolato: “The classical language of Architecture”, ... Ho atteso per un decennio il suo naturale, indispensabile complemento: The anticlassical Language of Architecture, ma né Summerson né altri lo ha scritto. .. la lacuna va colmata... siamo già in ritardo. Senza una lingua, non si parla.. ... nel corso dei secoli, una sola lingua architettonica è stata codificata: quella del classicismo.»

Forse con “codificare” Zevi intende descrivere e catalogare? Oppure stabilire regole e precetti per continuare a costruire secondo uno stile? Nel primo caso significa che qual-

siasi architettura del passato è diventata classicismo. Nel secondo caso che qualsiasi architettura del passato alla quale sono state date regole e precetti è diventata “classicismo”. In ogni caso se per Zevi il classicismo è l’abominio della perversione etica ed estetica ne dovremmo concludere che per salvare l’architettura moderna dal pericolo del classicismo non dovremmo mai costruirla attorno a una codificazione, che infatti poi non è stata costruita. Poiché questa frase si incontra nella prima pagina del libro si dovrebbe dedurre che non valga la pena proseguire e quindi mettere qui la parola fine. Ma Zevi è imperturbabile e prosegue per arrivare sino alla fine a pagina 277.

Proseguiamo perché il bello viene subito dopo. Infatti Zevi inaspettatamente si rivela essere il più violento critico del modernismo. Egli prosegue così:

“Tutte le altre (lingue architettoniche – si suppone), sottratte al processo riduttivo necessario per diventare lingue (quindi subito conferma che per costruire un codice qualche forzatura o ingabbiatura bisogna pur farla), sono state considerate eccezioni alla regola classica e non alternative dotate di vita autonoma.”

Cerchiamo di chiarire facendo un esempio: l’architettura medioevale delle abitazioni civili del popolo non ha mai avuto regole che ne abbiano determinato rigidamente lo stile, non rispettava certo i canoni o i codici dell’architettura delle chiese o dei palazzi dei nobili dell’epoca. Quindi si tratta di un’architettura senza un codice che Zevi vorrebbe qui considerare molto vitali perché non “classiche”. Si può supporre che se trovassimo a posteriori un codice per quell’architettura la faremmo diventare “classicista” e quindi la distruggeremmo agli occhi dei critici attuali?

Ma qui viene l’assurdo: «*Anche l’architettura moderna, sorta in polemica antitesi al neoclassicismo, se non viene strutturata in lingua, rischia di regredire, una volta esaurito il ciclo dell’avanguardia, ai frusti archetipi Beaux-Arts.*»

Secondo la teoria dello “stato nascente” di alberoniana memoria, se un movimento (in questo caso la rivoluzione modernista) non sfocia in un rinnovamento delle istituzioni, abortisce e muore rapidamente. Se invece vince e crea una nuova istituzione in ogni caso il movimento poi lentamente si esaurisce sino all’arrivo della prossima “rivoluzione” creata a sua volta dal sovraccarico depressivo che nasce dall’invecchiamento “naturale” dell’istituzione precedentemente rinnovata. L’architettura moderna per non invecchiare ha bloccato il ciclo naturale (ha instaurato una rivoluzione permanente che sarebbe successivamente innescata dai nuovi “grandi” maestri) e rimane ostinatamente moderna senza mai creare una qualsiasi forma di istituzione o di codice, proprio quello che invece ingenuamente Zevi dice di voler fare in questo testo, che poi sarebbe alla base delle teorie dell’architettura moderna.

«*Situazione incredibile assurda. Stiamo dilapidando un colossale patrimonio espressivo perché eludiamo la responsabilità di precisarlo e renderlo trasmissibile (ma se venisse precisato non diventerebbe una sorta di neoclassicismo?). Tra poco, forse, non sapremo più **parlare architettura**; in realtà, la maggioranza di coloro che progettano e costruiscono oggi biascica, emette suoni inarticolati, privi di significato, non veicola alcun messaggio, ignora i mezzi per dire, quindi non dice e non ha niente da dire.*»

Parole involontariamente profetiche dette agli inizi degli anni ’70 ed applicabili oggi perfettamente ai Libeskind, ai Fuksas, ai Nouvel e tanti altri emuli di Frank Gehry, quello citato per dargli un suo “capolavoro”, realizzato per il MIT, è così sbilenco che è impossibile impedire all’acqua di entrare (4). Zevi prosegue:

“Pericolo anche più grave: esautorato il movimento moderno, non saremo più in grado di leggere le immagini di tutti gli architetti che hanno parlato una lingua diversa dal classico, i paleolitici, i maestri tardo-antichi e medioevali, i manieristi e Michelan-

gelo, Borromini, le figure Arts and Crafts e Art Nouveau, Wright, Loos, Le Corbusier, Gropius, Mies, Aalto, Sharoun, i giovani da Johansen a Safdie.”

Nell'incredibile minestrone anche qui si manifestano parole profetiche. Tutto vero! Oggi, grazie alle attuali scuole di architettura, dove la cultura storica è molto modesta, non siamo più in grado di capire proprio l'architettura non codificata e non codificabile, anche perché è stata etichettata come vernacolare con estensione al passato. Michelangelo e Borromini con un colpo di mano vengono annessi al rango di anticipatori del modernismo e mischiati con la serie di architetti oggi già dimenticati, compresi gli allora giovani Johansen e Safdie che non pochi giudizi negativi hanno poi collezionato. Con il primo capitolo ha inizio l'enunciazione degli invarianti:

«L'elenco come metodologia progettuale.

Principio genetico del linguaggio moderno, compendia in sé tutti gli altri. Segna la linea di demarcazione etica e operativa tra coloro che parlano in termini attuali e i ruminanti delle lingue morte ... Si tratta quindi di un'invariante basilare del codice contemporaneo.»

Cerchiamo di capire: se coloro che non parlano in termini attuali, cioè non si sono accodati con entusiasmo al modernismo, sanno solo ruminare lingue morte, non si comprende come il linguaggio moderno abbia come *principio genetico* la proprietà di compendiare in sé tutti gli altri linguaggi, che non possono non essere quelli precedenti. In realtà il linguaggio moderno ha decretato la morte di tutti i linguaggi precedenti e li compendia distruggendoli, cosa che appare ovvia guardando le opere costruite dal modernismo. Infatti così prosegue:

«L'elenco (cioè elencare per distruggere le concezioni consolidate sui particolari degli edifici) implica il disfacimento e la ripulsa critica delle regole classiche, cioè delle convenzioni di qualsiasi origien ... Nasce da un atto eversivo di azzeramento culturale che induce a rifiutare l'intero bagaglio delle norme e dei canoni tradizionali (ecco come intende compendiare in sé gli altri linguaggi), a ricominciare da capo, come se nessun sistema linguistico fosse mai esistito, e dovessimo costruire, per la prima volta nella storia, una casa o una città. ... Ricostruisce, rivive il processo di formazione e sviluppo dell'uomo, e constata che, nel corso dei millenni, gli architetti hanno più volte azzerato la scrittura figurale (?), cancellando ogni precetto ... Gli spiriti autenticamente creativi hanno sempre azzerato.» p. 14 (2)

Gli azzeramenti si sono verificati quando per tragici mutamenti politici e militari una civiltà è stata distrutta totalmente, come ad esempio le civiltà delle Americhe con l'invasione degli europei. L'architettura incaica si arrestò. Persino le invasioni barbariche nel mondo occidentale non azzerarono il linguaggio dell'architettura romana e greca, persino la rivoluzione del cristianesimo finì con l'assorbire, sia pure in parte, il linguaggio dell'arte sacra precedente. La foga polemica di Zevi non conosce ostacoli, neppure quelli della realtà storica! L'ossessione della creazione del nuovo ad ogni costo domina gli attuali “grandi” architetti, che sono forsennatamente impegnati a differenziarsi tra di loro, a creare uno loro stile personale. Quindi applicano il principio dell'azzeramento progressivamente anche all'interno dello stesso modernismo.

Nell'analisi dei particolari costruttivi Zevi inizia dalle finestre: *«Non c'è motivo di uniformare le finestre, mortificando la loro specificità; una volta sottratte all'imperio classicista, saranno più efficaci quanto più diverse, veicoli di messaggi plurimi.»*

Ma Zevi cerca di neutralizzare anche le critiche, almeno quelle più spontanee: *«... tutto ciò non porta all' “accademia della sregolatezza”, al trionfo dell'arbitrio? »* così risponde: *«... arbitrio? Al contrario, il classicismo è totalmente arbitrario, in quanto mitizza l'ordine astratto, oppressivo delle libertà e delle funzioni sociali. L'elenco conduce alla sregolatezza? Sacrosanto disordine che scalza l'ordine idolatrico, i tabù della “serie”,*

*della massificazione alienante. Contesta la produzione industriale neocapitalista, come fece a metà dell'Ottocento la riscossa di **William Morris** rispetto a quella paleocapitalistica .»*

Lunga divagazione su William Morris ed il suo tempo.

Sul procedimento dialettico ogni commento è superfluo. Zevi on questa occasione si scava la fossa da solo. Invece è opportuno rilevare l'interpretazione deformata che viene data alla figura di William Morris (1834- 1898), un socialista che proveniva da una famiglia molto ricca, autore tra l'altro della celebre “casa rossa”, indicata come una sorta di pre-modernismo per aver ripudiato simmetrie e regole neoclassiche.

In un ottimo lavoro (5) di Michael Witeway e di Augusto Morello viene chiarito il ruolo di Morris e del movimento Arts & Crafts, che fu elitario e pregiudizialmente contrario alla produzione industriale, ben lontano dal mito che gli costruirono attorno i corifei del modernismo alla continua ricerca di antesignani.



Fig. 1 La “red house” di William Morris (1859).

Morris nel 1859 aveva costruito per se la famosa “red house” in stile medioevaleggiante come era di moda in quegli anni. Naturalmente aveva dovuto ignorare simmetrie e vincoli consueti negli edifici rinascimentali. Questo fu sufficiente perché poi i critici sostenitori del modernismo gridassero al miracolo della futura nascita di un nuovo stile, una specie di primo segno in embrione del modernismo stesso. In realtà il movimento Arts & Crafts fu la ribellione degli aristocratici contro l'imbarbarimento dei primi prodotti industriali, realizzati con forme di pessimo gusto. Il movimento promosse il ritorno a prodotti nelle forme tradizionali e con processi di produzione manuali. Coetaneo di Morris fu **Cristopher Dresser** (1834 – 1904), il vero precursore del design industriale. Egli fece fare un salto di qualità ai prodotti industriali, anche se purtroppo la sopravvenuta crisi economica prima e la guerra mondiale poi fecero dimenticare il suo contributo, riscoperto solo alla fine della seconda guerra mondiale. Dresser creò forme moderne secondo lo sviluppo naturale che l'arte moderna raggiunse poi solo in pochi casi, quando non ascoltò le esortazioni a negare il passato per il gusto della negazione fine a se stessa, quando non scelse di distruggere il bello, l'armonia per preferire la malvagità del brutto senza vita. Ma Dresser non viene annoverato tra i precursori, Dresser non viene ricordato perché non ebbe mai il sostegno ideologico che invece non mancò a Morris, l'artista nato ricco e socialista per vocazione.

Alle spalle di Morris giganteggia **John Ruskin** (6), figura carismatica, uomo poliedrico, attore di primo piano dell'Inghilterra vittoriana. Ma anche quanto mai ostile al modernismo essendo rivolto totalmente al recupero dei valori della società medioevale. E' interessante compiere un digressione su questi personaggi e sulla cultura dell'Inghilterra e dell'Europa del XIX secolo.

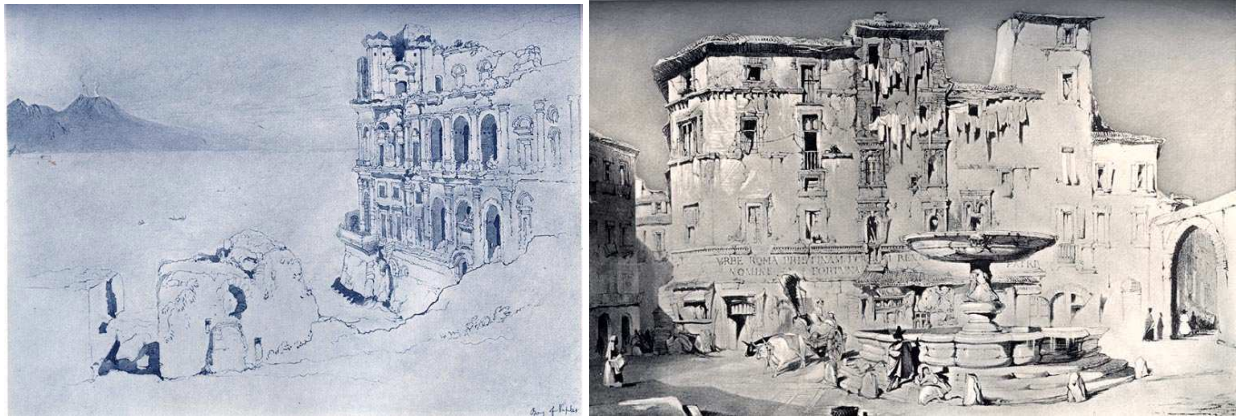


Fig. 2 - Golfo di Napoli – Piazza Santa Maria del Pianto, Roma (disegni ad acquerello di Ruskin – 1850)

Gli anni '60 (del XX secolo) videro la riscoperta di Ruskin dopo l'oblio e anzi il discredito che il primo Novecento (letterario) gli aveva riservato. L'intera opera ruskiniana è una vigorosa "protesta" contro le "omogeneità" della cultura ottocentesca, dall'altro lato la ricomprendeva, sia pure in maniera dialettica, all'interno di quel Romanticismo di cui Ruskin era stato una delle "rovine", se non addirittura una delle "vittime", ma che non-dimeno aveva fatto di lui, soprattutto alla fine della sua vita, "il più grande mitografo (*myth maker*) romantico dell'età vittoriana"

Parliamo dei vari modi di intendere il restauro, da quello di integrazione e ricostruzione (Viollet-le-Duc, Luca Beltrami) a quello conservativo (Ruskin, Brandi).

Il Duomo di Bologna, San Petronio, mostra la sua grandiosa facciata incompiuta. Questo manda in visibilio molti studiosi di storia dell'architettura. La grande superficie grezza in pietra e mattoni ha il fascino dell'incompiuto, dell'informale. Ancora un po' e troveremo chi farà la proposta di togliere anche la parte finita della facciata, con i suoi marmi policromi. Il veleno distruttore della critica di Zevi non ha intaccato l'immagine di questo monumento ma ha affermato che il restauro è in ogni caso contrassegnato da *povertà filologica*. I bolognesi, quando era di modo completare ciò che nel Rinascimento era rimasto incompiuto, preferirono lasciare la facciata come la vediamo oggi (Fig. 3). L'Italia diventava uno stato unitario con le città piene di opere incompiute sin dagli anni del Rinascimento. Lo stato unitario si impegnò a finire almeno le facciate delle maggiori chiese non completate. Questo fu un avvenimento che mise in moto giustamente accese polemiche e lo scontro di principi contrapposti. La seconda parte del XIX secolo fu dominata dal dibattito sui principi con cui effettuare questi completamenti che arrivavano con tre secoli di ritardo. Sino agli inizi del XX secolo l'architettura venne influenzata dal mito del medioevo, un mito che purtroppo la Chiesa adottò anche come modello etico.



Fig. 3 - La facciata di San Petronio, Bologna.

«Se noi ora consideriamo i fatti alla luce delle teorie del restauro valide oggi, non possiamo che dissentire in pieno, coinvolgendo nella nostra disapprovazione il risultato insufficiente e le ragioni di principio. Un restauratore contemporaneo dissente innanzi tutto dal completamento fantastico ed arbitrario quindi insincero, della facciata nuova. Dovendo scegliere tra un completamento fantastico, affidato cioè alla licenza di una cultura di crisi e lo stato rustico originario, il mal peggiore si troverebbe senz'altro nel primo partito.» (7) Così scrisse G. Crespi nel 1961 commentando la lunghissima vicenda della costruzione della facciata del Duomo di Firenze. Se i fiorentini nel XIX secolo avessero adottato questi criteri avrebbero dovuto godersi lo spettacolo di una facciata come quella di Fig. 5, un rudere testimone di un Rinascimento troncato a metà dalle invasioni e dalle devastazioni che distrussero l'indipendenza degli italiani.



Fig. 4 – La facciata di Santa Maria del Fiore (a sinistra) in una fotografia dell'epoca (Wikipedia) scattata prima che i lavori fossero terminati. Vengono presentate due soluzioni: a sinistra la struttura tricuspid, a destra il coronamenti piatto. I fiorentini scelsero la soluzione di destra. Certamente De Fabris fu democratico, ma questo non lo salvò dalla critica di essere stato troppo accomodante! La foto di destra rappresenta l'attuale facciata.

La facciata del Duomo di Firenze ha una storia molto istruttiva: i monumenti di una città venivano costruiti con il contributo dialettico di tutti i cittadini. La storia ebbe inizio nel 1293 quando il Parlamento fiorentino discusse su come progettare il Duomo e a chi affidarne la costruzione. Nel 1296 l'incarico venne affidato ad Arnolfo di Cambio. Ma Arnolfo venne a morte dopo poco ed i lavori si arrestarono sino al 1331, anno in cui

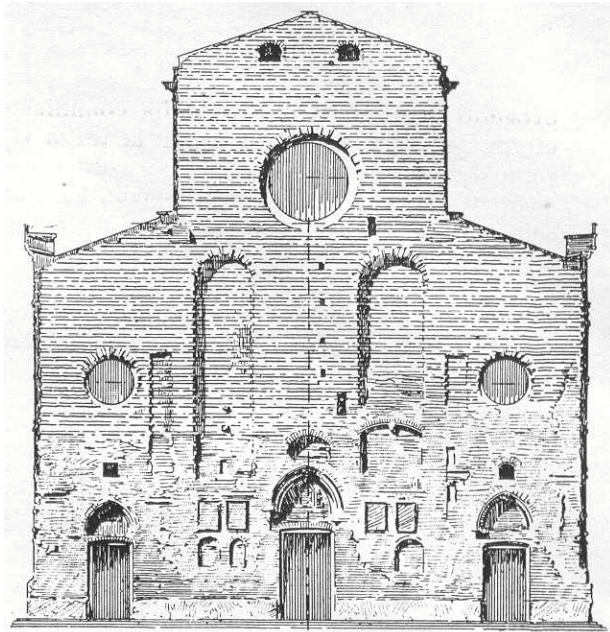


Fig. 5 - La facciata di Santa Maria in Fiore come appariva nel 1871.

l'Arte della Lana (una corporazione con la potenza finanziaria di una multinazionale dei giorni nostri) si assunse in proprio l'onere di finanziare i lavori affidando l'incarico a Giotto, che invece di dedicarsi alla chiesa preferì costruire prima lo splendido campanile, lavorandoci sino al 1337, anno in cui morì. Fece in tempo a costruire la base della facciata. Andrea Pisano prese il posto di Giotto ma venne presto a morte con la peste del 1348. Nel 1350 Talenti riprese i lavori tra molte polemiche e preferì costruire un modello in legno che fu approvato. A quel modello ne seguì un altro in muratura ed alla fine il corpo del Duomo fu terminato nel 1368. Nel XV secolo si riaccese il desiderio di vedere la facciata finita, ma Lorenzo il Magnifico preferì attendere. Per tre secoli si andò avanti con facciate posticce di legno e tela dipinta. Nel 1587 Francesco I Granduca di Firenze, su suggerimento di Buontalenti, fece smantellare il basamento costruito da Giotto. Il Granduca morì lo stesso anno dopo che le pietre ricavate dalla demolizione furono vendute. Nel 1636 Ferdinando II bandisce un concorso che alla fine arriva alla ricostruzione del basamento della facciata. Nel 1658, per il matrimonio di Cosimo III con Maria Luisa d'Orleans, venne dato incarico al Rondinelli di realizzare una facciata in tela, che rimase per ventisette anni sino a che un temporale la distrusse. Altro matrimonio, questa volta del figlio di Cosimo ed altra facciata posticcia, che questa volta viene fatta con un muro di mattoni e dipinta ad affresco.

Nel 1842 Nicolò Matas, che aveva contribuito alla facciata di Santa Croce, viene incaricato di redigere un progetto per la facciata del Duomo. Il progetto, presentato nel 1843, ebbe un buon successo di critica. Si mostrava un ritorno al gotico del campanile di Giotto ed al progetto di Arnolfo. Giacomo Müller si mise in concorrenza con il progetto di Matas facendo altri progetti nei quali accentuava l'influsso gotico ispirandosi alla cattedrale di Orvieto. Nel 1858, Leopoldo II crea l'Associazione fiorentina per erigere la

facciata del Duomo. Mentre la Toscana veniva annessa al futuro stato italiano, partiva l'ennesimo concorso, che poi verrà ripreso e posto a scadenza nel 1862. A questo punto intervenivano i Savoia con la presidenza della Associazione, trasformata in Deputazione, assunta dal Principe Eugenio di Savoia Carignano. Risultò vincitore il danese Petersen, ma la giuria era incerta sulla scelta per cui si indisse un nuovo concorso che venne giudicato nel 1865. Infine risultò vincitore De Fabris con un progetto tricuspidale, anche se la giuria non era ancora pienamente convinta. I concorrenti furono invitati a rielaborare i loro progetti ed alla fine De Fabris ebbe l'incarico nel 1868. Per la scelta finale se attuare o no la soluzione tricuspidale De Fabris nel 1879 arrestò i lavori. Nel 1883 si approntò una soluzione provvisoria con costruzione in legno dei due coronamenti (Fig. 4 – immagine di sinistra). La cittadinanza decise per il coronamento piano con una sola cuspidale centrale. Ma nel frattempo anche De Fabris era morto e sarà il prof. Del Moro a terminare l'opera.

Questa lunga storia viene qui raccontata per mostrare che tutte le più accreditate teorie sul restauro possono diventare inutili e dannose se venissero sempre applicate rigidamente. Infatti nel caso di Firenze la partecipazione della cittadinanza con il trascorrere dei secoli non si è mai affievolita. Ed è la partecipazione della gente la matrice che genera le vere opere d'arte.

Il cammino verso il “brutto”.

Il cammino per arrivare alla situazione attuale di totale distruzione del bello è stato lungo, ma si è realizzato con il concorso di molti volenterosi che hanno inseguito astrazioni dalle quali la realtà e la passione della gente è stata esclusa.

Restando in tema di restauro Zevi ha opinioni ancora più radicali. Inizia intitolando il capitolo: *Povertà della filologia del recupero* dove dapprima cita Umberto Eco che dice: «Un aspetto paradossale del gusto contemporaneo è che il nostro, se pare un tempo di rapido consumo delle forme, è in verità uno dei periodi storici in cui le forme si recuperano con maggior rapidità, e si conservano al di là della apparente obsolescenza. Anche in passato avvenivano fenomeni di riscoperta filologica delle retoriche e delle ideologie passate, ... Che altro fu l'Umanesimo, che altro furono quegli umanissimi anticipati rappresentati dalle disordinate e vitali riscoperte della classicità operate dal medioevo carolingio o dalla scolastica del XIII secolo? Salvo che allora la riscoperta dei codici e delle ideologie comportava, giocata come era sui tempi lunghi, una ristrutturazione globale della retorica e delle ideologie contemporanee. Mentre oggi la dinamica .. della riscoperta e della revitalizzazione si svolge in superficie, e non intacca il sistema culturale di base... Il nostro tempo non è solo il tempo della dimenticanza, è il tempo del recupero, ... Forse il fenomeno potrebbe essere riportato a quello che Nietzsche indicava come la “malattia storica” del mondo moderno. Un eccesso di consapevolezza che non si trasforma in rinnovamento, e quindi agisce a titolo narcotico.» Sin qui le idee di Eco, che certamente non si spende per una scelta verso la modernità ad ogni costo. Ma Zevi non ci sta a condividere una posizione neutrale, come quella di Eco o di Argan. Allora Zevi conclude sul restauro dicendo: «Non viene nemmeno considerata e discussa la soluzione propriamente storica del problema, quella fondata sull'esperienza del movimento moderno, sui codici derivabili dalle opere dei grandi maestri, Wright e Le Corbusier, Gropius del Bauhaus, Mies del padiglione di Barcellona, Mendelsohn ... questi codici non sono ancora soggetti all'obsolescenza e al consumo, e non richiedono recuperi filologici, ... Se la via dei recuperi è fallimentare ..., quella delle ipotesi coniate ex novo possiede .. le attrattive ma anche i difetti .. delle posizioni utopistiche. Qualora non vi fosse altra strada, opteremmo anche noi per la mera invenzione. ... Il problema di fondo riguarda dunque la coscienza storica del

movimento moderno. Innestanti su di essa, gli stessi recuperi divengono fonti di positivo arricchimento, ... Altrimenti, non c'è speranza di mutare le ideologie, ... producendo un concreto rinnovamento ... Le utopie, non meno dei recuperi, agiscono "a titolo narcotico".» p. 130 (2)

In tutte queste argomentazioni Zevi, come la maggior parte dei critici italiani, ha totalmente dimenticato l'apporto dato da Benjamin (8) circa l'influenza sull'arte dei nuovi mezzi tecnici di riproduzione. In Italia abbiamo pochissimi argomenti su cui tutti concordano. Tra questi il primo è il rifiuto della tecnica e la scienza come ha ben espresso Benedetto Croce (*"Le scienze sono un semplice libro di cucina offerto agli uomini perché se ne valgano per produrre i tanti oggetti a loro utili nella vita"*). Croce fu in perenne contrapposizione con lo scientismo positivista, il che gli fece calcare la mano contro la scienza e la tecnica. Così Benjamin è stato studiato accademicamente nell'ambito della filosofia ma si è accuratamente evitato che le sue idee trovassero una pratica applicazione nella critica artistica.

L'opera d'arte - dice Benjamin - prima dell'avvento dell'epoca della sua riproducibilità tecnica - grosso modo fine 800, primi 900 - godeva dello statuto di autenticità ed unicità. Un'opera - ad esempio un quadro - era un pezzo unico e originale (non prodotto in serie) ed autentico, ossia irripetibile e destinato ad un godimento estetico esclusivo nel luogo in cui si trovava. Questo *hic et nunc* dell'opera, questa sua originalità, unità, autenticità, irripetibilità, esclusività di godimento estetico viene da Benjamin chiamata "aura". Questa circonda di sacralità l'opera d'arte agli occhi della borghesia, la quale proietta in essa i suoi sogni e ideali aristocratici: l'aura è quindi l'alone ideale che rende sensibile al fruitore l'unicità irripetibile dell'atto creativo.

Diversamente l'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica è sottoposta ad un processo di "decadenza dell'aura". Tanto è unico un quadro quanto labile e ripetibile la foto. I fatti sono in realtà molto diversi. L'originale interessa perché conferisce al proprietario prestigio. L'aura di cui parla Benjamin è probabilmente anche il profumo del denaro ed il senso del potere. Benjamin ha trattato le sensazioni che nascono con il cinema, che rientra nella riproduzione meccanica delle immagini sino a dare l'illusione del movimento. Ma egli non ha approfondito il significato del cinema costruito con immagini disegnate (oggi in gran parte costruite o completate con il calcolatore). In questo caso abbiamo un connubio tra disegno, sviluppo del disegno con il calcolatore, riproduzione ed effetto del movimento dell'immagine. Con il "cartone animato" (9) si aggiunge direttamente la dimensione temporale che nella pittura viene ottenuta con artifici psicologici. L'arte del cartone animato ha raggiunto livelli altissimi di emotività e suggestione artistica. Per Benjamin invece il cinema non impone il raccoglimento nell'attenzione estetica, una esigenza che egli ritiene specifica dell'arte tradizionale perché legata al rituale di una lunga contemplazione, ma induce ad una sorta di partecipazione che si potrebbe definire una attitudine alla ricezione sospesa o all'esaminare distratto (oggi si direbbe "effetto subliminale") che nel contempo sembra poter consentire una maggiore identità dello spettatore con l'opera.

Benjamin contrappone ad ogni interpretazione mistico-esoterica del fenomeno artistico una concezione in qualche modo secolarizzata di esso. Prodotto di uomini per altri uomini, l'arte va studiata "materialisticamente". Nella società di massa, in cui regna la riproducibilità, l'opera d'arte "può introdurre la riproduzione dell'originale in situazioni che all'originale stesso non sono accessibili. In particolare, gli permette di andare incontro al fruitore, nella forma della fotografia o del disco. La cattedrale abbandona la sua ubicazione per essere accolta nello studio di un amatore d'arte; il coro che è stato eseguito in un auditorio oppure all'aria aperta può venir ascoltato in una camera. Ciò che vien meno è quanto può essere riassunto con la nozione di 'aura' e si può

dire: ciò che vien meno nell'epoca della riproducibilità tecnica è l'aura dell'opera d'arte".

Oggi le idee di Benjamin sono state travolte dal progresso rapidissimo dei mezzi di riproduzione che hanno creato una realtà virtuale che supera il peso della realtà diretta. Oggi l'arte appare attraverso le sue infinite riproduzioni (9) che creano una realtà totalmente avulsa dalla realtà materiale, diretta. Anzi è l'apparizione televisiva di un evento a sancirne la verità e la realtà assoluta. Anche l'architettura viene vista nel mondo virtuale e non viene percepita dal vivo. Il discorso dell'aura è solo da riferire all'originale dell'opera d'arte che ha un valore numismatico ed il significato di simbolo di stato per riconoscere il potere.

Le critiche a Cesare Brandi

Cesare Brandi fu un personaggio centrale nel campo del restauro delle opere d'arte. Ma ebbe l'ardire di esprimere alcune accuse all'arte moderna. Brandi aveva un grande seguito e non parlava senza appoggiarsi ad argomenti solidi. Si sta discutendo della visione prospettica presa ad emblema e condanna di un'architettura accademica. Così Zevi procede con circospezione: *«Al processo di Cesare Brandi contro l'architettura moderna occorre rispondere con precisione, poiché l'accusa è circostanza ed acutamente condotta. Brandi, in sostanza, afferma:... l'architettura moderna, invece, volge polemicamente le spalle al passato, non è leggibile in chiave prospettica, non ne sopporta il continuum omogeneo, esige l'isolamento dei volumi e la loro visione dinamica. Conclusione: l'inserimento di un edificio moderno è realizzabile solo mortificando il carattere spazio-temporale dell'arte contemporanea, oppure profanando l'antica narrazione continua.»* pag. 193 (2)

Come risponde Zevi? Apre un contenzioso sulla visione prospettica. La prospettiva è il modo per rappresentare su una superficie piana la realtà tridimensionale. Per architettura prospettica si intende un'architettura che organizza i volumi in modo che abbiano pochi punti di fuga. Il contrario vale per l'architettura che moltiplica i punti di fuga diventando così a-prospettica, un carattere che pare importante per entrare nella modernità. Tale sarebbe per Zevi l'architettura greca e romana. Quando esaminiamo pochi ruderi sparsi questo è vero solo perché non vediamo le parti cancellate degli edifici. Ma se pensiamo a Pompei o alle città romane del nord Africa perfettamente conservate, allora la prospettiva e gli allineamenti dominano sovrani. Zevi fa del carattere a-prospettico un indice di modernismo che sarebbe contenuto nell'architettura antica sino a quella medievale.

Torniamo al centro delle polemiche aperte da Zevi.

«L'architettura moderna moltiplica le possibilità di scelta, mentre quella classica le riduce. La scelta crea angoscia, una nevrotica "ansia di certezza". Che fare? Non ci sono tranquillanti per evitarla. Ma esistono in altri campi? Non scatenano angoscia la pittura astratta e quella informale, la musica dodecafonica ed aleatoria, l'arte concettuale?» p. 17 (2)

Infatti oggi le arti godono di scarso favore tra il pubblico. La foga dialettica porta Zevi su terreni a lui sfavorevoli.

«La simmetria è un invariante del classicismo. Dunque l'asimmetria lo è del linguaggio moderno. Estirpare il fenomeno della simmetria significa percorrere un lungo tratto della strada che conduce all'architettura contemporanea. Simmetria = spreco economico + cinismo intellettuale.» (2) Pag. 21.

Sulla simmetria Zevi torna più volte, sembra un chiodo fisso.

«La simmetria è un sintomo particolare, macroscopico, di un tumore proliferato capillarmente, le cui metastasi sono infinite: la geometria. ... Per centinaia di millenni, la comunità paleolitica ignora la geometria. Non appena si stabilizza l'insediamento neolitico, e i cacciatori-coltivatori sono assoggettati a un capo tribù, ecco la scacchiera. Tutti gli assolutismi politici geometrizzano.» (2) Pag. 25.

E' sin troppo evidente che Zevi amava la battuta ad effetto senza troppo preoccuparsi della compatibilità di una affermazione estemporanea con la realtà. Tanta mancanza di prudenza era possibile in un periodo in cui esisteva il tacito appoggio dei politici moderati e l'appoggio scoperto e caloroso delle sinistre. Ma oggi le cose sono cambiate (10). Oggi si può contestare a Zevi il fatto che tutti gli organismi viventi hanno strutture e forme simmetriche, arrivando a comprimere all'interno organi che esplicano funzioni importanti e che non possono essere simmetrici. Al contrario è proprio dei tumori assumere forme che violano la simmetria. La mancanza di simmetria sembra quindi essere una prerogativa delle forme tumorali, ciò che è più ostile alla vita! Zevi tira in ballo il fatto che l'uomo prima della civilizzazione non avrebbe rispettato la simmetria. Ma allora come giustifica le pietre di Stonehenge? Vorrebbe poi andare a lezione dalla civiltà delle caverne?



Edifici di Gehry (presso il MIT) in linea con i principi espressi da Zevi. Forse si poteva fare anche peggio. Ad esempio si può ancora lavorare sulle finestre, si possono rendere ancora più diverse l'una dall'altra.

Alla fine il processo di distruzione deve necessariamente ricomporsi per arrivare a formulare un modo di costruire.

«Dall'elenco alla reintegrazione: sette invarianti testimoniano contro l'idolatria, i dogmi, le convenzioni, le frasi fatte, i luoghi comuni, il pressapochismo umanistico, i fenomeni repressivi comunque si manifestino La nuova lingua «ci parla», dai futuribili alla preistoria, **scevro di misticismi**; in essa confluiscono l'idea di Moses e la parola di Aaron (questo è il richiamo alla conclusione del testo, tutto in chiave ebraica. «Fatti capire dal popolo; parlargli in modo adatto», sollecita Aaron; e Moses intransigente, oppone: “Dovrei falsificare l'idea?”. Rifiuto della realtà contingente, come scrive Boris Porena, in Moses posseduto dall'idea di un Dio «la cui definizione è nella sua indefinibilità.... Unico, eterno, onnipresente, invisibile, irrapresentabile», poiché l'idea eccede qualsiasi codificazione linguistica. Per Aaron “priva della parola, l'idea resta incomunicabile”. Coadiutore di Moses nell'unificazione del popolo, muore quando riconosce che “priva dell'idea, la parola decade dal diritto alla vita”, si distorce nell'idolatria del vitello d'oro. ... se Aaron è morto perché la sua parola aveva tradito l'idea, per l'errore inverso, per aver rinunciato al linguaggio, non è entrato nella terra promessa Moses.» (2) pagg.269-273.

Qualche piccola omissione: Mosè con i leviti uccise molti ebrei che avevano adorato il vitello d'oro, fabbricato proprio da Aronne. Si tratta della pagina più difficile da giustificare per la religione del perdono e della misericordia. Quindi il contrasto non è solo simbolico, ma diretto e cruento. Il linguaggio degli ebrei si avvale di parole e numeri, mentre ripudia la suggestione diretta delle immagini, che potrebbero confliggere con l'irrapresentabilità di Dio. C'è poi anche qui una involontaria profezia: i "grandi" architetti sarebbe naufragati nella *nell'idolatria del vitello d'oro* che ha distorto le motivazioni iniziali. I "grandi" architetti misurano oggi la loro grandezza in base all'entità delle parcelle che riescono ad estorcere.

Poi il misticismo è proibito, è ridicolizzato per tutte le fedi religiose. Rimane solo il misticismo ebraico che rifiuta ogni rappresentazione. Così prosegue:

"L'architettura è diversa dalla religione; del resto, quella mosaica è antidogmatica, tanto che nei millenni si è assoggettata ad un'efferata autoverifica laica." (2) Pag.273

In verità la storia della religione ebraica negli ultimi due millenni rivela la ricerca ossessiva di un Messia per essere guidata alla conquista del mondo, cioè proprio nella direzione segnata da Aaron, la direzione opposta a quella indicata da Moses.

Con le mani insanguinate Mosè (11) ha il coraggio di chiedere a Dio che perdoni il popolo per il peccato commesso. Tremila morti ammazzati, quale risultato della strage punitiva compiuta da Mosè e dai Leviti, non erano sufficienti per lavare l'onta? E poi come poteva il fratello Aronne (il politico vero della famiglia) conservare la vita e la carica di sommo sacerdote, dopo che il vitello d'oro lo aveva preparato lui stesso con le sue mani, sia pure su sollecitazione del popolo stanco di aspettare il ritorno di Mosè dalla montagna?

Zevi ha chiuso il suo libro citando il passo più tragico e sanguinoso della Bibbia, dove viene stabilito con il sangue degli stessi ebrei una struttura teocratica della società ebraica. Non si può pensare che in questo modo venga garantito il migliore viatico per la nuova architettura, della quale invece surrettiziamente si mostra così la sua vera natura intollerante, spietata e feroce.



Altre opere di Gehry. Peggio di così non crediamo sia possibile!

Note

1) Bruno Zevi: «*SAPER VEDERE L'ARCHITETTURA*» - Einaudi 1956.

2) Bruno Zevi: «*IL LINGUAGGIO MODERNO DELL'ARCHITETTURA – Guida al codice anticlassico*» – Einaudi, quarta edizione 1973.

3) Nikos Salingaros, «*ANTIARCHITETTURA E DEMOLIZIONE La fine dell'architettura modernista*», Titolo originale: «ANTI-ARCHITECTURE AND DE-CONSTRUCTION», Libreria Editrice Fiorentina, 2007 - Firenze

4) A. F.D'Arcais - *La Repubblica* - 08.11.07 . «*Fanno acqua le architetture del mito F. Gerhy, ultimo grido delle nuove città*»

5) Michael Whiteway e Augusto Morello «*CHRISTOPHER DRESSER 1834-1904*» Skira editore 2001 - Milano

6) John Ruskin nacque a Londra nel 1819 (morì a Coniston [Lancashire] nel 1900), studiò a Oxford dove nel 1869 fu nominato professore di storia dell'arte. Nel 1884 fu costretto a lasciare la cattedra per motivi di salute.

Ruskin espresse le sue teorie estetiche in "**Pittori moderni**" (1843- 1860). Sviluppò poi le sue idee sui rapporti tra vita arte politica e società in due opere fondamentali: "**Le sette lampade dell'architettura**" (1849) e "**Le pietre di Venezia**" (1851-1853). Il graduale passaggio dagli studi sull'arte e in particolare sull'architettura, all'analisi delle sue relazioni con la realtà sociale e culturale portò Ruskin a fare critiche aspre e sempre più esplicite alla civiltà industriale, alla quale contrapponeva come esempio positivo, l'unità culturale del gotico.

L'attacco al mercantilismo contenuto nei saggi "*Fino all'ultimo*" (1862) e "*Munera pulveris*" (1872) gli attirò l'ostilità da parte del mondo accademico. Tra le sue altre opere: i saggi sociali "*Sesamo e gigli*" (1865); "*La corona di ulivo selvatico*" (1866); la raccolta di lettere e scritti polemici destinati ai lavoratori "*Tempo e stagione*" (1867), e "*Fors clavigera*" (1871-1884); l'autobiografia incompiuta "*Praeterita*" (1885-1889).

Scopritore dei pittori 'primitivi' italiani, Ruskin esaltò con grande forza e in uno stile lucido e puro il mito di un favoloso medioevo gotico, fondato sulla cooperazione e sul bene comune. Intuì l'importanza dell'aspetto etico in ogni realizzazione artistica. Le sue teorie in campo sociale sono utopistiche, ma contengono anche una penetrante critica della civiltà industriale.

7) G. Crespi, "Casistica del restauro – La facciata di Santa Maria del Fiore in Firenze", Cap. V del testo: IL RESTAURO ARCHITETTONICO, Tamburini editore, Milano 1961.

8) Walter Benjamin - *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* - Einaudi, Torino 2000, Prefazione di Cesare Cases -Trad. di Enrico Filippini, recensione di Alfio Squillaci - http://lafrusta.homestead.com/rec_benjamin1.html

Walter Bendix Schönflies Benjamin nasce a Berlino il 15 luglio 1892 da Emil Brnjamin, ricco antiquario, e Paula Schönflies, entrambi ebrei. Dal 1905 per due anni Benjamin fa esperienza del nuovo modello educativo impartito da Gustav Wyneken, il teorico della Jugendbewegung, il movimento giovanile di cui Benjamin farà parte. Scampato all'arruolamento dopo l'inizio della guerra, rompe con Wyneken, che aveva entusiasticamente aderito al conflitto. Nel 1915 conosce Gerschom Scholem, con cui inizia un'amicizia durata fino alla morte. L'anno dopo incontra Dora Kellner, che sposa nel 1917: dalla relazione nasce nel 1918 il figlio Stefan. Benjamin, già autore di importanti saggi (*Due poesie di Friedrich Hölderlin* ; *Sulla lingua in generale e sulla lingua degli uomini*), l'anno seguente si laurea in filosofia con Herbertz discutendo una tesi sul *Concetto di critica d'arte nel Romanticismo tedesco* . In Svizzera fa la conoscenza di Ernst Bloch, con cui avrà fino alla fine un rapporto controverso. Nel 1920, tornato a Berlino, progetta

senza successo la rivista *Angelus Novus*, scrive *Per la critica della violenza*. Nel 1923 conosce il giovane Theodor Adorno. Il suo matrimonio entra in crisi e nel 1924 conosce e s'innamora di Asja Lacis, una rivoluzionaria russa che lo induce ad avvicinarsi al marxismo. Nel 1925 l'università di Francoforte respinge la sua domanda di abilitazione all'insegnamento. In questo periodo Benjamin si mantiene con la sua attività per la "Literarische Welt". Nel 1929 stringe un profondo rapporto con Brecht, che negli anni Trenta, dopo l'avvento del Terzo Reich, lo ospita a più riprese nella sua casa in Danimarca. Le sue condizioni economiche si fanno sempre più precarie: l'assegno garantitogli dallo "Zeitschrift für Sozialforschung" di Adorno e Horkheimer, per cui pubblica nel 1936 *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, diventa il suo unico mezzo di sussistenza. Lo scoppio della seconda guerra mondiale lo induce a scrivere il suo ultimo testo, le tesi *Sul concetto di storia*. Internato nel campo di prigionia di Nevers in quanto cittadino tedesco, viene rilasciato tre mesi dopo. Abbandona tardivamente Parigi e cerca di ottenere un visto per gli Stati Uniti. Nel settembre del 1940 viene bloccato alla frontiera spagnola dalla polizia: nella notte tra il 26 e il 27 si toglie la vita ingerendo una forte dose di morfina. Ai suoi compagni di viaggio fu concesso di passare il confine il giorno seguente.

9) Raffaele Giovanelli: *Recupero dell'antico con le copie*,
<http://www.uffedieffe.com/content/view/2788/173/>

10) Chiara Beria d'Argentine - La Stampa - 12.04.08. «*Gli architetti di sinistra hanno mangiato le città*» dove si riportano le critiche di Filippo Penati, Presidente della Provincia di Milano.

11) Antico Testamento, Pentateuco, Esodo, Cap. 32 – «¹⁹ Quando si fu avvicinato all'accampamento, (Mosè) vide il vitello e le danze. Allora si accese l'ira di Mosè : egli scagliò dalle mani le tavole e le spezzò ai piedi della montagna. ²⁰ Poi afferrò il vitello che quelli avevano fatto, lo bruciò nel fuoco, lo frantumò fino a ridurlo in polvere, ne sparse la polvere nell'acqua e la fece trangugiare agli Israeliti. ²¹ Mosè disse ad Aronne: "*Che ti ha fatto questo popolo, perché tu l'abbia gravato di un peccato così grande?*". ²² Aronne rispose: "*Non si accenda l'ira del mio signore; tu stesso sai che questo popolo è inclinato al male.* ²³ Mi dissero: *Facci un dio, che cammini alla nostra testa, perché a quel Mosè , l'uomo che ci ha fatti uscire dal paese d'Egitto, non sappiamo che cosa sia capitato.* ²⁴ Allora io dissi: *Chi ha dell'oro? Essi se lo sono tolto, me lo hanno dato; io l'ho gettato nel fuoco e ne è uscito questo vitello*".

Punizione degli idolatri

²⁵ Mosè vide che il popolo non aveva più freno, perché Aronne gli aveva tolto ogni freno, così da farne il ludibrio dei loro avversari. ²⁶ Mosè si pose alla porta dell'accampamento e disse: "*Chi sta con il Signore, venga da me!*". Gli si raccolsero intorno tutti i figli di Levi. ²⁷ Gridò loro:

"Dice il Signore, il Dio d'Israele: Ciascuno di voi tenga la spada al fianco. Passate e ripassate nell'accampamento da una porta all'altra: uccida ognuno il proprio fratello, ognuno il proprio amico, ognuno il proprio parente". ²⁸ I figli di Levi agirono secondo il comando di Mosè e in quel giorno perirono circa tremila uomini del popolo.

²⁹ Allora Mosè disse: "*Ricevete oggi l'investitura dal Signore; ciascuno di voi è stato contro suo figlio e contro suo fratello, perché oggi Egli vi accordasse una benedizione*".

³⁰ Il giorno dopo Mosè disse al popolo: "*Voi avete commesso un grande peccato; ora salirò verso il Signore: forse otterrò il perdono della vostra colpa*".

³¹ Mosè ritornò dal Signore e disse: *"Questo popolo ha commesso un grande peccato: si sono fatti un dio d'oro. ³² Ma ora, se tu perdonassi il loro peccato... E se no, cancellami dal tuo libro che hai scritto! ».*