

TORNARE ALL'ARCHITETTURA



Antologia di scritti sull'Architettura

Vol. I

Raffaele Giovanelli

2014

Premessa

La lettura di questa raccolta di scritti sull'Architettura *moderna*, distribuita in quattro volumi, è vivamente sconsigliata a chi non ha mai provato almeno un attimo di dubbio e di perplessità davanti a costruzioni che la critica ufficiale definisce capolavori e simboli dell'attuale civiltà.

Lettura sconsigliata a chi nutre la certezza che l'Architettura moderna, spoglia da ogni ornamento, disumanizzata quanto basta nelle sue grandi superfici e grandi volumi vuoti, rigorosamente anarmonici, sia quanto di meglio si possa immaginare per esprimere la modernità, una modernità la cui longevità un po' artificiale si protrae da oltre un secolo.

Nell'ambito di questa modernità si è tentato di rompere l'uniformità di quelle costruzioni che è sempre più difficile evitare di chiamare brutture. Si sono definiti stili e sottostili, i cui caratteri e le cui differenze vengono percepite solo dagli esperti, devoti a tanta *meraviglia*. A parte certe opere, come la Torre Velasca, il grattacielo Pirelli (diventato preda della vorace ed insaziabile Regione Lombardia), ed altre poche opere di valore, come quelle che troviamo all'Eur a Roma, le critiche espresse in questa antologia sono impietose.

I tratti comuni di questi stili e sottostili, in pratica uno stile per ogni *grande* architetto, sono:

- la totale assenza di ogni qualsivoglia forma di ornato,
- il rifiuto dei rapporti armonici,
- il malcelato disprezzo per la funzionalità,
- la forzatura delle tecniche costruttive,
- il rifiuto all'adattamento alle particolari condizioni ambientali,
- il rifiuto a riferimenti evocativi del passato,
- il trionfo dell'astrattismo più vuoto e iconoclasta,
- ed infine la pretesa di voler essere originali e diversi l'uno dall'altro.

Il rispetto di questi principi arriva a compiere autentici delitti, che una stampa sempre deferente omette di denunciarne l'origine. Un esempio per tutti: Il caso dei tanti palazzi dello sport costruiti nei paesi del Nord con tetti rigorosamente piatti, destinati a crollare sotto il peso della neve, tutti costruiti come se fossero ambientati in un arido deserto. Non possono essere dotati di tetti spioventi perché in contrasto con l'omologazione alle pure forme orizzontali.

Introduzione

Perché tornare all'Architettura?

Perché dal momento in cui è stata cancellata ogni forma di ornato, l'Architettura è diventata uno squallido strumento il cui unico e vero compito è quello di dare una veste *moderna* ai valori immobiliari, dare un corpo ai capitali investiti secondo una logica puramente speculativa.

La suggestione creata dalle rievocazioni e dai simboli, contenuti nella sfera dell'ornato, è stata cancellata e sostituita dalla presenza esclusiva di volumi e superfici lucide e biancheggianti, intenzionalmente vuote e disumanizzate dall'uso generalizzato di rapporti anarmonici.

Il profeta di questa architettura mortuaria fu Adolf Loos, un architetto austriaco che non sapeva disegnare e che per questo si ingegnò ad inventare una Architettura priva di ornato. Ma Loos aveva grande conoscenza dei marmi ed alla sua carenza nel disegno pose rimedio utilizzando ricchi marmi nelle forme più variegate, che incorporavano una specie di ornato naturale (si veda l'Appendice di questo Volume con un pezzo del testo di Loos: *Ornamento e delitto*).

Questo abile *cialtrone* è stato utilizzato per rivendicare poi l'impostazione di uno stile senza ornamenti, dimenticando la funzione ornamentale dei suoi bei marmi variegati. L'ornato è stato assimilato ad un delitto estetico, ad una immoralità dello spreco, per la ragione sottintesa di facilitare l'edilizia speculativa nelle città in rapida espansione. Quando si sono dovuti costruire edifici che per loro natura erano monumentali, come musei, chiese, teatri, allora il nulla mortale del moderno è esploso in modo incontenibile. Un esempio recente è il nuovo teatro dell'Aquila di Renzo Piano, una specie di cubo multicolore impiantato di sghembo in un paesaggio di perduranti rovine, ereditate dal recente terremoto.

Per questo dobbiamo tornare all'Architettura ed all'ornato, che restituisca un'anima alle costruzioni.

Esiste una regione in Italia in cui l'ornato è ancora desiderato ed ammirato dalla gente, è la Liguria, dove è ancora vivo un ornato dipinto. Nel Volume II verrà illustrato questo aspetto di una architettura che non si è arresa al modernismo.

L'antologia inizia con il racconto dell'influenza della CIA sullo sviluppo di tutta l'arte moderna, un'arte finalizzata a contrastare ad ogni costo l'arte che nel dopoguerra si era sviluppata nei paesi dell'est, al di là della cortina di ferro. Questa influenza, esercitata tramite finanziamenti indiretti, spesso all'insaputa degli artisti, fornisce una spiegazione del trionfo inarrestabile delle forme astratte e di opere che il senso comune considera spazzatura.

Si consiglia la lettura propedeutica del libretto di Tom Wolfe: *MALEDETTI ARCHITETTI, dal Bauhaus a casa nostra*, edizione tascabili Bompiani, 2003

INDICE

INFLUENZA DELLA CIA NELLO SVILUPPO DELL'ARTE OCCIDENTALE	4
LE ARTI DELLA CIA - di Maurizio Blondet	15
I SILENZI DI TOGLIATTI	20
VEDERE LA REALTA' PER IMMAGINI OPPURE PER PAROLE E NUMERI	31
L'ARCHITETTURA "MODERNA" NON PUO' INVECCHIARE	32
ARCHITETTI DA CONDANNARE - di Maurizio Blondet	37
LA COMMITTENZA DEL PRINCIPE NELL'ARTE	41
L'ARTE MODERNA: UN FALSO POSTUMO	46
LA PAROLA COME OMBRA DELLO SGUARDO - di Domenico Papa	48
I LIBRI CAROLINI, LE INDULGENZE E I BTP	52
ANTIARCHITETTURA E DEMOLIZIONE	57
L'ARCHITETTURA PRIMA DEL DECONSTRUTTIVISMO	64
DISUMANIZZARE L'ARTE ?	97
BERENSON E LA LUNGA FARSA DELL'ARTE MODERNA	120
UN'ANIMA PER LO SPAZIO LITURGICO di Ciro Lomonte	129
APPENDICE:	
DA "ORNAMENTO E DELITTO" di Adolf Loos	138
LA CITTA' DEL SOLE - di Tommaso Campanella	145

Influenza della CIA nello sviluppo dell'arte occidentale

L'arte moderna è stata un'arma nelle mani della CIA. Questa è la notizia che non è mai entrata nel mondo della critica ufficiale, che ha sempre preferito costruire complicati teoremi per spiegare al popolo come accettare con entusiasmo le assurdità e le brutture dell'arte moderna. Chi prima delle recenti rivelazioni avesse scritto che la CIA tramava nell'ombra per far trionfare la *spazzatura* artistica americana (ed europea) si sarebbe becato l'ennesima accusa di pervicace complottista.

Molto si è scritto per descrivere come fosse meravigliosa ed esaltante la modernità in tutte le sue variegate forme. Per intenderci della modernità vogliamo criticare tutto ciò che è stato creato a partire dall'espressionismo astratto(1) in poi, sino ai ripensamenti del post-modernismo realista. Dalle critiche sono esclusi i pochi architetti coraggiosi che hanno conservato qualche legame con l'architettura del passato anche recente. L'analisi si concentra su un lasso di tempo che parte dalla fine della seconda guerra mondiale. E' vero che da poco qualche dubbio è sorto a causa dell'ostinazione con cui la modernità si ostina a rimanere *moderna* a dispetto degli anni che passano e delle minime differenze che appaiono tra i successivi movimenti artistici. Ma neppure il postmoderno, che sarebbe dovuto nascere da una naturale evoluzione del moderno, ha intaccato l'atmosfera di *mistica trascendenza* che avvolge la modernità sin dal suo nascere.

Recentemente, tramontato il clima della guerra fredda, sono venuti alla luce fatti inquietanti che erano stati occultati per mezzo secolo. Con semplici deduzioni, partendo da realtà storiche, ero già arrivato ad ipotizzare la presenza di un disegno sottostante al trionfo del *moderno*, che si è affermato nonostante l'ostilità di gran parte del pubblico.

Si veda in proposito: **Berenson e la lunga farsa dell'arte moderna** (Vol. I))(si veda anche: **Il cavallo di Caligola** – Vol. III). Parlando di Peggy Guggenheim, il principale personaggio che promosse la nuova arte americana, dicevo:

«Peggy, da buona ebrea, seppe utilizzare bene i suoi soldi. Riuscì nell'impresa senza disporre delle risorse finanziarie dei suoi parenti. Aveva una rendita che, riportata ad oggi, era di circa 5 milioni di dollari, tra i Guggenheim era considerata quasi indigente. Philip Ryland, direttore del Peggy Guggenheim Collection a Venezia, dice che Peggy per la sua collezione di quadri moderni in tutto non spese più di cento mila dollari (del dopoguerra, oggi equivalenti a circa un milione e mezzo di dollari di oggi). Che cosa indusse Peggy Guggenheim a preferire nel 1943 il quasi sconosciuto *pittore* Pollock, che realizzava quadri il cui unico merito era quello di essere specchi fedeli della sua pazzia e della sua perenne sbornia? I suoi quadri vennero inseriti dai critici nella corrente dell'*espressionismo astratto*, un movimento *made in USA*.

Durante la grande recessione in America molti artisti erano mantenuti dallo stato con lo scopo di togliere dalla disperazione persone che, con il loro carisma, avrebbero potuto infiammare una rivoluzione. Ma a guerra finita nessuno tra i pittori "figurativi", come ad esempio il bravissimo Thomas Benton, venne preso in considerazione. A Peggy probabilmente quella scelta fu suggerita per mettere a tacere l'arte vera, quella che mostrava la realtà della miseria americana insieme ai sogni perduti durante la grande recessione del '29.» Sappiamo adesso che i suggeritori erano molti, abilmente piazzati dalla CIA in posti strategici. Così proseguivo:

«Non potevano certo essere i quadri di Pollock ad entusiasmare gli esperti d'arte come Berenson, ma dopo la guerra, in una Europa alla fame, si trattava piuttosto del profumo del denaro dei Guggenheim.»

Oggi sappiamo che quel denaro e il suo *profumo* non provenivano solo dalla non ricchissima Peggy, ma dal supporto della CIA.

«Peggy Guggenheim fu il personaggio che più si è prodigato per la diffusione delle novità più cervelotiche di qua e di là dell'Atlantico. Inconsapevolmente Peggy provocò all'arte un danno maggiore di quello causato da tutte le invasioni barbariche, perché alla fine venne distrutto il senso del bello. Ma non è stato solo il 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 assegnando alle persone un ruolo improprio, si ottiene in ogni caso una serie di conseguenze funeste. Pollock stesso è stato la prima vittima di quella scelta impropria. 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 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. Bellezza e buon gusto poco apprezzati dalla classe dei nuovi ricchi, privi di cultura e 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: 140 milioni di dollari.»

La distruzione dell'arte e della cultura europea, che avvenne lentamente nel dopoguerra, si può paragonare a quella imposta nel Sacro Romano Impero, da Carlomagno, che militarizzò tutto il mondo occidentale per rendere ardua le penetrazioni delle invasioni barbariche. La difesa allora venne frazionata con la costruzione di castelli sempre più potenti, una tecnica di difesa poco apprezzata durante gli anni del potere di Roma. La divisione del Sacro Romano Impero in feudi, con il blocco degli scambi commerciali, fu la fine della civiltà e della cultura dell'Impero romano di Occidente, ma fu l'unica soluzione per resistere senza disporre di una organizzazione statale e di un esercito stabile.

La CIA realizzò una fortificazione ideologica del mondo occidentale, ma contemporaneamente non dimenticò l'obiettivo di sostituire l'anima europea in modo da toglierle ogni velleità di indipendenza. Paradossalmente furono proprio i francesi a fornire agli americani gli strumenti per questa azione. I francesi dopo la guerra aspiravano ad un ruolo di predominio nel mondo dell'arte, della cultura e della moda. Si apprestarono a mettere in campo i loro maggiori *maitres a pensée*, elaborarono nuovi stili in tutte le arti, da quelle visive, sino alla musica, seguendo il principio già collaudato di dissacrare l'arte di ieri. Gli americani, credendo che quella fosse l'arte del futuro, ci si buttarono, avendo capito che in quel modo facevano tabula rasa di tutta l'arte del passato, una eredità enorme contro la quale non potevano combattere da soli.

Così gli americani ebbero tra le mani gli strumenti per realizzare il loro fine di dominio culturale, mentre contemporaneamente sconfiggevano le idee diffuse dai comunisti.

E' stato grazie alle avanguardie francesi nella filosofia e in tutte le arti che gli americani trovarono la strada per soppiantare la cultura e la vera arte europea. La Francia in tutta fretta aveva perso la guerra contro la Germania, pur disponendo all'inizio di un esercito e di sistemi di difesa superiori ai tedeschi. La sconfitta militare fu *merito* di una gerontocrazia che occupava gli alti comandi politici e militari francesi, nel clima di indifferenza degli intellettuali. A guerra finita, questa nobile stirpe, depositaria della cultura francese, *coraggiosamente* si scagliò contro il governo di Vichy ed i suoi sostenitori. Ma si trattava degli stessi intellettuali che avevano dimenticato il contributo che loro stessi avevano dato al disarmo morale dei francesi, anche dilettrandosi con le degenerazioni alla Duchamp.

La Roma Imperiale adottò l'arte ellenistica come strumento di rappresentazione e di propaganda della civiltà romana. Gli americani invece preferirono imboccare la strada della distruzione dell'eredità dell'arte europea, poiché semplicisticamente raccolsero l'ultimo nato dell'arte francese, quella che si diletta a mettere i baffi alla Gioconda di Leonardo e a svillaneggiare i grandi capolavori del passato. Si deve ricordare che il fronte degli artisti dopo la prima guerra mondiale era indeciso. Lo stesso Picasso, dopo un tentativo di arte

moderna con le *bagnanti*, era poi tornato ad un stile figurativo quasi tradizionale. Gli americani pensarono di creare una nuova arte, che fosse portabandiera e simbolo dello spirito e del potere degli Stati Uniti. Non trovarono di meglio che saltare sul carro dell'arte moderna europea, soprattutto francese, utilizzando gli espressionisti astratti americani, cresciuti ai margini della grande depressione *made in USA*.

Neppure i grandi critici d'arte di quel periodo dettero molto peso all'influenza degli americani. Mi chiedo se Bruno Zevi, il più celebrato critico e ideologo del modernismo, ma anche un ficcanaso cronico, fosse mai stato a conoscenza di questa così vasta intromissione della CIA in territori come l'architettura e l'arte in genere. Zevi nel suo ambito faceva e disfaceva critiche e giudizi definitivi. E' impossibile supporre che egli fosse all'oscuro dell'ingerenza della CIA; certamente non risulta che ne parlò mai.

Eppure qualche voce circolava. Da dove veniva la ricchezza che affliggeva artisti, critici e galleristi che si dedicavano all'arte moderna astratta?

Sembrava che tutto il merito dovesse essere ascritto al mercato. Ma non era così. Un fiume di denaro usciva dalle casse della CIA, e quindi dai contribuenti americani, per alimentare un'arte che in realtà prefigurava il declino dell'occidente. L'operazione fu così radicale che venne sacrificata anche l'arte figurativa americana, un'arte ispirata alla tragica recessione del '29 ed oggi per lo più confinata nei musei.

LA GUERRA FREDDA

La guerra fredda fu combattuta senza esclusione di colpi e non ci si deve troppo scandalizzare se la CIA sia entrata anche nella creazione artistica del mondo occidentale, che stava per essere fagocitato dall'Impero Sovietico. La posta in gioco per l'Occidente era la *sopravvivenza della libertà per tutta l'Umanità*. In realtà questa difesa della libertà coincideva un po' troppo con la volontà di estendere il dominio degli Stati Uniti su tutto il pianeta. Ma questo non era solo volontà di potenza: sinceramente gli americani erano e sono convinti che il loro paese sia il migliore possibile, l'unico in grado di governare tutto il pianeta. Ciò che solleva indignazione è che la CIA, scegliendo una linea artistica deprimente, arrivò a distruggere tutta l'arte occidentale pur di opporsi all'arte sponsorizzata dai comunisti. Anzi iniziò dalla distruzione dell'arte proprio negli Stati Uniti.

Questo ci dice che per gli americani l'arte non aveva alcun valore in sé e quindi se ne poteva disporre a piacere per ottenere uno scopo, nella fattispecie vincere la competizione con il comunismo. Se poi da questo relitto di arte si potevano trarre anche guadagni tanto meglio. Questo è il delitto compiuto dagli americani, che hanno distrutto l'arte perché per loro l'arte non esiste. Unico valore che ha l'arte è dato da quanto viene pagato per acquistare un'opera d'arte. Il valore di mercato può essere poi creato da un opportuno intervento esterno con finanziamenti mirati ed occulti. Ed il gioco è fatto!

Il parere di alcuni americani oggi è approdato a lidi anche più lontani: essi antepongono a tutto l'orgoglio di essere americani e così credono addirittura che il risultato dell'azione della CIA fu la creazione di una nuova vera grande arte, della quale vanno fieri perché sono convinti che questa sia la loro arte che si è imposta in tutto il mondo! Sono fieri di una cosa di cui loro non hanno la minima idea che cosa realmente sia.

Per vincere contro l'arte *realista* che usciva dal mondo comunista era necessario sostenere ciò che c'era di peggio nel mondo occidentale? Questa scelta "estetica" da che cosa derivava?

L'arte occidentale doveva rappresentare i caratteri distintivi dell'Occidente capitalista. Era necessario mettere in evidenza la differenza con i canoni artistici imposti nel mondo comunista. I caratteri si vollero trovare nell'estremo personalismo, così estremo da rendere quasi impossibile comunicare, non avendo l'arte prescelta un linguaggio comprensibile e per di più non avendo in realtà nulla da dire. Il capolavoro politico di questa operazione fu che proprio le inconsapevoli sinistre dell'occidente furono indotte a sposare le direttive che

oggi si sono rivelate essere state emanate indirettamente dalla CIA, come ha rivelato un suo ex funzionario: Donald Jameson, del quale si parlerà ampiamente più avanti.

UNA SUCCINTA SINTESI DI QUESTA BRUTTA STORIA

Astratto e apolitico, l'Espressionismo astratto rappresentava l'antitesi allo stile realista imposto agli artisti del blocco comunista e un'alternativa al dominio culturale dell'Europa, in particolare di Parigi, nel mercato dell'arte (3). Per affermare tale corrente il Dipartimento di Stato americano si appoggiò alla CIA, che a sua volta utilizzò vari canali, primo fra tutti tra il 1940-50 il museo MoMa, attraverso il presidente Nelson Rockefeller, collezionista degli Espressionisti astratti, il quale durante la guerra era stato a capo dell'agenzia di spionaggio per l'America Latina. Personaggio influente, fondamentale nella formazione dello spirito del potere mondiale degli USA.

Dal 1950, per un periodo di circa vent'anni, la grande maggioranza degli americani non gradì ed anzi disprezzò l'arte moderna. Per quanto riguarda gli artisti molti erano ex comunisti difficilmente accettati nell'America dell'era del McCarthysmo. Certamente si trattava di persone che non avrebbero mai ricevuto sostegni diretti dal governo degli Stati Uniti. Perché la CIA li ha sostenuti?

Perché nella guerra di propaganda contro l'Unione Sovietica questo nuovo movimento artistico sinistreggiante aveva la possibilità di costituire una prova della creatività, della libertà intellettuale e della forza culturale degli USA e dei paesi occidentali. L'arte Russa, confinata nella camicia di forza dell'ideologia comunista, anche se piaceva al popolo, non avrebbe potuto competere. Dell'esistenza di questa politica se ne parlava da molti anni, ma da qualche anno è arrivata per la prima volta la conferma ufficiale da parte di un ex funzionario della CIA: Donald Jameson. All'insaputa degli artisti che vennero aiutati, venne applicato il sistema del "guinzaglio lungo", con sostegni indiretti, come attuato ad esempio con i periodici *Encounter*, pubblicato da Stephen Spender, *Tempo Presente* diretto da Ignazio Silone e Nicola Chiaromonte. All'inizio venne svolta apertamente un'attività di sostegno alla nuova arte americana. Nel 1947 il Dipartimento di Stato organizzò e finanziò una mostra internazionale itinerante chiamata "*Progressi dell'Arte Americana*", con lo scopo di smentire la tesi Sovietica che l'America fosse un deserto culturale. Ma per tanto machiavellismo le cose non andarono sempre lisce. Il buon senso esisteva ancora e così la mostra fu oggetto di una forte critica in patria, a cominciare da Truman, che disse di essere un Ottentotto se quella era arte. Ad un convegno aggiunse: "*io sono appunto uno stupido Americano che paga le tasse per questo genere di spazzatura*". La mostra itinerante venne cancellata.

Il Governo degli Stati Uniti si trovò di fronte ad un dilemma. Questo filisteismo, combinato con le accuse isteriche di McCarthy contro tutto ciò che fosse avanguardia o non ortodosso, creava un forte imbarazzo. Ciò gettò discredito sull'immagine di un'America che si voleva essere la patria di una democrazia complessa e culturalmente ricca. Questo aveva impedito al governo statunitense di portare la supremazia culturale da Parigi a New York sin dagli anni '30. La CIA venne impegnata per risolvere anche questo dilemma.

Parecchie figure facevano da tramite tra l'agenzia e l'istituzione museale. Accanto a Nelson Rockefeller troviamo i direttori del museo MoMa, Alfred Barr, un' autorità nella definizione del gusto dell'epoca, e René d'Harnoncourt (aveva lavorato nella sezione artistica dell'agenzia per l'America Latina) che regolarmente rendeva conto al Dipartimento di Stato.

Molti collaboratori e componenti del consiglio amministrativo (John Hay Whitney e William Burden) provenivano da strutture di governo ed erano strettamente connessi alla CIA, tra questi Tom Braden. Nonostante l'opposizione di alcuni membri del consiglio, oltre a massicce acquisizioni per la propria collezione, il museo esportò numerose mostre di propaganda. A questo scopo fu fondato nel 1952 l'*International Program*, finanziato con 125

mila dollari l'anno dal Rockefeller Brothers Fund e diretto da Porter McCray, anch'egli proveniente dalla CIA, dopo essere stato per un anno a Parigi nella sezione culturale del Piano Marshall. In quattro anni il programma organizzò 33 mostre all'estero, tra cui la partecipazione alla Biennale di Venezia nel 1950 e la mostra "*Twelve Americans*" nel 1953-54. In tale occasione la CIA operò attraverso l'*Association Française d'Action Artistique*. Il presidente di quest'istituzione, Philippe Erlangen, era un contatto designato dalla CIA al Ministero degli Esteri Francese.

In occasione della mostra "*Young Painters*" il sostegno avvenne attraverso il pagamento dei costi di trasporto da parte della *Farfield Foundation*, finanziata dalla CIA, e con premi di 2 mila dollari per i migliori artisti, premi messi a disposizione dal famoso *Congress for Cultural Freedom*, tutto illustrato da una stampa ben mobilitata.

Nel 1960 fu organizzata e finanziata al Louvre "*Antagonismes*" con opere esposte l'anno precedente a Vienna in una mostra organizzata per contrastare il festival dei giovani comunisti. Per l'esposizione a Parigi altri 10mila dollari (di allora) furono donati attraverso la *Hoblitzelle Foundation* e 10mila dalla già menzionata *Association Française d'Action Artistique*. Questo basta per comprendere perché, dopo l'apertura degli Archivi di Stato americani, sia stato possibile ricostruire alcuni importanti passaggi della storia culturale del dopoguerra.

La decisione di includere l'arte e la cultura nell'arsenale delle armi statunitensi, impegnate nella Guerra Fredda, venne presa appena la CIA fu fondata nel 1947. La nuova agenzia, costernata per l'attrazione che il comunismo ancora esercitava su molti intellettuali e molti artisti in Occidente, creò una divisione: la *Raccolta dei punti di Propaganda*, che poté esercitare la sua influenza su oltre 800 testate di giornali, riviste e agenzie di informazione. Questo sistema rispondeva come un jukebox, quando la CIA premeva un bottone si sentiva la musica desiderata suonare in tutto il mondo.

Il successivo passaggio chiave avvenne nel 1950, quando a capo dell'*International Organizations Division* (IOD) fu messo Tom Braden. Fu questo ufficio che sovvenzionò tra l'altro la versione teatrale della *Fattoria degli Animali* di George Orwell, che sponsorizzò gli artisti del jazz americano, i recital teatrali, le tourné internazionali dell'Orchestra sinfonica di Boston. I suoi agenti vennero piazzati nell'industria cinematografica, nelle case editrici. Sappiamo ora che la CIA sostenne anche il movimento dell'avanguardia anarchica, oltre al già citato Espressionismo Astratto.

Per anni abbiamo criticato le schiere di spie del KGB, gli accompagnatori politici che seguivano chi visitava i paesi dell'Est. Dall'altra parte della cortina di ferro le cose erano molto simili, con la differenza che da noi non lo si poteva neppure pensare.

Nell'immediato dopoguerra in Europa, dopo l'epurazione culturale contro nazismo e fascismo, sopravviveva agli occhi dei vincitori solo l'arte francese. In realtà c'era anche l'arte italiana, che aveva conosciuto un periodo di grandezza. Ma l'Italia era messa da parte perché aveva creato il fascismo, che sul piano ideologico era stato un pericoloso nemico del capitalismo, perché molto più esportabile del nazismo.

Dell'arte tedesca neppure parlarne, quella inglese era inesistente. Restava solo la Francia che, per la sua civetteria inguaribile sino al suicidio, aveva la colpa di essersi dedicata da qualche decennio a distruggere tutta l'arte precedente, compresa quella del periodo d'oro francese nella seconda metà del XIX secolo.

Gli americani afferrarono la situazione così com'era e la congelarono, promettendosi di surclassare gli artisti francesi sul loro stesso terreno. Nel dopoguerra il mercato di New York per i quadri d'autore superò quello di Parigi. Ma essere arrivati al punto di aver creato una non-arte che fosse un'arma nella guerra fredda è stato un crimine contro l'umanità. Dai tempi più remoti sino alla seconda guerra mondiale l'arte ha avuto finalità anche ideologiche, religiose, celebrative, ma non è mai stata falsata per raggiungere lo scopo di essere solo uno strumento, solo ed esclusivamente un'arma nella contesa politica. Prima era

ovvio che l'arte dovesse piacere alla gente. Invece la CIA riuscì a sovvertire il concetto di arte, sostituendola con il brutto, l'irrazionale, la nullità dei significati.

Era un'arte che veniva imposta da uno stuolo di personaggi camuffati da grandi pensatori, che oggi sappiamo essere stati solo gente prezzolata, gente ignobile, che non sempre sapeva chi pagava il conto di tante corbellerie. La deformazione imposta all'arte avvenne secondo premeditate linee guida dettate dalla psicoanalisi sociale, distillata dalla psicoanalisi freudiana, promossa al rango di scienza esatta.

Anche per chi condivide l'obiettivo di impedire al comunismo di dominare in tutto il mondo, l'azione condotta dalla CIA, e dalle tante fondazioni americane, procura un certo senso di disagio e di nausea. Sapere che l'arte è arrivata all'attuale punto di degrado per opera di gruppi votati al dominio totale del mondo, ci induce a pensare che siamo passati dalla prospettiva di una aperta dittatura globale comunista ad una dittatura mascherata da libertà, mettendoci tutti al servizio del capitale senza regole e senza legge, ovvero la legge della rapina globale legalizzata.

Quindi, in opposizione al dirigismo di stampo marxista, venne incoraggiata l'arte libera, anzi l'arte priva di qualsivoglia regola. Questa scelta ricevette il plauso degli artisti più estremisti, aprendo una prospettiva di successo anche a quelli assolutamente incapaci, che ovviamente sono molto più numerosi degli artisti tecnicamente ed umanamente dotati. Oggi tutta la storia artistica del dopoguerra dovrebbe essere riscritta. Il consenso popolare attorno all'arte moderna sapevamo essere molto debole, ma la realtà dell'influenza occulta dei servizi statunitensi, introduce un elemento di perturbazione intollerabile. In passato ci sono state influenze determinanti sullo sviluppo dell'arte, anzi in ogni periodo storico il potere politico o religioso ha avuto influenza sull'evoluzione dell'arte, in particolare sull'architettura.

Ma nel caso della modernità c'è stata la presenza di un finanziatore occulto, che ha stravolto il senso del bello. Neppure il mercato, il demiurgo supremo del mondo capitalistico, ha giocato un ruolo decisivo, ma è stato asservito alle direttive politiche.

Oggi la competizione con il potere del comunismo è tramontata, quindi sarebbe opportuno compiere una revisione radicale dei pochi ma pessimi principi su cui si fonda l'arte moderna. Eppure oggi, da fonte americana, si sente dire che i felici portatori di dollari vengono a Roma non tanto per vedere l'Ara Pacis ma per ammirare il suo contenitore, opera del grande architetto Maier. Viene considerata una vittoria degli Stati Uniti aver collocato un puro prodotto dell'arte moderna americana nel centro storico di Roma, dove, secondo il parere di certi architetti, da troppo tempo non si costruisce nulla di nuovo!

La CIA, nelle vesti di un *principe* sostenitore dell'arte, ha creato una non arte per una serie di motivazioni, che sono state già studiate e discusse. A questo processo mancava la prova finale inoppugnabile: la confessione.

I propositi dei progetti dell'utopia comunista non erano meno distruttivi di quelli attuati dalla CIA, ma avevano un punto a loro favore: l'arte doveva servire a convincere le masse ad aderire al comunismo e quindi doveva essere un'arte, negli aspetti formali, gradita alle masse. Quindi, almeno sotto questo aspetto, si trattava di un'arte *umana*. Ma agli artisti occidentali, peraltro in maggioranza dichiaratamente di sinistra, non è mai andato a genio doversi adattare a soddisfare i gusti delle masse. Essi hanno sempre preferito, un po' in sordina, solleticare i desideri inconfessati dei capitalisti, che poi pagavano il conto, dopo essere stati abbagliati dai successi, nascostamente finanziati dalla CIA.

Il compito di dialogare con le masse in Occidente è riservato alla pubblicità, ai fumetti, ai cartoni animati, alla musica leggera, all'architettura del restauro ed altre cose del genere. L'Arte *alta* dialoga solo con se stessa e con i pochi iniziati.

Oggi gli americani dicono: di che cosa vi lamentate? la CIA, con i nostri soldi, ha vinto, anzi in questo caso ha stravinto la guerra fredda anche sul piano dell'arte, ed in più ha regalato al mondo l'arte giusta per i tempi moderni, la vera arte del presente e del futuro.

Quindi sia lode alla CIA, ai generosi contribuenti americani e dimentichiamo senza rimpianto l'arte di un passato che certamente non ritorna indietro.

CHE COSA DIRE DELL'ARTE ASTRATTA E DELLA CRITICA CHE L'HA SOSTENUTA?

Tutta l'arte moderna andrebbe reinterpretata e rivista in conseguenza di questo elemento, solo recentemente acquisito alla storia degli ultimi sessant'anni: gli interventi della CIA sotto forma di finanziamenti mirati a favorire in maniera occulta una ben precisa arte: l'*espressionismo astratto*.

Questo movimento artistico venne visto come un mezzo ottimale per la promozione dell'ideale statunitense di libertà del pensiero e del mercato. Uno strumento perfetto per competere sia con l'arte realista delle nazioni comuniste, sia con il mercato della variegata arte europea, allora dominante.

I libri della Frances Stonor Saunders (*La Guerra Fredda Culturale – La CIA e il mondo delle Arti e delle Lettere*) (4) spiegano nel dettaglio come la CIA, tramite il *Congresso per la libertà culturale* dal 1950 al 1967 organizzò e finanziò la promozione degli artisti americani ed in particolare di quelli aderenti all'*espressionismo astratto*.

I finanziamenti piovvero anche su personaggi di sinistra per meglio dissimulare tutta l'operazione. Anzi questo fu il vero capolavoro della CIA: come risultato la sinistra europea non prese neppure in considerazione l'arte di oltre cortina. Ci sono molti lavori interessanti pubblicati sull'argomento e che si trovano anche in rete, come quello di Elena Lanza (5): *“La Cia Dietro Il Successo Dell'Espressionismo Astratto Americano”*



Tansey - Il trionfo della Scuola di New York 1984, olio su tela – Sulla destra sono rappresentati, tutti in uniformi militari, Clement Greenberg, Pollack, Rothko, ecc. Sulla sinistra Andre Breton nell'atto di firmare il trattato di resa, Picasso con il pastrano, mentre Duchamp se ne sta in disparte con le mani in tasca. Whitney Museum of American Art, New York - (188 x 304.8 cm)

Conclusioni

Pirani (6) su la Repubblica racconta come ebbe termine l'operazione della CIA: «Lo scandalo che travolse tutta la sofisticata organizzazione scoppiò in America nel 1966 in seguito a una campagna di rivelazioni di una rivista californiana, cui seguirono processi, clamori,

dimissioni. ... è probabile che il presidente Johnson e la CIA, molto diversa da quella dell' immediato dopoguerra, orchestrarono lo scandalo per liberarsi dei rapporti con la sinistra democratica non comunista... »

Per colmo dell'ironia l'arte americana in realtà non ha mai ripudiato l'arte realista per suo uso e consumo, con la condizione che non creasse fastidi sul fronte della politica e della competizione con il comunismo. Allo scopo sono state create formule come il *realismo magico*, che in Italia era già stato utilizzato per connotare una pittura non disturbante, come nel mondo anglosassone quella di Mark Tansey, un pittore nato nel 1949, che crea quadri con una vaga vena surreale ma con una carica di rivendicazioni sociali assolutamente nulla.

Quindi il ruolo di fanatici forzati dell'astratto, evirato da ogni forma di protesta sociale, è riservato a noi sudditi, che grazie ai buoni uffici di Monsignor Ravasi, ci apprestiamo a consegnare al modernismo astratto per intero anche tutto il patrimonio delle future opere religiose cattoliche.

La presenza capillare del potere americano nell'arte ha alterato radicalmente il pensiero sull'arte nata sotto il suo influsso.

Note

1) L'Espressionismo astratto fu un movimento artistico statunitense successivo alla seconda guerra mondiale. Fu il primo fenomeno artistico tipicamente americano ad influenzare il resto del mondo e contribuì a spostare radicalmente la capitale artistica da Parigi a New York, e più in generale dall'Europa agli Stati Uniti d'America. Il termine "Espressionismo astratto" si deve ad Alfred H. Barr jr. che lo coniò nel 1929 a commento di un quadro di Vasily Kandinsky. Successivamente fu ripreso per essere applicato all'arte americana degli anni '40 dal critico Robert Coates nel 1946. In pratica, il termine viene applicato agli artisti operanti a New York nell'immediato dopoguerra con differenti stili, e perfino il cui lavoro non è né particolarmente astratto né espressionista. Dal 1960, la corrente perse d'impatto e non fu più molto influente. I più rappresentativi espressionisti astratti furono: Willem de Kooning, Helen Frankenthaler, Arshile Gorky, Adolph Gottlieb, Philip Guston, Hans Hofmann, Franz Kline, Lee Krasner, Robert Motherwell, Barnett Newman, **Jackson Pollock**, R. Pousette Dart, Fuller Potter, Jean-Paul Riopelle, Mark Rothko, Clyfford Still

2) Raffaele Giovanelli, "Berenson e la lunga farsa dell'arte moderna", in questo volume e http://www.lacrimae-rerum.it/documents/Berensonelalungafarsaartemoderna_000.pdf

3) Anna Silvia Barrilà e Marilena Pirrelli "Espressionisti astratti in missione con la Cia", **Action Painting, gli archivi e la critica**, 8, 5, 2009
<http://www.arteeconomy24.ilsole24ore.com/news/cultura-tempo libero/2009/05/espressionisti-astratti-missione-cia.php>

4) Guido Caldiron, "L'INDUSTRIA CULTURALE DELLA CIA", 03 dicembre 2004
<http://www.comedonchisciotte.org/site/modules.php?name=News&file=article&sid=278>
Intervista a **Frances Stonor Saunders**, autrice di un'inchiesta su come l'Intelligence americana finanziò intellettuali e artisti europei durante la Guerra fredda
«Nel pieno della Guerra fredda il governo degli Stati Uniti destinò grandi risorse a un programma segreto di propaganda culturale rivolto all'Europa occidentale (...) Un atto fondamentale di questa campagna segreta fu l'istituzione del "Congresso per la libertà della cultura" tra il 1950 e il 1967 (...) La sua missione consisteva nel distogliere l'intelligenza europea dal fascino duraturo di marxismo e comunismo, in favore di una visione del mondo che si accordasse meglio con l'American way».
Si apre con queste parole l'ampio studio che Frances Stonor Saunders ha dedicato alla strategia statunitense per influenzare il mondo della cultura europea, pubblicato da Fazi con il titolo di **La guerra fredda culturale** (Fazi editore). Abbiamo incontrato la giornalista a Roma in occasione della presentazione del suo libro.

La sua ricerca si basa su una vasta documentazione, apparentemente riservata, come è riuscita a metterla insieme?

In realtà si tratta di documenti conservati nei diversi archivi di Stato creati per ogni amministrazione della Casa Bianca nel luogo di nascita del Presidente, ad esempio a Abilene nel Kansas, dove era cresciuto Eisenhower, o a Lamar nel Missouri per Truman e via dicendo. In questi archivi si può accedere a documenti che sono stati progressivamente "declassificati" nel corso degli anni. Si tratta perciò prevalentemente di documenti *pubblici* dell'amministrazione USA. Oltre a questi, vi sono poi i documenti raccolti negli archivi dei diversi membri di quello che potremmo definire come un "consorzio" privato che lavorava con la CIA su singole parti del progetto complessivo, in fondazioni o istituti.

Ma come funzionava questo progetto?

In questi archivi privati ci sono forse cose ancora più interessanti, che però non sono mai state coperte da segreto, e che mostrano come funzionasse il sistema. Vi si trova infatti traccia di istituti e fondazioni fantasma, che esistevano solo sulla carta e per i quali venivano stanziati dei fondi che finivano invece per altri scopi. E già all'epoca dei fatti alcuni giornalisti avevano capito che qualcosa non funzionava semplicemente esaminando le dichiarazioni fatte da questi organismi al fisco: emergeva infatti come vi fossero fondazioni per gli handicappati del Texas che finanziavano orchestre a Berlino o istituti culturali di New York che si occupavano unicamente di trovare fondi per riviste europee. Un agente della CIA mi ha detto una volta che questo sistema era un po' come una radio, nel senso che bastava guardare dietro l'apparecchio per scoprire tutti i fili e i collegamenti. Solo che per molto tempo non si è guardato dietro a questa "radio".

Quando e perché l'intelligence americana decise di mettere in piedi questa operazione "culturale"?

Siamo intorno al 1949/50 e il governo americano si rende conto che la Guerra fredda è soprattutto uno scontro di natura psicologica, certo ci sono gli aspetti economici, politici e militari dello scontro con l'Urss, ma è sul terreno delle idee che si gioca la partita decisiva. La Casa Bianca pensa di essere rimasta indietro in questo campo, si accorge che i sovietici hanno costruito fin dagli anni Trenta un "fronte culturale" in Europa e cerca di rimediare a questo ritardo. Quest'idea monta nella CIA come nel Dipartimento di Stato e la stessa Agenzia decide di costruire una divisione speciale per le operazioni psicologiche e culturali. Nella stessa CIA c'è chi non crede a questa scelta, pensando di dover continuare a puntare sullo spionaggio piuttosto che sulle ipotesi eversive, ma la struttura, alla fine, viene messa in piedi.

Eppure in Italia quando si pensa alle attività della Cia nell'immediato dopoguerra viene in mente la struttura di Gladio, la rete Stay Behind, e, più tardi, il coinvolgimento dell'intelligence statunitense nella stessa Strategia della tensione. Come si conciliavano aspetti così diversi di intervento?

Intanto si deve ricordare come il debutto del programma "culturale" della CIA verso l'Italia arriva dopo le elezioni del 1949 vissute dagli Usa con grande apprensione. All'epoca, personaggi come William Colby, futuro capo della CIA, giravano per il vostro paese con valigie piene di soldi per sostenere ogni candidatura anticomunista. Poi, la strategia divenne più sofisticata. Fu costruita una rete di fondazioni che convogliavano il denaro verso iniziative culturali, riviste e via dicendo. E non tutti i destinatari di questi fondi erano al corrente del fatto che arrivassero dalla CIA. Quanto al rapporto di questo programma con il resto delle operazioni dell'intelligence americana in Italia e in Europa, non credo si possa parlare di un elemento totalmente separato. Nel senso che la strategia della Stay Behind in Europa comprendeva vari elementi e il finanziamento di alcuni settori culturali nei diversi paesi ne era parte. L'obiettivo esplicito era quello di influenzare le scelte politiche del vostro paese, un paese alleato degli Usa ma considerato a rischio per la presenza di un forte Partito Comunista.

Ma come avveniva il finanziamento?

Non stiamo parlando di una struttura segreta o nascosta come la P2, ma di un apparato in qualche modo pubblico. Se nell'immediato dopoguerra i soldi arrivavano davvero anche dentro le valigie, poi è stato per il tramite del Piano Marshall che la CIA ha avviato i propri canali di finanziamento. Forse non è noto a tutti come il 5% dei fondi del Piano fossero classificati "off budget", direttamente a disposizione della CIA che li utilizzava per i suoi programmi in Europa.

Ma i finanziamenti della Cia quanto hanno potuto influire sulle scelte fatte all'epoca da artisti e intellettuali europei?

Credo sia il quesito centrale che pone la mia ricerca. Ma la risposta non può essere univoca, nel senso che dipende un po' da caso a caso e dipende, ovviamente, dal destinatario della domanda. Per la

CIA l'impatto dell'operazione è stato infatti enorme e ha costituito il primo passo verso il crollo successivo del sistema sovietico. Sottrarre all'influenza dell'Urss una parte del mondo culturale dell'Europa occidentale era lo scopo dell'intervento, che per l'Agenzia è riuscito. Non credo però che le scelte fatte ad esempio dagli intellettuali che si sono allontanati dal comunismo in Europa o in Italia, magari per restare nel campo della sinistra ma su posizioni antisovietiche, siano state influenzate dall'arrivo di questi fondi. Piuttosto credo che la CIA scegliesse bene i propri interlocutori, sceglieva cioè coloro che già si erano schierati contro l'Urss. Il fatto è che alcune pubblicazioni, penso ad esempio alla rivista *"Tempo presente"*, diretta da Ignazio Silone e Nicola Chiaromonte, senza quei soldi avrebbero chiuso. Il finanziamento creava così un mercato altrimenti inesistente per far circolare idee che la CIA non controllava, ma che finivano per servire la sua stessa causa. La CIA non ha inventato un solo concetto specifico, filosofico o politico, ma ha inventato un "cartello", un sistema per cercare di influenzare la cultura. Come ha spiegato un ex capo dell'Agenzia, negli Stati Uniti non è mai esistito un Ministero della cultura e così le sue funzioni ha finito per svolgerle la CIA.

Quest'idea della cultura e delle idee come uno strumento di guerra è tornata d'attualità con la comparsa alla Casa Bianca dei "neocon". Non è forse un caso se tra i nomi che ricorrono nella sua inchiesta c'è quello di Irving Kristoll, considerato tra i padri di questa corrente della nuova destra americana. Quale fu il suo ruolo allora?

Sì, la traiettoria ideologica di Kristoll, come di altri, è una chiave per capire come funziona oggi la politica estera statunitense. Kristoll in quel periodo imparò cosa significava "gestire un'idea" come fosse un prodotto. Costruire una fondazione e intorno ad essa produrre riviste, seminari, incontri con persone che non sono necessariamente coinvolte nell'intero progetto ma che ne condividono anche solo un segmento. E in questo modo allargare il circuito di continuo. Il modello di questa strategia è proprio ciò che fu tentato in chiave anticomunista negli anni Cinquanta e Sessanta e che oggi torna nei think tank dei neoconservatori che mettono insieme intellettuali, media e settori del potere di Washington. Di fondo c'è l'idea che la cultura possa essere una sorta di estensione della politica del governo americano.

Fonte www.liberazione.it

5) Elena Lanza: *"La Cia Dietro Il Successo Dell'Espressionismo Astratto Americano"*

<http://www.arcadia.com/artmagazine/it/2010/11/23/la-cia-dietro-il-successo-dellespressionismo-astratto-la-prima-conferma-da-un-ex-funzionario/>

«Nel sistema artistico e culturale se ne parla da molto tempo ma solo adesso le indiscrezioni stanno assumendo la concretezza pesante dei fatti. Per anni e anni, durante la prima fase della Guerra Fredda, la CIA ha appoggiato, sponsorizzato, promosso l'arte contemporanea e in particolare l'Espressionismo Astratto. Donald Jameson, ex funzionario dell'agenzia statunitense, ha infatti dichiarato che i grandi maestri di questa corrente artistica – Jackson Pollock, Robert Motherwell, Willem de Kooning e Mark Rothko – furono finanziati, a loro insaputa, direttamente dalla Cia. Obiettivo dell'intelligence americana: sedurre le menti delle classi lontane dalla borghesia negli anni del contrasto tra Occidente e blocco comunista.

"L'Espressionismo Astratto potrei dire che l'abbiamo inventato proprio noi della Cia – afferma oggi Donald Jameson, citato dal britannico Independent – dopo aver dato un occhio in giro e colto al volo le novità di New York, a Soho. Scherzi a parte avremmo subito molto chiara la differenza. L'Espressionismo Astratto era il tipo di arte ideale per mostrare quanto rigido, stilizzato, stereotipato fosse il Realismo Socialista di rigore in Russia. Così decidemmo di agire in quel senso".

Ma gli artisti erano a conoscenza di questa strategia politica? *"Naturalmente no – precisa l'ex funzionario – gli artisti non erano al corrente del nostro gioco. È da escludere che tipi come Rothko o Pollock abbiano mai saputo di essere aiutati nell'ombra dalla Cia, che tuttavia ebbe un ruolo essenziale nel lancio e nella promozione delle loro opere. E nell'aumento vertiginoso dei loro guadagni".* Con queste affermazioni Donald Jameson diventa così il primo ex dipendente della CIA ad ammettere che il supporto agli espressionisti astratti rientrava nella pratica Long Leash (guinzaglio lungo), un progetto politico finalizzato a mostrare la creatività e la vitalità spirituale, artistica e culturale contro il grigiore dell'Unione Sovietica. Una linea d'azione adottata a tutto campo, dal sostegno di varie riviste culturali ..., a quello diretto a forme d'arte meno conservatrici come il jazz e appunto l'Espressionismo Astratto, di cui la CIA organizzò anche le prime grandi retrospettive nelle principali città europee: *Modern Art in the United States* (1955) e *Masterpieces of the Twentieth Century* (1952). Le vicende risalgono agli anni Cinquanta e Sessanta, quando gli esponenti

dell'Espressionismo Astratto non godevano di un sostegno favorevole negli Stati Uniti. Ma proprio il governo americano – ricorda Donald Jameson – in quegli anni si trovava nella posizione scomoda di chi doveva incoraggiare l'immagine del sistema americano e in particolare di un suo cardine: il Quinto Emendamento, la libertà di espressione, gravemente "oscurato" dopo la condotta del senatore Joseph McCarthy. Per fare questo era quindi necessario presentare al mondo un segnale opposto alla politica delle "caccia alle streghe" di McCarthy. E in questo compito fu incaricata proprio la CIA che in fondo avrebbe operato assecondando una sua coerenza. ...Condotta da funzionari il più delle volte usciti dalle migliori università, spesso collezionisti d'arte, artisti figurativi o scrittori, la CIA rappresentava il contraltare dei metodi, delle convinzioni bigotte, della furia anticomunista del FBI e dei collaboratori di Joseph McCarthy.

Ma come andarono esattamente le cose? Negli anni Quaranta il mercato degli espressionisti astratti che lavoravano al Greenwich Village ebbe un lento sviluppo negli spazi di Samuel Kootz, Howard Putzel, Betty Parsons, Charles Egan e la maggior parte di queste gallerie non disponeva ancora di mezzi per fare pubblicità. Inoltre, si vendeva poco e a prezzi bassi: tra il 1947 e il 1951 un Jackson Pollock costava non più di 900 dollari, con eccezione rara per Number 5 passato di mano a 1.500 dollari e Number 1 a 2.350 dollari. Nello stesso periodo poi il record stabilito da Mark Rothko ammontava a 1.250 dollari, mentre l'arte francese dei Surrealisti e Cubisti otteneva prezzi importanti ed era apprezzata dal MoMA e dal suo direttore fondatore Alfred Barr. Passava poco tempo e Pollock entrava "incredibilmente" nel portafoglio del gallerista Sidney Janis e, dopo la partecipazione di de Kooning, Gorky, Marin e dello stesso Pollock alla Biennale di Venezia (1948 e 1950) nel Padiglione Americano, la loro reputazione saliva notevolmente. Sull'affermazione internazionale dell'Espressionismo Astratto si è iniziato a fare luce solamente negli anni Settanta, quando storici revisionisti sostennero il coinvolgimento della CIA nella sua diffusione in Europa. Inoltre, nel 1996 il New York Times pubblica il coinvolgimento sul lavoro segreto dell'agenzia americana in ambito culturale, soprattutto sulle attività coperte delle Fondazioni private, dalla Farfield alla Ford, alla Rockefeller e Carnegie. Le confessioni di Donald Jameson, quindi, hanno ufficializzato ciò che era già noto nei circoli artistici e culturali e appoggiano le tesi già espresse da Frances Stonor Saunders nel libro *La Guerra fredda culturale* (Fazi Editore, 2004) Un saggio che illustra come la CIA, per contrastare il richiamo del comunismo e la crescita del peso elettorale dei partiti di sinistra, non risparmiò né uomini né mezzi finanziari dando il via ad un'imponente campagna occulta che fece di alcuni fra i più illustri esponenti della libertà intellettuale occidentale meri strumenti del governo americano.

6) Mario Pirani: "La Cia nel mondo delle lettere", Repubblica 11 dicembre 2004

http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2004/12/11/la-cia-nel-mondo-delle-lettere.fi_027la.html

Le arti della CIA

Maurizio Blondet 03 Ottobre 2011

Tutta la nostra gratitudine a **Frances Stonor Saunders**, lucidissima storica britannica, per aver rivelato la mano (pesante) della CIA nella promozione dell'arte informale contemporanea, in un libro del 1999, che non ha molta speranza di essere tradotto in Italia: *Who paid the Piper? CIA and the Cultural Cold War* (pressappoco: *Chi pagava il Pifferaio? La CIA e la Guerra Fredda culturale*).

L'amico Raffaele Giovanelli ha già accennato alla questione in un notevole articolo (***Influenza della CIA nello sviluppo dell'arte occidentale***) ma vale la pena di riesaminarla per mostrare come, in tale promozione che ancor oggi dura, e opprime l'intera cultura coi suoi rifiuti e deiezioni, abbia avuto una parte eccezionalmente efficace la manipolazione dello snobismo di alcune precise classi sociali.

Bisognerà cominciare col dire che negli Stati Uniti l'intervento dello Stato sulla produzione artistica è di lunga data. La grande crisi del '29 aveva ridotto alla fame i pittori americani; nel quadro del New Deal, il presidente F. Delano Roosevelt organizzava un programma di commesse pubbliche a loro favore. Un po' aiuto alimentare e un po' opera di propaganda, il programma federale – il Federal Art Project, fondato nel 1933 – pagava « *più di duemila pitture murali* » per le hall degli edifici pubblici. Si tratta di opere figurative e di massa, non molto diverse, per senso e funzione, da quelle del realismo socialista che vigeva allora in URSS e dal neoclassicismo del Terzo Reich, se non – forse – per una vena di critica sociale intrisa di marxismo (1).

Un futuro celebratissimo astrattista, Pollock, nel 1936 andava a scuola dal pittore comunista messicano Siquieros per farsi iniziare *all'affresco di propaganda*. Un altro futuro informale, Rothko dipingeva scene di città e di metropolitane. Altri futuri nomi dell'informale dipingevano come voleva il committente e pagatore pubblico, non solo nei murales federali, ma in quelli commissionati dagli Stati e governi locali.

Le cose cambiarono dopo la guerra e l'immane vittoria americana sui fascismi. Se bisogna credere alla Stonor Saunders, il primo promotore del trionfo del modernismo americano e dell'informale, fu un mecenate improbabile: il Dipartimento di Stato. Come ministero degli Esteri, aveva bisogno di contrastare in qualche modo la propaganda sovietica, e quella dei partiti comunisti in Europa occidentale, che presentavano gli Stati Uniti come « *un deserto culturale* », e il capitalismo come artisticamente e culturalmente sterile. Il Dipartimento scelse l'arte modernista, scrive la Saunders, « *come strumento di propaganda* » allo scopo di « *mostrare al mondo che esisteva un'arte all'altezza della grandezza e della libertà americane* ».

Il punto è perché la scelta sia caduta proprio su quella. Esisteva un'arte figurativa americana di grande livello. Edward Hopper operava già dagli anni Venti (2). Il gruppo che si autonominò « *New York Realists* » godeva del vasto apprezzamento del pubblico americano, che in fatto di informale e astratto tendeva a pensarla in termini pericolosamente vicini agli sconfitti berlinesi: « *Arte degenerata* », soprattutto elitaria e, quindi, non democratica.

Non si va lontano dal vero se si vede qui un'influenza di quel gruppo umano che, privo per secoli di una propria arte figurativa, era (lo dico con Giovanelli) per principio favorevole a « *un'arte 'nuova', che ignorasse scomodi richiami alla cultura ed alle tradizioni* ». Tradizioni altrui, da Fidia in poi, a cui quel piccolo popolo era estraneo. Il tutto nel quadro del vasto piano consistente a negare ogni possibilità di spiritualità, presente o passata, nel nuovo Occidente mondializzato, ossia sradicato come l'Ebreo Errante.

È noto il giudizio pressapochistico di Peggy Gungenheim (j): « *Se i nazisti la rifiutano, deve essere buona* ». Rothko e Gottlieb già dal '42 asserivano che il modernismo era l'arte della democrazia. Con poco successo. Apprendiamo infatti che in USA, nel dopoguerra, fu vivace un'opposizione all'arte moderna, un vero Kulturkampf, con un fiero dibattito *culturale* sull'arte quasi solo limitato all'interno dell'Amministrazione.

« *A mio avviso, non c'è un briciolo d'arte nel modernismo* », scriveva il presidente Harry Truman al vice-segretario di Stato Benton nell'aprile del 1947. Perché la lettera del presidente, al Dipartimento di Stato, è già notorio: proprio il Dipartimento degli Esteri s'era visto rifiutare dal Congresso, nel 1947, un finanziamento per « *un'esposizione che doveva presentare in Europa e America Latina* » una collezione di avanguardisti americani. Il Congresso la pensava come Truman e l'opinione pubblica in generale. Tanto più che troppi di quei *nuovi* artisti avevano fama di essere comunisti o trozkisti. Consapevole di « *non poter sostenere pubblicamente l'avanguardia americana* », scrive la Saunders, il ministero affidò l'opera – come per tante altre operazioni sporche in cui lo Stato non desiderava apparire – alla CIA.

Giovanelli ha già scritto come, a questo ed altri scopi, la CIA avesse finanziato per

esempio in Italia *Tempo Presente* di Ignazio Silone e Nicola Chiaromonte (niente di meglio di un'etichetta di *sinistra* per contrabbandare il verbo di Washington). Qui ricorderò come la CIA, in USA, adoperò il Museo of Modern Art di New York. Il museo, l'oggi celebratissimo MoMA, è di proprietà dei Rockefeller. Il magnate John D. Rockefeller l'aveva aperto nel 1929 per far contenta la moglie, Abby Aldrich, che aveva l'innocua mania del contemporaneo francese.



John D. Rockefeller Jr. e Abby Aldrich



William Paley

Era una cosetta senza pretese, che occupava un appartamento di sei stanze nella 5^a Avenue, e che Nelson Rockefeller (il figlio) chiamava «*il museo di mamma*». Il fatto è che il museo di mamma era gestito da una cerchia sopraffina, che aveva collaborato coi servizi durante la guerra: il miliardario ed intimo dei Rockefeller, John Jock Hay Whitney era stato membro dell'OSS (la futura CIA), ed ora era amministratore del MoMA. Così come William Paley, altro amministratore, magnate dei media: amico personale di Allen Dulles già capo dell' OSS per l'Europa (in contatto, durante la guerra, con Ugo La Malfa), Paley soleva «*dare copertura ad agenti della CIA*» nel suo network TV. Lo stesso Nelson Rockefeller «*aveva diretto durante la guerra l'agenzia di intelligence in America Latina*». Fatto sta che da allora il MoMA diventa il megafono della propaganda per il modernismo come arte *americana*.

Il direttore del MoMA, scelto da Nelson Rockefeller in quei mesi, il francese René D'Harnoncourt, tiene una conferenza nel '48 in cui afferma con il modernismo astratto «*nella sua infinita varietà e la sua ricerca incessante*», in cui l'artista «*può creare uno stile che rifletta la sua personalità*», è «*il simbolo supremo della democrazia*» individualista americana. Nelson Rockefeller, poco dopo, andrà affermando che l'arte moderna è il simbolo della libertà, come dimostra il fatto che sia stata rifiutata dai nazisti e dai sovietici. Alfred Barr, critico e già direttore del MoMA, fu richiamato in servizio a dichiarare che l'espressionismo astratto americano era un'arma essenziale contro il nuovo nemico – il comunismo – in quanto è «*la pittura della libera impresa*» (sic).

Barr tirò fuori questa trovata in una lettera che scrisse ad Henry Luce, il magnate della stampa – catena *Time-Life* – per essere pubblicata. Strano a dirsi, fino ad allora la politica editoriale di Henry Luce (la moglie sarà ambasciatrice USA a Roma) era fortemente ostile all'astrattismo, e fortemente favorevole ai realisti americani. Da allora conobbe una conversione a 90 gradi: nell' estate '49 la rivista *Life* pubblica il paginone centrale dedicato a Jackson Pollock e alla sua gloriosa produzione fatta di scolature di vernice sulle tele.

Il che si spiega, forse, con il fatto che Rockefeller aveva cooptato anche Henry Luce nell'amministrazione del MoMA. Con Life, che aveva tirature astronomiche, fu fatto il primo grandioso tentativo di portare l'informale nelle case della classe media americana, con un successo modesto per il momento.

Ci vorranno altri decenni di martellamento e propaganda perché l'opinione pubblica accettasse, o almeno non protestasse, davanti ad opere d'arte fatte di tubi al neon e di foto serigrafate.

Ma il vero colpo da maestro della CIA fu – con la scelta del «museo di mamma» per la sua operazione culturale – di conquistare le classi alte, *alte* almeno nei redditi e profitti. Per gli americani ricchi, e specialmente nuovi ricchi, Rockefeller non era solo il supermiliardario più ricco di tutti, ma l'incarnazione dell'Establishment, insomma il capo del *salotto buono* più esclusivo, e, per gli altri ricconi, un modello da imitare.

Dal momento che Rockefeller compra per il MoMA (per cifre inimmaginabili) Rothko e Pollock e non Hopper, egli dà il segnale di ciò che è *distinto* a quella classe dove lo snobismo domina spasmodico.



Alfred Barr



I miliardari del MoMA

Dal momento che i Rockefeller mettono le enormi tele dell'espressionismo astratto nelle hall delle loro banche, qualunque miliardario fattosi da sé capisce che affettare una preferenza per l'arte modernista, e contribuire alla sua promozione, diventava un mezzo per assicurarsi la riuscita mondana e l'elevazione sociale nel club chiosissimo e super-snob del *Liberal Establishment* della West Coast, i patrizi del denaro di terza o quarta generazione di New York o di Boston, i cui figli e nipoti, infatti, si dotano di un numerale come i principi e i monarchi: John Rockefeller III, eccetera.

Tanto più che chi tra i *nouveau riches* donava una decina di opere al Museo d'Arte Moderna di New York, spendendo cifre colossali, che aveva l'accortezza di rendere note ai media, aveva la possibilità di *cenare con Rockefeller*, ed era gente che i Rockefeller, a priori, non avrebbero mai accettato di frequentare. Per questo motivo, l'arte contemporanea americana parte subito con prezzi esorbitanti. Non si dà il caso di artisti incompresi, di Van Gogh o di Gauguin che vendono le loro tele nelle osterie per

campare, e la cui quotazione diventa astronomica dopo la loro morte. Qui, il cosiddetto mercato è costituito dall'inizio dal club dei miliardari USA, un centinaio di famiglie che si conoscono, si spiano e si copiano, che vestono le mogli dagli stessi grandi sarti, le mandano dagli stessi chirurghi plastici di grido, che vogliono comprare le stesse cose nello stesso momento, a qualunque prezzo: da qui l'immediato successo di artisti che producono non importa cosa, e di qui fra l'altro la spenta uniformità e il conformismo delle collezioni private che i miliardari accumulano nelle loro magioni, o nei loro musei.

In questa situazione, è ovvio che finanzieri europei o giapponesi, vogliosi di stabilire buone relazioni d'affari con i miliardari americani, hanno tutto l'interesse ad affettare lo stesso gusto per gli stessi cosiddetti artisti idolatrati dai ricchi americani, e si buttano anch'essi a comprarne le produzioni qualunque a quotazioni folli. Questa mondializzazione del qualunque-strapagato continua e si espande: nel maggio 2005, *Le Monde* notava come gli oligarchi russi s'erano dati a comprare per cifre colossali opere non-importa-cosa ad una fiera dell'arte contemporanea a Basilea, perché ciò permetteva loro di «*incontrare (alla fiera) uomini d'affari che sarebbero rimasti loro inaccessibili*» altrimenti, nonché di partecipare al «*jet-set internazionale*».

Questa immensa impostura è ovviamente facilitata dall'incultura e ignoranza di queste classi miliardarie. Come ha notato **Jean-Louis Harouel**, oggi le classi superiori «*sono in generale incolte, immerse nella più soddisfatta ignoranza di tutto ciò che esula dal sapere tecnico che consente di guadagnare denaro*». Per di più, «*anche i miliardari devono lavorare per restare ricchi*»; non hanno tempo da dedicare alla frequentazione delle grandi opere d'arte, di leggere di storia dell'arte, storia o letteratura (o di leggere tout-court), che sono necessarie per formarsi una competenza e un gusto, come i mecenati d'altri tempi, che erano aristocratici, re e Papi. Non sanno nulla di stili, tradizioni, scuole e tendenze. Non hanno realmente tempo nemmeno di visitare le gallerie e le aste; incaricano per lo più *consulenti ed esperti* per i loro acquisti. E l'assenza di contenuto artistico, conclamato nelle opere degli autoproclamati artisti contemporanei, conviene perfettamente ai miliardari, in quanto non richiede alcuna conoscenza d'arte e di storia, nessuna educazione dell'occhio e del gusto; basta aver speso milioni a centinaia per un pezzo di ferraglia o una scultura di tubi al neon, per credere e far credere di essere dei mecenati e intenditori. Se costa tanto, sarà perché vale.

La cosa è stata notata con dolore da un grande antiquario parigino, Miron Dragou: «*I giovani leoni della finanza*», ha detto in un'intervista a *Valeurs Actuelles*, «*rifiutano gli oggetti antichi*», e «*affermano la loro riuscita sociale acquistando cose contemporanee, secondo un solo criterio: che siano molto care, e che si sappia che hanno i mezzi per comprarle*».

Le scelte dei miliardari incolti hanno poi un seguito nella società di massa – si pensi solo alle migliaia di manifesti che riproducono le Zuppe Campbell e le Marilyn di Andy Warhol, vendute nei grandi magazzini e che sono affisse nelle camerette studentesche, mentre le serigrafie *originali* sono state comprate per milioni dal MoMa o da Bill Gates. Così le scelte dei miliardari *sine nobilitate* generano nel vasto mondo d'oggi il niente artistico, una terra bruciata della creatività, che tutti constatiamo. La produzione degli *artisti* dichiarati tali dal *mercato* non è solo un surrogato d'arte ideale per gli incolti; cosa peggiore, nonostante le sue false pretese di *trasgressione*, il contemporaneo è l'ufficialità assoluta, quella che condanna le altre manifestazioni e scuole alla miseria, al silenzio, e alla censura.

È la situazione che **Alain Paucard** (*Manuel de Résistance à l'art contemporain*) denuncia così: «*Nel realismo socialista, ciò che era criticabile non era il realismo, bensì il socialismo, la sottomissione al Partito. Oggi, il Partito è la Mercanzia... L'arte 'con-*

temporanea' è appunto la forma che prende il realismo socialista, l'arte al servizio del partito, nell'epoca mondialista».

1) Per l'opinione pubblica americana, il decennio di Roosevelt passa per qualcosa di molto vicino al *socialismo*. In realtà, quello che Roosevelt attuò nelle forme più edulcorate – intervento dello Stato nell'economia, dirigismo, creazione di forme di assistenza sociale e di sostegno del lavoro, paternalismo autoritario, propaganda intesa a creare un forte senso di solidarietà nazionale – lo mutuò dal fascismo. Ciò è visibile persino nella simbologia delle grandi opere del regime rooseveltiano: per esempio le aquile e i fasci che adornano la Diga Hoover, costruita nello Stato del Nevada fra il 1931 e il 1936 per impiegare decine di migliaia di disoccupati della *Grande Depressione*.

2) Per mostrare come sia stata significativa la scelta dell'informale, come *arte americana*, nei quartieri alti della politica e del denaro, basterà dire che Edward Hopper dovette campare, per anni, facendo il cartellonista per le case di produzione cinematografica, spesso bussando alle porte dei grandi magazzini ad offrire manifesti pubblicitari, e spesso rifiutato. Nonostante ciò, Hopper rimase insensibile alle mode e inflessibilmente fedele alla propria vocazione. Fu in Europa due volte, nel 1906, e poi ancora nel 1910, risiedendo per lo più a Parigi, dove furoreggiava Picasso. Hopper confessava di non averne sentito neppure parlare, e ricordava solo la sua stupita ammirazione davanti alla *Ronda di notte* di Rembrandt, segno del rapporto personale e diretto che un grande artista coltiva con la grande pittura. Tornato negli States, fra difficoltà e depressioni da disoccupazione, a lungo incompreso (solo nel '23 vendette il suo primo quadro a un museo a Brooklyn, che lo pagò 100 dollari), Hopper realizzò in maniera indipendente una vasta opera pittorica che si dispiega dal 1910 al 1960, passando dunque sopra non solo all'espressionismo astratto, ma alle mode successive, dal minimalismo al concettualismo, alla pop-art.

I silenzi di Togliatti

08/05/2012

I fatti del XX secolo sono pieni di misteri che rendono difficile scriverne la storia in modo esauriente. Il nucleo di questi misteri è nei servizi segreti. In un certo senso questa potrebbe essere una ovvietà, poiché queste organizzazioni hanno agito quanto più possibile sotto copertura. Si potrebbe dire quindi che gran parte della vera storia del XX secolo non può essere scritta, almeno sino a quando non verranno aperti tutti gli archivi.

Tuttavia, ai margini della vasta area dei segreti istituzionali, esistono fatti, oggi noti, che restano inspiegabili. Si pensi ad esempio all'influenza della CIA sull'arte occidentale. Cominciamo dagli antefatti. Sin dai primi anni del dopoguerra, i partiti comunisti dei paesi occidentali cercarono di arginare il dilagare dell'arte astratta. Questa arte, portata da un'America trionfante, arrivava in Europa, dove in realtà era nata, grazie alla fantasia un po' malata dei francesi, da un'élite snob e decadente. Era un po' il simbolo della libertà promessa dal mondo capitalista, eppure piaceva agli artisti di sinistra.

Togliatti fu il capo di un partito comunista occidentale che più si espose in una dura polemica contro l'arte moderna astratta. Da un articolo di Paolo Franchi (1) si ricava questa sintesi molto efficace:

«...in Italia la divisione a sinistra tra i “realisti” di varie scuole, e quella più aspra tra realisti e astrattisti è già cominciata da un pezzo, Lionello Venturi ha introdotto su *Domus* la distinzione tra “astratto e concreto”, già nel '46, lo stesso anno in cui viene pubblicato a Milano il manifesto realista “Oltre Guernica”; nel '47, a Roma, è nato il gruppo *Forma 1*, a Milano il *Fronte nuovo delle arti*. Certo, a Mosca è già all'opera Andrej Zdanov. Ma lo zdanovismo italiano nelle arti da noi si fa esplicito nell'ottobre del '48. Palmiro Togliatti si è ripreso bene dalla sconfitta di aprile e dall'attentato di luglio, può riprendere, su Rinascita, i panni di Roderigo di Castiglia. Lo fa per stroncare una mostra bolognese dell'Alleanza per la cultura: una raccolta di “cose mostruose”, di “orrori e scemenze”, di “scarabocchi”, scrive, mostrandosi scientemente assai più rozzo in materia di quanto non sia: nel '44, per dire, ha stupito Curzio Malaparte, riconoscendo al volo un Dufy nella villa caprese dello scrittore.

Non ce l'ha solo con i pittori, Roderigo. Si chiede come mai nella rossa e dotta Bologna ci siano “tante buone persone” disposte a certificare che l'esposizione di simile robaccia sia un avvenimento artistico. Si risponde che quelle brave persone, in realtà, la pensano come lui e, soprattutto, come il popolo lavoratore, ma credono che *“per apparire uomini di cultura sia necessario... darsi l'aria di superintendente e superuomo, e biascicare frasi senza senso”*. E conclude esortandoli a fare come il ragazzino di Andersen, a dire *“che il re è nudo, che uno scarabocchio è uno scarabocchio”*, anche nell'interesse degli *“artisti o presunti tali”*: *“Certo si arrabbieranno, sulle prime, ma poi farà bene anche a loro”*.

Insomma: gli intellettuali (non solo i pittori), compresi quelli iscritti al partito o molto simpatizzanti, vanno mazzolati per il loro bene. Anni terribili. Poche settimane dopo il 18 aprile, Mario Scelba, a proposito degli uomini di cultura (numerosissimi) che si erano schierati per il Fronte Popolare, aveva parlato sprezzantemente di *“culturame”*; adesso Togliatti ricorre più o meno allo stesso linguaggio per parlare di artisti che, in ultima analisi, stanno dalla sua stessa parte della barricata. Nella maggior parte dei casi, nonostante tutto, questi artisti da quella parte della barricata ci resteranno, almeno fino al terribile '56 (l'anno della rivolta degli ungheresi) continuando magari a proclamarsi “formalisti e marxisti”, come si dichiarano nel loro manifesto (1947) i fondatori del gruppo *Forma 1*, Carla Accardi, Ugo Attardi, Pietro Consagra, Piero Dorazio, Mino Guerrini, Achille Perilli, Antonio Sanfilippo e Giuseppe Turcato.

È un mondo variegato e anche affascinante quello dei pittori “astrattisti e comunisti”: forse il racconto più bello (e malinconico), compresi i duelli a distanza con Renato Guttuso e Antonello Trombadori, divenuti ai loro occhi i sergenti del realismo socialista all'italiana, è quello che ne fa Ugo Pirro, nella sua “Osteria dei pittori”.

Il *Fronte nuovo delle arti*, che aveva organizzato la mostra bolognese, si scioglie rapidamente. Guttuso, Mafai, Consagra, Leoncillo e Turcato, che vi avevano partecipato, scrivono su Rinascita per prendere qualche distanza da Togliatti, chiedendo che non venga stroncata la giusta aspirazione degli artisti italiani, specie i più giovani, a riprendere quel confronto con le esperienze di avanguardia che il fascismo aveva cercato di impedire. Ma, almeno per Guttuso, i distinguo finiscono qui. Ormai è agli atti che la politica culturale del Pci fece suo un concetto, quello della partiticità dell'arte, che fu uno dei cardini dello zdanovismo. Anche nel mondo delle arti quel che conta è la lotta di classe e lo scontro tra imperialismo e socialismo. Il realismo (magari non socialista, perché in Italia il socialismo non c'è mai stato) diventa sinonimo di una concezione progressista dell'arte, l'astrattismo è il suo esatto contrario. Del suo, Togliatti ci mette un irrefrenabile fastidio per tutte o quasi le avanguardie, la stessa ragione che lo fa accapigliare con Massimo Mila su Shostakovich e la musica dodecafonica.»

Vale la pena ricordare che anche Stalin aveva dimostrato tutta la sua disistima per la musica di Shostakovich, trovandola un po' decadente e niente affatto adatta alle masse comuniste. Su questo punto debbo convenire con Stalin circa il senso di decadenza che

emana da quella musica. Certo non ha la forza della musica di Strawinski, che però componeva per l'Occidente capitalista e che Stalin non poteva utilizzare per sostenere le glorie del socialismo reale. Franchi così prosegue:

«Nella realtà, le cose vanno un po' diversamente. Lo zdanovismo all'italiana fatica ad attecchire, e dopo il '56 viene ufficialmente archiviato: non spetta al partito intervenire nel merito dei dibattiti filosofici o artistici. Zdanov non c'è più, Stalin nemmeno. Nel '62, quando il destalinizzatore Krusciov definisce dipinti *"con la coda dell'asino"* i quadri astratti esposti sulla Piazza Rossa, non c'è un dirigente comunista italiano, nemmeno il più acceso sostenitore del realismo, disposto a seguirlo.»

Tutto questo per dire che cosa accadde nel mondo del comunismo italiano e dei suoi simpatizzanti. Oggi la storia deve essere in parte riscritta per dire che cosa non accadde.

A questo punto entra in scena il libro fondamentale della scrittrice inglese Frances Stonor Saunders (giornalista della rivista inglese *The New Statesman*): *"Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War"* (1999). (chi ha pagato il pifferaio? Sottinteso: chi lo ha pagato ha il diritto di scegliere la musica). Il libro, che riguarda l'influenza della CIA nel favorire l'affermazione dell'Espressionismo Astratto, è stato tradotto in italiano con il titolo: *"La Guerra fredda culturale"* (Fazi Editore, 2004). Vi si narra, sulla base di documenti inoppugnabili, come la CIA sia entrata sulla scena per influire in modo determinante sull'evoluzione dell'arte europea e di quella italiana in particolare. Non si mira a sminuire la portata dell'Espressionismo Astratto e la *grandezza* dei suoi rappresentanti, ma sottolinea tuttavia come il contesto in cui questo si è affermato fosse altamente politico, a differenza del dichiarato disimpegno.

Il libro è stato ignorato dalla potente confraternita dei critici d'arte, aiutati anche dal fatto che il libro per un certo tempo non è stato disponibile. Per questo nelle note sono inclusi sull'argomento alcuni lavori che è possibile trovare in rete (2).

A questo punto cerchiamo di iniziare la difficile riscrittura della storia del XX secolo. Negli anni del secondo dopoguerra il capitalismo tenne un comportamento esemplare, mitigando gli eccessi, insiti nella sua natura, sino a che ci fu il pericolo del comunismo. Cessato quel pericolo alla fine del secolo il capitalismo ha ripreso il suo vero volto: quello che aveva portato alla crisi del '29.

Arte e libertà

L'arte moderna sarebbe nata dal trionfo della libertà. Niente più regole, niente più modelli da seguire ed imitare. La liberazione degli istinti, delle pulsioni profonde e nascoste sarebbe la matrice della nuova arte. Letteralmente una esplosione di energie che erano tenute legate da regole, culture precedenti, vincoli di ogni genere. Cancellati i vincoli e le regole avremo una grande arte, come mai si vide prima.

Falso e ridicolo. In realtà abbiamo avuto il trionfo della critica, dei guru che hanno assegnato la palma del successo e della ricchezza a chi era più libero, a chi aveva meglio liberato l'inconscio suo e degli altri attorno a lui, a cominciare da Clement Greenberg che sin dal 1939 lanciò Pollock. E chi avrebbe altrimenti potuto decidere tra le schifezze multicolori e gli infiniti scarabocchi quelli che sarebbero stati dichiarati capolavori assoluti?

Perduto il legame con l'oggettività, l'arte diventata espressione schizofrenica di una mente malata vera o presunta, e quindi nessun comune mortale aveva titolo per esprimere un giudizio. Ed allora entra in scena l'interprete, l'intermediario, il critico d'arte, che spesso rimane nell'ombra da dove manda i suoi verdetti ed i suoi giudizi, espressi in linguaggio criptico, misterico. In questo modo schiere di giovani vengono irretite, indotte ad abbandonare ogni regola, a cercare dentro se stessi ispirazione, a frugare con ogni mezzo dentro la loro povera anima ridotta alla più profonda disperazione. La droga diventa allora l'unico mezzo per sperare di spremere ciò che esiste solo nelle loro allucinazioni.

Questo è il risultato della corsa verso la libertà nel campo dell'arte.

La CIA, nella sua doverosa guerra contro il dilagare della cultura di ispirazione marxista, non ha guardato per il sottile. Ha deciso che tutto ciò che si ispirava alla libertà andasse bene per rappresentare la cultura dell'occidente capitalista in opposizione alla cultura dell'est comunista, dedito a negare la libertà. Ma poi così facendo non è nata un'arte libera ma un'arte che forzatamente doveva mostrare di essere libera. Quindi ancora un'arte non libera, perché in realtà un'arte libera è una contraddizione in termini.

Ed è proprio qui la radice del successo politico ed insieme del disastro culturale dell' Occidente. L'arte è sempre stata diretta, ha sempre servito a qualche cosa o a qualche scopo. Momenti di libertà hanno valore solo se costituiscono intermezzi tra lunghi momenti di rigore e di sforzo per conseguire un fine prefissato.

Oggi poi la decantata libertà americana è, e appare, la libertà della *volpe* in *libero* pollaio, dove le galline non possono scappare perché le regole le ha scritte proprio la *volpe*.

Il silenzio di Togliatti e la nascita dell'espressionismo astratto

Ma il mistero è: perché Togliatti non disse mai che la CIA finanziava l'arte moderna ed in particolare l'espressionismo astratto? Eppure, grazie alle sue strette frequentazioni con tutti i livelli di potere dell'est, KGB incluso, non poteva non sapere dei finanziamenti americani, neppure troppo segreti, che sommergevano artisti ed espositori "moderni", anche se di ostentata fede comunista, anche se organici al pensiero marxista. Non poteva ignorare che opere, che non piacevano a nessuno, venivano vendute a prezzi altissimi grazie alla facondia di critici di chiara fama e all'intermediazione di saloni con una clientela d'élite, peraltro in quegli anni non ancora ricchissima.

Negli anni '40 il mercato degli espressionisti astratti, che lavoravano al Greenwich Village ebbe uno sviluppo stentato e solo a livello locale, la maggioranza delle gallerie non disponeva neppure dei mezzi per pubblicare cataloghi e fare pubblicità all'estero (3).

Putzel allestì nel 1945 la prima mostra «*A problem for critics*», Betty Parsons lamentava la debolezza degli affari; Samuel Kootz dovette chiudere la galleria per un anno nel '48 a causa delle difficoltà economiche. Si vendeva poco e a prezzi bassi: tra il '47 e il '51 un Pollock costava non più di 900 dollari. Unica eccezione fu «*Number 5*» nel '48, passato di mano per 1.500 dollari e «*Number 1*» per 2.350 dollari. Nello stesso periodo il record stabilito da un Rothko ammontava a 1.250 dollari, mentre i dipinti della Scuola di Parigi arrivavano a 15mila dollari. L'arte francese dei Surrealisti e Cubisti era più cara ed era preferita dallo stesso MoMa e dal suo direttore fondatore Alfred Barr (1929), che collezionava soprattutto Europei e lasciava al Whitney l'acquisto degli Espressionisti astratti americani. Nel 1948 Pollock entrò nel portafoglio di Sidney Janis, gallerista di fama del Modernismo europeo e, dopo la partecipazione di de Kooning, Gorky, Marin e dello stesso Pollock alla Biennale di Venezia (1948 e 1950 con il sostegno della CIA) nel Padiglione americano, la loro reputazione salì. La coppia Janis e Kootz, oltre a Parsons e Guggenheim, divennero i loro più forti sostenitori. Oggi lo stesso quadro di Pollock, il *Number 5* vale 156 milioni di dollari, una cifra che, anche se mitigata dalla svalutazione nel frattempo intercorsa, è sempre enorme. Forse Togliatti credeva di potersi opporre all'arte moderna astratta solo con la forza dell'ideologia marxista?

Un comunista di lungo corso, come Togliatti, esperto di intrighi e dietrologie, non poteva non sapere o almeno non sospettare l'esistenza di finanziamenti diretti alle forme d'arte che l'occidente capitalista aveva scelto come suo simbolo. Anche i capitalisti pensavano che l'arte potesse svolgere un ruolo politico. Il partito comunista in Italia ha esercitato un'egemonia spietata nella cultura, un'egemonia che si è conservata intatta sino a un decennio fa. Questa egemonia, esercitata con metodi da santa Inquisizione, ha generato alla fine un forte risentimento. Ancora oggi attraverso gli strumenti di informazione monopolizzati dalla sinistra, come ad esempio RAI 3, si continua con ostinazione a disseminare l'idea guida di una cultura appannaggio della sinistra. In realtà si tratta solo dei settori in

cui la sinistra ha realizzato alleanze di comodo con la grande industria e con certi gruppi finanziari, beneficiati miracolosamente dalle privatizzazioni, come nel caso dei Colaninno padre e figlio.

Questa rigidità dogmatica oggi finisce nel ridicolo e testimonia la sconfitta storica della sinistra, in particolare quella italiana, nel confronto con il potere finanziario e culturale capitalistico. Già perché Togliatti, e tantomeno i suoi seguaci, non seppero sostenere artisti realisti che non fossero organici al sistema di potere comunista. Non seppero agire con l'abilità con cui agì la CIA, che al contrario mise come suo obiettivo principale quello di staccare ad ogni costo gli artisti dal realismo di stampo comunista. Si dava poi il caso che per i comunisti i pochi artisti realisti avessero posizioni maledettamente *conservatrici*. Nel 1947 era nato un gruppo di pittori realisti, che aveva adottato una linea riassunta nel *Manifesto dei pittori moderni della realtà*. Al gruppo aveva aderito Pietro Annigoni, che porterà avanti da solo l'ideale artistico espresso nel suddetto *Manifesto*. L'ideale del gruppo di pittori realisti si scontrerà con l'arte dell'informale, che in quegli anni cominciava a fare la sua apparizione in Italia. Annigoni è il personaggio di spicco nel gruppo. Egli oppone l'idea d'un figurativo che coincide con la difesa dell'integrità dell'uomo. L'arte, quindi, assume per lui, un significato prima che estetico, etico e dovrebbe svolgere un'importante ruolo nella crescita civile e spirituale dell'individuo. Ma Annigoni non era di sinistra e così il PCI non si accorse neppure della parentela che esisteva, almeno formalmente, con il realismo di marca sovietica. Annigoni venne messo al bando dai circoli dei pittori di sinistra, giovani che speravano in una facile e rapida notorietà, seguendo qualche corrente modernista più o meno astratta.

Grazie alla negligenza della Democrazia Cristiana, e forse anche grazie ad un patto stipulato tra i due grandi partiti di massa, i comunisti ebbero per decenni in Italia l'indisturbato monopolio dell'arte e della cultura, da quella umanistica a quella scientifica. Questo non impedì alla CIA di compiere il *miracolo* per cui in Occidente l'arte astratta, assunta a simbolo del capitalismo e del liberismo senza regole, fu realizzata e costruita in gran parte da artisti dichiaratamente di sinistra. Artisti, che per tutta la vita esibirono orgogliosamente la loro fede marxista, inconsapevoli arricchirono grazie alla generosità della CIA. Dall'incapacità strategica della sinistra e dal cinismo della CIA alla fine è nata l'arte di oggi, e l'arte di oggi contribuisce a perpetuare il peggior aspetto della civiltà attuale.

Ambiguità della sinistra

In realtà la sinistra non fu così rigidamente ideologizzata come si potrebbe pensare seguendo una rigorosa deduzione dai principi dogmatici nei quali diceva di credere. Una certa dose di sano pragmatismo le ha permesso di superare le sconfitte patite ed ora assiste al declino del capitalismo. Una certa ambiguità la ritroviamo anche in questa contesa contro l'arte astratta in favore di quella realista, simbolo del socialismo reale. L'arte astratta faceva tabula rasa dell'arte del passato e poi non sembra avere grandi misteri nascosti dietro le sue disarmanti e vacue semplicità. La classe dei nuovi ricchi, dotata di una orgogliosa e vasta ignoranza, riservò subito una buona accoglienza alla nuova arte. Questa arte poteva far dimenticare la loro scarsa cultura circa l'arte del passato e poteva essere una barriera contro i vecchi ricchi, cultori della loro arte *vecchia*. Per esibire la nuova arte non era necessario conoscere l'altra arte, quella del passato. L'arte era nuova: l'espressionismo astratto, era certificato da esperti di fama mondiale, tutta gente che guadagnava un sacco di soldi. Già l'espressionismo astratto, ovvero il nulla imbottito di dollari, un nulla che non piaceva alla gente qualsiasi, cioè ai nuovi poveri. Quindi arte che diventava un distintivo, un emblema di classe. Era proprio quello che serviva per i nuovi ricchi. Non ci si poteva inimicare tutti questi nuovi ricchi, gente rampante, intraprendente. Quindi alla fine le alte sfere del PCI si arresero e non vollero saperne di arte realista per il proletariato. Solo in questi ultimi anni l'arte del socialismo reale è sbarcata in Europa ed abbiamo

potuto ammirare quadri che durante gli anni ruggenti del comunismo italico non abbiamo mai visto ed anzi venivano derisi dalla critica di casa nostra. Quelli che avevano ancora la cultura del passato, un passato molto prossimo, cercavano ancora di esibire la loro cultura ormai irrimediabilmente fuori moda. I nuovi ricchi erano filoamericani perché identificavano gli americani con i loro dollari, ma spesso esibivano ancora un cuore a sinistra. Anche per l'antiamericanismo i comunisti italiani tennero un atteggiamento ambiguo. Si lasciarono teleguidare da Mosca per l'opposizione alle armi americane puntate contro i paesi del patto di Varsavia. Ma non accettarono mai di respingere in toto il modello americano. Ed oggi, tramontato l'astro sovietico, gli eredi del comunismo italico non hanno avuto difficoltà a diventare *veri amici* degli americani.

Adesso dobbiamo riflettere su questo: l'arte moderna, come l'espressionismo astratto, rappresenta veramente l'anima della civiltà occidentale?

Un'arte nata dal dispetto e dalla stravaganza di alcuni francesi, privi di mezzi espressivi, alla disperata ricerca di notorietà, un'arte poi ripresa oltre oceano grazie al merito di non esibire messaggi *politici* usciti da un popolo stremato sotto la grande crisi del '29, infine un'arte rilanciata per combattere contro l'arte realista simbolo del socialismo reale. Questa è l'arte di oggi e di domani.

La guerra fredda è stata una vera guerra. Le minacce che provenivano dai paesi dell'est non erano fantasie partorite da qualche funzionario della CIA. Non si può dimenticare che una guerra ha sempre dei costi. La guerra fredda ha avuto costi altissimi in termini di capitali. Non ha avuto morti, almeno con i numeri spaventosi se si fosse combattuta una guerra vera, che sarebbe stata una guerra nucleare. Ma l'arte è stata sacrificata, l'arte delle immagini. La letteratura non sembra averne sofferto, come non ha sofferto la musica leggera. Il cinema neppure ha sofferto, anzi sono nati spunti da cui sono stati tratti ottimi film.

Ma la cosa più grave è l'eredità che ci è stata lasciata nella deformazione e nelle degenerazioni del pensiero critico: le teorie posticce create per esaltare un'arte che risulta essersi affermata grazie a massicce iniezioni di denaro per ragioni squisitamente politiche. Nessuno dei critici, che avevano tessuto le lodi delle tante schifezze chiamate arte, anzi arte moderna, ha detto che si era sbagliato, che aveva agito seguendo l'onda messa in moto per affrontare la competizione con il mondo comunista e con la sua cultura. Anche critici che si professano tuttora simpatizzanti a sinistra, che hanno tradito la loro fede politica, che hanno ridicolizzato l'arte dei paesi comunisti, non hanno riveduto le loro opinioni e le loro aberranti teorie sull'arte moderna occidentale. Hanno fatto finta di niente e continuano a sciorinare le loro sempre più esangui lodi ad opere che trovano sempre meno il favore della gente.

Quelle immagini continuano a dominare nei musei, nelle case dei nuovi ricchi e finiscono per rappresentare in modo veridico la nostra anima, un'anima morta.

Note

1) Paolo Franchi, "Quando Togliatti scomunicò il gruppo degli «scarabocchi», nei panni di Roderigo di Castiglia, su *Rinascita*, stroncò il lavoro del «fronte» di Gottuso e altri", *Corriere della Sera*, 11-10- 2011

2) Federico Roberti, "La NATO culturale", *Analisi*, 17- 01 - 2008

http://www.eurasia-rivista.org/cogit_content/articoli/EkppVVIpFJBzpSaEW.shtml

«Nel pieno della Guerra Fredda, il governo degli Stati Uniti destinò grandi risorse ad un programma segreto di propaganda culturale rivolto all'Europa occidentale, messo in atto con estrema riser-

vatezza dalla CIA. L'atto fondamentale fu l'istituzione del Congress for Cultural Freedom (Congresso per la libertà della cultura), organizzato dall'agente Michael Josselson tra il 1950 ed il 1967. Al suo culmine, il Congresso aveva uffici in trentacinque paesi (alcuni extraeuropei) ed a libro paga decine di intellettuali, pubblicava una ventina di prestigiose riviste, organizzava esposizioni artistiche, organizzava conferenze internazionali di alto livello e ricompensava musicisti ed altri artisti con premi e riconoscimenti vari. La sua missione consisteva nel distogliere gli intellettuali europei dall'abbraccio del marxismo, a favore di posizioni più compatibili con l'*american way of life*, facilitando il conseguimento degli interessi strategici della politica estera statunitense. I libri di alcuni scrittori europei furono promossi nel mercato editoriale come parte di un esplicito programma anti-comunista. Fra questi, in Italia, "*Pane e Vino*" di Ignazio Silone, il quale registrò così la prima di molte apparizioni sotto l'ala del governo statunitense. A dire il vero, durante il suo esilio svizzero in tempo di guerra, Silone era stato un contatto di Allen Dulles, allora capo dello spionaggio statunitense in Europa e nel dopoguerra ispiratore di Radio Free Europe, altra creazione CIA sotto la maschera del *National Committee for a Free Europe*.... Silone, insieme ad Altiero Spinelli e Guido Piovene, rappresentò l'Italia alla conferenza fondativa del Congresso tenutasi a Berlino nel 1950, per la quale Michael Josselson era riuscito ad ottenere un finanziamento di \$ 50.000 dalle risorse del Piano Marshall. La conferenza fu sconfessata pubblicamente da Jean-Paul Sartre ed Albert Camus... Inizialmente, fra i presidenti onorari del Congresso, tutti filosofi rappresentanti di un nascente pensiero euro-atlantico, accanto a Bertrand Russell troviamo Benedetto Croce. La sezione italiana del Congresso, denominata *Associazione italiana per la libertà della cultura*, fu istituita da Ignazio Silone alla fine del 1951 e divenne il centro propulsivo, anche e soprattutto sotto il profilo logistico ed economico, di una federazione di circa cento gruppi culturali quali l'Unione goliardica nelle università, il Movimento federalista europeo di Altiero Spinelli, i *Centri di Azione democratica*, il movimento *Comunità* di Adriano Olivetti e vari altri. Venne pubblicata la prestigiosa rivista "Tempo Presente" diretta dallo stesso Silone e da Nicola Chiaromonte, ed altre riviste non meno conosciute come "Il Mondo", "Il Ponte", "Il Mulino" e, più tardi, "Nuovi Argomenti". Nel suo gruppo dirigente, accanto a laici come Adriano Olivetti e Mario Pannunzio, figurava anche Ferruccio Parri, il padre della sinistra indipendente. Poi, in posizione più defilata, uomini politici di estrazione azionista e liberaldemocratica come Ugo La Malfa.

Uno degli uffici del Congresso era stato aperto a Roma nel palazzo Pecci-Blunt, dove Mimì, la padrona di casa, animava uno dei salotti più esclusivi e meglio frequentati della capitale. A due passi dalla storica dimora di palazzo Caetani che, prima di divenire tragicamente celebre per avere visto, sotto le sue finestre, l'ultimo atto del rapimento Moro, vedeva regnare un'altra regina dei salotti, la mecenate statunitense legata agli ambienti del Congresso Marguerite Chapin Caetani. Ella, con la sua rivista "Botteghe oscure", promosse non pochi grandi nomi della letteratura e poesia italiana del Novecento. Suo genero era, guarda caso, Sir Hubert Howard, ex ufficiale dei servizi segreti alleati specializzato nella guerra psicologica ed in rapporti di fraterna amicizia con il nipote del presidente Roosevelt, quel Kermit Roosevelt che dapprima nell'OSS e poi, reclutato dalla CIA, fu tra i più convinti fautori del programma di guerra psicologica.

Una delle più strette collaboratrici della Caetani era Elena Croce, figlia del filosofo Benedetto, il cui marito Raimondo Craveri, agente dei servizi segreti partigiani, dopo la Liberazione, indicava all'ambasciata statunitense i politici di cui fidarsi. Elena invece selezionava gli uomini di cultura con cui valeva la pena parlare. Nella loro casa si potevano intrecciare le relazioni più cosmopolite, incontrandovi Henry Kissinger così come il futuro presidente Fiat Gianni Agnelli, ma su tutti dominava il magnate della finanza laica italiana, fondatore di Mediobanca, Raffaele Mattioli.

Gli americani si fidavano a tal punto del commendator Mattioli che nel 1944, a guerra ancora in corso, avevano già discusso con lui i programmi per la ricostruzione. Oltre a finanziare abbondantemente la cultura, don Raffaele prestò le sue non disinteressate, pur se discrete, attenzioni anche al PCI, con il quale aveva canali aperti già durante il Ventennio. Ecco, dunque, che in Italia, oltre alla P2 e Gladio, esisteva anche un anticomunismo altrettanto tenace ma illuminato, progressista e persino di sinistra. La rete del Congresso ne costituiva la facciata pubblica o, se si preferisce, presentabile.

Le risorse per la propaganda culturale euro-atlantica furono reperite nelle pieghe del Piano Marshall, poiché ciascun paese beneficiario dei fondi doveva contribuire depositando nella propria banca centrale una somma equivalente al contributo americano. Un accordo bilaterale tra il paese in questione e gli Stati Uniti permetteva che il 5% di tale somma diventasse proprietà statunitense:

era proprio questa parte dei “fondi di contropartita” (circa 10 milioni di dollari all'anno su un totale di 200) che furono messi a disposizione della CIA.

Così circa \$ 200.000 di tali fondi, che già avevano giocato un ruolo cruciale nelle elezioni italiane del 1948, furono destinati a finanziare i costi amministrativi del Congresso nel 1951. La filiale italiana, ad esempio, riceveva mille dollari mensili che venivano versati sul conto di Tristano Codignola, dirigente della casa editrice *La Nuova Italia*.

La libertà culturale non fu a buon mercato. Nei diciassette anni successivi alla fondazione, la CIA avrebbe pompato nel Congresso ed in progetti collegati ben dieci milioni di dollari. Una caratteristica della strategia di propaganda culturale fu la sistematica organizzazione di una rete di gruppi privati “amici” in un consorzio ufficioso: si trattava di una coalizione di fondazioni filantropiche, imprese e privati che lavorava in stretto collegamento con la CIA per dare a quest'ultima copertura e canali finanziari al fine di sviluppare i suoi programmi segreti in territorio europeo.

Nello stesso tempo, l'impressione era che questi “amici” agissero unicamente di propria iniziativa. Mantenendo il loro status di privati, essi apportavano il capitale di rischio per la guerra fredda, un po' quello che fanno da un certo tempo a questa parte le Ong sostenute dall'Occidente in giro per il mondo. Ispiratore di questo consorzio fu Allen Dulles, che già nel maggio 1949 aveva diretto appunto la formazione del *National Committee for a Free Europe*, apparentemente un'iniziativa di un gruppo di privati cittadini americani, in realtà uno dei più ambiziosi progetti della CIA. “*Il dipartimento di Stato è molto lieto di assistere alla formazione di questo gruppo*” annunciò il segretario di Stato Dean Acheson. Questa pubblica benedizione serviva ad occultare le vere origini del Comitato e che operasse sotto il controllo assoluto della CIA, che lo finanziava al 90%. Ironia della sorte, lo scopo specifico per il quale era stato creato, cioè fare propaganda politica, era categoricamente escluso da una clausola dell'atto costitutivo. Dulles era ben cosciente che il successo del Comitato sarebbe dipeso dalla sua capacità “*di apparire come indipendente dal governo e rappresentativo delle spontanee convinzioni di cittadini amanti della libertà*”.

Il *National Committee* poteva vantare un insieme di iscritti di grandissimo rilievo pubblico, uomini d'affari ed avvocati, diplomatici ed amministratori del Piano Marshall, magnati della stampa e registi: da Henry Ford II, presidente della General Motors, alla signora Culp Hobby, direttrice del *Mo-ma*; da C.D. Jackson della direzione di *Time-Life* a John Hughes, ambasciatore presso la NATO; da Cecil De Mille a Dwight Eisenhower. Tutti costoro erano “al corrente”, ossia appartenevano consapevolmente al club. Il suo organico, già al primo anno, contava più di 400 addetti, il suo bilancio ammontava a quasi due milioni di dollari.

Un bilancio separato di 10 milioni fu riservato alla sola Radio Free Europe, che nel giro di pochi anni avrebbe avuto 29 stazioni di radiodiffusione e trasmesso in 16 lingue diverse, fungendo anche da canale per l'invio di ordini alla rete di informatori presente al di là della Cortina di Ferro. Il nome della sezione incaricata di reperire fondi per il *National Committee* era *Crusade for Freedom* e ne era portavoce un giovane attore di nome Ronald Reagan... L'uso delle fondazioni filantropiche si rivelò il modo più efficace per far pervenire consistenti somme di denaro ai progetti della CIA, senza mettere in allarme i destinatari sulla loro origine. Nel 1976, una commissione d'inchiesta nominata per indagare le attività dell'intelligence statunitense riportò i seguenti dati relativi alla penetrazione della CIA nella fondazioni: durante il periodo 1963-1966, delle 700 donazioni superiori ai 10.000 dollari erogate da 164 fondazioni, almeno 108 furono totalmente o parzialmente fondi della CIA. Si riteneva che le fondazioni prestigiose, quali Ford, Rockefeller e Carnegie, assicurassero la migliore e più credibile forma di finanziamento occulto. Questa tecnica risultava particolarmente opportuna per le organizzazioni gestite in modo democratico, dato che devono poter assicurare i propri membri e collaboratori ignari, come pure i critici ostili, di essere in grado di contare su forme di finanziamento privato, autentico e rispettabile – sottolineava uno studio interno della stessa CIA risalente al 1966. Addirittura, all'interno della Fondazione Ford venne istituita un'unità amministrativa specificamente addetta a curare i rapporti con la CIA, che avrebbe dovuto essere consultata ogni volta che l'agenzia avesse voluto usare la fondazione come copertura o canale finanziario per qualche operazione. Essa era formata da due funzionari e dal presidente della fondazione stessa, John McCloy il quale era già stato segretario alla Difesa e presidente, nell'ordine, della Banca Mondiale, della Chase Manhattan Bank di proprietà della famiglia Rockefeller e del Council on Foreign Relations, nonché legale di fiducia delle Sette Sorelle. Uno dei primi dirigenti della CIA ad appoggiare il Congresso per la libertà della cultura fu Frank Lindsay, veterano dell'OSS che nel 1947 aveva scritto uno dei primi rapporti interni in cui si raccomandava agli Stati Uniti di creare una

forza segreta per la guerra fredda. Negli anni fra il 1949 ed il 1951, come vicedirettore dell'Office of Policy Coordination (OPC), dipartimento speciale creato all'interno della CIA per le operazioni segrete, Lindsay divenne responsabile dell'allestimento dei gruppi Stay Behind in Europa, meglio conosciuti in Italia come Gladio. Nel 1953 passò alla Fondazione Ford, senza per ciò perdere i suoi stretti contatti con gli ex colleghi dell'intelligence. Quando, nel 1953, Cecil DeMille accettò di diventare consigliere speciale del governo statunitense per il cinema al Motion Picture Service (MPS), si recò all'ufficio di C.D. Douglas, il quale avrebbe poi scritto di lui: *"E' completamente dalla nostra parte ed (...) è ben consapevole del potere che i film americani hanno all'estero. Ha una teoria, che condivido pienamente, secondo cui l'uso più efficace dei film americani si ottiene non con il progetto di un'intera pellicola che affronti un determinato problema, ma piuttosto con l'introduzione in un'opera "normale" di un certo dialogo appropriato, di una battuta, un'inflessione della voce, un movimento degli occhi. Mi ha detto che ogni volta che gli darò un tema semplice per un certo paese o una certa regione, troverà il modo di trattarlo e di introdurlo in un film"*.

Il Motion Picture Service, sommerso dai finanziamenti governativi tanto da diventare una vera e propria impresa di produzione cinematografica, dava lavoro a registi-produttori che venivano preventivamente esaminati ed assegnati al lavoro su film che promuovevano gli obiettivi degli Stati Uniti e che avrebbero dovuto raggiungere un pubblico sul quale bisognava agire attraverso il cinema. L'MPS forniva consulenze ad organismi segreti sulle pellicole appropriate per una distribuzione sul mercato internazionale; si occupava, inoltre, della partecipazione statunitense ai vari festival che si svolgevano all'estero e lavorava alacremente per escludere i produttori statunitensi ed i film che non sostenevano la politica estera del paese.

Il principale gruppo di pressione per sostenere l'idea di un'Europa unita, strettamente alleata agli Stati Uniti, era il Movimento Europeo, cui facevano capo molte organizzazioni, e che copriva una serie di attività dirette all'integrazione politica, militare, economica e culturale. Guidato da Winston Churchill in Gran Bretagna, Paul Henri Spaak in Belgio ed Altiero Spinelli in Italia, il movimento era attentamente sorvegliato dall'intelligence statunitense e finanziato quasi interamente dalla CIA attraverso una copertura che si chiamava *American Committee on United Europe*. Braccio culturale del Movimento Europeo era il *Centre Européen de la Culture*, diretto dallo scrittore Denis de Rougemont. Fu attuato un vasto programma di borse di studio ad associazioni studentesche e giovanili, tra cui la *European Youth Campaign*, punta di diamante di una propaganda pensata per neutralizzare i movimenti politici di sinistra. Per quanto riguarda poi quei liberali internazionalisti, fautori di un'Europa unita intorno ai propri principi e non conformi agli interessi strategici statunitensi, a Washington erano considerati non migliori dei neutralisti, anzi peggio perché portatori di un'eresia da distruggere. Nel 1962, la notorietà del *Congresso per la libertà della cultura* calamitò anche attenzioni tutt'altro che desiderate dai suoi ispiratori. Durante un programma televisivo della BBC, *That Was The Week That Was*, il Congresso fu oggetto di una penetrante e brillante parodia ideata da Kenneth Tynan. Essa iniziava con la battuta: *"E' ora, le novità della guerra fredda nella cultura"*. Poi continuava mostrando una mappa rappresentante il blocco culturale sovietico, dove ogni cerchietto indicava una postazione culturale strategica: basi teatrali, centri di produzione cinematografica, compagnie di danza per la produzione di missili "ballettistici" intercontinentali, case editrici che lanciano enormi tirature di classici a milioni di lettori schiavizzati, insomma dovunque si guardasse un massiccio indottrinamento nel suo pieno sviluppo. E si chiedeva: noi, qua in Occidente, abbiamo un'effettiva capacità di risposta?

Sì, era la risposta, c'è il buon vecchio *Congresso per la libertà della cultura* sostenuto dal denaro americano che ha allestito un certo numero di basi avanzate, in Europa e nel mondo, funzionanti come teste di ponte per rappresaglie culturali. Basi mascherate con nomi in codice, come *Encounter* – la più conosciuta delle riviste patrocinate dal Congresso.

Entrava allora in scena un portavoce del Congresso, con un mazzo di riviste che rappresentavano a suo dire una sorta di NATO culturale, il cui obiettivo era il contenimento culturale, cioè mettere un recinto intorno ai rossi. Con missione storica quella di raggiungere la leadership mondiale dei lettori, succeda quel che succeda, *"noi del Congresso sentiamo come nostro dovere tenere le nostre basi in allarme rosso, ventiquattro ore su ventiquattro"*. Una satira mordace ed impeccabilmente documentata, che provocò notti insonni a Michael Josselson, organizzatore del Congresso. Durante l'estate del 1964, sorse una questione assai preoccupante. Nel corso di un'inchiesta parlamentare sulle esenzioni fiscali alle fondazioni private, diretta da Wright Patman, si verificò una fuga di notizie che identificava otto di queste fondazioni come coperture della CIA. Esse sarebbero state

nient'altro che buche per lettere cui corrispondeva solo un indirizzo, approntate dalla CIA per ricevere denaro dalla stessa, in modo apparentemente legale. Una volta che i soldi arrivavano, le fondazioni facevano una donazione ad un'altra fondazione largamente conosciuta per le sue legittime attività. Contributi, questi ultimi, che venivano debitamente registrati secondo la normativa fiscale vigente nel settore no profit, sui moduli denominati 990-A. L'operazione si concludeva infine con il versamento del denaro all'organizzazione che la CIA aveva previsto dovesse riceverlo.

Le notizie filtrate dalla commissione Patman aprirono, seppure solo per un breve momento, uno squarcio sulla sala macchine dei finanziamenti segreti. Alcuni giornalisti particolarmente curiosi, ad esempio quelli del settimanale *The Nation*, riuscirono a mettere insieme i pezzi del puzzle, chiedendosi se fosse legittimo che la CIA finanziasse, con questi metodi indiretti, vari congressi e conferenze dedicate alla "libertà culturale" o che qualche importante organo di stampa, sostenuto dall'agenzia, offrisse lauti compensi a scrittori dissidenti dell'Europa orientale.

Sorprendentemente (sorprendentemente?), non un solo giornalista pensò di indagare ulteriormente. La CIA eseguì una severa revisione delle sue tecniche di finanziamento, ma non ritenne opportuno riconsiderare l'uso delle fondazioni private come veicoli per il finanziamento delle operazioni clandestine. Anzi, secondo l'agenzia, la vera lezione da apprendere in seguito allo scandalo suscitato dalla commissione Patman, era che la copertura delle fondazioni per erogare i finanziamenti doveva essere usata in maniera più estesa e professionale, innanzitutto sborsando fondi anche per i progetti realizzati sul suolo degli Stati Uniti. Michael Josselson, dalla fine di quell'anno, tentò di proteggere la sua creatura dalle rivelazioni, pensando pure di mutarne il nome, e cercò persino di recidere i legami economici con la CIA, sostituendoli in toto con un finanziamento della Fondazione Ford. Tutto ciò non valse a nulla se non a posticipare un esito ormai segnato. Il 13 maggio 1967 si tenne a Parigi l'assemblea generale del *Congresso per la libertà della cultura* che ne sancì la sostanziale fine, pur se le attività si trascinarono, stancamente ed in tono assai minore, fino alla fine degli anni settanta. Era infatti successo che la rivista californiana *Ramparts*, nell'aprile 1967, aveva pubblicato un'inchiesta sulle operazioni segrete della CIA, nonostante una campagna di diffamazione lanciata a suo danno nel momento in cui l'agenzia era venuta a conoscenza del fatto che la rivista era sulle tracce delle sue organizzazioni di copertura. Le scoperte di *Ramparts* furono prontamente rilanciate dalla stampa nazionale e seguite da un'ondata di rivelazioni, facendo emergere le coperture anche al di fuori degli Stati Uniti, a cominciare dal Congresso e le sue riviste.

Già prima delle denunce di *Ramparts*, il senatore Mansfield aveva chiesto un'indagine parlamentare sui finanziamenti clandestini della CIA, alla quale il presidente Lyndon Johnson rispose istituendo una commissione di soli tre membri. La commissione Katzenbach, nella sua relazione conclusiva emessa il 29 marzo 1967, sanzionava ogni agenzia federale che avesse segretamente fornito assistenza o finanziamenti, in modo diretto od indiretto, a qualsiasi organizzazione culturale statale o privata, senza fini di lucro. Il rapporto fissava la data del 31 dicembre 1967 come limite per la conclusione di tutte le operazioni di finanziamento segreto della CIA, dandole così l'opportunità di concedere un certo numero di sostanziose assegnazioni finali. In realtà, come si evince da una circolare interna poi emersa nel 1976, la CIA non vietava le operazioni segrete con organizzazioni commerciali statunitensi, né i finanziamenti segreti di organizzazioni internazionali con sede in paesi stranieri. Molte delle restrizioni adottate in risposta agli eventi del 1967, più che rappresentare un significativo ripensamento dei limiti alle attività segrete dell'intelligence, appaiono piuttosto misure di sicurezza volte ad impedire future rivelazioni pubbliche che potessero mettere a repentaglio delicate operazioni della stessa CIA.»

N.B.: la fonte principale delle informazioni presentate in questo articolo è il libro "Gli intellettuali e la CIA. La strategia della guerra fredda culturale" di Frances Stonor Saunders, pubblicato per la prima volta nel Regno Unito nel 1999.

3) Anna Silvia Barrilà e Marilena Pirrelli, *Espressionisti astratti in missione con la Cia* *Action Painting, gli archivi e la critica*, 8 maggio 2009.

<http://www.arteconomy24.ilsole24ore.com/news/cultura-tempo-libero/2009/05/espressionisti-astratti-missione-cia.php>

«Arte e politica, un binomio più stretto di arte e finanza? Germano Celant, nel suo recente *"Tornado America"*, un libro sull'arte al potere dal 1948 al 2008, ne è convinto e per dimostrarlo prende le mosse proprio dalla nascita del movimento dell'Espressionismo astratto americano, ca-

pitato da Jackson Pollock e promosso all'estero dall'Agenzia governativa l'USIA (United States Information Agency) attraverso mostre ed eventi.

La realtà dei fatti sarebbe più sfumata, da un lato Clement Greenberg, uno dei critici d'arte sostenitori del Movimento, in un saggio apparso nel lontano 1939 sulle pagine del «*Partisan Review*» affermava di essere convinto che sarebbe stato corretto accettare la sponsorizzazione di protettori illuminati - i privati capitalisti e istituzioni pubbliche, come in seguito la Cia. Egli riteneva che gli artisti progressisti avessero bisogno di un'élite che li finanziasse; dall'altro lato la ricostruzione fatta da Frances Stonor Saunders, autrice del libro "*Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*" (1999), sull'influenza della CIA nell'affermazione dell'Espressionismo Astratto. La Stonor non mira a sminuire la portata del movimento e la grandezza dei suoi rappresentanti, sottolinea tuttavia come il contesto in cui si è affermato fosse altamente politico, a differenza del dichiarato disimpegno. Tuttavia essa giunge alla conclusione che il Dipartimento di Stato supportò sì l'Espressionismo Astratto, ma solo dopo, negli anni '50, quando si era già affermato sia negli Stati Uniti, che in Europa. Prima non avrebbe avuto il coraggio di farlo. (Da un esame della cronologia degli interventi operati dalla CIA questa conclusione è falsa. Quegli interventi furono determinanti per il decollo dell'espressionismo astratto di marca americana e di tanti movimenti simili in America ed in Europa. Nota aggiunta)

Come andarono esattamente le cose? Negli anni '40 il mercato degli espressionisti astratti che lavoravano al Greenwich Village ebbe un lento sviluppo locale nelle gallerie di Samuel Kootz, Howard Putzel, Betty Parsons e Charles Egan, ...

Sull'affermazione culturale del Movimento è stata fatta luce negli anni '70, quando storici revisionisti sostennero il coinvolgimento della CIA nella sua diffusione in Europa. Nel 1996 il *New York Time* pubblica la documentazione sull'attività segrete dell'intelligence americana in ambito culturale, soprattutto sull'attività coperte delle Fondazioni private, dalla Fondazione Fairfield, alla Ford, alla Rockefeller e Carnegie. "*Una fonte fondamentale sono anche gli archivi del Smithsonian Institution*" spiega Francesco Tedeschi, autore della "*Scuola di New York*" (2004).

Gli artisti sapevano di essere strumento di un programma di politica culturale? "*Poco e niente*" – spiega Tedeschi – "*certo è che tra il '37 e il '40 il loro sguardo si spostò dal filocomunismo e dai murali messicani, all'ideologia della libertà e dell'individualismo*".

.... L'Espressionismo astratto, seppur avversato da vari membri del Congresso, era simbolo per il Dipartimento di Stato dello spirito democratico americano. Astratto e apolitico, il movimento rappresentava l'antitesi allo stile realista imposto agli artisti del blocco comunista e un'alternativa al dominio dell'Europa, in particolare di Parigi, nel mercato dell'arte. Per affermare tale corrente il Dipartimento di Stato americano si appoggiò alla CIA, che a sua volta utilizzò vari canali, primo fra tutti tra il 1940-50 il MoMa, attraverso il presidente Nelson Rockefeller, collezionista degli Espressionisti astratti, il quale durante la guerra era stato a capo della Ciaa, l'agenzia di spionaggio per l'America Latina. ... Oltre a massicce acquisizioni, nonostante l'opposizione di alcuni membri del Consiglio, per la propria collezione, il museo esportò numerose mostre di propaganda. A questo scopo fu fondato nel 1952 l'*International Program*, finanziato con 125 mila dollari l'anno dal Rockefeller Brothers Fund»

Vedere la realtà per immagini oppure per parole e numeri

La parola non può esprimere totalmente ciò che viene comunicato dalle immagini e la comunicazione attraverso le immagini suscita emozioni e stati d'animo che dipendono dalla storia dell'osservatore. In altre parole i concetti puri espressi con parole e numeri sono recepiti senza alcuna dipendenza dalla predisposizione culturale o ereditaria dei soggetti. Ad esempio la tradizione ebraica della realtà (religione del libro) è basata su informazioni affidate a parole ed a numeri. Non c'è posto per le immagini che invece hanno un grande ruolo nel mondo greco-latino. I romani indicavano i numeri con lettere utilizzando operazioni di somma e sottrazione. Le loro iscrizioni si inserivano sempre nella logica delle immagini della loro architettura. Gli egiziani erano disposti a commettere qualche errore di scrittura pur di rispettare esigenze grafiche dei loro geroglifici. Tutte le civiltà antiche, da quella romana sino a quella cinese, avevano una forte propensione ad esprimersi per immagini. I contrasti derivarono anche da divergenze tra la prevalenza data ai due modi di esprimersi. I fenici ed i cartaginesi si esprimevano con parole. Nel mondo islamico si sviluppò il rifiuto dell'immagine, che venne accettata solo in forma di elementi e simboli astratti. Per avere un ritratto il sultano di Costantinopoli dovette ricorrere al Tiziano che venne appositamente chiamato da Venezia. L'eresia protestante creò una frattura all'interno della Chiesa tra la concezione della realtà fondata sulle immagini (Roma) con quella fondata sulla parola e sui numeri (Lutero, Calvino). I due modi di descrivere la realtà sono diventati inconciliabili da quando il mondo visto con le parole ed i numeri ha imposto la sua visione anche su chi vede il mondo per immagini.

Adolf Loos in "Decorazione e delitto", con la giustificazione di voler andare all'essenziale dei manufatti, li spoglia di qualsiasi ornamento e conferisce un valore estetico alle forme private di ogni simbolo e di ogni aspetto rievocativo. Qualsiasi deviazione da questa linea viene condannata come fatto delittuoso.

Loos, inconsciamente, riprende a distanza di qualche secolo la polemica contro la concezione latina fondata sulle immagini. Ci sono stati *grandi cretini* come Le Corbusier, che hanno cavalcato il modernismo senza comprendere la sua carica distruttiva. Egli apparteneva alla schiera che parla per immagini, ma un certo suo fanatismo interiore lo ha indotto a credere di appartenere alla schiera di chi parla con parole e numeri. Dopo la sua morte i modernisti autentici hanno cercato di metterlo da parte. Gaudì, che ha parlato per immagini, è stato artificialmente inglobato nel modernismo utilizzandone l'ala espressionista.

Quando Loos lanciava i suoi implacabili anatemi (ispirati dall'americano H. Sullivan: *La cosa migliore che potremmo fare è lasciare per un po' di tempo l'ornamento in disparte e concentrarci completamente nella costruzione di un edificio che appaia elegante e ben fatto nella sua stessa positività*) l'inglese Christopher Dresser era ancora impegnato a produrre suppellettili e stoviglie di lusso con ornamenti originali, vivaci, in netto contrasto con la nascente produzione industriale, che invece aveva già adottato la rinuncia all'ornato per esigenze di fabbricazione.

L'ARCHITETTURA "MODERNA" NON PUO' INVECCHIARE

L'Architettura "moderna" è moderna dal primo decennio del XX secolo. Dopo un secolo continuare a chiamare moderno uno stile che ha come norma quella di non avere alcuna norma è un abuso contro la ragione. Si tratta di un assurdo fatto di precarietà e di contraddizioni. Ma i problemi nascono quando ci si trova davanti all' invecchiamento dei materiali. Molti edifici, diventati celebri all'epoca della loro costruzione, o sono stati distrutti oppure inevitabilmente hanno subito gli effetti del trascorrere del tempo. Lo spirito di questa architettura si fonda sulla negazione dei simboli e dei ricordi, sulla negazione di emozioni e partecipazioni affettive. Simboli, ricordi, emozioni ed affetti sono tutte cose umane e caduche. Si tratta di aspetti che hanno ovviamente un legame con il tempo, sia pure un tempo anche recente.

E qui nasce l'incompatibilità. Infatti non può esistere un edificio "moderno" con i segni del tempo, il tempo che distrugge il presente ma che conserva i ricordi, le emozioni ed i simboli.

E' interessante vedere come viene trattato il legame con il tempo dalle accademie del modernismo, a cominciare dal programma didattico del mitico Bauhaus. Utilizzeremo un testo molto noto: "IL LINGUAGGIO MODERNO DELL' ARCHITETTURA", Einaudi – 1973,p. 88, di Bruno Zevi.

"Com'è noto, la tensione tra storiografia reazionaria (raccontare la storia dell' Architettura senza rispettare la religione del moderno per Zevi è già un fatto reazionario) e movimento moderno sboccò in una clamorosa frattura nel programma didattico del Buahaus. Poiché la storia era intesa come insegnamento a-storico degli stili, inutile ed anzi deleterio agli effetti della formazione dell' architetto, Walter Gropius coraggiosamente l'espulse dal curriculum di Weimar e Dessau. Nelle altre scuole rimase come disciplina largamente estrinseca, nozionale; nei casi migliori, magari anche formativa (bontà sua!), ma solo ai fini di una cultura generale, non nell'interesse specifico del fare la nuova architettura." In altre parole la mistificazione dell' architettura moderna si è retta sul travisamento e sulla reinterpretazione di tutta l' Architettura precedente, la cui interpretazione è stata stravolta. Quindi l'Architettura moderna non può invecchiare perché essa, per sua natura, nasce confinata nel presente. Se apparissero i segni del tempo questa sarebbe condannata alla distruzione, alla demolizione. Neppure la polvere può essere tollerata perché evoca un tempo, sia pur recente, che è trascorso. Lo spirito dell'Architettura moderna è nell'essere attuale, essere nel presente. Fuori dall' attualità cessa di esistere. Non avendo alcun simbolo, né emozione, ma avendo esclusivamente la modernità, avendo solo la presenza temporale proiettata in un futuro immediato, nel presente essa vive di futuro, ma si tratta di un futuro che non potrà e non dovrà mai arrivare. I segni del tempo, cioè del passato, la distruggono. La recente proposta, partita dai pragmatici architetti inglesi, di assegnare il segno X agli edifici moderni dei quali si caldeggia la demolizione, è in realtà il risultato di una insostenibile contraddizione: l'Architettura moderna non può sopportare il minimo segno di invecchiamento. I suoi edifici sono guarda e getta, anzi dimentica. In realtà non dovrebbero essere mai usciti dagli uffici di progettazione o dalle pagine delle riviste di architettura ed urbanistica. Unico modo per scampare all' umiliazione della demolizione è la fine ad opera di un grande incendio. E' quanto si sta verificando sempre più spesso.

L'elemento materiale, che meglio rappresenta la negazioni dei simboli e dei ricordi, è il vetro: la materializzazione del nulla. Il vetro è diventato un feticcio essendo adatto ad esprimere la più totale disumanizzazione: l'uomo è un nulla davanti al nulla totalizzante delle istituzioni anonime ed assolute, materializzate e simboleggiate dal vetro. L'aria condizionata diventa parte essenziale degli edifici di vetro e acciaio. E' un sistema che vomita calo-

re insopportabile all'esterno per garantire una temperatura spesso troppo bassa all' interno; è la parte nascosta di questo immenso monumento all'assurdo di un potere impersonale, globale ed assoluto.

Da molti anni sono emerse le difficoltà che l'architettura moderna incontra nell'affrontare lo scorrere del tempo. Nel 1988 in Olanda è stato fondato un movimento con lo scopo di salvaguardare i più importanti edifici dell' architettura moderna. Il movimento si è diffuso nel mondo con la sigla DOCOMOMO. Non è un acronimo con una gradevole assonanza. Esso deriva da DOcumentation and CONservation of building, ... of the MODern MOVEment. Gli scopi dell' organizzazione sono quanto mai innocenti. L'organizzazione si dedica allo studio delle opere architettoniche e di pianificazione territoriale più significative realizzate nello stile del Movimento Moderno in tutto il mondo. Lo studio sfocia in campagne di sensibilizzazione per la salvaguardia dei "monumenti" più importanti a rischio di abbandono e demolizione. In sostanza si tratta di eternare tanti "capolavori" sottraendoli al rischio di cadere vittime del meccanismo di autorinnovamento, che proprio il modernismo ha messo in moto spietatamente contro tutti gli stili precedenti, stili tutti che non rientrano nella fondazione dell' architettura moderna, quella destinata a durare per tutti i secoli a venire.

All'organizzazione hanno aderito 45 paesi e più di 2000 professionisti. Nel 1995 è stata creata la sezione statunitense con la sigla DOCOMOMO US, che naturalmente vuol primeggiare su tutte le altre sezioni degli altri paesi del mondo (osservazione a margine: agli americani questo piccolo mondo comincia a stare stretto, peccato che non siano ancora in grado di conquistarsene un altro nel sistema solare o più in là).

Ma l'Architettura è funzionale al desiderio di autodistruzione nel delirio di onnipotenza del pensiero "occidentale". Enormi montagne di vetro e acciaio destinate a collassare in poche ore per un incendio per il quale non esisteva prevenzione, quasi che la loro distruzione fosse sperata. Montagne di cristallo che esistono per essere rapidamente demolite, nella consapevolezza inconscia che esse non reggono l'uscita dal presente e l'ingresso nel futuro, un futuro che falsamente promettono. In realtà l'Architettura assolve il compito di costituire un unico tempio globale, dove tutti i popoli della Terra debbono prostrarsi ed adorare le nascoste entità scientifiche che animano una oscura divinità, inscrutabile e non definibile: il potere centralizzato e diffuso, il potere del capitale, della tecnica e dell' industria, questo potere fatto nuovo dio in Terra. Un dio che comunica le sue volontà attraverso una forma politica santificante: la democrazia. Una strana democrazia, che viene omologata, accettata e certificata dopo l'esame ed il controllo effettuato dal potere militare centralizzato ed unico.

Questa democrazia politica universale sembra abbia come scopo precipuo non quello di attuare le scelte dei cittadini, ma quello di salvaguardare gli interessi precostituiti attorno alle grandi società internazionali. Infatti quando si tratta di fare scelte, anche se assolutamente innocenti sotto un profilo politico, viene fuori il partito trasversale degli esperti e dei tecnici. Costoro catturano il favore della pubblica opinione grazie alla pretesa "scientificità" delle loro competenze.

Il principio è semplice: in strutture ipercomplesse, come sono le nostre attuali società post-industriali, la gente, per il suo bene, deve affidare le scelte agli esperti. Quindi in un periodo, come questo, di conclamata democrazia, sembra del tutto improponibile ricorrere al giudizio ed all'opinione della gente per decidere se questa Architettura imperante piace oppure no. In periodi meno *democratici* l'opinione della gente aveva un ben maggior peso in fatto di Architettura. Si vedano le città medioevali e rinascimentali, dove le polemiche quotidiane, insieme all'opera illuminata dei "Principi", sono state all'origine di tanta ineguagliabile bellezza.

Oggi, anche personaggi che hanno raggiunto grande notorietà, possono esprimere il loro dissenso solo in modo molto garbato e prudente, come si vede da questo stralcio di

un'intervista concessa dall'Architetto Paolo Portoghesi (1) a Clara Visentin per *Floornature*.

«**Visentin:** Vorrei chiedere allo storico Paolo Portoghesi: se è vero che tutto torna, come se lo studio della storia possa essere anche la capacità di prevedere il futuro? E se sì, in quali termini?

Paolo Portoghesi: Io sono convinto che noi stiamo attraversando adesso, come sempre avviene all'inizio di un secolo, un momento transitorio; la volontà di questo secolo appena nato comincerà a mostrarsi con chiarezza dopo gli anni Dieci e io penso che questo periodo sarà un periodo in cui si restituirà tutto il valore alla storia, perché noi possiamo costruire l'avvenire che vogliamo soltanto utilizzando la storia, altrimenti costruiamo l'avvenire come qualcosa di casuale in cui l'influenza della nostra volontà è annullata. Ci sono troppe ragioni per cui si deve reagire a questo momento di abbandono; la riconquista di una consapevolezza è legata anche alla coscienza della situazione in cui si trova oggi il pianeta, abbiamo il dovere come uomini di renderci conto delle responsabilità che abbiamo. Questo vorrà dire restituire all'architettura una funzione che adesso è delegata ad esempio all'ecologia, alla protezione del passato, e a questo punto l'architettura inevitabilmente dovrà riutilizzare la storia in modo creativo; questo permetterà di evitare i rischi di quello che è stato il post-moderno degli anni Ottanta che ha avuto sì delle grandi vette nei maestri ma ha determinato dei processi profondamente negativi, che hanno in un certo senso allontanato l'uomo da alcuni problemi che in principio erano stati posti. Io sono convinto che questo futuro sia non vicinissimo ma abbastanza vicino. Penso, in questo momento, di lavorare soprattutto per costruire questo futuro. »

Come polemica è un poco annacquata, ma per chi è dell'ambiente non si può dire di più perché si rischia concretamente di essere esclusi da tutto.

“L'invecchiamento dell'architettura moderna”, di Koenig (2)

Il concetto di invecchiamento non era del tutto sconosciuto nel mondo della critica dell'architettura. Giovanni Klaus Koenig (1924-1989) già nel 1962 si accorse che l'architettura moderna, nata con la pretesa di rimanere moderna per tutti i secoli futuri, in realtà invecchiava. Non fu una grande scoperta se non fosse che questa architettura invecchiava male. Koenig è stato uno dei pochissimi architetti positivamente ammalato di sincerità e per questo non ebbe vita facile.

L'invecchiamento di cui Koenig lamentava l'arrivo riguardava l'ispirazione, le basi estetiche ed ideali dell'architettura moderna, non certo voleva essere una critica o un ripensamento alle sue radici storiche.

Koenig parlava del binomio angoscia-speranza, che è lo stato d'animo alla base di tutte le espressioni d'arte e quindi condizione indispensabile affinché gli architetti, di qualsiasi momento storico, siano spinti a impegnarsi nell'evoluzione della società, dando risposte non solo con leggi estetiche, ma con un «partito preso concettuale di rinnovamento della società». Questa ossessione di voler rinnovare la società è un chiodo fisso ereditato dal lontano illuminismo. Più la società si rinnova più numerosi spuntano coloro che aspirano a compiere la missione di rinnovatori, che poi spesso neppure hanno le idee molto chiare su come rinnovare.

Per Koenig l'invecchiamento più che fisico è soprattutto morale: l'architettura è invecchiata perché non obbedisce più al suo impulso interiore, impulso che anzi viene santificato. Se non è permeata da una carica etica e sociale, l'architettura non ha futuro. Koenig disse: «*al di sotto della forma lo spazio dà un suono falso, raggelato. L'esperienza che lo dovrebbe guidare non è più autentica, e si cercano disperatamente nelle strutture, nell'ambiente, nell'architettura spontanea, nella tradizione, una serie di appigli che tanto più si sono cercati tanto più si rivelano inutili*».

Anche Zevi, sempre saltabecando, arriverà a conclusioni simili circa la perdita di ispirazione dell'architettura moderna. Ma neppure queste critiche, nate dall'interno delle confraternite degli architetti moderni, ne scalfiranno la presunzione e la strafottenza.

Note

1) **Paolo Portoghesi**, da quando, a ventidue anni, nel 1953, ha cominciato a scrivere e a studiare architettura, combatte contro l'amnesia che ha dato alla modernità l'illusione di aver azzerato la storia e che rischia di portarla oggi verso il naufragio nell'irrazionalismo. Figura anomala, che unisce al ruolo dello storico e del critico quello dell'architetto, si è scontrato con molti dei protagonisti della cultura architettonica italiana, da Zevi a Benevolo, a Tafuri, sostenendo la necessità di ridare spazio alla tradizione intesa come stimolo all'innovazione nella continuità. La carriera accademica di Paolo Portoghesi comincia nel 1962 con l'incarico di professore di *Letteratura Italiana* presso la facoltà di architettura dell'Università degli Studi di Roma "La Sapienza". È autore di numerose opere di critica e storia dell'architettura. Ha diretto le riviste *Controspazio* e *Eupalino*, e dirige le riviste *Materia* e *Abitare la terra* edita per i tipi della Gangemi Editore (Dalla recensione al libro di Francesca Gottardo: *Paolo Portoghesi architetto*). Nato a Roma nel 1931, si laurea in architettura nel 1957.. Nel 1958 consegue la libera docenza ed insegna *Storia della critica* a Roma dal 1961, *Storia dell'Architettura* a Milano dal 1967 al 1979 [nello stesso periodo diventa preside della facoltà], *Storia dell'Architettura* nel 1982 e dal 1995 è ordinario di Progettazione urbana presso l'Università "La Sapienza" di Roma. La sezione Architettura della Biennale di Venezia durante la sua direzione [dal 1980 al '83], organizza la famosa mostra intitolata "Via Novissima", con la quale si manifesta la polemica sul rinnovamento dell'architettura moderna e sul "Post-Modern". All'attività didattica affianca quella di storico e critico e quella editoriale con la direzione delle riviste "Controspazio", "Eupalino" e "Materia". Durante la direzione di *Controspazio* [1969-83] riesce a far convergere nella redazione molti architetti come: Franco Purini, Renato Nicolini, Alessandro Anselmi e Francesco Cellini per citarne solo alcuni. L'attività professionale è influenzata dall'impegno di ricerca critico-storica e teorica realizzando l'opera prima: Casa Baldi a Roma [1960], "[...] il ricordo della città storica che si sedimenta nella memoria, fatto di una infinità di episodi collegati da un filo latente"; la Chiesa Sacra Famiglia di Salerno [1968-73] e il Centro servizi e Biblioteca ad Avezzano [1970] caratterizzati da complesse geometrie spaziali concentriche, quasi "un avvicinamento ai modi della crescita biologica"; il Complesso Moschea-Centro culturale Islamico di Roma [1975]; l'Accademia di Belle Arti all'Aquila [1978]. La proposta per il quartiere moderno a Roma [1983], riproposizione del quartiere di Piazza del Popolo [il "Tridente"] anche nella varietà della stratificazione "storica". Ciò che accomuna tutti i progetti è il desiderio di mettere insieme elementi diversi "[...] secondo l'indirizzo di una reintegrazione della memoria collettiva nella tradizione della architettura moderna". "[...] Il gioco delle 'coniugazioni impossibili', diviene così un rito, una celebrazione di quella confessata 'smania di contaminare, di mettere insieme, convincendole ad amarsi, cose lontanissime e a volte fundamentalmente contraddittorie' [da Fulvio Irace]".

2) **Giovanni Klaus Koenig** (1924-1989) è stato architetto, designer e storico dell'architettura. La sua molteplice attività si svolse nel mondo culturale fiorentino tra gli anni '60 e gli anni '80. Laureato nel 1950 a Firenze, fu professore alla Facoltà di Architettura di Venezia e di Firenze, fondatore e promotore dell'ISIA di Firenze; autore di numerosi saggi sull'architettura e sul design in cui, in anticipo sui tempi, abbandonava una visione ortodossa del Razionalismo, recuperando movimenti d'avanguardia come l'espressionismo, cadendo nella trappola che allora avevano preparato gli americani con la CIA, per allontanare tutta l'arte occidentale da quella dei paesi del socialismo reale. Fu condirettore contestato di *Casabella*, vicedirettore di *Parametro* e collaboratore di numerosi quotidiani e riviste. Ebbe un forte interesse per la tecnica impegnandosi a *vestire* le macchine. La sua attività progettuale fu dedicata soprattutto alla progettazione di veicoli, insieme a Roberto Segoni: ("Jumbotram" di Milano, elettromotrici MA.100 per la metropolitana di Roma, treni pendolari in lega leggera delle FS, carrozze Socimi per le Ferrovie Nord Milano). Questo aspetto della sua produzione non è stato considerato degno di essere incluso nell'Architettura *alta*. Dopo la sua

scomparsa, nel 1993, è nato il *Centro Studi Koenig*, un'associazione culturale che ha lo scopo di sviluppare i temi critici dell'opera di Koenig.

Rivolto agli studenti dirà di se stesso: *"Io mi chiamo Giovanni Klaus Koenig, sono il decano ringhionito della facoltà [...] poi sono diventato professore di storia dell'architettura e poi, quando la storia dell'architettura contemporanea non è più stata divertente, ma di molto ma di molto triste, sono passato al design, un pò meno triste..."*

Passata in secondo piano rispetto all'attività di critico e storico, la sua produzione architettonica è ancora, in parte, da studiare e rivalutare all'interno di quella "scuola toscana" che Koenig stesso contribuì a definire criticamente in *Architettura in Toscana 1931-1968* del 1968.

L'invecchiamento dell'architettura moderna ed altre dodici note fu pubblicato nel 1967, in un'edizione accresciuta e corretta rispetto alla precedente del 1963. Una raccolta di saggi scritti in parte significativa per "L'architettura" di Zevi nei quali l'autore disponeva alcuni dei temi e degli argomenti che hanno poi caratterizzato la singolarità del suo profilo di critico: dalle celebri Letture di Scharoun dedicate al liceo di Lünen e alla Berliner Philharmonie, ai saggi *L'invecchiamento dell'architettura moderna* e *Il consumo del razionalismo italiano*, alle riflessioni sulla linguistica architettonica, sull'analisi degli elementi significativi rinvenuti nell'architettura e nelle sue rappresentazioni e, non da ultimo, su *Design e ferrovie*. Il volume chiudeva con *Fantasia e variazioni sopra un pezzo di Pane*, op. 55 nel quale l'autore metteva in gioco tutta la propria carica dissacrante e la rinomata causticità.

Giovanni Bartolozzi ha scritto un articolo molto interessante, reperibile in rete: "Giovanni Klaus Koenig, eredità in una frase", 5 agosto 2005. Riporto qualche tratto:

«Per assaporare la disinvoltura intellettuale e letteraria che gli era propria, riportiamo dei piccoli frammenti che faranno poi da piattaforma per alcune riflessioni.

Presentando un volume di Francesco Gurrieri sulla facoltà di architettura di Firenze, ***C'era una volta la Facoltà di Architettura***, nella prefazione, Koenig scriveva: *"Ho speso la vita nella facoltà di architettura, e forse l'ho già spesa quasi tutta, con poche soddisfazioni e scarso costrutto. Ma ho usato un mio sistema per superare le frustrazioni quotidiane e le calunnie che si sono sommate ai giusti rimproveri per la naturale grullaggine: ho sempre voltato allo scherzo anche gli eventi più disastrosi. L'unica vera soddisfazione è quella di irridere i potenti che ci sfruttano e i cretini che ci comandano; e per il gusto di una battuta scema mi sono giuocato ventennali amicizie. Di queste, semmai, mi dolgo; e non del disprezzo dei potenti che altro non è che un doveroso ricambio di sfavori."*

Lasciando la redazione di "Casabella", in seguito a un cambio di direzione, il nuovo comitato di redazione chiese a Koenig uno scritto per concludere la sua intensa attività all'interno della rivista. Koenig scrisse un lungo articolo intitolato: *Ragguagli sulla morte del Lonfo e le sue postreme avventure*. *"Un modo come un altro"* scrive Koenig, *"per congedarmi in modo meno melanconico del consueto: Addio, caro lettore". Mi fu risposto che il nuovo comitato di redazione e di direzione, non essendo d'accordo sul suo contenuto culturale, si trovava costretto a non pubblicarlo. Bel discorso del cavolo: se fossero stati d'accordo con me mica mi avrebbero cacciato fuori e chiesto l'addio. Che dovevo scrivere, come il Nerone di Petrolini: "Bravi, grazie"?*

Presentando il volume sull'architettura in Toscana, nel 1968, Koenig diceva: *"Se questo continuo processo di osmosi tra le varie città italiane è oggi così avanzato da far pensare che fra non molto tutta l'Europa avrà una sola storia architettonica [...]; sarà in tal caso estremamente difficile isolare un episodio dall'altro, e non avrà più senso nemmeno il fare una storia dell'arte italiana. Già oggi è in atto questo scambio delle esperienze formali, specialmente nell'Industrial design. [...] Non dimentichiamo perciò che l'attuale diffusione di mezzi di comunicazione di massa ha di fatto abolito, nei linguaggi artistici, le tradizionali frontiere e i relativi codici ristretti a gruppi relativamente poco numerosi."*

Il rapporto con l'amico d'infanzia Pier Luigi Spadolini è emblematico. In un articolo apparso su *Ottagono* e dedicato alle più brutte opere di architettura costruite, scriveva: *"Fu così che trionfarono gli uffici postali prefabbricati sotto i quali si nascondeva (mica tanto, poi) l'astro nascente della prefabbricazione ad oltranza: Pier Luigi Spadolini. Come poteva competere il povero Rossi con chi era riuscito con un solo, unico progetto, a deturpare almeno cento stupendi insediamenti medievali?...dopo tanto parlare di ottimizzazione del componente (che barba, amici miei: solo Zanuso e Mangiarotti vi credono ancora) Spadolini è finalmente approdato alla pessimizzazione, cioè ad usare un componente, che in qualsiasi modo fosse composto, risultasse sia esteticamente che co-*

struttivamente deleterio.” E Spadolini, ricordando l'amico dopo la morte scriveva: *“la sua critica agli architetti del suo tempo è stata talvolta dura, integralista, anche ingenerosa, come lo è stata, d' altronde, anche verso alcune mie opere. Personalmente, pur soffrendone, non ho mai rimproverato a Gianni Koenig questo suo determinismo senza condizioni, nel giudizio su un' opera di architettura, proprio perché ne conoscevo le radici ed il profondo travaglio intellettuale.”.....*

Intorno alla metà degli anni Settanta, su *Casabella* (di cui era allora vicedirettore), nel pezzo intitolato *Me ne vado e sbatto l'uscio*, dichiarò pubblicamente di concludere la sua attività di architetto, cancellandosi dall'albo professionale: *Ciò significa non credere più all'architettura? Eh no, signori! Spretarsi non significa necessariamente esser diventati atei; anzi, ci sono più preti atei che preti spretati.*

Architetti da condannare

di Maurizio Blondet [14/01/2006]

Fonte: effedieffe.com

I disordini delle banlieues francesi hanno dei colpevoli, dei mandanti morali non abbastanza denunciati. Siamo in grado di farne i nomi, grazie a un articolo di *Le Monde* (1): Jean Dubuisson, Marcel Lods, Jacques Heny Labourdette, Bernard Zehrfuss, Raymond Lopez... Non si tratta di quattordicenni del sottoproletariato immigrato maghrebino. Sono architetti di grido, taluni novantenni. Quelli che tra il 1953 e il '73, su commessa pubblica, costruirono i falansteri della rivolta permanente. Si trattava, allora, di dare un tetto alle masse di «pieds noirs» rimpatriati dall'Algeria, al mezzo milione di algerini che avevano militato nell'Armée e ai lavoratori immigrati.

Quegli architetti progettarono 1,2 milioni di alloggi divisi in 300 «cités», città-satelliti indipendenti. Nei loro studi lussuosi e nei salotti della vera Cité (quella felpata, medievale e aristocratica che si raccoglie attorno alla cattedrale di Notre Dame: lì abitano loro) questi architetti si celebrano come «progressisti», «comunisti», critici dell'ordine sociale esistente, perfino «rivoluzionari».

Apprendiamo senza stupore che questi «progressisti», nel progettare i falansteri, applicarono la «Carta di Atene del 1933»: un manifesto-proclama emanato nel Congresso internazionale di architettura moderna (ad Atene appunto) sotto la dittatura culturale di Le Corbusier, che lo pubblicò nel '43.

E' fin troppo facile notare la data: il 1933 è il trionfo dei totalitarismi europei. A cui infatti Le Corbusier aderì con entusiasmo ideologico, offrendo i suoi servizi (ma rifiutato) a Lenin come a Hitler: non gli importava il colore, era il totalitarismo in sé a sedurlo. Ma allora almeno le dittature di massa potevano sembrare il futuro, apparire solide come granito, capaci di sfidare i secoli. Nel 1953-73, dopo la guerra, trent'anni dopo la caduta del nazional-socialismo l'abbaglio culturale non era più giustificabile. Ma gli architetti «intellettuali progressisti» non ritennero necessario ripensare la realtà, aggiornare le loro idee; più probabilmente, non ne avevano. Così, per gli operai e immigrati, costruirono le città dell'«uomo nuovo» totalitario immaginario e futurista, collettivo e militante.

Come prescriveva decenni prima Le Corbusier: costruire «lontano dalle città antiche» (odiati segni di un passato organico e tradizionale) pile sovrapposte di «macchine per abitare» con enormi «sbarre» di edifici in linea retta a perdita d'occhio, «ben spaziate e inondate dal sole» e dall'aria aperta, affacciate su vialoni geometricamente dritti che si perdono nell'orizzonte.

Sono le «strade a percorrenza rapida» (Marinetti ne sarebbe stato entusiasta) che, nei progetti, dovevano unire le immense caserme-dormitorio ai quartieri «riservati al lavoro» e ad altri «riservati allo svago».

Le barre di edifici anonimi e monotonamente identici, che si sognavano «immerse nel verde», si chiudono attorno a immensi (come chiamarli?) cortiloni di mezzo chilometro di lato: destinati s'indovina, alla ginnastica mattutina cui gli occupanti degli appartamenti si sarebbero dedicati al suono del fischietto del capo-fabbricato in divisa. Chi ha visto alcune banlieues parigine che covano il disordine sottoproletario, si è stupito della loro «volontà» estetica. Nulla in comune con le periferie romane o napoletane, sorte a casaccio secondo le convenienze di una speculazione edilizia micragnosa e avara di materiali, truffaldina, per inquilini da poco inurbati o piccolo borghesi a corto di soldi, ma pretenziosi. I quartieri dormitorio francesi sono ben tenuti e persino «belli», ancorché agghiacciati. Si sente che rispondono a una pianificazione deliberata, vi si coglie la mano di architetti tecnicamente capaci. Il che è peggio, in un certo senso. Sarebbero perfetti per l'«uomo collettivo», ingranaggio minuscolo ma preso a carico - come futuro combattente - dallo Stato. La separazione tra «aree da abitare» e «luoghi di lavoro e di svago» presuppone camion che ogni mattina trasportino masse (che presumibilmente cantano felici «Bandiera Rossa»), rafforzate dalla ginnastica mattutina, a quei «luoghi» distanti; e un'autorità che organizzi divertimenti, adunate e occupazione obbligatoria - ma garantita - per le «armate del lavoro» dei suoi cittadini.

Insomma i falansteri dell'«architettura moderna» sono pensati per una società che, se mai esistette nel '33, non esiste più. Un'utopia totalitaria tramontata. Nelle «cités» non solo non arrivano la mattina i camion di Stato per portare le «armate» al «lavoro»: non arrivano i mezzi pubblici. Nessun fischietto di capo fabbricato chiama i giovani alla ginnastica salutista. Il verde naturale in cui sono immerse diventa, per carenza di manutenzione, discarica triste, o luogo pericoloso da attraversare. Abitato da giovani per cui non è stato approntato il lavoro obbligatorio e garantito, non tanto disoccupati quando inoccupabili. Non si trova un bar, una pizzeria, un luogo pubblico per gente normale e individuale; gli «spazi polivalenti», le «attrezzature collettive» dispostevi dai pianificatori di divertimenti sociali impossibili, o sono devastati o sono chiusi, in ogni caso inospitali e spogli.

I vialoni, troppo vasti anche per attraversarli senza rischio, geometricamente diritti e futuristicamente in fuga verso l'orizzonte, rendono la città vera, umana, ancora più irraggiungibile: non raccordi, ma trincee di relegazione. Nella società individualista, le città satelliti collettiviste sono diventate ghetti sociali.

Ora, ma solo dopo i disordini, qualche architetto riconosce questa realtà evidente al buon senso: le città autentiche, quelle che la società umana ha costruito nei secoli per concrezione naturale, sono abitabili per la loro «mixité», la mescolanza vitale e spontanea di abitazioni con negozi, di uffici con cinema e teatri vicini; città modellate dalle loro strade e le loro piazze, nate dai passi degli uomini, non dal tirallinee pianificatore. Solo ora un architetto, Roland Castro, descrive così le banlieues nate dai pianificatori progressisti:

«anziché concepire città portatrici di continuità [spaziale e storica], questi grandi insiemi creano un avvenimento ideale dove lo spazio è generato dall'impilamento delle cellule abitative. Gli immobili non hanno alcun rapporto con la strada, la città vive su se stessa, lontana da tutto. La 'mixité' non si ottiene, se i luoghi non danno alla gente la voglia di viverci e l'occasione di andarci».

Ora un altro, Paul Chemetov, critica la specializzazione per funzioni che fu teorizzata dall'architettura «moderna» anni '30 nella Carta di Atene, che ha creato le città-dormitorio senza commercio e senza aziende. «Lo zoning è una coglionata; bisogna che il lavoro sia dentro la città. La vera mixité è quella delle funzioni, che porta alla mixité sociale». Chemetov aggiunge: «i grandi insiemi suburbani sono stati, per certi architetti, delle operazioni puramente tecniche. I grandi studi non accettavano commesse al disotto dei mille alloggi

per volta: concepivano tre o quattro modelli e li incastravano gli uni sugli altri come dei Lego sì da costruire città intere - città dove loro non avrebbero mai vissuto - senza interrogarsi sul senso della commessa, né sul contesto sociale. Ciò ha permesso loro di vivere da nababbi».

Ecco il punto. Architetti fieramente anticapitalisti, che si rifiutavano di piegare l'architettura alle esigenze dei «padroni», arraffavano senza scrupolo commesse miliardarie del committente statale.

La questione del committente - chi paga e ordina l'opera - è cruciale nell'architettura, più di ogni teoria o di ogni estetica. Per secoli l'architettura è fiorita per ordinativi di committenti umani, fossero, come nell'antica Roma, ricchi politici in carriera che donavano alle città opere pubbliche grandiose, o Papi, gran signori e principi, o comunità religiose, o pii donatori, sfarzosi mecenati, o grandi borghesi. Il denaro che spendevano era il loro; loro l'ambizione che l'opera manifestava, loro il nome che volevano rendere imperituro, loro la responsabilità. Sotto il loro occhio e il loro gusto le idee personali dell'architetto non potevano esprimersi liberamente; anzi divenivano malleabili come cera. L'architettura è un «linguaggio» e come ogni linguaggio, è «comune», di tutti (2). Il committente umano non consentiva rotture di linguaggio assolute. Ma il committente delle cités francesi, delle banlieues, era la Cassa dei Depositi e Consegne: un ente burocratico incaricato dell'urbanizzazione di massa. Non c'è cosa più inumana della burocrazia, l'anonimo mostro freddo.

Il committente burocratico non ha «occhi» *per giudicare il progetto, ha solo capitoli, appalti e «parametri oggettivi»*. Non ha ambizioni, né un nome da illustrare, come i Medici di Firenze o Papa Sisto committente di Michelangelo. Il denaro che stanziava, non è il suo.

Papa Sisto, i Medici, e anche Mussolini e Hitler, anche gli avidi capitalisti che hanno sparso i loro nomi a New York (Rockefeller Center, Trump Tower, Chrysler Building) avevano con i loro architetti un rapporto caldo, esigente, personale e costrittore; la burocrazia ha solo rapporti burocratici, fatti di nulla-osta, di stadi di avanzamento, di contratti. La burocrazia non sceglie l'architetto migliore, sceglie il più pagato (3). E' la collusione fra il committente burocratico e gli architetti («progressisti» a parole) la tragedia dell'architettura moderna, la sua degradazione degradante, che abbruttisce le città. La collusione tra una cecità anonima e irresponsabile e una irresponsabilità «rivoluzionaria», «teorica» incontrollata.

Il problema non è francese, è anche (soprattutto) italiano, perché la «modernità burocratica» committente ha più tesori tradizionali da devastare. Basta pensare al Comune di Roma che ha affidato l'Ara Pacis a Nimeyer, architetto «internazionale» brasiliano; o al Comune di Milano che ha fatto «ornare» piazza Cadorna, con un grosso ago ficcato nell'asfalto (simbolo ridicolo del Made in Italy sartoriale), progetto di un tedesco che non merita menzione: gente, in ogni caso, estranea al tessuto storico nazionale, alla sua «lingua» architettonica.

Naturalmente, con molti soldi, che attizzano ancor più irresponsabili avidità. *«C'è stata una cavalcata degli architetti importanti a cavalcare il mercato dell'alloggio sociale; alcuni sono diventati affaristi, facendo stoccaggio, non architettura»*, dice l'architetto Renée Gailhoustet. La doppiezza di questi affaristi viene sottolineata da Christian de Portzamparc, architetto di grido: «lo zoning si è rivelato un'idiozia, ma va detto che non è stato applicato in quanto utopia; è stato applicato in quanto questa separazione delle funzioni rispondeva perfettamente agli interessi economici e tecnici».

Eccoli lì, gli «intellettuali progressisti» che si rifiutavano di «piegare la loro arte ai padroni»: ma agli «interessi economici e tecnici» si piegavano eccome, e sempre rivoluzionari ma ben pagati. Almeno smettessero di autocelebrarsi come critici dell'ordine dominante, questi maggiordomi dell'esistente e dei poteri costituiti, nati dalla costola totalitaria di Le Corbusier.

Ma in Francia, almeno, si comincia a dirlo; in Italia è impossibile eccepire sugli Zanuso, i Fuksas, i Piano, stanchi ripetitori di «modernità» nate all'estero, ingoiatori di commesse pubbliche, spesso ricevute grazie alla loro tessera del PCI. Ma anche in Francia, la critica arriva tardi e scarsa. Quando ormai le cités radiose sono state abbandonate, appena possibile, dalla classe media minuscola per cui furono costruite, che ha lasciato i tristi posti «radiosi» a una popolazione di immigrazione, impoverita e precaria. Che le municipalità, con tutta la loro retorica sul «decentramento», sono ben contente di lasciare là senza servizi. *«Non si può dire che l'ambiente ha creato la miseria, ma certo la miseria ha trovato il suo ambiente»*, dice Roland Castro. Ciò consente anche agli architetti colpevoli di difendere l'indifendibile.

Così Jean Dubuisson, uno dei costruttori delle banlieues, oggi di anni 91: *«la Carta di Atene ha principi molto generali, bastava non applicarli in modo brutale»*. Sembra che non sia stato lui, ad applicarli brutalmente. *«Il problema è che i grandi insiemi concentrano gente che non ha scelto di viverci»* (scoperta: i poveri non hanno scelta; e così, *«la colpa è della società»* se gli architetti hanno fatto per loro luoghi invivibili, lucrando da nababbi).

Bernard Reichen, Grand Prix di urbanismo 2005, insiste: *«la forma urbana non è patologica in sé. I grandi insiemi erano i primi germogli di una città 'fuori delle mura', contro le città che da secoli si costituivano per integrazione progressiva dei sobborghi»*. Già, così nascevano le città: non le creavano dal nulla gli architetti, ma le società viventi di uomini. Ma lui, duro: *«questa rottura non è stato un errore: segna il passaggio dalla città antica, radiocentrica, a una città-territorio, che è la realtà d'oggi. In questo senso, molti articoli della Carta di Atene sono pertinenti»*.

Insomma il testo è ancora quello dell'utopia totalitaria, anche se ormai «debole» (l'inesistente «città territorio», voluta dall'impero dell'auto). Nessuna idea nuova è apparsa dopo il 1933.

Anche Paul Chemetov, che è il più critico, sostiene: *«c'è a Ginevra una città per i funzionari internazionali, che è una stretta applicazione della Carta di Atene, e che funziona bene»*. Già: per «funzionari internazionali». Un'umanità senza radici ma ad altissimo reddito, con l'autista, che abita lì «in missione» temporanea. Né è difficile immaginare che i materiali, i servizi e il «dècor» siano alquanto migliori delle barre delle banlieues popolari. Per gli «internazionali» con in tasca il biglietto aereo, e a condizioni di lusso, la Carta di Atene «funziona».

Maurizio Blondet

Note

1) Grégoire Allix, «L'utopie manquée des cités-dortoirs», Le Monde, 6 dicembre 2005.

2) Il linguaggio parlato è «comune» nell'ovvio senso che anche lo scrittore più eccelso non s'inventa di sana pianta la sua lingua: in massima parte, la «riceve» già formata dalla comunità storica cui appartiene, e solo la vivifica con il suo genio. Chi vuole inventarsi la sua lingua personale dal nulla - come fanno gli schizofrenici - diventa non-intelligibile. Così l'architettura è un linguaggio, i cui elementi (gli archi e le colonne, gli ordini, il fraseggio degli ornati, le regole sintattiche ossia tettoniche) vengono da una tradizione appartenente all'intera comunità culturale, storicamente determinata; l'architettura anzi è un linguaggio ancor più comune degli altri (come ad esempio la musica o la lirica), per la sua vocazione ad essere essenzialmente pubblica. L'architetto è tenuto a costruire con elementi che i cittadini, e anche i passanti, possano «leggere» e capire. Così per esempio, in Europa, l'arte romanica: chiese romaniche spagnole, italiane e francesi appaiono «dialetti» della stessa lingua, il romanico, immediatamente riconoscibili come tali nonostante la diversa «inflessione». Solo nel secolo ventesimo gli architetti (come tutti gli altri artisti) hanno preteso di creare un linguaggio loro e assoluto - volevano obbedire solo alla geometria o alle «leggi oggettive insite nei materiali» - rompendo con la lingua secolare comune architettonica; di fatto, si

sono rifiutati di «parlare» alla comunità. Come gli schizofrenici, sono diventati inintelligibili, scontenti, anti-umani. Il tema è magistralmente approfondito da Hans Sedlmayr, «Perdita del centro», Rusconi editore.

3) Così, nonostante gli sforzi attivi e le idee contrarie del Duce, l'architetto «fascista» per eccellenza, preferito dalle burocrazie, è il pompieristico Piacentini, non già l'innovativo Terragni; al primo furono affidate le commesse più lucrose, all'altro solo qualche opera marginale.

LA COMMITTENZA DEL PRINCIPE NELL'ARTE

Il "Principe-committente" era stato il centro motore dell'Architettura e dell'Arte. Questa figura si può identificare in un Papa, oppure nell'Abate di un grande monastero, nel priore di un potente Ordine Religioso, in un Capitano di ventura, nel capitano di una grande industria agli inizi dell'era industriale, in un potente finanziere, in un grande medico, raramente in un politico dei nostri tempi, a causa della precarietà del suo potere. Questo "Principe" è il vero artefice dell'arte.

Ruolo del Principe nella creazione della "Grande Musica".

Non avremmo la grande musica sino al secolo XVIII senza i sostenitori dei compositori. Fino al Settecento, ogni musica aveva avuto una sua immediata destinazione: veniva scritta per incarico di un principe, di un nobile potente, della Chiesa o di una grande istituzione religiosa. La musica doveva intrattenere una corte, aumentare e consacrare lo splendore di una solennità pubblica, o rendere più profonda la devozione del servizio divino. A partire dalla seconda metà del Settecento, dai primi *collegia musica*, ancora a carattere privato, si sviluppò l'uso di concerti pubblici, e con essi un'autonoma vita musicale della borghesia. Si creò un libero mercato anche per le produzioni musicali e la committenza del principe scomparirà. In questo campo i risultati furono molto positivi poiché la musica, diventando strumento per disvelare quasi esclusivamente gli intimi moti dell'animo dell'artista, assume un carattere trascendente di grandissima spiritualità. La nascita di una nuova figura di artista porta anche a dissidi, causati dal conseguente soggettivismo. Un esempio celebre è la rottura fra Mozart e il suo "principe" protettore, l'arcivescovo di Salisburgo.

La svolta decisiva tra la tradizionale composizione scritta su ordinazione, e la nuova forma soggettiva, una sorta di *confessione* musicale, si situa fra Mozart e Beethoven, all'inizio della piena maturità di quest'ultimo: in un'epoca cioè in cui l'organizzazione dei concerti pubblici era pienamente sviluppata e la vendita delle opere (connessa con l'esigenza di ripetute esecuzioni) costituiva la principale fonte di guadagno del compositore. A differenza di altre forme d'arte, per la musica, la scomparsa del Principe, non ne decretò la crisi. Tuttavia in molti casi anche nella musica la costruzione dell'arte avvenne con il "martirio" spirituale dell'artista, posto sulla scena direttamente come creatore d'arte e insieme come oggetto dell'arte.

Ruolo del Principe nelle arti figurative.

Nel campo delle arti figurative la figura del "Principe" venne subito sostituita da una precisa politica del governo rivoluzionario in Francia alla fine del XVIII secolo. Nulla ha contribuito a diffondere l'educazione artistica quanto la costituzione e l'organizzazione alla fine del 1700 dei musei pubblici. Tuttavia questo circolo virtuoso si è stabilito solo per un breve periodo, quando è esistita una effettiva committenza statale, pubblica, in sostituzione di quella del "Principe". In questo periodo iniziale rimase stabilito ed accettato uno stile da seguire: quello neoclassico. In sostanza il potere politico si limitò a sostituirsi all'opera del Principe. Fino alla Rivoluzione francese, chi non poteva fare il viaggio in Italia non poteva vedere le opere dei grandi maestri e quindi non poteva completare la sua formazione artistica. In Francia le opere dei grandi maestri erano nelle gallerie del re o dei "Principi", non accessibili al pubblico. Le cose mutarono quando, nel 1792 la Convenzione francese decise di creare un museo al Louvre, in modo da rendere accessibili le grandi opere. All'Accademia era stato tolto nel 1791 il monopolio delle esposizioni, due anni più tardi la stessa Accademia sarà soppressa. Questo fu l'inizio di una radicale trasformazione del ruolo sociale della pittura in Francia e di conseguenza in Europa.

L'uccisione metaforica del principe è coincisa con la distruzione del suo ruolo politico e con la sua cancellazione dal novero delle figure attrici nel mondo della cultura e dell'arte. Quando oggi si deve, per necessità storica, far riferimento alla presenza di un principe, questi viene presentato come un eccentrico personaggio che, per non annoiarsi troppo, amava circondarsi, bontà sua, di opere d'arte e di artisti ai quali spesso avrebbe imposto compiti gravosi con malvagia tirannide, resa possibile dal suo potere assoluto e non condizionato. La radice dell'arte già nel secolo XIX è stata ravvisata nella formula magica: l'arte per l'arte (come si dirà più avanti); qualsiasi condizionamento sulla creazione artistica è da ritenersi blasfemo. Oggi si crede che la stessa pretesa di commissionare un'opera d'arte ne degraderebbe il risultato, qualsiasi esso sia, a mero manufatto, risultato che al massimo diventerebbe il prodotto di un buon artigianato. Invece assunse un ruolo surrettizio di committente il gallerista, circondato da una corte di astuti critici, impegnati a creare un magico consenso attorno ad una definitiva ed insieme provvisoria arte moderna o arte contemporanea. Gli artisti vennero lasciati a cuocere nella loro disperazione di creatori solitari, assoluti, divinizzati ed insieme ridicolizzati dal fluttuare delle mode. Le contorsioni esistenziali degli artisti divennero il principale suggello del valore delle loro opere, apertamente dichiarate incomprensibili ai più. Picasso ebbe l'intuito di ingigantire questo clima ridicolizzando il pubblico ed i critici, ai quali piaceva apparire come un demiurgo con il potere di trasfigurare la realtà, una trasfigurazione che avrebbe dovuto cancellare ogni traccia del passato realismo. Ma poi gli stessi critici ridicolizzati venivano surrettiziamente elevati a sacerdoti di una nuova visione del mondo, per definizione proclamata vincente ed assoluta. Ai critici, inesistenti quanto a capacità creative, assegnava il compito di essere di fatto i veri creatori nascosti di questo colossale raggio.

Altri come Salvatore Dalì, molto più sinceri, accolsero la sfida e la vissero sulla propria pelle. Il dramma interiore di Dalì fu la linfa vitale delle sue opere, che, in certi casi, più che opere d'arte sono la testimonianza visiva e liberatoria di una colossale psicosi.

Le conseguenze deleterie dell'estetica, fondata sul concetto dell'arte per l'arte, sono ben lontane dall'essere esaurite. Esse sono la vera causa della distruzione dell'arte, come si verificò a partire dal tramonto definitivo del periodo detto della *belle époque*.

Alla scomparsa definitiva del "Principe", dopo la seconda guerra mondiale, sono seguiti altri attori che hanno determinato l'evoluzione dell'arte nell'ultimo mezzo secolo. Oggi il denaro è direttamente simbolo di potere, un potere che non ha bisogno di essere rappresentato e magnificato da alcuna forma tangibile o simbolo, che rischierebbe di offuscarne la "purezza" del valore intrinseco e assoluto.

Già nella morale protestante il possesso del denaro era la tangibile manifestazione della benevolenza divina, mentre la povertà era la prova del contrario. Anzi spendere per un

ornamento era ed è considerata una degenerazione. Nel 1908 l'architetto Adolf Loos (1), nel suo "Decorazione e delitto", aveva affermato che l'ornato, avendo la funzione di definire gerarchie sociali precostituite, per ciò stesso costituiva un fatto criminale. Il Principe dei nostri giorni soffre della estrema precarietà della sua esistenza, affidata ad un mondo in perenne trasformazione competitiva, dove la vittoria del più forte è sancita unicamente dal possesso del denaro o al massimo dalla prospettiva di un rapido arricchimento.

Le stesse regole del gioco possono essere continuamente mutate da poteri spesso oscuri, per cui può improvvisamente diventare una colpa infame ciò che prima era o lecito o accettato dalla consuetudine. Se guardiamo Bill Gates, creatore e padrone della Microsoft, tra gli uomini più ricchi del mondo, vediamo che destina alle attività culturali somme ingenti perché in tal modo può ridurre le tasse. Non certo per godere di quelle opere o perché pensa di esercitare una guida nel gusto della gente. Per lui la gente esiste solo in quanto fruitrice pagante dei prodotti (informatici) creati dalle sue società.

I vari meccanismi di sostegno dell'arte e degli artisti da parte di organismi pubblici, sono stati concepiti meritoriamente per assicurare un supporto finanziario alla produzione artistica.

Ma si tratta di sostegni ciechi, che non possono fare altro che seguire, e quindi aggravare, errori compiuti da altri attori che agiscono nell'onnipotente mercato. Questi attori si identificano nella persona del rapace ed incapace gallerista, e sono questi gli attori che hanno prodotto l'arte moderna, arte che, salvo qualche rara eccezione, è una congerie di schifezze, tutte connotate da una caratteristica in comune: quella di annoiare.

L'arte per l'arte.

Il corollario di questa personale riscoperta è il rigetto del concetto di arte per l'arte. Questo concetto, nato agli inizi del '800, è stato sin dai primi anni del '900 il cardine e la chiave di interpretazione di tutta l'arte. Si era creata la convinzione che la liberazione dagli infiniti vincoli, a cui ogni forma d'arte era sottoposta, avrebbe spalancato orizzonti infiniti alla creazione artistica.

Sottratta l'arte alla tutela delle accademie e delle regole, trasformata in un rilevante fatto sociale, l'arte venne sottoposta ad analisi "scientifiche", cercando di mutuare dalla Scienza il sigillo della verità assoluta e della legittimità, perduta per la cancellazione delle regole. I quadri vennero radiografati per scoprire i pentimenti ed i tormenti esistenziali dell'artista nel momento creativo. L'artista venne sottoposto a severe indagini psicoanalitiche che permisero di estendere al passato la visione dell'arte dettata dal principio dell'arte per l'arte. Le opere d'arte, incalzate dalle copie del tutto simili agli originali che le nuove tecniche rendevano possibili ad un costo infimo, assunsero un valore di feticcio e di status symbol del tutto lontano dal loro valore d'uso.

L'arte per l'arte è un concetto che nasce dal romanticismo, per il quale costituisce lo strumento nella lotta per la libertà da tutte le accademie e da ogni committenza. Questo concetto è insieme la conseguenza ed il risultato necessario dell'estetica romantica. Il Romanticismo è il movimento che, con la ribellione al razionalismo ed alla scienza, in origine si era proposto solo la negazione delle regole imposte all'arte dal classicismo (la cui nascita è un paradosso da ricollegare direttamente ai furori della rivoluzione illuminista). Il Romanticismo si è trasformato in rivolta contro tutti i vincoli, come emancipazione da tutti i principi intellettuali e morali, che improvvisamente vengono considerati e dichiarati estranei all'arte, un'arte che assume i connotati di un'entità trascendente. Per Gautier la libertà dell'arte significa già l'indipendenza dai criteri di valore della borghesia, l'indifferenza ai suoi fini utilitari ed il rifiuto di contribuire ad attuarli. L'arte per l'arte diventa la torre d'avorio in cui i romantici si ritirano dalla vita reale. L'accordo con l'ordine costituito è il prezzo che essi pagano per questa loro quiete e per la superiorità del loro atteggiamento puramente contemplativo. Fino al 1830 la borghesia si era ripromessa dall'arte un appoggio ai

propri fini, e per questo aveva acconsentito a svolgere una propaganda "politica" attraverso l'arte. Ma dopo il 1830 la borghesia comincia a diffidare dell'arte ed all'alleanza preferisce la neutralità e quindi fa proprio il principio dell'arte per l'arte, esaltando la posizione dell'artista al di sopra dei partiti politici e dei principi etici e morali. Inoltre l'arte per l'arte corrisponde alla tendenza verso la specializzazione, che esplode con l'avvento della società capitalistica ed industriale. A questo punto l'arte per l'arte diventa un principio universale, che attraversa i movimenti e le mode per diventare apparentemente un caposaldo dell'estetica per tutti gli anni futuri. Ci sono eccezioni a questa tendenza come ad esempio la splendida e breve fioritura dello stile e dell'opera di Christopher Dresser (1834 - 1904), che riuscì nel progetto di creare, nell'Inghilterra del periodo post-napoleonico, un particolare nuovo stile degli arredi, in contrapposizione alla nascente produzione industriale meccanizzata. Dresser conferì dignità d'arte agli oggetti quotidiani.

La figura del principe-mecenate è quasi completamente dimenticata dall'attuale critica e dalle teorie estetiche. Il principe illuminato, che cerca e raccoglie con sapienza e con gusto innovatore opere d'arte e ne commissiona di nuove, è stato relegato negli aneddoti che circondano la storia dell'Arte.

L'assenza o peggio la negazione di questa figura porta alle attuali condizioni in cui la gioia dell'arte viene mortificata dal rullo compressore dell'anonimato delle strutture sociali, dai misteriosi Assessorati alla Cultura dei Comuni, delle Provincie, delle Regioni, sino al vertice costituito dall'attuale diarchia del Ministero dei Beni Culturali.

NOTE

- (1) Adolf Loos (1870 Brno, 1933 Vienna) *"Io ho scoperto la nozione che segue e l'ho regalata al mondo: **evoluzione della cultura è lo stesso che dire eliminazione della decorazione dall'oggetto d'uso corrente.** Credevo con ciò di portare nuova gioia nel mondo, ma esso non mi ha ringraziato. C'era tristezza e avvillimento. Ciò che più pesava era la consapevolezza di non poter creare nessun ornamento. Perché soltanto noi, gli uomini del XIX secolo, avremmo dovuto essere incapaci di fare ciò che ogni negro riesce a fare, ciò che tutti i popoli di tutte le epoche prima di noi erano riusciti a fare? Ciò che l'umanità nei millenni passati aveva fatto senza ornamenti era stato sbadatamente rifiutato e lasciato in preda alla distruzione. Non possediamo nessun banco da falegname dell'epoca carolingia, ma ogni boiata che presentasse anche solo la più piccola decorazione fu raccolta, ripulita, e furono costruiti palazzi lussuosi per ospitarla. Le persone si aggiravano tristi tra le bacheche e si vergognavano della loro impotenza. Ogni epoca ha il suo stile e soltanto alla nostra epoca dovrebbe essere negato uno stile? Dicendo stile si intendeva decorazione. Perciò dissi: **non piangete! Vedete, ciò che fa la grandezza della nostra epoca è che essa è incapace di creare un nuovo ornamento. Noi abbiamo superato l'ornamento, siamo arrivati all'assenza di ornamenti. Vedete, il momento è vicino, ci aspetta il compimento. Presto le strade delle città splenderanno come pareti bianche. Come Sion, la città santa, la capitale del cielo. Ecco, è il compimento.**"*

Ciò che spiega i furori di Loos è invece l'aspirazione al potere assoluto e demoniaco che caratterizza la nostra epoca. Abbiamo costruito centrali che energia e potenza al fuoco, all'acqua delle montagne, alle viscere della Terra, oggi all'atomo. Oggi abbiamo la potenza creativa e più ancora la potenza distruttiva totale di tutto il pianeta. Quanta parte della nostra umanità abbiamo dovuto sacrificare per arrivare a queste mete? Questi risultati sono costate sangue agli operai, ai tecnici, agli ingegneri e gli economisti oggi, diventati i veri decisori dell'industria catalogano, valutano, chiudono con supremo disprezzo degli uomini. L'uomo della tecnica che prima aveva sacrificato la natura oggi a sua volta viene sacrificato dalla mistica dell'economia. Quindi l'uomo delle emozioni, delle fantasie è bandito per lasciare il posto all'uomo che crea potenza e che non si gingilla con i sentimenti e con i moti dell'animo. La negazione dell'ornato è in realtà la negazione dei sentimenti, del diritto ad esistere come uomini.

"Ma c'erano tonache nere che non volevano ammettere. L'umanità doveva continuare ad ansimare nella schiavitù dell'ornamento... un ornamento è forza lavoro sprecata".

"Io vado dal calzolaio e gli dico: «Lei per un paio di scarpe chiede trenta corone. Io gliene darò quaranta». Ho così sollevato quest'uomo al culmine della felicità... A questo punto io dico: «Una condizione però la metto. Le scarpe devono essere completamente lisce». Ecco che dal culmine della felicità l'ho precipitato nell'abisso. Ha meno lavoro da fare, ma gli ho tolto ogni gioia. ... Noi, dopo le fatiche e le molestie giornaliere, ci chiudiamo in Beethoven o nel Tristano. Ma il mio calzolaio non può fare questo. Non posso togliergli la sua gioia, perché non ho nulla da dargli in cambio. Chi però si abbandona alla nona sinfonia e poi si mette a sedere per progettare un disegno per carta da parati è un filibustiere o un degenerato. L'eliminazione dell'ornamento ha portato le altre arti ad altezze impensate. Le sinfonie di Beethoven non avrebbero mai potuto essere scritte da un uomo che andasse vestito di seta, di velluto e di merletti. .. La mancanza di ornamento è indice di vigore spirituale. L'uomo moderno usa gli ornamenti delle culture passate e straniere come più gli piace. La sua capacità inventiva la concentra su altre cose. "

- (2) Hans Poelzig operò a Berlino dove morì nel 1936. Nel 1906 in occasione della Terza Esposizione dell'artigianato tedesco a Dresda, Poelzig contribuì a stabilire le linee guida dell'architettura del secolo XX. *"I compiti principali dell'architettura d'oggi non sono nel campo religioso, e neppure la costruzione di monumenti rappresentativi a carattere profano ha un peso determinante. Nella vita dell'epoca attuale dominano i problemi economici"* Che cosa sia l'assillo dei problemi economici, al di là delle mistificazioni basate su una deleteria mistica della ricchezza per tutti (o almeno per molti), cominciamo a capirlo nella sua interezza da quando anche l'Europa sembra essersi arresa alla logica del liberalismo senza regole. In sostanza significa conferire un valore unico ed assoluto ai beni materiali, cioè beni apparentemente dotati solo di valore d'uso. Il valore di simbolo viene riservato al denaro in specie se destinato con successo (cioè con la produzione di altro denaro) ad attività meramente speculative. Qualunque forma o simbolo destinato a rivestire un ruolo emotivo o rievocativo viene respinto e condannato come male in se e come origine del male.

L'ARTE MODERNA: UN FALSO POSTUMO

L'arte moderna nasce facendo tabula rasa di tutti gli stili e di tutte le mode precedenti. Dichiarata di fondarsi sulla ragione e sulla scienza eliminando così qualsiasi "sentimentalismo", cercando di mutuare dalla Scienza la forza per eliminare sul nascere qualsiasi alternativa. La critica dell'arte fa ampio ricorso a varie scienze ed essa stessa si autodefinisce una scienza. Ma questo sbocciare dell'adorazione della ragione nell'arte è un **falso postumo**. Falso perché l'arte moderna, in particolare l'Architettura, non si ispira alla ragione ma utilizza questa devozione per costituirsi come arte definitiva, dalla quale non si potrà mai più uscire. Con ciò l'arte si accosta alla Fisica quantistica. Falso postumo perché l'adorazione della ragione e della razionalità sboccia con un ritardo di oltre un secolo rispetto a quando quell'adorazione comparve con l'Illuminismo. Anzi ci fu per tutto l'ottocento un fiorire di movimenti che si rifacevano ad epoche lontane. Per reazione al neoclassico dell'epoca napoleonica e dintorni, nacque il desiderio di tornare al medioevo, desiderio che si tradusse concretamente in costruzioni che, scimmiettando, cercavano di creare un Medioevo immaginario, un po' più ordinato e pulito di quello reale. Il Romanticismo tradusse questo desiderio in tutte le arti, con una corrispondenza in correnti filosofiche e persino nei ripensamenti e nei vaneggiamenti della Chiesa verso un utopico medioevo mai esistito. Quindi l'Illuminismo indirettamente generò nell'arte una fuga dal culto della razionalità. Bisogna arrivare agli inizi del XX secolo perché venisse artificialmente e tardivamente creata, soprattutto nell'Architettura, l'arte ispirata alla ragione (la Bauhaus); un vero falso postumo. Falso al quale era sfuggita la corrente futuristica, che, con una

adesione esclusivamente emotiva, faceva della Tecnica e del trionfo delle macchine la sua bandiera, senza farsi trascinare nella creazione di un nuovo feticcio. L'attuale forma di venerazione per l'architettura "moderna" in un paese come l'Italia, che dimentica la Tecnica, è un controsenso ed una contraddizione. Infatti l'architettura "moderna" in Italia è vissuta come l'adorazione verso un potere soprannaturale, che non è lecito criticare, che non ha legami con nulla di umano e di caduco. Il suo valore è fuori dal tempo e decade quando i materiali di cui è fatta invecchiano. Allora perde il suo smalto e tutto il suo valore, che risiede in una sorta di eternità del presente. Allora diventa un cumulo di materiali da gettare nella discarica, mentre al suo posto compare l'architettura del presente-nuovo, tronfia, assoluta, indiscutibile, inoppugnabile.

Esemplare è la vicenda delle Torri Gemelle, che erano viste come un esempio insuperato di modernità e bellezza. Dopo il crollo le macerie vennero rimosse con la massima celebrità possibile senza neppure essere esaminate; l'acciaio recuperabile venne spedito in India. Subito si è aperta la corsa a sostituirle con un'altra struttura più "moderna"

Nessun riferimento esiste con il rapporto che gli italiani hanno avuto con la loro architettura sino alla seconda guerra mondiale, quando le forme architettoniche erano vissute e sentite come la materializzazione diretta del pensiero. Dopo l'unità d'Italia il pensiero dominante si fondava sul progresso della Tecnica e anche dell'Arte. L'origine di questo atteggiamento si può vedere già nel Rinascimento. La cupola del Brunelleschi per il duomo di Firenze fu un prodigio della tecnica oltre che una splendida opera d'arte.

L'architettura di oggi in Italia vuole solo stupire ed intimorire, non vuole la partecipazione né razionale né emotiva per la tecnica che incorpora e che accuratamente nasconde e camuffa. Infatti una ennesima contraddizione è nell'atteggiamento verso la tecnica dei nostri grandi architetti. Le loro opere vogliono apparire come un atto di devozione verso la scienza e la tecnica, ma insieme indicano che unico intermediario tra il popolo e l'arte, fatta scienza suprema, è l'architetto stesso, sommo demiurgo ed insieme unico interprete del volto della civiltà attuale, che è la civiltà della scienza e della tecnica. Ma anche la partecipazione delle attuali opere al dibattito sull'estetica non è troppo gradita. Oggi il dibattito sulla scelta dei progetti è negato e condannato come polemica sterile. Tutto è affidato a sedicenti esperti, che qualche volta hanno anche il compito di regolare il flusso delle tangenti.

Resta la necessità di sciogliere una contraddizione: come si può contemperare l'*adorazione* per l'architettura "moderna" ed insieme di fatto ignorare l'influenza della Tecnica?

La risposta sembra essere nel trasformare la Tecnica in un mito lontano, irraggiungibile, una sorta di divinità generosa, misteriosa ed un po' crudele, che richiede un tributo pesante da pagare in denaro, con la rinuncia a molte libertà, in altre parole con un buon grado di sottomissione. Fatto questo passo si spezza il legame tra il pensiero dominante e l'architettura moderna, che non può più essere sostenuta da motivazioni ideologiche più vaste di quelle fondate sulla banale necessità di costruire volumi abitabili. Così l'architettura diventa un feticcio intoccabile, un valore in sé, privo anche di riferimenti collegati al comune modo di sentire.

In Italia si era conservata l'arte di costruire anche nei periodi più oscuri, sotto la dominazione spagnola ed austriaca. Basta citare lo Juvara, il Vanvitelli. Basta ricordare che nel 1666 Colbert fondò a Roma l'Accademia di Francia dove giovani artisti francesi si formarono a contatto con le grandi opere dei maestri italiani, mentre il Bernini nel 1665 andava a Parigi per riprogettare il Louvre e per terminarlo poi con Luigi XIV: Dagli inizi del XX secolo abbiamo avuto in Italia una eccellente scuola di ingegneria e di architettura, che ha formato grandi progettisti, attivi sino agli anni settanta, quando uscirono di scena per ragioni anagrafiche, senza poter trasmettere il loro sapere a causa del '68 con tutto quello che ne è seguito. Diventiamo così estranei all'edilizia che ci ospita. Questo può dare una spiegazione all'attuale tendenza a rivalutare l'architettura abitativa "antica"; le "case d'epoca",

eventualmente rispettosamente ristrutturare, sono molto ricercate sul mercato immobiliare. Con gran dispetto degli architetti d'oggi, cresce l'indifferenza, se non l'ostilità, verso il "moderno", costruito spesso ignorando le più elementari necessità della vita.

Da noi, a causa della nostra sudditanza gioiosa, i critici e gli intellettuali proseguono nel venerare l'architettura feticcio, già magistralmente esaltata da Bruno Zevi. In altri paesi, come ad esempio l'Inghilterra, si è preso atto di questo mutare dell'umore e dei gusti. La RIBA (Royal Institute of British Architects) ha proposto di assegnare il grado x agli edifici moderni per i quali si auspica la demolizione.

La parola come ombra dello sguardo

Domenico Papa

Juliet Numero 96 febbraio 2000

Voi udivate il suono delle parole, ma non vedevate alcuna immagine; vi era solo una voce (Deuteronomio 4,12).

La rivelazione, nella tradizione ebraica si rivolge all'orecchio più che all'occhio. È un evento acustico, un suono che dispiegandosi manifesta il divino nello spazio dell'uomo. Una voce, nella sua essenza indecifrabile, ha dato origine al Creato: luce e aria ebbero a esistere solo quando furono per la prima volta nominate.

A differenza della numerosa schiera dei demiurghi delle più remote antichità, artefici di rozzi universi plasmati con una materia renitente, il Dio degli ebrei non ha che da pronunciare il mondo affinché esso esista e sempre solo con la voce lo completa dotandolo di tutto. In origine, la voce divina era tutta concentrata in sé stessa. Prima di tutti i tempi, non esisteva altro che Dio e il suo nome: silenzio e null'altro. All'inizio del tempo, la voce ha preso a estendersi, come un soffio, articolandosi nelle molteplici forme della creazione. Il respiro contratto, la vertigine negativa di ogni suono, è infatti il Nome, un'essenza inaudita e impronunciabile che dice e produce. La parola creatrice irrompe nella vita dell'individuo istituendo una frattura (1). Se la parola dell'augure o dell'indovino è usata per predire, ammonire e consigliare, innestandosi nelle minute vicende del consultante, nella tradizione ebraica, la voce di Dio non attende l'interrogazione, ma la genera.

Di qui l'abitudine all'interpretazione che in ogni parola indaga un significato di volta in volta più vero. Ma di che materia son fatte le parole?

L'alfabeto delle civiltà semitiche era un alfabeto essenzialmente consonantico, cioè un alfabeto che non prevedeva la notazione esplicita delle vocali. Lo scrivano lavorava con le sole radici di una parola e ogni radice, potendosi sempre completare nella lettura, consentiva una pluralità di significati. La comprensione di un testo derivava perciò non dalla sequenza delle lettere nella frase, ma dal controllo continuo dell'intero contesto. Ogni parola, prima di esser letta, andava collocata in un ambito di senso (2).

La lettura, negli alfabeti consonantici, era un esercizio da affrontare con estrema cautela. Leggere, significava leggere con la voce, prestare a Dio la propria lingua. La notazione delle vocali insieme a molti secoli di abitudine alla scrittura permisero l'astrazione necessaria per leggere senza dover pronunciare ciò che si leggeva. La tradizione che privilegia il

suono e la parola è la tradizione di un popolo che rinnega le immagini scolpite nel legno e nella pietra. In fuga dalle civiltà che nella stabilità della materia riponevano una speranza di verità e di vita eterna, esso dichiara per sempre la propria ostilità a ogni rappresentazione. L'unico bagaglio indispensabile è il racconto e la memoria che assicura l'identità all'individuo, iscrivendola in una discendenza. Sul paradigma della genealogia che raccoglie e trasmette la tradizione sono, infatti, costruiti tutti i saperi. La tradizione propriamente rivela, secondo un liso calembour, scopre e nuovamente ricopre. La funzione della parola è, perciò, nel dissimulare: il riporre, infatti, il significato sotto strati di senso, lo preserva da un consumo indiscriminato e attribuisce una profondità al discorso. Da ciò l'aspetto esoterico di un testo contrapposto sempre a una interpretazione immediatamente essoterica. Ciò che fa mostra di sé, che si ostenta ponendosi dinanzi agli occhi in tutta evidenza, non può che sviare la mente e perderla. L'immagine, infatti, permette che emerga alla superficie ogni contenuto, anzi la superficie è il luogo proprio dell'immagine.

La superficie, soprattutto quando è mimesis, cattura l'occhio prima che il pensiero, e spesso è costruita per ingannare. L'immagine inoltre, non ha bisogno di tradizioni: si può dire riuscita se il suo significato è evidente anche all'incolto e al bambino. Libera l'osservatore dalla necessità della memoria e dall'esercizio della domanda. Essa si offre intera a chi l'osserva: perciò è sempre impudica e spesso sacrilega. L'immagine intrattiene rapporti privilegiati con il luogo che la ospita. Collocata all'interno di un tempio o di un palazzo, lo abita, predilige cioè, la geografia della conoscenza alla sua storia. Dall'immagine basta allontanarsi, anche di poco, per far sì che esca dal proprio campo visivo. Per non vedere basta chiudere le palpebre. La parola, invece, non lascia libertà: irrompe nello spazio uditivo e coglie di sorpresa, fissa definitivamente un prima e un dopo. A nulla serve fuggire dal luogo in cui la Voce è stata udita, la si potrebbe udire dovunque, anche nell'intimità del proprio giaciglio o durante il sonno.

Ogni parola vorrei penetrare con lo sguardo (Sofocle, Edipo re)

L'alfabeto greco, pur prendendo i segni a prestito dai fenici, conserva il nome e l'ordine semitico delle lettere, ma i greci attribuirono al linguaggio e alla scrittura una natura originale, maggiormente mondana, e a tal scopo operarono la trasformazione di alcune notazioni che indicavano suoni in vocali vere e proprie. L'aleph, sincope glottale, divenne alpha, la vocale a. In questo modo la lingua poté adattarsi pienamente al linguaggio e, perdendo la sua funzione sacrale, poté conformarsi alle esigenze di una nuova cultura.

Nella scrittura propriamente alfabetica, nulla di più di quanto vi è depositato va letto, mentre il lettore non è tenuto a ripetere un atto originario, ma a seguire un percorso lineare che altri prima di lui hanno tracciato. Non deve ricucire il testo con le sue parti assenti, ma tenersi nel solco della concatenazione delle parole. Comprendere significa ancora interpretare, ma ormai l'esercizio dell'interpretazione si colloca su un piano diverso da quello frammentario degli interstizi tra le lettere. Con un alfabeto in grado di notare ogni suono, l'atto della lettura può volgersi a indagare i possibili orizzonti di senso dell'intera scrittura. Per leggere, con gli alfabeti consonantici, era necessaria una conoscenza tradizionale e sapienziale; qui, invece, l'interpretazione libera le potenzialità poietiche delle immagini che procedono dal testo. Nuova caratteristica del linguaggio è, infatti, quella della produzione di metafore e la scelta, perciò, non è più tra letture più o meno corrette, ma tra un significato letterale e le plurivoche evocazioni figurali. Un linguaggio propriamente sapienziale mette in relazione due condizioni di realtà sostanzialmente differenti, quella umana e quella ultraterrena, mentre il linguaggio metaforico, mette in relazione aspetti diversi della stessa realtà. Metaphorein è propriamente uno spostamento di qualità tra due termini, uno proprio e uno figurato, in una nuova configurazione.

Il suono della parola, nella cultura greca, non nasconde verità rivelate, ma più spesso riporta il racconto oscuro, il vaticinio enigmatico, la predizione imperfetta, l'epiteto irriverente

e lo sberleffo dionisiaco. Parlano, perciò, gli iniziati, gli oracoli, gli auguri, la pizia, il guaritore e il retore della pubblica piazza, mentre gli dei, sembrano compiacersi di apparire, anche sotto spoglie stravaganti, e mentono con le parole non meno che attraverso le fattezze che vanno assumendo. A volte, si prendono gioco dei mortali, altre volte si mostrano senza soverchi pudori.

L'universo di immagini, prodotte dalla lingua o dalla mano, in forma di verso o di pietra, metallo o pittura, sembrano suggerire la presenza di un doppio dell'esistenza umana, altrettanto provvisorio e caduco, e soprattutto, altrettanto proteiforme. Le figure non strettamente naturali, create dall'uomo o da qualche potenza sovrumana, venivano indicate con il termine *eidola*. Così raccolte in una categoria generale comprendevano diversi tipi di manifestazioni. *Psychè*, era l'anima di un defunto, altrimenti indicata con *skià*, ombra. *Oneiros*, invece, era l'apparizione in sogno, *phasma*, la manifestazione divina. Tra gli *eidola* trovava posto anche il manufatto carico di valenze simboliche e rituali: Vernant ricorda il *kolossos*, propriamente una statua (anche malamente abbozzata) che aveva la funzione di sostituire un defunto in un rito o in un cenotafio (4).

Achille vede l'*eidolon* di Patroclo evocato da un desiderio nostalgico. In sogno, l'*eidolon* di Elena rende ancor più insopportabile a Menelao l'assenza della sposa. Laodamia, invece, giunge a modellare un *eidolon* in cera del compagno scomparso, una statua a grandezza naturale che ama al suo posto. Gli dei mossi a pietà per quella sventurata le concederanno per un po' di tempo la *psyché*, cioè il fantasma, del defunto. Un crudele gioco di specchi: da un lato un corpo senz'anima e dall'altro un'anima senza corpo.

Il racconto sembra ricalcare, almeno in parte, la leggenda pliniana dell'invenzione della pittura: una fanciulla innamorata è triste per la partenza dell'amato. Ne ricalca su un muro l'ombra del viso proiettata dalla luce di una candela. Il padre, abile vasaio, scava il contorno tracciato per poi riempirlo di argilla fresca che servirà a costruire, appunto, un simulacro che nell'assenza, allevierà il dolore della giovane. Le origini dell'immagine, come nota Debray (5), sono nel tema dell'assenza e della morte. Aggiungiamo che quelle radici si alimentano della parola, istituendo una familiarità e al tempo stesso una antinomia con una lunga vita. La parola come ombra dello sguardo?

I Greci non conobbero alcuna interdizione all'immagine come accadeva presso gli Ebrei, anzi raffiguravano le proprie divinità in una grande varietà di atteggiamenti e condizioni. Decoravano e abbigliavano le loro statue, le rivestivano di metalli preziosi e di stoffe mirabilmente tessute. Per rendersele più simili, cospargevano la superficie di pietra levigata di una finissima cera colorata, affinché l'incarnato fosse ancor più vivo. Gli dei assumono forma di nubi, di cigni, di guerrieri; si lasciano spiare, imprecant, afflitti, distratti, infiammati da ardori amorosi. Di pietra, gesso e pigmento sono le loro membra, ma umane fin troppo umane le loro fattezze e non sempre nobile il fine di tante trasformazioni.

In questo senso andrebbe riletto il mito di Aracne: la giovane tessitrice vanta senza posa le proprie abilità tanto che Pallade indispettita, sotto le spoglie di un'umile vecchia, le lancia una sfida. Le due si affrontano silenziose al telaio, ma nel racconto non è tanto narrato l'ennesimo caso di superbia umana prontamente punita, quanto il confronto tra le rappresentazioni scelte nei due manufatti tessuti nella competizione. La tela della dea è decorata con scene che esaltano la potenza degli dei. Quello della impertinente mortale, invece, rappresenta degli stessi dei i numerosi inganni e le mendaci sembianze assunte a danno degli uomini. A irritare la dea non è tanto l'abilità artigiana della giovane, quanto la sua capacità nel mettere in mostra i misfatti delle divinità, di fare cioè della rappresentazione uno strumento di smascheramento. Aracne vede sotto le apparenze e mostra nella sua tela che l'immagine è in grado di ingannare, ma anche di svelare più e meglio di quanto non facciano le parole.

Alla cultura greca siamo soliti attribuire l'invenzione della teoria. Teoria ha l'etimo in *teorìsco*, guardare. La speculazione astratta, quella che assiste alla nascita della matematica,

della geometria e della filosofia è infatti, più vicina alla contemplazione di un quadro concettuale che a un racconto. Anzi lo sviluppo dell'astrazione propria di quelle discipline è il progressivo liberarsi dai ceppi della narrazione verso una indagine propriamente visuale del mondo. Per uscire dal labirinto, due sole sono le possibilità: il filo di Arianna, lo strumento del ragionamento algoritmico e narrativo, della lenta ricerca che ripete i propri passi, oppure il volo di Dedalo, lo sguardo dall'alto e il colpo d'occhio (6). È questa l'invenzione del pensiero geometrico

Calcolo: in latino *calculus*, indicava il piccolo sasso di forma regolare, simile all'astragalo, con il quale si era soliti giocare ma anche fare di conto. La disposizione dei sassolini su un terreno piano, non più casualmente ma secondo un ordine rigoroso, dovette suggerire la possibilità di istituire tra essi reciproci rapporti di distanza e di posizione. Disposti secondo un disegno apparente i *calculi* individuavano triangoli, quadrati e poligoni che però stavano negli occhi e nella mente dell'osservatore: saper cogliere l'ordine che sosteneva ogni disposizione doveva essere una qualità dell'esperto geometra, almeno quanto il saper vedere il disegno di una costellazione per l'astronomo. Una leggenda attribuisce ai pitagorici l'invenzione del teorema (7). Anche questo termine deriva da teorisco che indica l'atto dell'essere spettatori, e sta a indicare un insieme di argomenti organizzati in una successione tale da condurre a una evidenza. Possiamo immaginare l'accollita pitagorica mentre osservava lo spettacolo nuovo delle figure geometriche le cui proprietà sono dimostrate grazie alla parola, ma che si rivelano attraverso il disegno e l'immagine. Per i pitagorici, perciò, i numeri avevano qualità visive. Ci dicono, infatti, di numeri triangolari e di numeri oblungi. La geometria media il rapporto tra sensibile e intelligibile e intorno a una figura, alla linea sottilissima del suo profilo, si svolge il lavoro dell'artista che impara a riconoscere le forme delle cose, essenza delle cose stesse. In questa abilità è, come si è visto, riposta l'origine stessa del disegno e della scultura.

La filosofia, nel pensiero greco, condivide della geometria, una analoga necessità di sistematizzazione. Il pensiero, in quanto esercizio della ricerca della verità, si laicizza nella messa in scena. "Teoria", come "teorema", ha a che fare con lo spettacolo (8). Il sapere, dunque, come teatro? Il processo della conoscenza è spesso sublimato nella tragedia che dispiega eventi che rendono evidenti agli astanti i destini dei protagonisti, prima disseminati negli intrecci delle vicende. Lo spettatore della tragedia solitamente conosce fin dall'inizio trama ed epilogo, ma segue ogni volta con immutato interesse i percorsi attraverso i quali il vero finisce per mostrarsi ai protagonisti inconsapevoli. Nella inevitabilità degli accadimenti, l'evidenza infine si mostra sulla scena, davanti agli occhi di tutti, attraverso e per mezzo dei molti equivoci, spesso generati dall'ambiguità delle parole. Edipo è l'interprete della tragedia della conoscenza. L'unica azione che accade sul palcoscenico è quella della ricerca della verità. Egli deve sapere. Ma sapere è vedere e la verità assoluta acceca. Per questo Edipo porta in scena la tragedia dello sguardo.

Il dialogo tra Edipo e Tiresia istituisce una perfetta simmetria: Tiresia conosce la verità ed è cieco, Edipo è in grado di vedere, ma non sa. Quando anch'egli saprà, si accecherà, diventando, nella seconda tragedia sofoclea, un veggente simile a Tiresia. Dunque, Dio non agisce apertamente come voleva Giocasta, è necessario, che le sue volontà emergano, siano apparenti, per mezzo delle dolorose disavventure degli uomini ed è necessario che questi, attraverso la sofferenza, giungano a veder chiaro il disegno predisposto dal fato. Muthos, prima ancora che racconto e mito, è la trama, la tessitura delle vicissitudini, la tela tessuta dal tempo. È il filo invisibile che lega gli eventi in una disposizione assegnata, così come i calcoli nello schema della figura geometrica.

Io amai anche la pittura ricoperta di cera, ricolma di pietà (Giovanni Crisostomo)

Debray fa risalire al concilio di Nicea una delle prime riflessioni circa lo statuto dell'immagine. Alle radici del cristianesimo, sulle quali la tradizione ebraica e quella della classicità greco-romana esercitarono una influenza determinante nella dialettica tra la parola e l'im-

immagine, è rintracciabile una scelta definitiva per l'immagine come via privilegiata per la conoscenza e la fede. A Nicea, nel concilio del 787, le due tradizioni quella della parola e quella della figura, trovarono una nuova e inedita composizione. Con la campagna iconoclasta le raffigurazioni di Cristo e dei santi venivano asportate o distrutte perché dichiarate sacrileghe.

Con il concilio di Hiera (754), convocato a sostegno delle tesi iconoclaste, si era ribadito un'asserzione dalle notevoli implicazioni: la rappresentazione partecipa sempre della natura del modello ed essendo vietato farsi un'immagine di Dio, deve essere evitato anche qualsiasi tentativo di raffigurazione. Al di là delle implicazioni storiche e religiose, il dettato iconoclasta apriva inedite questioni. Qual è la natura di un'immagine? Quale il statuto nell'attività di conoscenza e quale il rapporto tra un soggetto e le sue molteplici possibilità di raffigurazione? L'ambiguità di alcuni termini nella traduzione tra greco e latino non aiutava. *Physis* in greco è propriamente il mondo fisico, in latino, tradotto come natura, assume un duplice significato: indica le caratteristiche generali immutabili di un individuo, ma anche, come in greco, il mondo sensibile nel suo insieme. *Ousia* viene tradotto, con non perfetta equivalenza, in "essenza" ed è assunto come corrispondente anche del termine *ipostasi*, che è letteralmente proprio ciò che è posto a fondamento. *Prosopon* indica l'aspetto e il volto, persona in senso grammaticale e deriva da *pros-poieo*, assumere una parte e indica la maschera della tragedia con un corrispettivo nel latino *persona*, che è il personaggio teatrale.

Un panorama linguistico tutt'altro che univoco, dove a concettualizzazioni già sottili rispondevano sottili sfumature di senso nel lessico utilizzato.

Quando la furia iconoclasta con il tempo parve affievolirsi, fu convocato a Nicea un nuovo concilio per ribadire la liceità delle immagini. Gli atti del concilio sono illuminanti per diverse ragioni e rappresentano una ampia riflessione che si può ascrivere al dibattito estetico (9). Rappresentare il Cristo, sostengono gli iconofili, significa solo testimoniare la sua parola e il suo insegnamento e proprio questa possibilità distingue i cristiani dai giudei e dai pagani. La produzione di immagini non può portare all'adorazione di idoli poiché le immagini sono, se ben utilizzate, solo la testimonianza di una verità che a esse non appartiene e che è invece relativa a un'altra sfera di realtà. Può esistere un uso improprio dell'immagine e questo sì, va condannato. Nel concilio di Nicea viene, perciò, sottolineata una differenza. È avvalorata la doppia natura dell'immagine: essa può essere parto fantasioso della mente (e in ciò è esecrabile), ma può essere anche viva testimonianza di una verità e dunque va utilizzata ed esaltata. Può essere veritiera senza essere il Vero, ma a esso rimandare, come già è della parola. In ciò, è evidente una concezione platonica grazie alla quale, paradossalmente, l'immagine si dota di quel proprio autonomo statuto, che le assicurerà una lunga e feconda esistenza.

Platone, secondo Wunenburger (10), distingue una "mimesi icastica" (*eikastike techne*) che genera immagini-copie o icone (*eikona*) realmente omologhe ai loro modelli, da una "mimesi dell'apparenza" (*phantastike*) che fabbrica immagini che simulano una somiglianza e inducono all'illusione, gli *eidola*. Il giudizio di Platone nei confronti delle arti è severo: le opere d'arte possono essere dannose perché in quanto simulacri esplicitamente tendono a ingannare i sensi attraverso le somiglianze oppure possono essere inutili immagini di immagini, copie degradate, in quanto ripetizioni al peggio, di una forma che è già il prodotto rappresentativo di un'idea. Tuttavia Platone riconosce nella generazione delle immagini una gerarchia: tra l'essere e le sue copie resiste una catena d'oro della somiglianza, ove il Medesimo si ripete dall'alto al basso dei livelli dell'essere. L'immagine è legittima, si dice a Nicea, poiché innanzitutto testimonianza, ma anche perché somiglianza: il rapporto di filiazione, tra Padre e Figlio, tra Creato e uomo, ha bisogno di forme per essere colto e per dichiararsi agli occhi dell'incredulo o dell'incolto. Si apre con tali affermazioni un'epoca nuova: il Cristianesimo, accoglie e sviluppa l'eredità classica facendo della visione una via

d'accesso alla salvezza e dell'immagine il veicolo più diretto della diffusione del credo. Non più l'orecchio, ma l'occhio è al centro dei processi di conoscenza, mentre alla rappresentazione è affidato un ruolo primario nello sviluppo della civiltà. In questa prospettiva, la recente civiltà dell'immagine, avrebbe ben altre dimensioni temporali, tutte ancora da misurare.

NOTE

- 1) Gershom Scholem, Il Nome di Dio e la teoria cabbalistica del linguaggio, Adelphi, 1998.
- 2) Clarisse Herrenschildt, L'invenzione della scrittura, Jaca Book, 1999.
- 3) Ibidem, p.75.
- 4) Jean-Pierre Vernant, Mito e pensiero presso i Greci, Einaudi 1978, p. 348.
- 5) Régis Debray, Vita e morte dell'immagine, Il castoro, 1999.
- 6) Michel Serres, Le origini della geometria, Feltrinelli, 1993.
- 7) Carl B. Boyer, Storia della matematica, Mondadori, 1980.
- 8) Domenico Papa, Origini della distanza, Masoero, 1998.
- 9) (A cura di) Luigi Russo, Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'immagine, Aesthetica, 1997.
- 10) Jean-Jacques Wunenburger, Filosofia delle immagini, Einaudi 1999, p.148.

I Libri Carolini, le Indulgenze ed i BTP

Non si può nascondere il fatto che durante i secoli ci siano state radicali differenze tra la sensibilità artistica dei popoli del Nord e del Sud Europa. Con il crollo dell'Impero Romano le differenze si accrebbero. Ma esisteva il collante della fede cristiana che determinò la nascita di un'arte adottata nei primi secoli del medioevo da tutti i popoli che facevano parte dell'Impero scomparso: l'arte Romanica.

Il Romanico si sviluppò con vigore dal Sud dell'Inghilterra, dall'Irlanda sino alla Spagna e all'Italia, dove tuttavia non assunse quei toni cupi propri dei Nord Europa. Anzi alcuni affermano che in Italia non si formò un vero stile Romanico.

Poi dal Nord della Francia e della Germania esplose il furore mistico dello stile Gotico. Fu un fenomeno straordinario, che mobilitò tutte le energie dei popoli in cui attecchì. Vennero realizzate cattedrali gigantesche che incombevano sulle piccole città dove abitavano coloro che le avevano costruite. Le cattedrali contenevano anche simboli di credenze esoteriche, non tutte in sintonia con la fede cristiana. Nessuno dalla Roma dei Papi sollevò critiche per tanta fioritura di simboli e di misteri, anche perché il centro del potere religioso in realtà si trovava nel Nord, nell'abbazia di Cluny.

Ma quando una nuova arte religiosa con il Rinascimento si sviluppò nel Sud dell'Europa i popoli del Nord non furono altrettanto comprensivi. I tedeschi ecceperono sulla provenienza delle risorse finanziarie impegnate per costruire le grandi basiliche romane, le cui forme ritenevano essere peccaminose. Anche allora dissero che non volevano che i loro soldi finissero nelle mani di spendaccioni. A quei tempi dicevano anche che la Chiesa romana era corrotta e costruiva chiese che potevano sembrare copie dei templi pagani.

Un frate agostiniano tedesco, tale Martin Lutero, a Wittenberg, di ritorno da Roma,

provvide a scatenare la rivolta, che dopo pochi anni si materializzò nello scisma della Riforma dei protestanti e con il tormento dei lanzichenecchi, per nove mesi occupati a saccheggiare Roma, uccidendo la popolazione ed il clero. Alla fine vennero cacciati solo da un'epidemia di peste. La contesa tra il Nord ed il Sud dell'Europa non si fermò, ma è proseguita sino ai giorni nostri.

Una pubblicità ritenuta dannosa

Allora è opportuno fare un lungo passo indietro e recarci negli anni in cui le contese e le differenze esistevano tra il sopravvissuto Impero Romano d'Oriente e quello d'Occidente, diventato nel frattempo Sacro Romano Impero.

Correva l'anno 730 quando l'Imperatore d'Oriente Leone III Isaurico proibì l'uso delle immagini sacre, le famose bellissime e suggestive Icone. La causa della posizione iconoclasta assunta dal potere politico di Bisanzio non è nota con certezza. Si può avanzare un'ipotesi: l'Imperatore bizantino aveva grosse difficoltà ad arruolare soldati per il suo esercito. I giovani venivano suggestionati dal fascino di quelle immagini sacre al punto che preferivano diventare preti piuttosto che abbracciare la carriera militare. La carriera ecclesiastica consentiva di sottrarsi alle tasse che strangolavano qualsiasi attività. La *pubblicità* esercitata da quei *manifesti* sacri era diventata insostenibile per la conservazione dell'Impero d'Oriente. L'Imperatore aveva bisogno di un forte esercito per difendere l'Impero dai tanti nemici che lo circondavano. Questa proibizione imperiale, emanata dall'autorità politica, scatenò una terribile devastazione, che portò alla distruzione di preziosissime icone, di magnifiche opere d'arte, che furono insensatamente distrutte, con un odio particolarmente feroce. L'autorità religiosa, il Patriarca di Costantinopoli, Germano, si oppose a questa editto imperiale, ma venne destituito e i difensori delle immagini sacre vennero duramente perseguitati. La persecuzione durò anche sotto gli imperatori che succedettero a Leone III. Finalmente, nell'anno 787 venne convocato a Nicea un Concilio ecumenico (il secondo Concilio di Nicea) che sancì l'assoluta liceità di rappresentare per immagini le figure sacre con lo scopo di incitare a seguire i dettami della fede.

La genesi dei Libri Carolini

A questo punto la storia diventa un po' romanzata, del tipo *alla ricerca dell'arca perduta*. Il 23 ottobre 787 si chiuse il Secondo Concilio di Nicea. Gli atti del Concilio, in forma di resoconto, vennero spediti a Roma, dove il Papa Adriano I ne ordinò la traduzione dal greco al latino. La traduzione fu affidata ad un oscuro chierico che non conosceva bene il greco. In particolare, i due termini che indicavano il culto dovuto all'immagine ed il culto dovuto a Dio, *proskynesis* e *latreia*, vennero tradotti con il medesimo termine latino, *adoratio*. Ne risultava che un identico culto dovesse essere tributato a Dio e all'immagine.

Tra il 789 e il 790 questa cattiva traduzione degli atti giunse alla corte di Carlo Magno, che, dopo averla letta, decise di dare una risposta ferma e molto dura a quelle che erano considerate vere e proprie insolenze scritte dai Greci.

La risposta agli atti del Concilio di Nicea, così come erano stati malamente tradotti dal greco al latino, formò i Libri Carolini, che nel titolo, filologicamente più corretto, sono chiamati: *Capitulare de Imaginibus*.

Chi abbia scritto i libri è questione sulla quale tuttora i filologi dibattono. Oggi si propende ad attribuire il testo a Teodolfo vescovo di Orléans. Ma probabilmente un buon numero di intellettuali, all'epoca gravitanti attorno alla corte di Carlo Magno, collaborò alla stesura, e lo stesso Alcuino diede l'*imprimatur* all'opera. La stesura definitiva del testo venne ultimata nel 793. Tuttavia sembra che una bozza fosse già disponibile verso la fine del 790, e che nello stesso anno o nell'anno successivo questa sia stata inviata da

Carlo Magno al Papa Adriano per far sì che anche il pontefice sostenesse le tesi della corte carolingia contro quelle dei Padri Niceni. Invece Adriano, dopo aver letto la bozza, la confutò in accordo con la corretta interpretazione del testo greco originale.

Lo stesso Papa inviò una lettera a Carlo Magno, nel 792 o nel 793, in cui erano esposte le proprie obiezioni alla bozza dei Libri Carolini. La lettera giunse a Carlo Magno nel 793, poco dopo che la corte franca aveva approvato la versione completa e riveduta dei Libri Carolini, ultimata proprio quell'anno. Per i Libri Carolini appena terminati fu un brutto colpo. La superiorità del Papa in ambito teologico non poteva essere messa in discussione diffondendo un testo palesemente in contrasto con i convincimenti del pontefice, per di più espressi chiaramente in una lettera indirizzata alla persona del re franco. Quindi fu riservato ai Libri Carolini, testo scritto con grandi ambizioni editoriali, il triste destino di essere sepolti in qualche biblioteca e dimenticati: nei manoscritti coevi vengono citati solo due volte. Un anno dopo, nel 794, fu convocato a Francoforte un Concilio, cui parteciparono vescovi di tutto il regno franco, con l'intento principale di condannare l'eresia adozianista.

Dei Libri Carolini non si fece menzione diretta, ma il secondo canone, riguardante le immagini, indubbiamente riporta le medesime tematiche: *"Si tenne nell'assemblea una discussione riguardo al sinodo dei Greci, che era stato convocato a Costantinopoli per decretare l'adorazione delle immagini, nel quale era stato scritto che si scagliava l'anatema contro coloro che non avessero offerto servitù o adorazione alle immagini dei Santi, così come alla Trinità deificatrice. In tutti i modi i santissimi nostri padri [...] rigettarono con disprezzo l'adorazione e la servitù, e condannarono coloro che accettavano questa dottrina"* (MGH, Conc. Aevi Kar., I, II, 1, p. 165).

Ma la storia dei Libri Carolini a questo punto non era affatto terminata. Nel 1549 Jean du Tillet ne scoprì una copia e pubblicò i libri in forma anonima. Il testo allora cominciò a diffondersi poiché i Protestanti, e soprattutto Calvino, se ne appropriarono e ricavarono una presunta base teorica per la loro teoria contro il culto delle immagini. La Chiesa cattolica mise all'Indice i Libri Carolini, che rimasero interdetti nel mondo cattolico sino al 1900.

Anche se la loro diffusione fu contrastata, anche se la loro interpretazione fu condizionata da interessi di parte, i «*Libri Carolini* divennero il testo programmatico della fondazione di una civiltà dell'immagine, nella quale scopo dell'immagine non fosse tanto quello di istruire nella dottrina cristiana il popolo analfabeta dei fedeli, quanto quello di stimolare costantemente al ricordo del vero messaggio cristiano. Le immagini, che si dispiegavano sulle pareti delle chiese di tutto l'impero, sarebbero dovute divenire un *memento* costante della Verità rivolto alla quasi totalità della popolazione. L'immagine dunque nella civiltà carolingia assunse il ruolo di mezzo per la trasmissione e la conservazione della cultura del potere. Il potere dell'immagine promosse l'immagine del potere.»

– (tratto da: Amos Bianchi: *Le parole della filosofia, II, Seminario di filosofia dell'immagine, I libri Carolini nella Storia*- 1999)

L'utilizzo dei Libri Carolini da parte dei protestanti è un esempio di come nell'Europa nel XVI secolo si andasse alla ricerca di argomenti su cui dividersi: Chi era contro la Chiesa di Roma volle vedere in quei testi una inesistente esaltazione dell'iconoclastia.

Passano i secoli...

Già ma intanto l'ostilità contro le immagini sacre da parte delle chiese protestanti rimase intatta. Questa ostilità si propagò sino ai giorni nostri, contribuendo forse alla negazione di ogni forma d'ornato nell'architettura moderna, contrassegnata da una aperta avversione verso la rappresentazione delle passioni.

Un altro argomento di divisione fu quello della vendita delle indulgenze di cui parleremo

In questi ultimi anni la storia si ripete in modo drammatico. Nell'Unione Europea la Germania ed il gruppo di paesi che le gravitano attorno, ovvero il cuore del protestantesimo, hanno scatenato una guerra economica, l'unica oggi possibile, contro i paesi del Sud, accusati di fare debiti cercando di vivere alle spalle dei *virtuosi* nordici: i tedeschi ed i loro alleati. Allora si trattava della vendita delle indulgenze con cui si facevano affluire risorse finanziarie a Roma e dintorni, oggi si tratta della vendita dei titoli di stato per pagare gli stipendi ed il welfare ai popoli del Sud Europa, guarda caso proprio quelli che facevano parte dell'Impero Romano. La separazione sulla linea del Reno tra Impero Romano e mondo germanico dopo tanti secoli non è stata certo cancellata. Lo scisma ebbe come conseguenza lunghi anni di guerre di religione.



Lutero tolse credibilità alla indulgenze vendute dalla Chiesa di Roma. Le banche tedesche svendettero Buoni del Tesoro italiani riducendo la loro credibilità, aumentando lo spread, con il risultato di far cadere il governo legittimo per sostituirlo con un fantoccio

di loro gradimento.

Si riapre in realtà, sotto le spoglie della finanza, che è oggi la vera ed unica religione, lo stesso contenzioso messo in moto da Lutero. Allora l'apparato istituzionale della Chiesa di Roma cercò di recuperare il prestigio intaccato dalla predicazione di Lutero mettendo in moto la Controriforma con un parziale successo. Oggi la diplomazia europea cerca di sanare la frattura. Con pochissime speranze di successo.

Oggi i tedeschi, dopo aver devastato se stessi e l'Europa due volte con le guerre e con crisi finanziarie durante il XX secolo, dopo aver venduto senza autorizzazioni gli ingenti armamenti, che erano in dotazione alle due Germanie prima della riunificazione, dopo aver ottenuto condizioni di favore per vendere i loro prodotti agli altri paesi dell'Unione, negli ultimi anni, dopo aver liberamente spadroneggiato nella finanza europea, adesso si esibiscono in una serie di veti, che gli altri paesi sopportano con rassegnata ed ingiustificata deferenza.

La trappola finanziaria fatta scattare contro i paesi che facevano parte dell'Impero Romano di Occidente ha lo scopo di ingabbiarli in un dominio teutonico, un dominio che avrà il risultato di resuscitare vecchi antagonismi e odi che si credevano dimenticati per sempre. Qualche volta l'odio si trasforma in una guerra.

ANTIARCHITETTURA E DEMOLIZIONE

Nikos A. Salingaros

Libreria Editrice Fiorentina, via Giambologna, 5, 50132 FIRENZE



RECENSIONE E RIFLESSIONI

Il libro nasce al termine di molti anni di studi e dibattiti, ed è all'inizio di nuove riflessioni sul tema dell'Architettura attuale (chiamarla moderna, dopo un secolo, sarebbe un controsenso). Quindi una recensione su questo libro necessariamente contiene anche le idee che sono nate come naturale sviluppo dei temi in esso trattati.

Nikos Salingaros ha avuto il coraggio e la pazienza di mettere insieme le opinioni di molti che sono nemici del modernismo. L'immensa difficoltà deriva dal fatto che ciascuno è nemico a suo personalissimo modo e non accetta di condividere quasi nulla con le motivazioni dei compagni di inimicizia. Se esistesse una condivisione anche minima questa avrebbe già fatto nascere una nuova architettura, un nuovo stile.

Salingaros è nato a Perth, Australia da genitori greci. È diventato un matematico-fisico ma, dopo aver raggiunto un ottimo livello come scienziato (attualmente è professore di matematica all'Università del Texas), ben presto si è orientato allo studio scientifico dell'Architettura e dell'Urbanistica, cercando di farne delle teorie scientifiche.

Questa sua provenienza ha imbarazzato gli architetti delle grandi conventicole internazionali. Infatti sino ad ora era implicito il legame tra il modernismo nelle sue varie forme con la Scienza e con la Tecnica. Il gruppo, di cui Salingaros è uno dei promotori, rivelava a tutti che questo legame non esisteva più e che forse non era mai esistito.

Sul piano letterario e giornalistico c'erano state negli anni alcune critiche all'architettura modernista, come il celebre libretto di Tom Wolfe (From Bauhaus to Our House – 1981)(1) uscito in Italia con il titolo: *"Maledetti Architetti"*. Ma il mondo dell'Architettura non ne fu neppure scalfito perché non si era arrivati a mettere in crisi il suo rapporto privilegiato con i progressi della Scienza e della Tecnica. L'alone di prestigio mistico che si era creato attorno ai nuovi architetti ed alle loro costruzioni era rimasto intatto.

L'Architettura si era appropriata del ruolo di rappresentare la modernità tutta intera, dai costumi sociali sino alla Tecnica ed alla Scienza. Tuttavia ora la critica parte dal cuore del mondo della Scienza. Infatti il curriculum scientifico di Salingaros e di molti dei suoi amici è inattaccabile, al punto che le loro critiche sono in realtà una autentica rivolta del mondo della Scienza contro le degenerazioni dell'Architettura moderna, alla quale vengono così messe in dubbio le basi stesse della sua legittimità.

Infatti ci si deve ricordare che la lunga ondata del modernismo internazionale era nata con la giustificazione di razionalizzare l'edilizia in antitesi agli ornamenti ed alle stravaganze degli ultimi stili architettonici, ornamenti che erano diventati simboli sociali (della borghesia) da demolire sull'onda dei grandi movimenti politici del XX secolo. Anche se in forme diverse, la bandiera comune di questi movimenti era: tutto il potere alle masse lavoratrici, o meglio a chi pretendeva di rappresentarle. Paradossalmente proprio questi regimi ben presto espulsero le tendenze della nuova architettura perché considerate estremiste. Invece per pura stupidità la nuova architettura, nata totalitaria, poté mettere radici nelle democrazie.

Quindi si tratta di una critica che non solo nega all'Architettura una base scientifica ma viene dimostrato che anzi essa è contro la Scienza e richiede costi e sforzi inutili alla Tecnica per soddisfare le visioni incoerenti e negative della vita dei suoi architetti (si pensi alle strutture estreme di Calatrava). In definitiva il vero significato di questo testo è nel togliere ogni appoggio della Scienza all'Architettura moderna. La reazione delle grandi conventicole è stata sino ad ora uno sdegnoso assoluto silenzio. Il libro si ripropone un compito quasi impossibile nel panorama culturale italiano, dove il coraggio e l'originalità sono visti quantomeno con sospetto. L'inizio infatti risente del peso di questo compito certamente arduo ed il primo autore sembra rifugiarsi in un frasario prudentemente classico, che vorrebbe mascherare i contenuti rivoluzionari dietro un pizzico di noia.

«Non si verifica di rado il caso in cui i nodi problematici di una disciplina vengano colti con più chiarezza dallo sguardo di osservatori esterni piuttosto che dallo studio degli specialisti. Conformismo culturale, paradigmi accettati acriticamente, inerzia intellettuale, spesso impediscono di mettere in evidenza le radici di fenomeni che pure, per la loro rilevanza, dovrebbero costituire un problema cui dedicare non poca attenzione indagativa.»

Così Daniele Vannetiello, aprendo il libro, inizia il suo articolo introduttivo: "Architettura e realtà", con una prosa che sembra prendere le mosse dal '600 e che il Manzoni ha ben

rappresentato nell'inizio dei "Promessi Sposi", dove finge di aver trovato quella storia in un antico manoscritto proprio del '600.

«- *L'Historia si può deffinire una guerra illustre contro il tempo, perché togliendoli di mano gli anni suoi prigionieri, anzi già fatti cadaueri, li richiama in vita, li passa in rassegna,*»

– Ma quando io avrò durata l'eroica fatica di trascrivere questa storia ... si troverà poi chi duri la fatica di leggerla? » - Così il Manzoni che poi fa seguire il resto del romanzo.

Come si vede dall'indice dei capitoli il libro è incentrato sull'influenza che il decostruttivismo, come pensiero filosofico, ha esercitato sugli sviluppi recenti dell'Architettura moderna.

1) I pericoli del Decostruttivismo. Il capitolo è tratto da un precedente saggio dell'autore scritto in collaborazione con Michael Mehaffy: "Fondamentalismo Geometrico". Questo saggio aveva sollecitato Carlo Poggiali ad esprimere il parere che la possibilità di formulare un giudizio corretto in tema di Architettura dipende essenzialmente dal tempo che dedichiamo ad osservare. Per Poggiali si starebbe compiendo un frettoloso utilizzo improprio di suggestioni emozionali contrarie al modernismo. A questo punto faccio notare che durante la vita di tutti i giorni è proprio il poco tempo a disposizione per osservare il principale elemento che favorisce invece l'Architettura modernista, realizzata per dare una falsa impressione suggestiva limitatamente al primo impatto. Dietro la prima impressione a volte suggestiva, si evidenzia poi la sua pochezza ed il suo vuoto appena si dedica un po' di tempo ad osservare e riflettere. Dice l'autore: «... 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 – aggiunta del recensore)... È 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 ... È in atto una deliberata aggressione ai nostri sensi che usa il meccanismo percettivo per generare ansietà fisica e angoscia.» Infatti nel panorama urbano si sviluppano per reazione i graffiti ad opera dei giovani. Sono immagini che, senza uscire dal tunnel, riflettono ed esasperano questa angoscia indotta proprio dal linguaggio dell'architettura moderna. «... 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 »

2) Charles Jencks e il nuovo paradigma in Architettura. Si ripropone qui il tema del paradigma dell'Architettura moderna. Già Bruno Zevi ha dovuto riconoscere che il modernismo non ha un suo paradigma. Nel suo: «*Il Linguaggio Moderno dell'Architettura*» (1975), involontariamente diventa critico verso l'Architettura moderna. Avrebbe voluto mostrare che la modernità ha radici negli stili del passato ma poi deve constatare che la modernità, per sua necessità, è senza regole se non eccettua quella di negare il passato ed ogni forma di ornato. Nel testo di Salingaros si esamina il pensiero di Charles Jencks che proclama «*Il Nuovo Paradigma in Architettura*» (2002). «... Jencks basa la proposta di nuovo paradigma su quello che egli pensa siano i fondamenti teorici degli edifici che difende. Sostiene che essi nascono, e possono essere compresi, in relazione con le applicazioni delle nuove scienze; in particolare: teoria della complessità, si-

stemi auto-organizzanti, frattali, dinamiche non lineari, emersione e auto-similarità.» Si tratta di principi validi nell'ambito in cui sono stati studiati, ma difficilmente potranno essere applicati da chi ignora quali concetti stanno dietro quelle parole e per di più si tratterebbe di applicarli fuori dai contesti in cui sono nati. Dice giustamente Salingaros: «Nel mio lavoro ho utilizzato i risultati della Scienza e della Matematica per mostrare che le architetture vernacolari e classiche soddisfano regole strutturali che coincidono con la nuova scienza. L'Architettura di Christopher Alexander fa affidamento proprio sulla nuova scienza, e, non per caso, Alexander è anche uno scienziato. ... ha utilizzato costantemente il metodo scientifico in Architettura, ... - *The nature of order*, ... deriva direttamente dalla formazione scientifica. ...» Egli è considerato un precursore della scienza informatica per i concetti sviluppati in - *A Pattern Language*. Eppure ben pochi architetti si interessano ai suoi lavori e Jencks non lo ha neppure citato.

- 3) **Demolire i Decostruttori (insieme a Michael Mehaffy)** Qui Salingaros entra nel vivo del dibattito ponendosi la domanda: che cosa potrebbe significare veramente Decostruttivismo?
- 4) **Morte, vita e Libeskind (con Brian Hanson)** L'interesse si sposta su un grande progetto Decostruttivista: la proposta di Daniel Libeskind per la ricostruzione di un edificio sul terreno del World Trade Center. Per emettere un giudizio l'autore invoca la nostra esperienza emotiva di fondo. Salingaros dimostra in modo convincente che, nonostante la retorica che circonda questo stile, la risposta emotiva è negativa coinvolgendo tutto il processo "creativo" del Decon. Dal progetto scaturisce la sensazione di non essere resi liberi ma di doverci prostrare. Siamo condotti in grandi corridoi grigi e deterministici. Come essere di questo mondo l'autore non si chiede solo se la sensazione da obitorio sia appropriata ma anche se possa rappresentare una qualsivoglia espressione dello spirito umano. Infine si può aggiungere che proprio in nome del Decon perché costruire un immenso edificio al posto delle rovine del WTC? Quelle rovine non erano già il massimo capolavoro del Decostruttivismo? Per completare si sarebbero potute costruire ampie verande che permettessero la contemplazione di un così irripetibile e grandioso capolavoro!
- 5) **Spazio deformato.** Il titolo del libro - *Warped Space (Spazio Deformato)* del Prof. Vidler, non deve far pensare che si parli di uno spazio geometrico o alle geometrie in genere perché esso presenta solo le idee dei decostruttivisti. I principali autori che hanno trattato l'argomento non sono neppure citati. Al contrario viene largamente citato Le Corbusier ed in particolare quando esprime tutto il suo odio verso la vita urbana.
- 6) **Anti-Architettura e Religione.** «... 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. ... È 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 si riduce a un gesto morfologico banale e casuale che toglie alla forma qualsiasi significato.» Quindi a causa dei principi stessi da cui operano gli architetti decostruttivisti, **è una contraddizione affidare loro la costruzione di un edificio sacro.** «... Sembra quasi che gli architetti abbiano letto il trattato di Hans Balthasar, - *The glory of the Lord*, che collega la bellezza alla gloria di Dio, 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 fanatica. .. 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.»

- 7) **L'Architettura del ventesimo secolo è un culto.** «L'Architettura è un culto e l'ultima cosa che un culto desidera è di essere trasformato in una disciplina scientifica ... La ragione risiede nel fatto che i due tipi di sistema hanno strutture interne molto differenti ... Nella scienza esiste una stabilità a vasta scala e lungo termine. Al contrario, l'Architettura contemporanea, come ogni altro sistema di opinioni non fondate sulla razionalità e sull'esperienza, è suscettibile di collassi catastrofici di sistema, perché non può tollerare il benché minimo cambiamento.»
- 8) **Il virus Derrida.** In aggiunta alle considerazioni svolte dall'autore si può dire che il filosofo francese Derrida descrisse un virus che già esisteva nel pensiero dominante (la filosofia esistenzialista danese) applicato poi nella fisica da Bohr ed Heisenberg. Questo pensiero ebbe quindi stretti legami con la nuova fisica quantistica, che metteva in discussione tutta la realtà fisica ed il nostro modo di percepirla. Infatti nella fisica quantistica l'osservatore ha un ruolo dominante, al punto che la scuola di Copenaghen ha ipotizzato che la realtà, che avrebbe una natura non causale, nasca dall'osservazione. L'osservazione poi a causa del principio di indeterminazione non può conoscere tutta la realtà fisica. Ma essendo la realtà fisica solo quella osservabile si deduce che la realtà stessa assume contorni indefiniti e non stabili. La salvezza sarebbe potuta arrivare solo da Dio che come osservatore assoluto e stabile creava la realtà. Ma Dio era ed è rifiutato per principio. Da qui deriva la nascita del virus. Gli architetti si impadronirono dei risultati del pensiero di Derrida per giustificare le loro follie, che a molti piacevano e che avevano la benedizione anche di una Scienza distratta. Infatti la decostruzione mette in primo piano l'interpretazione dell'osservatore (lettore nella letteratura, ascoltatore nella musica). Questo principio che ha in sé una estrema soggettività, certamente non giustifica l'accettazione dell'architettura decostruttivista, che può legittimamente essere respinta di un rifiuto radicale da parte del singolo. Ma questo rigetto non è consentito perché l'architettura ha creato una sorta di terrorismo ideologico che riesce a cancellare le critiche. Se poi identifichiamo le forme Decon come una distruzione, allora siamo autorizzati a pensare che un follia autodistruttiva si è impadronita dell'Occidente. In una forma accettabile una specie di decostruttivismo dialettico era già stato adottato da Socrate 2500 anni fa per confutare le idee correnti del suo tempo. Ma Socrate non costruì certo la sua filosofia limitandosi alla distruzione delle idee altrui.
- 9) **Materiali per il "virus Derrida"** «Considero l'architettura contemporanea come un insieme di virus che infettano la società mondiale. ... Gli architetti fanno deliberatamente e ripetutamente le scelte sbagliate, a dispetto delle soluzioni ereditate e comprovate, a causa della folle ricerca di innovazione o delle indicazioni imposte dalla potente e totalitaria élite internazionale. »
- 10) **Il nuovo museo dell'Acropoli.** «Il Decostruttivismo nella persona di Bernard Tschumi è invitato a lasciare il segno sulle fondamenta della civiltà occidentale – Atene, Grecia. Il passato generativo incontra un presente distruttivo.» Qualche graffito fatto dai giovani sulle colonne del Partenone avrebbe fatto molto meno danno.
- 11) **La Teoria Architettonica e il lavoro di Bernard Tschumi.** «A che cosa mirano ... ? Se non stanno cercando di realizzare qualcosa di utile, che cosa stanno facendo? La loro versione della teoria architettonica non potrebbe essere una grande cortina fumogena cosmetica per un'impresa anticivilizzatrice? Dobbiamo sacrificare il nostro benessere in modo che le loro stelle possano essere più luminose?»
- 12) **La natura dell'ordine. Christopher Alexander e la nuova Architettura.** «La nostra lotta contro il Decon ci fa ritornare all'idea che il Decon si è dato tanta pena di oscura-

re: che il costruire e l'urbanistica possono essere attività che contribuiscono al benessere umano.»

13) L'Architettura ecclesiastica contemporanea e la "Città di Dio" di S. Agostino.

«Perché le collaborazioni fra la Chiesa e gli architetti modernisti sono espressione più del mercato globale che del sacro? Temendo di essere irrilevanti, i responsabili della Chiesa scelgono di proiettare all'esterno un'immagine di attualità. ... La fede in Dio è manipolata e gli sbadigli spirituali sono invece spiattellati attraverso forme vuote e materiali moderni – con immagini astratte (purché strabilianti). Mettendo fianco a fianco i processi modernisti con i fondamenti dell'essere persone umane, l'autore porta in primo piano il ruolo del credente.»

14) La scacchiera degli stili architettonici. Per chi ha dimestichezza con la Fisica Quantistica, incasellare gli stili accettabili in una scacchiera, ricorda le matrici di Heisenberg che collocano solo gli stati energetici fisicamente possibili. Così «la scacchiera proposta raccoglie gli stili architettonici vivi, quelli che contengono la vita nella sua complessità organizzata. Ogni quadrato corrisponde ad uno stili architettonico, sviluppato dalle società tradizionali.» Nel libro di Salingaros - *Una Teoria dell'Architettura* e nel libro di Alexander - *La Natura dell'Ordine* vengono forniti i criteri matematici per analizzare gli stili e collocarli nei riquadri della scacchiera. Applicando gli stessi criteri all'Architettura moderna ed a quella decostruttivista in particolare si arriva alla conclusione che si tratta di stili che non possono trovare posto nella scacchiera.

15) Ara Pacis Augustae. L'autore «si concentra su un recente esempio di vita reale, perfetto nella sua scala e ironia: il museo dell'Ara Pacis a Roma, progettata dal supermodernista e geometrista americano Richard Meier per ospitare i resti di un altare del 13 avanti Cristo eretto da Augusto. Il contrasto tra vita e morte è completo. Gli angoli, i piani, i vuoti, le superfici e la luce accecante del lavoro di Meier comunicano solo la sterile sciccheria di una sala d'attesa di un dentista di lusso. Contemporaneamente, la squisita piccola costruzione classica che vi è ospitata è più vitale che mai e ancora irradia una vita intensa. ... Quand'è che altri si sveglieranno davanti a ciò che viene fatto contro di noi?»

IL RUOLO DI PHILIP JOHNSON (Nota aggiunta alla recensione)

Andando oltre il contenuto del libro, è molto interessante, a proposito della diffusione del virus "Derrida" come causa prima del sorgere del decostruttivismo, aggiungere qualche notizia sulla figura centrale dell'architetto Philip Johnson, che nacque nel 1906 a Cleveland ed è vissuto sino alla ragguardevole età di 99 anni. Quando aveva superato gli ottant'anni Johnson insieme a Mark Wigley organizzò nel 1988 un'esposizione che lanciò l'Architettura decostruttivista, che da quel momento iniziò la sua diffusione planetaria. Ma Johnson aveva alle spalle una lunga storia con risvolti politici che avrebbero definitivamente bruciato un comune mortale.

Si veda il capitolo dedicato a Philip Johnson nell'articolo *L'architettura prima del decostruttivismo* contenuto nel Vol. I.

Alcune considerazioni.

L'Architettura oggi, come ieri, non è una scienza e neppure un'arte. Dell'Architettura attuale non esistono canoni illustrati in trattati universalmente accettati, quindi non esiste neppure un codice, una serie di regole. L'Architettura è nei suoi rappresentanti, i cosiddetti grandi architetti, che hanno tutti in comune l'essere grandi istrioni, che sanno ipnotizzare soprattutto i politici. Ma la gente ha bisogno di spazi costruiti ed alla fine accetta progetti assurdi.

È chiaro che la matrice dell'architettura modernista è dittatoriale, ma è difficile capire come sia stato possibile che questa architettura abbia messo radici proprio nelle democrazie.

Quando i progetti non saranno più scelti dai “principi democraticamente eletti (ed incapaci)” ma direttamente dai cittadini probabilmente si potrà interrompere la follia del modernismo.

L'Architettura moderna sfida impunemente il principio di democrazia ed i principi dell'ecologia, due pilastri della civiltà occidentale. Non è da stupirsi se si pensa che essa nacque nel seno delle dittature del XX secolo, dittature che poi la respinsero perché la riconobbero essere inutilmente troppo antidemocratica. Anche una dittatura cerca il consenso e non ha alcun interesse a suscitare risentimenti per questioni di stili in arte o in Architettura, dopo che ha già imposto le sue direttive in questioni politiche. Invece in democrazia non si bada a questo aspetto perché tutti sono stati convinti che per definizione esiste un governo rispettoso della volontà popolare. Quindi sono ben rari i casi in cui tra una rosa di progetti la scelta venga affidata al parere del pubblico attraverso una votazione. Quanto all'ecologia sino ad ora non è entrata nei grandi progetti, ma attualmente si sta attuando una mistificazione, introducendo piccoli *correttivi ecologici* ritenuti sufficienti ad assolvere tutta l'opera nel suo insieme.

I monaci progettavano le loro chiese ed i loro conventi sino ad inventarsi nuovi stili. Gli scienziati non sono capaci di progettare i loro laboratori e neppure hanno elaborato criteri ragionevoli per valutare i progetti che vengono preparati da architetti che spesso conoscono molto poco il lavoro degli scienziati.

Quando si costruiva il Campus dell'Università di Parma, dove ho insegnato, un consigliere comunale mandò questa sollecitazione al Rettore: «*Desideriamo che gli edifici nuovi oltre che essere contenitori di cultura siano essi stessi cultura*». Richiesta giustissima ma impossibile da soddisfare in questi tempi. Venne fuori che gli edifici meno orrendi furono quelli per i corsi di ingegneria perché per la fretta furono realizzati con prefabbricati standardizzati. Per le altre facoltà gli edifici erano stati affidati a noti architetti ed erano stati necessari quasi venti anni per costruirli. Alla fine si dovette provvedere ad opere urgenti di restauro, poiché appena terminati i lavori comparvero crepe ed infiltrazioni d'acqua.

E' indubbio che tutta l'edilizia (ed in particolare le società immobiliari) trae vantaggio dall'attuale architettura degenerata. Infatti la maggior parte di ciò che si costruisce è confortevole, rispetta i regolamenti edilizi, esteticamente è meno che mediocre ma neppure costituisce un'offesa alla vista, non impegna la fantasia e non distoglie dal lavoro “produttivo”. Pochi turbano le *colate di cemento* con improponibili riflessioni sull'estetica. Tutto l'interesse e il disprezzo di molti si concentra sugli edifici *monumentali*, modernisti, assurdi e pazzeschi, contrari al bello, all'utile, all'ecologico e persino ai principi della statica. La loro funzione dovrebbe essere quella di far assolvere la misera mediocrità della restante parte del costruito di cui si è detto sopra. Le scuole di Architettura sostengono questi *monumenti* per mascherare il mare di mediocrità estetica con fini commerciali quotidianamente costruito, regalando grandi profitti agli investitori immobiliari.

CONCLUSIONI

Bisogna ascoltare le parole di Jared Diamond (3): “*Perché certe società prendono decisioni disastrose?*” Diamond ha compiuto lunghe indagini storiche su questo argomento cruciale per il genere umano. Egli si chiede: «*perché gruppi di individui prendono decisioni palesemente insensate? Per lo stesso motivo per cui a volte un solo individuo prende decisioni insensate. Perché un individuo a volte non riesce a prevedere le conseguenze delle azioni. Oppure perché non conosce un precedente che lo possa aiutare a capire. In altri casi un individuo prende decisioni disastrose perché non riconosce il problema.*»

Si potrebbe aggiungere che in certi casi esiste, almeno a livello inconscio, una deliberata volontà autodistruttiva, irrazionale certo, ma non più irrazionale della volontà di vivere.

Il libro è indispensabile per chi vuole approfondire la conoscenza degli aspetti sociali dell'attuale Architettura. Nonostante le apparenze il libro non è di facile lettura perché richiede

la conoscenza, almeno superficiale, dei principali aspetti della filosofia contemporanea. Il libro è indispensabile per corsi post-laurea in Architettura ed Urbanistica.

Note

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

(2) Kazys Varnelis, *"We Cannot Not Know History - PHILIP JOHNSON'S POLITICS AND CYNICAL SURVIVAL"*, Journal of Architectural Education - November 1994

(3) Jared Diamond (2003), *"Why do some society make disastrous decisions?"* Edge: The Third Culture, No. 114.

L'architettura prima del decostruttivismo

14 07 2009

Un po' di polemica - Il legame dell'architettura moderna con la scienza. - La scacchiera degli stili architettonici. - Ogni ritorno al passato viene interdetto - Razionalismo e "brutalismo". - Peter Eisenman e il decostruttivismo – la filosofia viene chiamata a giustificare le degenerazioni dell'architettura. - Il ruolo di Eisenman - Un dibattito "storico" tra Alexander ed Eisenman - L'originalità di Langone - Che cosa è l'arte e l'architettura oggi, nei primi anni del terzo millennio - Il prezzo pagato per creare l'attuale civiltà delle macchine. - Analisi sulla degenerazione dell'arte - Il predominio della razionalità può dare una giustificazione alla tendenza verso l'assurdo?

Il pensiero di Hegel sull'arte

L'estetica di Hegel - La difficoltà per la filosofia di Hegel di inquadrare l'arte nella razionalità

L'architettura nei decenni antecedenti il predominio planetario dell' International Style.

I principi dell'architettura organica - Il ruolo di Frank Lloyd Wright nell'architettura tra XIX e XX secolo - Il ruolo involontario che Wright assunse nell'America imperiale del secondo dopoguerra. - Wright visto da un suo assiduo studente - Come recuperare il consenso della gente. - La linea di Edward Durrell Stone - Un altro architetto avviato ad essere dimenticato: Kenzo Tange - Altri movimenti contemporanei all'International Style. - Il decostruttivismo nasce ufficialmente grazie a Philip Johnson – Alcune considerazioni – Conclusioni.

Nota: questo lavoro è stato scritto prima di venire a conoscenza di come la CIA nel dopoguerra avesse influito sullo sviluppo di tutta l'arte occidentale. Alle domande che qui non hanno avuto risposta, questa è arrivata poi integralmente dai fatti finalmente resi noti. Purtroppo i misteri sono stati chiariti da una brutta realtà: tutta la cultura occidentale era stata costruita per essere uno strumento della guerra fredda tra l'occidente liberal-capitalista e l'oriente socialcomunista.

Introduzione

L'architettura attuale ha assunto aspetti intollerabili di pazzia autoreferenziale. Piuttosto che una capitolino dell'arte e del pensiero sembra sia diventata la manifestazione e il sintomo di una malattia planetaria, forse lo specchio fedele della finanza globale.

Questa evidente degenerazione è abbastanza recente, si potrebbe dire aver avuto inizio con il trionfo di Gehry e di Libeskind e quindi con la nascita del decostruttivismo. Ma che cosa ha preparato l'avvento dell'architettura odierna? Come si costruiva nei decenni precedenti? Per cercare di capire deve essere rivista la storia recente dell'architettura.

Un gruppo di critici, che comprende matematici, urbanisti e architetti, prevalentemente americani, ha scoperto (1) che l'architettura moderna costruisce contro tutti i canoni geometrici che sono alla base del senso del bello. Anche l'utile oggi viene quasi sempre disatteso.

Bel lavoro! Ma alla fine è stato dimostrato che gli architetti modernisti avevano raggiunto esattamente lo scopo che si erano prefisso e che sin dall'inizio avevano apertamente dichiarato: quello di rompere con tutte le tradizioni, costruire in modo disarmonico. Fare una corsa infinita nella disarmonia alla ricerca di presunte verità o nuove armonie nascoste.

Un po' di polemica

Quindi la critica espressa dal gruppo è stata in realtà una forma indiretta e involontaria di plauso. I modernisti sono stati capaci di conseguire il risultato di creare forme architettoniche che appaiono, sono e vogliono essere disumane, disarmoniche, assurde. È ciò a cui tendevano e che i loro guru, come Zevi, avevano predicato ed auspicato sin dagli anni cinquanta del XX secolo. I soliti benpensanti (come John Silber -2) credevano agli inizi che si trattasse di idee peregrine che sarebbero tramontate presto e passate nel dimenticatoio. Invece è stata istituita una vera dittatura a livello mondiale, una dittatura molto stabile e ormai abbastanza forte da poter fare a meno dell'appoggio dei settori politici, soprattutto di sinistra, che tradizionalmente avevano sostenuto il modernismo sino agli ultimi anni del secolo appena trascorso.

Il problema è capire perché è stata imboccata questa strada, che cosa ha portato a preferire la disarmonia all'armonia, l'assurdo alla razionalità, il disumano all'umano?

Se questa volontà di creare il nuovo, a costo di entrare nel regno del brutto e dell'assurdo, è il presupposto su cui si fonda l'architettura, si può dire allora che la battaglia condotta dal gruppo di critici è generosa ma un po' tardiva e pecca di ingenuità. Ciò che oggi essi rimproverano all'architettura moderna decostruttivista 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 (molto esplicito il testo di Zevi - 3) 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, o meglio lo Stile Internazionale, non applica la simmetria quando sul rifiuto della simmetria era stato costruito uno dei pochi dogmi fondanti.

Molti architetti che sono stati attivi sino a un decennio fa, ma che non si sono uniformati completamente allo Stile Internazionale dominante in quegli anni, oggi vengono ignorati.

Il gruppo di critici (Michael Mehaffy, Christopher Alexander, Brian Hanson, Terry M. Miki-ten, ..) ha come portavoce Nikos Salingaros, ormai molto noto anche in Italia. Essi hanno dimostrato che l'architettura moderna dovrebbe essere rifiutata perché non rispetta i parametri che tutte le architetture precedenti hanno rispettato spontaneamente, istintiva-

mente, parametri che quindi in alcuni casi non erano neppure conosciuti. Il fatto è che non rispettando quei parametri l'architettura diventa "scientificamente" orrenda.

Tuttavia la conoscenza di quei parametri e la loro applicazione non insegna a costruire una nuova architettura. Infatti i critici, a parte qualche speranza per un futuro più umano, in realtà hanno ben poco da proporre in concreto per sostituire l'architettura attualmente dominante.

Non si costruisce una nuova architettura con una formula matematica o ricorrendo ai frattali, cosa misteriosa per molti. E neppure ci si è chiesto perché l'architettura ha da essere sempre radicalmente nuova. Inoltre i critici non hanno avuto il coraggio di proporre il ricorso sistematico al parere della gente attraverso consultazioni popolari. In tempi di democrazia straripante e conclamata, capace di santificare tutto ciò che tocca, non esiste nessun altro strumento oltre il ricorso diretto al parere della gente per mettere almeno in crisi l'attuale dittatura mondiale dell'International Style.

Il legame dell'architettura moderna con la scienza.

Sino ad ora era implicito il legame tra il modernismo, nelle sue varie forme, con la Scienza e con la Tecnica. Il gruppo, che Salingaros rappresenta, ha avuto il merito di rivelare a tutti che questo legame non esiste più e che forse non è mai esistito. Ma l'alone di prestigio mistico che si era creato attorno ai nuovi architetti ed alle loro costruzioni ne è uscito quasi indenne, appena scalfito dal sarcasmo di qualche comico.

L'Architettura si era appropriata del ruolo di rappresentante della modernità tutta intera, dai costumi sociali sino alla Tecnica ed alla Scienza. Ora la critica parte dal cuore del mondo della Scienza. Paradossalmente proprio i regimi totalitari, dopo brevi momenti di incertezza, espulsero le tendenze della nuova architettura perché considerate estremiste e antipolari. Il nazismo allontanò dalla Germania la scuola del Bauhaus, poi santificata ed osannata negli USA, grazie all'intermediazione del sempre presente Philip Johnson. L'URSS impedì alle avanguardie artistiche di esprimersi in un linguaggio che non fosse di immediata comprensione per le masse.

Invece per pura stupidità, o per giochi poco chiari, la nuova architettura, nata totalitaria, poté mettere radici nelle democrazie. Dice Salingaros: «*Nel mio lavoro ho utilizzato i risultati della Scienza e della Matematica per mostrare che le architetture vernacolari e classiche soddisfano regole strutturali che coincidono con la nuova scienza. Christopher Alexander fa affidamento proprio sulla scienza, e Alexander ... ha utilizzato costantemente il metodo scientifico in Architettura, ... - **The nature of order**, ... deriva direttamente dalla formazione scientifica. ...*» Egli è considerato un precursore della scienza informatica per i concetti sviluppati in - **A Pattern Language**. Ma nel mondo occidentale è stato ignorato.

La scacchiera degli stili architettonici.

Per chi ha dimestichezza con la Fisica Quantistica, incasellare gli stili accettabili in una scacchiera, ricorda le matrici di Heisenberg che collocano solo gli stati energetici fisicamente possibili. Così «*la scacchiera proposta raccoglie gli stili architettonici vivi, quelli che contengono la vita nella sua complessità organizzata. Ogni quadrato corrisponde ad uno stili architettonico, sviluppato dalle società tradizionali.*»

Nel libro di Salingaros - *Una Teoria dell'Architettura* e nel libro di Alexander - *La Natura dell'Ordine* vengono forniti i criteri matematici per analizzare gli stili e collocarli nei riquadri della scacchiera. Applicando gli stessi criteri all'Architettura moderna ed a quella decostruttivista in particolare si arriva alla conclusione che si tratta di stili che non possono trovare posto nella scacchiera.

L'altro aspetto, che il gruppo non ha considerato, è che l'attuale architettura, anche se a moltissimi non piace, potrebbe in realtà essere adatta alle deformazioni sociali ed alle deviazioni morali dalle quali siamo afflitti. Le aberrazioni dell'attuale architettura potrebbero

essere lo specchio fedele della nostra realtà, anche se in modo inconscio e inconsapevole. I motivi del successo attuale del così detto Stile Internazionale, con le poche varianti dettate dalle personali bizzarrie delle singole archistar, saranno illustrati in seguito.

Incidentalmente per onestà si deve osservare che gli americani hanno qualche colpa e qualche chiodo fisso di troppo. Uno di questi è il fascismo, che essi negli anni del suo inizio hanno incoraggiato ed ammirato ed anche in parte copiato con i piani di Roosevelt contro la depressione. Gli americani appena possono dicono che anche la colpa della nascita di un'architettura deviata sarebbe del fascismo. Facciamo due esempi che chiariscono la realtà dei fatti oltre ogni dubbio.

Per primo citiamo il caso dell'architetto Giuseppe Terragni (1904 – 1943). Terragni si mise in evidenza alla mostra di architettura razionale, a Roma nel 1928. Fascista della prima ora, aderì poi al funzionalismo, fu un seguace italiano della scuola del Bauhaus; anche se di fede fascista fu in disaccordo con la retorica dello stile ispirato al fascismo. Questo atteggiamento critico non gli impedì di diventare un architetto di successo e costruire tra l'altro la sede del fascio a Como (1932 – 1936, da qualche decennio oggetto di culto).

Per secondo esempio consideriamo l'architetto Leon Krier, non allineato con la moda dominante, ma certamente bravo ed umano. Krier vive nella democrazia attuale, dove vige la tirannia dell'International Style. Egli può realizzare solo qualche edificio commissionato dal principe Carlo, suo contestatissimo ammiratore, e poco altro, sempre inseguito dagli strali dei giovani architetti indottrinati e allineati con i pochi dogmi dell'architettura dominante.

La verità è che gli americani si sono fatti sedurre (4) negli anni '40 e '50, prima dagli architetti del Bauhaus, che dalla Germania emigrarono negli USA, poi dal decostruttivismo sponsorizzato dall'architetto ex nazista Philip Johnson (la cui biografia sarà illustrata ampiamente verso la fine di questo lavoro). Non contenti si sono prodigati per imporre, in cambio della loro amicizia e benevolenza, questi cascami di architettura a tutto il resto del mondo, sin dove potevano arrivare i loro mezzi di informazione planetari. Poi, per ripulirsi la coscienza, cercano sempre qualcuno a cui poter addossare le loro colpe. In ogni caso è ben difficile che oggi un'Europa, priva di indipendenza politica, possa ribellarsi all' International Style, marcato USA.

Ogni ritorno al passato viene interdetto

Altro punto che il gruppo ha accettato come fatto implicito è la necessità di costruire solo forme nuove, non si prendono in considerazione rievocazioni del passato. Su questo aspetto non ci sono state prese di posizione chiare.

Tuttavia per costruire un'alternativa all'International Style non si può evitare il ricorso alla rievocazione di stili precedenti, sia pure rivisti e rivissuti in forma attuale. Se accogliamo, anche solo in parte, la posizione dei modernisti, che ugualmente esclude con infamia anche soltanto l'evocazione del passato, ci precludiamo qualsiasi alternativa alla situazione presente. Tutte le architetture sono nate da una rievocazione del passato. Persino il gotico, lo stile più innovatore che si conosca, si è avvalso di una rielaborazione dello stile romanico, trasformato in forme verticali dalla forza di una grande fede religiosa.

Utilizzare richiami al passato è indispensabile poi anche per dare una base all'architettura dello stesso Léon Krier, l'unico architetto sostenuto dal gruppo che possa aspirare a costruire un'architettura alternativa, dove i richiami ad un passato rivissuto sono continui. In *Antiarchitettura e demolizione* (1), là dove si critica la posizione di Libeskind si dice: «*Il mondo ha bisogno di una visione architettonica; noi abbiamo appena manifestato il nostro dissenso nei confronti di Libeskind. La risposta tuttavia, non è un ritorno agli edifici anonimi e inanimati degli Anni '60. Ciò rappresenterebbe il peggior atto di regressione possibile, ma risulterebbe inevitabile qualora la gente notasse i problemi della visione attuale. Ogni visione, dalla più spettacolare alla più assurda, deve fare i conti con la dura realtà, con cui bisogna scendere a compromessi pratici.*»

Questa è un'affermazione molto sbagliata, poiché implicitamente considera giustificata la corsa ossessiva verso il nuovo ad ogni costo. Le difficoltà materiali del costruire sono sempre state occasioni per essere trasformate in arte. La tecnica, che elimina quasi completamente tutte le difficoltà materiali, contribuisce a creare forme astratte, slegate dalla realtà della natura e quindi in contrasto con essa.

I "compromessi" non tarpano le ali alla fantasia, ma anzi sono il cuore dell'arte in architettura. Quanto più che negli anni '60 si deve ricordare che sono state create architetture di vario orientamento, da quelle di Wright, con un forte accento organico, alle opere razionaliste come il grattacielo Pirelli (1955-59) di Ponti-Fornaroli-Soncini, oppure opere nello stile brutalista che successe al razionalismo (Torre Velasca a Milano)¹. I risultati di quel periodo in certi casi sono più che ottimi.

Razionalismo e "brutalismo".

Il primo esponente del brutalismo fu Le Corbusier con l'*Unité d'habitation* a Marsiglia tra il 1948 e il 1954. In seguito egli cercò altre forme espressive. I principali esponenti per contributi teorici furono i fratelli Smithson architetti, che dettero del brutalismo la definizione: *«Il brutalismo tenta di affrontare una società di produzione in massa traendo una sorta di rozza poesia dalle forze potenti e confuse che sono in gioco. Finora si è discusso del brutalismo stilisticamente, mentre la sua essenza è etica»*. Ci fu anche un accostamento poco opportuno e non calzante con Louis Kahn e con la pittura dell'astratto di J. Pollock. Tuttavia il brutalismo fu un movimento che produsse molte opere valide negli anni Cinquanta e Sessanta, promuovendo una critica costruttiva al Movimento moderno, evitando che la crisi del razionalismo naufragasse totalmente in forme estetizzanti. Esponenti italiani furono: Vittoriano Viganò, Enrico Castiglioni, Leonardo Ricci e Leonardo Savioli. Esponenti di spicco internazionale furono Kenzo Tange e Kunio Mayekawa. Non si è trattato certamente di *edifici anonimi e inanimati*, ben diversi dall'obbrobrio seguito poi con gli architetti come Libeskind o come Gehry, *grandi* esponenti del decostruttivismo, la bestia nera dell'architettura moderna, l'ultimo gradino della discesa agli inferi.

I nemici del decostruttivismo sono la purezza, l'univocità, la coerenza e la simmetria. Per l'architettura moderna di qualche decennio prima, la forma è la funzione, l'utile è il bello, ma il decostruttivismo distrugge queste equivalenze e con il pretesto di voler introdurre la molteplicità dei bisogni che poi non soddisfa, si tuffa nell'assurdo e nella follia.

Peter Eisenman e il decostruttivismo – la filosofia viene chiamata a giustificare le degenerazioni dell'architettura.

L'architetto Peter Eisenman è colui che attinse il verbo dal pensiero del filosofo poststrutturalista J. Derrida e lo trasferì nell'architettura. Il gruppo di Salingaros ha giustamente definito l'influenza di questa filosofia come il "virus Derrida" (1): *«Considero l'architettura contemporanea come un insieme di virus che infettano la società mondiale. ... Gli architetti fanno deliberatamente e ripetutamente le scelte sbagliate, a dispetto delle soluzioni ereditate e comprovate, a causa della folle ricerca di innovazione o delle indicazioni imposte dalla potente e totalitaria élite internazionale. »*

Si può dire (1) che il filosofo francese Derrida abbia creato un virus che in realtà già esisteva nel pensiero dominante (la filosofia esistenzialista danese) applicato poi nella fisica da Bohr ed Heisenberg. Questo pensiero ebbe quindi stretti legami con la nuova fisica quantistica, che metteva in discussione tutta la realtà fisica ed il nostro modo di percepirla. Infatti nella fisica quantistica l'osservatore ha un ruolo dominante, al punto che la scuola di Copenaghen ha ipotizzato che la realtà, che avrebbe una natura non causale, nasca

¹ il brutalismo fu un movimento nato in Inghilterra negli anni cinquanta per recuperare il razionalismo. Lo stile è reso esplicito dall'uso dei materiali grezzi e dall'esposizione delle strutture portanti e degli impianti, rivelando l'essenza ed il funzionamento dell'edificio

dall'osservazione. L'osservazione poi a causa del principio di indeterminazione non può conoscere tutta la realtà fisica. Ma essendo la realtà fisica solo quella osservabile si deduce che la realtà stessa assume contorni indefiniti e non stabili. La salvezza sarebbe potuta arrivare solo da Dio che come osservatore assoluto e stabile creava la realtà. Ma Dio era ed è rifiutato per principio. Da qui deriva la nascita del virus. Gli architetti si impadronirono dei risultati del pensiero di Derrida per giustificare le loro follie, che purtroppo a molti piacevano e che avevano anche la benedizione (o la non ostilità) di una Scienza distratta. Infatti la decostruzione mette in primo piano l'interpretazione dell'osservatore (lettore nella letteratura, ascoltatore nella musica, osservatore nella fisica). Questo principio che ha in sé una estrema soggettività, certamente non giustifica l'accettazione dell'architettura decostruttivista, che può legittimamente essere respinta con un rifiuto radicale da parte del singolo. Ma questo rigetto in realtà non è consentito perché l'architettura ha creato una sorta di terrorismo ideologico che riesce a cancellare le critiche. Se poi identifichiamo le forme Decon come una distruzione, allora siamo autorizzati a pensare che un follia autodistruttiva si è impadronita dell'Occidente. In una forma accettabile una specie di decostruttivismo dialettico era già stato adottato da Socrate 2500 anni fa per confutare le idee correnti del suo tempo. Ma Socrate non costruì certo la sua filosofia limitandosi alla distruzione delle idee altrui.

Tuttavia il marcio non è nella filosofia di turno presa a pretesto, ma è principalmente proprio nella folle ricerca di innovazione, tanto più che ci troviamo in un periodo in cui non esistono realtà spirituali e culturali nuove da rappresentare.

Nella filosofia dell'Occidente c'è stata una lenta evoluzione che alla fine ha portato alle idee di Derrida.

Come si vedrà più avanti, è necessario andare a scomodare il pensiero del grande ed intoccabile Hegel, per scoprire le origini dell'architettura decostruttivista, il frutto avvelenato delle contraddizioni che oggi sono scoppiate. Ritengo sia un errore ed una eccessiva semplificazione addossare tutte le colpe dell'attuale involuzione alle idee di Derrida e a coloro che le trasferirono nella progettazione, come Eisenman.

Il ruolo di Eisenman

A questo punto è indispensabile ricordare i tratti essenziali di Eisenman, forse il principale teorico della nuova architettura. Eisenman potrebbe essere sincero quando afferma che si stupisce del suo successo. Egli è persona riservata, che usa un linguaggio incomprensibile ai più. Non si atteggia ad archistar. Tom Wolfe (4), nel suo celebre libello: *Maledetti architetti*, dice di Eisenman che «disegnava edifici bianchi che erano l'empireo della Struttura Espressa (Expressed Structure Heaven). Erano simili ad un pezzo di musica di Milton Babbitt. Il non addetto ai lavori li trovava assolutamente incomprensibili. L'addetto – il collega architetto di convento – s'accorgeva che v'era un qualche pattern, o modello, o schema, una sorta di complesso paradigma, ... ma non riusciva a capire cosa diavolo fosse. L'anima sua esoterica reclamava ... una qualche spiegazione. Ma le spiegazioni di Eisenman non giovavano molto, neppure agli iniziati. Eisenman si era spinto sino in fondo, nella faccenda linguistica. ... Il genio di Eisenman consisteva nell'usare parole relativamente chiare del gergo dei linguisti e combinarle in modo da farti smarrire il cervello in una selva oscura. "Il significato sintattico, come qui definito," diceva Eisenman, "non concerne il significato che compete agli elementi o ai rapporti effettivi tra gli elementi ma, piuttosto, concerne il rapporto fra diversi rapporti." »

Probabilmente Eisenman ha fiutato il fascino che queste astrusità potevano avere su chi è alla ricerca di emozioni intellettuali "forti". Egli «era capace di condurre chiunque nella selva oscura di una sola frase. Era un tale purista che, nei rari casi in cui le case da lui disegnate venivano edificate, lui non le identificava in base al nome dei proprietari ... Lui le

numerava: Casa I, Casa II ... Come se non appartenessero a nessuno, neppure a chi le aveva pagate. Appartenevano alla struttura profonda dell'architettura.»

Un dibattito “storico” tra Alexander ed Eisenman

Occasione per mostrare su quali misere premesse si è fondato il contrasto dialettico tra il modernismo ed i suoi critici, è offerta dal dibattito (5) tra Peter Eisenman (P. E.) e Christopher Alexander (C. A.), dibattito che risale al 1982 e che mette in evidenza tra l'altro l'alterigia e la sicumera con cui si muovevano qualche decennio addietro i fautori del modernismo. Peter Eisenman era già uno dei più noti esponenti teorici dell'International Style. Come critico al modernismo si presentava al dibattito Christopher Alexander, ma Eisenman si considerava già vincitore della disputa. Il tema era: *Contrasti sul concetto di armonia in architettura*. Del dibattito riportiamo un breve stralcio:

«C.A.: vorrei fare una prova su edifici, su esempi concreti. Ora, prendiamo una architettura, prendiamo ad esempio la cattedrale di Chartres. E probabile che siamo tutti e due d'accordo che si tratti di una grande costruzione.

P.E.: In realtà non lo siamo, per me si tratta di una architettura molto noiosa. Chartres a mio parere rappresenta una delle cattedrali meno interessanti. Sono andato a Chartres parecchie volte, a mangiare nei ristoranti posti lungo la strada. La cattedrale l'abbiamo vista *en passant*, e poi una volta che hai visto una cattedrale gotica le hai viste tutte.

C.A.: Scegli allora una costruzione che ti piace, scegli un'altra.

P.E.: Palazzo Chiericati di Palladio andrebbe a proposito proprio perché è più intellettuale e meno emotivo. Provoca sensazioni eccitanti nella mente, non nella pancia. Mi trovo più a mio agio con la mente. Mies e Palladio sarebbero stati esempi molto interessanti. E secondo me molte delle cose che si trovano in Palladio - secondo un concetto di contaminazione totale - sono presenti anche in Mies.

C.A.: Non riesco a seguire bene quello che stai dicendo. Non mi è mai capitato che qualcuno respingesse in termini così espliciti un tipo di esperienza come quella di Chartres. ... Se non fossimo in pubblico, sarei tentato di affrontare l'argomento a livello psichiatrico.

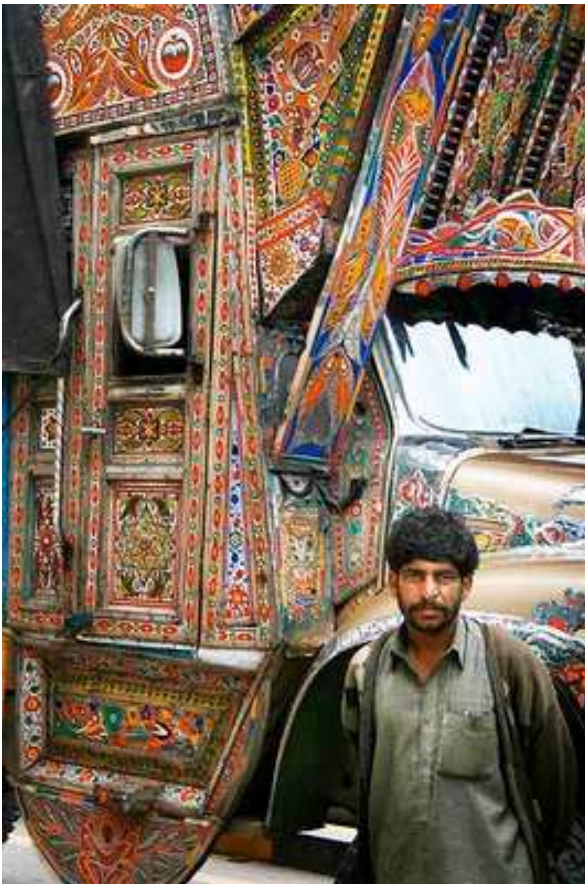
Guarda che non sto scherzando. Ciò che intendo dire è che capisco molto bene come la gente sia presa dal panico di fronte a questo tipo di sensazioni. In realtà, è una mia impressione che buona parte della storia della architettura moderna sia stata una specie di panica ritirata da questo tipo di sensazioni che hanno dominato il processo di formazione degli edifici durante gli ultimi 2000 anni circa. Perché mai si è realizzata questa panica ritirata, sto ancora cercando di scoprirlo. Non mi è per niente chiaro. Ma non mi è mai capitato di udire qualcuno dichiarare, almeno fino a pochi minuti fa, dichiarare in termini espliciti *"sì, trovo quella roba sgradevole. Non mi piace di avere a che fare con le emozioni. Mi piace lavorare con le idee."* Allora, tutto quello che viene dopo è molto chiaro: ti piacerebbe l'edificio di Palladio e non proveresti felicità particolare con Chartres, ecc, e Mies... »

Accostare Palladio a Mies è uno dei tanti assurdi ai quali si dedicano con ostinazione i fautori della "nuova" architettura. Palladio ha creato un'architettura attingendo a piene mani dal passato "classico". Mies ha negato qualsiasi riferimento a qualsiasi passato, imbevuto della convinzione di creare un'architettura completamente nuova e diversa. I modernisti prima sostengono, come è evidente, che la nuova architettura è totalmente diversa dalle precedenti, poi cercano in ogni modo di stabilire qualche legame per riconciliare il passato con il presente. Su Eisenman si veda la nota (6).

L'originalità di Langone

Per interrompere la monotonia dell'elenco dei “misfatti” si può parlare di Camillo Langone, che recentemente ha espresso molto bene la sensazione di trovarci a vivere con una nuova religione. Nel suo articolo: *“L'anticristo abita al 53° piano”* dice: *«C'è una nuova religione che sta innalzando i suoi templi in Europa, e non sto parlando di moschee. I politici e gli*

elettori, poveri, credono siano grattacieli, musei, università, sedi di banche e di parlamenti, teatri, centri commerciali, e invece sono templi. Spesso pagati coi soldi dei contribuenti, gente perbene o anche permale però con moderazione, persone che non metterebbero mai la crocetta sull'otto per mille al fine di sostenere un culto dichiaratamente nichilista ma che, senza saperlo, versano ogni anno un obolo alla chiesa dell'Architettura Antiumana. Come ogni chiesa che si rispetti anche questa ha dei testi sacri, ovvero intangibili, sconosciuti non perché segreti ... ma perché non c'è peggior cieco di chi non vuol vedere. Così come pochi non-nazisti negli anni Trenta lessero davvero il Mein Kampf, per poter continuare a pensare che Hitler si sarebbe accontentato di un pezzetto di Cecoslovacchia, così come pochi non-musulmani oggi leggono davvero il Corano, per poter continuare a figurarsi le religioni tutte uguali e ugualmente protese all'amore universale, allo stesso modo pochi non-architetti leggono davvero le interviste agli architetti antiumani, per poter continuare a immaginarseli come professionisti al servizio del funzionale e del razionale.» Ma ancor meno numerosi sono i non ebrei che leggono la Torah e la Kabbala per poter continuare a credere che il popolo eletto sia in ogni occasione innocente e vittima, ostinandosi a non vedere quando diventa carnefice. Il discorso di Langone richiama alla mente i racconti del monaco cluniacense Rodulfus Glaber (circa 985 – 1047 d. C.) sugli avvenimenti attorno all'anno mille, quando nelle contrade europee iniziarono a comparire chiese e cattedrali. La terra, «come scrollandosi e liberandosi dalla vecchiaia, ... si riveste di un candido manto di chiese». Dopo mille anni la nuova religione riveste invece la terra di vetro e d'acciaio.



Autocarri in Pakistan, adornati con motivi tradizionali.

Che cosa è l'arte e l'architettura oggi, nei primi anni del terzo millennio

Attualmente è difficile definire come opere d'arte le maggior parte dei quadri, delle musiche e delle architetture realizzate in questi ultimi decenni. Molti parlano di degenerazione dell'arte. Un architetto, che non sapeva disegnare, Adolf Loos, all'inizio del secolo XX ave-

va scritto *Ornamento e delitto*. Secondo questo “illustre” antesignano della modernità l'ornamento, sotto qualsivoglia forma, sarebbe un'espressione delittuosa.

Sulle sperdute strade del Pakistan, per quanto possibile fuori dalle isterie dell'occidente, molti camionisti si indebitano per pagarsi gli ornamenti che fanno applicare generosamente ai loro camion.

Come si vede dalle immagini, si tratta di ornamenti presi dalla tradizione dell'arte indiana. Loos direbbe che si tratta della prova che quegli autisti appartengono ad una civiltà primitiva. Ma questo si poteva affermare agli inizi del XX secolo, oggi le cose sono un pò cambiate.

In questi ornamenti non c'è innovazione ma solo tradizione. I camionisti pakistani non vogliono innovare, ma esprimere la loro anima nel ricordo e nella continuità. Questa è la differenza radicale ed inconciliabile con l'isteria del nuovo che è la nostra ossessione. Ma il gusto estetico dei camionisti pakistani e la loro propensione per l'ornato hanno per ora poche probabilità di influenzare l'arte dell'occidente!

Tutto il pensiero in occidente è rivolto al nuovo. Sin dai primi anni di scuola ci è stato inculcato il principio che il bene è nel nuovo, che nel nuovo si cela la speranza di raggiungere la pienezza del nostro essere come uomini, la felicità più autentica garantita dalla scienza che ci assicura di poter un domani controllare il buon funzionamento di ogni cellula del nostro corpo. Il domani radioso di una vita tutta terrena. Questo miraggio, oltre che essere espresso apertamente, è sottinteso ad ogni passo dalla culla alla tomba (o meglio all' inceneritore). È sottinteso nella pubblicità che ci colpisce mentre ci viene propinata una cultura sempre più monca ed immiserita. Le arti debbono propagandare questa idea di un nuovo salvifico, che toglie tutte le angosce e assicura un futuro radioso. Quindi le arti hanno l'imperativo categorico non solo di rinnovarsi, ma di celebrare il nuovo come valore assoluto, come il bene supremo. Il nuovo e la razionalità senza limite, insieme hanno trasformato l'arte occidentale in una farsa ridicola, della quale è proibito ridere, perché sarebbe un oltraggio imperdonabile alla cultura e al progresso.

Nella musica il fallimento è stato completo. La musica moderna colta, rispettosa rigidamente dei canoni del modernismo, è stata abbandonata dal pubblico. Oggi le musiche di Mozart furoreggiano dopo più di due secoli. Nessun potrebbe proporre di inaugurare una stagione musicale con un'opera di Stokausen. Ma eseguire la musica di Mozart è come se in architettura utilizzassimo i progetti dello Juvara per costruire gli edifici monumentali attuali in perfetto stile barocco. L'espressione musicale che coinvolge il pubblico si trova nella musica *leggera*.

Per poter dire che cosa è l'architettura oggi si deve brevemente illustrare la cornice storica nella quale questa architettura si iscrive. La cornice è l'attuale civiltà, la civiltà delle macchine che appunto perché attuale, quindi presente dovunque, non ci permette di vedere i punti di riferimento esterni. Pochi hanno coscienza di quanto sia costato arrivare a questo stadio, in cui le macchine sono presenti in ogni aspetto della vita.

Il prezzo pagato per creare l'attuale civiltà delle macchine.

L'architettura costituisce il lato oscuro dell'attuale civiltà delle macchine, una civiltà indissolubilmente legata agli attuali sistemi economici e finanziari globalizzati dei quali costituisce l'ossatura, la struttura portante. Dopo la vittoria finale delle democrazie capitaliste anglosassoni, prima contro la Germania e il Giappone, poi contro la Russia, è stata creata una rete di potere industriale e finanziario globale.

Le macchine, come universo in continua e rapida evoluzione, erano entrate nella storia sin dai primi anni del XIX secolo. Gli inizi furono modesti se paragonati alla situazione odierna. La macchina era già entrata tre secoli prima nella stampa, poi nella produzione dei tessuti, di prodotti chimici e nei servizi, all'inizio principalmente nei mezzi di trasporto con la ferro-

via e con le grandi navi a vapore. Con la prima guerra mondiale ci fu il debutto delle macchine negli armamenti.

Alcuni sono stati tentati di assegnare una dimensione artistica alla trasformazione indotta dalle macchine, una trasformazione che in realtà è stata prevalentemente utilitaristica, essendo agli esordi rivolti a massimizzare il profitto derivato dalla produzione di beni a basso costo, in competizioni con quelli analoghi prodotti a mano. L'aspirazione al potere, fondato sulle macchine, comparve ben prima che la tecnica offrisse concrete speranze di accrescere la forza di chi la dominava. Ma quando ci fu chi identificò, attraverso le previsioni fornite dalla nuova scienza, la possibilità di conquistare il potere con lo sviluppo della tecnica, questa divenne il principale oggetto del desiderio di molti politici e banchieri.

Allora abbiamo costruito centrali che strappano energia e potenza al fuoco, all'acqua delle montagne, alle viscere della Terra, oggi all'atomo. Abbiamo raggiunto una grande potenza creativa e più ancora la potenza distruttiva totale in grado di distruggere tutto il pianeta. Ma quanto della nostra umanità abbiamo dovuto sacrificare per arrivare a queste mete? Questi risultati sono costati sangue agli operai, ai tecnici, agli ingegneri, agli scienziati. Paradossalmente oggi la corsa al potere sembra allontanarsi dalla tecnica. Oggi gli economisti, diventati i veri decisori dell'industria: catalogano, valutano, chiudono le fabbriche con supremo disprezzo degli impianti, della tecnica che incorporano e anche degli uomini. L'uomo della tecnica, che prima aveva sacrificato la natura, oggi a sua volta viene sacrificato dalla mistica della finanza globale. Quindi l'uomo delle emozioni, delle fantasie è bandito due volte. La prima volta per consentire l'azione diretta del tecnico sulla natura, la seconda volta per lasciare il posto all'uomo che crea potenza finanziaria e che certo non si gingilla con i sentimenti e con i moti dell'animo.

Per la legge del vantaggio economico è stato tolto anche l'ornato all'uomo delle emozioni e delle fantasie e in realtà si è trattato di togliere il diritto ad esistere come uomini. L'uomo moderno non ha risorse da dedicare all'arte. Per creare le macchine, per vivere con le macchine e per vivere grazie alle macchine, si è dovuta acquisire una particolare forma mentis, fondata sulla più rigorosa razionalità. E' necessario continuare a pensare come le macchine funzionano per rimanere dentro l'era della civiltà delle macchine. Non c'è via d'uscita.

L'uomo moderno può solo usare gli ornamenti (cioè l'arte) delle culture passate, può scegliere da un vasto campionario e poi incaricare le macchine di eseguire riproduzioni perfette, non distinguibili dagli originali. Quando poi tenta di fare arte partorisce aborti immondi, sempre più lontani dalla catarsi che credevamo appartenere all'essenza dell'arte.

Analisi sulla degenerazione dell'arte

Le degenerazioni dell'arte in senso lato esigono un'analisi più approfondita. Molti elementi hanno concorso a creare la situazione attuale, ma l'elemento principale nasce dalla tensione morale e psichica a cui è sottoposto l'uomo di oggi. Come si è detto dagli inizi del XIX secolo è stato fatto uno sforzo enorme per arrivare a creare l'universo della tecnica che oggi ci avvolge con la Civiltà delle Macchine. Si è trattato di un'impresa che non si era mai verificata prima nella storia. È stata ed è tuttora un'avventura che ha costretto l'uomo a modificare il suo mondo interiore, la sua forma mentis, facendo violenza alla sua umanità. Gli sforzi sociali e personali sono stati enormi ed hanno avuto conseguenze gravi. Si pensi solo allo sconcerto ed alla frustrazione a cui vanno incontro milioni di persone nei paesi industrializzati con le continue mutazioni imposte dal "progresso", che oggi sembra procedere paradossalmente verso la creazione di fantasmi finanziari speculativi, una vera orgia di pazzia, mentre la tecnica viene messa in secondo piano. Tutto questo sarebbe stato preparato solo dal decostruttivismo, dal nichilismo con idee che ora esplicherebbero la loro azione distruttiva?

Nella foga del “progresso” ora in occidente si sta distruggendo anche la tecnica, cosa che si ottiene in svariati modi, anche con il calo delle retribuzioni medie dei tecnici, degli ingegneri e degli scienziati. Le tecnologie vengono cedute alla Cina ed ai paesi con buona istruzione tecnica e bassi salari.

Paradossalmente l'intelaiatura del pensiero ha creato un universo in apparenza rigidamente razionale, dove ciò che esiste, esiste perché è razionale, quindi riconducibile alla razionalità, mentre ciò che non è riconducibile dentro la razionalità scientifica viene dichiarato non esistere.

Allora si potrebbe pensare che dalla schiavitù di una razionalità totale si cerca di fuggire con l'assurdo, con lo sballo, con lo stordimento, con la droga che diventa la cosa più preziosa. Avviene che per reazione le forme religiose più intransigenti, come l'Islam, incontrino grande favore. Per il resto del mondo senza fede l'arte diventa ricerca dell'assurdo o addirittura è proprio solo ed esclusivamente il mondo dell'assurdo ad avere successo perché assicura una sospensione della razionalità. Allora si spiega perché Eisenman apertamente dichiara la sua noia davanti alla cattedrale di Charters.

Stando noi dentro l'universo della razionalità possiamo al massimo denunciare il legame equivoco che si era formato tra architettura moderna e progresso tecnico scientifico. Possiamo dire che il modernismo è pura irrazionalità, che è la negazione della razionalità scientifica, che non rappresenta il progresso, almeno così come era concepito sino alla metà del XX secolo. Ma non possiamo impedire che la gente, per sfuggire ad una razionalità che l'opprime, abbia un dirompente bisogno di irrazionalità, di assurdo, di mostrare la pazzia che si nasconde in realtà sotto la nostra stessa razionalità. Si cerca un rimedio peggiore del peso dal quale si vorrebbe fuggire.

Portata alla luce questa verità, non possiamo fare altro, continuando a stare con i piedi e con la testa dentro la razionalità. Agendo dall'universo della razionalità, al quale inesorabilmente apparteniamo, non possiamo certo creare nuove emozioni positive in grado di sostituire questa corsa verso la morte propinata dal sempre presente assurdo irrazionale trionfante.

Il predominio della razionalità può dare una giustificazione alla tendenza verso l'assurdo? L'inizio del predominio della razionalità si ebbe con l'Illuminismo alla fine del XVIII secolo, ma non si verificò una traumatica perdita del senso del bello. Il risultato dell'Illuminismo in architettura fu il neoclassico. Dopo ci fu la reazione del romanticismo, che introdusse un'architettura di ritorno al medioevo e, successivamente, al Rinascimento. In parallelo ci fu il fiorire di una splendida stagione nella pittura in Francia. Nulla sembrava far prevedere che agli inizi del XX secolo sarebbe iniziato il dramma dell'arte occidentale con la perdita generalizzata del senso del bello. Anche perché in Italia si ebbe ancora una fioritura della pittura dalla fine del XIX secolo sino al decennio che seguì la seconda guerra mondiale. Agli inizi del XX secolo si verificò dapprima un richiamo postumo alla razionalità, che non riscosse il successo che avrebbe meritato. Poi si passò all'astrattismo senza alcun legame con la razionalità, anzi per reazione ad essa. Paradossalmente l'astrattismo riuscì a conquistarsi il ruolo di rappresentante dello spirito della modernità, che è fatta di tecnica e di razionalità totalizzante e pervasiva. Le probabili ragioni di questo successo verranno indicate in seguito. La fuga dalla razionalità, quando si vorrebbe fare arte, in realtà è la peggiore strada è possibile. Infatti si riesce così a far torto alla razionalità mentre si crea un'arte completamente stravolta. Si può dire che questa fu l'intuizione di Hegel nel campo dell'estetica. Solo che la sua intuizione favorì proprio il verificarsi di questi eventi. La sequenza descritta è solo una semplificazione della realtà storica. Infatti le diverse fasi si sono sovrapposte. Mentre le avanguardie interpretavano la scena successiva, la maggior parte degli artisti e dei critici si trovava ancora in quella precedente.

La Germania ha dato i natali ad una schiera di grandi filosofi, a cominciare da Kant. Nella diversità delle loro filosofie tuttavia essi hanno avuto in comune l'essere totalmente incon-

sapevoli delle conseguenze provocate dalla diffusione delle loro idee. Essi hanno avuto lo scopo di razionalizzare tutto, dimostrando che tutto può essere compreso attraverso un qualche ramo della scienza: scienza della natura, della tecnica, dell'arte, della religione, sino alla creazione della psicoanalisi, la scienza che avrebbe dovuto far conoscere i misteri della psiche, diventata campo di indagine scientifica. Ma oggi si nutrono seri dubbi che la psicoanalisi sia una vera scienza.

Il pensiero di Hegel sull'arte

Di Hegel abbiamo un testo che egli non scrisse: l'Estetica², dove troviamo codificate le conseguenze dell'Illuminismo sul piano dell'arte, conseguenze che non avevamo trovato nelle opere del XVIII secolo. Hegel iniziò a collegare il progresso della scienza e della tecnica con la creazione artistica. Nell'immediato allora, come prima per l'Illuminismo, non ci furono conseguenze sulla "produzione" di arte e sul suo fisiologico rinnovamento. Nel seguito, agli inizi del XX secolo, comparvero movimenti tutti in feroce disaccordo tra loro, avendo tuttavia in comune la rottura totale con il passato. Solo allora le riflessioni di Hegel si fecero realtà. L'approccio di Hegel verso il mondo dello spirito e dell'arte, è stato molto più violento dell'approccio Illuminista, che si limitava a considerare l'influenza della scienza e della tecnica sui meccanismi di produzione industriale, relegando i problemi dello spirito entro la concezione meccanicista di tutta la realtà. Hegel dà per scontato che tutto si possa e si debba sottoporre all'analisi della ragione, che alla fine avrà la capacità di dare a tutto una spiegazione razionale. È in questo senso che egli ha iniziato a distruggere l'arte (e la fede religiosa), che per lui deve e può essere analizzata sino in fondo, privandola così del suo mistero.

L'ESTETICA DI HEGEL (DA A. TEMPI (7): IL POSTO DEL MALE)

"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).]

Quindi, a dispetto di 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. Allora si capisce perché qualcuno è stato costretto a gridare, a inveire, per cercare di togliere questa indecorosa funzione emolliente. La grande Arte, l'arte che ha scandito la storia di popoli e le loro gesta, non esiste proprio, esiste solo un piacevole lenimento che addolcisce la durezza della realtà, quella realtà che la scienza ogni giorno conquista e mette al servizio dell'uomo. Al servizio dell'uomo?

Le argomentazioni che seguono nascono da una specie di dialogo con il romanticismo, che in quegli anni si stava sviluppando come arte dominante.

«L'arte di cui parlava Hegel era evidentemente quella del suo tempo, quel tempo - che possiamo denominare romantico anche nel senso hegeliano del termine - coincide per

² L'Estetica, è la raccolta degli appunti che gli zelanti discepoli di Hegel prendevano durante le lezioni da lui tenute e poi, ordinati da uno di questi ovvero G. Hotho, vennero fatti circolare.

L'estetica è la dottrina del bello, che ha per oggetto il bello artistico ed è dunque in queste lezioni hegeliane che si ritrova il pensiero filosofico di Hegel sull'arte e la classificazione delle arti. L'arte fa parte dello spirito assoluto, insieme a religione e filosofia, ma mentre la religione usa immagini mentali empiricamente costituite e la filosofia il puro concetto, l'arte usa la sensazione, l'oggetto sensibile.

l'arte con una perdita ed una trasformazione: perdita di quella suprema destinazione che nell'epoca classica la vedeva ancora come conoscenza dell'Assoluto

La trasformazione del senso dell'arte e della sua funzione in una specificità adeguata all'epoca della modernità - quella in cui i progressi della razionalità e della soggettività hanno spezzato l'originaria ed oggettiva unità fra uomo e mondo - ossia di quella osservazione raziocinante che, in termini hegeliani, ci consente di fare scienza sull'arte col rispondere alla domanda - impensabile per gli antichi - su cosa essa sia.

Ma che non sia più il tempo di un'armonia, di un equilibrio, di una compenetrante identità fra uomo (interiorità) e mondo (esteriorità) non vuol dire, per Hegel, che non possa più darsi arte. ... Se l'arte non può più rappresentare l'autocoscienza dello spirito, se, in altre parole, il divorzio moderno fra spirituale e sensibile ha condotto all'impossibilità del primo di esprimersi compiutamente nel secondo, l'arte rimane pur sempre l'apparire sensibile dell'Idea, ossia ciò che manifesta nelle forme sensibili dell'intuizione l'essenza del proprio tempo. Si tratta comunque di stabilire quale sia questa essenza. Essa parla senza dubbio con la voce della modernità, ma le sue radici, dice Hegel, affondano nell'epoca in cui il Cristianesimo, irrompendo nel mondo tardo classico, libera l'elemento spirituale dalla materialità, consentendo il ripiegamento dello spirito nell'interiorità del soggetto.

Il compito che l'arte romantica, come arte costitutivamente cristiana, si assume è quindi quello di rappresentare questa liberazione senza sopprimere la materialità, ma anzi facendo del divorzio fra spirituale e sensibile (vale a dire fra i piani della trascendenza dell'assoluto e dell'immanenza della natura) il proprio argomento ed il proprio oggetto. In tal modo l'arte romantica coincide esattamente con questo moto di ripiegamento nell'interiorità. Rimane da determinare fino a che punto il ripiegamento dello spirito nell'interiorità ... implichi ancora la necessità dell'arte, ovvero fino a che punto la conciliazione autentica fra finito ed infinito spetti ancora all'arte e non alle altre forme dello spirito assoluto, la religione, la filosofia e la scienza.

Ad Hegel ... non sfugge di certo che la scissione moderna fra uomo e società sia il portato inevitabile del consolidarsi in senso razionalistico della soggettività. si tratta insomma di individuare nuovi compiti ad un'arte duplicemente contrassegnata dalla perdita e dalla trasformazione. Compiti adeguati questi, secondo Hegel, ad una scienza - l'estetica - che sia capace di riconoscere il bello artistico come termine di mediazione necessaria fra assoluto e mondo sensibile, fra piano infinito e piano della finitezza, fra l'universalità dell'Idea e la particolarità delle forme.

Per Hegel i termini della questione sono: o l'estetica è capace di far emergere dell'arte la sua sostanza di opposizione riconciliata, nelle sue manifestazioni storiche, dell'ideale (o bello artistico), o essa si riduce a mera precettistica al servizio dell'etica e perfino della metafisica. Altrimenti detto: o l'estetica è capace di suscitare nell'arte la sua essenza autoreferenziale (vale a dire il fatto che il suo fine sostanziale è in sé e non in altro) e riflessiva (tale insomma da sviluppare un discorso autonomo su se stessa), corrispondendo in ciò ad un bisogno ancora maggiore che nelle epoche in cui l'arte procurava già di per sé un completo soddisfacimento, o non potrà darsi alcuna autentica scienza dell'arte.

Dalla prospettiva idealistica, dunque, l'essenza del proprio tempo va a coincidere, per il filosofo, con la necessità storica dell'arte di darsi una scienza che ne progetti statuto e compiti nuovi. »

Bruno Zevi, nel suo libro: Il linguaggio moderno dell'architettura – Guida al codice anticlassico (3) arriva ad una conclusione analoga: «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.»

Quindi o esiste la razionalità (la strutturazione in una lingua) che spiega compiutamente ciò che si sta facendo oppure si torna allo squallore di prima!

La modernità si fonda sull'assioma: ciò che esiste è razionale, e solo ciò che è razionale esiste. In questa realtà interamente razionale si può trovare il significato dell'immagine di un volto? Esiste il fascino di un paesaggio? No non esiste perché non è possibile definirlo con una forma descrittiva razionale.

Ma nel testo di Hegel si cela anche un altro aspetto: quello dell'arte per l'arte. Dice Tempi (7) interpretando Hegel: *il suo fine (dell'arte) sostanziale è in sé e non in altro ... tale insomma da sviluppare un discorso autonomo su se stessa.*

Come si vede Hegel è stato premonitore: il concetto dell'arte per l'arte si svilupperà solo alla fine del XIX secolo (Hauser - 8). Tempi così prosegue:

«L'irreversibilità del passato non significa tuttavia che in qualche modo esso non sia più disponibile per l'artista. Che non vi siano le condizioni storiche oggettive per le quali lo spirito possa manifestarsi adeguatamente nell'arte del suo tempo è cosa, per Hegel, di per sé indubitabile; rimane il fatto, però, altrettanto indubitabile che quel passato è sempre richiamabile, continuamente meditabile con gli strumenti analitici e concettuali che proprio l'estetica mette a disposizione della coscienza artistica, che in tal modo non è più solo coscienza creativa, ma anche riflessiva.»

Ma questa facilità di compiere il richiamo, soffoca in realtà l'ispirazione e contribuisce alla morte dell'arte. Infatti la stessa facilità di richiamare l'arte del passato, rende improponibile qualsiasi richiamo, contribuendo per reazione all'ossessiva ricerca del nuovo. All'epoca di Hegel si credeva ancora possibile fare arte seguendo le forme del passato. Si trattava di una ingenuità che l'estetica del XX secolo ha totalmente distrutto, consentendo diritto di esistenza solo al nuovo, anche se cervellotico e assurdo.

Oggi, nell'era della riproducibilità degli originali dell'arte, si può ipotizzare un mondo fatto di copie fedeli.

«È vero che, per questa via, Hegel finisce con l'annettere all'estetica (9) compiti storiografici ed interpretativi quantomeno inaspettati per il senso moderno di questa disciplina, ma è altrettanto vero che nella visione idealistica del filosofo l'estetica è destinata ad esser assimilata dalla filosofia della storia, all'interno del cui modello di sviluppo accade non solo che l'arte, penetrata dalla riflessione critica (che è l'effetto e la continuazione dell'arte stessa e quindi il suo compimento autodissolvente), diventi scienza dell'arte, raggiungendo una sorta di emancipazione estetica, ma soprattutto che l'arte stessa riceva una precisa collocazione nella storia del mondo con la funzione precipua di indicare o simboleggiare la sua natura di momento transitorio, destinato a cedere il passo alle altre forme di sapere assoluto cui si consegna l'autocoscienza dello spirito.

Questa transitorietà ha tuttavia per Hegel un profondo significato estetico, perché nello stesso momento in cui ci segnala che l'arte non è più quel modo supremo in cui la verità esiste, diventando in un certo qual modo qualcosa di superfluo o una cosa del passato, ci dice anche che quel passato è lì a disposizione dell'artista, pronto a trasferirsi nelle sue idee e quindi ad essere evocato di nuovo, non nel suo contenuto originario (come erroneamente volevano, per Hegel, i Nazareni), bensì come libero strumento con cui l'artista moderno ha da destreggiarsi al fine di ricavare da se stesso, in piena autonomia creativa, i propri contenuti.»

Si stava entrando nell'epoca positivista e si diffondeva la convinzione che la scienza avrebbe elaborato un saper stabile, granitico, immutabile, definitivo. Oggi sappiamo che la scienza si basa sulle scoperte del nuovo, scoperte che per affermarsi qualche volta debbono falsificare teorie precedenti, ma che molto più spesso accumulano conoscenze partendo da teorie già consolidate, utilizzando il vecchio. La vera natura della scienza quindi è nell'accumulare conoscenze ma anche nella capacità di falsificarsi, una natura non soggetta alle mode ma sempre eguale dai tempi di Newton e di Galileo.

Invece l'arte è per sua natura transitoria, mai completamente ripetibile, quindi la sua è una natura "mortale", cioè legata al tempo nella storia. L'arte non accumula sapere o bellezza.

L'arte raggiunge la sua perfezione (se la raggiunge ...) nel tempo in cui viene realizzata, quando esprime compiutamente stati d'animo. Non si può smentire a posteriori ciò che l'arte ha espresso, come è molto difficile proseguire a lungo uno stile o una moda. Tuttavia l'arte può regalare emozioni e piaceri anche a grande distanza di tempo dalla sua creazione, grazie all'essere richiamabile, ma mai completamente ripetibile.

Per la filosofia di Hegel è difficile inquadrare l'arte nella razionalità

Hegel è assillato dall'impegno di trovare per tutta l'arte una nuova stabilità dentro una scienza considerata definitiva. Allora non è l'arte così volubile ad avere un ruolo nella modernità, ma la scienza dell'arte che dovrebbe essere per sua natura stabile e in grado di rispondere alle aspettative di granitica certezza che esige la modernità.

«E' in questo modo che la coscienza artistica moderna diventa coscienza estetica del moderno. Non è difficile riconoscere nel discorso hegeliano - come per molti versi sembrano farci notare alcuni [W.Lepénies e D.Henrich.] - un forte carattere anticipatorio di quella che sarà la precaria situazione dell'artista contemporaneo, ... Il "dono" che Hegel consegna alla cultura artistica del proprio tempo, ma ancor di più a quella dei tempi ancora a venire, è dunque di straordinario valore anticipatorio: una volta entrata nell'orbita dell'estetica, l'arte compensa la perdita della sua necessità storica (quindi della sua superiore destinazione) assumendo il proprio passato (vale a dire il bello artistico nelle sue manifestazioni storiche di catarsi e legame con la trascendenza) come oggetto e come strumento di contemplazione, riflessione, analisi; l'emancipazione estetica ripaga insomma l'irreversibile condanna di superfluità per un'arte che ha cessato di essere il bisogno supremo dello spirito, ma a cui è consentito di raggiungere quell'autonomia che par coincidere con la consapevolezza che l'artista guadagna della propria soggettività. »

L'artista guadagna la consapevolezza della propria solitudine in cambio della perdita di qualsiasi sogno di grandezza universale. È un scambio che non può certo dirsi vantaggioso.

«In questo andare oltre se stessa dell'arte, si riesce a significare in pari tempo un ritirarsi dell'uomo su di sé, attraverso cui l'arte perde ogni saldo legame con contenuti e con forme determinati e raggiunge la sua compiutezza.»

In realtà l'arte raggiunge la sua autodistruzione, perché nega i suoi stessi fondamenti.

Perso e rifiutato il legame con lo spirito universale, l'arte diventa al massimo un emolliente. Tutto quello che si dice di contorno sono parole pompose ed assolutamente prive di realismo.

«Ecco che dunque l'ambigua specificità che il proprio tempo conferisce all'arte è quella di un autosuperamento che è anche un dissolvimento in due fasi: dell'arte nell'estetica e dell'estetica nell'estetizzazione. Verrebbe da dire, insomma, che Hegel apre la via ad un'arte la cui unica specificità consista nel non averne più alcuna, ovvero nel lasciarsi assorbire da - o nel rimettersi a - tutti i discorsi possibili su di essa, nell'esplodere fuori dai confini istituzionali assegnatigli dalla tradizione estetica. »

Quindi un'arte che potrebbe percorrere anche la strada dell'assurdo e del nulla.

«Stiamo ancora scontando il destino di un'arte che, come profetizzava il filosofo, subentra al posto del male? E che cosa significa, in ultima analisi, occupare il posto del male? Significa distoglierci dal compierlo, oppure che, come osservava recentemente W. Lepénies (10), nell'era della post-storia, la smoralizzazione generalizzata, susseguente alla scomparsa delle grandi utopie del progresso planetario, accorda all'esperienza artistica occasioni sempre più labili ed ininfluenti. Non esistendo più alternative reali all'attuale sviluppo storico, il mondo in cui oggi viviamo può essere pensato come il migliore dei mondi possibili. ...nell'ascesa estetica dell'arte (nella risposta hegeliana alla sua transitorietà) trovano posto le premesse non solo di una funzione autoreferenziale dell'arte nella modernità, ma soprattutto della centralità dell'estetica come origine stessa della modernità. ...»

La modernità vedrebbe riflessa la sua perdita di valori trascendenti in un'arte che in qualche modo le assomiglierebbe, ma che surrettiziamente si assumerebbe il compito di colmare la perdita della trascendenza. L'ascesa estetica sarebbe il progresso nella formulazione di principi estetici?

«Ma se accettiamo quella supposizione intorno all'ascesa estetica dell'arte come origine della modernità, vediamo che la profezia di Hegel andava molto più in là di quanto egli stesso potesse immaginare. Del resto, i generi artistici che Hegel addita come adeguati alle nuove condizioni storiche del suo tempo non afferiscono più già alle arti figurative, ma a quelle della parola Il resto è storia: fin dall'inizio del "secolo breve" la logica della riproduzione mediale si è impossessata della cultura» [Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936 (trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966)].

Dall'ascesa estetica alla sparizione dell'arte [cfr. **Jean Baudrillard**, *La sparizione dell'arte*, Milano, Politi, 1988.], insomma, il passo è breve, ma soprattutto inevitabile. Insomma al posto dell'arte avremo la scienza dell'arte: l'estetica. Non è accettabile ma lo scambio è stato fatto, per cui oggi vediamo prosperare i critici e i professori di estetica, mentre gli artisti debbono svolgere il ruolo di fenomeno da baraccone.

Come molti tedeschi la sensibilità di Hegel è un po' iconoclasta. Egli predilige la poesia e la musica, mentre le arti figurative sono tenute in scarsa considerazione. All'ultimo posto della sua stima si colloca l'architettura, che è considerata da Hegel la più povera delle arti perché non esprimerebbe in maniera adeguata l'essenziale, ovvero è un'arte incompleta perché non manifesterebbe lo spirituale nella materia che essa adopera per le sue opere. I decostruzionisti cercheranno di porre rimedio, a modo loro, a questo deficit che sarebbe incorporato nell'architettura, mutuando dalle forme della scultura e della pittura astratte. In tal modo essi sembrano voler eliminare ogni dubbio sulla spiritualità che potrebbe esprimere l'architettura, affermando che essa esprime il nulla.

La conclusione è che Hegel non solo di arte non capisce niente ma neppure si rende conto che il suo approccio all'arte è distruttivo. Hegel è assolutamente incapace di uscire da se stesso, dai suoi sillogismi e di guardare se stesso e l'arte, come un osservatore terzo. Così alla fine siamo arrivati alle opere di Gehry (2), che sono la rappresentazione plastica della disperazione e del nichilismo assoluto.

Furono proprio riflessioni come queste, ed altre dello stesso tenore che seguirono senza sosta, la causa prima della morte dell'arte in Occidente?

Grazie a questa ideologia Annigoni non venne mai considerato un pittore degno di apparire accanto ai grandi del passato e tantomeno accanto ai pittori del presente, anzi venne considerato una specie di manierista un po' eclettico. La critica attuale annette scarso valore al come si fa arte, ma dà importanza al quando e al dove e al chi.

Ricordiamo che durante la seconda metà del XIX secolo, ignorando l'Estetica di Hegel, ma rifacendosi in un modo eclettico alle architetture del passato, tutte le città dell'Occidente assunsero nella parte monumentale l'aspetto che conservano ancora oggi. Vennero completati gli antichi monumenti rimasti incompiuti, terminate le facciate delle basiliche che ne erano prive e costruiti i principali edifici pubblici molto sontuosi, anche se a volte un po' eccessivi quanto ad eclettismo. Milano è debitrice a Camillo Boito (Roma 1836 – Milano 1914) e al grande Luca Beltrami (Milano 1854 – Roma 1933) per aver ricevuto un aspetto dignitoso di città europea. Ma l'architettura dell'International Style si appresta ora a distruggere anche il cuore monumentale delle città. Hegel non dimostrò la minima partecipazione al fervore costruttivo che si stava preparando e che venne attuato ai suoi tempi, ma anzi sembra abbia predetto piuttosto l'avvento degli attuali architetti iconoclasti.

L'architettura nei decenni antecedenti il predominio planetario dell'International Style.

Le critiche mosse dal gruppo di Salingaros hanno dimenticato le tendenze che si manifestarono prima del decostruttivismo, lanciato da Johnson nel 1988 e prima o contemporaneamente all'International Style, nato con titolo di un catalogo di una mostra del 1932 organizzata sempre dall'immane Johnson, e poi sviluppato grazie ai "grandi" del Bauhaus emigrati negli USA.

La tendenza dimenticata più importante è stata l'architettura organica, che era ripartita con idee molto positive dopo la seconda guerra mondiale. Le idee guida dell'architettura organica erano molto simili a ciò che il gruppo di critici oggi chiede per uscire dal disastro attuale. In pochi anni l'architettura organica venne poi fagocitata e distrutta dalla dittatura di oggi.

Si è detto che l'architettura organica era ripartita perché in realtà le sue origini si collocano nel rinascimento americano, nella filosofia trascendentalista americana del XIX secolo con H. D. Thoreau, R. W. Emerson e W. Whitman, nel culto della natura e nel mito di una possibile fusione dell'artificiale con il naturale, di ciò che è costruito dall'uomo con ciò che è spontaneamente creato, dell'opera umana con il bello quale espressione della "Mente Universale". Purtroppo sin dall'origine si insinuò il demone della libertà da ogni vincolo, da ogni ricordo eclettico del passato, quindi si radicò l'ossessione del nuovo. C'era però il correttivo costituito dal concetto della forma plasmata dalle funzioni, che sono obbligate a svolgere attività per l'uomo.



York (1946-59)

Solomon R. Guggenheim Museum, New

Nell'America di metà ottocento nasce la consapevolezza di una cultura ereditata dai padri fondatori e nel 1893 verrà creato il mito della frontiera ad opera di J. Turner. Seguirà l'evoluzionismo di H. Spencer, che con le teorie trascendentaliste influirà su L. Sullivan, maestro di Wright, fornendo una giustificazione *scientifica* all'individualismo, il perno della sociologia americana. 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, che non con le loro opere. La battaglia condotta contro le derive estetizzanti spesso è stata scorretta, poiché si fece ricorso alla mistificazione della successione degli stili come equivalenza con la successione delle teorie scientifiche. **Maestro fondatore e interprete principale dell'architettura organica, fu Frank Lloyd Wright, che la illustrò nel suo libro: *Architettura organica* del 1939.**

Parliamo quindi di Wright, l'esponente più significativo dell'architettura del XX secolo ed anche la vittima più illustre dell'International Style.

*Qualsiasi tentativo per interrompere il dominio dell'attuale Stile Internazionale, trasformato oggi in architettura decostruttivista, deve partire da una più corretta opinione del ruolo di Wright, della sua opera e delle opere di tutti gli architetti che si espressero contro le derive nichiliste che si stavano formando. 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 la troviamo nelle case della prateria (*prairie houses*), dove egli rielabora i modelli delle case dei pionieri, aperte alla natura circostante. Restano le sue ricerche sulle costruzioni maya dello Yucatan. La stessa casa Kaufmann a Bear Run (costruita tra il 1936 e il 1939), o casa sulla cascata, sarà uno degli esiti fortunati delle sue ricerche sulla casa di campagna monofamiliare.*

I principi dell'architettura organica

Rivediamo insieme i punti salienti dell'architettura organica, che oggi conta ancora qualche seguace:

L'**architettura organica** è un'architettura che 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 divengono parte di un unico interconnesso organismo, 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.

L'architettura organica si riconosce nel programma di Wright soprattutto nelle *prairie houses*, dove sembra plasmare la struttura della costruzione armonizzandola con l'uomo e l'intorno ambientale; è la realizzazione di quel nuovo *sistema in equilibrio* tra ambiente costruito e ambiente naturale che è il fine essenziale di questa architettura e che raggiunge nelle opere di questo maestro il suo livello più alto. I punti più importanti di questo **progetto organico** sono:

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

In tempi più recenti nuovi settori dell'architettura rispettosi della natura come l'architettura bioclimatica, l'architettura sostenibile, l'arcologia, l'architettura alternativa, l'architettura ecologica, la bioarchitettura hanno portato nuovi apporti mirati ad una forte specializzazio-

ne. Queste nuove tendenze "naturalistiche" ricercano un nuovo rapporto con la tecnologia "appropriato" all'insieme di riferimento, ad esempio nelle fasi di progettazione, realizzazione e gestione di un green building. Da ciò è derivato il termine di **tecnologia appropriata**. Questa ricerca in realtà era stata dall'inizio proprio l'ossatura portante dell'Architettura organica, che può essere definita come "madre" di tutte le architetture che tendono all'armonia tra uomo, tecnologia e natura.

Il ruolo di Frank Lloyd Wright nell'architettura tra XIX e XX secolo

Nato nel 1867 a Richland Center, nel Wisconsin, Frank Lloyd Wright, inizia la sua carriera, nel 1885, come disegnatore nello studio di Allen D. Conver, preside della Scuola di Ingegneria di Madison. Nel 1887 entrato nello studio Adler & Sullivan, considererà sempre Louis H. Sullivan (1856 - 1924) il suo unico maestro. Gli anni 1889 – 1909 segnano proprio il periodo delle Prairie Houses. Sono gli anni che delimitano la fase in cui Wright inizia ad elaborare la sua visione dell'architettura e del modo di abitare, secondo il principio: ad ogni individuo una sua casa e questa casa dovrà essere parte della natura.

La tipologia dell'architettura domestica americana viene trasformata e scomposta secondo precise regole. Le nuove composizioni, organizzate generalmente su due assi, hanno come perno il camino e terminano verso l'esterno con dei portici ottenuti con l'aggetto del tetto. Dal lungo viaggio intrapreso nel 1909 attraverso l'Europa, incluso il soggiorno a Firenze per un anno, Wright torna 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): una gigantesca costruzione concepita con criteri antisismici che resisterà in maniera eccezionale al terremoto del 1923, che distrusse Tokyo. 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.

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 dello studio, questo viene trasformato in "bottega". La partecipazione di Wright, nel 1932 al MOMA di New York all'importante mostra di Architettura Contemporanea, lo mette a contatto con Mies, Le Corbusier e altri architetti europei. Egli verrà così influenzato nello sviluppo delle nuove ricerche. Nasce Broadacre City (ampio acro), in cui l'architetto propone di urbanizzare l'intero territorio (Città regione) assegnando ad ogni abitante un suo pezzo di terra (un acro = 4047 mq). La città è proiettata orizzontalmente e i problemi delle comunicazioni sono risolti grazie a futuristici mezzi di trasporto. Ma in mancanza di questi mezzi di trasporto nuovi, l'automobile crescerà a dismisura paralizzando le comunicazioni attorno e dentro le grandi città. In futuro la città estesa sarà criticata e considerata una soluzione possibile solo in certe regioni degli USA. Wright non avrà mai la percezione dell'automobile come realtà urbana preponderante. Nella seconda metà degli anni trenta Wright realizza le opere più fortunate e che hanno avuto un grande successo di pubblico. Costruisce la "Casa sulla cascata" (nota anche come Fallingwater a Bear Run, Pensilvania, 1936 -1939) uno degli edifici più importanti dell'architettura moderna.

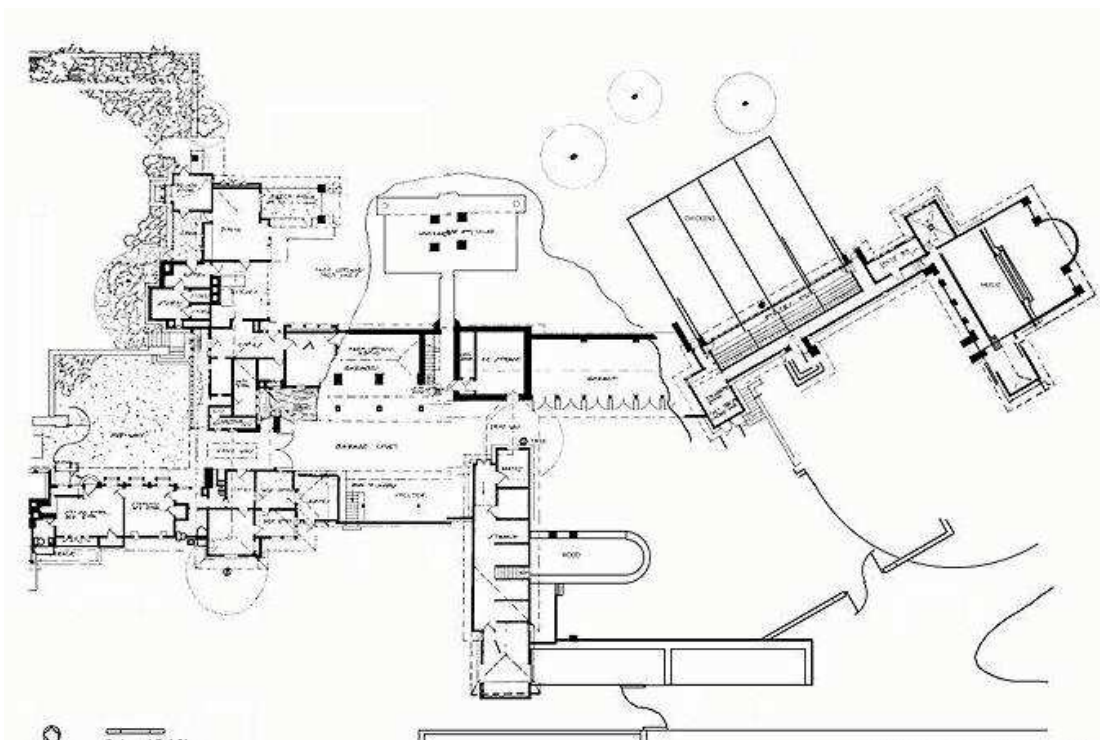
Nel periodo 1934 – 1959, concepisce le "Usonian Houses" (Usoniane - cioè le case degli USA), naturale evoluzione delle "case della prateria". Le nuove case non sono più impostate su uno schema a croce con il camino centrale. Le ultime tipologie sviluppate da Wright con le case usoniane, presentano una maggiore integrità spaziale; la cucina di-

venta parte del soggiorno e il tutto si sta adattando al nuovo modo di vivere degli americani.

"The Illinois" (Il grattacielo alto un miglio, Illinois, USA, 1956) rappresenta l'altra possibilità indicata da Wright per l'urbanizzazione, ovvero quella di costruire delle gigantesche strutture che possano contenere centinaia di migliaia di persone. Anche questa tendenza poi non si è affermata. I grattacieli, con i loro alti costi di costruzione e di gestione, possono avere come funzione principale quella di conferire prestigio a chi li occupa, quindi sono prevalentemente destinati ad ospitare uffici di rappresentanza. Come abitazioni hanno avuto qualche difficoltà ad affermarsi. 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'invasione della struttura museale. Poco male per certi obbrobri dell'arte 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, esaltando invece all'infinito la sua ricerca del nuovo, la sua apparente trasgressione.

Il ruolo involontario che Wright assunse nell'America imperiale del secondo dopoguerra.

Wright fu un autodidatta che conosceva molto bene lo spirito dell'America, che sapeva disegnare, che cercava l'indipendenza dalle tradizioni europee. È importante collocare nel suo giusto posto la storia Wright, all'interno di un paese che stava creando un nuovo impero mondiale. Per tutta la vita Wright cercò rifugio e forza in Taliesin (che poi erano due, una nel Wisconsin ed una in Arizona). Wright non se ne rese conto mai, ma se guardiamo la pianta della villa non possiamo fare a meno di notare qualche somiglianza con le ville che si facevano costruire i ricchi patrizi durante i secoli d'oro dell'Impero romano. Certo questo accostamento farebbe andare su tutte le furie Wright, che era convinto di vivere in paese democratico pieno di giustizia e legalità, lontanissimo da qualsiasi reminiscenza classica e da qualsivoglia legame con sistemi politici negativi per la loro natura dittatoriale.



Pianta di Taliesin

Ma come sappiamo, in quella villa si verificò proprio la rivolta di uno “schiavo”, che invaso dall’ossessione di purificare, uccise la “compagna” di Wright, i due figli di lei ed altre quattro persone, un episodio da “basso impero”.

Wright aveva un forte desiderio di giustizia sociale, ma anche molti aristocratici della Roma imperiale avevano lo stesso atteggiamento, tanto che molti si fecero cristiani. Oggi diremmo che simpatizzavano per il comunismo. Wright aveva la nostalgia della famiglia patriarcale, ma ebbe quattro mogli e non si curò mai dei figli, in questo emulando suo padre e molti aristocratici della Roma imperiale. Fu un perfetto americano dotato di una cultura incompleta, la stessa che rimproverava ai suoi connazionali e in questo si differenziava da molti aristocratici dell’antica Roma. Quando andò in Giappone per costruire l’Imperial Hotel a Tokio, una sera si recò con i commensali a bere il caffè nell’unica camera calda, essendo riscaldata dal pavimento nel quale passavano i fumi di un piccolo fuoco. Rimase molto stupito. Ignorava che a Pompei esistono sistemi di riscaldamento simili.

WRIGHT VISTO DA UN SUO ASSIDUO STUDENTE (11)

Un certo Curtis Besinger nel 1932 sentì parlare di Wright. Nel 1939 gli scrive per chiedere notizie della scuola di Taliesin. Ma è incerto se frequentarla. Quando sa che la retta è alla sua portata, nell'estate si reca a Taliesin per trascorrere un week end di prova. E' ospitato in una stanza umida e buia ed è colpito dal contrasto tra la dura attività fisica richiesta agli apprendisti (che devono lavorare nei campi, costruire e restaurare gli edifici, preparare i pasti e pagare una retta) e le attività musicali, artistiche e ricreative che si svolgono. Ma rimane colpito favorevolmente dall'incontro con il carismatico Maestro già settanduenne. Nell'ottobre dello stesso anno, Besinger ritorna a Taliesin per restarvi con qualche interruzione sino al 1955. Besinger tende più a ricostruire che a incensare, offrendoci tre originali punti di vista.

Innanzitutto affronta un tabù taciuto dalla agiografia wrightiana: cioè quanto il misticismo della terza moglie Olgivanna abbia influenzato la vita della comunità di Taliesin e in parte l'opera del Maestro. Olgivanna, come è noto, era una appassionata discepolo di Gurdjieff, filosofo, mistico e teosofo che, attraverso la disciplina interiore, la musica e la danza, cer-

cava di raggiungere un equilibrio tra il corpo e lo spirito. Alla scuola di Gurdjieff sicuramente Wright si ispirò quando nel 1932 con la giovane e ferrea Olgivanna decise di aprire Taliesin a apprendisti paganti, per poter sopravvivere a uno dei ricorrenti periodi di crisi economica e professionale. Sulla teosofia di Gurdjieff si forma la capricciosa Iovanna, unica figlia di Wright e Olgivanna che, d'accordo con la madre, decide di trasformare Taliesin in una comunità misticamente orientata. Da qui una serie di scontri tra chi - come Besinger - a Taliesin si è recato solo per avvicinarsi all'architettura, sia pure all'interno di una filosofia di vita, e coloro che vorrebbero trovarvi le risposte religiose alle domande fondamentali della vita, praticando riti, danze, attività comunitarie. E anche - non è detto nel libro ma lo si evince chiaramente - di tensioni tra Wright, che, pur essendo attratto dal pensiero di Gurdjieff, alla fine venera l'architettura come sola religione, mentre Olgivanna vede l'architettura come una delle tante attività dello spirito. L'influenza di Gurdjieff ci apre uno squarcio sul misticismo wrightiano, che - se è bene non sopravvalutare - non bisogna neanche passare sotto silenzio.

Il secondo originale punto di vista che ci offre Besinger è relativo allo studio professionale. Gli incarichi che giungono a Wright, soprattutto a partire dal dopoguerra, sono centinaia. Particolarmente nel campo residenziale. E non possono essere affrontati da una sola persona, sia pur estremamente creativa e energica, che nel 1945 si avviava verso gli ottanta anni. Dalle memorie di Besinger emerge un'organizzazione professionale estremamente agguerrita, retta dall'energico John Howe, che all'occorrenza non esita a ripetere forme già sperimentati e che può contare sull'aiuto di numerose personalità di primo piano.

Il terzo contributo riguarda l'aspetto formale. Besinger sottolinea insistentemente l'importanza crescente delle matrici curve nell'architettura di Wright a partire dagli anni Trenta. Si tratta di un argomento rimosso da molta critica disposta a incensare le squadrate case di Oak Park a cavallo tra Ottocento e Novecento, i vassoi in aggetto della casa sulla cascata o le forme aerodinamiche della Johnson Wax. Il museo Guggenheim, con la sua espansiva spirale, è tollerato come eccezione. Alle curve, invece, Wright pare si sia dimostrato legatissimo, forse anche per quei motivi mistici che derivano dall'insegnamento di Gurdjieff. Tuttavia il risultato, a detta di molti visitatori del Guggenheim Museum, non sembra sia stato tanto brillante perché ammirare i quadri un poco di sghimbescio, mentre si percorre la spirale, non permette di avere una buona visione e provoca un leggero torcicollo.

Tutto questo assomiglia maledettamente alla vita che si conduceva nelle ville romane dell'età imperiale. Viene perfettamente riprodotto il clima esoterico con i riti importati, la cultura anch'essa in gran parte importata. Poi c'è la distanza che intercorreva tra il padrone, gli ospiti di riguardo, la moglie, i servi ed infine gli schiavi. Per chi non stava al suo posto c'era, e c'è tuttora, il braccio armato della legge. La microcellula sociale che Wright ha costruito nelle due dimore, Taliesin nel Wisconsin e Taliesin West in Arizona, è strutturata per ospitare le idee e gli impulsi del grande architetto, non è certo un modello esportabile. Vittorio Zucconi (12) ha scritto una pagina drammatica sulla tragedia di Taliesin, dove sono morti anche i due figli dell'amante di Wright.

Sin qui il racconto di Besinger. Parliamo ora brevemente della famosa casa sulla cascata. Sappiamo (2) 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 arrabbiò e lasciò inalterato il suo progetto. Poco dopo il termine dei lavori, quando vennero tolte le armature di sostegno, le terrazze si piegarono, rischiando 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 si è avuta notizia di una costosa manutenzione che poneva rimedio al loro pericoloso degrado.

Tutto questo per affermare che Wright, egocentrico e presuntuoso, è tuttavia uno dei pochi architetti, a cavallo del XIX e del XX secolo, degno di essere menzionato.

COME RECUPERARE IL CONSENSO DELLA GENTE. LA LINEA DI EDWARD DURELL STONE

Una campagna per restituire all'architettura il giusto contatto con l'opinione pubblica dovrebbe tener conto soprattutto degli architetti che avevano abbracciato lo Stile Internazionale e che poi lo hanno abbandonato scegliendo di ascoltare l'opinione della gente. Costoro sono particolarmente presi di mira dall'internazionale degli architetti allineati e quindi, se non vogliamo che soccombano dobbiamo aiutarli. Aiutarli non si rivela un'operazione sempre facile, poiché è vero che costoro hanno recuperato il favore del pubblico, ma a prezzo di opere in certi casi ferocemente dotate di uno strabordante cattivo gusto. In ogni modo non esistono alternative: o tentiamo il loro recupero nel mondo dell'arte, oppure cadiamo nelle fauci spietate delle archistar.

In particolare bisogna recuperare la figura di Edward Durell Stone (1902 – 1978). Stone è stato uno dei primi architetti ad adottare lo stile internazionale, ma dopo il 1940 se ne distaccò raggiungendo una sua notorietà con la realizzazione del suo primo lavoro non allineato: l'ambasciata statunitense a Nuova Delhi. Stone nacque a Fayetteville, nell'Arkansas, nel 1902. Si iscrisse all'università dell'Arkansas ma non conseguì la laurea. Il suo primo lavoro fu nella ristorazione del Massachusetts Hall ad Harvard come apprendista di Henry R. Shepley (1923-1925). Stone si trovò al MIT dove Jacques Carlu stava iniziando a sperimentare il modernismo. Dopo un periodo di studio in Europa, tornò in America nel 1929, giusto in tempo per vivere la grande crisi. Ma riuscì a fare dell'ottimo lavoro come gli interni dell'Hotel Waldorf-Astoria. L'incontro con Howard Myers, l'editore di *The Architectural Forum* gli permise di diventare una figura di primo piano nell'architettura moderna. Durante la crisi frequentò il Rose Restaurant che era un benefattore degli artisti ai quali venivano serviti i pasti insieme ad altri disoccupati. Durante quegli anni, dal 1935 sino all'inizio della seconda guerra mondiale, Stone arrotondò le sue entrate tenendo corsi serali all'Università di New York per architetti.

Verso la fine del decennio del 1930 Stone iniziò ad avere qualche dubbio circa l'uso dello stile internazionale nei progetti di edifici residenziali. Le difficoltà economiche avevano favorito l'impiego di materiali poveri e l'eliminazione degli ornamenti. Ma ciò che lo fece decidere fu il viaggio che nel 1940 compì attraverso il paese sino alla California.

Alla fine del viaggio Stone visitò Wright nei suoi due studi-laboratorio: Taliesin nel Wisconsin e Taliesin in Arizona. Vide così in che modo Wright costruiva tenendo conto dei due diversi ambienti naturali in cui si trovano i due studi. Le idee di Wright convinsero Stone a ripudiare lo Stile internazionale che gli apparve pieno di tradizioni europee, uno stile insensibile all'ambiente circostante ed alle tradizioni.

Alla fine del viaggio Stone visitò Wright nei suoi due studi-laboratorio: Taliesin nel Wisconsin e Taliesin in Arizona. Vide così in che modo Wright costruiva tenendo conto dei due diversi ambienti naturali in cui si trovano i due studi. Le idee di Wright convinsero Stone a ripudiare lo Stile internazionale che gli apparve pieno di tradizioni europee, uno stile insensibile all'ambiente circostante ed alle tradizioni.



Libreria a Palo Alto di Stone. E' chiara l'influenza di Wright.



Galleria d'arte moderna Huntington Hartford (1964).

Stone iniziò a costruire il suo stile ripartendo dalle radici americane, le cui origini risalivano ai tempi dei pionieri.

Durante un viaggio in aereo da New York a Parigi conobbe Maria Elena Torchio che sposò nel 1954 e che influì poi sul suo stile in architettura. Maria Torchio spinse Stone verso un'architettura più emotiva ed ebbe così un grande favore dal pubblico sino alla fine..

Vediamo ora alcuni architetti che ebbero un qualche ruolo nella resistenza al dominio dello Stile Internazionale. **Bruce Goff**(1904-1982) ha realizzato opere che sono un po' la caricatura di quelle di Wright, anche se viene indicato come un quasi suo successore. Nella lista dei non allineati viene inserito anche il finlandese **Alvar Aalto**. Questi gli architetti che hanno adottato i canoni del progetto organico. Una architettura creativa e interpretativa dei bisogni più significativi dell'uomo, in contatto e simbiosi con la natura. L'italiano **Paolo Soleri** (1919) ha evoluto le posizioni dei primi maestri fondando negli Stati Uniti l'**Arcologia**, fusione non solo sintattica delle due parole architettura ed ecologia. Un'architettura attenta alle relazioni ambientali tanto da divenire organicamente ecosistemica. Anche **Richard Neutra** (1892-1970) ha giocato un ruolo nello sviluppo dell'architettura organica, mantenendo un pericoloso ed equivoco contatto con l'*International Style*. In Italia l'architettura organica è stata annunciata e deformata nel dopoguerra da Bruno Zevi (1918-2000), il teorico dell'architettura, che ha fondato nel 1945 a Roma assieme a Luigi Piccinato, Mario Ridolfi, Pier Luigi Nervi ed altri, l'Associazione per l'Architettura Organica. Tra gli altri architetti italiani vale la pena ricordare Giovanni Michelucci (1891-1991), il creatore della chiesa sull'autostrada del Sole e Aldo Loris Rossi (1933). Non v'è stato però, un vero e proprio sviluppo di questa tipo d'architettura; si ritrovano elementi o singole opere di vari autori, che sono andati ad aggiungersi al variegato mondo del Razionalismo italiano.

Stone ebbe una lunga carriera piena di onori e soddisfazioni, pur essendosi schierato contro lo Stile Internazionale. Non fu in grado di fare opere eccelse, ma almeno produsse

architettura gradita alla gente, fuori dagli schemi dominanti. Oggi un architetto che si dichiara contro ha ben poche possibilità di lavorare. Più a meno la stessa sorte ebbero gli altri architetti non allineati con lo Stile Internazionale, o che se ne erano distaccati. La forza dirompente dell'architettura di oggi in realtà ha avuto inizio dopo il 1980, quando i mezzi di informazione di massa iniziarono a creare la fama delle archistar. Questa campagna mediatica ebbe l'effetto collaterale di togliere all'architettura dominante parte dei sostegni politici di cui aveva goduto. Ma l'architettura dominante continuò egualmente a dominare.

Un altro architetto avviato ad essere dimenticato: Kenzo Tange

L'architetto ed urbanista giapponese Kenzo Tange nasce il 4 settembre 1913 a Osaka in Giappone. Per quattro anni lavora con Kunio Maekawa, un discepolo di Le Corbusier. Nel 1946 diventa professore all'Università di Tokyo e crea il Laboratorio Tange dove ha come collaboratori Sachio Otani, Fumihiko Maki, Koji Kamiya, Takashi Asada, Arata Isozaki, Kisho Kurokawa e Taneo Oki. Nel 1949 vince il concorso per la realizzazione del Memoriale della Pace a Hiroshima. Il 1950 è l'anno della sua prima opera di rilievo, il padiglione di esposizione alla Fiera industriale di Kobe. Nel 1951 partecipa ai CIAM a Londra dove incontra Le Corbusier, Walter Gropius, e altri architetti dell'epoca.

Kenzo Tange acquista fama internazionale a cominciare dalla realizzazione del Centro della Pace di Hiroshima (1955-56), progettato nel 1946. Tange dirà che Le Corbusier è stato per lui il principale riferimento, ma per fortuna non ha detto il vero. Altre influenze provengono dall'opera di Michelangelo e dell'architettura tradizionale giapponese reinterpretata con i materiali moderni. Secondo il giudizio dei creatori dello Stile Internazionale, anche Tange ha assorbito troppo dagli elementi della tradizione locale.

La tematica di fondo, cui si attiene il lavoro di Tange in Giappone è l'integrazione dell'evoluzione dell'architettura moderna con la tradizione dell'abitare orientale, che propone modelli inconciliabili con le esigenze del vivere odierno. In questo nodo, apparentemente irrisolvibile, si muove l'opera di Tange.

A partire dagli anni '60, Tange si dedica maggiormente all'urbanistica e progetta il Piano per Tokyo, una megastruttura costruita nella baia, formata da isole artificiali collegate alla terra ferma da ponti. Delle sue opere, la maggior parte delle quali ha sede in Giappone, si trova testimonianza anche in Italia: a Bologna le torri del quartiere fieristico (1967), a Catania il quartiere Librino (1971), che fu un totale fallimento diventando uno dei quartieri più degradati della città.

Altri movimenti contemporanei all'International Style.

[L. Lippolis (14), A. Stanca (15), A. Nieddu (16)]

Molti movimenti hanno preparato il terreno al decostruttivismo. Tra questi dobbiamo ricordare il situazionismo, nato negli anni '50. Mentre il decostruttivismo può essere approssimativamente etichettato come uno "stile" di destra, al contrario il situazionismo nacque e morì orientato a sinistra. Fondatore e ispiratore fu **Guy Debord**, nato a Parigi nel 1931, e a Parigi morto suicida nel 1994. Di formazione anarchico-marxista, aveva fondato, nel 1957, l'Internazionale situazionista, movimento culturale che contestava la società consumistica in nome di un ideale di vita solidale.

Scrisse "**La società dello spettacolo**", di cui la prima edizione risale al 1967. Nel 1988, l'autore aveva aggiunto "*Commentari alla società dello spettacolo*" per ampliare e completare l'opera con la trattazione di quanto gli sembrava si fosse verificato nei tempi seguenti la sua comparsa.

Nonostante le reticenze dell'autore a divulgare i propri lavori, questi hanno rappresentato un fenomeno importante, essendo diventati i testi classici della contestazione.

Debord negli anni '60, aveva previsto quel che sarebbe accaduto ai nostri giorni. Tra segnali semplici e molto vaghi egli era stato capace d'intravedere il futuro ambiente umano e sociale ed identificarlo con quello dello "spettacolo". Spettacolo concentrato e spettacolo diffuso sono i temi principali nell'edizione del '67, spettacolo integrato nell'edizione dell'88 comprensiva dei "Commentari". Il primo dei tre fenomeni si verifica, secondo Debord, in società a regime dittatoriale, il secondo in regimi democratici, il terzo comprende entrambi e rappresenta l'ultima fase di un processo di spettacolarizzazione che, se allo stadio iniziale aveva risparmiato le periferie, ora ha ridotto a sé ogni spazio, tempo e luogo.

Nella sua indagine Debord accusa i proprietari dei mezzi di comunicazione di voler realizzare uno scollamento tra la vita reale di tutti i giorni e quella rappresentata nei media, attraverso la mistificazione dei fatti non più vissuti direttamente dalle persone, ma ideologicamente raccontati e rappresentati secondo una visione borghese di tipo consumistico. Inoltre, egli accusa i media di volere instillare nella società un modello di vita che fa del possesso dell'oggetto (qualsiasi oggetto) una realizzazione essenziale.

Si deve obiettare che ciò che oggi porta alla noia ed alla nausea è la perenne volontà di sovvertire, rinnovare, rifondare. Una volontà che si rivela essere solo distruttiva perché dietro non esiste un progetto valido, sensato per costruire una nuova realtà sociale e politica. In quegli anni l'utopia di un mondo nuovo affascinava molti, specialmente i giovani, gettandoli poi in amarissime delusioni. Oggi siamo usciti da quelle utopie vissute ad occhi aperti con l'uso sociale delle droghe? Con la felicità ottenuta per via chimica sono state annullati tutti i focolai rivoluzionari, così come gli psicofarmaci hanno ridotto la pazzia entro confini gestibili senza il ricorso alla violenza degli internamenti nei manicomi.

IL DECONSTRUTTIVISMO NASCE UFFICIALMENTE GRAZIE A PHILIP JOHNSON

È molto interessante, a proposito della diffusione del virus "Derrida", causa prima del sorgere del decostruttivismo, aggiungere qualche notizia sulla figura centrale dell'architetto Philip Johnson. Johnson nacque nel 1906 a Cleveland e visse sino alla ragguardevole età di 99 anni. Quando aveva superato gli ottant'anni Johnson, insieme a Mark Wigley, organizzò nel 1988 un'esposizione che lanciò l'Architettura decostruttivista, che da quel momento iniziò la sua diffusione planetaria. All'esposizione parteciparono sette architetti che del decostruttivismo sono riconosciuti essere stati i fondatori. Essi sono: F. O. Gehry, D. Libeskind, R. Koolhaas, P. Eisenman, Z. M. Hadid, il gruppo Coop Himmelblau. Il movimento non ha contorni definiti ma è costruito sulle comunanze "spirituali" dei componenti del gruppo. A questo successo mediatico Johnson arrivò avendo alle spalle una lunga storia, con risvolti politici che avrebbero definitivamente bruciato un comune mortale. Tornando molto indietro nel tempo si scopre che egli aveva aderito con entusiasmo al movimento del Bauhaus nel 1928 (nel 1928 Johnson aveva incontrato l'architetto del Bauhaus Ludwig Mies van der Rohe, che stava progettando il padiglione della Germania per la mostra di Barcellona del 1929. L'incontro fu per Johnson un colpo di fulmine, arrivò a simpatizzare apertamente per il nazismo e fu decisamente contrario agli ebrei, con tutti i rischi che con questo atteggiamento si possono correre in America. Johnson ritornò dalla Germania come divulgatore fanatico della nuova architettura del Bauhaus. Il viaggio in Europa, insieme agli amici Alfred H. Barr Jr. ed Henry-Russell Hitchcock, gli offrì un approccio diretto alle ultime tendenze dell'architettura europea. I tre misero assieme le loro scoperte in una esposizione di fondamentale importanza dal titolo: **"L'International Style: L'Architettura dal 1922"** tenuta al Museum of Modern Art, nel 1932. Il tema della mostra era presentare l'opera di Gropius e compagni e il titolo era ispirato da un precedente libro dello stesso Gropius. L'esposizione ebbe una profonda influenza ed è considerata l'evento che fece conoscere l'architettura moderna al pubblico americano. L'esposizione provocherà il risentimento di Lloyd Wright, che si sentirà mal rappresentato. Ma questo era fatale, il povero Wright era destinato a veder spegnere la sua fama a causa della nuova Architettura. Nella

chitettura. Nella pubblicazione che accompagnò l'esposizione Johnson ed Hitchcock stabilirono tre principi fondamentali della nuova Architettura:

1. privilegiare i volumi architettonici rispetto alla masse (in evidenza i piani rispetto ai pieni)
2. Rifiuto della simmetria
3. Rifiuto categorico delle decorazioni.

La definizione del movimento come uno "stile", con sue caratteristiche formali, da alcuni critici è vista come voler minimizzare l'influenza sociale e politica che molti professionisti europei invece avvertivano. Johnson partecipò anche a due oceanici raduni nazisti: a Potsdam nel 1932 e a Norimberga nel 1938. In qualità di 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.*** »

Quale maggior decostruttivismo delle rovine create da un bombardamento? Ecco rivelati i sentimenti di chi sarà uno dei maggiori esponenti di questa corrente.

Queste sue posizioni risalgono agli anni '30 del XX secolo.... Una cosa tanto più riprovevole in un americano! Eppure questo suo errore venne dimenticato ed egli non venne mai apertamente criticato per questa sua debolezza giovanile. Non con altrettanta generosità alla fine della carriera venne trattato Werner von Braun, che invece era tedesco, che in gioventù aveva obblighi di lealtà verso il suo paese e ovviamente aveva avuto simpatie per il nazismo, che dette un grandissimo contributo allo sviluppo delle attività spaziali americane. Tuttavia gli ebrei americani riuscirono a metterlo nei guai, dai quali si salvò morendo di cancro.

Pare che i grandi architetti godano di una totale impunità anche per le loro inclinazioni politiche. Johnson poté compiere la sua lunga carriera di architetto di fama mondiale, spargere a piene mani il "virus Derrida", senza mai sentirsi rinfacciare la sua giovanile adesione al nazismo. Recentemente Kazys Varnelis (13) ha cominciato ad avanzare critiche molto dure, ma non ha intaccato certamente l'Architettura decostruttivista.

Johnson ci viene presentato anche da Tom Wolfe (4), ma sotto un'altra veste. Infatti apprendiamo che l'inesauribile Johnson nel 1978, sempre pronto a saltare sul carro vincente, con una mossa imprevedibile era entrato nel filone postmodernista di Venturi progettando la sede centrale della AT&T a New York. Fece scalpore nelle conventicole il fatto che il palazzo avrebbe avuto la sommità simile ad un trumò in stile chippendale. I venturiani protestarono, gli ortodossi seguaci del Bauhaus si indignarono, ma il grattacielo venne costruito persino con il compiacimento dei committenti, cosa considerata superflua e persino disdicevole dagli architetti rigorosi seguaci del culto del modernismo.

Johnson ha continuato ad usare il Museum of Modern Art come pulpito da cui illustrare le meraviglie dell'Architettura moderna. 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.

Tutto questo per fornire un ritratto di chi negli USA è stato il più attivo sostenitore del decostruttivismo applicato all'Architettura. Ciò che può spiegare il successo personale di Johnson è che egli, a differenza della maggior parte dei suoi colleghi, prestò ascolto alle richieste dei committenti, in modo che alla fine attenuò il distacco tra architetto e società realizzando così opere non completamente orribili, perché almeno piacevano ai committenti. Infine sarebbe opportuno osservare che le dittature del XX secolo alle loro infamie non hanno aggiunto quella di cedere alle lusinghe delle varie correnti moderniste. Anzi per

molti anni, durante la guerra fredda, in occidente si criticava il regime sovietico perché si dimostrava sordo a tutta l'arte moderna, architettura compresa.

Alcune considerazioni.

L'Architettura oggi non è una scienza e neppure un'arte. Dell'Architettura attuale non esistono canoni illustrati in trattati universalmente accettati, quindi non esiste neppure un codice, una serie di regole. L'Architettura è nei suoi rappresentanti, i cosiddetti grandi architetti, che hanno tutti in comune l'essere grandi istrioni, che sanno ipnotizzare soprattutto i politici. Ma la gente ha bisogno di spazi costruiti ed alla fine accetta progetti assurdi.

È chiaro che la matrice dell'architettura modernista è dittatoriale, ma è difficile capire come sia stato possibile che questa architettura abbia messo radici proprio nelle democrazie.

Quando i progetti non saranno più scelti dai "principi democraticamente eletti (ed incapaci)" ma direttamente dai cittadini, probabilmente si potrà interrompere la follia del modernismo nella sua attuale forma decostruttivista.

L'Architettura moderna sfida impunemente i principi della democrazia e quelli dell'ecologia, ufficialmente due pilastri della civiltà occidentale. Non è da stupirsi se si pensa che essa nacque nel seno delle dittature del XX secolo, dittature che poi la respinsero perché la riconobbero essere inutilmente troppo antipopolare. Anche una dittatura cerca il consenso e non ha alcun interesse a suscitare risentimenti per questioni di stili in arte o in Architettura dopo che ha già imposto le sue direttive in questioni politiche. Invece in democrazia non si bada a questo aspetto perché tutti sono stati convinti che per definizione esiste un governo rispettoso della volontà popolare. Quindi sono ben rari i casi in cui tra una rosa di progetti la scelta viene affidata a votazione da parte del pubblico. Quanto all'ecologia sino ad ora non è entrata nei grandi progetti, ma ora si sta attuando una mistificazione introducendo correttivi ecologici ritenuti sufficienti ad assolvere tutta l'opera nel suo insieme.

I monaci progettavano le loro chiese ed i loro conventi sino ad inventarsi nuovi stili. Gli scienziati non sono capaci di progettare i loro laboratori e neppure hanno elaborato criteri ragionevoli per valutare i progetti che vengono preparati da architetti che spesso conoscono molto poco il lavoro degli scienziati.

Quando si costruiva il Campus dell'Università di Parma, dove ho insegnato, un consigliere comunale mandò questa sollecitazione al Rettore e al Consiglio di Facoltà: «*Desideriamo che gli edifici nuovi, oltre che essere contenitori di cultura, siano essi stessi cultura*». Richiesta giustissima ma impossibile da soddisfare in questi tempi. Gli edifici meno orrendi furono quelli di ingegneria, perché per la fretta furono realizzati con prefabbricati quasi standard. Per le altre facoltà erano stati necessari quasi venti anni ed alla fine si dovette provvedere ad opere urgenti di restauro poiché presto comparvero crepe ed infiltrazioni d'acqua. E' indubbio che tutta l'edilizia attuale (ed in particolare quella costruita dalle società immobiliari) trae vantaggio dall'attuale architettura degenerata. Infatti il 99% di ciò che si costruisce è confortevole, rispetta i regolamenti edilizi, esteticamente è meno che mediocre ma neppure costituisce un'offesa alla vista, non impegna la fantasia e non distoglie dal lavoro "produttivo". Pochi turbano le "colate di cemento" con improponibili riflessioni sull'estetica. Tutto l'interesse e il disprezzo di molti si concentra sugli edifici "monumentali" modernisti, assurdi e pazzeschi, contrari al bello, all'utile, all'ecologico e persino ai principi della statica. La loro funzione è quella di far assolvere la misera mediocrità del restante 99% di cui si è detto sopra. Le scuole di Architettura sostengono questi "monumenti" per mascherare il mare di mediocrità commerciale quotidianamente costruito, regalando grandi profitti agli investitori immobiliari.

Conclusioni

L'Estetica di Hegel portò a termine l'opera che nel campo dell'arte l'Illuminismo non aveva voluto completare. Venne tutto sottoposto all'analisi della ragione. Hegel negò qualsiasi valore all'arte del XIX secolo, in particolare a quel ritorno ad un Medioevo immaginario che invece infiammò molti artisti durante quel secolo e convinse anche le Chiese cristiane con il risultato positivo di creare almeno un'architettura sacra degna di questo nome.

Poi la dinamica ed il succedersi degli stili proseguì in modo fisiologico sino a che nel decennio del 1980 non comparve il miraggio del potere offerto dalla globalizzazione. A questo punto tutto venne congelato per favorire l'unificazione mondiale dell'arte e della cultura. Questo ovviamente venne fatto per poter avere il controllo dell'emotività dei popoli soggetti. Gli interessi economici non furono trascurati. Era importante poter influire sui gusti in modo che si potessero produrre beni e servizi standardizzati per tutto il pianeta, per realizzare enormi profitti planetari. 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. Altro architetto che non può essere esportato è Gaudì, che ha costruito per la città di Barcellona.*

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 assumere valori universali. 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 astratta internazionale.

Pochi architetti italiani poterono entrare nella rosa delle archistar mondiali, tra questi il molto mediocre Renzo Piano e Fuksas, costruttore del nulla. Per gli altri rimase solo la possibilità di firmare documenti roventi, quanto inutili, contro l'esclusione degli architetti italiani anche dalle commesse nazionali. La crisi economica globale (17) ha rallentato per ora l'invasione della grandi opere delle archistar, ma non si è verificato alcun ravvedimento ideologico.

Gli unici architetti degni di stima e di considerazione sono quei pochi che hanno saputo ri-allacciarsi alle tradizioni. Ma sono pochi e quasi sconosciuti al grande pubblico.

Note

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

2) John Silber- "Architetture dell'assurdo - Come il "genio" ha tradito un'arte al servizio della comunità", Lindau editore – (2009) Torino 2009

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

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

5) Dal dibattito tra Christopher Alexander e Peter Eisenman "Contrasti sul concetto di armonia in architettura" (Novembre 1982)

http://www.stefanoborselli.elios.net/scritti/dibattito_alexander_eisenman.htm

6) Peter Eisenman condusse una ricerca architettonica sulla dialettica degli opposti. Il lavoro si fondava sulle idee di Jacques Derrida, Noam Chomsky, Friedrich Nietzsche e Marcel Proust. E' stato il principale esponente del gruppo dei «The New York Five» con Meier, Hejduk, Graves e Gwathmey. Eisenman, oltre che architetto, è considerato un teorico dell'architettura "moderna". E' quindi una figura di primo piano nel firmamento dei grandi architetti, ed uno dei principali autori responsabili dell'attuale tendenza dell'architettura decostruttivista. Sulla rivista **Tempo Fermo** è stata pubblicata l'intervista: *Conversazione* di Andrea Serafini (A. S.) con l'arch. Renato Rizzi (R.R.), (titolare del corso di Teoria e Tecnica della Progettazione Architettonica presso l'Istituto Universitario di Architettura di Venezia). Eisenman viene descritto così:

«R.R.: È raro trovare una narrazione in un progetto architettonico, nella maggior parte dei casi quest'ultimo è completamente assente. Ma non sempre: prendiamo ad esempio un caso emblematico, quello di P. Eisenman. Eisenman è colui che ha favorito ma anche legittimato teoricamente in architettura, la dissoluzione della forma costruita, che ha introdotto nella disciplina l'uso di figure fluide e sovrapposte, le quali provocano sorprendenti effetti di rottura e di spiazzamento.»

Quindi Eisenman è proprio il rappresentante tipico dell'architettura oggetto dell'analisi critica di Rizzi. Ma non esce nessuna parola di biasimo. Rizzi ci presenta anche aspetti che Eisenman ha sempre preferito non sbandierare troppo:

«Ebbene, secondo il punto di vista della maggior parte dei critici, nell'opera di Eisenman non esiste "narrazione" (nel senso da voi inteso) ma solo un brillante (sic!) gioco linguistico. Pochi si sono invece soffermati sull'aspetto più importante del suo lavoro: il ricco patrimonio della cultura ebraica. In quanto ebreo, egli appartiene al mondo metafisico (?) e per questo è riuscito ad introdurre nelle sue opere narrazioni straordinarie. Purtroppo lui stesso cela la fonte di queste narrazioni, probabilmente perché non gradisce il riferimento alla cultura ebraica alla quale comunque appartiene. Ma allora bisognerebbe riconoscere, almeno schematicamente, la differenza che esiste tra la tradizione ebraica e la tradizione greco-cristiana. Tale differenza consiste nel fatto che quest'ultima si fonda sul riconoscimento dello spazio, della dimora, della città, mentre la prima privilegia il tema del movimento, il linguaggio, le cui parole fondamentali sono esodo, diaspora, olocausto. Se hai notato, la storia dell'architettura è priva di architetti ebraici, salvo il Novecento. Per quale motivo? »

Lo avevamo notato ma non volevamo tirare le conclusioni che sarebbero state ovvie: gli ebrei sono entrati nell'architettura quando questa è diventata adatta alla loro difficoltà a dominare il mondo delle immagini, mentre al contrario essi dominano molto bene il mondo dei numeri, delle parole e dei concetti astratti.

Certo non può essere un caso che da quando l'architettura ha cominciato la discesa verso l'abisso del nulla gli architetti di origine ebraica siano invece numerosi. La domanda più ovvia è: si sono costruiti loro una non-architettura adatta alla loro scarsa attitudine a gestire le immagini?

Che poi uno in quanto ebreo appartenga al mondo metafisico è cosa non del tutto ovvia. La mentalità ebraica è portata all'astrazione, ai numeri, alle concezioni esoteriche ed anche alla concretezza materiale, ma non pare che siano molto inclini alla metafisica se non a quella della dissoluzione, come si affretta ad affermare Rizzi, che così prosegue: «Nel frattempo l'Occidente è stato attraversato dalla corrente del nichilismo, anch'esso dissoluzione, specializzazione ed isolamento. Anche il nichilismo, voglio dire, conduce verso una fluidificazione delle forme poiché i principi fondamentali sono stati tranciati. Per la cultura ebraica, tutto ciò non corrisponde ad uno sguardo verso il futuro, ma ad un radicale ripensamento delle proprie origini (e, bisognerebbe aggiungere, dei propri simboli). La loro metafisica è quella del tempo e non dello spazio, del movimento e non della dimora, della dissoluzione e non della contemplazione, del linguaggio e non della forma. Se vista attraverso questo filtro, l'opera di Eisenman rivela delle grandiose narrazioni, dove sono ricorrenti alcuni archetipi simbolici prelevati dall'origine della tradizione ebraica. Simboli che tra l'altro puoi trovare chiaramente iscritti nella Kábala la quale costituisce un sorprendente repertorio di "immagini simboliche" espulse dall'ortodossia ufficiale, che sono in relazione con gli eventi storici che questo popolo è stato costretto ad affrontare e subire. La rielaborazione dell'evento storico viene sublimato all'interno di una figura simbolica, che stanno alla radice di questa cultura. Eisenman ha attinto a questi simboli e li ha trasportati nel mondo dell'architettura.

A.S.: Ma allora dovremmo chiederci se i suoi progetti e le sue costruzioni, oltre ad essere interpretate come un'espressione dell'ebraismo, possono anche essere giudicate come pure forme, forme che vogliono esibire se stesse in quanto riuscite. Non solo, c'è anche un altro problema secondo me. E cioè che la narrazione in archi-

tettura potrebbe essere anche intesa come svolgimento spaziale, anche se nel caso di Eisenman le cose si complicherebbero non poco. Mi riferisco all'abitare una costruzione attraversandone lo spazio fisicamente.

R.R.: *L'abitare costituisce la funzione concreta di un'architettura, ma il suo senso risiede ad un altro livello: la bellezza, per esempio.*

A.S.: ... Quello che qui chiamiamo "significato", diventa "funzione" in una forma concreta realizzata allo scopo di risolvere un determinato problema pratico. Il quale, per una costruzione, è proprio quello dell'abitabilità.

R.R.: *Ma non sempre l'abitare costituisce la funzione principale di una costruzione. Se prendessi ad esempio una villa palladiana, La Rotonda, e ti chiedessi: quale è il suo scopo prevalente, l'abitabilità o la rappresentazione?*

A.S.: **Certo, in questo caso sarebbe la rappresentazione.**

R.R.: *Infatti. La rappresentazione di un'idea metafisica, quella rinascimentale, che risponde egregiamente anche alla funzione dell'abitare. Certamente per Palladio il concetto di abitare aveva una pregnanza diversa rispetto a quella che noi oggi diamo allo stesso termine. Per lui l'Uomo possedeva dignità e rango divini, per questo doveva abitare nei templi. Per noi invece è un bipede che dev'essere sistemato ergonomicamente, nel minimo spazio. Che miseria. L'abitare allora in quanto tale non varia, perché corrisponde ad una necessità elementare dell'uomo: per così dire, è una costante neutra. Diversamente il suo senso cambia. Penso al progressivo riduzionismo, all'inscatolamento dei vani abitabili, stretti da solai sempre più vicini e diventati, da raffigurazioni di volte celesti quali erano un tempo, a semplici loculi, delle "bare" entro cui infilarli, come puoi trovare a Tokyo. Ripeto, quello che mi preoccupa maggiormente è l'attuale assenza di un mondo metafisico, e quindi l'impossibilità di una sua rappresentazione.»*

Il concetto di mondo metafisico qui sembra sia un po' vago. Esso comparirebbe nella mentalità ebraica, mentre sarebbe scomparso nella civiltà attuale; esisteva nel Rinascimento ma non è chiaro se abbia dato un contributo alla civiltà di quel periodo.

7) A. Tempi, *Il posto del male - Fine dell'Arte e fine della Storia* (Parol on line, dicembre 1999) © 1985/2003 Parol - quaderni d'arte e di epistemologia

8) A. Hauser, «*Storia sociale dell'arte*», volume secondo, Einaudi, 1964.

9) L'estetica di Hegel, Progetto sponsorizzato dalla sezione non Profit dello studio grafico BloomArt - L'estetica di Hegel - Quello che mi passa per la mente – Filosofia 16 Novembre 2008 –

L'Architettura: è considerata da Hegel la più povera delle arti perché non esprime in maniera adeguata l'essenziale, ovvero è un'arte incompleta perché non manifesterebbe lo spirituale nella materia che essa adopera per le sue opere.

10) W. Lepeinies, *"Berlino non è mai stata un'Atene sulla Sprea"* [W. Lepeinies, *Ascesa e declino degli intellettuali in Europa*, Roma-Bari, Laterza, 1992.]

11) L. Prestinzenza Puglisi, recensione del libro: Curtis Besinger, *Working with Mr. Wright. What it was like*, Cambridge University Press, Cambridge 1997.

<http://www.prestinzenza.it/articolo.aspx?id=92>

12) Vittorio Zucconi: *Frank Lloyd Wright: Quell'amore finito tra le fiamme di Taliesin*,. Repubblica — 12 dicembre 2007 .

« La collina su cui è stata costruita Taliesin sta lentamente scivolando a valle, nella terra soffice del Wisconsin impregnata dall'acqua dei Grandi Laghi, minacciando di portare con sé la casa di Frank Lloyd Wright, l'uomo che cambiò l'architettura del XX secolo e che tra queste mura costruì insieme il monumento al proprio genio e il mausoleo del proprio unico, grande amore. "Taliesin" si chiama la casa, che lui, gallese di origine, battezzò in onore del primo poeta celtico del VI secolo. Wright, mentre si arrampicava ... sui fianchi della collina verso il fumo che si alzava dalla villa, una sera di mezza estate del 1914, aveva la speranza di trovarvi dentro, ancora viva, una donna, colei che aveva distrutto la sua vita di artista e che gli aveva dato la sua vita di uomo. Mamah, la chiamavano, anche se il suo vero nome era Martha Borthwick Cheney e portava i capelli scuri raccolti in una grande crocchia attorno al volto pallido, illuminato da grandi occhi verdi. Frank l'aveva incontrata cinque anni prima, sul cantiere di una villa nel vicino Illinois che aveva disegnato per il marito, l'ingegner Edwin Cheney. I due erano stati visti molto spesso, troppo spesso, correre insieme sulla Studebaker di lei, sulle strade sterrate della grande prateria e già questa donna, peggio, questa signora maritata e madre di due figli, che guidava la macchina nel 1909, aveva fatto

parlare non poco. Ma non era che un venticello rispetto all'uragano che si sarebbe alzato quando sarebbe divenuto chiaro che i due, Frank e Mamah, il padre di sei figli e la madre di due, erano amanti. Si accese e si consumò una storia d'amore che da scandalo di provincia divenne un manifesto protofemminista e infine un insulto ai costumi e alle ipocrisie del tempo. Questo amore straproibito, nella sua manifestazione scandalosa, finì la notte del 15 agosto 1914, nei giorni delle stelle cadenti e delle dichiarazioni di guerra che all'altro capo dell'Oceano Atlantico le nazioni europee si stavano scambiando verso l'inutile strage della Grande Guerra. Mamah era in casa con i due figli bambini, John e Martha, con gli apprendisti e assistenti del marito che studiavano e lavoravano con lui nella villa che serviva da laboratorio, da cantiere e da casa colonica per campi e allevamenti intorno secondo le visioni neo-bucoliche di Wright. Frank era a Chicago, impegnato nel progetto dei Midway Gardens a cinque ore di treno da Taliesin. In quella casa, che oggi una Fondazione cerca di tenere in piedi sopra la collina che slitta, lei si sentiva sicura. Trascorreva lì tutte le estati con i due figli, che il marito le affidava per la bella stagione, dopo il divorzio che invece la moglie di Frank, Kitty, la madre dei suoi sei figli, non voleva concedere, convinta che lui sarebbe tornato a casa dopo "l'avventura". I quotidiani e le gazzette di Chicago e di Milwaukee li avevano linciati in pubblico, con editoriali e cronache ribollenti di moralismo. Lei era la donna perduta, l'infame che aveva lasciato il rispettabile marito e scaricato i bambini. Lui il "*genio e sregolatezza*", il non più giovane architetto (aveva 42 anni quando conobbe Mamah) che aveva buttato una carriera importante per una donnaccia. Le commesse per le sue rivoluzionarie case della prateria si erano inaridite. I pastori tuonavano dai pulpiti. Mamah e Frank avevano tentato di fuggire in Europa, dove i disegni di Wright fatti per un cliente tedesco l'avrebbero fatto conoscere e venerare dai giovani architetti che si preparavano a costruire e ricostruire due volte l'Europa. Avevano abitato anche a Fiesole per un anno. Ma il richiamo delle grandi praterie del Midwest americano, e poi del Nord, li aveva riportati nel Wisconsin, nella villa Taliesin. Mentre si arrampicava su quella collina, la notte del 15 agosto 1914, Frank Lloyd Wright sapeva. Chi lo aveva chiamato al telefono a Chicago era stato vago, ma in fondo chiaro Quando arrivò tra i ruderi fumanti, non ci furono più dubbi. Sulle scale di pietra, fra le travi smozzicate e le vetrate fuse, uno dei suoi assistenti piangeva, annerito. «*Mamah è morta subito, non ha sofferto*», ma non era vero. Mamah aveva capito che il cuoco Julien, un afro americano delle Barbados, fino ad allora fedelissimo, aveva deciso di far pulizia in quel nido di peccatori. Aveva cercato di fuggire Mamah, ma Julien aveva diligentemente inchiodato le finestre, le aveva cosparse di benzina e aveva appiccato il fuoco. Lungo il corridoio che porta al grande spazio "living" aveva inseguito e raggiunto la donna. L'aveva colpita alla testa, e poi abbattuto la figlia Martha di nove anni, poi raggiunto e ucciso il figlio John di dodici, e altre quattro persone in casa, sette morti. La moglie dell'assassino dirà che Julien era stato ossessionato dalle prediche di dannazione contro i suoi "padroni" e soprattutto contro quella "Jezabel", quella "puttana" di Mamah, nel linguaggio della Bibbia.

Wright scriverà poi al Weekly Home News, il settimanale delle buone madri di famiglia, che «*Mamah si era ribellata a un mondo nel quale una donna è ancora proprietà del marito*». «*Ma io ricostruirò quella casa, affinché lo spirito dei mortali che l'hanno amata continui a vivere nello stesso luogo. La mia casa è ancora lì*». Fu di parola e Taliesin rimase la sua casa, e la casa di Martha "Mamah" Borthwick, fino alla morte, nel 1959, a 92 anni. Soltanto alla fine si rassegnò a mettere una pietra con il nome di lei sopra la fossa dove era stata sepolta, nelle notti di San Lorenzo del 1914. La pietra è adagiata sull'erba dove anche lui è sepolto. »

13) Kazys Varnelis, "We Cannot Not Know History - PHILIP JOHNSON'S POLITICS AND CYNICAL SURVIVAL", Journal of Architectural Education - November 1994

14) Leonardo Lippolis: *L'architettura secondo Guy Debord*, nel saggio «La nuova Babilonia» uscito per Costa & Nolan - 09-05-2007

<http://www.awn.it/AWN/Engine/RAServePG.php/P/47161AWN1000/M/40501AWN1006>

15) A. Stanca, recensione di: *Come finisce la storia (Apparire più che essere)*

<http://www.edscuola.it/archivio/antologia/recensioni/debord.htm>

..... Nella storia del pensiero era avvenuto, in epoca moderna, un passaggio determinante: dall'essere si era passati all'avere ed ora si era giunti all'apparire, cioè al non essere. E questo per tutto quanto fa parte dell'uomo, cioè vita, costume, politica, cultura, arte, scienza. Politici so-

no, infatti, anche uomini corrotti, scrittori, poeti sono anche presentatori televisivi. Non ci sono più ruoli, di scienza si dicono esperti anche "i fornai". E' questo "lo spettacolare integrato" di cui Debord dice nei "Commentari". Qui le sue analisi sono più vicine ai nostri tempi, più aggiornate, e l'autore perviene a gravi, allarmanti constatazioni: la vittoria della finzione sulla realtà, della copia sull'originale, della forma sul contenuto è ormai totale. Per Debord non c'è più niente di autentico giacché tutto è concepito, prodotto, vissuto, tutto esiste, si muove in funzione dell'immagine che deve suscitare all'esterno presso chi guarda o sente o segue, il quale, a sua volta, lo fa obbedendo ad altri bisogni o richieste di apparenza. E' questa "la società dello spettacolo" ed in essa anche le più elementari, le primarie espressioni della vita dell'uomo quali la famiglia, l'istruzione, il lavoro, i sentimenti, i pensieri, le aspirazioni, seguono tutte una direzione unica, quella di conformarsi all'ambiente, al costume, alla moda, alla tendenza del momento sopprimendo qualunque bisogno o richiamo interiore, qualunque autenticità e verità.

L'esterno vale più dell'interno, la forma più del contenuto: tutto deve apparire quasi si trattasse solo di oggetti, di merce, come se si fosse in una mostra permanente ed infinitamente estesa. La società, il mondo sono ormai completamente materializzati, un'immensa costruzione è sorta sulle rovine di ogni valore dello spirito, della morale.

Un infinito, sterminato presente ha annullato ogni passato, ogni storia e fatto dell'esistenza una scena senza confini poiché tutto, ovunque e sempre si modifica secondo quanto richiesto dalla circostanza, si adegua a come è necessario apparire.

Una realtà privata di ogni riferimento stabile o valore obiettivo perché perennemente cangiante, modificantesi e, quindi, impossibile da cogliere, fissare, definire, è una realtà inesistente, una realtà cancellata dal suo spettacolo.

Possono sembrare eccessive, sconsolanti queste conclusioni del Debord e, tuttavia, vanno riconosciute: se oggi si parla di fine di ogni manifestazione o relazione o condizione umana ove la spiritualità o, in genere, l'interiorità ha un posto preminente, se l'individualità, la socialità, l'umanità si sono materializzate, se l'uomo è divenuto un oggetto come tanti altri, se ha accettato, in qualunque condizione si trovi ad agire, a vivere, di valere per quel che appare e non per quel che è, significa che ogni valore permanente è finito, che la spettacolarità e la sua perenne mobilità hanno invaso tutto e che il fenomeno è di proporzioni incalcolabili e destinato a non avere fine.

..... La sua vita condotta quasi completamente in una solitudine altera e sdegnosa, la sua rinuncia ad ogni pubblicità che riguardasse la persona o l'opera, la sua morte provano che se Debord è stato lapidario, esclusivo, assoluto nella scrittura, fragile, debole è stato nell'animo, continuamente in pena perché estraneo, in ogni momento, a quanto gli avveniva intorno, diverso da tutto ciò che lo circondava fino a convincersi di essere inutile e sottrarsi al contesto.

16) A. NIEDDU: *PERSONAGGI DEL SITUAZIONISMO*, (H)ORTUS RIVISTA DI ARCHITETTURA

http://www.vg-hortus.it/index.php?option=com_content&task=view&id=162&Itemid=36

Da Alessandro Nieddu:

«I situazionisti hanno alla base l'idea di rivoluzionare la società attraverso una nuova visione di arte sperimentale, libera da qualsiasi precedente tradizione culturale. Per attuare questa sorta di sovvertimento (che presuppone un sovvertimento della stessa società) essi fanno uso di diverse forme d'arte come: la letteratura, la poesia, il cinema, l'architettura e la pittura; ma sarà l'architettura a rivestire il ruolo principale e a rappresentare, in qualche modo, il fulcro dell'ipotesi palinogenetica e rigenerativa della società (dal bollettino dell'Internazionale Situazionista, «I.S.» n.1, giugno 1958)

Nella città ligure di Cosio D'Arroscia, i componenti dei gruppi CoBrA, Internationale Lettriste, Comitato Psicogeografico di Londra, il Movimento Internazionale per una Bahaus Immaginatista (MI-BI), e tutti gruppi artistici operanti nell'Europa del secondo dopoguerra, nel 1957, formeranno un più ampio raggruppamento che prenderà il nome di **Internazionale Situazionista**. Tale Internazionale Situazionista voleva creare nuovi paradigmi per una società più libera dove a predominare siano le stesse passioni creative e spirituali dell'animo umano. Lo scopo principale che si prefiggeva il movimento è quello di "creare delle situazioni", definite come "*momenti di vita concretamente e deliberatamente costruiti mediante l'organizzazione collettiva di un ambiente unitario e di un gioco di eventi*" (op. cit.). Queste situazioni, avrebbero dovuto trovare attuazione all'interno di un ambiente unitario, concepito come unità fisica, reale, dove momenti di vita liberi da vecchi con-

dizionamenti culturali e sociali, sottoposti alle sole regole del gioco e del comportamento ludico, avrebbero creato nuove opportunità creative.

I situazionisti sviluppano quella che è chiamata la Teoria dell'Urbanismo Unitario, che diventa la generatrice del processo creativo dei nuovi ambienti unitari. Applicando questa teoria provano a creare una sorta di opera d'arte totale, al cui processo devono confluire tutte le arti. Essi, utopisticamente, inseguono il sogno creativo di altri gruppi artistici che hanno operato prima dei situazionisti, come le avanguardie storiche del primo cinquantennio del XX secolo, quali: Futurismo, Dadaismo, Costruttivismo e Surrealismo. Nello specifico, i situazionisti cercano di creare un ambiente reale e concreto, in cui attuare la dimensione ludica della vita e il libero dispiegamento delle passioni. L'architettura è usata per ricreare nuovi ambienti per la vita quotidiana, attraverso la realizzazione di nuovi quartieri tematici o "*quartieri di stati d'animo*", come li definisce Gilles. In altri termini, si prefigura una nuova architettura che, attraverso un gioco di effetti d'atmosfera, dia vita al "*quartiere dell'allegria*", al "*quartiere della passione*", al "*quartiere della sorpresa*", al "*quartiere del sogno*", al "*quartiere della paura*", in cui vengono esaltati gli stati d'animo più semplici. Tutto questo porterebbe a realizzare una sorta di controllo sociale dei sentimenti, una forma di violenza da dittatura orwelliana. La giustificazione "scientifica" sarebbe nella Psicogeografia, che dovrebbe studiare gli effetti dello spazio sulla psiche umana.

Dopo i surrealisti, negli anni Venti e Trenta del Novecento, i situazionisti sono i primi a tentare una nuova sintesi tra arte e politica. Lo scopo è quello di utilizzare l'arte per rivoluzionare la politica e quindi la società. E' questa la prima spinta ideologica attraverso cui vengono compiute le prime teorizzazioni del movimento. Rivalutando il concetto di sperimentazione, caro a tutte le avanguardie, l'I.S. ritiene che si debbano combattere le ormai obsolete idee del "movimento moderno". Perciò si dichiara antimoderno, ritenendosi contemporaneo alla propria epoca perché sempre aperto alle realtà in continuo divenire. New Babylon - Constant Nieuwenhuys, olandese, architetto e pittore, è riconosciuto come uno dei protagonisti indiscussi della stagione utopica dell'architettura del dopoguerra. E' l'inventore di New Babylon, modello di città in divenire, adatto ad una popolazione nomadica sempre disposta al cambiamento, senza legami con vecchi modelli sociali che si rifanno alle "ormai obsolete ideologie della proprietà privata e della sedentarietà". Gli accampamenti dei nomadi e i parchi gioco sono i suoi modelli ideali. Il tentativo operato dall'architetto olandese è quello di riportare l'architettura e l'urbanistica nelle mani dei suoi proprietari, gli abitanti, che saranno così liberi di scegliere e modificare in qualsiasi momento, in base ai loro bisogni e desideri, il proprio habitat. La sua New Babylon è immaginata temporanea, mutevole, ipertecnologica, ludica, nomadica la creazione delle situazioni è spontanea e naturale, il desiderio ed il suo soddisfacimento la fanno da padroni (e ne sono lo scopo). ... La prima immagine di New Babylon esce nel 1957 sulla nuova edizione situazionista di «Potlacth» (rivista dell'Internazionale Lettrista). La città dovrebbe apparire, ad un osservatore che la percorre, come sospesa sulla propria testa, non vi trova né strade, né marciapiedi, non essendoci una vera e propria città, ma uno spazio senza confini o, comunque, dai confini instabili, sempre mutevoli in base ai desideri alle esigenze che si manifestano. nella società di New Babylon non c'è lavoro, è stato eliminato, tutta la produzione è stata automatizzata. L'intera città è creata solamente per il soddisfacimento dei veri bisogni dell'uomo, quelli che la società del benessere capitalista borghese tende a nascondere. New Babylon è la città per una società del desiderio dove l'uomo dedica tutta la giornata alle attività creative. Non si troveranno cartelli stradali che ci indicano direzioni, non essendoci direzioni da percorrere, Nel 1960 Constant abbandona il "movimento situazionista" per forti divergenze con Debord e con gli altri. E' accusato di appoggiare l'imperante industrializzazione della società, attraverso il suo continuo ricorso alla tecnologia. Egli stesso aveva affermato più volte che i progressi scientifici e tecnologici avrebbero potuto costituire la base per la creazione di una nuova società, quale era quella prospettata dalla sua New Babylon. Ma ormai la deriva politica situazionista è cominciata e Constant prende una sua autonoma strada. Nella Scuola di Ulm l'impostazione generale era, per finalità e scopi, la stessa del Bauhaus, ma si differenziava fundamentalmente nel metodo d'insegnamento, essendo state escluse materie come la pittura, le ricerche nel campo dell'immagine, della fantasia, dei segni, sostituite da un'istruzione puramente tecnica di industrial design, architettura e urbanistica. La finalità era quella di realizzare un'università della forma e della funzione, che avesse il culto esclusivo dell'estetica e dell'utilità, con un'assoluta enfattizzazione degli strumenti scientifici e matematici. Questa era l'impostazione didattica della Scuola di Ulm che voleva essere la continuazione di quella ben più famosa del Bauhaus, dove avevano insegnato Paul Klee

e Vasilij Kandinskij. (si veda: Francesco Careri, Constant. *Una città nomade*, Testo e immagine, Torino 2001).

17) R. Giovanelli, La crisi economica globale bussa anche alle porte dell'architettura.

<http://www.lacrimae-rerum.it/documents/0-LACRISIECONOMICA1.pdf>

R. Giovanelli, *La Civiltà della macchine*, 2 settembre 2006,

<http://www.lacrimae-rerum.it/documents/3-9-06Laciviltadellemacchine.pdf>

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 queste 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 una 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 demotica.»

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 loro 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 saggio 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 eteroclita 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 possenga 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 Ortega scrive 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 volerli 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 api-

ce, 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, duPLICandola 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.

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 scientifica 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.

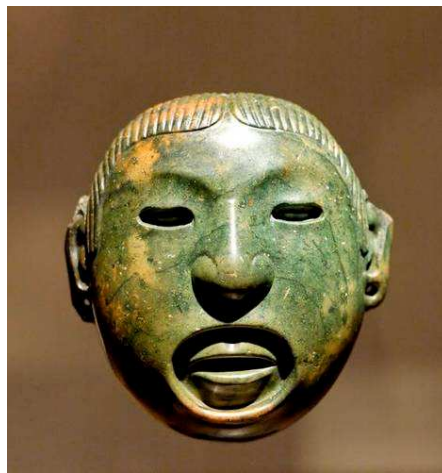
La popolazione azteca diminuì da 25 milioni a 6 milioni in 30 anni dalla conquista. La storiografia moderna ha trovato che uno dei fattori decisivi, che rese possibile la conquista e la sottomissione delle culture e degli imperi dell'America centrale da parte degli europei, fu la catastrofe demografica 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 rimanessero 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 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 sì è limitata a sostituire una religione con riti fondati su sacrifici umani. E' stata una trasformazione radicale dell'anima dei popoli in cui è entrata, come è avvenuto per i popoli dell'America prima di Colombo. 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 aprendo il mantello, con cui le aveva avvolte, stampata sul mantello comparve l'immagine della Madonna.



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

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 Pérez, 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. 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 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 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 azteca, 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 per 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, mistero e riti che invece entreranno nell'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 ne la 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 atteggiata, 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, ovviamente; 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 impossessati 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 «impossessò» dell'opera, traendovi l'esaltazione della fede repubblicana. Rispetto a Guernica si debbono fare alcune considerazioni: la Rivoluzione francese non influì sull'evoluzione dell'arte, non provocò una rottura traumatica ed irreversibile con il passato. 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 distruttiva e l'arte ne sarà lo specchio, concorrendo ad esserne uno strumento, come ben si può vedere dal quadro truffa: la Guernica di Picasso.



Il giuramento degli Orazi di David (1785)

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 al bello ed all'arte. La loro vita fu intensa e tragica, ma oggi è difficile comprendere come entrambi, immersi in vicende tumultuose e drammatiche, 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.

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.



Paul Rubens ritratto di Carlo il temerario

Quando Carlo 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.

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

I Borgia (Borja), 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 Alessandro 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.



Ritratto di Cesare Borgia, autore ignoto

Nel dicembre 1499, Cesare Borgia risale 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 si deve dire anche 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 sino ad essere ingannato 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=AFQjCNHuFCPVT0f3Jr4CsWwrgXEc_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)

Berenson e la lunga farsa dell'arte moderna

26 02 2010



Bernard Berenson

Sull'arte moderna si è costruito un cumulo di polemiche, tradotte in un fiume di libri e di congressi. Molte idiozie tragiche e violente che vengono spacciate per cultura. La prima idiozia si annida nel concetto di libertà, una libertà che è diventata obbligatoria. Mai gli artisti e gli uomini furono meno liberi di oggi. La riduzione degli antichi vincoli fisici è solo il risultato di nuovi vincoli ideologici fortissimi, creati dai nuovi mezzi di comunicazione di massa.

Andando alla ricerca dei pochi sostenitori di Pietro Annigoni, mi sono imbattuto in quel grande personaggio che è stato **Bernard Berenson**, nato vicino a Vilnius in Lituania nel lontano 1865, da una famiglia ebraica di piccoli commercianti di legname che pochi anni più tardi, quando Bernard aveva appena dieci anni, scelse la via dell'emigrazione negli Stati Uniti stabilendosi a Boston nel 1875. Ma Berenson visse poi per gran parte della sua lunga vita a Firenze (1),

A dire il vero quando ha distribuito patenti di falsità o certificati di autenticità pare che qualche pasticcio l'abbia combinato e non tutti in buona fede. Ma Berenson ha un punto a suo favore: è ebreo e di questi tempi dovendo muovere qualche critica a quella nobile stirpe, è opportuno farlo utilizzando uno di loro. Così si evita l'accusa di antisemitismo, oggi più infamante e pericolosa di quanto lo fosse un tempo quella di eresia durante gli anni ruggenti della Santa Inquisizione.

Ora il raffinato Berenson nel 1945 ha scritto un libro: *Aesthetics, Ethics and History in the Arts of Visual Representation*, uscito in Italia nel 1948 per Electa Editrice di Firenze con il titolo: **Estetica, Etica e Storia nelle Arti della Rappresentazione Visiva**, in cui troviamo il capitolo: "Gli ebrei e l'arte visiva"

«Gli Indù, che i seguaci d'Alessandro riuscirono ad ellenizzare per metà, erano molto più ricchi e artisticamente più dotati dei poveri montanari che col nome di Giudei occupavano allora il retroterra della costa palestinese. Né essi né i loro padri possedevano alcuna specie d'abilità plastica o addirittura meccanica. I loro documenti narrano che per gran parte del loro periodo eroico non c'era un fabbro in tutta la loro terra. Gli stessi documenti con-

fessano che quando il loro Roi Soleil (re Salomone) ... volle edificare un tempio al suo Dio, dovette ottenere da Tiro non solo i materiali ma anche gli operai. Di quest'edificio non resta traccia, e neppure alcuna di qualsiasi oggetto plastico che ne facesse parte (2). ... Di fatto Israel in tutte le epoche non ha manifestato nulla d'essenzialmente nazionale nelle arti plastiche, né nell'antichità, né durante il Medioevo, né oggi. Il conio del loro periodo maccabeo è il più scadente conio ellenistico. Se possiamo fidarci delle riproduzioni degli ornamenti in rilievo, a giudicare dal candelabro a sette bracci che può vedersi sull'arco di Tito, codesto oggetto di culto ha sufficiente carattere ellenistico per ritenerlo fabbricato per Erode da orefici greci. ... Perfino in tempi recenti, quando gli Ebrei emancipati dal ghetto si sono messi a coltivare la pittura, la scultura e l'architettura, essi non si sono dimostrati né originali, né per nulla ebraici. Sfido chiunque a indicare nell'opera di Liebermann, di Pissarro, di Rothenstein, di Modigliani, di Messel, di Antikolski, di Epstein, di Chagall, o di Soutine, qualcosa di specificatamente ebraico eccettuato qualche volta il contenuto. »

«Lo stesso avvenne nel Medioevo e nel Rinascimento. Nel tre e quattrocento le illustrazioni dei libri ebraici non sono troppo rare nel mondo latino, Quelle fatte in Germania, come lo è sempre stato ogni cosa ebraica in quelle regioni, esageratamente teutoniche. Analogamente le miniature per testi ebraici eseguite nel quattrocento a Bologna o Parma, Modena, Reggio o Ferrara, sono esageratamente emiliane. Gli ebrei come i loro cugini ismaelitici, gli Arabi, e invero come tutti i Semiti puri (ammesso che ce ne siano) hanno dato prova di scarso talento per le arti visive, e di nessuno per le figurative. L'arte della Mesopotamia, comprendente i bacini dell'Eufrate e del Tigri e le loro dipendenze, è di origine sumera e non semitica. Così non solo non è semitica la scultura assira (i celebri leoni barbuti) e la ittita, e tutta la babilonese, ma lo stesso deve dirsi dell'arte dell'impero semitico occidentale,

Agli Ebrei appartennero gli splendori e i rapimenti della parola. La letteratura ebraica non solo ha fornito ispirazione e conforto a cristiani e maomettani, ma ha foggato o rifoggato i loro strumenti di espressione. Il Vecchio e il Nuovo Testamento, il secondo anche più ebraico del primo (il quale fino alla schiavitù di Babilonia è israelitico anziché giudaico) sono presupposto, sostrato e parte integrante del cristianesimo e presupposto, se non parte integrante, dell'Islam. Parlo in senso culturale, non in quello dottrinale. Il cristianesimo compì la giudaizzazione del mondo antico, la più grande rivoluzione che abbia registrato la nostra storia. ... il cattolicesimo ... nella fraseologia, perfino nella sua organizzazione e gerarchia ecclesiastica è così pregno di usi ebraici che può ben essere considerarsi un giudaismo portato fuori della tribù e universalizzato. Il mondo Antico aveva perduto ogni fiducia nella sua visione dell'universo e del destino umano. Soltanto gli Ebrei conservavano una dottrina semplice, chiara e plausibile, che poteva rivolgersi ai perplessi, ai disgregati, ai disperati. Il mondo non l'ha ancora esautorata. ... Col quinto secolo dell'era nostra, il mondo ellenistico era così giudaizzato, che la sua letteratura vivente, mentre conservava le radici, la grammatica ... del greco, stava assimilandosi all'ebraica. ... La parola "ellenico" cessò d'avere un senso etnico o perfino culturale, per divenire sinonimo di "pagano". L'arte vivente era dedicata ... a illustrare il canto e la storia ebraici. E tuttavia non si possono scoprire tracce di forme d'arte ebraiche, o di qualunque iconografia specificamente ebraica, nei resti delle rappresentazioni tardo-ellenistiche usate dai cristiani. Ma non c'erano altro che moduli e artisti ellenistici, e se i cristiani si fossero guardati attorno, non avrebbero trovato nella tarda antichità chi avesse potuto rimpiazzarli. Essi erano i soli che sopravvivevano, per quanto scaduti. Ma scaduti non solo o non principalmente per colpa del cristianesimo, che non fu la causa diretta della decadenza nelle arti della rappresentazione visiva. La bassa condizione economica dei suoi primi aderenti militò indirettamente contro l'arte. ...

Poi c'era l'odio fanatico dell'ebreo anti-ellenico contro qualunque cosa potesse adescarlo ad abbandonare le sue squallide astrazioni e l'appassionata fervida, aggressiva ed esa-

sperata affermazione del suo monoteismo. Questa mentalità primitiva tendeva di continuo a stornare da quell'amore del corpo e delle sue attività più delicate e più nobili che è sotteso al sentimento dell'arte visiva. Questa mentalità fu la causa d'un progressivo diminuire d'interesse per il nudo, finché, cedendo alla pressione di quel puritanesimo antiellenico, finì con l'averlo in orrore. Il nudo non venne più studiato, e senza un completo dominio del nudo, nessuna arte di rappresentazione figurativa può prosperare. soltanto quando uno stile è in completa decadenza prendono il sopravvento altri modi di rappresentazione La scomparsa di artisti creatori e la sopravvivenza di meri artigiani che ripiombarono in primitivi moduli geometrici ... Questo fenomeno sembra caratterizzare, almeno nel nostro mondo europeo, tutti i momenti di seria disgregazione, come è avvenuto tra noi dal principio dello stile liberty al termine del secolo scorso fino alla cosiddetta "arte astratta" d'oggi. »

L'ORIGINALITÀ DEGLI INCAPACI

Nel capitolo che segue: "L'originalità degli incapaci", si parla proprio del nuovo ad ogni costo: l'originalità come obbligo dirimente per l'arte dei nostri tempi, l'originalità come .. Obbligo tassativo per l'accesso alla confraternita degli artisti.

Il concetto di "originalità" importante negli ultimi duecento anni, esisteva a malapena prima dell'alba del periodo romantico. Berenson osserva che tutti i grandi pittori del passato in gioventù avevano l'aspirazione di eguagliare il loro maestro, al punto che oggi non è sempre facile distinguere le loro opere giovanili da quelle dei loro maestri. «*Soltanto quando è pigro o incapace, soltanto quando non ha saputo apprendere ciò che il maestro ha tentato d'insegnargli, e non è riuscito a imitare il maestro in tutto e per tutto, solo allora egli (l'allievo pittore incapace) mostra originalità a uno stadio iniziale, prematuro della sua carriera. In passato il povero diavolo non se ne vantava ... Non poteva farci nulla e si rassegnava a questa specie d'originalità come ad una deformità quale essa gli appariva. C'è voluto il tempo nostro – con la sua tendenza a proclamare buona qualunque cosa la passata generazione riteneva cattiva – per scoprire originalità nelle deformazioni e nelle assurdità provenienti da pura e semplice incapacità.* »

Berenson parla con eleganza ma non per questo è meno chiaro. Anzi non si potrebbe essere più espliciti. Collocando il presente dentro la storia lungo i millenni, ne esce un giudizio che è una condanna senza attenuanti. Ma Berenson non può lanciarsi in uno scontro aperto contro il modernismo astratto e internazionale. Egli può solo cercare quei pochi che non sono allineati. Tra questi la figura più significativa fu quella di Annigoni del quale Berenson divenne un fervente sostenitore. Di Annigoni Berenson disse:

«*Pietro Annigoni, non solo è il più grande pittore di questo secolo, ma è anche in grado di competere alla pari con i più grandi pittori di tutti i secoli rimarrà nella storia dell'arte come il contestatore di un'epoca buia..*»

Quindi Berenson chiama *epoca buia* questo attuale periodo. Annigoni, avversato e cancellato dai modernisti, dai critici e dagli artisti che gravitarono attorno a Peggy Guggenheim, venne difeso da Berenson ed anzi divenne un argomento contro il modernismo.

Peccato che gli ebrei così abili con le parole e con i numeri, oltre che con tutte le astrazioni più astruse, dagli inizi del XX secolo si siano messi in testa di entrare a forza anche nelle arti delle immagini, stravolgendole per adattare alla loro scarsa attitudine.

Parlando delle città che hanno perduto la loro antica grandezza Berenson dice poi: «*Gli abitanti sopravvissuti salutano ogni distruzione, ogni deformazione, ogni riuscito tentativo di abbassare quel che resta del passato splendore al loro proprio livello d'intelligenza scaduta e storpiata. Essi vanno in visibilio, come facciamo noi ora per i successi antiartistici dei pittori e degli scultori del momento, e per le demolizioni su vasta scala che avvengono sotto i nostri occhi nei centri più insigni di quelle che una volta erano state le nostre patrie*

spirituali; mentre andiamo in estasi per edifici che smentiscono altro scopo se non quello d'essere così rispondenti alle nostre necessità animali, cioè alle nostre comodità, come la caverna lo era per i bisogni severamente utilitari dell'uomo di Neanderthal.»

In quegli anni, subito dopo la guerra, nella fretta della ricostruzione era di moda demolire in maniera indiscriminata gli edifici "vecchi", anche se non erano stati lesionati dai bombardamenti. Ad onor del vero questo avvenne maggiormente nell'Europa occidentale, mentre in quella orientale ci furono esempi di ricostruzioni dal nulla, come avvenne per molti monumenti di Dresda. Contro questa distruttiva tendenza occidentale si è battuto Berenson. Ma da un decennio in tutti i paesi industrializzati è ripresa la moda di intervenire nel tessuto dei centri storici con un'architettura che è sempre più antiumana.

Il povero Berenson non poteva immaginare che gli edifici attuali, con l'abbandono dell'architettura funzionale, ci avrebbero negato persino le nostre più elementari comodità materiali.

Ovviamente Berenson venne messo da parte e la sua scomparsa, il 16 ottobre 1959 all'età di 94 anni passò sotto silenzio. A cinquanta anni dalla sua morte è stato organizzato un convegno (3) per ricordarne l'opera. Egli *"ha inventato la critica dell'arte moderna"*, anche se oggi *"i grandi allievi fingono di non conoscerlo"*. La sua teoria, che mette in evidenza la distinzione tra valori decorativi e valori illustrativi nella pittura, costituisce il fondamento della storia dell'arte moderna. Ma nessuno degli studiosi allievi di Berenson ancora in vita ha partecipato al convegno che si è tenuto alla villa I Tatti, donata da Berenson all'Università di Harvard. Senza Bernard Berenson la storia della pittura fiorentina e soprattutto veneziana non sarebbe quello che è. Fu l'ultimo dei grandi umanisti d'Europa, lui che era nato in un misero shetl della Lituania. Non c'è stato un solo quotidiano italiano che abbia ricordato questo anniversario.

L'arte occidentale dopo la seconda guerra mondiale

Dopo l'analisi di Berenson vediamo cosa accadde all'arte occidentale dopo la seconda guerra mondiale. Peggy Guggenheim fu il personaggio che più si è prodigato per la diffusione delle novità più cervelotiche di qua e di là dell'Atlantico.

Inconsapevolmente Peggy provocò all'arte europea e mondiale un danno maggiore di quello causato da tutte le invasioni barbariche perché alla fine venne distrutto il senso del bello. Peggy, da buona ebrea, seppe utilizzare bene i suoi soldi. Riuscì nell'impresa senza disporre delle risorse finanziarie dei suoi parenti. Aveva una rendita che, riportata ad oggi, era di circa 5 milioni di dollari, tra i Guggenheim era considerata quasi indigente. Philip Ryland, direttore del Peggy Guggenheim Collection a Venezia, dice che Peggy per la sua collezione di quadri moderni in tutto non spese più di cento mila dollari (del dopoguerra, oggi equivalenti a circa un milione e mezzo di dollari)

Che cosa indusse Peggy 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? Esisteva in America un gran numero di artisti, sovvenzionati dallo stato durante la grande recessione, con lo scopo di togliere dalla disperazione persone che, con il loro carisma, avrebbero potuto infiammare una rivoluzione.

Ma nessuno tra i pittori "figurativi", come ad esempio il bravissimo Thomas Benton (4), venne preso in considerazione. A Peggy probabilmente quella scelta fu suggerita per mettere a tacere l'arte vera, quella che mostrava la realtà della miseria americana insieme ai sogni perduti durante la grande recessione del '29.

Non potevano certo essere i quadri di Pollock ad entusiasmare gli esperti d'arte come Berenson, ma dopo la guerra, in una Europa alla fame, si trattava piuttosto del profumo del denaro dei Guggenheim.

Ma non è stato solo un 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 ad una persona un ruolo improprio, si ottiene 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 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 della aspettative e venne a coincidere con l'annientamento del senso del bello e del gusto estetico, che non era 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: 140 milioni di dollari nel 2006 per il quadro "n.5".



Quadro "n.5" di Pollock

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

L'America degli anni Trenta

Facciamo una visita agli anni Trenta, in una America devastata dalla grande crisi e vediamo prima chi era Peggy Guggenheim, il cui vero nome era Marguerite Guggenheim, (New York, 26 agosto 1898 – Camposampiero, 24 dicembre 1979). Era figlia di Benjamin Guggenheim e Florette Seligman. Il padre muore sul Titanic (1912) quando lei è ancora giovane. Suo zio, Solomon R. Guggenheim è proprietario del Guggenheim Museum di New York. La famiglia Guggenheim aveva costruito la sua fortuna nell'industria di estrazione dell'argento, del rame e dell'acciaio, mentre la famiglia della madre, i Seligman, sono invece importanti banchieri americani. Nel 1919, appena maggiorenne, Peggy entra in possesso della sua parte di eredità, molto inferiore a quella degli altri Guggenheim, poiché il padre ne ha dilapidata una parte a Parigi. Neanche ventenne Peggy comincia a lavorare in una libreria di New York e frequenta importanti circoli e salotti dove conosce molti intellettuali dell'epoca. Non ebbe mai un buon rapporto con la madre, a causa forse della sua turbolenta vita sentimentale. Si sposa nel 1922 a Parigi con **Laurence Vail**, un pittore squattrinato del movimento dadaista e da lui ha due figli, un maschio (Sinbad) ed una femmina (Peegen). Grazie al marito artista, a Parigi comincia a frequentare i salotti bohemien e conosce e stringe amicizie con i primi artisti dell'avanguardia europea, molti dei

quali emigrati statunitensi: Man Ray, per cui poserà, Constantin Brancusi, Djuna Barnes e Marcel Duchamp. Stringe anche uno stretto legame con la pittrice Romaine Brooks e con la scrittrice Natalie Barney.

Dopo il divorzio da Vail nel 1928, Peggy comincia a vagare per l'Europa trascinandosi dietro i figli. Grande amore della sua vita è l'intellettuale inglese **John Holms**, scrittore alcolizzato, conosciuto nel 1928 a Saint-Tropez, che muore tragicamente nel 1934. Nel gennaio del 1938, a Londra, assieme a **Jean Cocteau**, inaugura la galleria Guggenheim Jeune: è la prima di una lunga serie di collezioni, che la renderanno negli anni la più importante sostenitrice dell'avanguardia europea. Tra i vari artisti ancora non conosciuti che esporranno a Londra si ricordano: Vasilij Kandinskij, Yves Tanguy ed altri artisti emergenti del panorama delle avanguardie europee. Tra le celebrità del momento invece: Antoine Pevsner, Henry Moore, Henri Laurens, Alexander Calder, Raymond Duchamp-Villon, Constantin Brancusi, Jean Arp, Max Ernst, Pablo Picasso, Georges Braque and Kurt Schwitters.

È grazie a **Samuel Beckett**, che insistette per uno suo interessamento all'arte contemporanea, e a **Marcel Duchamp**, che le insegnò "*la differenza tra l'arte astratta e surrealista*", che Peggy si avvicinò a questo mondo. Dal 1939 Peggy concepisce di trasformare la sua semplice collezione londinese in un vero e proprio museo: incurante della guerra, decide di acquistare un grande numero di opere d'arte, tra cui spiccano i nomi di artisti come Francis Picabia, Georges Braque, Salvador Dalì, Piet Mondrian, Fernand Legér e Constantin Brancusi.

Con l'avanzata dell'esercito tedesco verso Parigi, Peggy decide di tornare a New York, dalla madre, dove nel 1942 inaugurerà la galleria Art of This Century. Tra gli artisti ancora sconosciuti, figura nella collezione, il nome di **Jackson Pollock**. Quindi Peggy porta le avanguardie europee nel cuore dell'America cacciando via le reminiscenze figurative. Grazie al fatto che Peggy è diventata una gallerista, Pollock e altri artisti americani entrano in contatto con il mercato internazionale. Dal 1941 Peggy si era sposata col pittore surrealista **Max Ernst**. Il divorzio tra i due avverrà solo due anni dopo, nel 1943, ma intanto il surrealismo entra tra gli interessi di Peggy, che con la fine del conflitto decide di tornare a Venezia, dove la sua collezione viene esposta per la prima volta alla Biennale nel 1948 e viene presentata allo stesso livello delle esposizioni delle principali nazioni. L'anno successivo, nel 1948, acquista Palazzo Venier dei Leoni sul Canal Grande, dove trasferisce definitivamente la sua collezione, che dal 1949 apre al pubblico come Collezione Peggy Guggenheim.

Berenson si recherà a visitarla. Con una punta di ironia si dice che chiedesse a Peggy: "*Allora perché si dedica a tutto ciò?*" Peggy avrebbe risposto dicendo: "*non potevo certo permettermi di comperare i grandi maestri del passato, e comunque considero mio dovere proteggere l'arte del mio tempo.*" Quindi Peggy non sembrerebbe fosse molto convinta circa la superiorità dell'arte moderna, piuttosto si tratterebbe di una questione di convenienza economica. Non è chiaro poi da chi dovrebbe difendere e proteggere l'arte del suo tempo. C'è anche il sospetto fondato che Peggy in realtà volesse difendere il valore dei suoi quadri di vario futurismo, nei quali aveva investito buona parte del suo capitale. Peggy non disponeva di molte risorse finanziarie, nella sua casa veneziana aveva un solo telefono a gettoni, che usava con molta parsimonia. Nel 1969 le opere della collezione vennero esposte al Guggenheim Museum di New York. In seguito Peggy deciderà di donare Palazzo Venier dei Leoni e l'intera collezione alla Fondazione Solomon Guggenheim. Peggy passò l'intera esistenza aiutando nuovi *artisti* emergenti dai quali comperò le opere per pochi spiccioli. Morì il 23 dicembre 1979, all'età di 81 anni. Le sue ceneri si trovano nell'angolo del giardino di Palazzo Venier dei Leoni dove Peggy aveva seppellito anche i suoi numerosi amati cagnolini. Di due figli e dei tanti mariti ed amanti non le restò alla fine

nessun affetto se non quello dei suoi cagnolini. Nell'atmosfera del modernismo c'è poco spazio per i sentimenti.

La Collezione Peggy Guggenheim di Venezia è uno dei più importanti musei italiani sull'arte europea e americana della prima metà del xx secolo. La collezione abbraccia opere che vanno dal Cubismo, al Surrealismo e all'Espressionismo.

L'opera più celebre è il bronzo del 1948: *L'angelo della città* di Marino Marini, posizionato davanti al palazzo Venier dei Leoni, dove mostra un fallo in vistosa erezione.

POLLOCK E IL FEDERAL ART PROJECT

Torniamo a Pollock, un giovane perennemente ubriaco che cercava confusamente di diventare un pittore. 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 (4) 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 sostenere Pollock. Greenberg lo seguirà e lo sosterrà in tutta la sua carriera. Pollock entra quindi nel circuito della grande critica, quella che è responsabile della degenerazione dell'arte dagli inizi del XX secolo. Poi Pollock nel 1943 incontra Peggy Guggenheim, che gli fa un contratto di cinque anni. (secondo altre fonti il contratto fu di un solo anno a 150 dollari al mese, appena più alto dei circa 100 dollari che gli dava il governo). Grazie a lei nel 1944 presenta la sua prima mostra personale che, con il favore di alcuni critici, gli apre le porte della celebrità. Pollock passa dai libri paga del governo a quelli 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 coloro che ricevevano un sussidio governativo significava anche ottenere 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 5.000 persone (questo è circa il numero di chi entrò nel programma governativo) dal novero degli artisti affamati, 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 5.000 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 2.566 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 allora.

Di tutta l'enorme massa di opere ben poco si vede oggi in giro per gli Stati Uniti.

Ciò che resta si trova nei musei, dove questi lavori non vengono particolarmente reclamizzati. 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 mandò all'aria tutte queste patenti di artista distribuite dallo stato. Qualcuno venne incaricato di selezionare le poche opere che non avevano in sé 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 create 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. Nel 1943 quasi tutti gli espressionisti astratti, usciti dalle file di questi salariati di Stato per produrre opere d'arte, hanno una visione magica della vita. 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 tennero lontani dalle influenze politiche ma furono comunque costretti ad affrontare la fame e le conseguenze delle misure politiche per alleviare la crisi. In questo periodo si formarono molte attività collettive a cui la maggior parte degli espressionisti astratti è contraria; De Kooning e Pollock, per esempio, si tennero lontani sia da gruppi d'azione politica sia da quelli artistici, anche se parteciparono 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. *"Dipingere è un modo di essere"*, diceva, 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 sarebbe tutta condensata 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.

CONCLUSIONI

L'arte moderna "astratta" sancisce l'avvento del potere mondiale ebraico. L'arte moderna è l'arte dell'unico vincitore della seconda guerra mondiale: gli Stati Uniti. Mentre i romani adottarono l'arte Greca, gli americani, pieni di desiderio di rivalsa verso l'Europa, provvidero a distruggerne l'arte. Utilizzarono dei volenterosi idioti inconsapevoli come la Peggy Guggenheim e gli pseudointellettuali della sua corte veneziana e prima ancora i francesi iconoclasti dissacratori alla Duchamp. Il risultato fu l'imposizione di un'arte barbarica, molto peggio di come avvenne in Europa ed in tutto l'impero romano d'occidente dopo il sesto secolo.

Il capolavoro fu che riuscirono a indurre i simpatizzanti di sinistra ad abbandonare l'arte "sovietica" e a schierarsi, con entusiasmo impareggiabile, a sostenere questa degenerazione dell'arte, che influì moltissimo sul crollo politico dei paesi europei ed insieme di quel crollo fu ed è lo specchio fedele. Fu anche uno strumento che contribuì a delegittimare l'impianto ideologico del sistema politico e militare comunista. La lunga guerra fredda tra capitalismo e comunismo si risolse con la vittoria di una nuova forma di potere, che non era il vecchio capitalismo nazionale liberale, ma un sistema politico e militare globalizzato. La Cina come la Russia uscirono dall'accerchiamento adottando un regime semiliberalo sul modello del fascismo. Un regime politico ed economico che ha permesso alle due potenze di entrare con successo nella competizione globale. Ma dovettero rinunciare all'arte elaborata nel periodo comunista.

Note

1) Bernhard Berenson fu uno storico e critico d'arte di origine lituana (Vilnius 1865 – Firenze 1959), ma naturalizzato americano. Si trasferì in Italia nel 1887, e prese residenza a Settignano (Firenze), acquistando la *Villa I Tatti*, attuale sede del *The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies*, centro lasciato in munifica eredità dallo studioso, profondo conoscitore della pittura italiana, assieme alla sua pregevole collezione di dipinti rinascimentali, gli archivi, la biblioteca e la fototeca, preziosi ausili per tutti quanti si interessano di Storia dell'Arte. Berenson esplorò le possibilità insite nella metodologia della critica d'arte, attraverso il filtro delle questioni fondamentali nell'estetica, basando il suo metodo e i suoi studi intorno alla formazione degli artisti e ricalcando il criterio del suo "venerée maitre Morelli". Fu in contatto con i maggiori protagonisti del collezionismo statunitense di primo Novecento, tra cui Isabella Stewart Gardner, conosciuta al tempo degli studi presso Harvard e per conto della quale curò l'edizione critica del catalogo dei dipinti rinascimentali da lei posseduti. La Sua passione e le sue ricerche artistiche presero l'avvio dall'eredità e dalla metodologia di Giovanni Morelli: in virtù di tale lascito Berenson elaborò il concetto che lo studio dell'opera d'arte non si deve limitare allo stadio soggettivo, all'emozione del conoscitore, ma deve essere corredato da una serie di considerazioni accessorie. Egli distingueva, in un dipinto, l'elemento decorativo che rappresenta la forma, la materia pittorica

e il modellato, da quello illustrativo che esprime il valore rappresentato dall'oggetto in funzione del contesto culturale e delle inclinazioni mentali, sentimentali del soggetto, ovvero della weltanschauung. Per tale motivo discerneva stilisticamente i particolari anatomici che aiutano a distinguere lo stile di un artista, poiché in questi minuti particolari l'artefice segue con minor vigore le tendenze peculiari dei movimenti artistici contemporanei per dare più respiro alla soggettiva visione dell'anatomia e della natura. Ne consegue che gli elementi basilari per l'individuazione di una particolare ricorrenza in un pittore sono rappresentati dai capelli, dalle mani, dai piedi e dalle prospettive o dalle partiture paesistiche. Berenson non fu esente da colossali errori di valutazione storica e critica, il più vistoso dei quali fu perpetrato nel suo **Lorenzo Lotto; an Essay in Constructive Art Criticism** (London, 1895), in cui assegna ad Alvise Vivarini un ruolo persino maggiore a quello di Giovanni Bellini nel traghettare la pittura veneziana nel pieno Rinascimento, salvo poi ravvedersi pubblicamente, un paio di decenni più tardi, adducendo la giustificazione, di dubbio gusto, che fu indotto in errore dalle considerazioni del suo maestro Giovanni Morelli. Tra i saggi scritti dal Berenson troviamo i **Pittori veneziani del Rinascimento** (1893), una storia dei pittori utile per ricostruire le provenienze e le ubicazioni dei dipinti prodotti dall'arte veneziana del Quattrocento.

2) Maurizio Blondet, "Fanta-archeologia per Sion", effedieffe, 20 luglio 2009

"...il fatto imbarazzante è che quasi quarant'anni di frenetici e ben finanziati scavi, se hanno documentato la storia del territorio fin dal Neolitico, e scoperto significative tracce degli insediamenti cananei precedenti agli israeliti, non hanno portato alla luce nemmeno un rilievo di quel che la Bibbia descrive come il maestoso tempio di Salomone (961-922 avanti Cristo, secondo i precisi datatori) nè del suo ricchissimo regno a cui affluivano immensi tributi di oro e preziosi dei popoli conquistati e dei commerci che, a quanto racconta il sacro testo, attraeva. Non una pietra del primo Tempio, e nemmeno un muretto del secondo. E nulla nemmeno dei segni del rimpicciolito regno di Giuda che, pur privato delle tribù del Nord dalla conquista assira, avrebbe dovuto mantenersi per 400 anni (dal 922 al 587) sotto ben venti re, tutti della stirpe di Davide. Di tracce che confermino l'esodo dall'Egitto (situato da alcuni studiosi ai tempi del Faraone Meneptah verso il 1230 avanti Cristo, da altri sotto Ramsete II nel 1250 avanti Cristo, da altri ancora nel quindicesimo secolo prima di Cristo) non è nemmeno il caso di parlare.

«Dal decimo secolo prima dell'era volgare non c'è evidenza archeologica che a Gerusalemme abbia vissuto realmente molta gente, solo che doveva essere un qualche tipo di centro amministrativo», ha scritto la studiosa Margaret Steiner sulla Biblical Archaeological Review (luglio-agosto 1998): «Non ci resta nulla che segnali la presenza di una città durante i presunti regni (di David e Salomone)... Sembra comunque improbabile che Israele fosse la capitale di un grande Stato, di una monarchia unita come è descritta nei testi biblici». Significativo il titolo dello studio della Steiner: «It's not there: Archaeology proves a negative». Gandhi, nel 1917, aveva avvertito i capi sionisti che «la Palestina della concezione biblica non è un luogo geografico, è un luogo del cuore». Ma non è certo un'idea di cui si possa contentare l'Israele d'oggi, che vede nella «integralità del possesso della terra» la «integralità dell'ebraismo». Da qui la instancabile biblizzazione mitica dei luoghi santi. Il più celebre e creduto «retaggio storico» dell'ebraismo, il Muro del Pianto, è in realtà il contrafforte di sostegno della spianata del tempio ampliato da Erode il Grande, nominato dai romani re di Giudea nel 37 avanti Cristo, detestato dagli ebrei del suo tempo come usurpatore e straniero (era idumeo). Le formidabili mura di Gerusalemme, che la cingono come una città da Mille e una Notte, sono di Solimano».

3) Francesco Smeraldi "Berenson dimenticato: ha inventato la critica dell'arte moderna, ma i grandi allievi finiscono di non conoscerlo", 26-10-2009

<http://domani.arcoiris.tv/?p=2687>

4) Thomas Hart Benton fu anche "maestro" di Pollock. Benton (1889–1975) – Visse i tempi dell'isolazionismo americano tra la caduta delle borse del '29 e l'entrata nel conflitto della seconda Guerra Mondiale esprimendosi nell'arte, dedicandosi ad esaltare le atmosfere locali, in particolare i paesaggi e la vita nel Midwest e nel Sud. Benton ha lasciato testimonianze importanti della realtà americana, testimonianze che gli americani, usciti dalla depressione grazie alla seconda guerra mondiale, sembra abbiano preferito dimenticare

Un'anima per lo spazio liturgico

di *Ciro Lomonte**

Chiese brutte

Le chiese moderne non persuadono. Visitandole si percepisce la difficoltà dei contemporanei di esprimere il trascendente nelle opere d'arte sacra. I fedeli sono condannati a frequentare chiese che assomigliano spesso a palestre, garage, supermercati, scuole, o addirittura piscine. Forse chi le ha disegnate intendeva riprodurre le situazioni della vita quotidiana nei luoghi demandati all'incontro con la Trinità. Eppure in questi ambienti stranianti non si riesce a instaurare alcun rapporto né con Dio né con gli uomini. A volte si avverte la solitudine come in nessun altro spazio. E pensare che la chiesa, ormai, non è più il luogo dove si prega, ma dove si fa l'assemblea, proprio come avviene nelle aule di culto protestanti.

Si dice che le chiese moderne siano brutte. Al giorno d'oggi un'affermazione del genere rischia di essere priva di senso, persino quando capita che alcuni stilisti decidono di rendere il brutto alla moda nei capi di vestiario. Cos'è mai il bello? Come può attribuire un valore universale all'oggetto della percezione estetica chi professa il relativismo più dogmatico?

L'architettura moderna del Novecento ha prodotto opere d'arte anche in questo ambito. Il guaio è che sono un monumento che l'architetto fa a se stesso, come il santuario di Ronchamp, di Le Corbusier, o le chiese di Alvar Aalto. Da questo punto di vista non sono architetture riuscite, perché le si potrebbe utilizzare per altri scopi, operazione che risulterebbe impossibile nel caso della cattedrale di Chartres o di S. Carlino alle Quattro Fontane.

È comprensibile l'insoddisfazione che dette origine più di venticinque anni fa a movimenti come quello dell'*architettura tradizionale*, una corrente artistica che propugna un ritorno alle forme del passato. Ma il rimedio è peggiore del male, poiché è piuttosto irragionevole riproporre in cemento armato stilemi nati in altre epoche, in altre culture, con altri materiali e differenti soluzioni tecnologiche.

L'*architettura tradizionale*, il cui esponente di maggiore spicco è **Léon Krier**[1], è molto diffusa nei paesi anglo-sassoni, dove conta molti seguaci fra gli architetti di chiese. Questi ultimi rendono un pessimo servizio a tutta la Chiesa Cattolica, oltre che ai loro clienti, appartenenti a gruppi nostalgici del Concilio di Trento. Costoro dimenticano che la modernità secolarizzata è figlia – per quanto degenerare – della religione cattolica, l'unica che ha sempre valorizzato pienamente la ragione. È proprio vero, il tradizionalismo è la fede morta dei vivi, la Tradizione autentica è la fede viva dei morti. Il rinnovato dialogo tra fede e arte passa necessariamente attraverso la cura dei focolai di infezione che hanno condizionato negativamente lo sviluppo della civiltà occidentale.

Alle radici del disagio

Da dove ripartire allora? Da un lato occorre che gli edifici per il culto siano belli, dall'altro bisogna che assolvano adeguatamente alla funzione per la quale sono progettati. Le due esigenze sono strettamente collegate.

Consideriamo innanzitutto le difficoltà in ambito estetico. Dalla sintassi dell'architettura moderna è stato escluso per principio il decoro, componente indispensabile per progettare le chiese cattoliche[2]. È questa la ragione essenziale per cui le chiese moderne sono spoglie, quasi fossero sottoposte ad una furia iconoclasta preventiva. La concezione di Dio dell'architetto, di solito astratta, viene espressa con una magniloquenza dei volumi ingiustificata[3]. Alle nude pareti vengono addossate immagini spaesate delle Tre Persone divi-

ne, della Madonna e dei santi, che potrebbero essere rimosse o spostate senza modificare l'effetto dell'insieme. Si entra in ambienti anodini, senza sapere dove dirigersi, dato che non c'è un motivo particolare perché il crocifisso o il tabernacolo stiano in un posto anziché in un altro.

La liturgia cattolica ha bisogno dell'ornamento simbolico perché i segni evocano e attualizzano eventi storici. Inoltre la Rivelazione attribuisce un grande valore al corpo e alla materia. L'arte moderna non ha le risorse per esprimere queste verità, fra l'altro perché si rivolge a un'élite di intellettuali e non a una variegata comunità di fedeli comuni. Chi volesse imboccare nuovi percorsi di sviluppo dell'architettura e delle arti figurative, dovrebbe entrare nel merito delle ragioni che hanno spinto le avanguardie a rifiutare la rappresentazione del corpo. È questo il problema centrale, non quello delle tecniche, considerato che il programma iconografico dello spazio liturgico si presta a complesse *installazioni*, molto attuali. Non è indispensabile ricominciare ad affrescare le pareti (tecnica peraltro sconosciuta alla maggior parte degli artisti contemporanei). Si potrebbe tentare per es. la strada dei video, purché aiuti a descrivere nella sua integrità il mistero cristiano.

Criteri eterodossi

Esaminiamo in secondo luogo le insufficienze funzionali. Progettare una chiesa richiede la comprensione dei luoghi della celebrazione, in particolare la tribuna per la lettura della Parola di Dio e l'ara su cui si rinnova il sacrificio del Calvario. Il progetto dovrebbe partire dall'altare, non dall'involucro.

Da questo punto di vista le maggiori responsabilità della inadeguatezza delle chiese moderne ricadono sui committenti.

Nel 1960 ebbe notevole risonanza in Inghilterra e Irlanda la pubblicazione di un libro di Peter Hammond, *Liturgy and Architecture*. Sebbene scritta da un anglicano, l'opera ebbe una grande influenza sulla progettazione delle chiese cattoliche. L'autore sostiene che la chiesa è la "Casa del popolo di Dio" (*domus ecclesiae*)[4] piuttosto che un edificio dedicato all'adorazione di Dio ("Casa di Dio" o *domus Dei*). Ponendo l'accento su un funzionalismo radicale, egli propone uno spazio idoneo a radunare l'assemblea attorno all'altare, enfatizzando l'azione stessa del radunarsi.

Vengono così rigettati il valore centrale dell'Eucaristia e la natura gerarchica della Chiesa, che trae origine dal sacrificio dell'altare. L'edificio per il culto è sì considerato simile agli organismi viventi, ma di tipo elementare, come l'ameba o il paramecio[5]. Sarebbero questi i nuovi termini di paragone per disegnare una chiesa, non più il corpo umano, come si vede invece nei trattati di architettura del Rinascimento. Non è affatto banale che i manualisti inseriscano la figura umana, indicata da Vitruvio come "misura di tutte le cose", all'interno della pianta di chiese a croce latina, in un gioco di rimandi simbolici fra le membra vive del Corpo Mistico e le parti dell'organismo architettonico.

La Riforma liturgica seguita al Concilio Vaticano II è stata attuata da liturgisti e teologi che ne hanno frainteso i principi ecclesiologici. È nota l'interpretazione neomodernista di documenti del Concilio, quali la *Sacrosanctum concilium* e la *Lumen gentium*. Va ricordato che quei documenti non parlano soltanto della Chiesa come Popolo nuovo di Dio[6], ma anche come Corpo Mistico di Cristo e Tempio dello Spirito Santo.

È a queste definizioni trinitarie che bisogna fare riferimento per progettare i luoghi in cui la Chiesa locale si riunisce per celebrare i sacramenti. Si tratta infatti delle idee centrali a partire dalle quali la Chiesa conosce se stessa e i cristiani conoscono se stessi come membri della Chiesa. Il venir meno di questa comprensione è uno dei motivi per cui l'architettura per il culto è priva di un "linguaggio sacramentale".

Quanti liturgisti hanno oggi un senso "sacramentale" della liturgia? Quanti hanno fede nell'efficacia soprannaturale della grazia? Non sarà che per loro il segno ha valore a prescindere dalla realtà significata? La Messa è una partecipazione profonda alle realtà spi-

rituali attraverso una complessa struttura simbolica (le disposizioni della chiesa, i ministeri, i paramenti, le suppellettili, le parole, le preghiere, i movimenti, i gesti). Quanti liturgisti si basano su una comprensione reale della persona umana per definire gli spazi e i momenti della celebrazione? Occorre tener conto del modo in cui l'uomo si rapporta allo spirito attraverso la materia, tramite memoria, immaginazione, percezione estetica, sensi, emozioni e pensieri: tutte le potenze irrorate da una vita di preghiera genuina.

Un fenomeno senza precedenti

Di chiese brutte si può parlare a partire dai primi esperimenti del Movimento Liturgico, nato nella prima metà dell'Ottocento nell'abbazia benedettina di Solesmes. Semplice coincidenza?

Qualcuno ha detto che la Chiesa ha interrotto il dialogo con gli artisti da almeno due secoli a questa parte. A ben guardare una simile affermazione non convince, perché il Movimento Liturgico provocò sin dall'inizio la ricerca di nuove forme artistiche. Il guaio è che lo fece in nome di un egualitarismo troppo spinto, elaborando una concezione di "spazio universale", dove tutti i partecipanti e tutti i luoghi dell'azione rituale hanno lo stesso peso, che precede con largo anticipo le riflessioni di Hammond. Il teologo Romano Guardini (1885-1968) ebbe un continuo e fecondo scambio di idee con Rudolf Schwarz (1897-1961), vale a dire con un raffinato architetto e pensatore cattolico[7]. Eppure le chiese di Schwarz sono desolanti scatole di cemento, glaciali come la punta di un iceberg che rivela la presenza di un corposo pensiero razionalista[8].

Non era mai avvenuto in passato che l'architettura sacra fosse frutto dell'incontro di liturgisti temerari, le cui legittime aspirazioni per una migliore partecipazione dei fedeli superassero il limite dell'ortodossia, con artisti che non riescono a fare a meno di impiegare linguaggi tipici di un mondo secolarizzato. Fino al XIX secolo si era registrato nell'architettura per il culto un rapporto continuo tra l'evoluzione omogenea del dogma, la fede viva dei costruttori e la loro abilità costruttiva (sviluppata nell'alveo di una cultura realista). E le chiese erano esempi spesso insuperati di bellezza, che hanno resistito alle prove del tempo.

Nella prima fase della diffusione del cristianesimo si passò dalle *domus ecclesiae* alle chiese siriane (mutuate dal modello della sinagoga) e alle basiliche romane. Vennero perfezionati alcuni tipi molto chiari nella loro partizione (area dei catecumeni, luoghi del battesimo, della parola, dell'eucaristia, cattedra,...) e idonei al dinamismo dell'azione liturgica. Sembra che i fedeli si muovessero molto durante la celebrazione: uomini e donne entravano da porte differenti, si disponevano attorno agli amboni, poi si spostavano verso l'altare, si giravano ad oriente durante la consacrazione, ecc.

Alla vivacità della liturgia corrispondeva una grande libertà creativa, maggiore di quanto non sia dato comprendere a chi visita oggi i monumenti paleocristiani o bizantini, manomessi dall'uso più recente o dai restauri[9]. I primi cristiani avevano una profonda consapevolezza della chiamata universale alla santità, che si è affievolita con la grande evangelizzazione di massa dei barbari. La loro fedeltà al messaggio evangelico costituiva il solido fondamento della libertà di spirito con cui modellavano lo spazio fisico, impiegavano le arti figurative, componevano la musica, ecc.

La liturgia mantenne la spinta creativa anche nei secoli del romanico e del gotico. Fintantoché la Chiesa non ebbe il problema di affrontare i gravi errori dottrinali dei protestanti, la varietà di espressioni dell'azione liturgica fu molto ampia. Soltanto dopo il Concilio di Trento la celebrazione venne costretta entro forme molto rigide, giustificate dalla necessità pastorale di difendere la retta dottrina. Era necessario, in particolare, sottolineare la presenza reale di Gesù Cristo nell'Eucaristia. Il Borromeo imbrigliò con prescrizioni minuziose la ricerca di soluzioni nuove che permettessero di considerare ancora la liturgia una sorta di opera d'arte totale[10].

Chiese “drive in”

L'introduzione graduale dei banchi (le cui origini remote risalgono all'autunno del Medioevo) aveva ridotto nel frattempo la possibilità di movimento dei fedeli durante la celebrazione.

«Storicamente il banco appare piuttosto tardi (...). Prima di allora i laici stavano in piedi o in ginocchio secondo le prescrizioni, dato che non c'erano posti a sedere. Fino a quell'epoca, è interessante notare, uomini e donne erano spesso separati durante i riti. Nell'Oriente cristiano le donne a volte stavano in piedi in una galleria superiore della navata detta *gynaikon*. Nell'Occidente cristiano il vescovo Durand, citando S. Beda, descrive come un'antica tradizione il fatto che le donne prendessero posto spesso a nord e ad ovest mentre gli uomini a sud e ad est. (...) Per i medievali, che immaginavano l'Inferno ad ovest e ritenevano il nord la terra del paganesimo, questa sistemazione conferiva alle donne della comunità il compito di proteggere i meno santi e meno forti dalla tentazione più grande! Come si vede nelle *Istruzioni* di S. Carlo Borromeo, questa distribuzione era ancora rinvenibile nel XVI secolo. (...)

A partire dal XIII secolo alcune chiese furono dotate di panche senza schienale. I banchi veri e propri furono adottati per primi dai protestanti, per consentire di rimanere seduti durante sermoni che duravano ore. In modo simile essi divennero più comuni tra i cattolici allorché la Controriforma attribuì una grande importanza liturgica alla proclamazione della Parola. Verso il tardo XVI secolo le panche divennero più grandi e fisse, con inginocchiatoi e alti schienali, e spesso con pannelli scolpiti finemente.

Nei recenti adeguamenti delle chiese spesso sono stati rimossi i banchi per sostituirli con sedie monoposto non fisse. Ciò comporta sia vantaggi che inconvenienti. I posti mobili hanno l'indubbio pregio di rompere la staticità della navata e di offrire un'immagine più organica dell'assemblea. Sebbene le sedie esprimano meglio il ruolo della singola persona nella comunità, esse hanno anche un effetto meno familiare dei banchi. Forse la giustificazione più banale è che esse permettono pure facilmente di cambiare la sistemazione delle chiese: un simbolismo piuttosto dubbio, dato che le chiese dovrebbero parlare dell' *eterno* piuttosto che dell' *effimero*. L'altro difetto delle sedie è che i posti individuali possono ricordarci i posti a sedere dei teatri. Possono suggerire una relazione da spettatore e quindi non incoraggiare la vera partecipazione. (...) È spiacevole che la rimozione dei banchi in molte chiese, specialmente in America, abbia comportato l'eliminazione degli inginocchiatoi e anche della pratica dell'inginocchiarsi»[11].

Il Concilio Vaticano II ha promosso in vari modi la *partecipazione piena, consapevole, devota e attiva* dei fedeli. Eppure essi si sono notevolmente impigriti, tant'è che frequentano più numerosi le parrocchie in cui sono previste maggiori comodità per attirarli. Si ha l'impressione che converrebbe progettare chiese “drive in”, dove si possa entrare in automobile.

Alcuni sacerdoti rischiano di mettere tra parentesi il ruolo della Chiesa come maestra, per inseguire invece le mode del momento, coltivando l'illusione di attrarre e coinvolgere i fedeli. Perché rinunciare al latino proprio adesso che la cultura è molto più diffusa? Perché introdurre nella celebrazione canzoni ispirate a tradizioni musicali che favoriscono lo scatenarsi degli istinti piuttosto che elevare lo spirito?

La Riforma liturgica è nata dal desiderio di porre l'Eucaristia al centro e al culmine della vita di tutti i cristiani (laici compresi). Essa però è stata interpretata scorrettamente come un invito a trasformare i riti in uno “spettacolo” di matrice protestante, senza un reale coinvolgimento dei fedeli. La celebrazione dei sacramenti è divenuta una forma di intrattenimento, con appelli a sensi ed emozioni e addirittura con applausi finali[12]. Il sacerdote è diventato l'attore pressoché solitario di una recita all'interno di un teatro molto statico, in cui gli spettatori sono bloccati ai loro posti con gli occhi fissi su di lui.

Le difficoltà non sono superate neanche dalla distribuzione “avvolgente” dei posti a sedere, tanto cara ad alcuni liturgisti, che del resto non è neppure rispettosa del modello dell'Ultima Cena nel cenacolo. Sembra quasi che la Riforma liturgica si sia arenata prima del guado, senza raggiungere le mete nevralgiche della *participatio actiosa* dei fedeli. Non è certo facendo leggere un laico o intonare qualche altro che si ottiene questo risultato.

Progettare con la luce

Uno dei materiali essenziali per la composizione architettonica è l'energia luminosa. Nel caso delle chiese essa possiede una precisa carica simbolica. Lo spiegava liricamente il Romano Pontefice un po' di tempo fa.

«È un'irradiazione del suo mistero trascendente ma che si comunica all'umanità: la luce, infatti, è fuori di noi, non la possiamo afferrare o fermare; eppure essa ci avvolge, illumina e riscalda. Così è Dio, lontano e vicino, inafferrabile eppure accanto a noi, anzi pronto ad essere con noi e in noi. Allo svelarsi della sua maestà risponde dalla terra un coro di lode: è la risposta cosmica, una sorta di preghiera a cui l'uomo dà voce. La tradizione cristiana ha vissuto questa esperienza interiore non soltanto all'interno della spiritualità personale, ma anche in ardite creazioni artistiche. Tralasciando le maestose cattedrali del medioevo, menzioniamo soprattutto l'arte dell'oriente cristiano con le sue mirabili icone e con le geniali architetture delle sue chiese e dei suoi monasteri. La chiesa di Santa Sofia di Costantinopoli rimane a questo proposito come una sorta di archetipo per quanto concerne la delimitazione dello spazio della preghiera cristiana, in cui la presenza e l'inafferrabilità della luce permettono di avvertire sia l'intimità sia la trascendenza della realtà divina. Essa penetra l'intera comunità orante fin nel midollo delle ossa e insieme l'invita a superare se stessa per immergersi tutta nell'ineffabilità del mistero. Altrettanto significative le proposte artistiche e spirituali, che caratterizzano i monasteri di quella tradizione cristiana. In quei veri e propri spazi sacri – e il pensiero vola immediatamente al Monte Athos – il tempo contiene in sé un segno dell'eternità. Il mistero di Dio si manifesta e si nasconde in quegli spazi attraverso la preghiera continua dei monaci e degli eremiti da sempre ritenuti simili agli angeli»[13].

Quando vennero diffuse queste parole del Papa, alcuni architetti reagirono con arroganza indispettita, asserendo che nessuno meglio dei progettisti odierni è mai stato capace nella storia di modellare lo spazio con la luce. Sarà vero? Dal Crystal Palace di Londra[14] al progetto del grattacielo che sostituirà le Twin Towers c'è stata una corsa ininterrotta all'edificio più trasparente. Il rapporto tra queste enormi superfici vetrate e il conseguente spreco di energia suscita più di una perplessità, senza contare l'indifferenza al contesto di queste architetture. In ogni caso non è eliminando il confine tra interno ed esterno che si ottiene una buona chiesa.

Con buona pace degli strenui difensori della superiorità dell'architettura contemporanea, bisogna ammettere che gli architetti bizantini seppero servire la liturgia più adeguatamente di chiunque altro, e con sorprendente audacia, tant'è che la prima cupola di Santa Sofia crollò e fu necessario ricostruirla con maggiore attenzione.

Una sfida per gli architetti

In Italia la Chiesa Cattolica è rimasta l'unica committenza che abbia fiducia e interesse per il lavoro degli architetti. Non esistono una classe politica, una dirigenza o un ceto di mecenati che vogliano la qualità. Esistono casi isolati di incarichi che dimostrano il desiderio di apparire e un discreto complesso di inferiorità nei confronti dei progettisti di grido, ma sono eccezioni che non aiutano a uscire dal vicolo cieco.

La progettazione dello spazio sacro costituisce una sfida intrigante non solo per gli architetti, ma anche per artisti, artigiani e liturgisti. Paradossalmente le risorse finanziarie ci sono, quelle che mancano sono le idee.

Per trovare la strada giusta servono anche i contributi dei filosofi, degli storici, degli archeologi, dei teologi. Perché non dare vita a un ampio dibattito su questo tema a partire dalle pagine di una rivista? Purché il periodico non si trasformi in un palcoscenico nuovo per attori vecchi. Vanno messi da parte una buona volta i luoghi comuni triti e ritriti sull'argomento e le ipotesi ermeneutiche prive di fondamento.

Il tempo e il luogo

Uno degli equivoci più diffusi è l'obbligo morale di ruotare l'altare verso i fedeli.

«Il *Liber Pontificalis* ci dice che, due secoli dopo Gregorio, il papa Pasquale I, a Santa Maria Maggiore, aveva sempre il suo seggio in mezzo alla navata, avendo in tal modo gli uomini davanti a sé e le donne dietro, mentre l'altare restava in fondo. Anche in questo caso, ciò che gli fece spostare il trono pontificale per trasferirlo nell'abside fu, ci vien detto, il suo disappunto nel sentire le donne far commenti su ciò che egli diceva ai suoi diaconi. Tutti questi fatti – e sono questi i fatti che noi abbiamo circa l'origine dell'altare “rivolto al popolo” – mostrano che la disposizione resa celebre da San Pietro a Roma, e dalla maggior parte delle altre basiliche romane che ne hanno seguito l'esempio, risale indubbiamente a un'epoca molto antica e si avvale di una lunga pratica da parte dei papi. Ma mostrano altrettanto chiaramente che vi si è arrivati attraverso tutta una serie di evoluzioni che corrispondono ben poco a ciò che tanti amano immaginare al giorno d'oggi. Quel che è più importante è che l'origine dell'altare “rivolto al popolo” ha poco o nulla a che vedere con il senso che gli si è attribuito nei tempi moderni.

Lungi dall'essere primitivo, l'uso di un altare “rivolto al popolo” è anzitutto il risultato relativamente recente (non è anteriore al VI secolo) di un'evoluzione piuttosto complessa. Tutto ciò che noi sappiamo della celebrazione primitiva o della celebrazione che si è strutturata in epoca costantiniana indica un altare situato o in fondo all'edificio o in mezzo alla navata. Nel primo caso, nessuno poteva trovarsi di fronte al celebrante. Nel secondo caso, solo una parte dei presenti si trovava di fronte a lui, e pare che fosse composta unicamente dalle donne.

L'idea che una celebrazione di fronte al popolo abbia potuto essere una celebrazione primitiva, e in particolare quella della cena eucaristica, non ha altro fondamento se non un'errata concezione di ciò che poteva essere un pasto nell'antichità, cristiano o no che fosse. In nessun pasto dell'inizio dell'era cristiana il presidente di un'assemblea di commensali stava di fronte agli altri partecipanti. Essi stavano tutti seduti, o distesi, sul lato convesso di una tavola a forma di sigma, oppure di una tavola che aveva all'incirca la forma di un ferro di cavallo. Da nessuna parte dunque, nell'antichità cristiana, sarebbe potuta venire l'idea di mettersi di fronte al popolo per presiedere un pasto. Anzi, il carattere comunitario del pasto era messo in risalto proprio dalla disposizione contraria, cioè dal fatto che tutti i partecipanti si trovassero dallo stesso lato della tavola.

L'usanza di una tavola rotonda, o quadrata, per il pasto, con i commensali seduti tutt'attorno, è una pratica tardiva del medioevo. (...) Bisogna aggiungere inoltre che la descrizione del tardo altare romano come di un altare “rivolto al popolo” è puramente moderna. L'espressione non è mai stata usata nell'antichità cristiana. È sconosciuta anche al medioevo»[15].

Stat Crux dum volvitur orbis. La Messa è una celebrazione dinamica per essenza. Essa rinnova e ripropone il sacrificio del Calvario, riassumendo tutto il prima e il poi della storia dell'umanità. Il Redentore rimane inchiodato sulla croce fino alla fine del mondo, offrendo un sostegno misterioso ad ogni essere umano che naufraga nel vortice di una vita all'apparenza senza senso. Occorre rappresentare nelle chiese il ruotare del cosmo e della storia attorno al loro asse effettivo, fino a quando esso si manifesterà diafano nella Gerusalemme celeste. L'architettura deve favorire questo movimento, risultato che non si ottiene con la superficiale disposizione delle sedie attorno all'altare, anche perché i luoghi

della celebrazione sono molteplici. A tal uopo può essere utile recuperare il rapporto fisico con il punto cardinale da cui sorge il sole. «Il sacerdote rivolto al popolo dà alla comunità l'aspetto di un tutto chiuso in se stesso. Essa non è più – nella sua forma – aperta in avanti e verso l'alto, ma si chiude su se stessa.

L'atto con cui ci si rivolgeva tutti verso oriente non era “celebrazione verso la parete”, non significava che il sacerdote “volgeva le spalle al popolo”: egli non era poi considerato così importante. Difatti, come nella sinagoga si guardava tutti insieme verso Gerusalemme, così qui ci si rivolgeva insieme “verso il Signore”. Per usare l'espressione di uno dei padri della costituzione liturgica del Concilio Vaticano II, J. A. Jungmann, si tratta piuttosto di uno stesso orientamento del sacerdote e del popolo, che sapevano di camminare insieme verso il Signore. Essi non si chiudono in cerchio, non si guardano reciprocamente, ma, come popolo di Dio in cammino, sono in partenza verso l'oriente, verso il Cristo che avanza e ci viene incontro»[16].

NOTE

[1] Cfr. Léon Krier, *Architettura. Scelta o fatalità*, Laterza, Bari 1995. Il progettista lussemburghese, più che alla diffusione dello stile classicista che lo rese famoso negli anni Ottanta, oggi è interessato alla promozione di una progettazione urbanistica – *New Urbanism* – attenta agli elementi intramontabili della vita sociale.

[2] In realtà l'ornamento, se esprime simbolicamente le funzioni del manufatto, è necessario per garantire il *carattere* di qualsiasi opera di architettura.

[3] Un edificio non è una scultura. Fare irrompere sulla scena urbana una chiesa a forma di barca o di tenda non contribuisce a mettere ordine in un paesaggio caotico né ad organizzare l'aula di culto. Il tempio cattolico è affatto diverso dal tempio greco, giacché lo spazio interno è più importante del volume esterno e va studiato con enorme cura.

[4] Non ci sarebbe nulla da eccepire a questa definizione classica, se non fosse che il senso originale viene stravolto: Dio è considerato tanto immanente al suo popolo da sparire del tutto.

[5] Peter Hammond, *Liturgy and architecture*, Barrie and Rockliff, London 1960, pp. 11, 28 e 38.

[6] Popolo con la P maiuscola, società soprannaturale organizzata dal Fondatore divino, non folla anarchica animata da un dio ignoto.

[7] Non era un dilettante di architettura sacra quale si è dimostrato Richard Meier nella “chiesa del Duemila”, a Roma, costata oltre 15 milioni di euro.

[8] Rudolf Schwarz, *Costruire la chiesa. Il senso liturgico nell'architettura sacra*, Morcelliana, Brescia 1999. Il modello progettuale del “duomo di tutti i tempi”, proposto nel libro, si fonda su una cristologia alquanto dubbia.

[9] Ripristinare una ipotetica sistemazione originaria è molto difficile nelle chiese antiche, perché gli adeguamenti liturgici apportati nei secoli sono stati a volte brutali. Sono state disperse parti di amboni dal sottile valore simbolico (l'ambone non era un semplice leggìo, era il sepolcro vuoto dal quale veniva dato l'annuncio della Risurrezione). Più di recente sono stati smembrati altari del Santissimo Sacramento di splendida fattura artigianale.

- [10] Caroli Borromei, *Instructionum fabricæ et supellectilis ecclesiasticæ libri II* (1577).
- [11] Steven J. Schloeder, *L'Architettura del Corpo Mistico. Progettare chiese secondo il Concilio Vaticano II*, L'Epos, Palermo 2005, pp. 180-182.
- [12] Il chiasso melenso provocato da alcuni sacerdoti è un silenzio tombale per le orecchie degli architetti: essendo ingiustificato, non offre alcuna indicazione utile al progetto.
- [13] Giovanni Paolo II, *Udienza* del 15 maggio 2002, commento ad *Abacuc* 3,2-3.18-19.
- [14] «Il Crystal Palace del 1850-51, che ospitò la Great Exhibition, fu progettato da Joseph Paxton, ingegnere/orticoltore, il quale effettivamente trasferì la serra da un contesto a un altro. Quest'ampio capannone vetrato fu interamente assemblato con elementi standardizzati di ferro, legno e vetro, e fu progettato per esporre gli oggetti e i prodotti delle potenze economiche concorrenti, ma si innalzò al di sopra di questi interessi mondani, dissolvendosi negli alberi e nel cielo e rivelando un senso di spazio, trasparenza e leggerezza, senza precedenti». William J. Curtis, *L'architettura moderna del Novecento*, Bruno Mondadori, Milano 1999, p. 36.
- [15] Louis Bouyer, *Architettura e liturgia*, Edizioni Qiqajon, Magnano 1994, pp. 37-38.
- [16] Joseph Ratzinger, *Introduzione allo spirito della liturgia*, S. Paolo, Cinisello Balsamo 2001, p. 76.

* *Ciro Lomonte è un progettista di adeguamenti liturgici, che vive e lavora a Palermo. Ha curato l'edizione italiana de L'Architettura del Corpo Mistico. Progettare chiese secondo il Concilio Vaticano II di Steven J. Schloeder (L'Epos, Palermo 2005). Ha scritto con Guido Santoro Liturgia, Cosmo, Architettura, Cantagalli, Siena 2009. È docente del Master di II livello in "Architettura, Arti sacre e Liturgia" presso l'Università Europea di Roma.*

Articolo pubblicato sul numero 36 della rivista *Humanitas*, Santiago del Chile, ottobre-dicembre 2004, e sul numero 16 del settimanale *Il Domenicale*, 22 aprile 2006

APPENDICE

DA "ORNAMENTO E DELITTO" di Adolf Loos (1908)

Loos ha espresso in sintesi la nuova visione del mondo. Le sue argomentazioni sono certamente rozze, ma hanno il pregio di essere molto chiare ed esplicite. Quello che si deve osservare è l'aver anteposto le conclusioni ad una dimostrazione logica completa, che poi non viene mai condotta. E' implicita una concezione materialistica della vita, ma sarebbe stato necessario esporre tutte le conseguenze che derivano da questa concezione. Per

esempio le motivazioni che inducono alcuni a farsi tatuare non sono certo riconducibili esclusivamente allo sfogo di una natura criminale. Tutto il discorso sui colori non ha alcun fondamento storico o scientifico. Anche la descrizione circa l'evoluzione dell'uomo a partire dall'embrione omette l'aspetto spirituale e trascendente della natura umana. Un secolo fa era in voga l'idea di una civiltà occidentale assolutamente superiore. Durante gli anni venti, dopo la catastrofe della prima guerra mondiale, tornerà in voga il mito del buon selvaggio e la sua arte primitiva verrà scimmiettata, compresi i suoi ornamenti..

«L'embrione umano attraversa nel corpo materno tutte le fasi di sviluppo del regno animale. Quando l'uomo nasce, le sue impressioni sensoriali sono uguali a quelle di un cucciolo di animale. La sua infanzia passa attraverso tutte le trasformazioni che seguono la storia dell'umanità. A due anni egli vede le cose come un Papua, a quattro come un antico Germano, a sei come Socrate, a otto come Voltaire. Quando ha otto anni, acquista coscienza del colore violetto, il colore che fu scoperto nel secolo diciottesimo, poiché prima la viola era azzurra e la murice era rossa. Il fisico ci indica oggi certi colori dello spettro che già possiedono un nome, ma la cui conoscenza è riservata alle generazioni future.

Il bambino è amorale. Anche il Papua lo è, per noi. Il Papua uccide i suoi nemici e se li mangia. Non è un delinquente. Se però l'uomo moderno uccide e divora qualcuno, è un delinquente o un degenerato. Il Papua copre di tatuaggi la propria pelle, la sua barca, il suo remo, in breve ogni cosa che trovi a portata di mano. Non è un delinquente. Ma l'uomo moderno che si tatua è un delinquente o un degenerato. Vi sono prigioni dove l'ottanta per cento dei detenuti è tatuato. Gli individui tatuati che non sono in prigione sono delinquenti latenti o aristocratici degenerati. Se avviene che un uomo tatuato muoia in libertà, significa semplicemente che è morto qualche anno prima di aver potuto compiere il proprio delitto. L'impulso a decorare il proprio volto e tutto quanto sia a portata di mano è la prima origine dell'arte figurativa. E' il balbettio della pittura. Ogni arte è erotica.

Il primo ornamento che sia stato ideato, la croce, era di origine erotica. Esso fu la prima opera d'arte, la prima manifestazione d'arte che il primo artista scarabocchia su una parete, per liberarsi di una sua esuberanza. Un tratto orizzontale: la donna che giace. Un tratto verticale: il maschio che la penetra. L'uomo che creò questo segno provava lo stesso impulso di Beethoven, era nello stesso cielo nel quale Beethoven creò la Nona.

Ma l'uomo del nostro tempo, che per un suo intimo impulso imbratta i muri con simboli erotici, è un delinquente o un degenerato. E' naturale che questo impulso assalga con maggior violenza l'uomo che presenta tali manifestazioni degenerate quand'egli si trova al gabinetto. Si può misurare la civiltà di un popolo dal grado in cui sono sconciate le pareti delle latrine.

Nel bambino è una manifestazione naturale: scarabocchiare le pareti con simboli erotici è la sua prima espressione artistica. Ma ciò che è naturale nel Papua e nel bambino è una manifestazione degenerata nell'uomo moderno. Io ho scoperto e donato al mondo la seguente nozione: l'evoluzione della civiltà è sinonimo dell'eliminazione dell'ornamento dall'oggetto d'uso. Credevo di portare con questo nuova gioia nel mondo, ma esso non me ne è stato grato. Tutti ne sono stati tristi e hanno chinato il capo. Provavano un senso di oppressione di fonte all'idea che non si possa più produrre un ornamento nuovo. Ma come, ciò che può fare ogni negro, che hanno potuto fare tutti i popoli e tutti i tempi prima di noi, e precluso soltanto a noi, uomini del secolo diciannovesimo? Tutto ciò che l'umanità ha creato senza ornamenti nei millenni passati è stato gettato via senza riguardo e votato a distruzione.

Noi non possediamo più nessun banco da falegname dell'età carolingia, ma qualsiasi cianfrusaglia che recasse anche il minimo ornamento è stata raccolta, ripulita e palazzi sontuosi sono stati costruiti per ospitarla. E allora gli uomini si aggiravano tristi tra le vetri-

ne e si vergognavano della loro impotenza. Ogni età ha avuto il suo stile e solo alla nostra dovrà essere negato uno stile? Per stile s'intendeva l'ornamento.



Villa Muller, particolare del salone

Dissi allora: non piangete! Guardate, questo appunto costituisce la grandezza del nostro tempo, il fatto cioè che esso non sia in grado di produrre un ornamento nuovo. Noi abbiamo superato l'ornamento, con fatica ci siamo liberati dall'ornamento. Guardate, il momento si approssima, il compimento ci attende. Presto le vie delle città risplenderanno come bianche muraglie! Come Sion, la città santa, la capitale del cielo. Allora sarà il compimento. Ma taluni uccelli del malaugurio non hanno potuto sopportare tutto questo. L'umanità doveva continuare ancora per lungo tempo ad ansimare nella schiavitù dell'ornamento. Gli uomini si erano già spinti così avanti da non sentire più nessuna eccitazione dei sensi venire dall'ornamento, così avanti che l'impressione estetica di un volto tatuato non esaltava il piacere estetico, come nel Papua, ma lo sminuiva.

Così avanti da compiacersi di un portasigarette tutto liscio e da non volerne più comperare, neppure allo stesso prezzo, uno decorato. Essi erano felici degli abiti che portavano e si rallegravano di non dover andare in giro in pantaloni di velluto rosso filettati d'oro, come le scimmie alle fiere. E io dicevo: guardate, la camera dove morì Goethe è ben più signorile di tutto lo sfarzo del Rinascimento e un mobile liscio e più bello di qualsiasi pezzo da museo intarsiato e scolpito.

La lingua di Goethe è più bella di tutti i vezzi di pastorelli arcadici.

Ma gli uccelli del malaugurio ascoltavano queste cose con dispetto e lo Stato, che ha il compito di frenare i popoli nel loro progresso culturale, fece suo il problema della ripresa e dello sviluppo dell'ornamento. Guai a quel paese dove sono i consiglieri aulici a sovrintendere alle rivoluzioni! Presto fu dato vedere, nel museo viennese di arte applicata, un buffet che si chiamava 'la ricca pesca', presto comparvero degli armadi che portavano il nome di 'principessa incantata', o uno simile, riferito sempre all'ornamentazione che ricopriva quei mobili sventurati. Lo Stato austriaco assolve il suo compito con tale precisione che provvede a non lasciar scomparire dai confini della monarchia austro-ungarica le pezze da piedi.

Esso costringe ogni uomo civile sui vent'anni a portare per tre anni di fila pezze da piedi in luogo di calze. Perché in fondo e pur vero che ogni Stato parte dal presupposto che un popolo dal basso livello civile è tanto più facile da governare.



Villa Karma - ingresso



Il bagno di villa Karma

Ebbene, l'epidemia decorativa è ammessa dallo Stato e viene anzi sovvenzionata con denaro statale. Ma per conto mio io vedo in ciò un regresso. Per me non ha valore l'obiezione secondo cui l'ornamento può aumentare la gioia di vivere in un uomo colto, per me non ha valore l'obiezione che si ammantava nella frase: *"Però, se l'ornamento è bello"*

...!". In me e in tutti gli uomini civili l'ornamento non suscita affatto una più grande gioia di vivere. Se io voglio mangiarmi un pezzo di pan pepato me ne sceglierò uno che sia tutto liscio e non uno di quelli in forma di cuore o di bambino in fasce o di cavaliere, completamente ricoperti di ornamenti. L'uomo del quindicesimo secolo non mi comprenderà.



Villa Karma – sala da pranzo

Ma tutti gli uomini moderni mi comprenderanno benissimo. Il difensore dell'ornamento crede che il mio slancio verso la semplicità equivalga ad una mortificazione. No, illustrissimo professore della Scuola di Arti Applicate, io non mi mortifico affatto! E' che a me piace di più così. Le composizioni culinarie dei secoli passati, che esibivano tutti gli ornamenti possibili per far apparire più appetitosi i pavoni, i fagiani e le aragoste, provocano in me l'effetto opposto. E' con orrore che io mi aggiro in una mostra gastronomica, se mi passa per la mente l'idea di dover mangiare quelle carogne imbalsamate. Io mangio il roast-beef.

I danni immensi e la desolazione che il risveglio dell'ornamento produce nello sviluppo estetico potrebbero anche venir sopportati, dato che nessuno, neppure l'autorità statale, può arrestare l'evoluzione dell'umanità. Si può solo ritardarla. E noi possiamo attendere. Ma è un delitto contro l'economia del paese, perché con ciò si distruggono lavoro umano, denaro e materiali. E a questi danni il tempo non potrà portare rimedio.

Il ritmo dello sviluppo culturale è disturbato dai ritardatari. Io forse vivo nel 1908, ma il mio vicino nel 1900 e quell'altro nel 1880. Ed è una sventura per un paese quando la cultura dei suoi abitanti si distribuisce su un così lungo lasso di tempo. Il contadino di Kals vive nel secolo dodicesimo. E al seguito del corteo per il Giubileo si videro popolazioni che sarebbero apparse incivili anche al tempo delle migrazioni barbariche. Beato il paese che non ha di questi ritardatari, di questi predoni. Beata l'America! Persino nelle città vi sono tra noi degli uomini non moderni, dei ritardatari del diciottesimo secolo, che inorridiscono davanti a un quadro dalle ombre violacee solo perché loro il color viola non lo vedono ancora. A loro piace di più il fagiano su cui un cuoco abbia lavorato per giorni interi, a loro piace di più il porta-sigarette con ornamenti Rinascimento che non quello liscio. E come stanno le cose in campagna? Abiti e suppellettili appartengono completamente al secolo scorso. Il contadino non è un cristiano, è ancora un pagano.

Questi ritardatari rallentano il progresso culturale dei popoli e dell'umanità, poichè l'ornamento non soltanto è opera di delinquenti, ma è esso stesso un delitto, in quanto reca un grave danno al benessere dell'uomo, al patrimonio nazionale e quindi al suo sviluppo culturale. Quando abitano l'una accanto all'altra, due persone che hanno gli stessi bisogni, le stesse esigenze nei confronti della vita, lo stesso reddito, ma appartengono a culture di-

verse, possiamo osservare il processo seguente: l'uomo del secolo ventesimo si arricchisce sempre di più, mentre l'uomo del diciottesimo secolo diventa sempre più povero. Io faccio l'ipotesi che ambedue seguano le loro inclinazioni. L'uomo del ventesimo secolo può soddisfare i propri bisogni impiegando un capitale di molto inferiore e realizza in tal modo dei risparmi. La verdura secondo il suo gusto va semplicemente cotta nell'acqua e condita con un po' di burro. L'altro resta veramente soddisfatto soltanto se è stata cotta per ore e ore e ad essa sono stati aggiunti miele e noci. I piatti molto ornati sono anche molto costosi, mentre le stoviglie bianche, che usa l'uomo moderno, sono economiche. L'uno risparmia, l'altro fa debiti. Questo vale per intere nazioni. Guai a quel popolo che resta indietro nello sviluppo culturale! Gli Inglesi diventano sempre più ricchi e noi sempre più poveri...

E ancor più grande è poi il danno che l'ornamento arreca a quelli stessi che lo producono. Siccome l'ornamento non è più una produzione naturale della nostra civiltà, e rappresenta quindi un fenomeno di arretratezza o una manifestazione degenerativa, così avviene che il lavoro dell'operaio che lo fa non viene più pagato al suo giusto prezzo.

Sono note le condizioni di lavoro degli intagliatori e dei tornitori in legno, le paghe da fame delle ricamatrici e delle merlettaie. Il decoratore deve lavorare venti ore per giungere alla paga di un operaio moderno che ne lavora otto. L'ornamento, di regola, fa aumentare il costo dell'oggetto, tuttavia avviene che un oggetto ornato, realizzato con materiale dello stesso prezzo e che richiede, come si può dimostrare, un tempo di lavoro tre volte superiore, venga offerto a un prezzo che è la metà di quello di un oggetto liscio. L'assenza di ornamento ha come conseguenza un minor tempo di lavoro e un aumento del salario. L'intagliatore cinese lavora sedici ore, l'operaio americano otto. Se io pago per una scatola liscia lo stesso prezzo che pago per una ornata, la differenza si ritrova nel tempo di lavoro occorso all'operaio. E se non vi fossero più ornamenti a questo mondo - fatto che si realizzerà forse tra millenni - l'uomo dovrebbe lavorare quattro ore e non otto, dato che oggi metà del lavoro umano è perso nell'ornamento.

L'ornamento è forza di lavoro sprecata e perciò è spreco di salute. E così è stato sempre. Ma oggi esso significa anche spreco di materiale, e le due cose insieme significano spreco di capitale.

Dato che l'ornamento non ha più alcun rapporto organico con la nostra civiltà, esso non ne è neppure più l'espressione. L'ornamento realizzato oggi non ha nessun rapporto con noi, non ha in genere nessun rapporto con gli uomini, nessun rapporto con l'ordine del mondo. Esso non è suscettibile di sviluppo. Che cosa è successo degli ornamenti di Otto Eckmann, di quelli di Van de Velde? L'artista è sempre stato pieno di forza e di salute alla testa dell'umanità. Ma il decoratore moderno è un ritardatario o un fenomeno patologico. Dopo tre anni egli stesso condanna i suoi prodotti. Per gli uomini colti essi sono insopportabili dal primo giorno, per gli altri lo divengono solo dopo anni. Ma dove sono mai oggi i lavori di Otto Eckmann? Dove saranno tra dieci anni le opere di Olbrich? L'ornamento moderno non ha predecessori né ha discendenza, non ha un passato né avrà un futuro. Uomini incolti, per i quali la grandezza del tempo nostro è un libro chiuso da sette sigilli, lo salutano con gioia al suo apparire, per sconfessarlo poi dopo breve tempo.

L'umanità oggi è più sana che mai, pochi sono i suoi malati. Questi pochi però tiranneggiano l'operaio, il quale è così sano che non è capace di inventare un solo ornamento. Essi lo costringono ad eseguire nei materiali più diversi gli ornamenti che loro stessi inventano.

I cambiamenti nello stile ornamentale hanno per conseguenza una rapida svalutazione del prodotto. Il tempo usato nel lavoro e il materiale impiegato sono capitali che vengono sprecati. Io ho coniato questo concetto: la forma di un oggetto resiste tanto a lungo, vale a dire che viene sopportata tanto a lungo, quanto a lungo dura fisicamente l'oggetto. E cercherò di spiegarmi: un abito muterà più frequentemente di forma che non una preziosa

pelliccia. Il vestito da ballo della donna, destinato a vivere solo una notte, muterà più presto di forma che non una scrivania.

Ma guai se si dovrà cambiare scrivania altrettanto presto quanto il vestito da ballo, perché la sua forma è diventata insopportabile! In tal caso il denaro speso per quella scrivania sarebbe denaro perduto. I decoratori ben lo sanno e i decoratori austriaci si studiano di prendere questa magagna per il suo lato migliore. Essi dicono: *"Un consumatore che possiede un arredamento che già dopo dieci anni gli riesce insopportabile, e che perciò è costretto ogni dieci anni a cambiarlo, ci piace di più che non quell'altro che si compra un oggetto solo quando quello vecchio è usato fino in fondo. E' l'industria che lo vuole. Sono milioni che entrano in movimento attraverso questi rapidi cambiamenti."* Sembra che sia questo il segreto dell'economia nazionale austriaca; e quanto è frequente sentir dire, quando scoppia un incendio: *"Dio sia lodato, adesso la gente avrà di nuovo qualcosa da fare"*. Ma allora io conosco un ottimo rimedio: si dia fuoco ad una città intera, si dia fuoco a tutto l'Impero e tutto e tutti nuoteranno nel denaro e nel benessere. Si facciano dei mobili che dopo tre anni si possono buttare nella stufa, si facciano ferramenta che dopo quattro anni si devono far fondere, perché neppure in un'asta se ne può cavare la decima parte del costo di lavoro e di materiale, ed ecco che diverremo sempre più ricchi.

La perdita non colpisce solo il consumatore, colpisce in primo luogo il produttore. Continuare a ornare gli oggetti che grazie al progresso si sono sottratti all'ornamentazione, vuol dire forza di lavoro e materiali sprecati. Se ogni oggetto potesse essere sopportato per tutto il tempo della sua durata fisica, il consumatore potrebbe pagare per esso un prezzo tale da consentire al lavoratore maggior guadagno e minore lavoro. Per un oggetto che sono sicuro di poter utilizzare appieno e consumare fino in fondo, spendo volentieri quattro volte di più che per un oggetto scadente, sia nella forma che nel materiale impiegato. Di buon grado sborso quaranta corone per i miei stivali, sebbene io li possa avere in un altro negozio per dieci corone soltanto. Ma in quelle industrie che languono sotto la tirannia dei decoratori non costituisce un problema il fatto che alla fine il risultato sia buono oppure scadente. Quando nessuno intende pagare il lavoro secondo il suo giusto valore, è la sua qualità che ne risente per prima.

Ed è bene così, perché questi oggetti ornati sono sopportabili solo se eseguiti nel modo più vile. Rimango meno colpito dagli effetti di un incendio, quando vengo a sapere che sono bruciate solo cianfrusaglie senza valore. Mi posso rallegrare della festa degli artisti alla Kiinstlerhaus, perché so che essendo occorsi pochi giorni per metter su le decorazioni, tutto viene demolito in un sol giorno. Ma divertirsi a lanciare pezzi d'oro invece di ciottoli, accendere una sigaretta con una banconota, polverizzare e quindi bersi una perla, questo è antiestetico.

Un effetto decisamente antiestetico producono gli oggetti ornati quando sono stati realizzati con i migliori materiali, con la massima cura e hanno richiesto molte ore di lavoro. E' vero che ho posto come principale esigenza la qualità del lavoro, ma va da sé che non mi riferivo agli oggetti suddetti.

L'uomo moderno, che celebra l'ornamento come espressione dell'esuberanza artistica di epoche passate, riconoscerà immediatamente l'aspetto forzato, tortuoso e malato dell'ornamento moderno. Nessun ornamento può più essere inventato oggi da chi vive al nostro livello di civiltà. Altrimenti avviene per quegli uomini e quei popoli che non hanno ancora raggiunto questo livello.

Io qui mi rivolgo all'aristocratico, mi riferisco cioè a colui il quale si trova al vertice dell'umanità e che tuttavia dimostra la più profonda comprensione per la spinta esercitata da coloro i quali si trovano in una posizione inferiore e per le loro esigenze. Il Cafro che, seguendo un ritmo particolare, inserisce nel tessuto certi ornamenti che sono riconoscibili soltanto quando il tessuto viene disfatto, il Persiano che annoda il suo tappeto, la contadina slovacca che ricama il suo merletto, la vecchia signora che lavora all'uncinetto cose

stupende con perline di vetro e seta, tutti questi hanno la sua totale comprensione. L'aristocratico li approva, egli sa bene che sono ore felici quelle del loro lavoro. Il rivoluzionario andrebbe da loro e direbbe: *"Tutto questo non ha senso"*. Allo stesso modo com'egli trascinerebbe via la vecchina intenta davanti al crocefisso dicendole: "Dio non esiste". Un aristocratico ateo, invece, porterebbe la mano al cappello passando davanti a una chiesa. Le mie scarpe sono tutte ricoperte di ornamenti, formati da dentelli e forellini, lavoro questo che è stato eseguito dal calzolaio e che non gli è stato pagato. Vado dal calzolaio e gli dico: *"Per un paio di scarpe lei chiede trenta corone. Io gliene darò quaranta"*. In questo modo ho portato quest'uomo al settimo cielo ed egli mi ricambierà con un lavoro e un materiale che, quanto a bontà, non avrà rapporto con il maggior compenso. Egli è felice. E' raro che la felicità entri nella sua casa. Egli si trova di fronte a un uomo che lo capisce, che apprezza il suo lavoro e non dubita della sua onestà. Con l'immaginazione vede già dinanzi a sé le scarpe finite. Sa dove trovare oggi il cuoio migliore, sa a quale lavorante affidare le scarpe, e le scarpe porteranno esattamente tanti dentelli e tanti punti quanti se ne trovano in una scarpa elegante. A questo punto io aggiungo: *"Però pongo una condizione. La scarpa deve essere completamente liscia"*. Ora, dal settimo cielo l'ho precipitato nel Tartaro. Egli avrà meno lavoro, ma gli ho tolto tutta la gioia che esso gli dava. Io predico agli aristocratici. Sono disposto a sopportare gli ornamenti persino sul mio corpo, se fanno la gioia dei miei simili. In questo caso essi fanno anche la mia gioia. Sopporto gli ornamenti dei Cafri, dei Persiani, della contadina slovacca, gli ornamenti del mio calzolaio, poiché essi non possiedono alcun altro mezzo per esprimere se stessi nel modo più elevato. Noi possediamo l'arte che ha eliminato l'ornamento. Noi ci trasciniamo nell'affanno quotidiano e ci affrettiamo per andare ad ascoltare Beethoven o ad assistere al Tristano. Cosa questa che il mio calzolaio non può fare. Se però uno va ad ascoltare la Nona e poi si mette a fare il disegno per una tappezzeria, allora è un truffatore oppure un degenerato. L'assenza di ornamento ha fatto raggiungere alle altre arti altezze impensate. Le sinfonie di Beethoven non avrebbero mai potuto essere composte da un uomo vestito di seta, di velluto, di merletti. Chi oggi indossa una giacca di velluto non è un artista, ma un pagliaccio o un imbianchino. Siamo diventati più fini, più sottili. Gli uomini che vivevano in branco dovevano vestirsi di vari colori per differenziarsi gli uni dagli altri; l'uomo moderno usa il suo vestito come una maschera. La sua individualità ha una forza talmente enorme che essa non può più essere espressa dagli abiti che egli indossa. L'assenza di ornamento è una prova di forza spirituale. L'uomo moderno usa ornamenti di età passate o di popoli stranieri a suo piacimento. Il proprio spirito inventivo egli lo concentra su altre cose.»

LA CITTA' DEL SOLE

Tommaso Campanella

.... Sorge nell'ampia campagna un colle, sopra il quale sta la maggior parte della città; ma arrivano i suoi giri molto spazio fuor delle radici del monte, il quale è tanto, che la città fa due miglia di diametro e più, e viene ad essere sette miglia di circolo; ma, per la levatura, più abitazioni ha che se fosse in piano.

E' la città distinta in sette gironi grandissimi, nominati dalli sette pianeti, e s'entra dall'uno all'altro per quattro strade e per quattro porte, alli quattro angoli del mondo spettanti; ma sta in modo che, se fosse espugnato il primo girone, bisogna più travaglio al secondo e poi

più; talché sette fiate bisogna espugnarla per vincerla. Ma io son di parere, che neanche il primo si può, tanto è grosso e terrapieno, ed ha valguardi, torrioni, artelleria e fossati di fuori.

Entrando dunque per la porta Tramontana, di ferro coperta, fatta che s'alza e cala con bello ingegno, si vede un piano di cinquanta passi tra la muraglia prima e l'altra. Appresso stanno palazzi tutti uniti per giro col muro, che puoi dir che tutti siano uno; e di sopra han li rivellini sopra a colonne come chiostri di frati, e di sotto non vi è introito, se non dalla parte concava dei palazzi. Poi son le stanze belle con le finestre al convesso ed al concavo, e son distinte con picciole mura tra loro. Solo il muro convesso è grosso otto palmi, il concavo tre, li mezzani uno o poco più.

Appresso poi s'arriva al secondo piano, ch'è dui passi o tre manco, e si vedono le seconde mura con li rivellini in fuori e passeggiatori; e della parte dentro, l'altro muro, che serra i palazzi in mezzo, ha il chiostro con le colonne di sotto, e di sopra belle pitture. E così s'arriva fin al supremo e sempre per piani. Solo quando s'entran le porte, che son doppie per le mura interiori ed esteriori, si ascende per gradi tali, che non si conosce, perché vanno obliquamente, e son d'altura quasi invisibile distinte le scale. Nella sommità del monte vi è un gran piano ed un gran tempio in mezzo, di stupendo artificio.

.....

