

Arte
Scienza
Tecnica
del
Costruire

a cura di
Alberto De Capua
Marco Mannino
Ettore Rocca

GANGEMI  EDITORE

©
Proprietà letteraria riservata
Gangemi Editore spa
Piazza San Pantaleo 4, Roma
www.gangemieditore.it

Nessuna parte di questa
pubblicazione può essere
memorizzata, fotocopiata o
comunque riprodotta senza
le dovute autorizzazioni.

ISBN 978-88-492-1411-6

Progetto grafico e impaginazione:
Laura Marino

In copertina:
La colonna del tempio della Concordia a Agrigento e la colonna
della New National Gallery a Berlino di Mies van der Rohe.
Foto di Marco Mannino

Costruire, abitare, patire

Stefano Catucci

1. A giocare con le parole si corre il rischio che la parodia assorba tutta l'attenzione di chi legge, distogliendolo dal procedere oltre. Meglio sarebbe allora rinunciare al gioco. Ma se si insiste, se ha preso la mano, tentare di giustificarlo può essere controproducente, come capita a chi difende, spiegandolo, un *mot d'esprit* fallito, che non ha fatto ridere nessuno. Il limite da non oltrepassare è quello che prende il gioco troppo sul serio, impuntandosi, come se non si trattasse affatto di un gioco e si ostentasse scandalo davanti a chi ne sorride. Di queste tre vie d'uscita – la rinuncia, la giustificazione, l'impuntatura – vorrei scegliere la terza, magari evitando di alterarmi se qualcuno liquida il tutto come una battuta. Lo è, senza dubbio, eppure non lo è. Da un lato perché l'intero percorso ruoterà intorno all'oscillazione della parola presa in sostituzione dell'originale: si parlerà dunque del *patire*. Dall'altro perché la posta in gioco del discorso non starà in ciò che Heidegger chiamava - nel modo più serio possibile, cioè sotto l'angolazione dell'ontologia - *das Denken*, il pensare, ma starà piuttosto in una forma del *sentire*, ponendosi così fin dal principio in una prospettiva *estetica*. È appena il caso di ricordare che il termine "estetica" è un calco del greco *aisthesis*, che indica appunto l'ambito della sensibilità. Si parlerà dunque di un modo del sentire direttamente connesso al costruire e all'abitare. E se è possibile tornare a separare almeno un poco questi due verbi, che Heidegger ci ha mostrato essere invece coincidenti, farà cadere l'accento più ancora sul costruire che sull'abitare: una decisione, questa, che una considerazione ontologica dovrebbe discutere a fondo, ma che a un'analisi di tipo estetico si può concedere più facilmente.

2. La parola "patire" soggiace a una caratteristica oscillazione di significato. In prima istanza possiamo intenderla come un sinonimo di verbi come "soffrire", "tribolare", "penare". In questa accezione il "patire" risulta immediatamente comprensibile a chiunque abbia sentito, almeno una volta nella vita, il disagio dell'abitare e/o del costruire. Volendo trovare un equivalente nosografico di questa condizione, potremmo chiamarlo *mal d'architettura*, a patto di intendere con questa espressione non solo il tribolo come tale, ma anche la sua diagnosi. È vero che il giudizio comune riconosce oggi nell'architettura uno dei maggiori responsabili dell'invivibilità dei nuovi tessuti urbani e che a partire dagli anni Sessanta è tornata di moda la vecchia battuta di Flaubert, opportunamente riattualizzata, secondo cui gli architetti sono «tutti degli imbecilli» che «dimenticano sempre di mettere le scale nelle case» (cfr. Rykwert 2002, p. 4). Ma è anche vero che l'idea secondo cui all'architettura poteva essere affidato il compito di una grande terapia sociale è sorta dalla percezione che fosse proprio lei la maggiore indiziata del disagio moderno: basta

Stefano Catucci (Roma, 1963) è docente di Estetica presso la Facoltà di Architettura dell'Università di Camerino (sede di Ascoli Piceno) e dell'Università di Roma "La Sapienza" (Architettura Valle Giulia). Si è occupato prevalentemente del pensiero filosofico tedesco e francese del Novecento, di storia e critica della musica, di estetica e architettura. Tra i suoi saggi recenti: Per una filosofia povera. La Grande Guerra, l'esperienza, il senso: a partire da Lukács, Bollati Boringhieri, Torino 2003 e Introduzione a Foucault, Laterza, Roma-Bari 2005.

leggere gli scritti di Le Corbusier, autore esemplare per la lucidità con la quale interpreta il proprio ruolo di apostolo di una modernità risanata, per verificare quanto peso egli attribuisse al mal d'architettura e quanta efficacia terapeutica riconoscesse a un'architettura "biopolitica", pronta cioè a farsi carico delle condizioni di vita biologiche degli uomini. Una malattia sociale provocata dall'architettura può essere curata solo con l'architettura, questa la sua convinzione di fondo. E dunque l'architettura è al tempo stesso veleno e rimedio, in piena aderenza con il doppio senso della parola greca *pharmakòn*. Il mal d'architettura è l'esito di una cattiva architettura, ma è anche la ragione che spinge alla ricerca di un'architettura migliore.

In base a questa prima accezione, il riferimento al patire proietta l'abitare e il costruire nella direzione di una possibile patologia, di una sorta di disfunzione collettiva: qualcosa che si patisce, che si soffre, che fa soffrire, e che a malapena possiamo riuscire a sopportare. Nel patire, però, risuona anche l'eco del *pathos*, ovvero di un tipo di emozione che non subiamo in modo del tutto passivo, ma che neppure possiamo esercitare attivamente. La traduzione più diretta della parola *pathos* è «affezione», un'alterazione della sensibilità, dunque, ma provocata da uno stato emotivo. Così la ritroviamo, per esempio, negli scritti di Aristotele che trattano della *psyché*, dal *De anima* al *De memoria et reminiscencia*, come pure, per venire a un'epoca più vicina, nel progetto dell'atlante iconologico ideato da Aby Warburg, nel quale le immagini avevano il compito di far emergere le *Pathosformeln*, le «formule del *pathos*», che rinviano alle stratificazioni più arcaiche della coscienza collettiva e che si esprimono attraverso simboli, atteggiamenti e situazioni tipiche (cfr. Pinotti 2001, p. 85). Per l'affezione vale quel che Jean-Luc Nancy ha scritto a proposito del "tatto", senso che lega insieme indissolubilmente l'attività del toccare e la passività dell'essere toccati. Di fronte al *pathos* la distinzione fra soggetto e oggetto vacilla: non siamo semplicemente l'oggetto di un patire, eppure ne siamo preda senza poterlo governare o farlo rientrare in una strategia di controllo. Si potrebbe dire che siamo tanto soggetti *al* quanto soggetti *del* patire, mentre si ricorderà che la definizione moderna del "soggetto", pensato come unità vigile e cosciente di sé, enfatizza precisamente le prerogative del governo e del controllo sia delle affezioni sensibili sia degli stati emotivi. Il *pathos*, oltretutto, spinge il soggetto a uscire da se stesso, a compiere quel movimento che tradizionalmente si definisce *ekstasis*, o meglio a confrontarsi con il rischio e l'opportunità di quella che ancora Heidegger ha chiamato «deiezione» (*Geworfenheit*, in italiano tradotto anche con "gettatezza"). Al tempo stesso, però, affinché possa tradursi in un'esperienza di senso, il *pathos* richiede che una reazione ne rielabori la forza d'urto trasformandola in uno stato emotivo di tipo nuovo, per esempio in un sentimento di piacere.

Antichi e moderni non hanno inteso questo riferimento al piacere in modo univoco. Sempre Aristotele, nella *Poetica*, parla notoriamente dell'effetto di «purificazione» (*kathársis*) che la tragedia provoca trascinando gli spettatori in un vortice di sentimenti ingovernabili, come «pietà» (*éleos*) e «paura» (*phóbos*) (cfr. *Poet.* 1341b-1342a). I suoi maggiori interpreti moderni, Lessing e Goethe, riconducono questa forma di puri-

ficazione a una visione essenzialmente emancipativa, illuministica, che per il primo coincide con la conversione dei sentimenti in virtù (Lessing 1769), per il secondo con un effetto dialettico di conciliazione (Goethe 1827). Per Aristotele il *pathos* tragico agisce come il motore di quella che potremmo chiamare una "trasformazione del sé". Per i moderni, invece, come il reagente di un processo del "ritorno a sé" che fin dal principio si dà come qualcosa di dialettico o di dialettizzabile, oltre a postulare la definizione di un soggetto vigile è presente a se stesso. In entrambi i casi, però, quando viene riferito alla dimensione tragica il patire sembra annodare in modo inestricabile la sofferenza e la liberazione da essa, la perdita e la trasformazione – o il ritrovamento – del sé, l'empatia con la fonte che produce *pathos* e il distacco che ci permette di non subirlo soltanto, ma di rielaborarlo in una forma.

Nell'intera storia dell'estetica la vicenda del "patetico" appare intrecciata con quella dell'esperienza tragica, con eccezioni di rilievo come quella di Warburg, cui si è accennato solo di passaggio. Se vogliamo mantenere nel *pathos* una traccia della sofferenza della quale l'architettura è capace, occorre dunque bordeggiare il piano dell'esperienza tragica. Accanto all'identificazione tra il patire e il soffrire, allora, abbiamo un patire da intendere come affezione attiva e passiva, come messa in questione della distinzione soggetto-oggetto, ma anche come movimento di una "uscita da sé" a partire dalla quale si viene trasformati, o si torna in se stessi, coltivando in ogni caso la prospettiva di una liberazione, di una purificazione possibile.

3. Che l'architettura possa far soffrire, come si è detto, è un'esperienza comune sulla quale, proprio per questo, possiamo sorvolare. Che possa, o addirittura debba produrre *pathos*, è invece questione più controversa sulla quale occorre riflettere. Faccio ancora riferimento a Le Corbusier, per il quale l'insistenza sulla visione poetica che distingue l'architetto dall'ingegnere sta tutta proprio nella capacità di produrre emozione, anzi nella necessità di progettare e costruire edifici in grado di emozionare. In fondo è possibile riportare a questa dichiarazione di principio anche aforismi come quello di Auguste Perret, rilanciato in tempi più recenti da Louis Kahn, secondo cui la bella architettura produce belle rovine: mi riprometto di tornarci più avanti. Certo, se ci limitassimo a identificare il *pathos* con l'emozione rischieremo di indebolirlo molto, di renderlo un sentimento generico, di breve durata, e proprio perciò poco caratterizzante, anche nel caso in cui definissimo "poetica" la specifica emozione cui l'architettura può – o deve – dare luogo. Credo però che all'intera fase della storia dell'architettura comunemente chiamata Moderno debba essere riconosciuta una forte prossimità con la coscienza tragica, oltretutto da collocare precisamente nello strato più radicale e visionario dei suoi slanci utopici. L'ottimismo tecnologico ed estetico del cosiddetto razionalismo architettonico cammina in delicatissimo equilibrio sull'abisso del tragico, come dimostra il rapporto più che conflittuale che il Modernismo, in molte sue varianti, ha intrattenuto con il senso storico. Con il passato, dal quale ha preteso di liberarsi con un salto, rivendicando un rapporto diretto con la "natura" del fare architettonico,

ma verso il quale ha coltivato anche un affetto «filiale» (è sempre Le Corbusier a parlare per tutti), scegliendo accuratamente le sue lontane genealogie – la Grecia, Roma, il Medioevo gotico – o addirittura facendo ricorso all'ordinaria semplicità di forme vernacolari (è il caso persino di Gropius, che con Adolf Meyer adottò, nel 1920, l'antico modello della baita in legno per il *Blockhaus* Sommerfeld, a Berlino). Ma anche con il futuro, immaginato quasi senza più storia, età probabile di un'architettura capace di compiere integralmente il ciclo che la riconduce dallo stato di crisi a quello di una nuova armonia, e dunque dotata di un senso non più storico, anzi sovrastorico, tanto da essere ulteriormente perfettibile solo dal punto di vista delle tecnologie impiegate. È proprio nel punto in cui il senso della storia si affaccia verso la sua radice non-storica che si colloca la coscienza del tragico (Foucault 1961). Ed è sintomatico che l'architettura del Moderno abbia abitato questo limite esattamente quando è stata più apodittica e velleitaria, tragica perché divisa fra la coscienza di un'impossibilità e il bisogno di insistere proprio su un compito che sa essere inesaudibile. A convertire una generica emozione in *pathos*, allora, sarà l'identificazione della modernità stessa con un sentimento vissuto in forma tragica: il sentimento dell'essere-moderni.

Non sarà forse proprio qui la forzatura che intreccia l'architettura con la sua capacità di produrre sofferenza? Non stiamo forse toccando con mano il punto in cui la dimensione estetica si converte in patologia? Nel saggio su *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* Walter Benjamin parla dell'architettura come di qualcosa che da sempre si percepisce in modo distratto, tanto da valere come prototipo del rapporto che la cultura di massa intrattiene con l'opera d'arte ormai priva di aura (Benjamin 1936, p. 46). Quando la si usa, l'architettura non è che uno sfondo a cui facciamo abitudine e non prestiamo attenzione. Se invece quell'attenzione gliela rivolgiamo, se la contempliamo, l'architettura si trasforma in qualcosa di diverso, in un manufatto artistico *sui generis* da valutare in base a criteri esclusivamente estetici. In altri termini: o l'architettura si abita, e allora si offre alla percezione distratta, oppure la considera come un'opera d'arte, e in lei non è più questione di abitare. Benjamin approfondisce il solco di questa distinzione fino a considerarla un'alternativa netta (cfr. Gasparrini 2006). La sua plausibilità, tuttavia, è tutta da discutere. Un'architettura che richieda programmaticamente attenzione, e che voglia produrre affezioni di tipo estetico, non potrà porsi anche il problema dell'abitare all'interno del suo stesso procedimento formativo? E per passare da Benjamin a un'opinione oggi diffusa: davvero l'abitare è qualcosa di estraneo alla dimensione estetica, una prestazione dell'edificio la cui efficacia va delegata esclusivamente alla tecnica o al disegno di un'ingegneria sociale? Ma se l'architettura può porsi problemi estetici *insieme*, e non accanto alla questione dell'abitare, non avverrà questo proprio al livello in cui dà luogo a un patire, dunque a un'oscillazione fra l'angustia e il *pathos*? Ho ricordato poco fa che anche nella sua accezione tragica il *pathos* è visto come una fonte di piacere: piacere negativo, doloroso, ma purificatore, liberatorio, e dunque pur sempre piacere. È in grado l'architettura di trarre dal patire un piacere? E se sì, a quali condizioni?

4. In prima approssimazione possiamo subito distinguere architettura da architettura, e costruzione da costruzione, in base al rapporto che si stabilisce tra sofferenza e piacere, ovvero in base alla capacità di generare *pathos* in tutta l'ampiezza del suo ciclo di oscillazione. Vi sono costruzioni che producono *solo* sofferenza e delle quali discutere da un punto di vista estetico sarebbe indecente, senza mezzi termini. Basta pensare agli *slum*, alle architetture prodotte – spontaneamente o no – dalla miseria o dalla speculazione, agli edifici nati magari da precise strategie progettuali, ma che non provocano altro effetto che non sia quello di un terribile senza catarsi, di uno spaventoso senza redenzione. L'attrazione che possiamo provare per quei luoghi, o forse solo per le loro immagini, è più di ordine cognitivo che di tipo estetico: sono luoghi che danno da pensare non perché attivano il gioco dell'immaginazione, ma perché ci costringono a riposizionare il nostro sguardo, a rovesciare d'un colpo il punto di vista nel quale abitualmente ci accomodiamo. Se una matrice estetica rimane, è quella che appartiene al perturbamento, a un'improvvisa esperienza di straniamento, ma che si compie appunto senza piacere. Sul versante opposto sono le architetture che invece inscenano il piacere estetico come unica fonte di legittimazione, spacciando come ovvia la loro natura di "opera d'arte". A essere rimosso, in questo caso, è il processo formativo che porta l'architettura a lottare in un continuo corpo a corpo con tutto ciò che, in essa, arte non è, e che costituisce il fondo problematico da cui deriva la sua specifica forma di artisticità – proprio quel fondo che Benjamin, e altri con lui, hanno considerato rigorosamente "altro" dall'arte. Nel vastissimo territorio intermedio fra questi due estremi si colloca appunto la questione di un'architettura che cerchi o no di generare *pathos*, che sappia o no farlo, ed eventualmente con quali strumenti, con quale efficacia, con quali reali ricadute sui piani della patologia e della catarsi.

Di certo possiamo pensare che per produrre *pathos* un'architettura debba non occultare, non rimuovere, ma manifestare il conflitto tra gli elementi che la costituiscono, e che solo dallo svolgersi di un simile conflitto, dal suo essere messo in scena, possa discendere una forma di sofferenza che non si patologizza, ma ha come esito una possibile catarsi. L'idea della restituzione in forma di un conflitto implica che le architetture rappresentate, riprodotte in immagine – sia in forma di progetto sia dopo che sono state costruite, per esempio in fotografia –, come pure le architetture solo disegnate, non attualizzino alcuna forma di *pathos*. Possono certamente stimolare idee estetiche, essere fonte di piacere o dispiacere, possono indurre una riflessione, e quando possiedono almeno *in potenza* il carattere della costruzione – persino allo stato di semplice abbozzo o di idea grafica – possono persino indicare la via lungo la quale potrà verificarsi l'incontro con l'esperienza del *pathos*. Ma, appunto, tutto ciò rimane allo stadio di una *potenza*, mentre gli elementi materiali dell'architettura devono esserci percettivamente presenti affinché il piacere tragico della sofferenza che sfocia in liberazione possa darsi. Diverso è il caso di un manufatto artistico che raffiguri un'architettura senz'altra proiezione che non sia contenuta nei suoi limiti, per esempio quella che troviamo dipinta in un quadro o ritratta in una fotografia che non si prefigga solo lo scopo

di illustrarla: il sentire estetico segue, qui, una via del tutto differente, al punto che le risorse specifiche della pittura, della scultura, della fotografia o del cinema sono in grado di restituire proprio la percezione materiale della costruzione, come avviene per esempio nelle tavole di Piranesi o, per fare un salto, nelle fabbriche dipinte da Sironi. Cesare Brandi ha insistito sull'effetto che l'architettura produce quando mette in scena il principio della lotta tra la sua forma e le sue componenti materiali, dando un saggio mirabile di questa condizione nella sua descrizione della cupola del Brunelleschi (Brandi 1956, pp. 190 e sgg.). Se ne può dedurre che anche l'aspetto formale di un edificio sia in grado di produrre effetti emotivamente dinamici – come sono *anche*, ma non solo, quelli del tragico – solo quando esprime il senso di una lotta: solo, cioè, quando il progetto, l'idea o l'utopia si sono convertiti in costruzione.

Se però il *pathos*, in architettura, può essere generato solo dall'oggetto costruito, viene da pensare che la costruzione contenga in sé il principio di quella lotta alla quale ho fatto riferimento, mentre la diversità dei materiali impiegati, come pure la diversità delle forme, siano la lingua, o meglio le lingue, che sviluppano, articolano, elaborano quel principio. La radice di tale principio risiede nella relazione della costruzione con il suo peso: l'aveva ben compreso Schopenhauer, secondo il quale l'architettura, pur non potendo elevarsi al grado dell'universalità estetica né intrattenere un rapporto organico con l'arte, ha tuttavia come compito quello di rendere chiare all'intuizione le idee di gravità, peso, solidità, da lui identificate con le manifestazioni più elementari della volontà e dunque come le «note del basso fondamentale della natura» (Schopenhauer 1819, III, par. 43). Schopenhauer, in realtà, aveva fatto riferimento al trattamento architettonico della «luce» come all'unico contraltare del peso, e dunque all'unico elemento in grado di sollevare l'architettura dal suo costitutivo legame con la gravità. Ma la luce non è qualcosa di estraneo alla percezione del peso. Semmai rappresenta l'equivalente del gesto musicale del "levare", sottolinea come la gravità, in architettura, non sia soltanto una forza naturale, ma l'esito di una ricerca e di un progetto. Per rimanere a un esempio musicale si può ricordare come il contrappunto, proprio perché distende in orizzontale le relazioni armoniche che di solito si presentano verticalmente, in qualità di accordi simultanei e "solidi", sia un mezzo con il quale si possono ottenere effetti di decisivo alleggerimento delle strutture compositive. L'uso della luce è una delle vie attraverso le quali, in architettura, si può introdurre l'ordine del contrappunto: un ordine che lavora sul peso e con il peso, senza rimuoverlo e senza ingannare la percezione. A quasi due secoli di distanza da Schopenhauer, oltretutto, occorre aggiungere che gli effetti di leggerezza che l'architettura ha ricercato anche tramite materiali e tecniche costruttive a lui sconosciute rientrano anch'essi nel campo della percezione del peso, sia pure "in levare", mentre il fatto che a una solida durevolezza si possa pur rinunciare almeno in qualche caso – per esempio nelle architetture effimere, temporanee, illusionistiche – non comporta che se ne possa fare del tutto a meno. Il fatto che nel crollo di un edificio sia contenuto, persino accanto all'orrore più autentico, anche qualcosa del *pathos* tragico, si deve precisamente al venir meno della

sua solidità, che si rivela improvvisamente apparente. E non c'è niente di più rivelatore di questa potenzialità tragica dell'effetto opposto, comico o grottesco, che si determina quando si tenta vanamente abbattere una costruzione che ci sorprende per la sua inaspettata resistenza, com'è avvenuto nel caso delle Vele distrutte a fatica, a Napoli, in una indimenticabile cerimonia pubblica del 1997, o come accade nei cartoni animati, quando l'esplosione di una carica di dinamite lascia intatto l'oggetto da rimuovere e distrugge, invece, tutto ciò che lo circonda.

5. Meglio di altri interpreti ben più noti, a darci indicazioni sull'estetica del peso è stato Leo Popper, critico ungherese morto a soli 25 anni nel 1911, autore di saggi per lungo tempo conservati quasi solo nella memoria dei suoi amici, primo fra tutti György Lukács, fino a che nel 1987 ne è stata resa accessibile per la prima volta un'edizione in lingua tedesca, intitolata proprio *Peso e astrazione* (*Schwere und Abstraktion*), alla quale ha fatto poi seguito un'edizione ungherese completa degli scritti e una traduzione italiana (parziale) curata da chi scrive (Popper 1997). Nei suoi lavori - nei quali si avverte l'eco di quelli di Aloys Riegl, di Wilhelm Worringer, di Rudolf Kassner -, Popper rivendica per l'opera d'arte una sensibilità per la *massa della vita* che si esprime nella sua capacità di restituire il peso delle cose. Sono pesanti, ai suoi occhi, le mele di Cézanne, sono pesanti gli omini che popolano i quadri di Pieter Bruegel il Vecchio, sempre sul punto di scivolare, di cadere, eppure reali in quel loro apparente barcollare proprio perché capaci di mettere in scena la loro lotta quotidiana con la gravità, così che quando cadono è quasi possibile per noi sentirne il rumore. «Pur essendo premuto dal sovraccarico della materia», scrive Popper, il disegno di Bruegel «ha conquistato la piena libertà di ogni movimento, mentre dal canto loro questi movimenti hanno ricevuto dal carico un impeto tanto sorprendente da dare l'impressione di cose pesantissime che passano attraverso la neve». E ancora: «è come se qui, per la prima volta, la pittura si fosse fatta carico del dovere da cui era stata dispensata appunto quando divenne pittura e poté godere dei diritti di una incondizionata ricchezza di forme: il dovere dell'architettura, quello di sostenere dei pesi». Per chi è abituato a vedere in pittura solo la rappresentazione del peso, la sua «copia» resa in una «scrittura» di forme e di colori, l'opera di Bruegel, «con il suo peso da capomastro, potrebbe persino diventare un controsenso», dato che la sua è pur sempre un'arte che «non si deve abitare» (Popper 1997, pp. 49-51). Eppure dall'apparente controsenso viene quel carattere che un'arte può restituire solo quando esprime la dinamica di una lotta: la *forza*. Far sentire il peso significa far sentire la consistenza del corpo, quello che gli uomini, nella loro vita, devono portare su di sé fin dal primo giorno.

Ovvio, perciò, che laddove l'opera d'arte è essa stessa corpo in modo totalizzante, per esempio nella scultura, il peso rappresenti la misura stessa del suo valore e della sua riuscita, in una parola della sua bellezza. «Ogni buona scultura», scrive allora Popper, «è un torso», perché il torso, come la rovina in architettura, è il prodotto di una duplice necessità: quella dell'opera, dunque dell'artista, e quella del tempo, vale a dire del peso. Nel

torso tutto ciò che il virtuosismo dello scultore aveva voluto strappare alla natura della pietra è stato cancellato. Braccia troppo protese o troppo fragili sono state staccate dal tronco, teste poggiate su colli troppo esili o collocate in pose troppo plastiche non ci sono più, ma al posto di quel che costituiva solo l'apparenza della vitalità rimane la verità dell'opera – «per la scultura non vero è quello che accade senza il peso» –, ovvero soltanto «l'equilibrio di ciò che è chiuso nel peso». Torso e rovina sono belli perché raccontano la storia di una lotta, rendono visibili nell'assenza di ciò che è andato perduto tutti i sacrifici e le perdite che questa lotta ha lasciato sul campo, ma danno anche il senso di una necessità che si manifesta come intima relazione fra gli uomini e la storia, fra l'idea dell'artista e le leggi della materia (Popper 1997, pp. 75-77). Il perfetto equilibrio però, occorre aggiungere, viene raggiunto solo nel caso del torso e della rovina. Nella forza plastica dell'opera che vive, infatti, l'equilibrio è solo un limite instabile, un approdo provvisorio, una condizione paradossale che riattualizza ogni volta la lotta tra la forma e il peso, e che diventa definitiva solo quando quest'ultimo ha fatto sua l'intera formatività dell'opera, cioè quando questa ha raggiunto il punto terminale del proprio ciclo ed è diventata, come rovina, quasi il frammento di una seconda natura.

Nel lavoro del peso, nella forza che lo sostiene, Leo Popper ravvisa non solo una qualità estetica, ma una tensione etica. Parole come «verità», «onestà», «credibilità», che ricorrono di continuo nei suoi saggi, sono appunto legate all'esigenza di un'arte che si faccia letteralmente carico, nell'opera, della forza che egli identifica con l'espressione della massa della vita. Solo l'arte che manifesta il senso della lotta con la materia può restituire il senso di questa massa e diventa, proprio per la sua forza, il reagente di una possibile catarsi, di una liberazione dal peso che conquista a duro prezzo la libertà del movimento, come avveniva nei quadri di Bruegel. Se la gravità del peso viene invece elusa, rimossa, se viene fatta svanire sotto i nostri occhi con il gesto abile del virtuoso, o del mago, l'opera diviene inganno e l'artista *trickster*, per prendere un termine in prestito dall'antropologia. Il ruolo del *trickster*, d'altra parte, è agli occhi di Popper quello incarnato dalla tecnica, e più in particolare da un'estetica funzionalista che deleghi alla tecnica il compito di dar forma all'opera. Una tecnica che occulto il senso del peso introduce una nota di falsità nella nostra percezione, tanto che l'estetica dovrebbe reagire introducendo una nota di falsità nell'oggetto tecnico per ricondurlo in un orizzonte di bellezza.

È singolare che Popper argomenti quest'ultima tesi, fortemente debitrice di un atteggiamento romantico, leggendo in senso estetico le forme dei primi aereoplani, cioè degli stessi oggetti che Le Corbusier avrebbe preso come paradigma di un procedimento ottimale proprio perché rinuncia ai ricordi e alle illusioni, dunque al sogno di poter volare come uccelli, rimettendosi solo alle leggi della meccanica. Secondo Popper, che scrive il saggio intitolato *Per un'estetica dell'aereo* nel 1910, avendo sotto gli occhi sostanzialmente il biplano, non è possibile attribuire dignità di modello estetico a oggetti che non restituiscono la potenza della forza necessaria per essere mantenuti in volo. Concede una *chance* in più al monoplano, le cui ali più lunghe rendono più verosimile l'effetto della portanza. L'aereo però, conclude, deve diventare

«brutto dal punto di vista tecnico», se vuole diventare «bello da un punto di vista estetico» (Popper 1997, p. 66). Ma al di là di una considerazione che ci appare anzitutto datata, e proprio per questo più ingenua di quanto non sia, al di là del romanticismo con il quale Popper scorge nella bellezza un rimedio contro l'alienazione della tecnica, è significativa la sua resistenza nei confronti di ciò che gli appariva come una forma di illusionismo tecnologico, l'opera consegnata nelle mani di un *trickster*, appunto, tesi che possiamo accostare a ciò che avviene anche ai nostri giorni nelle pratiche artistiche che promuovono il *medium* tecnologico a «strumento per un'immediata autolegitimazione dell'opera», cadendo così vittima di una «ipnosi ultratecnologica» (Carboni 2005, p. 108). La relazione sensibile con il peso è ciò che condensa, nell'intuizione di Popper, non solo il *pathos*, ma anche la verità dell'immagine, posto che solo attraverso la relazione fra verità e *pathos* possiamo giungere a quell'effetto liberatorio, catartico, che egli qualifica, nei suoi scritti, con aggettivi come mistico, metafisico, tragico.

6. Al patire cui l'architettura può dar forma appartiene dunque quella sensibilità per la massa della vita che la conduce non verso il patologico, ma verso l'esperienza di una liberazione, di una catarsi. È forse l'ultimo bagliore che riluce in lei come riflesso di ciò che sono state, una volta, le sue utopie, venendo da una profonda lontananza. *Aus den Tagen der Jugend*, verrebbe da dire, ricordando il titolo del Lied che Gustav Mahler inserì nella sua *Prima Sinfonia*. I giorni della giovinezza novecentesca dell'architettura sono quelli nei quali essa si è pensata come *pharmakón*, veleno e cura della modernità. Oggi invece, proprio mentre le si attribuisce comunemente più il ruolo del veleno che quello del rimedio, l'architettura mostra sintomi di un desiderio di artisticità che si esprime in forme molto differenti tra loro: architettura intesa come arte plastica, oppure come una forma di installazione in grado di intervenire sulla configurazione del tessuto urbano, o ancora come un codice semiotico debitore dell'esperienza del design e proiettato essenzialmente verso una funzione di tipo comunicativo (cfr. Purini 2005). In ognuno di questi casi l'artisticità della nuova architettura si rivela efficace laddove interpreta e manifesta un conflitto, non quando lo rimuove soggiacendo alle ipnosi convergenti dell'ultratecnologia e del commerciale – termine, quest'ultimo, da intendere nel senso ampio del manierismo comunicativo e non solo in quello ristretto della destinazione d'uso di un edificio. Ma perché il senso della lotta possa manifestarsi, perché la forza dell'architettura e la sua relazione con la massa della vita possano diventare sensibili, la sua ricerca di artisticità non può rinunciare a riconoscere nella materialità della costruzione il suo luogo di esercizio decisivo.

Lo sforzo di dare forma a un volume che raggiunga un equilibrio fra la costruzione e il peso è il mezzo di cui l'architettura dispone per esprimere forza ed è ciò che la proietta verso il *pathos*. Che l'architetto si avvalga del contributo dell'ingegneria più avanzata, che consegna a una tecnica iperspecializzata il compito di rendere reali i suoi volumi non è, da questo punto di vista, un punto discriminante. Decisiva, piuttosto, è la capacità di opporre agli inganni del *trickster* una resistenza che miri proprio a mostra-

Riferimenti bibliografici

Benjamin 1936

W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. di E. Filippini, Einaudi, Torino 1966.

Brandi 1956

C. Brandi, *Eliante o dell'Architettura*, nuova ed. Editori Riuniti, Roma 1992.

Carboni 2005

M. Carboni, *Nec tecum nec sine te. Le arti e la tecnica*, in M. Carboni e P. Montani, a cura di, *Lo stato dell'arte. L'esperienza estetica nell'era della tecnica*, Laterza, Roma-Bari 2005, pp. 103-116.

Foucault 1961

M. Foucault, *Préface* alla prima edizione di *Histoire de la Folie*, 1961, ora in Id., *Dits et Écrits*, Gallimard, Paris 1994, vol. I.

Gasparrini 2007

L. Gasparrini, *Per un'architettura della distrazione*, in G. Di Giacomo, a cura di, *L'immagine e l'estetica*, Mimesis, Milano, in via di pubblicazione.

Goethe 1827

J. W. Goethe, *Note supplementari alla "Poetica" di Aristotele*, trad. it. a cura di S. Zecchi in Id., *Scritti sull'arte e sulla letteratura*, Bollati Boringhieri, Torino 1992.

Koolhaas 2001

R. Koolhaas, *Junkspace*, in Id., *Guide to Shopping*, Taschen, Köln 2001; trad. it. a cura di G. Mastrigli, *Junkspace*, Quodlibet, Macerata 2006.

Lessing 1769

G. E. Lessing, *Drammaturgia d'Amburgo*, trad. it. a cura di P. Chiarini, Bulzoni, Roma 1975.

Pinotti 2001

A. Pinotti, *Memorie del Neutro. Morfologia dell'immagine in Aby Warburg*, Mimesis, Milano 2001.

Popper 1997

L. Popper, *Scritti di estetica*, trad. it. a cura di S. Catucci, Aesthetica Preprint, Palermo 1997.

Purini 2005

F. Purini, *Frammenti digitali tra vuoto ed extratopie*, in «Spazio Ricerca», 6, 2005, pp. 20-31.

Rykwert 2002

J. Rykwert, *La seduzione del luogo. Storia e futuro della città*, trad. it. di D. Sacchi, Einaudi, Torino 2003.

Schopenhauer 1819

A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, trad. it. di P. Savj-Lopez e G. Di Lorenzo, Laterza, Bari 1972.

re il gioco degli elementi in lotta, non a occultarlo. Forse ha ragione Rem Koolhaas quando sostiene che oggi «è l'aria condizionata a sorreggere le nostre cattedrali» e che la tecnica, alta o bassa che sia, tecnica degli ingegneri o tecnica dei riparatori di impianti, abbia prodotto un unico edificio al quale «inconsapevolmente tutti gli architetti stanno lavorando» (Koolhaas 2001, p. 65). Ma se l'architettura può ancora rivendicare un ruolo, questo consiste in una forma di resistenza a ciò che omologa gli oggetti costruiti, li rende funzione dei loro contenuti infrastrutturali e comunicativi, li spinge a indossare una maschera che dissimula le dinamiche da cui dipendono le loro forme. L'istanza che chiede di non occultare la relazione con il peso e con la materia non esclude la ricerca di leggerezza. Al contrario. Leo Popper descriveva la leggerezza come l'effetto di una liberazione, conquista di un'agilità che non viene donata senza prezzo. La libertà, qui, non deve però essere intesa come la risultante di un progetto, come l'effetto di un'architettura che ordina e redime, sogno e incubo del modernismo più ideologico. Dev'essere invece pensata ancora una volta come una forza, una pratica che tramite il corpo della costruzione rende sensibile, e dunque estetico, il racconto della sua messa in opera. La costruzione, allora, reca su di sé la traccia di qualcosa che ci appare simultaneamente come storico e non storico, senso di un tempo e senso di uno spazio. Non a tutta l'architettura è necessario chiedere di evidenziare la sua lotta con gli elementi che la costituiscono. Non all'architettura delle fiere, dei parchi di divertimento o dei padiglioni temporanei, per esempio, non a quella delle occasioni celebrative che agiscono come un grande teatro nel quale l'illusionismo è parte integrante di un'ipnosi volutamente ricercata, di una finzione. Solo a un'architettura che voglia misurarsi con l'esperienza del *pathos*. Solo a un'architettura che pur rinunciando a pensarsi utopicamente come la medicina universale della modernità non desista dalla sua implicazione sociale e dal consegnare a chi la abita la possibilità estetica della catarsi. Il *pathos*, si è detto, è in stretto rapporto con la costruzione e con la manifestazione di una lotta che nell'edificio trova solo un punto di equilibrio provvisorio. La dinamica di questa lotta è quella del paradosso: dunque di una tensione fra poli contrastanti, e al limite aporetici, destinata a non trovare sbocco nella figura dialettica della conciliazione ma a rinnovarsi di continuo. Forse un'architettura che voglia tornare a pensarsi come arte, ma non inclini verso la patologia, deve incorporare il paradosso della sua formatività fatta di strenue lotte alla ricerca di un equilibrio provvisorio - una condizione, questa, che forse la destina a una sorta di incompiutezza costitutiva, per riprendere lo spunto che ci ha offerto qui Franco Purini. Del resto era proprio la forza del paradosso a rendere quella di Bruegel, come ci ha insegnato Leo Popper, una pitura da abitare.

Pensieri critici

Saggi di:

Carlo Moccia, Stefano Catucci, Giuseppe Morabito, Rosario Giuffrè, Helio Piñón, Massimo Venturi Ferriolo, Vincenzo Legnante, Laura Thermes, Attilio Nesi, Franco Purini, Massimo Fagioli, Francesco Cardullo, Marco Mannino

Il DASTEC si racconta

Saggi di:

Luisa Sturiale, Paolo Fuschi - Aurora Pisano - Alba Foti, Giuseppe Arena, Maria Teresa Lucarelli - Francesco Pastura, Cecilia Polidori, Giuseppe Arcidiacono, Massimo Lo Curzio, Vito Grippaldi, Ettore Rocca

Il volume restituisce i contenuti di due eventi (Reggio Calabria, 29-30 novembre 2006 e 3 maggio 2007) finalizzati, rispettivamente, alla costruzione di "pensieri critici" attorno all'acronimo DASTEC (Dipartimento di Arte, Scienza e Tecnica del Costruire) e al bisogno di "raccontarsi", per aprire a strategie comuni e a nuove prospettive. Si tratta di obiettivi che, a circa vent'anni dall'istituzione del Dipartimento, coincidono con il bisogno di consolidare e, al tempo stesso, attualizzare i suoi contenuti statuari.

Dall'Introduzione di Attilio Nesi



www.gangemeditore.it