

L'ARCHITETTURA DIFFICILE

di Giusy Randazzo

L'utopia per sua stessa natura etimologica non prevede un luogo di realizzazione. Eppure il termine nasce per la fondazione di una città che possa essere vivibile al punto tale da avere come presupposto un'abitabilità speculare agli ideali universali più auspicabili. Porsi dunque come obiettivo un progetto utopico per quanto irrealizzabile possa apparire significa in effetti mirare più lontano che non alla semplice costruzione particolare; significa avere una prospettiva più ampia in cui l'orizzonte al quale ci si rivolge rientri in un panorama che corrisponda al mondo intero con la sue relazioni, le sue esigenze, la sua terrestrità, la sua umanità, la sua fragilità, la sua storia, il suo spirito e il suo gioco di forze; significa, insomma, progettare a partire da uno sguardo olistico. Si tratta senza dubbio di un'architettura difficile ma oggi più che mai necessaria. E che lo sia emerge lentamente mentre si legge il testo di Nicola Emery, di per sé costruito affinché la lettura preveda non soltanto un impegno serio da parte del lettore ma anche un suo coinvolgimento diretto che possa approdare a una condivisione totale o a un netto rifiuto. Nessun tentativo persuasivo; nessuna retorica: una fenomenologia del costruire che parte da molto lontano.

È Platone il primo progettista utopico che Emery analizza. Non il filosofo della *Repubblica* ma quello delle *Leggi* che avrebbero dovuto contraddistinguersi per fattibilità.

Nel dialogo, tre anziani, il Cretese, lo Spartano e l'Ateniese -forse lo stesso Platone- intraprendono un viaggio da Cnosso al monte Ida e precisamente al tempio di Zeus. Lungo l'itinerario decidono



Nicola Emery
L'architettura difficile
Filosofia del costruire
Christian Marinotti
Milano 2008
Pagine 257

di discorrere sulle leggi, in vista della fondazione di una città: Magnesia. La configurazione dello spazio cittadino deve richiamare, riunificando interno ed esterno, l'immobilità del *nomos*, «manifestazione del perenne logos» (p. 40), che si presenta nella forma del ripetibile, sedimentato nelle consuetudini –patrimonio di un popolo- che bisogna dunque coltivare. La corretta organizzazione della città la rende bella, *kallipolis*. Una bellezza non separata dall'utilità «(*ophelia*) pubblica-politica, realizzata con la corretta distribuzione dello spazio e con la sua difesa» (p. 46). In tal modo diverrà manifestazione del ripetibile attraverso la fissità dell'inanimato che rimanda all'immutabile.

Tanto che, secondo Platone, dopo l'arconte per l'educazione, che era al di sopra di tutti, seguivano gli *astynomoi*, gli *agoranomoi* e gli *agronomoi*: magistrati che dovevano sovrintendere le strutture urbane (*asty* e *agorà*) e il territorio circostante (*chora*) in perfetta armonia, sorvegliando e controllando l'equa distribuzione della proprietà della terra e dello spazio pubblico. Alla fortificazione presiederanno gli *agronomoi*. Le case verranno disposte in modo che la città divenga una fortezza e sembri un'unica casa, non soltanto come deterrente per i nemici, ma anche per evitare che gli amici nel visitarla abbiano una sensazione di chiusura.

Platone prevede dure punizioni per quei magistrati che avessero anteposto l'interesse privato a quello pubblico, in tal modo avrebbero avuto sempre riguardo per la necessaria "misura" da seguire nella loro attività e avrebbero evitato di cadere nella tentazione di seguire personalismi.

La città non soltanto educa al *nomos* ma è anche antropologia poiché presenta un «"ordine conveniente"» (p. 42), un *prepon*

che i latini tradurranno con decoro, «idea che tramite Cicerone assumerà un significato centrale nella pratica e nella trattatistica, come attesta il *De Architectura* di Vitruvio» (*Ibidem*). La topografia della città che è descritta nelle *Leggi* ricorda infatti la *micropolis* descritta nel *Timeo*: il corpo. Il corpo diventa come una città e questa come un corpo. In essa è presente un *istmo* ovvero un collo, un petto e una testa: l'acropoli. Se l'organizzazione avviene nell'orizzonte del *prepon* allora si potranno evitare la malvagità e l'egoismo del singolo. La città felice è dunque quella città in cui gli abitanti non perdono mai di vista «la grande saggezza unitaria del tutto» (p. 220), che è dunque presupposto necessario per la configurazione di uno spazio felice. Affinché questo *telos* possa essere raggiunto Platone ritiene necessario però che il viaggio continui. Nell'ultimo libro delle *Leggi*, infatti, il filosofo sembra essere deluso dal risultato. Metaforicamente il percorso faticoso dei tre anziani, stranieri tra loro, rappresenta anche la fatica dialettica per giungere a un'unica meta sia topologica –il tempio di Zeus/il divino- sia teoretica –le leggi/l'immutabile- sia topografica –la fondazione di una *kallipolis*/l'unità. Eppure il *telos* non sembra coronato; occorre un prolungamento del viaggio. Emerge l'aspetto utopico che non sfianca, però, induce al proseguimento. L'*Epinomide* per alcuni costituisce il tredicesimo libro delle *Leggi*. Ritorna l'attenzione all'importanza dell'unità rappresentata qui dal moto congiunto –sinaptico- degli astri che «rendono visibile l'ordine (*kosmos*) stabilito dalla legge (*nomos*, *logos*) più divina di tutte. [...] Nell'ordine motorio delle sinapsi astrali [...] anche l'ordine del pensiero scopre e riconosce se stesso, vede riflessa l'organicità 'essenzialistica' delle proprie connessioni»



© Gianpaolo Coppola

(p. 218).

Emery ritiene che il termine *telos* nel suo significato etimologico significhi “corona” o “fascia” o anche “circolo, cerchio”. Platone stesso nel III libro delle *Leggi* afferma che il passaggio dalla vita primitiva a quella delle iniziali forme comunitarie si ebbe radunandosi in cerchio con gli estranei.

L’aggregazione avviene prima che povertà e ricchezza abbiano alcun senso, ossia prima che il senso della proprietà –e quello connesso della bugia- rovini il senso di coappartenenza e il desiderio di allargarne il cerchio. (p. 233)

All’interno del cerchio i componenti portavano e mettevano in comune le loro

leggi e norme, il principio di valutazione era l’interesse comune e non quello particolare: questo *l’arché* di ogni Costituzione. La città dunque, secondo Platone, dovrà avere una forma circolare e una «struttura a gironi concentrici che culmina nell’acropoli, sede [...] del consiglio notturno» (p. 237). La circolarità e la centralità della città nel territorio della regione rinviano a questi raduni originari. Qui la legge sarà *orthos nomos*, legge retta, se fatta nell’interesse comune. Il termine *orthos* nel suo significato etimologico fa riferimento a ciò che sta eretto: una stele che sta nel mezzo di quel cerchio comune. In tal modo si avrà una vera e propria fusione del *principium individuationis*, un superamento del soggettivismo a favore di una visione universale e unitaria. Un’eco questa che ritroviamo in Schopenhauer e, per tramite suo, in Mondrian, artista mistico e teosofo, caposcuola nel Novecento del Neoplasticismo. Mondrian si fa interprete estremo di quella tendenza, già presente all’inizio del secolo, che si oppone a ciò che Schmitt chiama “tirannia della forma”. L’aniconismo di Mondrian è pulsione verso l’universale, è sua rappresentazione oggettiva, concreta, poiché per l’artista olandese l’universale è la vera oggettività. L’arte assolveva così una funzione utopica, non limitata dai confini del sensibile, divenendo l’orizzonte al quale l’esistenza avrebbe dovuto aprirsi per la costruzione di un futuro felice; facendosi assoluta, sciolta dai vincoli di un reale imposto, approdava all’intangibile, diceva l’invisibile; perdendo la dimensione denotativa per rientrare in quella ermeneutica con un linguaggio che rifletteva su se stesso.

Lo spazio che l’opera occupa e crea al contempo, configurandolo, le appartiene perché è «opera che spazializza» (p. 104).

La pittura dunque è chiamata a superarsi in cromoplastica architettonica e questa, a sua volta, a compiersi in "neoplasticismo integrale". (p. 110).

Schopenhauer riteneva in conformità con la teoria esposta nel capitolo 43 del libro terzo de *Il mondo come volontà e rappresentazione* - secondo cui l'architettura è arte bella quando porta a chiara intuibilità le idee della più infima oggettività della volontà, gravità e solidità - che il tema unico e costante dell'architettura dovesse essere il sostegno e il carico e che il rapporto tra queste due cose dovesse essere perfettamente proporzionato. Ecco perché in Mondrian bisognava che l'architettura rimuovesse gli aspetti di ruvidezza che ancora avrebbero potuto rimandare alla materia naturale proponendo invece superfici lisce, colori puri, composizioni denaturalizzate. Senza dubbio l'artista olandese coglie, molto più del cubismo, «con *freddezza scientifica*, lo spirito della modernità capitalistica, la rivoluzione del valore a cui si avvia» (p. 149), ma con una evidente deriva mistificatoria dovuta a «una tipica trasfigurazione metafisica della realtà» (p. 151), che però non sminuisce la portata fenomenologica e in tal senso rivoluzionaria della sua riflessione, attualizzata nella pittura. Mistificazione che conduce l'utopia a sfociare nell'ideologia. Il «desiderio *anticorporeo* di Mondrian» (p. 139), infatti, sembra essere massimamente espresso nella metropoli che diviene lo spazio per eccellenza in cui la forma e il particolare vengono annullati in una dinamicità denaturalizzante che potrà far emergere l'universale. Persino il denaro è visto come mezzo per lo scolorire del naturale, per il superamento del corporeo in quanto "equivalente universale", per il quale «tutte le cose [...] devono [...] tradurre e ridurre in termini astratto-monetari il loro

corpo materiale individuale» (p. 150).

Il pre-apparire dell'*utopia* si rovescia in una conferma del regno moderno-contemporaneo dell'*ideologia*. (p. 153)

Emery, pur sostenendo l'importanza della visione olistico-utopica di Mondrian, critica la logica della metropoli, che è lo spazio con maggiore accumulazione entropica. Riprende Simmel, il quale sostiene che le stimolazioni dell'ambiente esterno a cui è soggetto l'uomo metropolitano sono tali da condurlo a uno sviluppo delle capacità di riflessione dell'intelletto, a discapito della sentimentalità, per raggiungere uno stato permanente che si potrebbe definire "blasé", ma aggiunge:

L'intelletto, per quanto "blasé" possa farsi, evidentemente non rappresenta un organo di difesa sufficiente... di fronte alle numerose patologie provocate dagli agenti inquinanti. Più che "blasé" l'intelletto dovrà farsi consapevole e responsabilmente creativo, ossia capace di affrontare le questioni alla radice e di rimettere in questione tutte le presunte certezze di crescita lineare. (p. 174)

Il possibile risvolto ideologico dell'utopia ha determinato una levata di scudi a cominciare da Popper il cui *metodo a spizzico* ovvero operare un po' per volta e per via di successivi aggiustamenti avrebbe prodotto risultati nefasti. Popper era contrario al progetto indirizzato verso l'intero sostenendo che bisognasse volare più bassi, in modo scientifico, avendo di mira la parte e non il tutto. Individuava così nell'olismo metodologico il vero male da cui guardarsi, prescientifico e utopistico.

Anche se il metodo a spizzico non va identificato tout court con l'ideologia della *discontinuità* e della "*reinvenzione discontinua*" impostasi negli ultimi decenni [...], è ipotizzabile un certo

legame di discendenza tra i due atteggiamenti. (p. 157)

Un metodo criticabile poiché si è di fronte all'esigenza di un «paradigma entropico e del connesso principio di responsabilità ambientale e sociale» (*Ibidem*). La situazione ambientale infatti necessita di una logica sistemica e non a spizzico. L'unica soluzione che rimane da seguire, secondo Emery, è quella che Rifkin indica come "modello climax" e che rielabora a partire dalle teorie del biologo Alfred Lotka. Questi aveva scoperto che in ogni ecosistema sono ravvisabili due fasi nello sviluppo degli organismi: una è la fase di colonizzazione in cui gli organismi favoriti sono quelli che riescono a sfruttare al massimo l'energia disponibile; l'altra è quella climax in cui le varie specie devono essere in grado di specializzarsi a usare una minore quantità di energia per evitare il totale sfruttamento delle energie residue dell'ambiente. Questa seconda fase rallenta il processo entropico. Ecco l'unica alternativa alla fine. Ovviamente non è soltanto necessario un cambiamento di valori ma anche un nuovo modo di configurare lo spazio. Una svolta, dunque, heideggerianamente intesa, che transiti da una dimensione soggettivistica e oggettivante a una dimensione universale: passare dal considerarsi padroni dell'ente a comprendersi come pastori dell'essere. Questo spostamento ontologico, che implica una decrescita energetica, potrà avvenire sul piano poetico assumendo la pratica progettuale dello spostamento proporzionale ideato da Beuys che va verso il "di meno", che meglio può rappresentare la radura di cui parla Heidegger che, sostiene Emery, scandisce il territorio dell'esistenza, il luogo non fisico in cui si dà il colloquio con la differenza ontologica, il «contatto con l'essere-biosfera che ritirandosi

preserva la sua maestà» (p. 191). Heidegger nel termine *physis* riprende l'originario significato di "venire alla luce", un aprirsi che determina l'ente e l'esserci, racchiudendosi in essi, ma vi si sottrae al contempo, non riducendovisi.

Il progetto non dovrà più spettacolarmente "delirare" (nel senso etimologico di "eccedere i limiti") ma dovrà piuttosto disporsi al colloquio, situarsi nei limiti vitali di quel "tra" dove anche ogni singola opera potrà far risuonare la relazione *ontico-ontologica*. (p. 199)

La svolta proposta da Heidegger possiamo porla in contatto con il fare delle neo-avanguardie del dopoguerra, per esempio il *détournement*, traducibile con il nostro "sottrazione", ripreso dall'Internazionale Situazionista. L'arte, in tal modo, si svincola dalla tradizione conservando in un modo nuovo e approdando a un'autonomia che mentre si libera dall'eteronomia, che è imposizione di valori dall'alto, si traduce in una vera e propria assunzione di responsabilità da parte dell'artista. Sottrarre spazio, dunque, alla logica dilagante che nella contemporaneità è rappresentata da un'architettura spettacolare e disincarnata. Nell'omonima rivista dell'IS furono riportati i due principi del *détournement* ovvero la perdita di valore dell'elemento sottratto e l'organizzazione di un nuovo insieme significante, che rovesciava i valori imposti alla società attraverso un atto liberatorio che avveniva anche in una dimensione ludica tendente ad aprire spazi laddove erano imprevisi, a creare vie di fuga. Posero sotto il titolo di "Le débarquement", "Lo sbarco" l'azione pratica da loro svolta nei contesti architettonici. L'evocazione storica, presente nella scelta del nome, tendeva a evidenziare questa liberazione dello spazio dalle forze nemiche.

È evidente l'affinità tra i motivi della pratica situazionista e quelli della decrescita energetica. Rapporti ancora più evidenti nelle iniziative proposte da Joseph Beuys, il quale voleva creare un movimento di svolta, una terza via «rispetto ai modelli tecnocratici del capitalismo e del comunismo burocratico» (p. 209) attraverso uno *spostamento proporzionale*, che meglio di ogni altro potrebbe



© LILLO RIZZO

farsi interprete pratico del modello climax. L'architettura sociale, proposta da Beuys, consiste in un'arte creata da più persone che hanno come prioritario il rispetto per l'ecosfera: «una riconduzione della *techne* alla *poiesis* auspicata filosoficamente» (p. 210). Per quanto corretta e giusta sia l'esigenza di libertà artistica rivendicata dall'architetto, non si può non tener conto che l'architettura in quanto arte si pone di fronte a se stessa, come sosteneva Beuys, come *domanda di relazione*, da cui non si può prescindere. La cultura che fa dell'uomo un soggetto libero di agire, che può trasformare qualsiasi cosa in qualcos'altro è «una cultura a fortissima crescita entropica» (p. 173). L'Azione 7000 querce del 1982 di Beuys è da inserire in questo quadro. Spiega Emery che per quanto si tratti di iniziative che stanno nell'alveo dell'utopia, l'accezione di impossibilità che racchiudono etimologicamente e fattivamente gareggia, però, senza dubbio con l'utopico convincimento -impossibile matematicamente, è il caso di aggiungere- di

chi ritiene che continuando a perseguire gli stessi modelli si vada verso un futuro roseo. Diventa dunque più probabile che un movimento del genere possa costituirsi e raggiungere veramente gli obiettivi prefissati, piuttosto che evitare l'abisso proseguendo sulla stessa strada. Anche il progetto del 1910 *Die stadtkrone, La corona della città* di Bruno Taut è pensato in una prospettiva utopica, olistica, antropologica ed ecosostenibile, che ricorda Magnesia. Taut riteneva che nella costruzione di tutte le città antiche ritornasse lo stesso modello: un centro configurato come sommità che rappresentava la *meta* o lo *spirito del popolo* (cattedrale, acropoli, pagoda, tempio). Non tenere in considerazione questa costante, presente in tutte le epoche, significa ridurre l'architettura al solo scopo pratico. Per Taut la corona, la testa, il *telos* rappresenta lo spirito di un popolo che nella sommità deve essere incoronato. Ideò così nel centro città quattro costruzioni che incarnavano le espressioni e le esigenze del popolo.

Dovevano essere disposte come una croce ed essere prominenti rispetto agli edifici urbani; sottostanti vi erano quelli destinati al commercio e all'amministrazione, che superavano di un solo piano le abitazioni. La forma che Taut diede invece alla vera e propria corona fu quella di un palazzo di cristallo di dimensioni eccezionali. Forse però ancora più eccezionale era il fatto che nel suo progetto il palazzo di cristallo non conteneva nient'altro che uno spazio vuoto.

Lo splendido spazio evocato quale corona della città nel suo progetto restava in attesa di quell'etica popolare che come 'processo attivo' avrebbe potuto occuparlo, animarlo in definitiva legittimarne il senso. [...] La corona della città, in altri termini, non si riduce a una *forma* e coincide anche in Taut con l'energia del *telos*. (pp. 253-254)

A conclusione della lettura del complesso testo di Emery, emerge che la parola chiave che ricorre è sempre "unità", con i suoi corollari -centro, cerchio, corona, circolarità, ripetibilità, unione, immutabilità, universale, *telos*, Essere, Tutto, Tempo- e con i luoghi, naturali o culturali, che dovrebbero essere a essa speculari -cielo, natura, corpo, radura, casa, città.

Riabilitare la categoria dell'unità non soltanto è faticoso -una salita scoscesa come quella dei tre anziani verso il monte Ida- poiché richiede cura, confronto dialettico, alleanza epistemica, comunione di intenti, ribellione all'eteronomia, ma sembra non essere realizzabile, sembra destinato al fallimento o rimanere nell'onirico: un'utopia, insomma. Il tendervi, però, facendola divenire obiettivo precipuo di ogni architettura non potrà che generare effetti benefici; non potrà che rimettere indietro le lancette dell'orologio, rallentando la crescita entropica. Se difficile è raggiungere la meta,

non impossibile è seguire la via della "misura", intesa come equa distribuzione e organizzazione del territorio contro l'acefala metropoli, come uso parsimonioso delle risorse energetiche residue contro la voracità della tecnica, come rivalutazione della relazione contro l'azione incurante diretta verso l'Essere-biosfera, come ecosostenibilità contro il disastro ambientale. Se si comprende il misurare si abiterà poeticamente, afferma Emery riprendendo Heidegger, poiché poetare è originariamente misurare: superiore unità in cui dialogano, si ritrovano e si appartengono la *techne*, il fare tecnico-artistico, e la *poiesis*, il far venire alla luce. Non sono opposti se non per una mentalità soggettivistica che vive il tempo dell'incuria della cosa.



© Pierfranco Ramone