

## CONSIDERAZIONI SU FORMA E CONTENUTI DELL'ARCHITETTURA

*con riferimento ad un saggio di E. Panofsky*

*di Marcello Rebecchini*

L'architettura (come l'arte in genere), nel suo processo storico dalle origini ai nostri giorni, cela una sua interna dialettica tra due polarità, distinte ma non contraddittorie, che trovano una sintesi nell'unità ed originalità del fenomeno artistico. Forma e contenuto, struttura sintattica e struttura semantica, segno e significato sono termini tutti che, a seconda della particolare angolazione filosofica e critica, indicano una dualità risolta nella sintesi artistica o comunque due aspetti di una raggiunta unità.

Per quanto le filosofie positivistiche abbiano tentato a più riprese di distruggere gli « a priori » dell'arte con l'espresso intendimento di ridurre il fenomeno artistico alla sua essenza solo concreta e verificabile, non sono giunte a negare alla forma artistica un suo significato: un qualcosa altro da sé che si ponga come supporto della forma, come irrinunciabile condizione dell'espressione.

Non ci sembra fuor di luogo puntualizzare ancora una volta l'esistenza di un « contenuto » ed una « forma » del fenomeno architettonico che, pur riconducibili in senso generale ai concetti attuali di « significato » e « segno » delle teorie di comunicazione estetica ed a molti altri concetti similari, acquistano una loro peculiare, concreta individualità nel sistema strutturale che li esprime: nel nostro caso in quello dell'architettura.

Nel contempo è, a nostro avviso, necessario pervenire alla confutazione di quel concetto di « specifico architettonico » che, secondo una interpretazione oggi assai diffusa, sarebbe da indentificarsi con il *sistema strutturale della forma*, considerato come unico campo specifico ed autonomo dell'esperienza architettonica, con il conseguente rinvio ad altri settori per i *contenuti*, non ritenuti necessari né impliciti al processo formativo dell'architettura. Interpretazione questa che ricade in un errore non dissimile da quello commesso anni or sono da alcuni critici dell'arte figurativa, i quali, rifiutando il dato naturalistico dell'arte, hanno creduto di negarne il contenuto, senza accorgersi che questo era tutt'altra cosa da quello e che il rifiuto del primo riaffermava implicitamente ed in modo inequivocabile la natura profonda ed immateriale del secondo.

Il fondamento sintetico del fenomeno architettonico impedisce tuttavia di trattare separatamente ed autonomamente di « contenuti » e « forma »

senza lasciare il terreno stesso dell'architettura; senza sconfinare, cioè, da un lato nei suoi molti e vitali presupposti di natura sociale, politica, economica, tecnica, ecc., che la condizionano senza determinarla, e dall'altro in una grammatica e sintassi della forma che la caratterizzano strutturalmente senza in alcun modo costituirne l'essenza.

Riesce quindi non priva di difficoltà l'operazione di chiarificazione di quel processo che ha come esito finale la « trasformazione » o « sublimazione » di presupposti di vario genere in « contenuti » della forma architettonica; i quali — e questo è il fatto singolare dell'arte — nell'atto stesso in cui si inverano in una forma, perdono la loro autonoma validità, scientifica e verificabile, per annullarsi nella unità della sintesi.

Ci accorgiamo, allorché la sintesi sia avvenuta, che tutti gli infiniti condizionamenti che la vita impone, che tutte le convinzioni personali nei più svariati campi (politico, sociale, economico, religioso, ecc.), che, in una parola, la « cultura » dell'architetto, filtrata dalla personalità e sensibilità dell'artista, ha subito una trasformazione profonda, è divenuta « contenuto » dell'opera architettonica.

Quando Scharoun immagina la scuola di *Lunen* si porta dietro — e non potrebbe essere altrimenti — gli infiniti condizionamenti della sua esperienza di uomo e di architetto, le sue convinzioni sulla didattica, le sue conoscenze sulla psicologia infantile; quando tutto ciò spingerà l'architetto ad indicare un modo concreto di fruizione di spazi, una *funzione* cioè, che abbia già in sé tutte le implicazioni connesse alla forma (le aule che variano il loro campo di visuale a seconda dell'età degli alunni a cui sono destinate, la grande strada centrale che si arricchisce di episodi variati per divenire luogo di distensione e distrazione insieme), solo allora potremo parlare di « contenuti » dell'architettura; e facilmente si comprende come questi non possano sussistere senza una « forma », essendone la causa e l'effetto insieme.

Proprio perché sussiste questa strana e singolare condizione dell'arte (e dell'architettura in particolare) — che il contenuto si plasmi sul contenente e viceversa — la specificità dei contenuti è legata alla specificità della forma.

Quale è dunque il carattere specifico della *forma* architettonica? Noi riteniamo che sia fuor di dubbio la sua intrinseca proprietà di definire uno spazio. E se pur riconosciamo che esistono zone di transizione o neutre o comunque non perfettamente definibili tra i vari tipi di manifestazione artistiche dobbiamo ammettere che quanto più un oggetto determina uno spazio o incide sulla sua configurazione tanto più rientra di diritto nel sistema delle forme proprie dell'architettura. Intendiamo ovviamente riferirci alla *struttura* di uno spazio e non agli strumenti della sua *qualificazione*, perseguibile anche mediante altri mezzi che non siano architettonici. Basti pensare, per concretare le idee, ad una di quelle imponenti opere scultoree che Henry Moore usa disporre al cospetto della natura, su poggi bene in vista, capaci con la loro presenza di trasformare un luogo naturale in uno spazio artisticamente qualificato, sebbene non architettonicamente strutturato.

Quando la struttura della forma, la sua intrinseca spazialità, implichi una « funzione » — la fruizione di uno spazio — e quindi una intenzione dell'architetto a suggerire un modo di vita, solo allora potremo parlare di architettura nel significato che la storia, la tradizione e l'uso impongono alla cultura ed all'esperienza di ognuno.

Le difficoltà implicite nella individuazione dei caratteri di una *forma* dell'architettura sono dello stesso tipo di quelle che sorgono nel definirne i *contenuti* e derivano — non ci stancheremo di dirlo — dalla stretta, ineffabile interdipendenza dei due.

In quell'atto creativo che è immaginazione di una forma, sorretta, provocata da intendimenti non solo formali, trovano la loro specificità (architettonica) funzione e tecnica, convinzioni politiche e morali, bisogni pratici ed ideologia, che altrimenti resterebbero fuori dal fenomeno « architettura » e sussisterebbero solo con altro significato in altri settori.

Nasce da quanto detto precedentemente l'opportunità di indagare più a fondo ed in modo più analitico nel campo dei *contenuti* dell'opera architettonica; i quali mostrano chiaramente di articolarsi a vari livelli, da quello tecnico e materiale che sovrintende alla realizzazione della forma a quello semantico che, attraverso l'esplicito suggerimento della funzione, si eleva fino a sollecitare gli strati più alti ed esteticamente sensibili del fruitore.

È in questi casi d'obbligo il riferimento agli studi del Panofsky ed in particolare a quel mirabile saggio dal titolo « Sul problema della descrizione e dell'interpretazione del contenuto di opere d'arte figurativa » che, apparso nel '32 per contrapporsi al *formalismo* wolffliniano, resta ancora uno dei contributi fondamentali nella storia della critica estetica<sup>1</sup>.

Tentiamo in queste brevi note il trasferimento di concetti e interpretazioni dal campo specifico delle arti figurative a quello proprio della architettura; trapasso, d'altronde, che nasce spontaneo per quel senso di universale che è implicito nell'analisi panofskiana, sempre condotta alla insegna dell'unità dell'arte.

L'interpretazione del « contenuto » di opere d'arte figurativa può avvenire per Panofsky a tre diversi livelli: del *fenomeno*, del *significato*, del *documento*, in cui la fonte soggettiva dell'interpretazione è rappresentata rispettivamente dalla *esperienza esistenziale di vita*, dal *sapere letterario* e dall'*atteggiamento originario nell'ordine delle concezioni del mondo*.

L'impossibilità di pervenire ad una scissione tra forma e materia, seppur operata strumentalmente a fini fondamentalmente critici, non permette a livello fenomenico una distinzione tra contenuto oggettuale e configurazione

<sup>1</sup> ERWIN PANOFSKY, *Sul problema della descrizione e dell'interpretazione del contenuto di opere d'arte figurative*, in « La prospettiva come forma simbolica ed altri scritti », Ed. Feltrinelli, trad. it. Milano 1961. Tutte le citazioni del Panofsky che seguono sono tratte da questa fonte.



formale, tra una descrizione puramente « formale » dell'opera e una descrizione solo « oggettuale ».

Afferma Panofsky: « Una descrizione che fosse davvero puramente formale non potrebbe nemmeno usare espressioni come *sasso*, *uomo* e *rocce*; si dovrebbe bensì limitare, di principio, a connettere tra loro i colori che si distinguono l'un l'altro attraverso svariate sfumature e che tutt'al più possono essere messi in relazione con complessi formali quasi ornamentali e quasi tettonici, dovrebbe limitarsi a descriverli quali elementi compositivi completamente privi di senso ed equivoci persino dal punto di vista spaziale ».

Il trasferimento del discorso in senso architettonico è immediato, non dandosi anche in architettura la possibilità di parlare di colori, di superfici, di volumi senza un riferimento a ciò che di questi costituisce la consistenza materiale (solai, pareti di tamponatura, struttura, muri portanti, e così via). Tanto meno potrebbe riconoscersi per questa via l'unità dell'organismo architettonico che, ad una analisi puramente formale, si configurerebbe come una complessa e dissociata composizione di figure geometriche e di colori, astratta e senza significato.

Un approfondimento (formale e oggettuale insieme) del senso del *fenomeno* può trovare invece un suo proficuo campo di indagine e di verifica nella storia degli stili che sola può darci ragione di determinati rapporti, connessioni e conformazioni di elementi strutturali e figurativi costituenti la dimensione sintattica del fenomeno architettonico.

Ma ciò che ai nostri fini risulta di maggiore interesse è la distinzione panofskiana tra senso del « significato » e senso del « documento » che presuppone e nel tempo stesso costituisce un approfondimento quanto mai significativo della dimensione semantica del fenomeno architettonico. Ed è ovviamente nell'ambito di questa dimensione che può scaturire il senso profondo del rapporto contenuto-forma alla cui chiarificazione lavorano la critica e la cultura architettonica dai primordi del razionalismo tedesco con esiti che confermano solo la problematicità della relazione.

Citiamo ancora il Panofsky: « Quello strato *primario* di senso che possiamo penetrare in base alla nostra esperienza esistenziale di vita lo abbiamo chiamato regione del senso fenomenico... L'altro strato di senso, quello *secondario*, che si dischiude soltanto in base a un sapere che ci è stato tramandato per via letteraria, possiamo invece chiamarlo regione del senso del significato ».

Se qui la trasposizione di concetti dal « figurativo » all'« architettonico » potrebbe sembrare più difficoltosa, in particolare per via di quel riferimento alla tradizione letteraria — che sola, afferma Panofsky esemplificando, può farci riconoscere « in una rappresentazione di un gruppo di commensali piuttosto agitati in disaccordo su una faccenda di denaro » la Cena di Leonardo — capace di chiarirci il significato di molte opere di pittura, è lo stesso Panofsky che ci fornisce la chiave per giungere senza troppe difficoltà all'interpretazione in chiave architettonica: il concetto di tipo.



« Come nel caso della scoperta del senso del fenomeno, anche per la scoperta del senso del significato dovrà in qualche modo darsi una istanza superiore davanti al cui foro dovrà giustificarsi la messa in relazione della rappresentazione extra-artistica con un certo fenomeno contenuto nel quadro. Questa *istanza superiore* che per la scoperta del senso del fenomeno era la conoscenza dello stile, è, per la scoperta del senso del significato, la teoria dei tipi, ove per *tipo* s'intende una raffigurazione in cui un senso fenomenico determinato si è così saldamente fuso con un determinato senso del significato, da diventare tradizionalmente il veicolo di quest'ultimo ».

L'identificazione di *significato* e *funzione* di un'opera di architettura è stata proposta con successo da tutto quel settore di critica che ha inteso considerare l'architettura fondamentalmente nella sua dimensione semantica, come innesco di un processo comunicativo di cui la struttura tipologica costituisce il veicolo primo<sup>2</sup>. L'utente o il semplice osservatore di un'opera architettonica riceve attraverso l'osservazione di una articolazione spaziale, più o meno codificata, una indicazione di comportamento e quindi un suggerimento a svolgere determinate operazioni e non altre. L'individuazione del *significato* di un'opera architettonica o, più semplicemente, del modo più proprio di fruirne, può trovare una conferma solo nella storia dei tipi, come quella che meglio può aiutarci a riconoscere i rapporti che sono venuti creandosi nel tempo tra esigenze funzionali e spazio architettonico.

A livello di *significato* il « contenuto » di un'opera di architettura si identifica quindi con la « funzione » e a monte con l'interpretazione soggettiva che l'architetto ritiene di dover dare a certe esigenze ed attività dell'uomo: interpretazione che trova un riscontro, di acquiescenza o di rifiuto, « nel giudizio storico di una coscienza che lo emette nella propria ed insostituibile esistenza in atto » e pertanto nella fruizione e nell'uso. Risulta così spiegabile il carattere « aperto » del *contenuto* a livello semantico dell'opera di architettura che, pur nella fissità della forma, resta aperta a più interpretazioni, direttamente dipendenti da convinzioni, cultura e sensibilità del fruitore; come, tornando all'esempio del Panofsky, l'interpretazione semantica dell'Ultima Cena di Leonardo si carica di conoscenze, sentimenti e valori propri di colui che osserva il dipinto.

Risulta inoltre chiaro, sulla base della teoria interpretativa del Panofsky, che il discusso concetto di « specifico architettonico », lungi dall'identificarsi esclusivamente con il livello sintattico della forma, necessariamente si amplia fino ad assorbire il livello semantico dell'architettura, che nella « funzione » trova il più specifico elemento di differenziazione dalle altre arti e quindi il carattere più proprio della sua autonomia disciplinare.

Ma la dimensione semantica dell'architettura non può e non deve limi-

<sup>2</sup> Cfr. G.K. KOENIG, *Analisi del linguaggio architettonico*, Ed. Libreria Fiorentina, Firenze 1964, e RENATO DE FUSCO, *Architettura come mass medium*, Ed. Dedalo Libri, Bari 1967.

tarsi ad abbracciare il dato funzionale perché immancabilmente, se trattasi di arte, dietro all'oggetto e alla funzione trasparirà qualcosa altro, un « dato di fatto » che sorregge entrambi e rappresenta per il Panofsky la vera e più profonda essenza dell'arte. « Questo dato di fatto si rivela molto chiaramente quando l'interpretazione, procedendo al di là dello strato costituito dal senso del *significato*, si innalza fino a quella regione ultima e più alta che, per usare un'espressione di Karl Mannheim, potremmo designare come la regione del senso del *documento* o anche regione del senso dell'*essenza*... ».

« Alla base delle manifestazioni dell'arte, al di là del loro senso fenomenico e del loro senso di significato, si dispone un contenuto ultimo e essenziale: l'involontaria e inconscia autorivelazione di un atteggiamento di fondo verso il mondo, che è caratteristico, in ugual misura, del creatore come individuo, della singola epoca, di un singolo popolo, di una singola comunità culturale; se la grandezza di una creazione artistica dipende in ultima analisi dalla quantità di *energia di quella concezione del mondo* che si è introdotta nella materia plasmata e da quello che di essa irradia sullo spettatore il compito più alto dell'interpretazione è quello di penetrare nello strato ultimo del *senso essenziale*. Essa giungerà a cogliere il suo senso vero e proprio quando riuscirà a cogliere e a rilevare la totalità dei momenti della sua emanazione (e quindi non solo il momento oggettuale e iconografico) quali *documenti* del senso unitario della concezione del mondo contenuta nell'opera ».

Se è vero che in campo architettonico la funzione si identifica con l'indicazione che l'architetto dà sul modo di intendere un bisogno e di soddisfarlo, questo suggerimento non potrà tuttavia prescindere, ed in realtà non prescinde, dai convincimenti più profondi dell'artista, fusi e quasi dissolti nella indicazione cogente di un tipo di fruizione.

Ed ampliando il significato di *funzione*, fino a renderlo comprensivo di quel suggerimento artistico — legato indissolubilmente alla fruizione fisica di uno spazio — che interessa gli strati più alti dell'intuizione e del pensiero, si perviene ad una perfetta identificazione di « contenuti » e « funzione » dell'opera di architettura, che acquista consistenza fisica e forma attraverso la sua dimensione sintattica.

Quanto precedentemente detto e, in particolare, l'esplicito riferimento al Panofsky, ci porta a confutare alcune teorie ricorrenti nella cultura architettonica attuale, le cui conseguenze non restano nell'empireo delle idee o delle ipotesi critiche, ma si ripercuotono con drammatica evidenza nel vivo di una realtà quotidiana, che non è, o non è solo, quella degli architetti ma di tutti coloro che dell'architettura, volenti o nolenti, fruiscono.

Una prima tesi che nega il valore di sintesi dell'opera architettonica, e quindi anche l'incidenza di « contenuti » sulla sua determinazione, può essere così brevemente illustrata.

La forma architettonica, proprio in quanto tale, formulandosi assorbe i

suoi contenuti non per intima sollecitazione di questi — che quindi non hanno alcuna influenza sulla sua determinazione — ma per intrinseca virtù della materia architettonica, la quale per sua natura non può restare vuota, come un recipiente che nell'atto stesso in cui venga realizzato subito si riempia.

L'atto creativo si esplica tutto e solo nell'invenzione formale ed i significati, i soli validi nello « specifico architettonico », sono quelli inerenti alla dimensione spaziale di una struttura formale. Quanto più l'invenzione sarà immune da condizionamenti di ogni tipo e si esplicherà nell'intuizione di nuove concezioni spaziali, di interessanti compenetrazioni di volumi, di inusitate strutture o nell'uso originale di materiali e di tecnologie avanzate, tanto più i suggerimenti di vita, che da quelle forme scaturiranno, sortiranno una loro validità, intrinseca allo « specifico architettonico ».

È questa la *tesi formalista* di tutti i tempi che, mutata negli accenti non nella sostanza, si ripresenta alla ribalta all'insegna della libertà e dell'autonomia del fare artistico.

Ammettere l'autonomia della forma dai contenuti equivale a decretare la fine dell'architettura come attività responsabile ed intenzionale dell'uomo, per subordinarne la validità al solo rispetto di determinati canoni estetici o di precarie convenzioni del gusto; più spesso alle intemperanze della libera fantasia e alle leggi del caso: ridurre, in pratica, l'architettura alla sola sua dimensione sintattica.

Afferma Umberto Eco: « Una delle principali deformazioni estetiche della semiotica architettonica consiste nell'affermare che gli oggetti dell'architettura sono dei significanti i cui significati sono degli spazi. Lo spazio (o meglio una nozione astratta di spazio come *spazialità*) diventa allora il fine della comunicazione architettonica ». E aggiunge: « Lo spazio... non è un significato dell'oggetto architettonico ma ne è una caratteristica morfologica (una marca morfologica), così come in lessicologia, il lessema *scrivania* possiede la marca grammaticale singolare »<sup>3</sup>.

Nè vale a sorreggere la tesi formalistica il confronto con pittura o scultura, siano queste rappresentative o astratte, perché la coerenza interna di una forma è sempre data dall'unità dello stile che è specchio di contenuti e non osservanza di preordinate regole estetiche.

Consideriamo per un momento l'arte rappresentativa tradizionale: l'artista esplicita la sua visione del reale attraverso tipi noti (case, uomini, sassi, alberi ecc.); se non riesce a rappresentare questi in modo comprensibile fallisce il suo scopo, proprio perché il « livello dell'essenza » fonda su quello « tipologico ».

Ma l'arte si è accorta di poter fare a meno del contenuto oggettuale e quindi del significato a livello tipologico ed è divenuta astratta; in tal caso la dimensione formale del « livello fenomenico » diviene l'unico tramite espres-

<sup>3</sup> UMBERTO ECO, *Analisi componenziale di un segno architettonico*, in « Op. Cit. », n. 22, sett. 1971.



sivo che conduce al « livello del documento » e quindi alla interpretazione della realtà data dall'artista.

Ora però avviene che non si possa negare, senza negare la natura stessa dell'architettura, il livello tipologico dell'opera architettonica, che resta il passo obbligato per raggiungere il livello più alto della sua validità artistica.

Non può esistere, in breve, un'architettura astratta.

Nel campo specifico dell'architettura anche i più accaniti sostenitori dell'arte astratta devono in ogni caso piegarsi ad ammettere il rispetto di determinate esigenze estranee al puro mondo delle forme, quelle pratiche e materiali connesse con la tecnica e la vita dell'uomo su cui da sempre, a prescindere da ogni teoria artistica, l'architettura fonda il suo carattere specifico rispetto alle altre arti.

Le conseguenze di un siffatto atteggiamento formalista o manierista (come oggi si preferisce chiamarlo travisando il valore storico del termine) nei confronti dell'architettura si riscontrano nelle manifestazioni progettuali più avanzate della attuale cultura architettonica.

Concordiamo con Tafuri sull'analisi che egli fa dell'opera degli architetti della quarta generazione e di Rudolph in particolare.

Egli afferma: « Rudolph vuol far toccare con mano il dramma degli architetti della quarta generazione dopo i maestri; quello della condanna al manierismo e della perdita di un *filo rosso* nel troppo ricco serbatoio di fonti linguistiche a disposizione; quello della coscienza di un diverso e ampliato contesto di riferimento e dell'incapacità a disinvischiarci dal peso di una troppo pressante eredità storica; quello della perdita dei significati, cui si reagisce esaltando, fino all'estenuazione, intelligenza, cultura e *bravura*: come se un *tour de force* dell'intelletto potesse compensare la opacità ed il naufragio dei fini. Abbiamo parlato di Rudolph perché è in lui che si evidenzia con la maggior compiutezza la tendenza che stiamo cercando di riconoscere: ma va tenuto presente che è questa una sorte di *condizione* cui sottostà pressoché tutta la cultura architettonica, da una decina d'anni a questa parte. Siamo quindi in una situazione limite: fra l'eclettismo critico e il puro gioco. Da Rudolph a Pei, a Lasdun, a Ungers, la direzione della ricerca e le contraddizioni in cui essa si imbatte sono simili. Nell'ambito di una architettura descrittiva, esperienze come quelle degli architetti ora citati hanno, se si vuole, il difetto di voler dissimulare i propri autentici fini, ma nello stesso tempo rivelano la esistenza di un punto morto da non condannare moralisticamente, non fosse altro perché storicamente determinato. Non vorremmo infatti che si scambiassero per giudizi di valore le osservazioni sin qui fatte: le nostre considerazioni, almeno per ora, sono assai più preoccupate di chiarire i significati di atteggiamenti sempre più generalizzati, che di pronunciare verdeti di assoluzione o condanna ». E conclude: « Architettura come gioco, quindi; anche se si tratta di un gioco messo in opera per dissolvere una troppo intensa carica problematica »<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> MANFREDO TAFURI, *Teoria e storia dell'architettura*, Ed. Laterza, Bari 1968.

Ma se è lecito — almeno in parte — ad un critico trincerarsi dietro una obiettività che è in realtà solo apparente ed evitare il giudizio o almeno rinviarlo, non riteniamo che ciò sia permesso all'architetto, a colui che, nel bene e nel male, ha la responsabilità di una operazione le cui finalità incidono profondamente nel vivo di un corpo sociale.

La seconda tesi critica a favore di un'*architettura di pure forme* è più sottile e coerentemente posta; sorretta spesso da ideologie politiche o convinzioni sociali lascia il campo teorico per affondare le sue radici nel terreno della verifica storica e della valutazione a livello operativo.

Il fondamento sintetico dell'architettura non è affatto negato dai sostenitori di questa tesi; al contrario essi si adoperano ad analizzare quel delicato processo che in ogni epoca secondo vie disparate ha condotto ad uno stabile equilibrio tra forme e contenuti, tra modo di esprimersi e cosa espressa.

In questa analisi viene riconosciuto il valore di perfetta *sintesi* raggiunto dall'arte medievale, espressione di un « contenuto » unanimemente accettato, vissuto da una società sorretta da ideali comuni ed intimamente partecipe dei problemi piccoli e grandi della collettività, cosciente del suo stato, delle sue capacità e dei suoi desideri; una società in cui il « contenuto » di vita si trasferisce spontaneamente in « contenuto » dell'architettura, perché in realtà i due si equivalgono. L'uomo della strada concepisce le sue esigenze e funzioni già plasmate in una forma e le forme perfettamente rispondenti ai suoi bisogni vitali.

Un diverso equilibrio si instaura con il Rinascimento. Il processo formativo dell'architettura segue una via diversa, ma il punto di arrivo è lo stesso. Nasce il bisogno di una mediazione dell'architetto, la società non è più in grado di esprimere le sue esigenze « sotto specie di architettura »; ha le sue aspirazioni ed i suoi problemi, ma non è capace di dominarli tutti, di afferrarli insieme, di risolverli in una sintesi architettonica e rimette la delicata operazione nelle mani dell'architetto. Questi prima di inventare delle forme si sofferma ad interpretare dei dati obiettivi; non immagina mai nel vuoto, non tanto per una convinzione estetica o un imperativo morale, quanto perché il sistema stesso dell'architettura glielo impedisce: la forma architettonica pretende una funzione e non è architettura senza un'utilità (nel Rinascimento sarà forse l'utilità del principe, dei nobili, del clero o della nuova classe di mercanti).

I due diversi modi di esplicarsi del processo formativo della architettura sono indicati da C. Alexander con i termini — di cui non condividiamo del tutto la rispondenza semantica — di *processo non autocosciente* e di *processo autocosciente*. Nel primo caso « il costruttore è il proprietario della casa che si costruisce, di cui non soltanto ha creato la forma, ma in cui vive, stabilendo con essa un contatto particolarmente stretto che conduce ad un costante riordinamento del dettaglio insoddisfacente, a un costante miglioramento. L'uomo, già responsabile dell'originario configurarsi della forma, ne avverte costantemente ogni esigenza mentre l'abita ».

Il « contenuto » si esplica nella « forma » con immediatezza e la verifica di questa è costante, vigile, prolungata nel tempo: sarebbe forse più corretto parlare in tal caso di processo senza mediatore che di mancanza di autocoscienza nell'operazione.

Nel Rinascimento il precedente equilibrio si rompe ed ha inizio quel processo, detto da Alexander *autocosciente*, che con molte varianti si protrae fino ai giorni nostri. « L'autocoscienza porta con sé il desiderio di liberarsi, il gusto per l'espressione individuale, l'evasione dalla tradizione e dai tabù, la volontà di autodeterminazione. Ma lo slancio del desiderio è temperato dai limiti dell'inventività umana. Per compiere in poche ore al tavolo da disegno ciò che una volta avveniva in secoli di adattamento e sviluppo, per inventare improvvisamente una forma che si adatti con chiarezza al suo contesto, la misura dell'invenzione necessaria supera le possibilità di un progettista medio »<sup>5</sup>.

È scontato in partenza — e nessuno oserebbe negarlo — che un processo formativo dell'architettura del tipo di quello medievale oggi non ha più possibilità di attuazione. L'evoluzione storica lo nega, l'organizzazione sociale ed economica lo rende inattuabile. Dal Rinascimento in poi il mondo moderno ha ripiegato sul secondo sistema: la società esprime le sue esigenze, l'architetto le interpreta a suo modo e si adopera a soddisfarle con le sue opere; le difficoltà sono infinite ma la meta, le finalità del processo sono chiare.

Da tale analisi storica, che ci trova fin qui pienamente consenzienti, e dal confronto con l'attualità, i sostenitori di un'architettura svincolata dai contenuti e immersa nel gioco formale traggono motivi per avvalorare la loro tesi. Quanto accadeva in epoche passate — essi affermano — oggi non è più attuabile, ci troviamo in un periodo di crisi, di aberrazione dei valori, di alienazione collettiva; la società non è più in grado di indicare le sue esigenze (fatte salve quelle pratiche e materiali immutabili), non ha più intendimenti, né chiari orientamenti, né palesi o celate indicazioni da dare all'architetto; la vita non esprime più chiaramente i suoi fini, o peggio ancora non ne ha. In questo stato di cose l'architetto cosciente, colui che più intensamente vive il dramma della società, colui che non assurge a demiurgo, ma con modestia registra, volente o nolente, la pur deprecabile condizione umana, non cela a se stesso contenuti inesistenti né si abbandona a velleitaristiche e vane aspirazioni riformistiche o rivoluzionarie; per essere coerente con se stesso e con gli altri non ha altra via che rifugiarsi nel gioco delle forme, in un'architettura vuota, l'unica in grado di rispecchiare in sé il vuoto della società.

La confutazione di questa tesi, a nostro avviso, non può e non deve scaturire da una valutazione politica della situazione attuale; valutazione che, se ha un valore pragmatico determinante per il singolo e per la società, non

<sup>5</sup> CHRISTOPHER ALEXANDER, *Nota sulla sintesi della forma*, Ed. Il Saggiatore, Milano 1967.



incide, proprio perché agisce ad un livello diverso, sul piano dell'architettura. Non ci interessa negare la validità attuale della tesi formalista — il che equivarrebbe a convalidarne gli assunti teorici o comunque ad accettarla come ipotesi — quanto il confutarne la verosimiglianza, la coerenza logica sul piano stesso dell'architettura, il denunciarne, in una parola, la sua stessa contraddizione in termini.

L'errore s'insinua nella trasposizione arbitraria di giudizi dal piano politico e sociale al piano disciplinare dell'architettura.

Si può pervenire, seppur in un tragico atto di accusa contro se stessi, al riconoscimento di un completo annullamento dei valori di una società, ma non si possono negare i « contenuti » dell'architettura senza negare l'*architettura*, la sua stessa sostanza.

L'architetto, anche se privo di suggerimenti da parte della società, anche se questi suggerimenti coscientemente rifiuti, quando accetta di operare accoglie su di sé, piena ed irrevocabile, la responsabilità di ipotizzare un modo di vita per futuri utenti della sua opera; non ne può fare a meno, perché la forma architettonica, a dispetto di ogni ideologia o teorizzazione, pretende una utilità, suggerisce una funzione: quella preordinata dall'architetto o quella assurda e casuale che procede da una forma vuota.

Se in architettura in qualche modo fosse possibile pervenire all'annullamento della funzione (si cadrebbe in tal caso nella pura forma plastica) si potrebbe pur accettare il principio della *forma fine a se stessa* come manifesto di un rifiuto della società. Ma neanche ciò è possibile perché l'architettura non è capace di *negare* solo, senza *asserire* qualcos'altro, e questo qualcosa è sempre un suggerimento cogente di vita, non una tesi ideologica da accettare o rifiutare a piacimento.

La responsabilità morale dell'architetto non è implicita nell'atto di creazione — la cui validità è sempre e solo verificabile sul terreno dell'arte — ma nelle convinzioni, negli atti, nelle accettazioni o nei rifiuti che precedono quell'atto e lo condizionano, in tutto ciò che fanno dell'espressione artistica la più completa, cosciente e responsabile manifestazione di vita.

Se la diagnosi sulla società contemporanea o su parte di essa è, per maturate convinzioni politiche, catastrofica e senza speranze all'architetto non restano che due modi coerenti di agire: l'uno fondato su un atto di fede nell'architettura e nel suo potere terapeutico e vitalizzante; l'altro sul nero pessimismo di una rinuncia, di un rifiuto dell'architettura « in toto » e non dei soli suoi contenuti, di drastica e forse eroica decisione di non operosità, o di operosità in altri campi, ove l'azione può denunciare anche solo un rifiuto ed una negazione.

Di fronte all'aberrante assolutismo nazista Gropius e Mies hanno scelto l'esilio, Sharoun il silenzio e l'inattività. Nel primo caso un tentativo di azione finalizzato ad un riscatto, nel secondo un rifiuto di agire: non l'evasione nelle forme, tanto meno in quelle dell'architettura.