

the symptoms of kitsch, is a logic puzzle, which needs some basic assumptions. Form has to be confronted with the imaginable theorem of architectural style to be estimated. Kitschy form is characterized by: decorative and ornamental appearance in context of the modernistic ideal, purity and semantic emptiness in front of the postmodernistic ideal or by information emptiness in relation to beyond-modernistic ideal. Phenomenon of kitsch reveals in aspiration of an architectural form to be beautiful and lovely, to impress the mass-receivers. Architects cannot ignore the wish of the people to meet with the beauty, but they should concern on the meaning of the message, imprinted in the content of the created architectural form. On higher level of architectural narration, using original and metaphoric words, which open the possibility of complex and multivalent interpretation of message, the kitsch seems to be meaningless.

A.K.



Magia. “L’incredibile marcia trionfale delle scienze pratiche ha bandito dalla nostra vita l’elemento magico” scrive Gropius. La funzionalità logica ha sopraffatto l’attività creativa. Invece di fondarsi sull’iniziativa morale, l’uomo moderno ha sviluppato una mentalità basata sulla quantità e non sulla qualità. Smarrito il senso d’unità, la nostra epoca scientifica ha spinto all’estremo la specializzazione e l’uomo civilizzato ha perduto la totalità, producendo un pericoloso effetto atomizzante. Gropius argomenta che ci sono segnali di un ritorno alla necessità delle relazioni: la medicina sviluppa una

concezione psicosomatica in cui mente e corpo interagiscono, la fisica approfondisce conoscenze intorno alla materia e all’energia, l’artista coniuga tempo e movimento. Per rendere bello il mondo bisogna far fronte a molteplici aspetti: il suolo, i boschi, le acque, le città, il paesaggio, le scienze umane con la biologia, la psicologia, la sociologia, la legislazione, il governo, l’economia, l’arte, l’architettura e la tecnica. Tutti questi fattori dipendono l’uno dall’altro e non possiamo considerarli separatamente. L’accento va, per forza di cose, sulle “relazioni”: bisogna pensare per relazioni, contrariamente al pensare dello specialista, che rinuncia consapevolmente ad oltrepassare i confini della propria disciplina. Adorando le macchine si sono persi di vista i valori spirituali. Contro la meccanizzazione, sostiene Gropius, va perseguito “l’ambizioso fine democratico di assicurare all’uomo la felice sensazione di una vita gratificante”. Consistendo il suo lavoro nella ricerca spregiudicata dell’espressione in forma simbolica, l’artista deve essere uomo libero. Gropius richiama Einstein e Goethe. Il primo a proposito dello sviluppo unilaterale della “nostra epoca che si caratterizza per la perfezione dei suoi strumenti e per la confusione dei suoi scopi”. Goethe affermò invece che “l’utile si diffonde da sé, poiché la massa lo produce e nessuno può rinunciarvi; il bello deve essere incoraggiato, poiché pochi lo rappresentano e molti ne abbisognano”. Bisogna ambire a una nuova cultura “che sappia esprimere nuovamente il sogno, la meraviglia, la gioia, la follia della vita umana, raccolta in una nuova unità e in una nuova, magica bellezza”. (GROPIUS W., 1967).

Effettivamente nella società contemporanea emerge la voglia di un’evasione dalla realtà fenomenica nella sfera del surreale. In opposizione a quanto è normale, consueto, naturale, si desidera ciò che è anormale, straordinario, sovranaturale. Si tratta di un disagio che affiora dalla necessità di operare una rivalutazione del soggetto e da un conflitto tra ragione e sentimenti, che fa maturare il desiderio di un nuovo incantamento del mondo.

Il processo di secolarizzazione che ha, in varie maniere, minato la visione sacra della vita e gli importanti interessi economici in gioco, hanno

dato spazio ad una nuova voglia di “magico”. Un desiderio che trova giustificazione nella scarsa centralità che gli stati d’animo hanno nelle decisioni delle democrazie del capitalismo avanzato, tutte incentrate sui valori di mercato. Un’aspirazione che si esprime nella ricerca di nuovi simbolismi e spiritualità, atti a colmare la distanza dall’estremo funzionalismo della società contemporanea e che si manifesta persino nelle mode esoteriche e nel ritorno a pratiche occulte, ovvero in quella ampia attenzione che parte della popolazione (neanche così marginale) dà alle ridicole attività di streghe o maghi tele-organizzati. Il termine “magia” è inteso originalmente come scienza in grado di svelare l’intima struttura del cosmo e dare all’uomo la capacità di operare in esso, come concezione animistica e vitalistica della natura. Tramite l’animazione e la magia, l’uomo è arrivato gradatamente alla religione e alla letteratura, ovvero alla conquista dello spazio immaginario. Il linguaggio è la sorgente comune a queste attività immaginative. Per l’efficacia del rito formule fisse, e soprattutto formule magiche, dovevano essere pronunciate senza errori, costringendo gli uomini a trovare tecniche mnemoniche sicure, che favorissero la metrica e la fluidità del discorso. La costruzione del rito faceva diventare il mago un drammaturgo, un attore. Le preghiere religiose, invece, hanno lasciato più spazio all’immaginazione e all’improvvisazione, alle quali si poteva arrivare sotto l’impulso delle emozioni. L’immaginazione e la fantasia hanno rappresentato così una preoccupazione costante per i filosofi, che hanno riconosciuto in esse le funzioni cognitive, ma anche un ostacolo alla conoscenza della verità.

Elementi magici, emblematici o religiosi sono, da sempre, appartenuti all’architettura e alle diverse forme dell’habitat umano. La rappresentazione simbolica, i valori universali, gli archetipi, i segni, le iconografie, le metafore, le allegorie sono manifestazioni concrete della potenza dei miti e dei riti, e della loro influenza sull’uomo, in quanto espressioni dell’interiorità e dei valori spirituali connessi con l’esistenza. Le storie delle forme e delle idee del costruire nelle varie epoche hanno rappresentato l’anelito all’eternità dell’uomo e anche il suo bisogno di esprimere emozioni. Que-

sti sentimenti si sono materializzati nell'architettura in singoli elementi e figure rappresentativi, come ad esempio la cupola, il tholos, l'abside, il ninfeo, l'edera, intesi in quanto oggetti cosmici e espressione dell'ordine e della bellezza (HAUTECOEUR L., 1954), oppure in interi edifici, come le piramidi, i templi, gli stupa, le moschee e le cattedrali in quanto emblemi della divinità, espressione della Parola (SNODGRASS A., 1985).

Non solo l'architettura, ma l'intera città, prima che una realtà fisica organizzata su fattori sociali ed economici, è una forma simbolica. Essa è stata costruita nella storia su miti e credenze, fondata sulla dimensione psicologica e su categorie antropologiche (RYKWERT, J. 1963). Città sognate e utopie hanno introdotto l'immaginazione e la magia nel costruire, la promessa di felicità e la visione onirica nella sfera antropocentrica al riparo dalla religione. Città-modello e città simboliche, quindi, intese come espressione affascinante di un'età dell'oro e del migliore dei mondi possibili. Il libro-culto Praga Magica, di Angelo Maria Ripellino, usa l'aggettivo per descrivere il carattere fascinioso, misterioso, emozionante della città di Rodolfo II e di Kafka. Attraverso sensazioni, atmosfere, sguardi il libro, un incrocio tra un saggio, un romanzo, una guida, racconta le percezioni, i sogni e le meraviglie che la funzionalità moderna, rilevava Gropius, ha smarrito.

Un "esperanto astrale" è stato definito il piccolo trattato di Scheerbart l'Architettura di vetro, un sogno magico e una divagazione fantastica e visionaria che saluta l'avvento di una nuova era nella costruzione, improntata all'uso della luce ("phantasia" da "phaos", significa "luce") e della trasparenza.

La magia, dunque, in riferimento all'architettura, ovvero l'architettura "magica" secondo quanto ha scritto Antonino Terranova nei Mostri metropolitani, intesi come "memoriale simbolicità", come "intenzionali manifestazioni di un'estetica dell'espressione, del visibile-invisibile, dei nuovi modi del sentire". Affinché "il Mostruoso possa ritrovarsi in un inventario delle categorie estetiche – quando queste, superato il dilemma bello-brutto, si dispieghino dall'Onirico al Visionario, dal Meraviglioso al Grottesco, dallo Spiritoso al Pittorresco al Sublime (...) Al di qua dei limiti spa-

ventosi di una "qualità diffusa" per spalmatura di omogeneità efficienti, di un'estetizzazione del mondo" secondo le regole algide di una omologazione geometrica e tipologica della vita. La quale è comunque, già fallita". (TERRANOVA A., 2001).

D'altronde, tra i significati etimologici, "mago", in persiano, vale per grande; "mahati" vuol dire "ingrandire" e figurativamente "onorare", "festeggiare". Quindi, il grande, lo smisurato hanno connotato quel senso di magia e di meraviglioso.

Secondo Gropius "l'amore del bello non solo accresce enormemente la felicità dell'uomo, ma genera in lui anche energie etiche. Un'epoca, che non conceda spazio sufficiente al senso della bellezza, resta visivamente sottosviluppata".

A.C.



l'incanto, questa cosa inutile e indispensabile come il pane: da nobis hodie incantum quotidianum

Gio Ponti

Maschera. Talvolta desiderate disperatamente leggere la realtà dietro la maschera dell'architettura ma presto, comunque, vi renderete conto che non è possibile una conoscenza univoca. Subito vi accorgete che ciò che sta dietro la maschera non è altro che un'altra maschera.

B. Tschumi

Tuttavia l'arte, con buona pace di Huyghe e Sel-

dmayr, comunica molto del suo tempo, ma, a dire il vero, non la "verità". La scelta del genere, del tono, del carattere viene prima, nel progetto cosciente, e non è quasi mai una scelta personale dell'architetto. La "maschera" preesiste, anzi esiste da sempre. Vedi la funzione della maschera a teatro, di Carnevale. A teatro la rappresentazione del "carattere" non si risolve con un "lazzo" o uno "sberleffo" perché sono la "persona" e la "maschera" che tengono la scena, due termini che si sovrappongono.

Così è in architettura, se il carattere di un edificio o di un paesaggio, se l'identità di un "personaggio" deriva da un ruolo intenzionalmente definito "a priori", in un giuoco delle parti, la "maschera" costituisce solo una carica potenziale, il "topos" che consente di convenzionare le premesse per lo sviluppo di una trama. Quindi non una decorazione o un rivestimento finale ma all'opposto "il principio", "l'inizio", in altre parole "il tema" da interpretare nella costruzione dell'immagine. Che questa costruzione poi si articoli con tecniche molto diverse, che vanno dalla "citazione" al "gesto" alla "tabula rasa", sempre mascheramento sarà del "vero" in un "surreale intersoggettivo".

La "maschera" preesiste, anzi esiste da sempre.

Luciano Semerani

La polisemia del termine maschera, soprattutto rapportato all'architettura, può dar luogo a diverse interpretazioni, sospese fra possibilità interpretative di segno opposto. Secondo l'accezione più comune, il concetto di maschera rimanda all'idea di alterità o di doppio sovrapposto, assumendo per questo un significato semantico negativo, perché legato all'idea del nascondere, dell'occultare, del dissimulare una verità a favore di una finzione. In realtà, le maschere possiedono un doppio ruolo: allo stesso tempo velano e svelano, simulano e dissimulano (Tschumi, 1996), nascondono verità ma ne amplificano delle altre, anch'esse ugualmente vere. Il legame con l'architettura è di natura etimologica, come è confermato dal vocabolo greco pròsopon (pròs+orà), da cui il termine deriva, che letteralmente rappresenta ciò che è davanti agli