

REGIONALISMO E ANTIREGIONALISMO

a cura di YVONNE BEZRUCKA

Circolo Trentino per l'Architettura Contemporanea
Atti delle Giornate di Architettura di Arco
2-3 ottobre 1997



LUOGHI/Edizioni

Testi sul regionalismo 2

REGIONALISMO E ANTIREGIONALISMO

a cura di Yvonne Bezrucka

testi di:

Franco De Faveri, Vittorio Ugo, Antonio Scaglia, Elio Franzini,
Yvonne Bezrucka, Erminio Gius, Othmar Barth,
Milos Floriancic, Miha Dešman, Marjan Zupanč,
Jurij Kobe, Beni Meier, Dörte Baeker, Francesco Cocco,
Sergio Giovanazzi, Loredana Ponticelli, Cesare Micheletti,
Valentina Barbacovi, Massimo Scartezzini

Atti delle Giornate di Architettura di Arco
2-3 ottobre 1997

LUOGHI/Edizioni

Nota al testo

Il testo presenta gli interventi svolti nella seconda tornata delle Giornate di Architettura di Arco sul tema "Regionalismo e antiregionalismo", organizzato dalla Regione Autonoma Trentino-Alto Adige e, per gli aspetti scientifici, dal Circolo Trentino per l'Architettura Contemporanea nei giorni 2 e 3 ottobre 1997, nelle sale del restaurato Convento dei Cappuccini di Arco.

Si è scelto di lasciare agli interventi la fluidità tipica del discorso parlato; essi sono stati comunque rivisti dagli Autori.

Ringraziamenti

Al prof. Franco De Faveri, coordinatore scientifico delle Giornate, senza il cui apporto, nei lunghi mesi della preparazione come nello svolgimento del convegno, l'iniziativa non sarebbe stata possibile, va il primo ringraziamento.

Al prof. Vittorio Ugo, che ha curato con passione la traduzione del tema generale nell'architettura, un ringraziamento che significa appello per le future tornate.

Al prof. Erminio Gius va il riconoscimento di aver portato nello svolgersi degli argomenti i più opportuni concetti della psicologia ambientale, allargando in tal modo gli orizzonti del tema.

A tutti i relatori, italiani e stranieri, come ai partecipanti il ringraziamento di tutto il Circolo.

Alla Regione Autonoma Trentino-Alto Adige, in particolare al suo presidente dott. Tarcisio Grandi, sempre attento ai temi del rapporto interregionale come a quelli della stessa specificità locale; al Comune di Arco, nella persona del Sindaco dott. Eugenio Mantovani, impegnato a dare spazio nel territorio del suo comune all'Architettura; alla Fraternità dei Padri Cappuccini di Arco, nella cui casa si sono gradevolmente svolte le Giornate, il più vivo ringraziamento.

Infine va ricordato il lavoro dell'arch. Valeria Giacomoni che ha raccolto con diligenza i diversi saggi e le immagini e sistemato gli indici.

Interventi di presentazione

Architetto Sergio Giovanazzi

Presidente del Circolo Trentino per l'Architettura Contemporanea

Globale e locale, universale e particolare, spazio e luogo, e quindi mondiale e regionale sono categorie antitetiche che, soprattutto negli ultimi decenni, hanno attraversato tutti i discorsi sull'architettura, spesso facendo coincidere il primo termine con le tesi legate alla "modernità" e il secondo con quelle derivanti dalla cultura della "postmodernità".

Le "GIORNATE DI ARCHITETTURA DI ARCO", che hanno cadenza annuale, si propongono, almeno nelle prime tornate, di sviluppare e dibattere i temi connessi con il regionalismo nel contesto più generale della cultura, confrontandoli con quanto emerge dall'architettura.

Il tema generale del secondo incontro - ottobre 1997 - attraverso l'indagine pluridisciplinare su "REGIONALISMO E ANTIREGIONALISMO", cercherà di chiarire i termini, e i limiti, entro cui può muoversi il regionalismo architettonico. Abbiamo ritenuto utile inserire questa tematica per rispondere alle esigenze polemiche nate dal dibattito susseguente alle "Giornate '96".

Nel 1998, discutendo su "Regionalismo e antiregionalismo", si affronterà il confronto con il "vernacolare" e con la sua crescente identificazione, almeno in certi territori, con un'immagine disneyana.

Nell'ottobre del 1999, valutando le possibili connessioni tra "Identità regionale e categorie formali", si concluderà organicamente il primo ciclo.

Dott. Tarcisio Grandi
Presidente della Giunta della Regione Autonoma
del Trentino-Alto Adige

Il tema “Regionalismo e antiregionalismo”, coglie gli aspetti fondamentali di una problematica di grande attualità la quale, già anticipata in alcuni aspetti essenziali nell'appuntamento dell'anno scorso, trova nel programma di quest'anno nuove motivazioni e più ricchi elementi di riflessione e valutazione.

Le accelerazioni che sono impresse ai giorni nostri ai problemi di trasformazione sociale, economica e culturale, richiedono a ogni livello una costante e approfondita riflessione per individuare proposte e soluzioni che consentano alle persone di vivere una autentica dimensione umana nell'ambiente in cui nascono, crescono e sviluppano la loro vita affettiva, sociale ed economica.

La globalizzazione è ormai un fenomeno che si impone e continuamente si evolve; essa, per natura, spinge verso l'appiattimento delle diversità al fine di creare processi uniformizzanti ed è retta da alcuni fondamentali imperativi che possono essere collegati sostanzialmente a quattro fenomeni: l'economia, che per sua stessa natura travalica i confini nazionali; le risorse, la cui ricerca spazia in tutte le aree del pianeta in cui le stesse possono essere trovate ed utilizzate; la comunicazione, che nella esplosiva società dell'informazione e della conoscenza collega tutto il mondo sulla base di parametri sempre più uniformizzanti; l'ecologia, la cui dimensione tematica è sempre più planetaria.

In questo contesto si impone, con urgenza, la necessità di cogliere, per valorizzarli, gli elementi positivi dei vari patrimoni culturali che nel corso dei secoli sono stati formati dalle varie popolazioni e comunità che hanno trovato nelle aggregazioni locali, regionali e di altre dimensioni un alveo nel quale affermare e articolare la propria vita.

Di tali componenti culturali le espressioni architettoniche degli edifici e delle realtà urbane nel loro insieme costituiscono elementi essenziali, nei quali si rispecchiano stili e modelli di vita.

A tal riguardo è positivo apprezzare la circostanza che l'Unione Europea, nel promuovere ricerche e nel compiere scelte

sulle immagini da collegare alle nuove banconote europee, abbia attribuito rilevanza del tutto particolare all'architettura che nel corso dei secoli ha contrassegnato questo nostro meraviglioso Vecchio Continente.

Sappiamo quanto sia importante per l'uomo stabilire un legame privilegiato tra architettura e strutture produttive.

Non è un caso, ad esempio, che i nostri emigranti - come quelli di altre regioni - nella nuova terra d'adozione, soprattutto oltre oceano, abbiano cercato di conservare nelle loro abitazioni elementi strutturali e architettonici che si richiamassero al paese d'origine.

In America, i nostri emigranti sono stati, per taluni aspetti, assorbiti da quella *melting pot* nella quale le uniformizzazioni avevano una valenza fondamentale e trainante; questo succedeva soprattutto sotto i grattacieli di New York e di altre metropoli statunitensi.

Non si è trattato, peraltro, di un processo di lunga durata e di totale assorbimento, ma nei casi in cui l'immersione nei contesti uniformi è avvenuta, si è trattato, piuttosto, del necessario adeguamento a una condizione di bisogno: condizione dalla quale ci si è lentamente riscattati per riprendere il più possibile il controllo su una dimensione di vita che rispecchiasse le connotazioni del paese di origine.

Oggi, sotto la spinta della globalizzazione, vi è l'inquietante prospettiva che modelli architettonici frutto di elaborazioni espresse da centri elitari possano diffondersi in tutto il mondo, per porsi come elementi uniformizzanti e alternativi alle diversità culturali e architettoniche tipiche delle realtà regionali.

Credo, tuttavia, che di fronte a tale tendenza vi siano autentiche reazioni capaci di interpretare i valori regionali per una loro armoniosa trasposizione nelle strutture architettoniche nelle quali si sviluppa e si articola la vita umana.

Nel corso dei secoli il Vecchio Continente ha saputo esprimere esemplari testimonianze di armonioso rapporto tra dimensione culturale e momento architettonico.

Arco, come ricordavo l'anno scorso nel portare il saluto ai partecipanti al primo appuntamento di questa pregevole iniziativa, rappresenta al riguardo una significativa testimonianza; testimonianza della complessa storia architettonica di questa terra,

dove alle linee gotiche della Rocca si affiancano i nobili equilibri rinascimentali “all’italiana” dei palazzi eretti dai conti d’Arco - la cui misura ha permeato anche l’edilizia borghese e persino rurale della città e dei sobborghi - come pure le espressioni ispirate allo storicismo, all’eclettismo e al *liberty* mitteleuropeo.

Nel conteso della materializzazione architettonica delle espressioni culturali locali, è peraltro doveroso sottolineare il ruolo che ha sempre svolto la gente: mi riferisco alla gente semplice, alle persone singole o riunite nelle loro aggregazioni familiari e di comunità che nel soddisfare le loro esigenze di varia natura hanno saputo plasmare nei manufatti i loro sentimenti più vivi e veri.

L’esigenza di soddisfare pressanti condizioni di bisogno è stata, nel passato, stimolo per una creatività di cui oggi si trova, nei nostri paesi, ancora memoria in belle e significative strutture.

Ora le condizioni sono mutate e lo stato di bisogno è spesso sostituito dal desiderio di far evolvere condizioni esistenti.

Nel delineare le nuove realtà architettoniche i progettisti, utilizzando nuove e sempre più sofisticate tecnologie, possono, oggi più di ieri, interpretare le naturali e spontanee espressioni di base per plasmare le medesime nei vari manufatti e in altre realtà di vita; tutto ciò evidentemente attraverso la mediazione della autonoma creatività dei professionisti stessi.

Non vi è dubbio che la nuova società dell’informazione e il nuovo contesto tecnologico in cui viviamo pongono nuovi modelli che risentono del progresso in atto.

Si pensi, ad esempio, alla prospettiva - che in parte è già realtà - di affermazione sempre più estesa del *work from home*, quel lavoro da casa che la tecnologia consente e agevola.

Le sempre maggiori possibilità che vengono date per svolgere lavoro a casa - in un contesto che consentirà anche una ricompattazione della famiglia e della vita di comunità - ri-affermeranno, evidentemente in positivo e in termini aggiornati, quei modelli di vita medioevali dove la struttura architettonica era caratterizzata dall’abitazione dell’artigiano posta sopra la sua bottega, solitamente allineata lungo le strade e al pianterreno.

In tale ottica e di fronte a questa prospettiva credo che vi debba essere un nuovo spazio per la creatività degli architetti e di quanti sono impegnati nel proporci strutture abitative e arredi urbani che soddisfino al meglio le nostre esigenze di vita.

Ma il tema di fondo del vostro convegno trova speculari riscontro anche in una nuova dimensione, di carattere politico-istituzionale, che si vuol dare alla nuova Europa: un'Europa che non deve essere solo affermazione degli Stati nazionali, bensì espressione anche delle realtà regionali.

Non a caso si parla di Europa delle Regioni, intendendo con ciò un'Europa nella quale le manifestazioni culturali e le tradizioni regionali non vengono annullate, ma conservate e valorizzate.

E qui, credo, che quanto viene svolto a livello politico, sia nelle istituzioni dell'Unione Europea che nelle collaborazioni autonome delle Regioni, trovi significativa motivazione nel pensiero espresso nella copertina del programma di questo vostro convegno: "Senza l'energia che viene dal radicamento regionale, l'immersione nella società mondiale (immersione irrinunciabile) diventa mortale."

Su tale linea si pone anche quella collaborazione transfrontaliera che nell'area alpina ha trovato concreta e significativa affermazione.

Una delle manifestazioni eloquenti di tale cooperazione transfrontaliera è certamente la Comunità di Lavoro Alpe Adria, alla quale il Circolo Trentino per l'Architettura Contemporanea ha dato un pregevole contributo di crescita culturale, per il quale desidero rinnovare il mio ringraziamento.

Con l'impegno politico per l'affermazione della dimensione regionale in Europa - per far crescere il Vecchio continente all'insegna dell'unità nella diversità - è altresì necessario l'apporto costruttivo di tutti i corpi sociali che in tale patrimonio di diversità si riconoscono e che per l'affermazione di tale linea desiderano impegnarsi.

Affinché la politica possa affermarsi nel reale soddisfacimento delle esigenze della gente è necessario che quel flusso di "energia che viene dal radicamento sociale" fornisca forza e sostegno anche alla costruzione della nuova architettura europea.

Questa energia non è stata solo posta come slogan del convegno del quale sono qui raccolti gli Atti, ma viene generata, giorno dopo giorno, da quanti operano in questo settore, con riflessioni, approfondimenti, con alto senso di responsabilità collettiva e iniziative come questo convegno.

Dott. Eugenio Mantovani
Sindaco di Arco

Mi fa piacere che alcune novità caratterizzino la seconda edizione di questo appuntamento del Circolo Trentino per l'Architettura Contemporanea, novità propositive, di cui ha già detto il presidente, l'architetto Sergio Giovanazzi.

Nella funzione di questo circolo colgo una finalità di approfondimento, di studio, di analisi, di promozione e di formazione rivolta agli operatori che si misurano con il territorio e con l'opera d'architettura.

Questo secondo incontro coincide con una fase strategica per l'istituzione comunale e la comunità: stiamo adottando il nuovo piano regolatore la cui prima fase si è chiusa il 30 settembre con la presentazione delle osservazioni. L'adozione definitiva avrà luogo entro fine anno con l'invio del piano alla Giunta Provinciale per la sua approvazione.

Nell'editoriale della rivista del Circolo, *Luoghi* del luglio 1997, si pone l'accento sull'occasione di un ripensamento generale sul sistema pianificatorio, legando in modo intenso la pianificazione all'estetica dell'opera, quasi finalizzando il disegno di pianificazione a una storicità del costruire, che richiama il concetto del "territorio dell'architettura" di Vittorio Gregotti.

La pianificazione in atto nel nostro territorio comunale è stata pensata con l'intento di temperare la specificità delle due anime dell'architettura, in modo che si realizzino sinergie tali da dare un nuovo volto e una nuova interpretazione al territorio.

Arco può essere un laboratorio specialissimo su cui concentrare la vostra riflessione critica e teorica, parte integrante della progettazione. Arco presenta un'unicità per la contrapposizione tra il borgo antico e la città del Kurort.

Presenta, purtroppo, anche un esempio dell'architettura concepita in termini commerciali come merce al pari di altre.

Una panoramica del castello ci consente di dire, senza tema di smentite, che abbiamo avuto una ricostruzione forsennata e lesiva delle identità di quel piccolo gioiello che questa cittadina era, ma che può ritornare a essere ancora, facendo leva sull'opera di chi presta attenzione alla tematica della città e sente

l'architettura come forma nella storia, ricercando, quasi come gli archeologi, quella che è "l'anima della città".

Grazie della vostra presenza: ve ne sono grato perché ritengo che il vostro apporto e magari qualche provocazione, possano fornire spunti per un diverso modo di progettare, che deve ispirarsi a una sintesi di immaginazione e razionalismo, in un quadro di conoscenza del passato.

E nel dire questo il mio ricordo e omaggio va al grande architetto milanese Aldo Rossi scomparso il 4 settembre scorso.

PRIMA PARTE

IL REGIONALISMO NEL CONTESTO DELLA CULTURA

CARLO BELLI: RAZIONALISMO E ANTIREGIONALISMO

Franco De Faveri

0. Il giro generale d'orizzonte

Abbiamo cominciato le Giornate di Arco dell'anno scorso all'insegna del dialogo, con una metafora che voleva essere un po' il nostro emblema e sintetizzare un approccio più che un programma: la metafora era quella della Luna, che resta una nelle sue varie fasi ed aspetti. Fasi ed aspetti che volevano simbolizzare i vari punti di vista, scientifici, metodici, individuali, con cui i convenuti venivano invitati a dire cose intelligenti e interessanti, sullo stesso soggetto: la Luna era poi il *regionalismo*, che costituiva il tema delle prime Giornate.

Per introdurre le Giornate di Arco di quest'anno possiamo mantenere la stessa metafora-emblema: la Luna sarà ancora il regionalismo. Ci viene bene che la Luna abbia un'altra faccia, opposta alla Terra e da questa invisibile: tale altra faccia, mi pare, può essere un buon simbolo dell'*antiregionalismo*, che rientra questa volta assieme al fratello nemico, il *regionalismo*, nel nostro tema.

Per dare il buon esempio ed aprire il dialogo, presenterò una teoria, quella di Carlo Belli, un teoria che ha intanto un grande valore storico, essendo la prima proposta meditata dell'astrattismo in Italia; un astrattismo che Belli coniugava con il razionalismo architettonico, di cui era stato testimone e impegnatissimo compagno di strada.

Poi, parlando del Belli, intendo fare anche un omaggio, un duplice omaggio, al Trentino che ci ospita; non solo perché il Belli era un suo figlio illustre, ma perché egli si richiamava, nella costruzione della sua teoria, a Rosmini, esimio figlio di questa terra.

Solo due parole sul metodo di queste considerazioni, che hanno carattere storico-sistematico. Per quanto riguarda l'aspetto sistematico, io mi ispiro ad un metodo che nasce dall'ermeneutica e vuole pervenire alla decostruzione del testo. Cosa concretamente ciò voglia dire lo si vedrà dall'esempio che qui propongo. Per quanto invece attiene alla parte storica, queste note partono da una concezione della storia che è sì quella di Croce, per cui ogni storia è sempre storia contemporanea, cioè, chiarificando il

passato intende rispondere a domande che si pongono nel presente. Qui però, mi pare, bisogna evitare un rischio, quello di trascurare, del passato, tutti quegli aspetti che, per esser stati respinti, o rimossi, vengono oggi “dimenticati”. In altre parole, parlando di contemporaneità della storia bisogna evitare di fare una storia dei vincitori, ma ricordarsi che esistevano anche i vinti e che la totalità della visione del passato si ha solo se si guarda alla cosa, alla Luna, da quanti più punti di vista possibili.

Tutto questo discorso per avvisare che i miei ascoltatori sentiranno nomi, come quello di Giovannoni, Ogetti e Bontempelli, oggi caduti un po' nel limbo, per non dire condannati all'inferno.

Una delle considerazioni che mi spingono a questo è data dalla consapevolezza che molte delle cose che si dicono oggi nel dibattito tra regionalismo ed antiregionalismo sono state già dette allora, sicché si corre il serio rischio della ripetizione, se non di incorrere di nuovo in caducità o errori.

1. Razionalismo e astrattismo

L'antiregionalismo si congiunge strettamente alla causa del razionalismo, il cui connotato di internazionalità era fuori discussione. Il razionalismo, d'altra parte, si congiunge in modo altrettanto stretto all'astrattismo che, in Italia, con Carlo Belli, arriva a distillarsi in una teoria che si pone come integrativa, se non sussidiaria, di quella del razionalismo e come una specie di generalizzazione e “razionalizzazione” delle “ragioni” di questo.

Ciò consiglia quindi di partire, innanzi tutto, dall'esame dell'astrattismo stesso, cominciando col chiederci quali ne siano le ragioni.

Dunque, quali sono le ragioni dell'astrattismo? E, intanto, come è nato? Sul lato dei fatti, del chi, quando, dove, non molti dubbi paiono sussistere¹. Non è di questo “come”, cui risponde esaurientemente la storia dell'arte, allora, che ci interessiamo. Il

¹ Cfr. da ultimo, per una meditata ed aggiornata informazione, il catalogo della mostra *ABSTRACTA. Austria Germania Italia 1919-1939. Die andere "entartete Kunst". L'altra "arte degenerata"*, Electa, Milano 1997. Importante anche, per i contatti tra l'astrattismo italiano e il futurismo, visto non più come il fratello nemico, ma quasi come l'humus da cui l'astrattismo è sorto, il catalogo *FUTURISMO. I grandi temi 1909-1942*, a cura di E. Crispolti e F. Sborgi, Mazzotta, Milano 1997.

“come” a cui pensiamo è piuttosto un “perché”: perché è nato l’astrattismo, quali ragioni ideali lo spingevano ad abbandonare l’aggancio al “reale”, inteso come oggettualità pittorica?

Anche qui, le spiegazioni che tengono conto, più che della superficie dei fatti, della loro “profondità”, e che si rifanno quindi alla teoria, non mancano: la prima, che pare convincente, è quella “platonizzante”, della insoddisfazione radicale col reale. Illustriamo questa spiegazione dapprima con qualche citazione dei maestri storici dell’astrattismo, prima di vedere un’altra spiegazione, più complessa.

1.1 L’astrattismo “insoddisfatto”

Si documenta una insoddisfazione diffusa, non solo dell’epoca, del presente (insoddisfazione che, romanticamente, potrebbe rifarsi ai sogni di un passato migliore), ma piuttosto insoddisfazione della temporalità come tale, del tempo in generale e di tutto quanto “abita” (Severino) in esso. Essa si esprime, per esempio, colle parole di Mondrian¹ che parla del tragico della vita (MAM, 73) e dell’oppressione che viene dal reale (MAM, 156): “In tutte le epoche l’oppressione distrusse cultura e vita [...] In ogni tempo l’oppressione ci spoglia della libertà individuale”.

Questa soddisfazione diventa, allora, immediatamente nausea dell’arte che ha come oggetto le cose nel tempo, in particolare dell’arte mimetica di ispirazione (diretta o indiretta) classica e classicistica (MAM, 43): “Se si è per lungo tempo amato la superficie delle cose, si finirà per cercare altro. Questo altro tuttavia è già presente nella superficie che si vuole superare. Attraverso la superficie si vede l’aspetto interiore delle cose [la loro] immagine interna. Questa è l’immagine che dobbiamo rappresentare. Perché la superficie delle cose è bellissima, ma l’imitazione di questa superficie è priva di vita: le cose ci danno tutto, ma la loro rappresentazione non ci dà nulla”.

Cioè ci dà solo il camuffamento della “realtà” vera (MAM, 157): “Vi è il pericolo che si accetti l’oppressione nella vita e nell’arte, per la sua apparenza camuffata [...] Scrittori e pensatori hanno esplorato profondamente i fatti e le cause delle

¹ O. Morisani, *L’astrattismo di Piet Mondrian*, Neri Pozza, Venezia 1956 (= MAM).

tragiche realtà create dall'oppressione. L'arte è stata adoperata per ragioni [...] personali: descrive avvenimenti, personaggi, campi di battaglia; furono camuffati guerra e propaganda. Ma la funzione dell'arte plastica [cioè: astratta] non è né descrittiva né cinematografica [...] L'arte [astratta] stabilisce l'immagine autentica della realtà”.

L'insoddisfazione mondrianiana davanti al “tragico” della vita non è un tema nuovo per la teoria dell'astratto; tanto che il “padre” di essa, Worringer¹, aveva sviluppato in questa chiave già tutta una filosofia della storia, dividendo le epoche in felici (in cui predomina il gusto per la visività) e infelici, che sono epoche cui la vita appare infida, tanto che si preferisce ricorrere alla certezza del tatto per rassicurarsene.

La visività predominante conduce al gusto classico delle forme lisce e belle; invece la tattilità (che sono i valori tattili vissuti otticamente: la profondità, l'ombra etc.), ha bisogno di altri valori, che con una parola (che però ricopre una assai grande varietà di aspetti) si possono dire “astratti”.

Qui il concetto estetico cui ci si riferisce non può più essere il bello, di cui ci si “fida”, che si ha “a portata di mano” e che si accarezza cogli occhi come presente; ma è un concetto che esprime un valore di lontananza o assenza, che si dice tradizionalmente il sublime.

Il sublime non si “incarna” in un singolo oggetto, ma è formato da un gioco di riflessi e rimandi, che hanno carattere diffuso e atmosferico. Una (eventuale) presenza oggettiva ha qui lo scopo soltanto di segnare un cammino verso un valore ultimo, che non è artistico, ma metafisico - o, diciamo la parola, religioso. L'arte astratta si connota quindi come arte religiosa, almeno nei suoi teorici principali, Worringer, Kandinski, Mondrian e Belli.

¹ Le priorità tra Worringer e Kandinsky non sono ancora chiarite. Troppo categorica mi pare D. Vallier (*L'arte astratta*, Garzanti, Milano 1984) che nega apporti worringeriani in Kandinsky. Per questo punto, però solo filologicamente importante, data la statura dei due personaggi, devo rimandare al mio *Sublimità e bellezza. Alle basi dell'architettura contemporanea*, Città Studi, Milano 1992. Per alleggerire l'apparato di note: si troveranno qui tutti i rimandi relativi alla teoria estetica di Kant, Hegel, Schopenhauer, Worringer, Kandinsky.

1.2 L'astrattismo del "transguardo"

L'arte astratta, prima di consegnarsi all'algebra delle superfici e dei colori puri di Mondrian, è riconducibile a quello che vorrei chiamare il *transguardo*. Lo sguardo umano non fa ancora a meno dell'oggetto, ma, nel senso del sublime toccato più sopra, impara quasi a perforare la superficie delle cose e a portarsi al di là, verso l'altro, lasciandosi dietro come ciarpame quello che fino a poco fa aveva costituito l'essenza dell'arte: la superficie, superficie che, come si può leggere nel "manifesto" stesso dell'arte classica, il *Trattato della pittura*, Leonardo da Vinci esaltava come oggetto della *imitatio* di una pittura filosofica, perché capace di penetrare i segreti della natura - restando sulla superficie¹.

Tali segreti non interessano più né Mondrian, come abbiamo visto, né Worringer, né Kandinsky

Quest'ultimo, si può dire, estremizza la posizione di Worringer, nel senso della "deformabilità" a piacere dell'oggetto, il che implica la sua pretestuosità ai fini del "transguardo".

Un'analisi degli scritti teorici di Kandinsky, a cominciare da quello contenuto nel *Cavaliere azzurro*², non fa che confermare quanto detto. Qui il richiamo va subito allo *spirito* (KBR, 132: *Geist*) che diventa immediatamente "spirito astratto" (KBR, 136). Questo ha il compito di ricercare l'assoluto (KBR, 136), che non sta nella forma esteriore, cioè nella materia. Tale forma esterna è sempre circostanziata temporalmente, quindi "relativa" (KBR, 137) ed è (KBR, 137)

¹ Il punto è interessante e cruciale per la comprensione del fenomeno pittura nel divaricarsi delle epoche: la pittura, dice Leonardo, "si estende nelle superfici, colori e figure di qualunque cosa creata dalla natura" mentre "la filosofia [che] dentro ai medesimi corpi considerando in quelli le loro proprie virtù [...] non rimane soddisfatta con quella verità che fa il pittore". L'abbandono della superficie significa quindi, sì, una "filosofizzazione" della pittura, ma significa anche la perdita della prima verità, come pensa, con Aristotele, Leonardo. Per maggior dettagli cfr. il mio *La sinestesia e il transguardo*, in: ANAFKH. *Cultura, storia e tecniche della conservazione*, 1993 N.3, pg. 4-12.

² Mi limito qui a *"Über die Formfrage"* (= KBR), di Kandinsky, pubblicato, come è noto nel *Der Blaue Reiter*, herausgegeben von Wassily Kandinsky und Franz Marc. Dokumentarische Neueausgabe von K. Lankheit, Piper, München 1965 (1912).

“nient’altro che lo strumento necessario nel quale si annuncia la rivelazione” dell’Assoluto. Rivelazione che ha carattere musicale (KBR, 137).

Lo spirito, cioè l’*astrazione*, veicolo dell’infinito e la materia, cioè la forma in quanto realtà finita e circoscritta, sono dunque i due poli del mondo, entrambi necessari all’armonia cosmica: l’arte è lo strumento che porta a risonanza l’anima delle cose, cioè lo spirito che si rivela in esse e attraverso esse.

Come si vede, ci sono, per il primo Kandinsky ancora delle “cose”, anche se queste “sono”, artisticamente, solo perché stanno in certo modo sulla punta dei piedi, cioè in procinto di spiccare il salto verso l’al di là.

Ciò vuol dire che le cose, la forma reale e finita di esse, la superficie loro, è “superflua”, e perché *superflua* è indifferente, può esserci o può mancare: non costituisce problema e si può quindi farne lo spunto di un quadro come anche prescindere.

In Malevic torna la negazione dell’immagine reale, ancora in nome del “transguardo”, come facilmente si potrebbe dimostrare.

2. La nuova spiegazione dell’astrattismo

La luce che viene da nuove considerazioni, ricavate essenzialmente da un approfondimento di certi temi sociologici, riletti in chiave filosofica, fa ritenere che la situazione sia però più complessa, il che permette di porre la questione in una nuova luce.

Il problema principale che incontra la teoria dell’astrazione al suo nascere è quello della comprensibilità della forma artistica che essa patrocinava.

Che significa, in questo contesto, *comprensibilità*?

E’ noto che la teoria dell’astrazione, opponendosi (in modo più o meno esplicito) all’arte “classica” (in senso generale, cioè comprendendo in essa i suoi vari *revivals*), definita globalmente come arte antropomorfa e quindi organica, arrivava ad un’altra dicotomia: quella tra arte capace di empatia (come era l’arte “organica”) e l’arte astratta, cui si negava l’empatizzabilità. Empatia qui significa la possibilità, per il fruitore dell’arte, di “proiettarsi” nell’oggetto artistico e di sentirlo come proprio, sé in esso e esso in sé.

2.1 Comunità e società, organismo e astrazione

La teoria dell'empatia, come viene recepita da Worringer, ha alla propria base un'ampia trattazione filosofica¹, cui Worringer, criticamente, si rifà. Criticamente, in quanto la tradizione filosofica in questione assolutizzava l'approccio empatico, negando cioè che vi fosse altra possibilità di entrare in contatto con l'opera d'arte; ciò conduceva ovviamente al dilemma: o l'arte astratta non esiste, o l'approccio all'astratto è ancora empatico.

Ma la questione possiede anche un altro aspetto, assai rilevante per la teoria e la prassi architettonica in particolare, quello, dicevamo, sociologico.

Il concetto sociologico di empatia viene usato dal Tönnies che lo innesta nella problematica di "comunità e società", la cui popolarità non ha bisogno di essere documentata. Qui sarà necessario insistere un po' sul tema, per quanto apparentemente abusato: in realtà, sotto una terminologia ossificata si nasconde una problematica ancora viva, attuale e affascinante, che in genere oggi si esprime attraverso altri strumenti, come può essere quello di società opulenta, società tecnologica o secolarizzata.

Tönnies, essenzialmente, riservava alla comunità, definita in base al concetto di organicità, la possibilità dell'azione veramente dotata di senso e quindi "comprensibile". La *comunità* è un soggetto antropomorfo, un organismo unico, in certo modo composto dai soggetti umani così come il corpo è composto di cellule. La "comprensione" che ha una cellula delle altre è quella della immediata solidarietà, l'esplicazione di funzioni fisiologiche comuni; in chiave di organismo sociale ciò si traduce nella cooperazione al benessere comune: il bene dell'organismo come un tutto.

Si oppone a tale visione della comunità quella della *società*, che si definisce in modo opposto. Qui il bene non è comune, ma individuale (o al massimo settoriale). Qui ognuno non solo può, ma deve (pena l'insuccesso nella gara concorrenziale sempre

¹ Cfr. oltre al mio *Sublimità e bellezza*, cit., *Estetica ed empatia*. Antologia a cura di Andrea Pinotti, Guerini Studio, Milano 1997, con penetrante introduzione del curatore. Per quanto riguarda Rosmini mi rifaccio sempre ai risultati del mio: *Essere e bellezza. Il pensiero estetico di Rosmini nel contesto europeo*, Morcelliana, Brescia 1994.

più spietata) badare principalmente e solo a se stesso, al proprio interesse personale. Un interesse che non solo non tiene conto di quello collettivo, ma non *può* e non *deve* tenerne conto e può anzi essere esattamente l'opposto a quello collettivo, sicché il *fine* individuale (la sopravvivenza del singolo) riduce a mero *mezzo* della propria sopravvivenza sia il proprio prossimo che l'interesse comune.

Questo modo di agire sociale e la società che ne viene caratterizzata vengono definiti già da Hegel attraverso il concetto di "atomismo", che così viene preso dalla sfera della fisica e applicato al campo sociale. Col concetto di atomismo troviamo in Hegel e nell'ambito hegeliano e quindi in Tönnies, che si rifa esplicitamente a lui, il concetto di astrazione. Questo ha diversi significati: designa la "lacerazione" dell'unità dell'uomo, per opera della nuova divisione del lavoro e della sua incipiente meccanizzazione, ma designa anche la nuova condizione umana, la separazione e isolazione tra uomo e uomo, derivante dalla generale necessità di "badare a se stessi".

Il liberal-conservator-reazionario Hegel (tutte le tre tesi sono sostenibili e sono state sostenute) non è pessimista sulla possibilità di una "conciliazione" tra comunità (la famiglia e la sua etica "organica") e la società, colla sua etica "astratta", basata sul contratto e sul rispetto di esso, costi (umanamente) ciò che costi. Il "luogo" di tale conciliazione è per Hegel lo stato, che diventa così una specie di funzionario dell'etica (lo stato etico).

2.2 Inconciliabilità di comunità e società

Pessimista è invece (con Marx) Tönnies: per lui, almeno nella modernità, si ha una sempre maggiore estensione della società a spese della comunità (della famiglia).

Ciò dà luogo alla nascita di due compartimenti stagni nella teoria sociale e nella società: da un lato la comunità (che sopravvive essenzialmente solo nella famiglia), dall'altro la società. Esiste, o meglio, è esistito, in altre parole, uno *stato della comunità*, che poteva funzionare come quello teorizzato da Hegel; in quanto stato etico, questo si prendeva cura della comunità stessa ed equilibrava le spinte negative che venivano dalla società, senza togliere a questa i suoi diritti (costituiti essenzialmente dalla libertà economica).

Parallelamente, esiste (almeno a partire dalla rivoluzione industriale inglese e quindi da quella politica, francese) uno *stato della società*, il quale ha come fine di difendere quest'ultima e per questo prevarica sulla comunità, in vista degli interessi settoriali delle classi che più si riconoscono nella società, essenzialmente la borghesia d'affari.

In questo quadro generale si situa anche la teoria dell'empatia e quella, ad essa sottesa del "comprendere", che solo così viene vista nella sua vera luce.

Esiste quindi, per Tönnies, un solo vero "comprendere" (*Verstehen*) ed esso è quello organico: solo nella *comunità* un membro di essa "comprende" immediatamente l'altro perché si identifica con lui, cioè, in certo modo, "è" l'altro - così come un organo nel corpo "è" l'altro organo con cui forma l'unità vivente. Questo è il comprendere empatico.

Nella *società*, caratterizzata dall'astrazione, cioè dall'alienazione reciproca, non c'è "comprendere", in tale senso pregnante. Ciò non vuol dire che non si possa "comprendere" anche la manovra del proprio avversario politico o economico (e nella società così intesa ognuno è potenziale avversario dell'altro, gli interessi sono e devono, qui, essere sempre potenzialmente all'erta: la società è la jungla). Tale altra forma di "comprendere" non è più una partecipazione al fare altrui, ma è un "prender atto" di esso ed agire in conseguenza. Un comprendere quindi non più interiore, ma meramente esteriore, quello che ha per esempio chi è alla guida di una automobile e deve evitare che gli altri gli vengano addosso: un comprendere, quindi, "meccanico" che non a caso è quello che si pone alla base delle scienze empiriche. Queste non vogliono "comprendere" i fatti naturali (di cui per definizione ignorano l'essenza), e sostitutivamente li misurano e così li "spiegano" in base al principio di causa¹.

¹ Si conceda una citazione significativa, anche perché autorevolissima, giusto per rinfrescare la memoria: "La natura della modificazione singolare in virtù della quale un corpo è trasportato d'un luogo in un altro, è e sarà sempre sconosciuta. Essa è stata designata sotto il nome di *forza*; non si possono determinare che gli effetti e la legge della sua azione". In: P.S. Laplace, *Exposition du système du monde*, Fayard 1984 (1796), p. 185.

2.3 I riflessi sulla teoria dell'arte

L'incontro tra i due modi dell'astrazione, quella artistico-estetica e quella sociologica, ha luogo sotto gli auspici del concetto di sublimità e poi del rapporto Nord/Sud.

Qua va tenuto conto, da un lato, che il sublime di rado viene pensato nella forma rigorosa che ha ricevuto nella sua elaborazione filosofica (da Burke e Kant e poi nell'idealismo tedesco); qui, più che di un sublime come concetto, si deve parlare di sensibilità sublime, pregna delle contraddizioni insite nel sublime stesso, che, ricordiamo, assorbe in sé non solo il brutto, ma addirittura il terribile e l'orrido, mentre d'altra parte sta in rapporto col bello.

Il sublime è quindi valore ambiguo e iridescente e così è la sensibilità sublime, anzi, la "condizione sublime", si può dire, sublime e quindi "schizofrenica", in cui l'artista oggi (e l'oggi dura almeno da tutto l'Ottocento) è immerso. Questa è facile a documentarsi: basti ricordare quella specie di estasi in cui cade Schinkel, il *neoclassico* Schinkel, davanti alle ciminiere fumanti e alle masse apparentemente *ex-lege* delle fabbriche inglesi, che gli ricordano le costruzioni egizie; oppure il fascino che ha per Wright, l'*organico* Wright (ma Wright è egualmente astratto), la medusea Megalopoli, contemplata dall'alto di un grattacielo¹.

Il sublime, così, tende da un lato ad aggiudicarsi tutte le forme d'arte diverse dal classico (identificato col bello). Qui compaiono le forme asiatiche, preclassiche (l'egiziana specialmente: lo si documenta con la filosofia dell'arte di Hegel), ma anche l'arte preistorica, in particolare quella dei popoli germanici (e qui si può citare ancora Worringer), ma anche le forme post-classiche appaiono come sublimi, quella romana della decadenza, paleocristiana (se ne legga la caratterizzazione nel Bellini), gotica (ancora: Worringer).

Ma, poiché il sublime si basa sulla formula della coincidenza degli opposti (detto poveramente: di bello e di brutto, mentre il bello esclude il suo opposto, il brutto in tutte le sue forme, il

¹ Sull'*Erlebnis* di Megalopoli per Wright cfr. il testo preciso in: *Sublimità e bellezza*; cit., qui anche una documentazione per il perdurare virulento della sensibilità sublime in Gropius, il quale pure interpreta la fabbrica alla luce dell'Egitto faraonico, quindi in modo sublime. Per Wright astratto, cfr. invece il mio *Theoria. L'architettura allo specchio*, Guerini, Milano 1994.

grottesco, il ridicolo ecc.), esso tende a porsi come sintesi; sintesi, così, di organico (= bello, oggetto di empatia) e anorganico (= brutto che respinge ogni empatia). E' questa la formula con cui Worringer "comprende" il gotico, in quanto arte insieme germanico-nordica, organico-anorganica, quindi realistico-astratta e per tutte queste ragioni: sublime.

Poiché la caratteristica essenziale dei popoli germanici (a torto o a ragione, importa poco) viene vista nell'individualismo (citeremo ancora Hegel, uno per tutti), è facile vedere così nel sublime, gotico, organico-astratto, l'espressione di tale individualismo germanico.

L'ultimo passo che resta da compiere, cioè l'estensione della sensibilità sublime alla modernità, è stato compiuto da tanto: la rinascita stessa del neoclassico, che avviene nel tardo Settecento, almeno nel Nord, ha tutte le caratteristiche della sublimità: è perché Schiller e Goethe "sanno" (cioè sentono fino al dolore) di non essere più classici, di non essere Greci, che pretendono l'impossibile, essere più Greci dei Greci (secondo un precetto che fu Winckelmann a coniare)¹.

Quello che mancava ancora era un'arte della e per la modernità, che ne esprimesse la sensibilità, tanto frastagliata e contraddittoria, il che non poteva avvenire dunque che sotto il segno del sublime. Tutte le contraddizioni, quella di individualismo e di comunità, in primo luogo, di avanguardia e massa, di genio e pubblico, di soggettività e oggettività, trovavano qui una peculiare loro "sede", rimandando, eventualmente, per una conciliazione in sede pratica, alla dimensione del futuro, all'utopia.

3. I paradossi del Belli

La teoria dell'arte del Belli² si può riassumere nella formula della meridionalizzazione dell'astratto, o, più esattamente, nella sua "mediterraneizzazione". Questa formula, così corruiva perché

¹ Qui purtroppo un altro rimando a me stesso: "Superfluità e sovrabbondanza dello stile", in E. Franzini, V. Ugo (a cura di), *Stile*, Guerini, Milano 1997 (prefazione di Dino Formaggio), p. 45 ss.

² C. Belli, *Kn*, Scheiwiller, Milano 1988 (1935; = BKN); *Interlogo. Cultura italiana tra le due guerre*, Sapiens, Milano 1990 (1937, ma con testi anche molto posteriori; = BIC), *Il volto del secolo. La prima cellula dell'architettura razionalista italiana*, Lubrina, Bergamo 1988.

all'epoca generalmente condivisa (sotto la copertura dell'arte fascistizzante essa copriva un po' tutto, "conciliando" le correnti più avverse tra loro), maschera un paradosso, anzi tutta una serie di paradossi. Il principale tra questi è l'ambizione di togliere all'astrattismo il principale connotato che l'aveva posto in essere: la sua radice individualistica cioè germanico-nordica¹.

Il secondo paradosso sta nel volere compiere questa operazione ponendosi sotto le ali protettive di un'estetica, quella rosminiana, non solo di difficile accesso, ma studiosa di dare sia a Dio che a Cesare, in questo caso l'uomo, la loro spettanza. In altre parole, l'estetica di Rosmini ha a propria base essenzialmente una bellezza organica, dell'uomo vertice della creazione, le cui forme vennero immortalate da Raffaello (autore che Rosmini cita di preferenza, anche per la nota teoria "antologica" del bello le cui forme vanno raccolte nella loro concretizzazione più eccellente a pezzi e a brani), anche se non ignora una forma di bellezza che si può dire, letteralmente, astratta (è la regolarità ritmica che si ottiene "astraendo" da un'idea certe sue qualità: la bellezza di un pavimento a scacchi, per esempio). Questa però, in Rosmini, ha valore solo subalterno e non si colloca minimamente nella prospettiva del sublime che in lui è concetto teologico.

E' per ovviare a questo inconveniente che Belli deve isolare la componente platonico-agostiniana in Rosmini, "dualistica", ignorando affatto quella aristotelico-tomistica, realistica,

¹ Si confronti su questo punto, documento della prospettiva contemporanea più qualificata, la recensione di Anceschi riportata in appendice a Kn (BKN, 235): "[Belli ostende] il bellissimo mito di un nuovo classicismo mediterraneo in cui il concetto di *ordine* si rivela come il mezzo di organizzare, in unità, arte astratta, razionalismo in architettura, le nuove esperienze sociali ecc. Si comprende così, come, per questa via, l'arte astratta, dopo essere stata l'espressione più tipica dell'individuo, lasciato alla sua autonomia più radicale e più coerente, oggi possa apparire, attraverso questa conciliazione, con un geometrismo che tenta imporle le misure e l'equilibrio di un'arte greca [...] E qui sta l'equivoco principale del Belli [...] ossia l'aver inteso l'arte astratta, che s'afferma come il principio artistico, in cui la soggettività libera del poeta trova la sua massima autonomia nel libero gioco della sua immaginazione, che s'afferma come creatrice d'un mondo assolutamente sciolto dai legami dell'esperienza abituale, come principio di "ordine", per cui egli giunge, perfino, all'accettazione della tradizionale metafisica della interpretazione cattolica del mondo".

egualmente presente. Belli, su questa piattaforma, parlerà di un'estetica dell'idea, assolutizzata (e che per lui diventa l'estetica astratta), contro un'estetica del concetto (BKN, 48: "Evviva le idee, abbasso i concetti"), realista e oggettuale, che in Rosmini occupa il posto più rilevante.

Belli distingue così l'*idea*, in quanto oggetto dell'intuizione e quindi momento vivo e integrante del pensiero e il *concetto* il quale appartiene alla memoria ed è quindi parte del passato, cosa morta (BKN, 47). Vedremo che tale distinzione è presa da Bergson (BKN, 47: il che non esclude altre mediazioni) e non ha propriamente carattere rosminiano.

Tanto più che il concetto di intuizione, per il Belli, ha carattere di creatività e si apparenta al concetto di estasi (BKN, 48): "Creare un'opera d'arte consiste nel fare uno sforzo di intuizione che ha carattere creativo. Divenire forsennati, ossia uscire da se stessi". Ma per Rosmini l'intuizione dell'essere si dice tale, proprio perché *non ha* carattere creatore, la creatività appartenendo solo a Dio. L'intuizione rosminiana è una specie di "attività passiva", cioè una pura ricezione (a questo si riduce l'attività) del dato, l'essere, accolto così come è. La creazione umana si esplica solo nel fingere ciò che non c'è, quindi, letteralmente, nell'errore.

Nel seguito approfondiremo questi punti, raccogliendo con un certo ordine gli aforismi belliani, lasciandoci guidare dai loro punti di forza, i centri di cristallizzazione di un pensiero che si esprime sempre con una impenitente, "geniale", rapsodicità.

3.1 La filosofia della storia del Belli

Belli compie, si diceva, una "mediterraneizzazione" dell'astrazione; strumento principale di tale operazione è l'inserimento del concetto nel quadro della filosofia dell'essere, sentita come essenzialmente "mediterranea" e culminante in Rosmini.

Tutto il programma si trova in nuce nel seguente luogo retrospettivo, scritto, come pare, alla vigilia della seconda guerra mondiale (BIC, 18): "Nel 1929, si era fondato a Milano un centro di cultura europeo che raccoglieva pittori, musicisti, scultori, filosofi, scenografi, poeti, architetti, attorno alla Galleria del Milione [...] La bandiera del primo Milione fu, come si sa, l'assunzione dell'astrattismo. Lasciatemi dire che ero pervenuto a questa idea fin dal 1920 attraverso le rivelazioni venutemi dallo studio della

filosofia e della musica che perseguivo insieme. Parlo di quel filone della filosofia che parte, mettiamolo, da Senofane, e attraverso Parmenide arriva a Socrate, e da Platone giunge a Sant'Agostino e su fino a Rosmini: l'idea dell'Essere, insomma, come identità con se stesso; la musica mi forniva un esempio lampante di questo altissimo concepimento: Bach e Mozart [...], dove la musica non si appoggia ad alcun pretesto, ma rimane esclusivamente se stessa attraverso un gioco sublime di suoni e ritmi. E perché la pittura e la scultura non dovrebbero fare altrettanto, vivendo per se stesse di forme e colori, di volumi e di spazi?”.

Si ricava facilmente da queste proposizioni il paradigma dell'arte astratta, riassunta in questi principi: la necessaria oggettività dell'arte, esemplata su quella dell'essere come identità di sé con sé; la concretizzazione di ciò nella musica, che così diventa una specie di arte-modello; l'auspicata estensibilità di tale modello alle altre arti, in particolare la pittura e la scultura.

Sul versante negativo di tale programma si situa l'arte soggettiva, celebratrice dell'individuo, diabolica, per Belli, quanto invece “angelica” è l'astrazione. Questo lo ricaviamo da un altro passo del libro che stiamo analizzando, contenente germinalmente tutta la sua filosofia.

Prima del nostro secolo (che nasce per Belli nel secondo decennio dell'Ottocento) si hanno epoche armoniche (il secolo di Pericle, il nostro Cinquecento) o disarmoniche (l'impero romano della decadenza), ma non epoche francamente diaboliche, come quella che si affaccia a partire dalla *fin de siècle*, caratterizzata dallo spirito dell'individualismo (BIC, 35) “questo culto sciocco e pagano di credersi ognuno inviato del Cielo in terra, se non incarnazione stessa del Signore, se questa tendenza di ognuno a far parte di se stesso, a voler percorrere da solo una strada che è di tutti, parendogli di ubbidire in tal modo a un principio messianico che crede di avere individualmente in sé; se tutto questo non cesserà - dico che nuove stragi [...] sconvolgeranno la terra [...] Questo demonio [dell'individualismo] che io chiamo Sbèf [sic] cacciato da una parte rientra dall'altra. La storia di Sbèf ha inizio con Lucifero (o con Prometeo che è lo stesso) e il suo corso è segnato dal sangue. *Sbèf* è l'uomo che si fa Dio, forse Satana che s'incarna nell'uomo. [...] Pericle, democratico di classe, lo tenne a bada questo mostro e Platone, con il suo

luminoso dualismo metafisico, sembrò atterrarlo per sempre. Su per tutto il medioevo quel demonio è in catalessi e, a dir il vero, dorme anche nel secolo XVI perché gli squilli dell'indiamiento rinascimentale [...] sono echi di altre epoche. Bisognerà arrivare agli ultimi anni del Settecento perché Sbèf risorga con una nuova potente offensiva [...] L'apoteosi di Sbèf [è Hegel], perché egli trasforma l'uomo in Dio (BIC, 37).

3.2 I principi dell'estetica del Belli

Uno sguardo al “manifesto dell'arte astratta” (BIC, 18), costituito da *Kn*¹, permette di dettagliare ulteriormente il decalogo artistico dell'astrattismo belliano. Può sembrare fuori luogo l'uso del termine “decalogo”, così carico di ovvie suggestioni religiose e teologiche. E' però un fatto che si coglie con mano, oltre al tono perentorio e “profetico”, proprio del resto di tutti i “manifesti” dell'Avanguardia, una scansione quasi biblica dell'enfasi, che si deve leggere in chiave estetica, come divinizzazione dell'arte, così poco rosminiana e che sarebbe quasi blasfema nella bocca di un uomo meno religioso del Belli (BIC, 148 s).

Il primo “comandamento” proclama l'ontologicità dell'arte, contenuta nella seguente affermazione, che costituisce la proposizione iniziale di *Kn* (BKN, 29): “L'arte è. Essa quindi non è altra cosa all'infuori di se stessa”. Come accennavo, non si può non ricordarsi dei biblici *Ego sum* e *sum qui sum* congiunti al “non avrai altro Dio fuori che me”.

Si veda il seguito (BKN, 37): “L'età dell'arte ha inizio con Kn. Il Kn è il Christus natus della storia dell'arte, e i pittori

¹ Il titolo volutamente enigmatico viene dapprima chiosato così da Belli (BKN, 30): “[è auspicabile una] mostra di opere che non portino titolo, senza firma degli autori, senza data e senza nessun riferimento umano, distinte l'una dall'altra con semplici indicazioni algebriche K, K1, K2...Kn”. In *Interlogo* (BIC, 129) si ha una spiegazione, non so quanto perspicua: il K si ispira alla costante K, concetto matematico, da cui la domanda: “Quale è la costante della pittura? Il colore, la forma [...] Così si dovrà pensare una costante K non unica, ma riferibile a quanti se ne servono: K 1, K 2, K 3, Kn. Fu questo che mi folgorò e che mi fece scrivere un testo che ebbe larga risonanza, non solo in Italia, tanto che Kandinsky definì il libro *l'évangile de l'art abstrait*”. Kn significherebbe allora la costante K della pittura nella sua appropriazione da parte dell'artista indeterminato “n”?

“astrattisti” stanno alla nuova età, come gli incisori che hanno graffiato quelle remote scene sulle pietre di Valcamonica, stanno alla nostra”.

L'essere è l'identità di sé con sé (la formula belliana si trova in Rosmini) e tale identità è all'origine di questa altra affermazione (BKN, 38): “Il pubblico non comprende che l'unità è l'unità [...] che ogni oggetto ha la propria identità in se stesso [...] che il Partenone non è una pipa. Ciò deriva da una mentalità particolare alla massa bambina. Vi è il bisogno del confronto. Essa non potrà mai comprendere che $A = A$, se prima non sarà ben certa che il secondo A [...] non è B ”.

Visto il ruolo che ha giocato nello sviluppo dell'estetica dell'astrazione e in particolare in quella architettonica il concetto di cristallo, non è poco significativo che per Belli l'idea rosminiana dell'essere si appropri questo predicato (BIC, 56: “la cristallina idea dell'essere”).

Anche in Kn l'ontologicità dell'arte si concretizza immediatamente come identità della musica con sé (BKN, 29: “Musica = Musica”), questo vale (BKN, 38) “per l'architettura ancor prima che per la musica”.

Cosa significhi la tautologia Musica = Musica, Belli lo spiega a proposito della *Sacre de printemps* di Strawinsky (altrimenti addirittura osannato: BIC, 123-125 *passim*), musica che non è non ancora perfetta, cioè pura, in quanto contiene una materialità oggettuale (BKN, 50): “in sostanza ci troviamo ancora di fronte al desiderio di esprimere musicalmente non già un'idea, ma un concetto (la terra con le sue forze oscure e i suoi elementi primordiali in lotta)”.

Si ricava da qui almeno un'esemplificazione dell'importo dei due termini, per Belli antitetici, di idea e concetto, tanto importanti nella sua teoria.

Da cui segue anche qui la paradigmaticità della musica (BKN, 30): “Bach può indicare la via a certi scultori”.

Alle spalle del principio sta peraltro l'idea dell'unità delle arti, anche se nella differenza (Belli non ammette un'opera d'arte totale) (BIC, 92, sottolinea Belli): “Esiste l'arte e non la pittura, l'arte e non l'architettura eccetera. Esiste, in definitiva, *la poesia dell'arte*”.

Dal carattere essenzialmente ontologico dell'arte si ricava immediatamente l'areferenzialità di essa. Drasticamente, tale

areferenzialità dell'arte viene individuata come "inumanità" di essa (BKN, 29): "L'arte non è dolore, non è piacere [...] non è in nessun modo un fatto umano [...] Tanto più si comprende l'arte quanto meno si è umanità". E (BKN, 31): "Scambiare l'arte con se stessi sarebbe il colmo della distrazione, se non fosse il colmo della presunzione".

L'areferenzialità dell'arte richiede l'esclusione dello psicologismo, che subito comporta quella del biografismo (BKN, 29): "L'opera d'arte non tollera la invadenza dell'autore. Essa non è responsabile di nulla di fronte al suo autore. Questi non è che il suo pubblico verso il quale essa non ha rapporto alcuno". (BKN, 32): "L'arte non è espressione di stato d'animo". (BKN, 36): "La parabola discendente [dell'arte] ha inizio con l'invadenza dell'uomo nella propria opera".

L'arte provoca una emozione, ma non di natura psicologica (BKN, 36): "La emozione artistica non può essere di ordine psicologico". (BKN, 49): "Molti di noi sono arrivati fino all'adolescenza a gioire di una profonda emozione di fronte all'opera di Bach. Questo genere di emozione, assolutamente estranea al sentimento, deve stabilire in pittura l'opera d'arte".

La generalizzazione del concetto di biografismo dà quello di antropomorfismo, pure ripudiato (BKN, 31): "Il pubblico, abituato a un'arte narrativa, passa per scultura soltanto il pupazzettamento della umanità. La statuaria greca, Donatello, ecc., sono le fabbriche più perfette di questi pupazzi [...] L'arte viene intesa dal pubblico come una sorta di antropomorfismo".

Anche (e qui un'altra prova della teologizzazione dell'arte) (BKN, 205, sottolineo): "Un'arte antropomorfica è una *profanazione*, un atto di prepotenza e di barbarie; una espressione di infantilità, un ciclo chiuso, una eterna ripetizione. Per liberare l'arte da questa tara, occorre giungere all'arte Kn, astratta, universale, collettiva, splendente di pura beltà".

Si aggiunge, coerente, il ripudio della visività in toto (BKN, 32): "Arte non è [...] interpretazione di una realtà visiva, non è traduzione, non è illustrazione, non è cronaca. Meno ancora può essere espressione di impressioni. Realtà visiva come realtà cosmica. Tutta la pittura, fino a un certo cubismo, non è che il frutto di questo abbaglio".

Qui si faccia attenzione alla formula impiegata da Belli, che pare riferirsi all'impressionismo, mentre in realtà mira a Croce,

che usò appunto la definizione dell'arte come espressione di impressioni: ciò si conferma a iosa colla polemica anticrociana di *Interlogo* (BIC, 19-21 *passim*).

Ancora sulla visività respinta (BKN, 48): "I colori, le linee, i suoni, in una parola, gli elementi dell'arte, hanno un loro linguaggio proprio, autonomo, che non ha nulla a che vedere con l'alfabeto comune, quello della realtà visiva".

Il rifiuto della visività si colloca in una teoria della verità che Belli vuole derivare da quella ontologica di Rosmini (BKN, 39 s): "In arte, non solo occorre dubitare della realtà visiva, ma occorre negarla come verità [...] Credere che la verità sia nella realtà visiva è puerile; credere che la verità sia [...] nel proprio io, è presunzione ridicola; credere che la verità sia esterna e quindi oggettiva è l'unica possibilità che rimane alla nostra intelligenza [...] la verità esiste *nonostante* noi. Esiste dunque un assoluto esterno [...] si giunge a questo assoluto non già per diretta visione, ma per intuizione. L'intuizione è necessaria, ma è un privilegio".

Questa affermazione pretende un controllo: intuizione e visione sono, intanto, sinonimi nel linguaggio rosminiano; d'altra parte, non si configura per Rosmini una aristocraticità dell'intuizione, privilegiante i pochi. Belli pensa qui alla sua teoria (quanto romantica) della genialità (BKN, 44: "i grandi geni sono tutti fuori della tradizione, poiché, caso mai, essi stessi ne iniziano una [...] Dal punto di vista della creazione, la tradizione non può esistere"), cioè dell'Avanguardia come *élite*, di cui parla a lungo in *Interlogo*; mentre col termine "intuizione" ha in vista piuttosto Bergson (su cui specialmente: BIC, 57) che Rosmini (BKN, 47): "Alla base di Kn si potrebbe porre il pensiero bergsoniano".

Caratteristica del sinuoso percorso belliano, l'adesione a Bergson subito si corregge, perché Bergson ha nonostante tutto in vista l'arte "concettuale" (BKN, 61): "Bergson pone come fine dell'arte un completo raggiungimento della natura, non dunque quello di superarla. In questo modo Strawinsky, nel *Sacre*, realizza tutto Bergson".

3.3 Le negazioni del Belli

Tutti i caratteri referenziali dell'arte vengono riassunti da Belli nel caratteristico termine di "eterno umanino" (BKN, 33),

che riprende il concetto di antropomorfismo, da cui l'arte deve "liberare", agendo così da catartico: è un pensiero che si trova anche in Mondrian, quello dell'arte come liberazione dal "tragico", dalla storia.

L'umanino belliano ha comunque dei gradi. C'è da un lato l'antropomorfismo che si può dire "ingenuo", relativamente innocuo, e per distruggerlo basta una professione di fede in un'arte radicalmente "anti-tolemaica", cioè copernicana e cosmica (BKN, 41): "la Terra non si vede già più dal pianeta Urano [...] La sede della nostra superbia! Bene, provate ora a considerare seriamente gli "umanisti", ossia coloro che attribuiscono valore assoluto e universale soltanto all'uomo, e che non ammettono un'arte meno che imitativa dell'uomo stesso...".

Ma c'è poi l'antropomorfismo perverso, in quanto non solo tematizza l'uomo, ma ne fa il protagonista unico, dell'arte come della metafisica, elevandolo a Soggetto cosmico.

Il gran nemico, allora, è il romanticismo che per il Belli costituisce il trionfo della soggettività "tolemaica" (BKN, 62 n. 1) "il movimento nato con la fissazione di una folle meta da raggiungere: l'indiamiento. Si ebbe un risultato di satanica impotenza sempre, e grandi artisti ne furono grandi vittime". Oppure, con una notazione che chiarisce maggiormente il bersaglio della polemica (BKN, 74): "[Nel romanticismo la] realtà fenomenica, [la] natura, doveva [...] prestarsi a essere interpretata secondo il capriccio personale dell'artista. Ecco venuto il momento più catastrofico per l'arte: la psicologia fa il suo ingresso. Quadri Schumann, musiche Delacroix. Il mondo, il cosmo non è più che un episodio autobiografico dell'uomo. Fichte".

Il connotato essenziale del romanticismo si trova dunque nella divinizzazione dell'uomo, nella sua "sciocca" identificazione (BKN, 41) "con l'assoluto", facendone, col sofista Protagora "il metro di tutte le cose".

Si torna qui naturalmente alla condanna dell'intrusione della "passione" nell'arte (BKN, 29 n.), il che porta alla condanna di Beethoven (BKN, 31) e di Wagner, di fronte ai quali viene esaltato il più "astratto" Bach, con un lapidario (BKN, 30): "Bach sì, Beethoven no".

Tale condanna del romanticismo (tedesco) assume proporzioni francamente grottesche in *Interlogo*, dove la colpa uni-

versale delle varie perversioni europee (specie politiche) viene gettata su Hegel¹.

Il secondo tipo di antropomorfismo è quello che parla per bocca delle Avanguardie (che pure hanno spianato la strada all'astrattismo).

Vediamo qui sfilare il futurismo e il cubismo (BKN, 32): "Il futurismo non ha fatto che girare attorno al pupazzo; il cubismo lo ha sezionato. Kandinski e Mondrian lo hanno gettato dalla finestra".

Da qui i rimproveri al cubismo si infittiscono (BKN, 36): "Il cubismo ha generato la pittura geometrica, algebrica, logaritmica [...] Ma tutta questa attività preziosa si è esplicata il più delle volte in funzione di anatomie animali, vegetali, e minerali, e siccome ciò presuppone un oggetto, è facile comprendere che si trattava ancora della natura".

La critica si estende poi e specialmente all'espressionismo, cui Belli mira attraverso il concetto di "deformazione" (BKN, 32 s): "La 'deformazione' in un'arte che ha ancora per base la realtà visiva, è spesso volte inutile, quasi sempre ributtante [...] Deformazione, ossia l'estrema impudenza del dilettantismo". Sull'espressionismo come prassi della deformazione si veda infatti *Interlogo* (qui per altro appaiono anche parole di grande elogio, per quanto a volte perplesso, a proposito del cinema espressionista: BIC, 68 s): "[nei] tedeschi del periodo eroico [...] sembra di poter cogliere, più ancora che in noi italiani o nei francesi, quello spirito speciale del dopoguerra che, all'insegna dell'*espressionismo*, si inserì in tutta l'arte nordica, operandovi una vasta disgregazione morale".

La critica alle Avanguardie si particolarizza attraverso il rifiuto degli strumenti che hanno in effetti condotto all'astrattismo stesso: colla "deformazione" dell'oggetto, l'oggetto "interpretato" e quindi decaduto a "pretesto"² (BKN, 33): "A un certo punto

¹ (BIC, 36 e 38): "E' l'apoteosi di Sbèf [...] Si può far risalire a Hegel la responsabilità della frattura violenta avvenuta tra un mondo passato e un mondo moderno [...] Le conseguenze più disparate, più contrarie, ne sono derivate: fascismo, bolscevismo, nazismo, non sono che sue filiazioni".

² Importante qui il riferimento a Degas per inquadrare storicamente la critica (BKN, 34): "*On m'appelle le peintre des danseuses [...] la danseuse a été pour moi un prétexte à peindre des jolies étoffes et à rendre des mouvements*". L'origine dell'uso estetico del concetto di pretesto, come quello di arte

l'arte diviene *pretesto*. La parola è assunta come pretesto di musica. I colori della natura come pretesto di pittura. Le forme della natura come pretesto della scultura. La musica ritmata come pretesto di danza. La cronaca umana come pretesto di poesia. Il compito dell'artista moderno sarà quello di abolire ognuno di questi pretesti, per arrivare alla musica, alla pittura, alla scultura, alla danza e alla poesia".

Per questa via, si perviene al dadaismo (BKN, 35 s): "Dada tende all'astratto come a un supremo nihilismo. Kn tende all'astratto come a un supremo costruttivismo [...] Elementi della pittura sono forma e colore. Facciamo dunque forme e colori [...] Raffaello non è né forma né colore, ma bensì riproduzione dell'una e dell'altro [...] Liberare le forme dall'oggetto. Liberare i colori dall'oggetto. Fate della pittura. Perché umiliare la forma fino al punto di assumerla soltanto come pretesto della pittura? L'arte non conosce di questi inutili sacrifici. L'arte è quando l'artista umilia sé e non l'arte".

Ciò giustifica anche il rifiuto della pittura metafisica (BKN, 43): "quando si è arrivati al di là della metafisica, ossia all'arte astratta, tutto quello che non è Kn, non deve essere più considerato, pena i più grandi equivoci".

Anche il purismo di Le Corbusier riceve la sua parte di rimbrotti (BKN, 59): "I quadri di questa scuola non riescono infatti a raggiungere una evasione assoluta: bottiglie, chitarre, pezzi di macchine ecc. - adoperati per il timore di precipitare altrimenti nel tappeto persiano - sono concetti e non sono idee. Il solito bambino, infine, che si trastulla in varie guise col solito balocco".

Oggettualità in arte significa, in definitiva, decorativismo (BKN, 37): "Se farete della pittura non farete della decorazione".

In altre parole: la paura del decorativismo (il tappeto persiano) trasforma la pittura purista in trastullo - in decorativismo "concettuale"

A tutte le negazioni, Belli oppone il pedigree della sua arte astratta (BKN, 44 ss): "Cézanne, Picasso, Kandinsky...Kn [...] È

come interpretazione (e non copia) del reale si trova, in Delacroix, se non vado errato, e comunque si documenta nei suoi *Journals*, su cui rimando al mio *Theoria*.

possibile affermare che tutta l'arte esistente fino a Kandinsky è stata soltanto una espressione analitica; ossia una traduzione di simboli in altri simboli, una rappresentazione, una convenzione, infine; e ancora: la ricerca disperata di una equivalenza tra la realtà e una specie di virtuosismo".

Kandinsky ha operato l'assoluta soppressione dell'oggetto, sicché (BKN, 34 s): "Kandinsky stenografa l'assoluto. Egli giunge a una sintesi formale oltre la quale è il nulla matematico".

Belli però parte dai risultati raggiunti di Kandinsky, i risultati pratici, artistici, più che quelli teorici: il Kandinsky teorico pecca infatti, per lui, di "simbolismo" (BKN, 16), cioè, nella terminologia belliana, di ricaduta nella referenzialità. Riportiamo la presa di posizione di Kandinsky (in una lettera di risposta, stampata da Belli come prefazione a Kn), che importa per il seguito (BKN, 16) "Ogni forma ha una forza speciale e un suo speciale 'contenuto', perché essa è un essere vivente, come ogni forma dell'universo".

3.4 Lo sfondo europeo dell'estetica del Belli

La tesi nostra generale è dunque che la società "astratta" produce l'astrazione nell'arte, sotto la copertura di un particolare valore estetico, il sublime, come concetto che dà forma filosofica a una peculiare sensibilità. E' venuto il momento di dire che uno dei "supporti" essenziali di questo sviluppo (che ora analizzeremo un po' più da vicino, facendone uso come di uno schermo, su cui proiettare l'estetica del Belli) è la secolarizzazione¹.

Come ciò avvenga, è relativamente facile a dirsi, partendo dal concetto del sublime kantiano, che possiamo esemplificare attraverso "due casi" tematizzati dallo stesso Kant: il sentimento che si prova davanti all'immensità del cielo stellato (sublime detto "matematico") e quello, diverso ma in fondo analogo, che si ha davanti al mare infuriato o allo scatenarsi di una eruzione vulcanica (sublime detto "dinamico"). L'analogia tra i due tipi

¹ Per l'interpretazione del concetto mi ispiro a Augusto Del Noce (*L'età della secolarizzazione*, Giuffé, Milano 1970) che lo mette in rapporto essenzialmente con la morte di Dio. Un parallelo esatto, per il versante della storia dell'arte, si ha specialmente in H. Sedlmayr (*Der Tod des Lichtes. Übergangene Perspektiven zur modernen Kunst*, Müller, Salzburg 1964): la "morte della luce" altro non è che il segno espressivo della morte di Dio.

di sentimento si ricava dal fatto che se il secondo si accompagna alla percezione dell'umana vulnerabilità davanti alle forze cosmiche (ecco perché qui si parla di "dinamicità"), il primo ricorda all'uomo copernicano tutto il peso dalla sua sperduta ed insignificante contingenza nella cosmica smisuratezza, concetto che va preso letteralmente: come impossibilità di misura (per questo il sublime in questione ha carattere "matematico").

Ma l'analisi kantiana del sublime non si ferma a queste constatazioni negative per l'uomo; il sublime, secondo Kant, contiene una reazione alla negatività, una specie di negazione della negazione: in fondo al sentimento di sperdutezza o terrore, per Kant c'è la convinzione invincibile della superiorità dell'uomo sulle forze della natura. Superiorità che, ovviamente, non è fisica, ma spirituale; in altre parole, il sentimento del sublime contiene per Kant, nelle sue pieghe, una specie di "dimostrazione" implicita dell'esistenza di una forza superiore a tutte le forze della natura, una forza benevolente all'uomo. Il sublime quindi è pregno del sentimento del divino.

Il sentimento del sublime ha una storia che, dalla sua cristallizzazione in Kant, conduce attraverso le tappe del romanticismo e dell'idealismo tedesco, giù giù fino ai nostri giorni¹. Essenzialmente, il sublime si secolarizza nel senso che il riferimento al divino si immanentizza progressivamente, sicché il rimando alla trascendenza "verticale", viene sostituito da quello alla trascendenza "orizzontale" (Del Noce): il brivido di fronte all'infinità cosmica, che rimanda al creatore, resta mero brivido cosmico. Esso si avverte perché si presente "dietro" l'apparenza, un'unità nascosta, ma questa sempre unità cosmica, non più personale, e viene sentita quindi in modo sempre più panteista. Questo processo ha luogo nell'Ottocento e fino più o meno alla prima guerra mondiale.

Dopo, l'atmosfera si incupisce e i valori negativi presenti nel sublime (in quanto terribile, mostruoso, ecc.) vengono sempre più alla ribalta, mentre il rapporto al divino viene ormai a mancare e si arriva "all'eclissi del sacro" (Acquaviva), salvo

¹ Si possono seguirne le tappe principali in: *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*, hgg. von Ch. Pries, VCH, Weinheim 1989.

riviviscenze che non sembrano alterare molto il quadro, nel complesso, nichilistico.

In parallelo, per quanto riguarda la storia dell'arte si assiste ad un ribaltamento di prospettiva: le forme d'arte che ancora per Kant erano considerate come le più cariche di significato, in quanto maggiormente antropomorfe, in rapporto all'uomo visto dall'interno (poesia) o dall'esterno (pittura e scultura), tendono lentamente a venire soppiantate dalle arti che ancora per Kant erano a malapena tali: la musica (per la materialità del suono) o, da ultimo, l'architettura (scarsamente considerata da Kant per la sua "compromissione" colla pesantezza della materia e dell'utile).

Qui il sublime funge da istanza liberatrice, perché surroga al valore estetico del bello (che si rapporta all'idea che nel cosmo è la massima: l'ideale umano, l'uomo ideale), il sentimento cosmico. Si può cogliere già in modo molto presto, per esempio nel paesaggista e teorico della pittura Carus, l'intenzione precisa di ricavare una "grammatica" del segno pittorico non più in base al suo referente umano (cioè al contenuto), ma in base a linee di forza, che si "leggono" nel paesaggio il quale così si rende indipendente dalla figura umana ricacciando poi questa sullo sfondo¹. Questa di una "grammatica" del segno, che diventa autoreferente, diventerà l'idea base dell'astrattismo di Kandinsky.

¹ Cfr. il mio "Decostruzione e metastoria del paesaggio", in: *RECTOVERSO*, N. 0, Febbraio 1995, che analizza C. G. Carus. *Neun Briefe über Landschaftsmalerei. Geschrieben in den Jahren 1815 bis 1824*, Jess, Dresden, s. d. (Nove lettere sulla pittura del paesaggio, in italiano pubblicato da Studio Tesi di Pordenone). Riportiamone un passo che contiene tutti i punti per noi più essenziali (p. 96, traduco e sottolineo io): "C'è una certa **astrazione** [*Abstraktion*] e autosacrificio a considerare il mondo esterno [...] come qualcosa di **bello** e **sublime** in sé e per sé. Ci vuole un certo grado di educazione filosofica a rendersi conto o almeno a presagire che l'intera natura è la rivelazione di una **divinità infinitamente una e sublime**, che non si può singolarizzare umanamente, ma che è al contrario impervia ai sensi umani; e, insieme, a riconoscere in sé e per sé l'alta bellezza del cosmo in generale e nelle parti a noi percepibili, e a farla quindi oggetto di riproduzione artistica. In breve, quello che qui si richiede è che l'uomo cessi il suo rapporto egoistico con la natura e accolga in sé un'intuizione pura della bellezza del cosmo". La mescolanza di bellezza e sublimità in questo testo è prefigurata dalla speculazione di Schelling, Hegel e dei romantici.

Fondamentale è qui il concetto di autoreferenza dell'opera d'arte: ciò implica da un lato l'eliminazione del referente umano, cioè del "sentimento", che viene sentito sempre più come "sentimentalità" o come vuoto psicologismo e decade quindi, al massimo, a decorazione e pretesto; dall'altro, il concetto di un'opera come costruibilità di rapporti, dove la musica, con Hanslick, fa da battistrada. Hanslick va specialmente considerato perché in lui si documenta bene un momento di trapasso di valore essenziale: la trasformazione dell'arabesco in segnacolo della bellezza¹.

Qui va tenuto conto che Kant aveva distinto la bellezza "aderente" ("aderente" perché "riveste" e così "esprime", essenzialmente, l'ideale umano) dalla bellezza così detta libera, libera perché non esprime "idee", come appunto l'arabesco e in genere la mera decorazione. Questa, bellezza libera è, per quanto bella, di livello inferiore.

Il concetto di decorativismo e di arabesco segna così l'emancipazione delle arti prive di "idee"; il processo conduce al distacco dell'idea dall'oggetto determinato (con la teoria della musica di Schopenhauer: la musica esprime idee, ma non oggettuali). Così l'arabesco, ormai inutile supporto, può tornare ad essere, con l'ornamento, una specie di "spazzatura" estetica. Il suo posto di emblema teorico, o viene poi occupato dal cristallo, o comunque la massiccia unità "cristallina" si aggiunge alla cangiante e un po' infida varietà "arabescata".

Un ultimo aspetto di questo complesso sviluppo è costituito dalla nascita dell'esteticismo. Il diffondersi della secolarizzazio-

¹ E. Hanslick, *Vom Musikalisch Schönen. Ein Beitrag zur Revision der ästhetischen Tonkunst*, WBG, Darmstadt 1991 (1854). Leggiamo il passo essenziale (p. 32): "L'elemento primigenio della musica è l'eufonia [*Wobllaut*], la sua essenza il ritmo [...] inesauribile e predominante è innanzi tutto la melodia, come figura principale [*Grundgestalt*] della bellezza musicale; [...] l'armonia le offre una base sempre variata; il movimento del ritmo dà l'unità ad entrambe [...] Ma se ci si chiede, cosa debba venire espresso con tale materiale sonoro, la risposta è: idee musicali. Un'idea musicale portata ad espressione completa è già il bello indipendente, è scopo in sé e non mezzo o materiale per la rappresentazione di sentimenti e pensieri [...] Come la musica ci possa comunicare forme belle senza il contenuto di un affetto determinato, ce lo mostra nel modo migliore un ramo della teoria dell'ornamento nelle arti plastiche: l'arabesco".

ne come sentimento della “morte di Dio” porta alla ricerca di sostituti per i “valori ultimi” ormai mancanti. Nascono così le varie “religioni” nuove, prima quella dell’umanità, poi quella dell’arte. In quest’ultimo caso, l’autoreferenza dell’opera, il suo porsi enigmatico, “chiuso”, e anzi sempre più ermetico, davanti al recipiente, diventa una specie di impossibile equivalente dell’aseità divina. *A se* è Dio perché non ha principio o è il proprio principio; ma l’arte, che ha reciso ogni legame coll’artista (che è al massimo il suo “ambiente” ospitante, se non la sua vittima, come se l’opera si producesse da sé in lui, contro sua voglia) e, tanto più, col pubblico, e in generale col mondo (che non “copia” o “rappresenta” più in nessun modo) viene ad avere formalmente gli stessi caratteri che esprimono la divinità. Essenzialmente: la tautologia dell’essere in quanto è.

4. Lo sfondo italiano

Tratteremo qui di due cose: da un lato proietteremo il Belli sulla sfondo costituito dalla ricerca a lui contemporanea in storia dell’arte (limitandoci allo studio dei “primitivi” di Leonello Venturi), dall’altro prenderemo in esame le varie concezioni della “mediterraneità”, concetto che anche in Belli gioca un grosso ruolo.

4.1 Leonello Venturi e il primitivismo

Abbiamo visto che, per Kandinsky, valeva la dicotomia: forma viva contro forma morta (o non-forma). Da ciò si ricaverebbe che è la vita, la vitalità e basta, il vero “contenuto” dell’arte. Ma allora il rapporto che si può avere con l’oggetto artistico, pur non essendo più impigliato nella referenzialità “esterna” (la forma del quadro non rimanda che a se stessa, non all’oggetto “fuori” della tela), continuerebbe ad avere una specie di referenzialità implicita, quella tra il quadro e il fruitore, il quale viene sollecitato esteticamente dal quadro in quanto condivide l’organicità immanente in esso. In altre parole, si sarebbe ancora nella sfera dell’empatia.

L’osservazione è importante intanto perché, vedremo, ha i suoi echi in Italia; poi perché permette di fare apparire assai chiara la differenza da Belli: l’autoreferenzialità di Belli, lo “A = A” (BKN, 11), esclude infatti che partano dal quadro “pseudopodi” comunicativi che devono raggiungere il fruitore:

il quadro, l'opera, resta, irraggiungibile e irraggiunto, nella sua totale aseità.

Riassumendo: l'opera "autentica" non ammette referenza esterna, cioè nessuna caduta nella mimesi; non ammette referenza interna, cioè nessuna caduta nell'empatia. C'è un qualche altro tipo di referenza, e quale?

Tale altro tipo c'è, per Belli, ed è la referenza al trascendente, che produce l'immissione nella sfera sacrale dell'opera, una sfera che per Belli si identificava a quella cristiana, anche se non confessionalmente intesa (BKN, 153 s), auspice Rosmini.

Tale concetto di una teo-referenza, di un esclusivo rimando al trascendente dell'opera, era, a guardare bene, la "giustificazione" che l'astrazione aveva anche per Worringer: la "comprensibilità" di essa, allora, era sempre in qualche modo mediata e insieme garantita dal suo essere oggetto cultico; ogni fedele, si può anche dire così, ha a propria disposizione un particolare "vocabolario" sempre più o meno simbolico, che fa da ponte alla "comprensione" che allora viene mediata dalla fede o da una certa fede e dalla "pedagogia", cioè dalla educazione in essa del fedele.

E' su questa falsariga che Worringer intende ed antepone alla "superficiale" e "naturalistica" arte greca, l'arte egizia, ma anche l'arte "primitiva" che produce il feticcio.

Belli non mi risulta abbia conosciuto Worringer, o per lo meno non ne parla mai, almeno in Kn e nelle altre opere che consideriamo, né c'è ragione di credere che, generoso com'era, non lo avrebbe fatto se lo avesse conosciuto. Si arriva così alla formulazione della seguente domanda: c'è qualche altro nome da citare, che può aver costituito almeno il "trampolino", da cui Belli poi ha spiccato il volo verso la sua teoria propria?¹

Guardandoci attorno sulla scena italiana dell'epoca l'attenzione non può non cadere sul nome di Lionello Venturi presso il quale si trova prefigurato gran parte del plesso concettuale che fa da base alla teoria di Belli. Certo, quello che manca (nel Venturi di questo periodo), è il volo verso l'astratto come lo si

¹ Parlo per la pittura, evidentemente, perché per la musica si dovrebbe guardare specialmente alla ricezione italiana di Hanslick e alla sua applicazione a Bach, ma per me purtroppo *hic sunt leones*.

intende oggi e come lo intendeva già Belli. Ma proprio questo ci suggerisce il filo della ricerca, che tenderà a vedere come Venturi intendesse il concetto di astrazione in arte (così, nel contempo, ci troveremo ad aver illuminato un tratto della “preistoria” italiana del termine).

Venturi conosce, essenzialmente, un doppio uso del concetto di astrazione.

Il suo primo uso era neoclassico e si documenta in Winckelmann¹. Qui astrazione si rapporta al concetto di idea razionalisticamente inteso, cioè come idea generale (VGP, 151) e, appunto, “astratta”: come è astratta l’idea dell’umanità, poniamo, o di giovinezza, vecchiaia, ecc., che un artista si propone di esprimere servendosi di questo o quel dio greco.

Il secondo uso del termine è ben diverso; esso si documenta in rapporto ai “primitivi” (questi per Venturi sono essenzialmente i pittori italiani preraffaelliti da lui intesi in chiave mistica) (VGP, 208: sottolineo): “L’energia del processo mistico permette [...] ai primitivi di vivificare tanto il modello iconografico quanto una serie di segni ripetuti, di realizzare cioè l’*astrazione*. Di fronte a sentimenti concreti il gusto dei primitivi non si smarrisce, anzi si semplifica, e semplificandosi li approfondisce, li rende più intensi”.

Qui abbiamo dunque l’astrazione come semplificazione della linea, il che comporta “purificazione” (VGP, 269) ai fini dell’essenzializzazione (in funzione dell’enfasi posta sul tema), per cui anche la “sproporzione” (VGP, 269), cioè la “deformazione”, è ammessa e richiesta.

¹ L. Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Zanichelli, Bologna 1926 (= VGP). Qui vediamo degli esempi con connotazione negativa (VGP, 122) “per i neo-classici il concetto della perfezione dell’arte greca portava all’*astrazione* da qualunque sentimento o fantasia. Ogni intuizione era obbligata a inaridirsi nel concetto, ogni realtà a generalizzarsi nel tipo, ogni originalità a soffocarsi nella copia”. Poi (VGP, 125): “il Winckelmann adotta un’estetica mistica nella definizione della bellezza *astratta*, non della bellezza concreta, anzi egli crede di dover *astrarre* la sua idea da qualunque materia, da qualunque senso. E però il misticismo scompare: Dio è divenuto un’ipotesi della ragione”. Winckelmann (VGP, 128) “ama lo stile bello dell’arte classica, che è un’*astrazione*”. Va tenuto conto che il qui il termine “astrazione” è di fatto una citazione da Winckelmann stesso, di cui il Venturi del resto riporta la quadripartizione degli stili in antico, sublime, bello, d’imitazione (VGP, 127)

Il concetto di astrazione, in questo secondo contesto, tecnicamente, comporta quindi tanto quanto stilizzazione; quello che c'è in più non è tecnico, ma si rapporta al contenuto religioso, è un fervore di teo-referenza che si documenta a sua volta nel modo più lucido attraverso il concetto della "serenità" dell'arte, che Venturi importa da Ruskin, ma che parafrasa il normale concetto di catarsi artistica.

Tale arte "serena" (VGP, 217) "rivela l'io sono" del Creatore opposto all'io divento" di tutte le creature, è il segno della conoscenza suprema incapace di sorpresa, della potenza suprema incapace di fatica, della volontà suprema incapace di mutamento".

Questo concetto dell'arte rivelatrice di Dio (opposta ad un'arte meramente "creaturale"), riepiloga emblematicamente la posizione di Venturi, che fonda su di essa il suo concetto di "primitività" pittorica, per cui sono paradigmatici Giotto e Duccio. Quest'arte va intesa, sembrerebbe, come autoreferente, visto che (VGP, 250) "la fonte della loro [di Giotto e Duccio] bellezza non è nel loro rapporto con la realtà esteriore o con l'idealizzazione razionale di essa".

Il concetto di autoreferenza, però, andrà corretto nel più esatto: teo-referenza.

Perveniamo così, quasi inaspettatamente, un passo più in là, cioè perveniamo al sublime che così viene a congiungersi con l'astrazione. Venturi, certo, usa qui e altrove il termine "bellezza", ma, il vero protagonista estetico del suo discorso è il sublime, concetto che appare intercambiabile con quello di Dio¹.

Il rapporto teo-referente dell'arte viene a cassare, così, esteticamente, la referenza umana, tanto che Venturi non esita

¹ Leggiamo, con critica a Hegel (VGP, 250, sottolineato): "[per Hegel] le arti figurative debbono rinunciare al **sublime, a Dio**, e contentarsi di cogliere i rapporti obiettivi degli elementi del mondo reale". Poi, in una caratterizzazione del Berlinghieri (VGP, 254): "Il fantasma sospeso nella irrealtà del fondo ha una perfetta unità di colore [...]: esso ci appare severo, rigido per l'intensità dell'ascesi, grandioso per la sua unità, **sublime** per la forza di **rivelazione divina** che porta in sé". Il testo venturiano è prezioso tra l'altro perché, rintracciando con minuzia nella critica il giudizio sui "primitivi" italiani, riporta i luoghi in cui il concetto di sublimità ha ancora carattere tecnico, come per es. nel Cicognara (I ediz. 1813) (VGP, 137) "prima sublimità del sentimento", opposto alla certo barocca "intemperanza dell'immaginoso".

a squalificare Prassitele¹, opponendogli Duccio, capace di (VGP, 248) “rivelare il divino nell’immagine umana”.

Con Prassitele, è ovvio, è l’intera arte classica che si defalca dal computo estetico: egli la interpreta come una forma di (VGP, 271) “naturalismo”, facendo in questo eco a Worringer.

Di riflesso, cade una luce dubbia sul Rinascimento italiano (VGP, 17 ss) anche nelle vesti della sua critica d’arte, nelle vesti del (VGP, 110) “buon uomo” Vasari.

La rivalutazione va, oltre che ai primitivi italiani, all’Egitto (VGP, 250). Il sottofondo metodologico di questa rivalutazione del fenomeno “primitivismo” è in fondo il *Kunstwollen* riegliano: (VGP, 3) “classicismo” e “realismo” vengono in genere osannati per la perfezione tecnica, da cui la critica ai primitivi di disporre di strumenti imitativi deficienti. Ma non è questo il vero canone della valutazione: esso consiste nello (VGP, 7) “scegliere nel caos naturale gli elementi preferiti per organizzarli entro i limiti del proprio gusto” nel che consiste (VGP, 7) “lo stile”.

Teo-referenza (il concetto di arte come “rivelazione religiosa” è imperversante)² e autoreferenza sono dunque, per Venturi, strettamente imbricate e sostanziano si sé la costellazione di concetti che gravitano nell’ambito della sublimità: con quello di astrazione, e di stile in senso enfatico, compare quello di arabesco (VGP, 151), e, con quello d’astrazione, quello di cristallinità³.

Particolarmente interessante per noi è poi la critica venturiana al concetto della bellezza di Hegel, come (VGP, 151) “apparenza sensibile dell’idea”.

Hegel, ricostruisce Venturi (VGP, 156), ha una concezione neoclassica dell’arte, egli parte cioè essenzialmente dal postulare

¹ (VGP, 248): “l’opera originale di Prassitele è un capolavoro di finezze chiaroscurali, di piani continuamente ondulati, di grazia giovanile e sensuosa, di umanità superficiale e limitata, perfetta nella sua vanità [di] un’assoluta fatuità”.

² Cfr. per esso, oltre ai luoghi già citati, anche (VGP, 9, 14). Il concetto della natura “mistica” (VGP, 10) ed “estatica” (VGP, 10) dell’arte, viene a dire lo stesso. La forma che l’artista impone al caos (VGP, 11) “è la forma di Dio”.

³ (VGP, 109, sottolineo): “la composizione di Piero [della Francesca] quasi geometrica di piani *cristallini* [appare] *astratta* da ogni analisi psicologica, perché immersa in una visione di calma bellezza”, dove per comprendere il testo a fondo ci ricorderemo del valore “teologico” che ha il predicato di *calma* estetica, in Ruskin e quindi in Venturi.

una preesistenza dell'idea nella mente dell'artista, idea in senso generale e cognitivo, questa è l'idea in quanto "verità" (l'umanità, la giovinezza, ecc.); la differenza dalla teoria winckelmanniana consiste nel fatto che Hegel esige l'espressione di tale idea "vera", attraverso la sua concretizzazione in corpi (umani) che siano realmente tali, e questo "realmente" per Hegel significa così come li vedevano i greci¹.

L'importanza del passo per noi sta nel fatto che Venturi impiega il termine "concetto" per designare la realtà corporea che deve esprimere l'idea altrimenti astratta (in senso deteriore: come generalità cognitiva).

Importante è il punto, perché l'opposizione idea/concetto può confrontarsi utilmente con la posizione del Belli.

Riassumendo, se non sofistichiamo troppo sui termini, il cui uso non è in questi contesti mai veramente filosofico e rigoroso, traviamo delle importanti equivalenze: per il Belli l'idea è solo e soltanto il "contenuto" divino dell'opera (come per Venturi); oggetto dell'intuizione artistica (come per Venturi)²; ma a differenza dal Venturi, l'idea belliana è autosufficiente ed esclude ogni ricorso espressivo al "concetto".

Venturi, invece, richiede il supporto del "concetto", anche se, per lui, la rappresentazione del "concetto" non è più fine a se stessa, ma ha finalità religiosa, è strumento della "rivelazione" divina, mistica, attraverso l'arte.

Per Belli quindi si deve parlare di un'autoreferenza artistica che è insieme teo-referenza - e basta; per Venturi invece di una teo-referenza che si serve dalla referenza oggettuale, il che viene ad incrinare l'autoreferenza (pur se questa viene richiesta anche da Venturi).

¹ Importante è qui la precisazione nel passo che porta alla definizione citata (VGP, 151): "Il vero è l'idea quando è considerata in se stessa [...] Tuttavia l'idea si deve realizzare anche esternamente e pervenire ad una esistenza determinata ed effettiva come obiettività naturale e spirituale. Il vero [...] quando appare alla coscienza con immediatezza nella sua esistenza esteriore e il **concetto** rimane strettamente unito alla sua apparenza esterna, allora l'idea non è soltanto vera ma anche bella. Il bello si definisce dunque l'apparenza sensibile dell'idea", aggiungiamo (a chiarimento della traduzione ingarbugliata): attraverso il "concetto".

² Sul concetto di "intuizione" venturiano vanno comparati i seguenti contesti (VGP, 9, 11, 142, 208, 220, 227 *passim*).

4.2. La mediterraneità

Per finire di disegnare “l’ambientazione” della teoria del Belli in Italia resta ancora da vedere il concetto di *mediterraneità* che costituisce un po’ il denominatore comune delle teorie dell’epoca, si badi bene, nella loro lotta reciproca. Questo viene a dire, in altre parole, che la “mediterraneità” è un po’ come il Mediterraneo cui essa si ispira: è cioè l’acqua che ospita ogni genere di pesci, pronti a divorarsi reciprocamente.

Riassumendo, negli ampi fondi pescosi della mediterraneità si incontrano almeno tre prese di posizione che diremo di destra, di centro e di sinistra, che illustreremo brevemente nei campi dell’urbanistica, architettura e della pittura, in particolare in rapporto all’astrattismo.

4.2.1 La mediterraneità di destra: Ogetti e Giovannoni

La mediterraneità “di destra” sostiene il “localismo”, o con termine dell’epoca, lo “ambientismo” (Giovannoni), che Ogetti riprende nella sua estetica della bellezza, che, per quanto ci riguarda, è tutta consegnata al libro *In Italia l’arte ha da essere italiana?*¹

In *urbanistica* Ogetti sostiene il rispetto dei centri storici e il rifiuto deciso degli sventramenti (OIA, 229), il rifiuto poi della trasformazione dei centri storici in *city* (OIA, 228), mentre la risposta ai nuovi bisogni va trovata nelle periferie (la proposta era già di Sitte) e nel (OIA, 229) “diradamento dei vecchi rioni”.

A questo proposito si può leggere Ogetti (OIA, 227): “il costruire e demolire è diventato così frequente che vi sono in America quartieri rifabbricati due o tre volte durante la vita d’un uomo. Di questo sperpero s’è addirittura fatta una teoria, e la casa, considerata solo come una macchina di temporaneo e comodo ricovero è per questi straricchi teorici da mutare spesso, come avviene per le macchine vecchie appena s’inventi una macchina nuova”.

Non staremo a chiederci se Ogetti qui abbia di mira il noto manifesto di Sant’Elia², che invocava (AF, I, 85) “la casa futurista

¹ U. Ogetti, *In Italia l’arte ha da essere italiana?*, Mondadori, Milano 1942 (= OIA).

² A. Sant’Elia, “*L’architettura futurista*”, in: *Archivi del Futurismo*, raccolti e ordinati da M. Drudi Gambillo e T. Fiori, De Luca-Mondadori, Roma-Milano 1986, 2 Voll. (= AF, I e II).

simile ad una macchina gigantesca” proclamando che “ogni generazione dovrà fabbricarsi la sua città”. Più importante per noi è vedere l’alternativa di Ogetti all’architettura nomade, alternativa riducibile al regionalismo. La troviamo nella recensione al libro di Giovannoni¹ dedicato essenzialmente alla considerazione urbanistica dei centri storici, condensata nelle seguenti proposizioni (OIA, 223): “se v’è un’arte che ha da essere proprio nazionale, anzi regionale, anzi adatta alla postura e all’indole d’ogni singola città, è proprio questa del tracciare nuovi piani e nuove strade obbedendo alle necessità del clima, del suolo, dell’acqua, della veduta, del traffico” per non incappare nel “cosmopolitismo” (leggi: razionalismo), che Ogetti, con Giovannoni, qualifica di “pregiudizio dell’antilocalismo”, il tutto ricondotto ad una concezione della città come (OIA, 228) “organismo estetico”, che viene da Sitte e è echeggiata poi appunto da Giovannoni.

In *architettura*, il “localismo” si identifica inoltre col classicismo depurato di Piacentini, che, concretamente, raccomandava l’architettura di marmo, in cui la ripresa dei (OIA, 272) “caratteri regionali dell’architettura italiana” si concretava nell’uso di “archi e colonne”.

Anche in *pittura*, per Ugo Ogetti, la mediterraneità significa purezza italica, che comporta la semanticità del quadro, cioè l’importanza e il significato oggettuale di esso. Di qua l’interpretazione dell’astrattismo come “deformazione”, come dice Ogetti recensendo il *Saper vedere* di Marangoni (OIA, 267). “Deformazione” vale qui quanto “iperbole”, cioè un’esagerazione, in definitiva grottesca e caricaturale degli aspetti caratteristici del soggetto naturalisticamente inteso.

4.2.2 La mediterraneità di centro

Interprete della mediterraneità di centro si può considerare Bontempelli² (che Belli stimava e quasi riveriva: BIC, 17 s) maestro

¹ Cfr. la ristampa: G. Giovannoni, *Vecchie città e edilizia nuova*, Unicopli, 1997.

² M. Bontempelli, *L’avventura novecentista. Selva polemica (1926-1938). Dal “realismo magico” allo “stile naturale” soglia della Terza Epoca*, Vallecchi, Firenze 1938 (= BAN). Per il rapporto di Belli e Bontempelli, basterebbe consultare l’indice in BIC; con Casella e Terragni è il nome che più viene citato.

delle “sintesi” più avventurose: per lui infatti la mediterraneità è (BAN, 117 ss) il punto d’incontro, sotto il segno di Roma, di Oriente e Occidente, dove sia l’Oriente che l’Occidente hanno essi stessi carattere di sintesi (BAN, 468 ss). L’Oriente è sintesi della Grecia, cioè dello spirito classico e della Palestina, culla della nuova religione cristiana. L’Occidente invece è la sintesi del Nord inteso come Euro-America. Roma e il romanesimo formano qui una specie di fulcro per l’incontro tra Oriente ed Occidente, nel senso che a Roma e all’Italia spetterebbe il privilegio di attenersi all’uno o all’altro lato del dilemma, secondo l’opportunità, o magari di considerare lo stesso Mediterraneo con Platone, come (BAN, 469 n. 1) “lo stagno dei ranocchi” per partire alla ricerca d’una lontana Atlantide.

Tale viaggio bontempelliano verso l’Atlantide viene aspramente criticato da Ogetti e la ragione ce la dice Bontempelli stesso (BAN, 469 n. 1): “Io dunque vorrei liberarmi da una discendenza nostra, mediterranea, per attaccarmi ad una discendenza americana? Ugo, con la mala fede che c’è in giro una accusa così marchiana a me non la dovevi fare; proprio a me, che il Mediterraneo mi par di averlo inventato io” insorge Bontempelli.

La posizione “sintetica” e conciliatrice di Bontempelli si vede bene in *urbanistica*. Qui, il Bontempelli, professando il rispetto e anzi l’adorazione della tradizione, ricorda come questa sia composita, come cioè, le varie epoche di essa, ciascuna caratterizzata da un proprio slancio stilistico, abbiano avuto l’atteggiamento più disinvolto per le preesistenze, mirando ciascuna a immortalarsi esprimendo il proprio individuale “spirito”. Egli respinge quindi ogni “ambientismo” come falso.

In *architettura* Bontempelli respinge l’uso di archi e colonne considerato come un vano decorativismo. Vediamo qui il passo più caratteristico (BAN, 471): “La colonna è nata, non perché l’uomo debba guardare in alto, come tu [Ogetti] dici con comiziante immagine, me per la necessità di reggere qualche cosa; è nata come la forma necessaria del sostegno verticale. L’arco è nato da leggi di statica di nuovi materiali, cioè dalla disposizione incuneata di blocchi [...] Quando fai la colonna per la colonna, l’arco per l’arco, fai della retorica. A Roma ho visto casi comicissimi [...] dove intorno al sostegno verticale di cemento armato è stata messa una colonna; colonna finta, che

non regge niente [...] per via Po ho veduto fabbricare una casa, con colonne finte [...] puramente decorative. Il buon maestro le costruiva cominciando dall'alto e venendo giù. Quanto mi dispiace non averne fatto una fotografia, quand'erano così a mezzo, la metà superiore pronta e attaccata in alto, aspettando di crescere verso il suolo".

Un passo più deciso ancora verso l'altro versante (la "sinistra"), lo abbiamo col suo energico intervento a favore del razionalismo, da lui sostenuto, va notato, non in nome dell'astrattismo, ma dell'estetica "novecentista", di cui era creatore e propagatore.

Notevole qui la sua presa di posizione in favore di Michelucci e della nuova stazione ferroviaria di Firenze (ovviamente avversata da Ogetti), come pure della Casa del popolo di Terragni, di cui si può vedere la simpatetica interpretazione, carica dei segni del tempo. Essa viene "letta" come espressione (BAN, 480 s) "[della] vita collettiva [...] Qui ogni senso di raccoglimento scompare [...] Qui l'uomo non può e non deve esistere che in funzione del suo vicino [...] all'unisono, prima dentro, poi fuori (ma a stento intendi dove finisce il dentro e comincia il fuori) e così in tutte le direzioni, lungo tutti i raggi del cerchio, altri uomini ancora tutti come te, tu come loro, la falange, la massa. L'individuo - concentrazione, meditazione - questa architettura lo abolisce con una fuga di vetri [...] Qui dentro non si può che obbedire e comandare, che sono i due momenti dell'azione diretta; e l'azione ha una forza espressiva che tende agli orizzonti del mondo. Perciò lo spirito della vita collettiva non concepisce il chiuso, il limite proibito agli estranei. Non ci sono estranei. Ma l'architettura è limite (tutta l'arte anzi). L'architettura è la definizione di nette posizioni di spazio dal rimanente dell'infinità. In questa casa tutto nasce dall'esterno, dalla piazza, dall'aria; e tutto subito muove e ridiventa esterno: mediante una ricca serie di episodi; a cominciare dalla sostituzione del vecchio mezzo dell'ingresso (il portone che è la prima affermazione di un chiuso difficilmente penetrabile) con una serie di sporti di vetro che si aprono e chiudono tutti in una volta (anche dei vetri, come degli uomini, un lungo unisono); e mediante l'uso amplissimo e sorprendente di esso vetro dappertutto, per esempio in certi tagli nelle pareti e nel tetto [che] sono d'origine prettamente estetica e non strettamente *funzionale*."

In *pittura*, Bontempelli è partigiano del così detto “realismo magico”¹, un termine di cui Carrà (che nei tardi anni Venti ebbe a richiamarsi ad esso), reclama (CTS, 582) la paternità implicitamente contro Bontempelli e esplicitamente contro il critico tedesco Ruh (autore del noto *Nach-Expressionismus - Magischer Realismus*). Il realismo magico di Bontempelli, si riporta al concetto per cui l’arte è armonia di rapporti oggettivi².

Ben diverse però sono le deduzioni che Bontempelli trae dalla proposizione, rispetto al Belli: tra tutti i rapporti numerici possibili la natura “sceglie” quelli che s’impongono e sopravvivono al caos, e, viventi come sono, sono quindi le (BAN, 457) “forme organiche”. La posizione sembra simile alla kandinskiana, ma non lo è, visto che in Bontempelli continua a sopravvivere la gerarchia delle forme, a base ontologica: al sommo di esse, infatti, si colloca la forma umana (BAN, 457), che continua dunque a godere del suo primato estetico.

Ciò basta a negare l’autoreferenza dell’arte e con questa il concetto di astrattività.

Questo vale anche per la musica, che non è “astratta”, ma “organica”, in quanto deriva dalla modulazione della voce (BAN, 457).

Anche la forma meccanica, mediante il servizio esplicito alla natura umana, viene ad acquistare con ciò un carattere di “naturalità” che ne fonda il funzionalismo (BAN, 457): essa si reinterpreta quindi in modo “organico”. L’astrattismo, produce sì pure forme, ma queste sono le forme restate al di qua della vita, insomma: degli aborti o dei balbettii (BAN, 457 s.). S’aggiunga che l’astrazione in poesia è impensabile (BAN, 460), sicché, anche volendo, il concetto di astrazione non è estensibile a tutte le arti, non può presumere quindi di porsi come cifra del poetico in generale.

Belli definisce quindi non bene la posizione bontempelliana in estetica come un tentativo di sintesi (BKN, 29 n 1) “tra umanità e astrazione, tra materia e spirito, mentre io pongo quella da una parte e questo da un’altra”. In realtà, Bontempelli rinuncia

¹ C. Carrà, *Tutti gli scritti*, a cura di M. Carrà, Feltrinelli, Milano 1978 (= CTS).

² (BAN, 456): “L’armonia è una serie di rapporti numerici esistenti oggettivamente”.

affatto all'astrazione, al massimo attenendosi ai presupposti di questa, l'oggetto come "pretesto" o "deformato".

4.2.3 La mediterraneità di sinistra

Alla "sinistra" dello schieramento troviamo, finalmente, il Belli e i suoi compagni di lotta razionalisti.

La temperie di questa lotta è descritta da Belli (cui limiteremo la nostra considerazione) in modo vivace e sincero nel retrospettivo *Il volto del secolo*, povero per altro di dichiarazioni di poetica, se non sia nel senso che mira al ridimensionamento delle asprezze razionalistiche in senso classicheggiante, il che, appunto, darebbe la "mediterraneità".

Per comprendere quanto, concretamente, si intenda con questo vanno quindi analizzati separatamente i due elementi di tale poetica, il razionalismo e il "nuovo" classicismo.

Il primo punto si può svolgere lasciandosi guidare dalla presenza lecorbusiana e della sua ferrea *ratio*, nel libro succitato. Le Corbusier appare dapprima, nell'orizzonte del gruppo attorno a cui gravita il Belli¹, nel 1923, come l'acclamato autore di *Vers une architecture* (BVS, 13, sottolinea Belli): "volume affascinante che si apriva con una riproduzione del Partenone e si chiudeva con la fotografia di una pipa. Ce n'era anche troppo per incoraggiare certe idee che si erano presentate *spontaneamente* in noi, all'insaputa l'uno dell'altro".

Tali "idee" costituivano una poetica la cui intenzione era di (BVS, 15): "tirar fuori l'architettura dallo Studio per immerterla direttamente nella vita", liberandola dal seguente dilemma (BVS, 14): "o essere soffocata da una ingegneria di tipo Genio Civile, o dalla retorica ornamentale e monumentale dei "Maestri" cui si rifaceva anche la più modesta costruzione di uso privato". Tra i "Maestri" c'era ovviamente principalmente Piacentini.

Il primo principio di tale poetica era la ricerca dell'unità delle arti (BVS, 26): "nell'architettura, si palesava l'idea di unità che cercavamo [...] la casa che noi volevamo doveva essere abitata da una signora vestita in un certo modo, da un signore che amava una certa musica e detestava una cert'altra pittura

¹ Il così detto "Gruppo 7", la cui militanza variabile viene ricordata via via nel *Volto del secolo*, attorno al nocciolo duro di Figini, Pollini, Terragni; Belli comunque, non architetto, è solo un entusiasta compagno di strada.

e così via, con una sempre più armoniosa e reciproca determinazione di gusti e di aspetti fra l'uomo e la casa. Questo soprattutto, nel 1926, era il principio non ancora ben formulato, ma sentitissimo, che mobilitava il "Gruppo 7". Sottolineiamo qui, oltre alla parola *unità*, quell'*armonia* che contiene insieme il punto di congiunzione e di differenziazione da Le Corbusier (BVS, 26): "proprio per imporre tale tipo di unità e di armonia tra la casa, l'uomo e i suoi sentimenti, non si esitava [...] a condurre alcune coraggiose e giudiziose riserve sull'opera di Le Corbusier, la cui stringente razionalità 'poteva produrre impressioni di clinica' [ma peraltro] in codesta clinica si sarebbero potuti curare finalmente le grandi malattie dell'architettura: la retorica monumentale, il vecchiume, il falso antico, e soprattutto il falso-moderno".

Ritroviamo poi Le Corbusier (col "Gruppo 7") all'esposizione di Stoccarda nel 1927, dove si ricorda ancora (BVS, 41) "che la inesorabile traduzione in pratica di certi principi meccanici e geometrici, generava senso di freddezza, ostacolava l'espandersi dei tepori domestici entro le pareti".

Lo "spirito nuovo" (BVS, 70) di Le Corbusier resta comunque il vessillo del Gruppo in quanto offriva l'arma più adatta (BVS, 92) "per battere Piacentini". Questa arma era la (BVS, 70) "spiritualità del razionale" (parole di Piacentini stesso), che comporta l'assunzione libera di ogni forma (intesa come forma-funzione in vista di un bisogno pratico) rivissuta alla luce della libertà (lo spirito) che così riscatta esteticamente il dato funzionale¹.

Qui si colloca il rifiuto dell'ambientismo o ambientalismo (BVS, 71), sempre in nome dello "spirito nuovo" (certo lecorbusiano), che cercava la propria più netta espressione².

¹ (BVS, 70, sottolinea Belli): "un complesso utilitario, come una macchina, un utensile, essendo sempre *funzione di molte variabili*, poteva avere infinite soluzioni plastiche: esaudite nella costruzione di esso, le peculiarità volute dalla stessa sua funzione, era sempre lo spirito che interveniva nella scelta delle forme estetiche! [...] i giovani razionalisti vedevano nel ponte, nel silos, un motore [non una banale opera ingegneresca, ma] grandissime possibilità estetiche, appunto perché credevano che lo spirito dovesse intervenire e sceglierne, in ultimo, le forme".

² (BVS, 73) "il nuovo spirito europeo che, come un vento agognato veniva a spazzar via gli stilismi, i transizionismi, i monumentalismi: la falsa tradizione di una civiltà che voleva tornare ad essere se stessa".

Ma “chi” era Le Corbusier, concretamente per il Gruppo e per Belli? Le Corbusier significava (BVS, 27): “la Villa di Ve-aucresson, con il grande balcone di ferro curvo che mandava in visibilibio Terragni (il quale aveva un debole per le strutture e per gli elementi *scoperti*), ma che lasciava perplessi gli altri componenti del gruppo, la cui ammirazione si svolgeva piuttosto verso gli *Hôtels particuliers*, sorti ad Auteuil nel '24 [...] piaceva in modo particolare il corpo curvo su *pilotis*, e il confronto fra le varie parti della costruzione che rivelava, forse dopo secoli, il ritorno al preclaro principio del rapporto armonico nell'arte e nella scienza delle misure”.

Il colmo dell'arte lecorbusiana è la (BVS, 127) *Ville Savoye* e *Ronchamps*, questo per gli esempi; ma Belli delude il lettore quando si tratta di comprendere l'esatto importo architettonico di tali (BVS, 138) “capolavori”, non indugiando a comunicarci i principi estetici, sulla cui base egli perviene a chiamare così le suddette opere di Le Corbusier, a prescindere dal concetto di armonia, come s'è visto.

Appare necessario, allora, cogliere l'occasione della (BVS, 50) “scanzonata” prefazione di Le Corbusier al noto libro di Sartoris *Gli elementi dell'architettura funzionale*¹ (che raccoglie, come dice Belli, le “buone idee in architettura”: BVS, 50), per vedere un po' quale fossero le convinzioni profonde dell'ambiente razionalista dell'epoca.

Si ha qui una certa sorpresa nello scoprire che al concetto di armonia si rifà lo stesso Le Corbusier, non solo, ma che tale “armonia”, in lui acquista inflessioni insieme vitalistiche e organiche².

¹ A. Sartoris, *Gli elementi dell'architettura funzionale con prefazione di Le Corbusier. Sintesi panoramica dell'architettura moderna*, Hoepli, Milano 1932 (= SAF). Devo a Vittorio Ugo (che ne possiede la prima edizione) l'osservazione che il libro di Sartoris porta in realtà un doppio titolo, dato che, sul frontespizio, egli parla di “architettura funzionale”, mentre sul dorso compare “architettura razionale”. Da una conversazione coll'autore, prosegue Ugo, risultava che per Sartoris i due predicati erano sinonimi, come risulta anche dalla presa di posizione del Sartoris (p. 23), nell'interessante opuscolo *NO. Posizione dell'architettura e delle arti in Italia*, Ed. “Il Libro”, Firenze s.d. (1947?): “razionale, appellazione [che] ebbe origine in Italia (fu creata dallo scrivente e da C. E. Rava) [...] è stata universalmente accettata e precisata in seguito con la parola funzionale” (ringrazio ancora il Prof. Ugo per aver attirato la mia attenzione su tale poco noto opuscolo).

² (SAF, 1 s; sottolineato): “L'**armonia** è il segreto del processo vitale, il miracolo

Come vediamo, Le Corbusier ricorre qui ad una specie di linguaggio “misto”, che arricchisce il rigido riferimento funzionalista sia in senso organico (le “funzioni” architettoniche si pensano secondo la metaforica biologica), sia nel senso di una estetizzazione della funzionalità (tra le varie “funzioni” quella estetica, della bellezza, viene vista come la “fondamentale”), destinata in certo modo a compensare le manchevolezze della civiltà delle macchine”.

E’ curioso, davanti a tale “ammorbidimento”, in Le Corbusier, del rigore funzionalista, l’insistenza sui valori della tecnica e la meccanizzazione, quindi, della bellezza (che va di pari passo colla sua geometrizzazione), compiuta dal secondo prefatore, il Ciucci¹. Questi non a caso usa qui il termine di *astrazione*. Il Sartoris² occupa tra i due estremi dell’astratta meccanicità e della

della vita. Senza armonia le funzioni entrano in conflitto, subiscono un perturbamento e ben presto si arriva alla morte [...] i nostri cenacoli razionalisti negano, in verità solo teoricamente, la funzione fondamentale, umana, della bellezza, cioè l’azione benefica e tonificante che l’armonia ha sopra di noi [...] La necessità di rifornire la società meccanica, comporta in realtà una riforma architettonica, una rivoluzione architettonica che è sproporzionata con quanto abbiamo prodotto fino ad oggi [...] Le nostre opere sono fino ad ora ammissibili per la costruzione di una casa, ma per la città e per la vita sociale, che è il fondamento di esse, balbettiamo solo le prime parole”.

¹ Leggiamo il testo caratteristico (SAF, 3 s, sottolineo): “Una gettata di lunghi uncini di ferro, poi, intorno, i mobili ed aderenti blocchi di cemento: i piani s’innalzano uno sull’altro come enormi tavoli sovrapposti. E’ la casa moderna che sorge, la sua armatura grigia di cemento armato sembra già una sfida all’effimero, ed è certo che la nuova tecnica regge splendidamente al confronto dei grandi monumenti utilitari dell’antichità [...] Perché dal cemento armato si stagliano le ammirevoli proporzioni geometriche di una ideale bellezza e di misura. La tecnica è dunque buona. E’ questo, in fondo, tutto il segreto dell’architettura razionale, funzionale, utilitaria, moderna insomma [...] L’aver trovato una tecnica che si adatti ad un ideale assoluto **astratto**, geometrico, ispirato [...] proprio alla moderna filosofia idealista, è la prova di una intima forza, di un cosciente valore e di conseguenza di una sempre più sicura affermazione negli anni a venire”.

² (SAF, 7): “Le idee che animano le opere realizzate in Europa, in America e nel Giappone, secondo le regole dello splendore geometrico e numerico, splendore fatto di sintesi, di ordine elevato, di precisione massima, sono le idee che hanno portato l’architettura moderna nelle sfere di un periodo aureo di rinnovamento, di vitalità balzante della trasformazione e della trasposizione degli schemi utilitari della civiltà meccanica. Mentre gli architetti e gli artisti di avanguardia riaffermano i concetti pratici di uno spirito nuovo, attraverso le conquiste dell’estetica delle macchine ed

relativa inflessione organicistica di essa, una posizione mediana: la civiltà moderna è infatti, per lui, insieme “meccanica” e “organica”. E se l’estetica architettonica moderna è francamente “meccanica”, la sua plasticità si legge insieme come “espressiva” in rapporto ai bisogni della forze sociali in rapido (organico?) sviluppo.

Dato il significato, paradigmatico e storico, del libro del Sartoris, nonché del prestigio dell’autore, si può ricavare, nel razionalismo italiano, la presenza di un elemento “radicale”, che fa capo al concetto di astrazione, cui si oppone un elemento esteticamente più “moderato”, di “centro” rappresentato appunto dal Sartoris, mentre Le Corbusier pare collocarsi addirittura alla “destra” dello schieramento.

Se ci domandiamo a quale dei tre indirizzi vada ascritto il Belli, teorico dell’astrattismo, la risposta, in un primo momento, non parrebbe dubbia.

Stupisce, così, di vedere come invece il Belli, dopo aver detto che Le Corbusier, venendo in Italia nel 1933-34, porta con sé il (BVS, 121) “concetto di urbanistica [...] ci si ammalerà tutti, e improvvisamente, di quel dolce morbo (!) fino al punto da trascurare o quasi la pura morfologia edile che ci aveva tenuto in mobilitazione per tutti gli anni precedenti”) si scagli con una certa foga e quasi con acrimonia contro il maestro svizzero, che egli vede avviato verso il (BVS, 138) “crollo finale”. Questo è segnato dal meccanizzarsi ulteriore dell’architettura lecorbusiana, cristallizzatasi nella scoperta del *modulor*¹.

impostano le sue possibilità plastiche, questa civiltà meccanica, organica, dinamica, concedeva all’architettura contemporanea la facoltà di entrare nel tempo della simultaneità, nel moto veloce dello spazio. Ora, però, al di là dell’estetica meccanica, al di là della costruzione moderna, vi è la necessità impellente di esprimere plasticamente, architettonicamente, le forme delle forze sociali in sviluppo continuo”.

¹ (BVS, 138) “Le Corbusier, nostro messia, inventava il *modulor*, trappola diabolica, menzogna satanica, generatrice della più brutta architettura di ogni tempo. Che colpo per noi! Non riuscimmo più a rimetterci in piedi. Siamo già alle soglie degli anni Cinquanta. Il nostro angelo ispiratore inventava il *modulor* [...] responsabile di una completa inversione di marcia dalla purezza ellenica alla massiccia, mastodontica architettura di massa. O delusione. Sorge, opera sua, la città di Chandigarh, in India: una mostruosità. Sorgono l’*Unité d’Habitation* a Berlino Ovest, e la cosiddetta *Ville Radieuse* (!) di Marsiglia. Mostri. Agglomerati orrendi costruiti secondo il

La ragione della delusione è certo funzionale (il *modulor* produce gabbie invivibili), ma anche, e prima di tutto, estetica: significa l'abbandono, da parte di Le Corbusier, della purezza "ellenica" o meglio, del "nuovo classicismo", dato dalla "sintesi" della Grecia antica e dell'America¹.

Dall'astrattismo, dunque, al nuovo classicismo? Cosa è avvenuto? E' passato, per far girare le teste anche dei razionalisti, il vento della "mediterraneità", una formula che i razionalisti si contendevano coi loro avversari, gli "ambientisti".

4.3 Conclusione

Evidente nelle argomentazioni del Belli (e non solo sue) è l'impulso malvenuto al ragionamento "sintetico" (che tra l'altro si colloca al polo opposto dell'esclusivismo di Kn e quindi del concetto stesso di astrattività): sarà lecito chiedersi come si possa concepire una "sintesi", o anche solo qualcosa situato *tra* l'orizzontalità del Partenone e la verticalità del grattacielo, se non, al massimo, immaginando una copia del Partenone come coronamento dell'*Empire State Building*?

Non siamo qui nel peggiore eclettismo, e non ci restiamo, quando sentiamo il Belli parlare dello "stile mediterraneo", di cui si afferma la "costanza" da Capri a Cadice. Si noti che, col Mediterraneo, tale stile "costante", quindi unitario, costeggerebbe le rive joniche, arriverebbe ai trulli, approderebbe a Creta minoica e poi in Grecia (arcaica, classica, ellenistica, bizantina...), in Turchia (dagli Ittiti agli Ottomani), magari con una puntatina

modulor [...] Il *modulor* significa camere alte poco più di due metri, larghe come celle: un ammassamento umano costretto in tali galere. O poesia di Ronchamp, della Ville Savoye e di altri mirabili capolavori che naufragio nell'orrido avete compiuto. E noi stessi, che capitombolo; a conclusione di fiere e nobili battaglie per introdurre una cultura europea in una Italia provinciale e pacchianotta".

¹ Questo si riconduce alla formula (BIC, 93): "[q]ualcosa tra la Grecia di Pericle e l'America d'oggi!" Ma leggiamo intero il passo in questione: "Ricordate le tesi lucide di Ozenfant e Jeanneret? C'era del vero là dentro. Un nuovo classicismo insomma che, nel dominio dell'etica, potrebbe essere concepito come un vivere leggero nelle forme quanto denso nella sostanza. Qualche cosa tra la Grecia di Pericle e l'America di oggi! Per questo affermiamo che con il Novecento non si ha soltanto il passo da un secolo a un altro, ma il trapasso da un'epoca a un'altra, vale a dire l'avvento di una nuova età".

in Mesopotamia, si sposterebbe in Egitto (faraonico, romano, islamico...) ecc. ecc.

Ancora: che senso ha parlare della “mediterraneità” come dell’architettura della “nostra epoca” (quella fascista: BVS, 166), sicché la “mediterraneità” immemoriale contiene prefigurata la realizzazione del moderno razionalismo o, qui è lo stesso, del nuovo classicismo? A che servirebbe una lotta per il razionalismo, se questo già esiste sa sempre?

Se, con la pietà che si merita il tempo, si cerca di dare un senso comunque a proposte che sembrano deliri, si arriva ad un’ipotesi: che forse le immagini che Belli e altri proiettavano sull’oggetto architettonico razionalista fossero essenzialmente diverse da quelle poi, oggi, invalse. Forse essi vedevano ancora nei muri lisci la colonna cancellata, e tutta l’opera del “razionalismo” consisteva appunto nella cancellazione della colonna o dell’arco, mantenendo il cubo “mediterraneo” (col che però tutti i discorsi sulla pianta libera e su tutti i requisiti razionalisti non si vede bene dove vadano a finire). In tutto questo gran parlare della “mediterraneità”, comunque, l’unica proposta chiara, è quella regionalista, concretizzantesi nella difesa dei centri storici, valida anche se fatta dalla “destra”. Questo almeno in teoria. In pratica, la “mediterraneità”, anche “ambientista”, s’era permessa ben altro: si pensi agli sventramenti di Brescia, per non parlare di quelli della capitale...

¹ (BVS, 166): “i segni della nostra epoca, per noi mediterranei, sono senza possibilità di equivoco: la ripresa dello sviluppo orizzontale, la logica in funzione estetica. - Italia, patria della geometria: Pitagora, Archimede - l’economia della saggezza. Dopo un millennio, il pescatore di Capri, che ha pur visto il palazzo di Tiberio, continua ancor oggi a costruire la propria casa sullo schema dello stile mediterraneo (che non è quello romano), semplice, lindo, geometrico, antipomposo, e sostanziale. Infatti l’aggettivo esplica se stesso e complica il sostantivo. Lo spirito della Magna Grecia, ossia la genialità ateniese fecondata dal potente realismo italiano, ha dato una particolare, inconfondibile fisionomia a tutte le città e a tutti i villaggi del bacino mediterraneo, dal Pireo ad Agrigento, da Cadice a Capri”. Cui si aggiunga (BVS, 170): “l’architettura razionale è italianissima, perché nata sulle rive del Mediterraneo da tempo immemorabile e su tutti i litorali italiani vissuta fino a quando il neo-classicismo tedesco o il liberty monachese non l’ha sostituita”.

MORFOLOGIE REGIONALI

Vittorio Ugo

Il tema posto quest'anno a base della discussione (Regionalismo e anti-regionalismo) in realtà evoca implicitamente altri termini assai importanti - integrativi, oppositivi o correttivi - che permangono latenti o virtuali, ma che potrebbero esservi esplicitamente inclusi: universalismo, internazionalismo, localismo, provincialismo, non-regionalismo, trans-regionalismo ... e soprattutto agnosticismo e indifferenza. Perché, in fondo, dover prendere partito tra due posizioni antagoniste, una delle quali non riesce a definirsi se non in negativo rispetto all'altra? Non potrebbero entrambe convivere in modo più o meno pacifico nella prassi progettuale così come, nell'attuale stratificazione storica, constatiamo la pacifica convivenza di edifici e monumenti costruiti nelle varie epoche del passato senza troppo preoccuparsi di rispettare la coerenza stilistica con le preesistenze? Non potrebbe legittimamente esistere una terza posizione, forse più sfumata e neutrale, ma meno *segnata* ideologicamente, semanticamente e storicamente?

Tracciamo un brevissimo paradigma riferito alla vicina Venezia, quanto mai celebrata e decantata nella sua *unicità*: dunque, insieme ai centri circonvicini immersi nel medesimo contesto storico-geografico, esempio tipico di *regione* ambientale, stilistica, tipologica e morfologica. Nel conflitto tra caratteri locali e grandi architetti *internazionali*, Venezia ha rinunciato a poter vantare, nell'ordine, opere di Frank Lloyd Wright, Le Corbusier e Louis Kahn, tutte perfettamente compatibili e che ne avrebbero anzi costituito un arricchimento da ogni punto di vista. A quegli stupendi progetti Venezia si è fermamente opposta nel nome di un conservatorismo gretto e miope; ma ha accettato recenti restauri che Tafuri, ben a ragione, non ha esitato a definire *operazioni sciagurate e scempi*, e sta ora rischiando di coprirsi di ridicolo culturale con la progettata e ormai prossima ricostruzione della Fenice *com'era e dov'era*: esempio eclatante non solo di operazioni sciagurate e di scempi, ma anche di *girata* del denaro pubblico e internazionale alle casse corporative di sedicenti artigiani-artisti forse ancora in grado di scimmiettare la

maniera settecentesca. D'altra parte, i magnifici prodotti di tale *Spätvenediger Kunstindustrie* (avrà mai il suo Riegl?) e di tale pessimo gusto possono essere ammirati *in loco* sin dall'arrivo a Piazzale Roma e lungo tutti gli itinerari turistici più frequentati, isole comprese.

Se il regionalismo è questo, l'anti-regionalismo va perseguito: con precise garanzie, ma con grande energia; non tanto in nome del positivistico *progresso* o della futuristica cesura storica che non a caso è gradualmente scivolata nell'ignoranza, nell'operetta e nella gretta violenza fascista, ma assai più semplicemente nel nome - se non della cultura - del buon gusto e del riconoscimento della nostra capacità di riflettere e soprattutto di valutare.

Ma la scala tematica del regionalismo è ben più ampia e coinvolge i rapporti critici tra città e paesaggio, tra artificio e natura, tra storia e tradizione, tra passato e progetto.

Se è certo che regionalismo non può voler dire appiattimento in un rinunciatario mimetismo, sospensione delle facoltà critiche nel nome di uno storicismo che si proclama scientifico ma che in realtà è presuntuosa volontà di dominio, se è certo che non può voler dire riduzione ambientalista o imitazione di linguaggi vernacolari fatalmente pronunciati con accento irrimediabilmente straniero..., se è vero tutto questo, è anche vero che il colloquio con la storia va comunque accettato perché non soltanto non è possibile vivere senza memoria, ma non è neppure lecito considerarla e usarla in modo puramente strumentale, relegandola in una sorta di inerte deposito archivistico (museale, psicologico, rituale, libresco, fotografico o magnetico) del tutto separato dall'attualità e dunque chiuso ad ogni scambio, ad ogni colloquio, ad ogni crescita.

Ma il colloquio - si dirà - è possibile alla condizione che si parli la stessa lingua (e per giunta che se ne possieda una certa padronanza), mentre non può aver luogo tra interlocutori che ignorano i reciproci codici. In alternativa, si può forse ricorrere a qualche forma di esperanto, di comunicazione elettronica, di strumentazione universalistica e neutrale; ma allora si rimarrà al di fuori della storia e della cultura, si potrà progredire dal punto di vista tecnologico, ma non si acquisirà la conoscenza propria della τέχνη [tékhne]: per usare i termini di Herder, si

potrà vantare un alto grado di *Zivilisation*, ma non si avrà accesso alla *Kultur*¹.

Il fatto è però che intanto - come già più di tre secoli or sono ha dimostrato la scuola di Port Royal e poi ha ribadito Michel Foucault - il linguaggio, nella forma del λόγος [*lōgos*], è ben altra cosa di un mero strumento tecnico della comunicazione o della denominazione delle cose, dal momento che esso è anzi il principale strumento della costruzione del mondo. E il fatto è soprattutto che l'architettura, la città, il territorio, il paesaggio, l'ambiente naturale e costruito non sono per nulla *linguaggi* nel senso proprio e che il linguaggio, il vernacolo o i colloqui cui si accennava vanno intesi in senso esclusivamente metaforico. Il regionalismo non riguarda allora la conservazione come tecnica di custodia o pedissequa reiterazione - continua o *periodica* (nel senso del περί-οδος [*perí-odos*], di cui si dirà subito) - dell'esistente, ma come trasformazione e innovazione regolate, fondate su una leibniziana com-possibilità, sulla possibilità di garantire il *dialogo* letteralmente inteso nel suo significato di διά-λογος [*diá-logos*]: *rapporto-tra*, di *ratio* che riunisce o unifica i distinti. Salvo, ovviamente, a verificare i termini e le condizioni che legittimano una tale possibilità.

Regionalismo e anti-regionalismo sono rispettabili posizioni di principio. Nella storia, esse sono state variamente declinate e sarebbe qui inutile ripercorrerne le varie tappe che conducono alla nostra attualità. D'altra parte, questa si caratterizza per un sostanziale rifiuto ideologico dell'idea di sistema nel senso forte e universale, una volta che se ne sia riconosciuto il compimento hegeliano. Da questo punto di vista, sembra legittimo affermare che ci troviamo attualmente in una *epoca* - nel senso letterale di ἐποχή [*epokhē*] - piuttosto che in un *periodo* - nel senso di περί-οδος [*perí-odos*] cui prima si accennava: termine che indica propriamente un *andare intorno*, un percorso peri-ferico o circolare, dunque un ciclo: quello del sole e della luna, delle stagioni, delle feste, delle Olimpiadi, della vita, dell'eterno ritorno

¹ Un inciso provocatorio: perché chi guida un'automobile o un radioamatore debbono avere una patente mentre per chi adopera Internet è sufficiente pagare l'abbonamento? Una patente per gli utenti del computer - che è sicuramente molto più pericoloso di un'auto o di una stazione radio amatoriale - sarebbe, a mio avviso, un modo etico di conservazione della cultura.

dell'identico. *Epoca* (ἐποχή [*epokhē*]) denota invece una sosta, una pausa, una permanenza, uno stare, un carattere del tempo il cui fluire non muta nella sostanza la situazione delle cose. Non si tratta del ciclico ritorno del noto atteso nel periodo, dunque, ma della stasi dopo un compimento (il compimento hegeliano del Moderno) e nell'attesa del nuovo, che a sua volta costituisce una mitologia.

Una tale situazione giustifica un *pensiero debole* (che si vuole non-presuntuoso e non-globalizzante, ma non per questo inerte o rinunciatario) come possibilità alternativa al nichilismo nietzscheano, come unico modo di poter continuare a costruire senza dover attendere l'irruzione del nuovo o una situazione globalmente favorevole o addirittura rivoluzionaria. D'altra parte, nella nostra epoca esiste anche - come ha messo bene in luce Harold Rosenberg [*The Tradition of the New*, 1959; ed. it. *La tradizione del nuovo*, Feltrinelli, Milano 1964] - una consistente *tradizione del nuovo* che siamo chiamati a difendere ed accrescere, ma non a replicare o liquidare.

Proprio in questo quadro post-hegeliano si iscrive una sorta di regionalizzazione del pensiero, o meglio una sua applicazione circoscritta ma circostanziata, a iniziare dalle husserliane *ontologie regionali*, che si ritrovano anche in N. Hartmann e in Heidegger.

Si è così (alfine, faticosamente) pervenuti al titolo di questo contributo, nel quale la parafrasi consiste nella sostituzione del termine *morfologia* a quello ben più noto di *ontologia* come sostantivi e concetti aggettivati da *regionale*: spostamento certo non irrilevante e forse significativo e pertinente. Tuttavia non ci si occuperà qui dell'essere in quanto tale, ma di alcuni concetti ritenuti generali che si articolano in diverse *ontologie regionali*, manifestate e interpretabili nelle corrispondenti *morfologie regionali*.

L'approccio è dunque di tipo fenomenologico; ma più che alla comprensione, alla chiarificazione e alla spiegazione dei fenomeni, vuol essere indirizzato all'identificazione di materiali (fisici e concettuali, nel loro inscindibile dia-logo reso possibile e mediato dal concetto di rappresentazione) operabili nel senso del progetto di architettura. Dialogo di genere non linguistico - s'è detto - ma inteso come rapporto; più precisamente, come rapporto *formale*: morfologico, appunto.

L'aggettivo *formale*, e quindi il suo sostantivo *forma*, ha una portata semantica di una vastità impressionante, che non è ovviamente possibile passare in rassegna in questa sede. La parola forma si presta però a non poche ambiguità, delle quali sarebbe opportuno infine liberarsi. La prima e forse la principale è quella generata dalla *Gestaltpsychologie*, che conduce - e riduce - la forma a coincidere sostanzialmente con l'immagine, secondo la nota riduzione del reale al visibile che si è progressivamente affermata nell'arte a partire dal Rinascimento e dalla quale non è esente una parte della stessa fenomenologia. Così l'architettura è stata svuotata della sua matericità, della sua tattilità, della sua consistenza fisica di cosa edificata e il rapporto edificio/città, come quello architettura/natura, che sono relazioni tra *forme*, è stato ridotto a quello che si ha tra figura e sfondo nella psicologia della percezione visiva. E ciò, direttamente o indirettamente, ha dato luogo a tutti i vari ambientatismi, mimetismi e pittoricismi assunti a criteri normativi, progettuali e critici.

Seconda ambiguità è, al contrario, quella che ha visto nella forma l'esito univocamente determinato dalla soluzione dei temi e dei problemi funzionali (il vecchio *form follows function*, per intenderci), secondo un processo che forza la razionalità verso una sorta di meccanicismo acritico che finisce per svuotare la forma della propria autonomia e della propria storicità, dal momento che contemporaneamente viene constatata e teorizzata una innovazione funzionale radicale che non troverebbe riscontri nel passato.

Terza e forse più perniziosa ambiguità è quella che vede nella forma soltanto un veicolo comunicativo o simbolico, che in quanto tale rinvia sempre ad un *altro-da-sé*, ad un *contenuto* che si fonda sull'ideologia, la tecnologia, la sociologia, la psicologia, la religione, la stessa storia ecc., ma che rimane comunque esterno all'architettura in quanto tale. La forma sarebbe dunque il *linguaggio* tramite il quale le opere di architettura si rivelano e *parlano* (o, nei casi migliori, *cantano*, secondo l'espressione metaforica di Paul Valéry), dando così luogo all'equivoco semiotico che ha imperversato soprattutto durante gli anni sessanta e settanta.

In cosa può allora consistere, in positivo, una *morfologia*, dal momento che non la si vuole ridurre a fenomeno psicologico, percettivo, funzionale o linguistico e dunque al mero ruolo di

espressione o comunicazione di un contenuto *altro*, che anzi non la si vuole distinguere affatto dal contenuto? Non si vogliono qui proporre definizioni lessicali, ma forse un esempio tratto dal campo della fisica - e al quale ho più volte fatto ricorso per il suo carattere paradigmatico - può servire a inquadrare il problema della forma.

Che forma ha una usuale lente d'ingrandimento di vetro? Circolare, se vista di fronte; lenticolare, appunto, se di profilo; o ancora ellittica, biconvessa, ecc. Posso aggettivarla in molti modi o analizzarla al tatto e troverò allora che è liscia e relativamente pesante. Posso descrivere la sua superficie in modo rigoroso scrivendone l'equazione (che è a sua volta una *forma*) e asserire aristotelicamente che quella superficie è il confine di quel corpo, lo definisce come regione dal momento che esso vi termina o, reciprocamente, ne prende il proprio inizio e il proprio statuto di *cosa*. Ma lo stesso posso fare per un oggetto metricamente identico, ma fatto di legno o di ferro; e non ne otterrò mai una lente, che invece deve essere fatta di un certo materiale che ha una precisa *formula* chimica e un preciso indice di rifrazione; e solo rispetto a tutto ciò la forma geometrica acquisisce senso e conferisce a quell'oggetto la funzione e lo statuto di lente. Questa deve inoltre essere prodotta; dunque implica determinati processi (*forme*) di lavorazione del materiale, determinati strumenti, determinati costi, determinati tempi (necessari, per esempio, per il raffreddamento della pasta vitrea). Anche i Fiamminghi conoscevano le lenti e le usavano correntemente negli occhiali sin dal tardo Medioevo; ma prima di Galilei che costruisce il cannocchiale e osserva l'universo per scoprirne le leggi, e prima di Newton che studia il prisma e cerca di spiegarne scientificamente il sorprendente effetto, una lente non possedeva una compiuta dignità epistemologica semplicemente perché non era inclusa in una compiuta teoria della luce.

Solo considerando l'insieme di tutti questi parametri (e di altri che per brevità si tralasciano) l'oggetto che ho in mano o che trovo nella mia macchina fotografica assume il diritto di vedere il suo nome di lente designare un concetto e le sue implicazioni, e non soltanto denotare un oggetto.

Tra i molteplici (almeno otto) vocaboli che i greci usavano per designare la forma, quello che maggiormente sembra ricoprire il senso complesso appena tratteggiato è σχῆμα [*skhêma*].

Questo deriva da una delle radici del verbo avere (precisamente dall'infinito aoristo ἵσκηῖν [*skhêin*]); in latino: *habere*, da cui *habitus* e i nostri abitudine e abitare. È un gioco etimologico, ma non privo di senso, se il saper-abitare è, secondo Heidegger¹, condizione del poter-costruire. Questo *avere* non denota infatti un possesso, ma una proprietà specifica di una materia che si manifesta nella forma appropriata; cioè una *caratteristica*, così come si dice che la tal cosa o il tale materiale hanno la proprietà-di, sono tali-che. Esattamente come il vetro messo opportunamente in forma nella lente prima citata.

Il termine *caratteristica* riferito ai quadri ambientali locali o alle proprietà delle cose non va quindi confuso col *caratteristico* come maniera esotica, etnica o pittoresca che ancora oggi aggettiva le proposte turistiche o immobiliari al fine di renderle allettanti. Né si tratta qui del *carattere* usato dall'estetica settecentesca, ancora quasi tutta interna all'aristotelica αἴσθησις [*áisthesis*], alla percezione sensoriale, al sensibile. Così, per quell'estetica, il carattere era essenzialmente definito tramite le sensazioni indotte nello spettatore anzitutto dalla natura; e l'arte consisteva nella padronanza delle tecniche atte a riprodurne gli effetti. Il carattere non è cioè da intendersi come ciò che suscita un modo della sensazione e quindi non è interamente riconducibile ad essa e al soggetto che la prova. La *proprietà-caratteristica* non è fenomeno psicologico, non appartiene al soggetto, bensì è propria alle cose in quanto tali e in esse va riconosciuta, interpretata criticamente ed eventualmente elaborata nel processo progettuale e da questo conferita.

La radice greca del termine carattere (χαράξ [*kharak*]) denota l'appuntitura, la seghettatura o l'affilatura che consentono di incidere o lacerare (come nel becco di un uccello) oppure di lasciare tracce significative (come nei caratteri dell'alfabeto). In certo senso, il carattere si approssima al tipo: al τύπος [*túpos*] inteso come impronta.

In architettura, il *carattere* prende in greco il nome di διάθεσις [*diáthesis*], termine che Vitruvio include tra i fondamenti disciplinari, tra le cose *ex quibus architectura constat* e con parallelismo filologico - ma forse con qualche approssimazione

¹ M. Heidegger, *Bauen Wohnen Denken*, ed. it. "Costruire abitare pensare", in *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1985.

semantica - lo traduce con *dispositio*. Un senso analogo si trova anche nei vocaboli θέμα [*théma*], ἦθος [*êthos*], τρόπος [*trópos*], che si riferiscono non a ciò che viene percepito, ma a ciò che è *posto* e al modo in cui è posto. E tutto questo, soprattutto in riferimento al termine τρόπος [*trópos*], riconduce ancora una volta alla nozione di *forma*, allo σχῆμα [*skhêma*] del quale si diceva.

Un esplicito riferimento alla forma-*habitus*, all'*abito* associato alla forma-σχῆμα [*skhêma*], si trova nel Loos delle "Regole per chi costruisce in montagna" (1913): "Non costruire in modo pittoresco. [...] L'uomo che si veste in modo pittoresco non è pittoresco, è un pagliaccio. [...] Con i contadini parla nella tua lingua." E ancora ["La moda maschile", 1898]: l'uomo elegante si veste "*in modo da dare il meno possibile nell'occhio*" così come [*Architettura*, 1910] "la casa non deve dare nell'occhio."

E il *dare nell'occhio* è evidentemente relativo al contesto, alla forma nel suo rapportarsi a un'altra forma e alla tradizione che le preesistono, a un dialogo tra forme esteso attraverso la temporalità e la memoria ma svolto in una unica regione, in un unico e preciso *luogo*.

Cosa si può allora intendere con la locuzione *morfologie regionali* o col termine *habitus* assunto in senso loosiano, cioè non-pittoresco? In sintesi, si può intendere un riferimento alle strutture delle forme peculiari presenti storicamente in un territorio, quelle che lo caratterizzano e lo identificano come luogo singolare, che lo distinguono dagli altri luoghi senza però pretendere di farne un luogo incomparabile, nella misura in cui esso, come gli altri, è inserito nella temporalità e nella storia. Sono le forme che ogni progetto è tenuto a riconoscere e ad assumere quali materiali da elaborare e con le quali è tenuto a dialogare (a stabilire un rapporto) per cogliere e interpretare una tradizione volgendola in storia. Condizione affinché ciò possa avvenire è che il progettista *parli nella propria lingua*, che è e non può che essere *internazionale* se non vuole ricadere nell'ipocrisia e nella *pagliacciata*.

Il problema, allora, si pone di nuovo e conferma la sua disperante irrisolubilità, l'incomunicabilità tra linguaggi del tutto eterogenei? Niente affatto. Per dimostrarlo, basterebbe citare le parole testuali di Jean-Jacques Rousseau, scioccamente definito come filosofo dell'azzeramento culturale in favore del model-

lo mitologico del *Bon Sauvage* e del relativo *état de nature*. Rousseau - esattamente come l'abate Laugier quando teorizza su *l'homme dans sa première origine*, sulla *butte primitive* o sulla *petite cabane rustique* - non è certo un ingenuo, un nostalgico sprovveduto o un romantico utopista. Lo *stato di natura* - egli afferma testualmente nel suo *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* del 1754 - è "un État qui n'existe plus, qui n'a peut-être point existé, qui probablement n'existera jamais, et dont il est pourtant nécessaire d'avoir des Notions justes, pour bien juger de nôtre état présent."

Il dialogo col mito, con la tradizione, col passato, con tutto quanto costituisce le radici culturali di una società e di un assetto territoriale, è ammesso e produttivo alla condizione di considerarli come costruzione, mai esclusivamente come racconto più o meno veritativo e più o meno suffragato dalla filologia. Naturalmente, i quadri ambientali non sono mere ipotesi, non consistono in *un État qui n'existe plus, qui n'a peut-être point existé*, dal momento che sono ben presenti fisicamente nella loro *hoecceitas* (come avrebbe detto Duns Scoto), nel loro *Da-sein* (come avrebbe detto Heidegger), nella loro *astanza* (come avrebbe detto Brandi); sono presenti nelle loro forme concrete e nella temporalità che contengono ed esprimono.

Ma proprio il riconoscimento e l'interpretazione della loro forma spazio-temporale (il loro σχῆμα [*skhêma*] e il loro carattere di ἐποχή [*epokhê*]) è garanzia di dialogo. Le forme così intese possono e debbono dialogare (avere cioè un preciso διά-λογος [*diâ-logos*], un chiaro rapporto), anche quando i loro autori - individui, collettività o intere etnie - parlano idiomi verbali diversi. Alla condizione, beninteso, di non vestire i panni altrui, di non fare *pagliacciate*, di essere autenticamente *internazionali*, di non abdicare alle proprie responsabilità di progettisti, di usare la maschera come forma che meglio riveli il soggetto [cfr. *La voie du masque* di Claude Lévi-Strauss], di vestirsi *in modo da dare il meno possibile nell'occhio*.

Per questo non è ammissibile una posizione agnostica, neutrale, se non intesa come *pensiero debole*, come rinuncia al grande sistema globalizzante (compiutosi con Hegel e che legittima quindi l'attuale stato *epocale*, di ἐποχή [*epokhê*]), ma non come rinuncia alla concreta formulazione di giudizi e di precise proposte progettuali direttamente connesse ad una ca-

ratterizzazione locale. In questo quadro, anti-regionalismo non può automaticamente significare *International Style*: intanto per il semplice motivo che non è affatto questione di *stili* e poi proprio perché un globalismo universalista non è accettabile se non come sostrato, come ipotesi critica di riferimento, come necessario fondamento-apertura della cultura.

La questione rinvia allora al noto tema epistemologico del rapporto *locale/globale*, per il quale si rinvia all'omonimo lemma redatto da Jean Petitot per l'*Enciclopedia* [Einaudi, Torino 1979, vol. VIII, pp. 429-490], dove questa opposizione viene designata come "una delle categorie fondamentali della ragion pura." Articolando in modo oppositivo e in termini di reciprocità anche il rapporto *spazi di differenziazione/spazi substrato*, Petitot afferma che "ciò di cui è drammaticamente carente il pensiero contemporaneo è una reinstaurazione del globale che sia compatibile con la riduzione metodologica del globale al locale tipico." D'altra parte, l'assenza di termini primitivi conduce alla circolarità delle definizioni lessicali, mentre la *regione* si costruisce proprio attorno a caratteri *primari* e a sintassi *primarie*.

"Che solo il locale possa esprimersi globalmente?" si chiede però Michel Serres¹. Oggi, dopo il *compimento*, sembra che la risposta non possa che essere positiva.

È in tal modo tracciata una precisa linea di ricerca: quella che tende a individuare gli elementi *primari*, i caratteri specifici, le invarianti formali di una crono-topologia regionale aperta che non si costituisca come sistema e come *scienza senza esterno*, ma che rimanga sempre in contatto col *globale internazionale* (cioè con la cultura mondiale), reinstaurando un globale *compatibile con la riduzione metodologica al locale tipico*. Non è quindi affatto paradossale o contraddittorio affermare che oggi un regionalismo architettonico - cioè progettuale - è lecito e possibile solo alla condizione di essere autenticamente *internazionalisti*.

Le *ontologie regionali* - *morfologie regionali*, nel nostro caso - si accompagnano notoriamente agli *orizzonti di senso*; per essere regionali, debbono evidentemente essere circoscritte, implicano dei confini (ὁρίζειν [*horízein*] significa delimitare); più

¹ M. Serres, *Les origines de la géométrie*, Flammarion, Paris 1993, ed. it. *Le origini della geometria*, Feltrinelli, Milano 1994, p. 7.

confini, però: flessibili e intersecantisi; e mai *un* confine unico e rigido. In quanto si configura come risultante dei diversi modi d'essere dei materiali fisici e storici e della intenzionalità che li ordina, ogni regione è in realtà costituita da più regionalità che si sovrappongono e interferiscono tra loro, ciascuna relativa appunto ai diversi modi (alle diverse forme) in cui si organizzano.

La località è una qualità, non una misura, una superficie o una figura; e la sua forma va intesa come struttura fisica (regionale) che ha una dimensione estetica (globale).

LA REGIONE: *GEMEINSCHAFT E GESELLSCHAFT*

Antonio Scaglia

1. La Regione: *Gemeinschaft e Gesellschaft*

L'origine dei termini ci aiuta a comprendere ciò che è avvenuto prima dell'attuale significato che essi rivestono. Ora, "regione" contiene il termine "rex" (il re)¹; il termine regione sta ovviamente ad indicare un territorio definito dall'estensione di un potere che lo governa e che in ciò fa consistere il senso dell'identità e dell'appartenenza di coloro che ci vivono o che ad esso riferiscono la loro origine o la loro successiva adesione.

Il criterio che abbiamo scelto per parlare della dimensione sociologica regionale, ovvero quello che introduce la dimensione "comunità" e "società" quale discrimine fra diverse accezioni sociologiche e culturali (pertanto anche politiche) di territorio e di appartenenza territoriale è certamente tagliente, ma credo possieda una sua efficacia. Ritengo, comunque, che i territori e le comunità che non hanno avuto un potere di governo definito e fattivo siano da considerarsi o come comunità-società che, per quanto riguarda la maturazione politica, sono in via di strutturazione oppure essi sono esposti al rischio del dissolvimento o a quello di essere annessi o risucchiati entro ambiti territoriali politicamente più solidi.

2. Regione comunità e regione società

Come afferma R. König, il termine comunità si è assunto un ruolo angoscioso nella sociologia tedesca, in quanto esso possiede una pluralità di significati, cosa inappropriata per un *Grundbegriff* o concetto basilare. Forse, il tentativo di sistematizzazione operato da F. Tönnies creando la distinzione (e contrapposizione) fra *Gemeinschaft* e *Gesellschaft* ha solo apparentemente semplificato il problema.² Il contributo tönnesiano, al

¹ Cfr. Dizionario etimologico.

² König R., "Gemeinschaft", in: König R. (hgr.), *Soziologie*, Das Fischer Lexikon, Fischer Bücherei 1958, pp. 83-84.

fine di ovviare alla pluralità di significati, introduce la celebre distinzione fra comunità in quanto essa viene considerata come “il vivere assieme fondato sulla fiducia, intimo ed esclusivo”, un vivere assieme che esclude ogni “interesse”; l’interesse viene, al contrario, collegato con il termine e la dimensione di “società”. Non si deve dimenticare che, trascendendo i limiti che l’odierna metodologia sociologica ammetterebbe, Tönnies costruisce la sua teoria della comunità a partire dalla “perfetta unità della volontà umana quale condizione primigenia e naturale” che si conserva intatta nonostante le specificità individuali.¹ Vengono individuati come elementi costitutivi di tale rapporto: la relazione madre-bambino, la parentela, il vicinato, l’amicizia. La comunità fonda sia la coscienza di sé propria di un contesto come pure connota anche gli ordinamenti di potere, cui accenneremo di seguito. Ecco che questa dimensione comunitaria, sempre nella elaborazione tönnesiana, appare come il presupposto di rappresentazioni sociali e territoriali: il villaggio, la cooperazione di mercato, il Comune, la città, la stirpe, la comunità di caccia, di lavoro, come anche le forme comunitarie intorno alla proprietà.

La società, legata di converso alla dimensione dell’interesse, del mercato, della razionalità formale, organizzativa, economica, giuridica, politico amministrativa, viene vista territorialmente, in prevalenza, come stato.

Non abbiamo qui lo spazio per ricostruire la storia e l’evoluzione di questo binomio in sociologia. Basti, qui, ricordare che le aporie della tipologia dicotomica tönnesiana vennero presto a galla. La realtà sociale presenta una tale varietà di forme che ben difficilmente esse si lasciano racchiudere entro una simile semplificazione concettuale.

Pur tuttavia, con tutti gli arricchimenti di cui la tipologia comunità e società può essere arricchita, non ultima quella proposta da M. Weber secondo il quale è bene parlare piuttosto di *Vergemeinschaftung* e *Vergesellschaftung* (cioè come processi), questo paradigma riveste tutt’oggi, a mio parere una sua efficacia. Non da ultimo, perché dietro questa celebre dicotomia si cela una visione politica ed un disegno che affonda le proprie radici nella filosofia politica.

¹ Tönnies F., *Soziologischen Studien und Kritiken*, 3 Vol., Jena 1925-1929 (*Gemeinschaft und Gesellschaft*).

Non va dimenticato che Tönnies è un cultore di Th. Hobbes, del suo pensiero filosofico e politico. La *Gemeinschaft* si pone, allora, come una dimensione socio politica che trascende ovviamente la pura categorizzazione sociologica. La comunità, qualora prevalga, evita che l'uomo finisca nella dimensione della società, dimensione in cui diviene inevitabile l'affidarsi alla soluzione totalitaria al fine di evitare il *bellum omnium contra omnes*. Ecco, allora, la ragione per cui, sia pure in rare occasioni, F. Tönnies esprime la propria opinione secondo la quale la comunità è certamente da considerarsi superiore alla *Gesellschaft*.

Quale sia la dimensione spaziale della territorialità comunitaria lo si deduce dalla forma che le espressioni della comunità assumono nelle varie culture. E tali forme non sono certamente sempre uguali. Si pensi alla dimensione spaziale della famiglia patriarcale contadina del recente passato in Italia, alla famiglia del *Bauernhof* austriaco e tedesco, alla famiglia di vari paesi orientali, alla famiglia ed alla parentela nelle società e nelle culture africane.

Tuttavia, seguendo la sia pur rispettosa, ma in realtà radicale critica weberiana, siamo portati a considerare le due dimensioni, *Gemeinschaft* - *Gesellschaft*, non come una dicotomia quanto piuttosto come un intreccio. E' vero, comunque, che società spaziali, le regioni, possono avere connotazioni prevalenti; tuttavia, vi sono comunità che frammischiano elementi primari di convivenza con elementi societari o di interesse e viceversa. Ed è questa tendenziale coesistenza e commistione di comunitario e societario a staccare Max Weber da Tönnies, dalla sua concezione dei "tipi puri", per contrapporvi la sua *Sozialwissenschaft*, *Kulturwissenschaft* o *Wirklichkeits-wissenschaft*, anche se non in aperta polemica, data la fama e l'influsso del personaggio sulla cultura accademica del tempo.¹ Sta il fatto che la dimensione storica introdotta da Max Weber trasforma profondamente la metodologia delle scienze sociali e della sociologia in particolare anche per quanto riguarda l'identità, l'appartenenza e la

¹ Zander J., "Pole der Soziologie: Ferdinand Tönnies und Max Weber", in Papcke S., *Theorie und Ordnung. Beiträge zur Geschichte der Soziologie in Deutschland*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1986, pp. 335-50. Vedi anche: Weiß J., *Max Webers Grundlegung der Soziologie*, Saur K.G., München, London, New York, Paris 1992, particolarmente pp. 93-95.

dinamica propria alla dimensione comunitaria ed a quella della società. Secondo Weber, i due idealtipi sembrano interagire in varia misura, nel senso che i due elementi prevalgono in forma diversificata. Sembra tuttavia che il binomio conservi la propria fondamentale significatività anche se problematizzato e reso concreto dalla variabilità della storia quale fluire di momenti sociali e culturali cui sono propri elementi di struttura, istituzioni culturali, economiche, giuridiche, politiche, costellazioni di valori ed etiche specifiche.

Forse appartiene solamente alla sensazione comune a tutte le società ed epoche storiche che ritengono di essere uniche, di rappresentare il momento di svolta epocale, la convinzione "post-moderna" penetrata anche e soprattutto nella sociologia. Postmoderno sembra essere, a dire il vero, un efficace ma vuoto fuoco di artifizio nel quale vengono fatti balenare e nel quale danno spettacolo concetti critici nati e cresciuti all'interno della modernità: l'implosione della città priva di reciprocità con i cittadini e con il mondo rurale¹, la contraddizione presente nel bene economico posto sul mercato (feticismo delle merci), la contraddizione crescente del sistema economico e culturale capitalistico, la cultura urbana dell'ambiente, l'industria culturale e delle comunicazioni, l'illusione della società del benessere e dei consumi.

La contraddizione insita in questa ideologia del post-moderno sembra consistere nell'affermazione, tutta da dimostrare, che la nuova realtà sociale e culturale sia ormai priva di una costellazione di valori di riferimento, che essa sia affidata ad un individualismo soprattutto metodologico assoluto e senza freno ed, al contempo, ciò consista con il prevalere di un sistema autoreferenziale che non sente e non necessita della legittimazione dei soggetti che, a loro volta, si dissolvono nei vortici iperreali di comunicazioni prive di senso e di riferimento². Sembra essere

¹ E' la tesi di Mumford L., *La città nella storia*, Comunità, Milano 1968. (*The City in History*, 1964).

² La concezione post-moderna fa riferimento, in particolare, a F. Lyotard ed a J. Baudrillard. Vedi, in particolare, Lyotard F., *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano 1981 e Best S., "The commodification of reality and the reality of commodification: Jean Baudrillard and postmodernism, in *Current Perspectives in Social Theory*, 9, 1989.

andato smarrito dunque il rapporto fra società, cultura, universo di valore, struttura ed istituzioni con la coesistenza dialettica con il soggetto, con movimenti di critica, elementi che stanno alla base del mutamento sociale, fors'anche rivoluzionario, ma in stretta connessione di senso con esso. In sintesi, la scuola francese del post-moderno, conterrebbe, accanto ad una corretta reazione all'esasperata invasione telematica e della ipercomunicazione, una conclusione esasperata sia circa la dissoluzione della modernità, sia dell'isolamento del soggetto.

A questa va ricollegata anche la fondazione e la proposta di un nuovo localismo, di un localismo che, secondo l'animo del post-moderno, può essere scelto *ad libitum* come identità ed appartenenza mutevole, senza necessaria stabilità, anche parziale. Insomma, un'appartenenza ed un'identità senza stabilità e senza coesione. Una rarefazione che finisce per annullare la società e la cultura come riferimento di spessore e consistenza. Un disordine che, nell'espressione di B. Smart, prelude "la fine del sociale"¹. Ce n'è abbastanza per relativizzare la portata sociologica della concezione del postmoderno nelle sue conclusioni più radicali. Resta comunque il problema di come conciliare destrutturazione e coevo affermarsi dell'orizzonte locale comunitario e tuttavia provvisorio, incomunicabile e con valenza quasi esclusivamente estetica. In realtà, le ricerche sociologiche sembrano accostare, non ricomporre, processi di globalizzazione ed effetti prodotti nella realtà e nella cultura locale, effetti di reazione o di rigetto, come sostiene Archer², di individualizzazione o di articolazione nelle comunità locali, secondo la tesi di Mlinar³. Se le cose stessero così, si riproporrebbe, sia pure con accentuazioni dovute alla pesantezza dell'avanzamento della tecnologia e della ipertrofizzazione comunicativa, la coesistenza di società e comunità. Lo specifico di questa coesistenza consiste nei tratti di un nuovo idealtipo che è compito dei sociologi delineare

¹ Smart B., *On the Disorder of Things: Sociology, Post-modernity and the "End of the Social"*, in *Sociology*, 24, 3, 1990.

² Archer M., "Sociology for one world: unity and diversity", in *International Sociology*, 6, 2, 1991.

³ Mlinar Z., "The transformation of territorial, social organization: individuation and globalization", in Mlinar, Z., "Globalization and Territorial Identities", cit. in Strassoldo R., Tessarin N., *Le radici del localismo*, op. cit. p.30.

e che sia in grado di riprodurre la comprensione del mondo come particolare coesistenza fra globalizzazione e localismo. L'idealtipo capace di mostrarci secondo quali modalità e direzioni comunità e società intreccino le loro valenze nella nostra cultura e nel nostro mondo occidentale deve contenere i tratti più significativi dell'una e dell'altra forma di socializzazione.

3. Comunità e società: nuovo idealtipo

Accanto alle connotazioni indicate dalla nota trattazione weberiana nella quale si distingue fra "*Vergemeinschaftung*, relazione sociale connotata da un agire sociale che si fonda su di un'appartenenza causata dal sentimento soggettivo (affettivo o tradizionale) dei partecipanti e *Vergesellschaftung* dove invece la relazione sociale è connotata da un agire sociale fondato su di una motivata e razionale (di valore o razionale da scopo) aspettativa di una compensazione di interessi o di un motivato legame di interessi."¹ La tipologia weberiana basa la *Vergesellschaftung* "particolarmente (anche se non *solamente*) sull'accordo razionale accettato reciprocamente; la razionalità dell'agire si orienta in base alla fede nella propria affidabilità (razionale secondo il valore), oppure è razionale secondo lo scopo nel senso che si orienta in base all'aspettativa della lealtà del partner².

4. Nuove prospettive della comunità e società territoriale

Nel dibattito sociologico recente, il tema del localismo contrapposto alla globalizzazione occupa un posto di tutto rilievo nel dibattito fra gli studiosi di scienze sociali.

Quali prevalenze si possono riscontrare oggi nelle appartenenze territoriali e, nel caso specifico, in quelle regionali in Italia oggi?

La prospettiva territoriale illustrata ci conduce, dunque ad un intreccio costante di appartenenza primaria, detta anche di comunità, e di un'appartenenza che poggia sui pilastri del rapporto di società, un rapporto che passa attraverso i rapporti secondari

¹ M. Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie*, Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1956, pp. 21-22.

² Ibidem.

di socializzazione. Il primo rapporto è caratterizzato, com'è noto, dalla tradizione e dalla dimensione affettiva, il secondo fonda la propria consistenza piuttosto sulle norme giuridiche oggettive, sulle regole formali incluse quelle delle istituzioni sociali esterne a quelle ove domina la relazione primaria: scuola, vita politica ed amministrativa, il mercato, l'attività scientifica, gli ambiti in cui operano le grandi organizzazioni.

Ora, vorremmo connotare questa dicotomia dei rapporti sociali rispetto all'identità ed appartenenza regionale con una specificazione che ci sembra ineludibile, ovvero, vorremmo tentare una tipologia della dimensione regionale rispetto alla *Herrschaft* (tradotta con potere, meglio forse sarebbe tradurla con dominio).¹

5. Ambiti territoriali e tipologie del potere

Di conseguenza, questo mio contributo assume quale paradigma concettuale per l'analisi e per la definizione dei territori di appartenenza la tipologia del potere che li caratterizza. Tale paradigma sembra rivelarsi uno strumento utile e efficace per costruire una tipologia dell'ambito territoriale che questo convegno di studio ha denominato con il termine di *regione*.

Il potere, o *Herrschaft*, per usare l'espressione, mal tradotta in italiano, di Max Weber è la categoria che aiuta a qualificare i rapporti sociali ogniqualvolta essi presentino un livello qualificato di coesione sociale finalizzata a rilevanti obiettivi comuni. Infatti, anche gli esempi più genuini di solidarietà e cooperazione mettono in atto meccanismi di interazione normativa, gerarchica e conseguentemente di legittimazione del ruolo di potere-dominio al quale viene affidato il compito di garantire il mantenimento dell'ordinata vita sociale ed il raggiungimento degli obiettivi che quel gruppo o società ritiene essere rilevanti. Mentre nei gruppi informali e di piccole dimensioni tale meccanismo può avere contorni flessibili e notevoli elasticità, nelle società di notevole consistenza demografica e territoriale, le regole divengono ordinamenti giuridici complessi, ordinamenti che, negli ultimi secoli hanno introdotto elementi ritenuti sostanziali per le moderne democrazie quale è ad esempio la divisione dei poteri,

¹ Schmidt R., "Premessa terminologica", in *Annali di Sociologia - Soziologisches Jahrbuch*, 9, 1993, II, pp. 18-19.

le elezioni democratiche, le istanze internazionali per la tutela dei diritti anche di fronte agli stati nazionali ed altro ancora.

Ma ciò che interessa noi in modo specifico è il contributo che può dare la categoria del potere-dominio alla comprensione del tema regione-antiregione. A tal fine, cercheremo di rappresentare le modalità assai diverse con cui si configura l'identità e l'appartenenza regionale a seconda del tipo di potere dominio che si viene ad affermare nella cultura politica in corrispondenza delle diverse tipologie di potere- dominio politico.

Prima di passare alla illustrazione delle tipologie del potere-dominio che ci potranno forse essere di aiuto per comprendere le radici delle diverse opzioni che oggi dividono la nostra cultura politica ed in particolare l'opinione pubblica del nostro paese, è opportuno introdurre la definizione di potere-dominio e del meccanismo di legittimazione che lo trasferisce sul piano della sua attuazione concreta, che fa del potere-dominio ciò che chiamiamo autorità o potere-dominio effettivo.

Il potere-dominio si definisce, sempre nella ormai celebre accezione weberiana, come "la capacità di ottenere obbedienza quando vengano espressi specifici comandi".¹ Ora, ciò che la scarna definizione weberiana non contiene ma che viene chiarito di seguito, è la necessità di concretezza che questa categoria deve assumere. Il potere-dominio, per avere rilevanza sociologica (e pertanto concreta, effettiva) deve ottenere concreta legittimazione. Il potere o dominio non è infatti potenza, capacità teorica o *Macht*, e non è nemmeno la capacità brutale di ottenere adeguamento della volontà con la forza o *Gewalt*. Il potere-dominio o *Herrschaft* è capacità di ottenere una libera risposta obedienziale, in base ad una legittimazione, cioè in base ad un meccanismo che conduce l'individuo ed il gruppo a considerare chi emette l'espressione di comando come degno di essere eseguito (obbedito).

Accostando l'etimo di potere, per il legame che esso stabilisce con il territorio di appartenenza, alla tipologia di legittimazione che in tale specifico legame si esprime, possiamo ottenere un'analogia ed interessante tipologia dell'identità e dell'appartenenza politica di quel territorio e della comunità che con esso si

¹ M. Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft. Wirtschaftliche Ordnungen und Mächte*, Mohr (Paul Siebeck), Tübingen 1978.

identifica. Si tratta di un esercizio che solo all'apparenza appare essere accademico. In realtà, come si cercherà di evidenziare, le differenti identità che le tipologie del potere esprimono, in corrispondenza della legittimazione che fa del potere autorità sociologica ci prospettano identità ed appartenenze che rappresentano orientamenti ideologici e politici diversi e contrapposti nell'odierno panorama politico culturale italiano.

Quello che maggiormente qui ci interessa, nel mentre stiamo cercando di interrogarci sul tema "regionalismo - antiregionalismo" è: a) sapere quali siano le connotazioni sociologiche dei due elementi della dicotomia e b) se la tipologia weberiana possa illuminarci nel comprendere meglio queste due entità di *agire sociale*, come direbbe Weber, quali oggi ci appaiono.

Ebbene. La connotazione sociologica di "regione" sembra essersi definita in modo piuttosto contraddittorio. Essa si è, nella cultura sociale e politica moderna, allontanata dal suo etimo originario. Da territorio appannaggio del potere del sovrano, nella cultura moderna essa diviene dimensione che ricerca una propria autonomia, una dimensione capace di attuare attraverso l'autogoverno partecipato una forma di democrazia rispondente ai bisogni locali, all'assunzione di responsabilità, al mantenimento dell'identità e dell'appartenenza quali basi di valore dell'autonomia stessa. Queste componenti fanno parte del linguaggio e di quella che viene comunemente chiamata l'ideologia regionalista; queste sono le componenti del politichese autonomistico corrente.

In realtà, dietro tali affermazioni si celano elementi assai diversi. Alcuni di essi richiamano la *Gemeinschaft* (il richiamo alle tradizioni, alla terra, ai legami di lingua-dialetto, all'ambiente vitalistico, alla storia mitologica o mitizzata) ed altri la *Gesellschaft* (la capacità e l'aspirazione ad attivare un mercato efficiente, un aziendalismo efficiente, la prospettiva di una legge costituzionale e di organi politici propri ma di carattere simile a quello statale...). La regione, in fin dei conti, si presenta come una comunità che pretende di essere al contempo organismo istituzionale politico, amministrativo analogo allo stato. Una comunità stato ed uno stato comunità.

Una sorta di monstrum, se la regione volesse, per scelta paradossale, rappresentare i tipi puri della comunità e quelli della società: da un lato la setta, la tribù, la famiglia e, dall'altro,

il mercato, l'organizzazione aziendale, lo stato centralizzato. I "tipi puri" di comunità e società sono certamente contrapposti ma non è detto che non possano convivere, creando allora situazioni per leggere le quali è bene farsi assistere dalla neuropsicopatologia. Ma ciò non toglie che simili situazioni siano rare. Anzi.

Ed eccoci, allora, al tema della rivisitazione critica della idealtipologia weberiana. La "nuova scuola francese" che ha avviato l'effimero ma certamente non insignificante discorso sul postmoderno, ha il merito di aver messo in rilievo la reale contraddittorietà del mondo emozionale moderno e della transitorietà elevata a certezza. Le emozioni non solo governano la comunità: esse divengono la regola del quotidiano ed il termometro della verità. La verità, a sua volta, non è il termine che esprime la dimensione universale ed oggettiva della realtà, ed ormai nemmeno più la inesauribile realtà fenomenologica che la mente umana solo gradualmente e mai esaustivamente riesce ad afferrare e comprendere (*begreifen* e *verstehen*); essa è tutt'altro, non più verità o cosa in sé, non più trascendentale oggetto della mente, non più realtà storico-tendenziale aggredibile o con la *Miteinfühlung diltheyana* o, più realisticamente, con la comprensione delle connessioni di senso della *Wirklichkeitswissenschaft* di M. Weber, quanto piuttosto, semplicemente e vacuamente l'eco dell'emozione. E l'emozione non ha più nemmeno la sia pur transitoria ma concreta forma delle relazioni affettive, familiari, di sentimento interpersonale, di parentela, vicinato e comunità. No. Con questa cultura e società, con questa rinuncia alla cultura ed all'antropologia come riferimento, la società e la cultura "hanno torto". Il rito, ancestrale e strutturale messaggio proveniente dalla cultura come riferimento valoriale e simbolico, viene costruito con la notizia, una notizia che, doxa emotiva, afferra l'individuo slegato dal luogo, catturato dalla ragnatela a tripla www (vu doppia), catturato in una cultura e società virtuale. E' nato così un idealtipo diverso e nuovo, affascinante ed a-sociale, a-territoriale, a-comunitario.

Non sono riuscito a discutere con F. H. Tenbruck di questa nuova *Wertkonstellation* o *Weltanschauung*, ma credo che questo egli l'avesse intuito quando affermò che l'idealtipo, oltre ad essere aperto, potrebbe essere addirittura sostituito da

una categoria euristica, da un paradigma analitico diverso con il mutare del mondo e delle culture¹.

Sta di fatto che, se questo è possibile ed ipotizzabile, ecco allora che, nel caso specifico, *regione ed antiregione* divengano non solo compatibili ma anche sbiaditi poli di una contrapposizione di per se stessa problematica nel senso che intenda collocarsi dentro una cultura, poiché, in questo quadro di riferimento epistemologico, cultura e società tendono a dissolversi. O, forse meglio, siamo in presenza di un esercizio che, cercando di rappresentare una contraddizione, non riesce ad assumere quella forza della dialettica degli opposti che in fondo contiene, perché la dialettica degli elementi contrapposti che pur contiene (tradizione e sua negazione, sentimento e razionalità efficiente ...) viene risucchiata in un discorso la cui logica si esaurisce in una fantasmagoria senza nessi necessari o almeno consequenziali, nel racconto che diviene scorrere fenomenico, racconto senza obiettivo o trama, sentimento ed amore senza partners.

Io sono convinto che queste ultime considerazioni, pur rispondendo ad una innegabile tendenza della cultura e della società moderna di erigere a paradigma il nichilismo del senso e la inutilità delle connessioni comprendenti, non facciano altro che introdurre una sfumatura, un gradino ulteriore nella teoria weberiana degli idealtipi. E' come dire che, accanto alla raffigurazione delle relazioni sociali, per le quali M. Weber riteneva convivessero elementi di "processo che fa la comunità" accanto ad elementi "del processo che fa la società"² vi sono semplicemente altri elementi, vi è un'ulteriore scansione e tappa della visione del mondo, del tempo, dello spazio, della stabilità e della mutevolezza, del valore e dell'indifferenza, una visione "prevalente o mediamente valida", com'egli amò dire, che caratterizza un agire sociale e le relazioni sociali che di esso sono tipiche e che divengono pertanto idealtipo. Le medie, invece di due o tre, sono divenute tre o quattro. Forse, e questo non è di poco rilievo, questa media cui corrisponde l'indifferente relativismo temporale, valoriale, culturale e societario presenta una diffusione

¹ Tenbruck F. H., "Gesellschaftsgeschichte oder Weltgeschichte", in KZSS, 1989.

² Weber M., *Wirtschaft und Gesellschaft*, op. cit., p. 22.

a macchia di leopardo, una tentazione epidemica e strisciante, assunta a sistema, quasi una metodologia *unverantwortlich* (a-ir-responsabile), dai mezzi di comunicazione non di massa ma *della massa*.

Ma ora basta. Di questo passo, percepisco con disturbante disagio, che sto entrando nel barocco e mistificante linguaggio post-moderno, di cui M. Maffesoli è amabile e disturbante maestro.

La realtà è molto probabilmente un'altra. Noi siamo, come in tanti altri momenti della storia, lacerati tra la verità ed il dubbio, fra i sentimenti unificanti e la disperazione, fra la patria o matria e la fredda terra dei poteri della politica come arte del comando formale.

Ed è qui che vogliamo porre come pietra filosofale, come pietra desiderosa di scindere le impurità dell'illusione e soprattutto dell'ideologia acquatta ad ogni angolo dalla visione del mondo che si assuma coerentemente la scelta imposta dall'etica della responsabilità.

Potremmo tentare un sia pur veloce excursus attraverso le forme di legittimazione del potere, partendo dall'ipotesi, che riteniamo significativa, secondo la quale la realtà territoriale e, nel nostro caso, regionale si connota ed esprima un'appartenenza di natura diversa a seconda del tipo di potere (dominio) sociologico che in essa prevale.

La natura e la rilevanza del concetto di potere nel qualificare l'appartenenza territoriale viene evidenziata da Max Weber sia quando afferma che "Herrschaft nel suo significato più generale ... è uno degli elementi più importanti dell'agire sociale di comunità"¹, affermazione che egli documenta abbondantemente con una invidiabile ricca esemplificazione analitico tipologica. Per giungere, più avanti, sempre nel secondo volume di *Wirtschaft und Gesellschaft*, ad un accostamento assai diverso fra potere e territorio. Si tratta della titolazione della sesta sezione del cap. IX, alla quale Max Weber attribuisce la denominazione per noi certo né sorprendente né misteriosa che suona così: *Die nichtlegitime Herrschaft (Typologie der Städte)*². Vi sarebbe dunque

¹ *Ibidem*, p. 541.

² *Ibidem*, p. 735.

una forte, sostanziale differenziazione del rapporto potere territorio fra la dimensione territoriale comunitaria e quella territoriale di mercato e di stato. La differenziazione giunge al punto di qualificare come forte, centrale e quasi coincidente la legittimazione del potere con lo spazio comunitario; al contrario, la concentrazione delle strutture e funzioni di mercato, politiche, amministrative, tecnologiche e scientifiche tolgono alla *Herrschaft* urbana la sua stessa legittimazione sociologica.

Anche solamente da questi accenni risulta chiaro come il potere-dominio rappresenti una categoria analitica ed insieme una determinante concreta della costituzione, della struttura e della appartenenza territoriale. Si tenga comunque ben presente che il potere-dominio che viene qui preso in considerazione è quello sociologico, ovvero quello che possiede una legittimazione, ovvero quella qualifica che lo rende capace di ottenere dai membri di una comunità territoriale una libera risposta obedienziale.

E' ancora questo strumento analitico che ci mette in grado di comprendere quale identità ed appartenenza vengono a configurarsi nelle aree territoriali e regionali rispetto ad entità superiori, soprattutto rispetto agli stati composti da più regioni.

6. Persistenza atipica: l'amore e la sicurezza della continuità

Una prima tipologia del rapporto potere-dominio territorio è dato dal prevalere in una determinata area e, normalmente nelle comunità che vi sono insediate, dalla legittimazione affettivo-tradizionale dei messaggi di comando che vengono proposti.

Regione ed antiregione trovano qui il loro primo discrimine. La regione appare qui essere rappresentata, vissuta e governata come "nazione", o luogo in cui si nasce, fisicamente ma soprattutto culturalmente. Ne sono elementi costitutivi: nascita, lingua, comunità, valori-simboli, territorio-ambiente, tradizione e continuità rappresentano la radice e la forza per affrontare il quotidiano, le sfide della competizione sociale, della tradizione, della differenziazione culturale e della sfida che oppongono le forze della natura. L'identità dei membri della comunità avviene attraverso la forza della "sacralità" della persona cui si riconosce la capacità ed il diritto di esprimere comandi. Se in passato questa forma di potere-dominio distingueva nettamente ed idiomáticamente fra *principe e sudditi*, nella società e nella cultura attuale, la presenza

di una relazione di potere-dominio tradizionale su un territorio corrisponde ad una legittimazione di carattere sacrale-affettivo degli ordinamenti e dei poteri dirigenziali analoga alle forme passate per quanto riguarda la natura della giustificazione; tale relazione convive invece con la legittimazione razionale-legale dello stato nel quale la regione a carattere tradizionale è inserita. Si tratta di una convivenza più o meno dialettica; e tale dialettica genera e tiene vive le richieste più o meno forti e diffuse di autonomia.

7. Il potere statale: calcolo e diritto contro la patria regionale

Vi è, quindi, l'agire sociale, l'identità e l'appartenenza territoriale fondate sulla legittimazione che proviene dalla legalità, legittimità fondata, pertanto sulle norme oggettive, condivise, sanzionate ed applicate secondo le procedure burocratiche, nonché sulle norme che regolano i rapporti del mercato che agisce obbedendo al calcolo. Questo tipo di appartenenza caratterizza il territorio e le comunità che si definiscono prevalentemente come stato. Si tratta, qui di un'appartenenza che si differenzia da quella comunitaria.¹ Questa forma di relazione sociale e culturale persegue degli obiettivi affermati nella legge fondamentale e costituzionale dell'organismo politico che corrisponde a quel territorio, obiettivi che si pongono sul piano di una formulazione astratta ed universale, intesi a garantire il rispetto dei diritti umani, di uno sviluppo economico, sociale e culturale comune in base alla regola della solidarietà. Questo quadro territoriale ricomprende, di norma, ambiti territoriali più ridotti ai quali corrispondono identità specifiche di carattere comunitario, con un potere-dominio di riferimento a prevalente connotazione affettivo-tradizionale.

I movimenti regionalisti attuali tendono a considerare la dimensione statale prevalentemente in chiave antagonistica, come se lo stato tendesse, per sua stessa natura, a limitare se non a negare l'autonomia dell'identità e dell'appartenenza comunitaria regionale.

In realtà, lo stato è, a sua volta, pur facendo prevalere la legittimazione legale, burocratica e delle decisioni assunte tenendo

¹ Pollini G., *Appartenenza e identità. Analisi sociologica dei modelli di appartenenza sociale*, F. Angeli, Milano 1987, vedi, in particolare il capitolo: "L'appartenenza alla comunità nazionale: territorialità, cittadinanza ed eguaglianza".

conto delle regole del mercato, si rifà, a sua volta, ad elementi del mondo della vita (o *Lebenswelt*), quali l'amor di patria, il fatto di essere nazione (o terra che ci ha dato la nascita), la condivisione della lingua, la comune storia, la cultura nonché una comune visione del mondo.

Come si è detto, ed anche ciò fa parte della visione del mondo e della crisi cui essa è soggetta nel nostro paese, il regionalismo sembra maturare, nel nostro paese, una sorta di idiosincrasia nei riguardi dello stato, evidenziandone la rigidità, la tendenza a negare le specificità culturali delle regioni in cui lo stato si articola, l'inefficienza e la corruzione, l'incapacità di utilizzare adeguatamente le risorse comuni. Insomma, entità come governo, legislazione statuale, burocrazia, giustizia, esercizio, vengono considerate ostili a ciò che invece possono attuare autonomamente le patrie regionali.

L'avversione allo stato da parte delle realtà regionali può radicarsi sia nella forte presenza della tradizione, dell'affettività comunitaria e nella simbolica territoriale e culturale che a questi elementi è legata. Tuttavia, tra i fattori che favoriscono la nascita degli attuali movimenti regionalisti vi è indubbiamente anche la dimensione carismatica della legittimazione del potere.

8. Il potere di sentimento, fede, novità e sovvertimento

La legittimazione di un dominio-potere in qualche misura carismatico sta certamente alla base anche del leghismo italiano. Si riscontrano nelle dinamiche del movimento leghista sia la dedizione alla persona del leader, anche se non sempre si riscontrano la convinzione che tale leader possieda poteri magici, taumaturgici, qualità eroiche, eccezionale forza spirituale; gli adepti credono certamente che il loro leader possieda, invece, straordinaria capacità di parlare, di individuare il nuovo, al di là del quotidiano, di ottenere atteggiamenti di dedizione emotiva. Certo, il tipo puro della legittimazione carismatica rappresentata dal testo weberiano¹ non permettono di utilizzare la figura del profeta o dell'eroe di guerra, forse meglio quello del demagogo. La connotazione irrazionale degli ordinamenti costitutivi del movimento carismatico aiuta a comprendere uno degli elementi

¹ M. Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*, op. cit., pp. 555 ss.

strutturali di questo tipo di agire sociale, come pure quella della cieca fiducia nella lotta che il movimento deve condurre.

Un elemento non secondario ed anche caratteristico del movimento carismatico è rappresentato dal suo legame-non legame col territorio. Se, per alcuni di questi movimenti, il territorio non rappresenta una variabile di riferimento (il cristiano della chiesa primitiva è invitato a considerare come non influente il suo legame con la patria terrena: "il mio regno non è di questo mondo"), altri movimenti, il popolo ebraico con la terra promessa, il cristianesimo medievale con Cristianopoli, la liberazione della terra santa, il Sacro Romano Impero, esprimono una forte simbolizzazione ed una altrettanto forte legittimazione del potere carismatico quale legame al territorio. Come sempre succede per le reti di relazione sociale, si tratta di una prevalenza di caratteri e di forme di legittimazione. Nel potere carismatico si fondono, infatti, elementi tradizionali, affettivi a quelli più tipicamente legati alla straordinarietà, all'emozione, all'esperienza sacrale vissuta attraverso la dedizione al leader, alla fiducia cieca nella bontà e nella irrinunciabilità della causa, elementi che fanno apparire la realtà che si rifà alla razionalità politica, giuridica come atteggiamento profanatori del proprio mondo considerato sacro.

Nel caso del movimento leghista, la specifica dimensione carismatica che lo caratterizza, aiuta a comprendere la particolare dimensione e simbolizzazione territoriale alla quale questa ideologia si riferisce. La Padania è, infatti, un riferimento più simbolico che geografico. I suoi confini sono dettati più dal contenuto della protesta contro lo stato, dalle motivazioni addotte quale giustificazione della secessione che non da una determinazione oro-geografica. Benché vengano indicati elementi territoriali, il fiume Po, il Nord, la Padania appunto, si tratta di elementi in cui sulla esatta conterminazione geografica prevale la generica espressione simbolica. E' questa indeterminatezza a permettere l'equivoco di una secessione che non può contare sui numeri ma che può agitare una bandiera capace di muovere un popolo, il popolo che ha quale unico punto di riferimento non la legge fondamentale dello stato, non i conti duri dell'economia, non l'alternativa di uno stato con leggi, governo, esercito, burocrazia, imposte e giurisdizione quanto piuttosto e solo la bandiera dell'emozione, del messaggio emotivo ed affettivo, i timori del diverso, la fiducia nell'uomo legato per origine o per apparte-

nenza “giurata” alla terra chiamata Padania, dove fiume, virtù di popolo, visione eudemonistica della comunità, insomma il mondo della vita (o *Lebenswelt*) sono l'unica possibile identità, relazione sociale e visione del mondo.

Non vale, per questa dimensione culturale della regione, il confronto ed il dibattito razionale, a meno che i singoli ed il movimento non escano dal loro mondo autistico, dal trance carismatico.

Se questa tipologia socioculturale e territoriale non propone qualcosa di fondamentalmente nuovo, qualcosa che la sociologia non abbia sinora riscontrato, almeno in analogia, quella realtà che l'analisi degli autori del post-moderno propone, mi sembra esigere una sorta di nuovo idealtipo per impostare la comprensione di un modello di agire e di relazione sociale che sembra essere oggi piuttosto diffusa.

9. Il potere della confabulazione senza fine e senza rilievo

Il potere - dominio di questa azione e relazione sociale si fonda sulla capacità di narrare o di rappresentare, con il linguaggio scritto, con la parola, con l'immagine e con i simboli dell'arte senza rinchiudersi dentro le esigenze della finalizzazione, della logica, della dimostrazione, della norma e dell'etica. A legittimare la risposta di obbedienza (ma anche tale espressione va riformulata, potremmo parlare di “coinvolgimento nel discorso”) è la commistione di tradizione, affettività, modernità, una commistione efficace in quanto allusiva, empatica, razionale nelle connessioni proprie del linguaggio ma che escludono la consequenzialità illuministica, della razionalità da scopo, dell'appartenenza politico-giuridica, amministrativa e della stessa cultura di un popolo, di una visione del mondo con elementi strutturali riconoscibili. Una visione del mondo senza cogente struttura, identificata con il linguaggio, che comunica con un'empatia che poggia sulla indefinitezza e sulla stimolazione dell'occasionale assunto come valore, provvisoria emozione.

La regione cui questo tipo del potere si rivolge è indefinita nelle conterminazioni geografiche ma non lo è per gli elementi che questa comunicazione sui generis, vorrei dire, questo fiume continuo di comunicazioni emozionali, narrative, allusive, evoca senza sosta. Una regione che vive mentre l'emozione vive e scompare con essa; una regione dall'appartenenza cangiante,

come la ritmica quasi imprevedibile del videogioco, dell'alluvione televisiva e dei media. Un territorio senza confini, un territorio senza diritto, senza etica apparente e strutturata. Anche se, poi, come ogni dimensione umana, un'etica la possiede: forse quella di desiderare di non averne.

Forse, ma si tratta di una semplice e non comprovata ipotesi, questo tipo quasi puro di azione e di relazione sociale mira a quella liberazione dal vincolo, alla negazione stessa del sociale e della relazione nel tentativo di ripartire da una condizione di libertà che né la ragione, né l'irrazionalismo, né il nichilismo, forse perché sottintesero un'ontologia ed un'etica, riuscirono a garantire.

Nascerà, allora, da questo comunicare senza verità e senza etica una alternativa visione del mondo? Mai, forse, come oggi, in questo mare senza stelle, in questa regione senza oriente, Ulisse si sente assetato di orizzonti ed insieme tormentato dal desiderio della terra dei padri.

10. Regione o antiregione? *Verantwortungsethik*

Le considerazioni che ho tentato di elaborare, sono, almeno nella intenzione, prive di una preconcepita valutazione etica. Esse sono, ovviamente ed inevitabilmente, influenzate dalla personale visione del mondo, destino al quale nessuno studioso può sottrarsi.

Detto questo, non credo di poter dare una risposta al problema che mi è stato posto. Ne volevo solamente toccare alcuni lati per aprire interrogativi e per tentare di approfondire alcuni sentieri di ricerca.

Per dire fino in fondo ciò che penso, due sono gli orientamenti che cerco di anteporre al mio lavoro scientifico. Il primo poggia sulla constatazione che non vi sono determinismi storici, paradigmi conoscitivi che plasmino e condizionino la creatività e la libertà dell'uomo nella storia. Il secondo non è dimostrabile, ma corrisponde a quel richiamo che, in fondo a loro stessi, condividono tutti coloro che credono e combattono per i diritti dell'uomo, ovvero l'aspirazione ed il tentativo di essere fedeli alla *Verantwortungsethik* o etica della responsabilità. E' difficile conciliare quest'ultima con la cultura del nichilismo dei valori, con una teoria politica, sociale e culturale che renda relativa ogni appartenenza, ogni simbolica del passato ed ogni attesa

per il futuro. Anche se essa, alla fine può, non necessariamente, ma può rivelarsi produttiva.

“Un grido si sente in Seir di Edom.

Sentinelle, quanto è lunga ancora la notte?

Viene il mattino, ma ancor è notte.

Se volete chiedere ancora, tornate e chiedete”.

“Il popolo al quale ciò fu detto ha continuato a chiedere ed ha continuato ad insistere per più di duemila anni e noi conosciamo il suo sconvolto destino.

Da ciò vogliamo trarre insegnamento.

Con il desiderio e la costanza solamente non si riesce; facciamo in altro modo: applichamoci al nostro lavoro e rispondiamo all'esigenza del giorno, sia come uomini sia per la professione che pratichiamo. Il che è semplice e chiaro qualora ritroviamo ed obbediamo al demone che tiene le fila della nostra vita”.

Regione o antiregione? La risposta non può scaturire da un freddo o documentato ragionamento. Essa può venire solamente dal dosaggio di affetti, sentimenti, emozioni, strumenti e peso delle finalizzazioni, dal destino legato al carisma ed alla storia che in questo dilemma si celano. Ma anche dalla dose di *Verantwortungsethik* che alberga in noi e che noi siamo in grado di far scaturire e crescere in questo mondo forse meno post-moderno di quanto esso non si sforzi di apparire. Allo studioso, al politico, al cultore dell'arte spetta individuare ed ascoltare il demone suo, ovvero l'etica della sua responsabilità.

DIALOGO E ONTOLOGIE REGIONALI

Elio Franzini

Per un filosofo, in particolare per chi si sente vicino a quella corrente della filosofia contemporanea che, sulla scia di E. Husserl, è chiamata “fenomenologia”, parlare di “regionalismo” è, come suol dirsi, un invito a nozze. Infatti il punto di partenza di questa filosofia rifiuta ogni impostazione metafisica o teorica e si limita a voler descrivere il rapporto di esperienza che si instaura tra gli atti del soggetto e il mondo che lo circonda.

Ma, appunto, come si diceva, dal momento che non si vuole costruire una metafisica, parlare di “mondo” in senso assoluto è impossibile poiché non si può avere l'esperienza di una totalità. Dobbiamo dunque descrivere l'esperienza delle varie regioni dell'essere, così come questo essere si dà ai nostri atti, al nostro sguardo, alla nostra attività di coscienza. “Ontologia”, termine caratteristico della meditazione filosofica, indica allora non l'assoluto bensì, al contrario, la consapevolezza che la verità si apre soltanto a sguardi “regionali”, variati, differenti, stratificati. Inoltre, ed è un'ulteriore indicazione sulla “regionalità” della fenomenologia, l'essere non è un'entità vuota, indifferente, priva di qualità: è invece un insieme di differenze che “stimolano” differenti atteggiamenti da parte dei soggetti. Sono dunque le regioni stesse da cui l'essere è costituito, cioè le sue varie e molteplici specificità qualitative, a indurre una differenza dello sguardo, una rete di diversificati atteggiamenti descrittivi.

E' evidente che il pericolo di un atteggiamento metafisico impone, in filosofia, il regionalismo: non si rigetta la cosiddetta unitarietà del vero ma ad essa si giunge soltanto considerando l'ontologia, cioè la scienza dell'essere, come il senso stesso di un'esperienza variata, attenta sia alle qualità del mondo sia agli atteggiamenti dei soggetti. E' tuttavia altrettanto evidente il pericolo insito in questa posizione: pericolo che Husserl chiama “solipsismo”. Ovvero: la “regionalità” rischia di diventare “solipsismo”, in cui il soggetto è solo con se stesso, scambiando per verità sia la regionalità del proprio sguardo sia la porzione di mondo o di qualità che tramite esso riesce a scorgere. Il solipsismo è un atteggiamento ingenuo poiché amplia a dismisura i confini

della psicologia, cioè del particolarismo individuale: è impossibile costruire, progettare l'essere (direi quasi per gli amici architetti vivere lo spazio e comprenderlo) rimanendo chiusi nell'intimità del proprio io, della propria comunità, del proprio punto di vista parziale. La centralità platonica dello sguardo non può fissare idee immutabili ma deve ammettere che il mondo è varietà: e che, dunque, il regionalismo può essere punto di avvio per un'impostazione che riconosca il senso dell'intersoggettività o, come preferisco dire, della dialogicità: dialogicità necessaria per comprendere, a partire dalle regioni dell'essere, che la varietà e la differenza sono il senso e la ricchezza dell'essere stesso.

Si può allora ripartire da una definizione che meglio inquadri il senso del "regionalismo": la descrizione delle varie regioni dell'essere va posta in un contesto in cui, per acquisire la propria identità, il proprio punto di vista, è sempre necessario la sguardo e la presenza dell'altro, della differenza. In particolare ciò si verifica quando le regioni con cui dialoghiamo sono realtà storiche, comunitarie, culturali, spirituali, che agiscono in virtù di motivazioni intersoggettivamente fondate, là dove il dialogo è anche capacità genetica e progettuale, in cui l'interpretazione è costruzione di nuove connessioni - di nuovi dialoghi - tra le regioni descritte.

E' evidente che, il dialogo, per essenza, e non solo per le occasioni contingenti della storia, vive sempre il pericolo del fallimento o dell'inutilità: è solo un ingenuo presupposto ideologico che sia sufficiente dialogare per instaurare una pace e una felicità universali. Invece, quando le differenze, le ontologie regionali, appunto, devono continuare a sussistere fra le culture, proprio perché il dialogo stesso è fondato su differenze, tali differenze possono essere così radicali e profonde che possono contemplare, ed è la più rilevante differenziazione dalla tolleranza, il *rifiuto del dialogo*, anche senza cadere nell'intolleranza. Il dialogo non è infatti un fluire, più o meno ordinato, di domande e risposte, di interpretazioni linguistiche, bensì una *struttura logica*, che ha condizioni, funzioni, strati. Se viene meno questa struttura logica, cioè il piano paritetico delle istanze dialoganti, ciascuna delle quali ha le sue ragioni culturali, non ha senso dialogare, perché il dialogo si trasformerebbe in confuso fluire di tracce o di differenze, e non nell'esibizione del loro senso concreto.

Dialogo è allora, seguendo le indicazioni di Michail Bachtin, in primo luogo, un processo di *comprensione rispondente* che si verifica tra *soggetti spirituali*, tra regioni spirituali, abbiano essi una valenza oggettiva, come i testi o le opere, o siano invece persone, soggetti corporei che comunicano con l'intera sfera dei loro sensi. Il dialogo mostra il carattere *eterogeneo*, non eteronomo, di ogni regione, essere umano o oggetto culturale complesso, che esistono solo nell'incontro con l'altro, appunto nella dimensione dialogica.

Quando Bachtin parla di *persona* come soggetto del dialogo l'uso del termine sembra ricordare quello di Husserl: non si tende infatti a una "soggettivizzazione" dell'io bensì, al contrario, a dimostrare che si ha io personale, io dialogico solo nel rapporto con l'altro, nello scambio io-tu all'interno di una relazione in cui l'empatia, cioè il sentimento di affinità con l'altro, è sempre connesso alla *extralocalità*, al sentimento della differenza come elemento produttivo. Il principio dialogico non si riferisce così soltanto a un metodo o solo a degli oggetti ma a una interazione costitutiva, in cui un atteggiamento (metodico) risulta connesso a sfere (oggettive, esperienziali) qualitativamente orientate in senso spirituale.

La comprensione dialogica non è un rispecchiamento passivo ma un atteggiamento costitutivo, il "trasferimento dell'esperienza vissuta su un piano completamente diverso di valore, in una nuova categoria di valutazione e di forma"¹. Siamo su un piano espressivo, parlante, simbolico, un piano *comunitario*, dove nessun partecipante svolge un ruolo passivo, dove l'esserci personale costituisce il substrato storico e sociale.

Il principio dialogico è così, essenzialmente, un piano di *costituzione di valori*, valori che si determinano nella relazione con l'alterità, a partire dal corpo, dal suo gesto e dalla sua voce. Per il principio dialogico, dunque, "è impossibile concepire l'essere al di fuori dei rapporti che lo legano all'altro"². Bachtin afferma che l'uomo ha un assoluto bisogno "estetico" dell'altro, "dell'altrui attività di visione, memoria, riunione e unificazione

¹ M. Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*, a cura di C. Strada Janovic, Einaudi, Torino 1988, p. 92.

² T. Todorov, *M. Bachtin. Il principio dialogico*, Einaudi, Torino 1990, p. 129.

che, sola, può creare la sua personalità esteriormente compiuta; questa personalità non ci sarà, se l'altro non la creerà"¹. E' una visione ontologica in cui l'essere è sempre un "essere per l'altro": un'ontologia assolutamente priva di staticità, in cui, al contrario, *il movimento ontologico del dialogo è il divenire stesso dell'esperienza spirituale intersoggettiva*, un piano comunicativo proprio all'esperienza dell'uomo, alla vita stessa.

Va inoltre sottolineato che l'Io e l'Altro - il Tu - mantengono una differenza "regionale", ed è propriamente la differenza a costituire il carattere *produttivo* del dialogo: non si tratta di tollerare l'altro assimilandolo a se stesso ma di instaurare uno scambio comunicativo concreto, in cui sono le differenze a mantenere viva la specificità assiologica dell'ontologia del dialogo. Dialogare significa rendere produttive (espressive, simboliche, ecc.) le differenze, facendole sussistere come tali, riconoscendo loro un'autonomia, un senso, una specificità culturale.

Il dialogo deve rendere *evento* ogni incontro con l'altro: tale produttività non si pone in una mera fusione ma nella consapevolezza delle tensioni che le differenze generano. Particolarmente evidente a livello estetico-artistico, questo principio vive in primo luogo nel dialogo con l'altra cultura. Non si devono affatto, sostiene Bachtin, operare semplici "trasferimenti" o esercitare una comprensione che potremmo chiamare "tolle-rante", che rischierebbe di trasformarsi, e ridursi, in una mera "duplicazione". Il principio dialogico si definisce invece come una *comprensione creativa*, che "non rinuncia a sé, al proprio posto nel tempo, alla propria cultura, e non dimentica nulla"².

Il principio dialogico non costituisce dunque regole causali, non è punto archimedeo per una logica formalmente priva di contraddizioni, non ha al suo interno una stringente necessità storica, non risolve le parti in un tutto tollerante, più o meno definito. D'altro lato, neppure è il trionfo di un esasperato relativismo poiché manifesta una forte esigenza assiologica, la determinazione di un piano di valori all'interno del quale la logica stabilisce la griglia per i contenuti offerti dall'esperienza, contenuti spirituali, culturali, personalistici, che organizzano il

¹ M. Bachtin, *L'autore e l'eroe*, cit., p. 33.

² Ivi, p. 347.

senso stesso di quella logica, in virtù della quale l'alterità e la differenza sono su un piano di accrescimento del senso: è una *logica della comunicazione spirituale* che precede, fondandola, la formazione delle singole comunità "regionali" storiche e culturali¹.

Quando si parla di "cultura" si intende allora il piano costitutivo delle comunità intersoggettive, della sfera spirituale delle persone. Ed è su queste basi che possiamo scendere, come suol dirsi, nel concreto, approfondendo il senso della nostra cultura, di una cultura "regionale" che chiamiamo "europea", che nasce da una serie di ben differenziati apporti specifici, che traggono il loro carattere dialogico non da un'identità assoluta ma da alcune basi comuni originarie, sul cui fondamento le differenze che si manifestano non costituiscono più elementi di frattura insanabile.

L'atteggiamento del filosofo non deve qui stabilire norme di comportamento: rischierebbe di ergersi a macchietta del sovrano platonico o a ridicolo utopista. Non deve, in altri termini, stabilire gerarchie di valori bensì solo analizzare come si stabiliscono le determinazioni di valore: non può quindi scegliere un modello di cultura o di interazione culturale bensì descrivere i modi concreti che rendono possibile un dialogo tra culture.

Non è dunque possibile, né sarebbe corretto, offrire una "ricetta" pragmatica capace di insegnare alle culture regionali europee il dialogo con le altre culture. Il contatto fra culture si è peraltro storicamente sviluppato secondo linee fra loro molto diverse e in costante modificazione. Todorov, con ottima generalizzazione, osserva che la massima ignoranza dell'altro salva le culture in contatto, che tendono a chiudersi in sé. Salvezza che manca là dove, ed è il caso delle popolazioni autoctone d'America, una parte tende a distruggere fisicamente l'altra, eliminandone così la cultura.

Fra questi due estremi, che in verità non appartengono pienamente alla cultura europea, si pone un'ampia varietà di

¹ Sarebbe possibile, su questi temi, porre un'analogia, che peraltro avrebbe alcuni fondamenti storici, fra Bachtin e l'opera di M. Scheler *Der Formalismus in der Ethik und die materielle Wertethik*, pubblicata in prima edizione nel 1916. E' infatti qui esplicito il legame fra valori delle persone e valori della comunità.

rapporti, anche se si deve notare, ancora con Todorov, che la reciprocità è l'eccezione ben più che la regola¹. L'esempio culturale più significativo di un'interazione capace di unire, a suo parere, identità e differenza, è il concetto goetheano di *Weltliteratur*, di letteratura universale. Se l'arte può qui costituire il paradigma di una comprensione è perché nell'arte si ha l'esperienza di un approccio estetico-sensibile di uno spirito, di ogni regione spirituale, con un'alterità spirituale, con un'altra regione dello spirito: ma ciò non toglie che la comprensione debba e possa verificarsi in una sfera totalmente extra-artistica.

Goethe, allora, non è interessato alla mera ovvietà che ciascuno conosce le grandi opere di autori di paesi vicini, che hanno spesso forti affinità linguistiche, ma al fatto che alcuni fenomeni assumono una valenza *universale*. Si tratta - ed è questo il modello interpretativo - di partire dalla particolarità culturale - Husserl avrebbe detto da ciò che è *proprio*, dalla mia "appartenenza" - per approfondirla e trovare in essa caratteri universali, capaci cioè di esprimere un rapporto comunicativo con l'altro. A questo punto, l'altro non sarà più l'immagine di una estraneità assoluta bensì di una simile espressione dell'universale, di una simbolicità radicale in cui posso riconoscere la mia particolarità.

Nel suo *Divano orientale-occidentale*, Goethe ama descriversi come "un viaggiatore, per il quale è titolo di lode adattarsi con affetto alle consuetudini di una diversa popolazione, sforzarsi di assimilare l'uso linguistico, saperne condividere la mentalità e accogliere i costumi"². Goethe ben sa che il suo tentativo di costruire una letteratura universale è quello di un occidentale, di un europeo che guarda all'Oriente come se si trattasse di un mondo unitario, e per di più senza uno sguardo davvero specialistico: ma parlare di Oriente significa per lui entrare in contatto con un mondo la cui radice di senso, il cui substrato simbolico, può essere afferrato nella stessa comprensione di sé come soggetto spirituale. "Il supremo carattere della poesia orientale - scrive Goethe - è ciò che noi tedeschi chiamiamo *spirito*, l'elemento dominante di una guida superiore; in esso si

¹ T. Todorov, *Les morales de l'histoire*, cit., p. 120.

² W. Goethe, *Divano occidentale-orientale*, Boringhieri, Torino 1968, p. 236.

riuniscono tutte le altre qualità; senza che alcuna, affermando un suo speciale diritto, riesca a prevalere". Questa profonda affinità non deve nascondere le differenze, l'ammissione cioè di una necessaria varietà e polifonia culturale, in virtù della quale, per esempio, lo "spirito degli Occidentali" non potrà mai capire "la sottomissione spirituale e corporale ai propri padroni e superiori"¹.

La conclusione che si può trarre attraverso Goethe non è quella di una "confusione" spirituale, in cui si è posti di fronte alla falsa antinomia tra una "ghettizzazione" dell'altro e un'assoluta pariteticità, su qualsiasi regione e in qualsiasi tradizione ci si trovi a convivere. Viene bensì in primo piano un'idea di universalità culturale in virtù della quale, come scrive Todorov, "bisogna che vi sia integrazione perché si possa parlare di una cultura (complessa), e non della coesistenza di due tradizioni autonome (da questo punto di vista, l'emigrazione è preferibile alla migrazione); ma la cultura integrante (e dunque dominante) dovrebbe, pur mantenendo la propria identità, arricchirsi attraverso l'apporto della cultura integrata, e scoprire il funzionamento, e non la piatta evidenza"².

Il problema conclusivo che qui si apre è dunque duplice. Richiede, in primo luogo, che si riassuma quel che la cultura europea può oggi offrire non agli orizzonti mutevoli di utopia ma al dialogo fra le regioni, le culture e le comunità. Va inoltre colto come le esperienze psichiche, intuitive, emotive che sono il primo approccio all'altro possano trasformarsi nella consapevolezza costitutiva di una comunità di senso che non sia solo estetico-emozionale, anche se originariamente fondata su questo piano sentimentale e sensibile.

L'Europa, ricordiamolo ancora una volta, è un insieme di regioni, di straordinarie differenze e identità, che nella sua storia si sono variamente bilanciate, costruendo sia periodi dialogici sia violente rotture delle sue unità fondative. L'Europa non può costituire un modello per il pianeta - appunto non può più permettersi di tollerare il diverso convinta della sua capacità di ordinarlo. Ma, allo stesso modo bisogna ribadire che l'Europa non ha fornito un modello culturale univoco. L'Europa *non è un*

¹ Ivi, p. 284 e 289.

² T. Todorov, *Les morales de l'histoire*, Grasset, Paris 1991, pp. 124-25.

continente dialettico (nel senso hegeliano): posizioni e negazioni non si fondono in negazioni delle negazioni capaci di assorbire le differenze. Non esiste, come invece è accaduto negli Stati Uniti (marcando la progressiva differenziazione dalle origini europee), un “sogno” superiore che unifica le istanze contrastanti, nessuna nuova frontiera dialettica. L'Europa, in quanto regionale, mantiene intatte le sue differenze, non le vuole assorbire in unità artificiali, in monologismi dialettici.

In questi suoi percorsi culturali ha però indicato una vera e propria necessità - una legge - del principio dialogico: perché il dialogo si instauri, perché la possibilità di comprendersi non sia fondata soltanto sulla buona volontà dei singoli ma radicata nei contenuti stessi, sono necessarie delle basi comuni, dei fondamenti di senso culturale.

E' ovvio che il problema si complica nel momento in cui le differenze culturali appaiono così assolute da non presentare alcun punto comune, al di fuori di quello generalissimo della animalità “razionale”. Ci si può dunque domandare: se è diverso il concetto di scienza o sapere, la tradizione del diritto, la religione, oltre che la lingua, la razza, ecc., è forse impossibile il dialogo ed è giusto esercitare esclusivamente la tolleranza? E' evidente che molte politiche di illuministica ghettizzazione politicamente corretta, caratteristiche degli Stati Uniti, risponderebbero in modo affermativo a questa domanda: le differenze sono incolmabili, sosterrebbero, e dunque il valore autentico è quello che impone di preservare la propria identità, all'interno di un quadro di differenze ben regolate da considerevoli analogie formali. La generalità del fatto che siamo tutti esseri umani (con tutte le giustificazioni possibili, che vanno dalla razionalità comune alla fratellanza in un unico Dio) deve garantire, per un buon senso comune etico, la sola tolleranza della differenza, accompagnata dalla buona coscienza, spesso falsa coscienza, del rifiuto del razzismo.

Tuttavia, se non si accetta questo minimalismo etico, che è peraltro estraneo alle culture delle regioni europee, e ai loro rapporti “interni”, è possibile trovare una sorta di precategoriale della cultura - dello spirito - cioè un carattere originario che possa rendere meno generica l'identità, costruendo al tempo stesso uno spazio dialogico per le differenze. Si è detto “precategoriale della cultura” e va allora precisato che con ciò si

intende un elemento primordiale, una sfera che mi appartiene in senso stretto, un “proprio” che tuttavia, in modo analogico, posso estendere all’altro. Questa appercezione per analogia è chiamata da Husserl *appresentazione*: non è un ragionamento né un atto di pensiero bensì un atto estetico originario, l’esplicitazione di un *logos del mondo estetico*, che agisce anche, come sua base, nel mondo che si è chiamato spirituale. Questa condizione di possibilità originaria (che in terminologia fenomenologica è un a priori del mondo della vita, del precategoriale) è allora il senso comunitario - e comunicativo - di ogni regionalità spirituale, in virtù della quale si implica un’esistenza reciproca dell’uno per l’altro: sono questi *atti sociali* a costituire la base comune per fondare qualsiasi comunicazione possibile fra persone.

Husserl, nelle sue *Meditazioni cartesiane*, affronta esplicitamente il problema dell’altra cultura e della comunicazione con essa¹. Afferma così, in primo luogo, che l’accessibilità al mondo della cultura non è incondizionato come quello al mondo della natura degli uomini in quanto realtà psicofisiche. L’approccio alla cultura “altra” è *condizionato per essenza*: vi è cioè la necessità di operare uno sforzo di comprensione, di far agire quella “comunanza comunicante” che fonda la dimensione dello spirito. Infatti nel mondo-ambiente, nel mondo-regione di ogni uomo vi è in primo luogo spazio per la propria cultura, per la struttura sociale che lo ha storicamente formato: può accedere con una certa immediatezza al passato della sua cultura e delle culture vicine e, di conseguenza, sentirsi parte di una tradizione che possiede una sua propria organicità.

Questa immediatezza del rapporto con il passato è impossibile per le persone di altra tradizione culturale, o per l’europeo di fronte all’alterità culturale. Il dialogo, così come lo si è inteso sino a questo punto, è allora, di fronte alla cultura altra, davanti alle differenze culturali, una costituzione *mediata* dell’alterità: la sua autenticità implica una serie di strati che, pur fondati sull’estetico, sul sensibile, non possono a esso limitarsi, proprio perché il senso è stratificato. Si potrà allora dire che, in primo luogo, andranno compresi gli uomini del mondo “altro”,

¹ Si veda il paragrafo 58 delle *Meditazioni cartesiane* di Husserl (Bompiani, Milano 1989).

in generale, in quanto uomini di un certo, specifico mondo di cultura. E' a partire da questa embrionale forma di riconoscimento della differenza che si dovranno cercare di comprendere, cioè di individuare e descrivere, il più ampio numero possibile degli strati di senso culturale del *presente* della cultura altra, per poter poi accedere agli strati del *passato*, che verranno a loro volta utilizzati per accedere nuovamente al presente.

Perché ciò accada sono forse necessari due passaggi. In primo luogo si presenta la possibilità di una costituzione originaria del nostro mondo circostante, in cui si afferma il carattere razionale e comunicativo proprio a qualsiasi essere umano, che viene qui riconosciuto in quanto capace di riflettere sulla natura e sul rapporto che con questa instaura. Non siamo così di fronte a una possibilità che impone una sorta di imperialismo della ragione bensì, più semplicemente, un risultato culturale del regionalismo europeo *che si presenta come possibilità universale*: la verità del mondo, la sua evidenza "naturale" offrono un campo, un orizzonte di riflessione in virtù del quale questo mondo, questa natura si rivelano *per noi*, terreno comune di processi il cui svolgimento implica *per essenza* l'altro, il suo punto di vista differente.

In secondo luogo, sulle basi di questa possibilità *comune*, è possibile approfondire i mondi dell'alterità e della differenza a partire dalle specificità culturali del presente, per poi risalire a quelle passate, all'interno di una costituzione "seconda" che ha al suo centro il mondo della cultura.

Per concludere, dunque, il regionalismo ha senso solo se si fonda sulla dialogicità culturale, solo se comprende che il dogmatismo e il relativismo conducono a posizioni che sono comunque all'interno di un orizzonte monologico, per cui, si può aggiungere, il migliore dei relativismi tolleranti altro non è se non l'accettabile opposto di un dogma, non uscendo da un alone definitorio "in negativo". Lo stesso pluralismo puro e semplice rischia di risolversi nella somma aritmetica delle voci, che può rivelarsi come una sostanziale assenza di ascolto: "numerosi soggetti si esprimono, ma nessuno tiene conto delle proprie divergenze con gli altri"¹.

¹ T. Todorov, *Critica della critica*, Einaudi, Torino 1986, p. 184.

L'Europa ha già proposto questi modelli di relazione (o di assenza di relazione) con le altre culture, e probabilmente, là dove ha ragionato, già ha colto il loro fallimento spirituale, nell'incapacità di costruire una relazione comprendente, che non si limiti a tollerare ma comprenda, che arricchisca il senso delle proprie reciproche identità. Il passo decisivo si pone forse, allora, nella capacità di applicare il senso razionale della costituzione della cultura "altra", come momento della costituzione del mondo spirituale, a una nozione che è *logica, fondativa, essenziale*, e non psicologica, sociologica, contingente: sulla nozione di *coesistenza (Koexistenz)*. Coesistenza che è "la pienezza della forma temporale intersoggettiva che si realizza nella distanza temporalmente accomunata delle esistenze vive, per se stesse primordiali ed accentrate nel loro proprio tempo di vita". Coesistenza che non è, per Husserl, "un vuoto essere insieme, ma per me un esserci-per-me, un esserci a me 'comune', in modo tale che il mio esserci, presentificando in sé un altro, esperisca ed insieme possa esperire che esso si esperisce come presentificante"¹.

Il dialogo non è una forma vuota, un'asettica cornice ma una rete di esperienze di riconoscimento - corporee, concrete, storiche, spirituali - fondate sulla costituzione di un comune orizzonte intersoggettivo, che a sua volta presuppone la comunanza originaria di una empatia, di un sentire che è un sentirsi comune. Relativismo, dogmatismo, pluralismo ghetizzante non sono in grado di estendere gli *habitus* del riconoscimento della propria identità e delle differenze altrui, differenze che sono sempre di più, e sempre di nuovo, fra le fondamentali esperienze dell'uomo europeo, nell'orizzonte fondativo, per lo spirito, di una necessaria *coesistenza*. Che è appunto il destino storico dell'Europa.

¹ E' un passo di un manoscritto inedito di Husserl citato da G. Piana, *Esistenza e storia negli inediti di Husserl*, Lampugnani Nigri, Milano 1965, p. 39.

REGIONALISMO E ANTIREGIONALISMO: THOMAS HARDY E V.S. NAIPAUL

Yvonne Bezrucka

Inizierei la mia relazione con una considerazione sul titolo del convegno: regionalismo ed antiregionalismo. La mia lettura non è infatti quella disgiuntiva che individua i due termini contrapponendoli binariamente l'uno all'altro, perchè penso sia più produttivo focalizzare la nostra attenzione su ciò che i termini hanno in comune - il regionalismo - che può in sé sussumere una gamma di molteplici significati che derivano dall'interazione di soggetto e luogo¹. Ho già, in certo modo, accennato a questo tema con la relazione dello scorso anno in cui ho declinato il concetto di regionalismo nei termini di un auspicabile multiculturalismo. Un regionalismo sì quindi di resistenza, ma aperto e dialogante con la cultura istituzionale dei grandi sistemi simbolici, ben rappresentato dall'*afrikaner* Coetzee e dalla scrittrice Jeanette Winterson².

Fatta questa dovuta premessa, vengo al soggetto di quest'anno, facendo mio il termine di "regionalismo dinamico" coniato da Franco De Faveri³. E' infatti proprio della necessità di un regionalismo dinamico che voglio parlare, esaminando i gradi di regionalismo presenti in due autori che si prestano bene a considerazioni di questo tipo: Thomas Hardy e Vidiadhar Surajprasad Naipaul.

* * * * *

¹ Quale, ad esempio, la linea di ricerca accennata al Convegno di Arco 1996 dal professor Erminio Gius in cui si istituiva l'interessante legame tra il luogo, identificato o eletto a luogo di appartenenza e il corpo materno di cui esso sarebbe una proiezione velata. Cfr. Erminio Gius, "La costruzione sociale dell'identità e dell'appartenenza ambientale", in Yvonne Bezrucka, *Le identità regionali e l'Europa*, Luoghi/Edizioni, Trento 1997, pp. 61-83.

² Cfr. Y. Bezrucka "Letteratura e canone: le ragioni dell'identità culturale. Jeanette Winterson e J.M. Coetzee", in *Ibidem*, pp. 95-104.

³ *Ibidem*, p. 43.

Thomas Hardy, nasce nel 1840 nel Dorset. Figlio di un costruttore e di formazione architetto, adotta il nome storico di una delle regioni dell'antica eptarchia inglese, il "Wessex" per conferire in tal modo, cito indirettamente dalla Prefazione di *Far from the Madding Crowd*, una unità di luogo che si confà ad una serie di romanzi che egli definisce con l'aggettivo *local*¹ e che trattano di una regione "in parte reale, in parte di sogno"², grosso modo corrispondente alla zona sud-ovest di Londra, che può anche talvolta arrivare fino a, o anche ad includere, la Cornovaglia³. La regione include le contee di Berkshire, Wilts, Somerset, Hampshire, Dorset e Devon. Hardy ambienta la maggior parte dei romanzi nel natio Dorset⁴.

Il Dorset presenta una morfologia varia, a sud è lambito dal mare, al centro troviamo un brullo altopiano calcareo adatto alla pastorizia, a nord del quale c'è la fertile valle di Blackmoor bagnata dal fiume Stour, ed infine la sabbiosa brughiera che Hardy chiama Egdon. La regione era nel secolo scorso una regione prevalentemente agricola (con singole industrie per la produzione del sidro e per la lavorazione della pietra e dei marmi), la cui popolazione era soprattutto dedicata alla pastorizia⁵. La povertà del luogo - il Dorset è nel XIX secolo una delle contee meno industrializzate del notoriamente ricco sud - contribuisce però alla sopravvivenza ed al mantenimento "di vecchi usi e superstizio-

¹ Si veda la prefazione di Thomas Hardy a *Far from the Madding Crowd*, Penguin, Harmondsworth 1978 [1874], p. 47.

² *Ibidem*, p. 48.

³ Per lo status della *country novel* a metà del secolo XIX si veda: Merryn Williams, *Thomas Hardy and Rural England*, Macmillan, London 1972, cap. 4.

⁴ L'inclusione della Cornovaglia è l'unica discrepanza con il Wessex anglosassone, come rileva Denys Kay-Robinson, *Hardy's Wessex Re-appraised*, David & Charles, Newton Abbot 1972, testo necessario per l'identificazione delle indicazioni topografiche nei testi hardiani.

⁵ A seguito delle due grandi depressioni agricole del 1875-1884 e del 1891-1899 e in conseguenza all'abolizione delle *Corn Laws* negli anni '40 che permetteranno di importare grano straniero in caso di difficoltà, l'economia cambierà e gli agricoltori della zona saranno costretti a trasformare la destinazione economica della loro terra introducendo il più redditizio allevamento del bestiame.

ni”¹, cioè dell'afflato caratteristico di questo luogo che costituirà anche il carattere peculiare della narrativa hardiana. Se però questo binomio dovuto alla “seclusion and immutability”² della zona è sempre presente nei romanzi di Hardy, a farci dubitare di un'interpretazione della narrativa hardiana in chiave soltanto nostalgica, di rammarico per il tramonto di un vecchio mondo rurale e delle sue tradizioni, su cui i critici spesso tornano³, vi sono alcune affermazioni di Hardy stesso. Benché pienamente conscio che i nuovi rivolgimenti dovuti all'avanzare della civiltà industriale comportino per gli abitanti della zona il “losing their individuality” lo scrittore non manca di constatare che questo è comunque il prezzo da pagare al progresso, nella certezza che: “E' soltanto un vecchio adagio che vuole che progresso e pittoresco non si armonizzino. [...] Aspettarsi da loro [i lavoratori del Dorset] di rimanere fermi e all'antica per il piacere degli spettatori romantici sarebbe troppo.”⁴ In realtà la questione appare ben più complessa, essendo i giudizi, come Hardy avverte, spesso l'esito dell'arroganza e condiscendenza interpretativa di chi è, in realtà, estraneo.⁵

¹ Merryn Williams, *op. cit.*, p. 111. Essa nota anche che tra gli anni 1841 e 1901 il 76% dell'incremento naturale della popolazione veniva assorbito dall'emigrazione, iniziata dopo l'introduzione della linea ferroviaria che raggiunge Dorchester nel 1841. Per l'esame delle varie superstizioni e dei meccanismi apotropaici presenti nel romanzo si veda: F.B. Pinion, *A Hardy Companion. A Guide to the Works of Thomas Hardy and their Background*, St. Martin's Press, New York 1968, pp. 131-33.

² Thomas Hardy, “The Dorsetshire Labourer”, *Longman's Magazine*, July 1883, citato da M. Williams, *op. cit.*, p. 113.

³ Si veda ad esempio lo studio di Enrica Villari, *Il vizio moderno dell'irrequietezza*, Adriatica, Bari 1990, che definisce l'interpretazione di Hardy quale nostalgico celebratore del mondo rurale un equivoco della critica.

⁴ Thomas Hardy, “The Dorsetshire Labourer”, *op. cit.*, p. 113, mia traduzione qui e dove non altrimenti specificato.

⁵ Hardy significativamente dice: “The happiness of a class can rarely be estimated aright by philosophers who look down upon that class from the Olympian heights of society. Nothing, for instance, is more common than for some philanthropic lady to burst in upon a family, be struck by the apparent squalor of the scene, and to straightway mark down that household in her note-book as a frightful example of the misery of the labouring classes”, in Harold Orel, *Thomas Hardy's Personal Writings*, Basingstoke, Macmillan, London 1967, p. 169.

Alcuni luoghi epitomizzano per Hardy la quintessenza del Wessex. Ascoltiamo la descrizione della brughiera di Egdon in *The Return of the Native*, definita, nel titolo del capitolo da cui ho tratto la citazione, “Un viso su cui il tempo poco incide”:

Qui per lo meno v'erano fatti chiari riguardanti il paesaggio - prove di vasta portata produttrici di soddisfazione sincera. L'indomabile e ismaelitica cosa che Egdon era ora, era ciò che essa era sempre stata. La civilizzazione era il suo nemico; da sempre, dagli inizi della vegetazione, la terra aveva indossato lo stesso antico vestito marrone, l'abito naturale e invariabile di quella particolare conformazione. Nel suo venerabile unico mantello vi era una certa vena di satira per la vanità umana riguardante gli abiti.¹

Le peculiarità umane, geografiche e storico-mitiche rappresentano quindi l'insieme dei valori che rendono il Wessex un luogo “perfettamente in accordo con la natura umana - né spaventoso, né odioso, né brutto: nemmeno comune, insignificante, o docile; ma come l'uomo, ingiuriato e paziente; ed inoltre singolarmente colossale e misterioso nella sua tetra monotonia”², il cui piacere maggiore deriva forse dal sapere “che ogni cosa intorno e sotto il cielo era dai tempi preistorici inalterata come le stelle lassù, [il che] dava stabilità alla mente alla deriva e tormentata dall'inesorabile [*irrepressible*] Nuovo.”³ Ciò che viene sottolineato è quindi l'inviolata “ancient permanence”⁴ che l'uomo può o completare o disturbare. L'arrivo di Eustacia Vye, dalla nativa località marina di Budmouth alla brughiera, è entrambe

¹ Thomas Hardy, *The Return of the Native*, Bantam, London 1981 [1878], p. 5.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*, p. 6, enfasi mia.

⁴ *Ibidem*. Tale antica stabilità è data non dall'immobilità [*actual stagnation*], ma dalla “quiete apparente dell'incredibile lentezza. Una condizione di vita salutare così vicina al torpore della morte è una cosa singolare nel suo genere; l'esibire l'inerzia del deserto, e nello stesso tempo esercitare poteri simili a quelli di un prato, o anche di una foresta, risvegliava in coloro che vi meditavano, quell'attenzione di solito generata dall'*understatement* e dalla riservatezza”, *ibidem*, p. 10.

le cose: necessario completamento della massa architettonica, la “motionless structure”, ma inevitabile “discontinuance”:

La figura impartiva alla scura massa delle colline una finitura così perfetta, delicata e necessaria, tanto da apparire come l'unica ovvia giustificazione del loro profilo. Senza di essa, c'era una cupola senza lucernario; con la sua presenza i bisogni architettonici della massa erano soddisfatti. La scena [...] palesava soltanto unità. Guardare a questo o quell'elemento del gruppo significava non osservare l'intero, ma una sua frazione.

La forma era quasi una parte organica dell'intera struttura immobile, che il vederla muovere avrebbe colpito la mente con uno strano effetto. Essendo l'immobilità la più importante caratteristica dell'intero di cui la persona formava una parte, un'interruzione di tale immobilità avrebbe suggerito confusione.

Tuttavia, questo è quanto accadde.¹

La tematica dell'intruso portatore di caos in un mondo regolato da antiche consuetudini si rivela il tema dominante del libro e ci conferma che è la brughiera e la sua immutabilità a dettare la legge dell'appartenza al luogo. Pur senza entrare nel dettaglio di una *plot* sapientemente costruita, possiamo infatti valutare i personaggi principali dal loro grado di adattabilità alla stessa.

Alla brughiera appartiene chi vi è nato o chi ad essa si assoggetta. Gli intrusi non la amano e, quando in qualche modo sono costretti a restare, covano un desiderio di fuga da una terra che sentono straniera. Così Eustacia Vye che “odiava il cambiamento; si sentiva come un'esiliata, ma qui era obbligata a risiedere”². Essa è però l'incarnazione di quell'inesorabile nuovo, annunciato nelle prime pagine del romanzo, che sovverterà le assiologie del microcosmo egdoniano alle sue radici, poiché Eustacia riuscirà a disintegrare la compattezza della comunità. Il destino degli *intruders* che non si adattano alla comunità agricola è però amaro, essi sono destinati all'annientamento ed a scontare il caos di cui sono portatori con la dura punizione

¹ *Ibidem*, p. 11.

² *Ibidem*, p. 60.

della morte violenta, così Eustacia e Wildeve in *The Return of the Native* e il sergente Troy in *Far from the Madding Crowd*.

Gli abitanti nativi divengono a loro volta prede sacrificali quando sono completamente soggiogati dal mondo esterno che si insinua tra di loro e se vi abdicano, per così dire, il loro regionalismo, la loro peculiare identità, cosa che accade ad esempio a Fanny Robin e a Boldwood in *Far from the Madding Crowd*, che si sacrificano entrambi per un *intruder*.

Anche il regionalismo dinamico di Clym Yeobright, che percepisce con chiarezza l'inevitabilità e la necessità del confronto con ciò che è altro e che quindi sceglie di ritornare da Parigi alla comunità, non è lineare. Egli infatti sposerà sì Eustacia, ma non riuscirà a trattenerla, e il suo destino, simbolicamente, sarà quello del maestro, intermediario e ponte tra il mondo chiuso della comunità e l'Altro, l'esterno che avanza e preme ai confini. A conferma della complessità dell'universo hardiano¹ si può forse aggiungere che anche i rappresentanti della saggezza antica della comunità - come Diggory Venn, il simbolo di un regionalismo chiuso nei confronti dell'esterno - non escono indenni dagli eventi. Nemmeno lo statico *reddleman* Diggory è protetto; sposa Tamsin - l'*intended* di Clym - che egli ama, ma questa a sua volta nella pioggia degli eventi è una donna fatalmente diversa da lui, perchè pienamente consapevole di quel mondo esterno conosciuto nel primo matrimonio con Wildeve, l'ingegnere mancato.

Stesse considerazioni si possono fare per l'altro romanzo di Hardy che si presta all'indagine regionalista: *Far from the Madding Crowd*. Anche qui l'inesorabile "nuovo" abbaglia ed è rappresentato dall'eroina del romanzo Batsheba Everdene, che entra in scena connotata semanticamente da dei dettagli esotici, ricordi di una casa che ha da poco lasciato: "gerani, mirto, cactus ed un canarino in gabbia"³. Batsheba sarà in grado di affascinare per-

¹ Per un'analisi puntuale della modernità e peculiarità sia contenutistica che stilistica di Hardy rimando allo studio di Maria Teresa Bindella, *Scena e figura nella poesia di Thomas Hardy*, Pacini, Pisa 1979.

² T. Hardy, *Far from the Madding Crowd*, Penguin, Harmondsworth 1985 [1874].

³ *Ibidem*, p. 53. Di lei poco oltre, p. 60, è detto: "Egdon was her Hades and since coming there she had imbibed much of what was dark in its tone, though inwardly and eternally unreconciled thereto."

sino il pastore Gabriel Oak il cui “speciale potere morale, fisico e mentale, era la fermezza, che di regola poco o nulla doveva all’impulso”¹. Ironicamente, Batsheba a sua volta rimarrà però vittima di un ammaliante *intruder*, il sergente Troy. In un avvallamento tra le felci egli l’affascinerà esibendosi in un gioco di spada che cogliendo i bagliori del sole, simbolicamente, l’accecherà. Batsheba non sarà infatti più in grado di vedere le qualità antiche del pastore Oak che a lungo dovrà attendere il ravvedimento della protagonista e che porterà all’accettazione e alla comprensione del regionalismo del pastore.

La comunità agraria è protagonista anche del romanzo *The Woodlanders*². Little Hintock è il “luogo autonomo” della “wood-environed community”³ dove il destino fa convergere *intruders* con *locals*. E’ qui che fa ritorno Grace Melbury, “fresh from a city”⁴ dove ha studiato e dove ha però anche perso “le buone vecchie maniere di Hintock”⁵. E’ subito perciò attratta dal fascino dell’*intruder*, il dottor Fitzpiers, “una pianta tropicale tra i cespugli”⁶ che è però a sua volta sedotto da Mrs Charmond, un’altra *intruder* dalla natura “*weltbürgerlich*” costretta a vivere in un luogo che considera “outlandish”⁷. Grace, analogamente a Batsheba, non sarà più sensibile alle qualità di Giles Winterborne, la brughiera fatta uomo, se non quando ormai sarà troppo tardi. Giles morirà infatti per una febbre, contratta per salvare l’onore di lei. Ma se egli è in grado, come l’amica Marty South che segretamente lo ama, di riconoscere le invisibili “old association[s]”⁸

¹ *Ibidem*, p. 60.

² T. Hardy, *The Woodlanders*, Penguin, Harmondsworth 1981 [1887].

³ *Ibidem*, p. 44.

⁴ *Ibidem*, p. 72.

⁵ *Ibidem*, p. 84. Tuttavia Grace riconoscerà ed apprezzerà le sue radici sia quando tornerà e succhierà “this native air as milk” (p. 131) sia in un dialogo con Mrs Charmond dove connoterà Hintock come “home” (p. 103), riconoscendo nella “cultivation” acquisita, l’origine delle “inconveniences” (p. 279) della sua vita.

⁶ *Ibidem*, p. 91.

⁷ *Ibidem*, p. 103.

⁸ *Ibidem*, p. 172: “an almost exhaustive biographical or historical acquaintance with every object, animate and inanimate, within the observer’s horizon.

che danno identità ai luoghi, è però anche inevitabilmente attratto da Grace, anch'essa ormai portatrice del nuovo.

Ciò che rende unico e caratteristico un luogo, sono quindi gli "antichi nessi": "Il posto può essere bello, grandioso, salubre, comodo; ma se manca di ricordi alla fine annoierà colui che vi si stabilisce."¹ Il concetto sarà ribadito da Hardy anche nella poesia *On an Invitation to the United States* dove affermerà che le "new regions" non lo attraggono - ironicamente - proprio perché "libere" dalle lacrime che hanno tinto la storia secolare dei popoli avezzi alle tragedie.²

Questa terra dalle proprietà antiche, come evidenzia Maria Teresa Bindella, è anche l'epitome dell'estetica hardiana³, una sorta di estetica del brutto che Hardy così definisce: "la bellezza associativa [beauty of association] è interamente superiore alla bellezza esteriore [beauty of aspect], come lo è quella di una vecchia caraffa sbrecciata di un famigliare amato rispetto al più raffinato vaso greco. Detto in maniera paradossale, è il vedere la bellezza nel brutto."⁴ Tale nuova bellezza è ciò che Eustacia Vye, in *The Return of the Native*, non riesce ad apprezzare. Essa, pur riconoscendo "un certo tipo di bellezza" nel paesaggio della brughiera, lo avverte come "una prigionia"⁵. Il narratore però qualifica tale bellezza in termini estremamente precisi: "maestosa senza severità, impressionante senza appariscenza, enfatica nelle sue ammonizioni, grandiosa nella sua semplicità [...] una sublimità che manca completamente in luoghi rinomati per la bellezza di

He must know all about those invisible ones of the days gone by, whose feet have traversed the fields which look so grey from his windows; recall whose creaking plough has turned those sods from time to time; whose hands planted the trees that form a crest to the opposite hill; whose horses and hounds have torn through that underwood; what birds affect that particular brake; what bygone domestic dramas of love, jealousy, revenge, or disappointment have been enacted in the cottages, the mansion, the street or on the green."

¹ *Ibidem*.

² La poesia è citata in M.T. Bindella, *op. cit.*, p. 145.

³ Cfr. M. T. Bindella, *op. cit.*, pp. 145-48.

⁴ T. Hardy, *Life*, citato in inglese in *Ibidem*, p. 147.

⁵ T. Hardy, *The Return of the Native*, p. 83.

tipo canonico.”¹ Tale “sobria sublimità” rappresenta quindi l’unico esito estetico appropriato al momento storico - “una civiltà costretta a convivere con la scienza”² - che non è dovutamente rappresentato dalla “orthodox beauty”³. E che cos’è la bellezza della brughiera se non la bellezza difficile? Essa è sublime perché in termini herderiani, essa è caratteristica⁴. Nelle parole di Hardy:

Le qualità che spesso conferiscono alla facciata di una prigione una dignità maggiore rispetto a quella trovata nella facciata di un palazzo di doppia grandezza, prestavano a questa brughiera una sublimità completamente assente in luoghi rinomati per la bellezza di tipo accettato. [...] Egdon si appellava ad un istinto più raro e sottile, ad una emozione appresa più di recente rispetto a quella rispondente al tipo di bellezza affascinante e graziosa [charming and fair].⁵

La bellezza “ortodossa [...] avvicinandosi al suo ultimo quarto”⁶ dovrà infatti secondo Hardy cedere il posto a “cose esterne che presentano una tetraggine che avrebbe inorridito la nostra razza nella sua gioventù”⁷, quindi l’universalità, l’idea di perfezione, dovrà cedere il passo alla varietà delle bellezze caratteristiche, il che equivale alla bellezza storicamente e geograficamente localizzabile.

Possiamo quindi definire Hardy uno scrittore regionalista per la sua esigenza di dar voce ad una marginalità comunitaria e territoriale sia nella poetica espressa nei romanzi, ma anche metanarrativamente attraverso la sua nuova estetica. Il bello “par-

¹ *Ibidem*, p. 4.

² M.T. Bindella, *op. cit.*, p. 146.

³ T. Hardy, *The Return of the Native*, p. 4.

⁴ Sul concetto di “caratteristico” cfr. Franco De Faveri “Del regionalismo dinamico: pluridimensionalità e dialettica”, *Luoghi*, 3, 1995, pp. 37-41, e “Superfluità e sovrabbondanza dello stile”, in Elio Franzini, Vittorio Ugo (eds.), *Stile*, Guerini, Milano 1997, pp. 41-54.

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

ticolare”, la “beauty in ugliness”¹, al tempo di Hardy recepit *tout court* come brutto, è oggi ormai a pieno titolo definita anch’essa bellezza, bellezza caratteristica o stile di bellezza, che non è semplicemente il polo negativo di una binarietà fondativa, ma è una delle varietà di uno spettro infinito di possibilità estetiche. E’ quindi quella di Hardy un’educazione dei sensi perseguita attraverso un regionalismo-antiregionalistico, cioè dinamico: aperto e negoziabile, fondato sull’alternanza, sulla relazionalità e non sull’esclusione. E’ questo in fondo anche l’animo vivo e profondo degli abitanti del Wessex, capaci di aprirsi all’interrelazionalità col Nuovo e capaci quindi di trascendere i confini del loro regionalismo che così facendo si rende “dinamico”. Nella prefazione generale alla *Wessex Edition* del 1912, Hardy scrive:

vorrei affermare che i confini geografici del palco qui calpestato non furono assolutamente imposti all’autore dalle circostanze: egli se li impose volutamente. Ritenni che la nostra magnifica eredità della letteratura drammatica greca trovava spazio sufficiente [...] in un’estensione [...] non molto più grande di quello delle sei contee qui riunite dal vecchio nome Wessex [...].

Perciò benché le persone nella maggior parte dei romanzi siano abitanti di una provincia [...] esse furono pensate per essere tipicamente ed essenzialmente quelle di ogni e qualsiasi luogo in cui

Il pensiero è schiavo della vita, e la vita è lo zimbello del tempo

- esseri nei cui cuori e nelle cui menti ciò che è apparentemente locale dovrebbe essere in realtà universale.²

* * * * *

¹ M.T. Bindella, *op. cit.*, p. 147.

² T. Hardy, *Far from the Madding Crowd*, *op. cit.*, p. 468.

Vidiadahar S. Naipaul nasce nel 1932 a Chaguanas, Trinidad - ex colonia spagnola prima, e poi dal 1797 inglese - da genitori di origine indù e di casta bramina. A diciotto anni con una borsa di studio è in Inghilterra studente all'università di Oxford. Inizia a scrivere nel 1954.

Trinidad ha una comunità indiana che copre circa il 37% della popolazione. Discendenti dagli antichi braccianti agricoli che dal 1834, anno dell'abolizione della schiavitù, avevano sostituito gli africani - i primi emigranti dell'isola nel secolo XIX° - nelle piantagioni di canna da zucchero. La restante etnia comprende circa 43% di popolazione di discendenza africana, un 17% di meticci ed un 3% di popolazione di discendenza europea e cinese¹. Le isole di Trinidad e Tobago, al largo del Venezuela, diventano dal 1962 uno stato indipendente del Commonwealth, ed una repubblica nel 1976.

Questo luogo, l'isola di Trinidad, è per Naipaul l'emblema della condizione di chi è *déraciné*, ed è perciò rifiutato. Lasciare Trinidad significa respingere l'assimilazione alla cultura della regione colonizzatrice. L'esilio è quindi per Naipaul una scelta irreversibile, la marca dell'identità vilipesa - quella della popolazione di matrice ex-coloniale in genere - e in lui doppiamente colonizzata, sia nella sua matrice indiana che in quella caraibica, un'identità a cui è negato il regionalismo, la possibilità cioè di far coincidere un passato storico-mitico sentito come proprio, con un luogo. Per tali popolazioni ogni "dove" rimane estraneo, una terra sempre in qualche modo o sottratta o imposta.

La mancanza di radici - lo status post-coloniale tipico - e l'impossibilità di ritrovarle in un'India ormai incomprensibile e lontana, riappare frequentemente nei libri di Naipaul. In *India: A Wounded Civilization*², egli chiarisce l'inattuabilità di un regionalismo mitico, infatti il ritorno al proprio passato storico³,

¹ Cfr. Nuova Enciclopedia Universale Garzanti, Garzanti, Milano 1989 [1982], alla voce Trinidad.

² V.S. Naipaul, *India: A Wounded Civilization*, Vintage, New York 1978 [1977].

³ Sarebbe qui interessante un raffronto con un'altra diaspora, quella degli ebrei la cui cultura e identità è, per così dire, esportabile, essendo essa simbolicamente rappresentata dalla Bibbia.

all'origine - la terra dei padri - si rivela una fonte di ulteriore emarginazione perché paradossalmente coloro che ritornano non vengono accettati come indiani autentici. In *The Mimic Men*¹ Naipaul stigmatizza invece l'antiregionalismo di chi assume identità "altre", come quegli indiani che rinunciano alla loro identità per diventare più inglesi degli inglesi stessi, ed infine in *A House for Mr Biswas*², anche l'impossibilità di essere se stessi nei luoghi espropriati dell'ex-colonialismo. Per questo Naipaul definisce appropriatamente il suo passato come *bottomless*³, un abisso senza fine, un vuoto in cui è impossibile ancorare o, da cui è impossibile ricavare, la propria identità.

Un libro paradigmatico per la tematica regionalista è *A Bend in the River*⁴, pubblicato nel 1979. Il protagonista del libro è Salim, un indiano-musulmano che nasce e risiede in Africa. Da subito Salim connota la sua alienazione, sia col riconoscere l'arretratezza e la mera formalità della comunità indiana⁵, sia coll'asserire che la storia dello scompiglio dell'Africa: "l'espulsione degli arabi, l'espansione europea, la spartizione del continente - è l'unica storia di famiglia che possiedo. [...] Tutto ciò che conosco della nostra storia e della storia dell'Oceano Indiano l'ho appresa dai libri scritti dagli Europei"⁶. E' questa la storiografia dei vincitori nella quale egli non si riconosce, ma peraltro anche l'unica storia di cui dispone e alla quale può fare riferimento. A seguito di difficoltà economiche Salim si sposta dalla costa orientale - "an

¹ V.S. Naipaul, *The Mimic Men*, Penguin, Harmondsworth 1969 [1967].

² V.S. Naipaul, *A House for Mr Biswas*, Penguin, Harmondsworth 1969.

³ Peter Hughes, *V.S. Naipaul*, Routledge, London 1988, p. 13, studio critico a cui rimando per la bibliografia sull'autore.

⁴ V.S. Naipaul, *A Bend in the River*, Penguin, Harmondsworth 1980 [1979], tradotto in italiano col titolo *Alla curva del fiume*, Garzanti, Milano 1982, corredato da un'eccellente introduzione di Claudio Gorlier.

⁵ Cfr. V.S. Naipaul, *A Bend in the River*, op. cit. p. 23, dove Salim dichiara la propria impossibilità a riconoscersi nella religione dei padri, caratterizzata dalla "convinzione della vanità di tutte le imprese umane", e dal fatalismo (cfr. p. 25). Così anche Indar a p. 148: "My rage wasn't only with the Africans. It also was with our community and our civilization [...] our civilization had also been our prison [...] we had been made by the place where we had grown up".

⁶ *Ibidem*, p. 19.

Arab-Indian-Persian-Portuguese place”¹ sarcasticamente unificato da una bandiera inglese - verso il centro dell’Africa, dove ha acquistato un negozio in una città posta “alla curva del fiume”, il Congo di conradiana memoria, città che possiamo forse provare ad identificare con la città zairese Mbandaka².

Salim è consapevole fin dall’inizio che questo suo viaggio è una “pazzia”, perché sa di andare nella “direzione sbagliata”, ma il suo viaggio è quello di un viandante stanco, “schiavo lontano da casa, ansioso soltanto di arrivare”³.

Con ottimismo, come gli altri stranieri presenti nella città, Salim si identificherà in una sorta di Robinson Crusoe⁴, ma l’avvertimento che qui si rivelerà profetico sarà invece quello del vero Robinson Crusoe del libro, Nazruddin, che gli ha venduto il negozio e che Salim considera il suo modello, il quale gli ricorda l’amaro adagio: “Ciò che devi sempre sapere è quando è il momento di andartene”⁵. Nazruddin, a conferma ironica della tragicità dell’universo di Naipaul, è infatti l’unico personaggio a non soffrire della *homelessness*, essendo guidato unicamente dalla fredda etica delle leggi economiche che prevedono il massimo sfruttamento delle risorse disponibili e la totale incuria delle culture regionali. Tale antiregionalismo economico - *Zweckrealität* weberiana che si connota, ancora una volta e come in Conrad, come il vero *heart of darkness*, qui globale - è ora patrimonio anche dell’Africa decolonizzata. Nazruddin, l’*homo oeconomicus*, a differenza di Salim infatti non sogna più luoghi della cultura o dell’anima, ma solo luoghi reificati, luoghi di cui lui si appropria e che senza ripensamenti abbandona, come lo Zaire da cui si allontana per attivare un commercio del cotone in Uganda, Uganda lasciata poi per la più vantaggiosa Inghilterra e pronto a ripudiare anche questa nel momento in cui essa si rivelasse

¹ *Ibidem*, p. 17.

² Dopo il passato colonialista belga (dal 1908), il Congo, oggi Zaire, subì una serie di rivolgimenti politici legati alla fortuna dei suoi capi di governo (dopo l’indipendenza promulgata da Lulumba nel 1960, Ciombè dal 1961 e Mobutu dal 1965 al 1995, morto in esilio nel 1997).

³ V.S. Naipaul, *A Bend in the River*, op. cit., p. 10.

⁴ Cfr. *Ibidem*, p. 31.

⁵ *Ibidem*, p. 30.

antieconomica. Salim capisce che la “alienness”¹ di Nazruddin potrebbe essere la risposta cinica al suo spaesamento: “In some ways he became my model.”²

Salim è perciò soggiogato dalle possibilità che la nuova città offre: “Sentivamo che intorno a noi c’era un tesoro, che aspettava di essere raccolto. [...] il *bush* [...] ci eccitava - la terra mai utilizzata, con la promessa di ciò che mai è stato sfruttato”³, ma ciò non lo soddisfa: “Non mi ci vedevo a passare il resto dei miei giorni a quella curva del fiume [...] Mi sentivo ancora di passaggio. Ma dov’era il posto giusto? Non lo sapevo.”⁴ Il desiderio di porre radici è inoltre contrastato sia dalla popolazione locale che lo considera “straniero”⁵ - perché arriva dalla costa e perché parla inglese - sia dall’incontrollabile natura che si rivela tutt’altro che protettiva: “Il fiume e la foresta erano vere presenze e molto più potenti di noi. Ti sentivi indifeso, un intruso.”⁶ Gli indigeni fanno parte di un mondo culturalmente distante - chiusi nelle loro comunità tribali vivono nei villaggi lontani dalla città che non sentono propria e nella quale non si riconoscono - pronti a cancellare qualsiasi presenza straniera nel desiderio di “eliminare il ricordo dell’intruso”⁷. Salim annota: “Era sconcertante la profondità di quella rabbia africana, il desiderio

¹ Cfr. *Ibidem*, p. 27.

² *Ibidem*.

³ *Ibidem*, p. 102.

⁴ *Ibidem*; e a p. 94: “We were simple men with civilizations but without other homes”.

⁵ *Ibidem*, p. 12.

⁶ *Ibidem*, p. 14. Nella visione amara e disillusa di Salim anche l’Africa postcoloniale è rappresentata dal “bush” che si riappropria della terra riazzerando il già costruito e dal giacinto acquatico del Congo che tutto invade e strangola. E’ questo, secondo Timothy F. Weiss, un ritorno al mito dell’Africa “nera”, un pericoloso stereotipo ora neocoloniale che interpreta l’Africa secondo il punto di vista occidentale e che non tiene dovutamente conto dell’arretrata situazione socioeconomica che costringe il paese a dipendere ancora dagli stati ex-colonizzatori. Cfr. T.F. Weiss, *On the Margins. The Art of Exile in V.S. Naipaul*, University of Massachusetts Press, Amhurst 1992, p. 191.

⁷ *Ibidem*, p. 32.

di distruggere, incurante delle conseguenze.”¹ Tale rabbia, Salim è costretto ad ammettere amaramente, è sterile: “Le rovine erano rimaste rovine [...] Erano stati variati [...] i nomi”², e soprattutto tribale, senza spazio per ottimismo di interrelazionalità etnica, al punto che per un africano “era preferibile la protezione di una famiglia estera all’essere solo tra africani stranieri e nemici”³, il che spiegava anche perché “gli schiavi, o le persone che così si potevano considerare, volevano restare tali”⁴, e non certo perché inclini alla sottomissione.

Salim riconosce che per il popolo africano non può esistere che il rifiuto di una storia fatta solo di soprusi, ma che senza vera “civilization” ciò che rimane è la prigione di un eterno presente⁵. Qui la storia è stata circolarmente ripetitiva, cambiati sono soltanto i nomi dei dominatori e la toponomastica, ma il *pattern* è rimasto invariato: “Un tempo avevano dominato gli Arabi, poi vennero gli Europei, ed ora gli Europei stavano andandosene. Ma poco era cambiato nei modi o nella mente degli uomini. [...] La gente viveva come aveva sempre vissuto; non c’era discontinuità tra passato e presente. Tutto ciò che era successo nel passato veniva cancellato, c’era sempre soltanto il presente.”⁶ Gli europei, portavoci della loro *civilization* fatta di

¹ *Ibidem*.

² *Ibidem*. Significativamente anche al Domain i cumuli d’immondizia crescono di mese in mese perchè “Nobody wanted to move the rubbish” (p. 95).

³ *Ibidem*, p. 19.

⁴ *Ibidem*.

⁵ “Sun and rain and bush had made the site look old, like the site of a dead civilization. The ruins, spreading over so many acres, seemed to speak of a final catastrophe. But the civilization wasn’t dead. It was the civilization I existed in and in fact was still working towards. And that could make for an odd feeling: to be among the ruins was to have your time-sense unsettled. You felt like a ghost, not from the past, but from the future. You felt that your life and ambition had already been lived out for you and you were looking at the relics of that life. You were in a place where the future had come and gone.” (*Ibidem*, p. 32-33).

⁶ *Ibidem*, p. 18.

“schiavi e di feticci”¹, insegnano agli africani le “lies”² della politica, bugie che ora, tristemente, sono patrimonio anche africano: “Avevo paura delle bugie - degli uomini neri che assumono le bugie dei bianchi”³. Paura confermata con l’avvento del “big man” Mobutu che però, Salim profetizza, resisterà soltanto finché il popolo: “troverà un feticcio più potente del suo, che li deciderà a por fine a tutto questo e tornare indietro nuovamente all’origine.”⁴ Il destino qui infatti cambia sempre in realtà per non cambiare mai: “Una foresta alla curva del fiume, un punto d’incontro, un insediamento arabo, un avamposto europeo, una rovina come la rovina di un civiltà scomparsa, il lucente dominio della nuova Africa, ed ora questo [il paese venduto a nuovi proprietari e l’avvento di una Liberation Army locale]”⁵, nuove fallaci tappe di una storia circolare: “una marea della storia [...] ci aveva portato [...] un’altra marea della storia stava arrivando a sciaquarci via”.⁶ Perciò l’Africa non potrà mai essere il luogo della casa, il luogo fisico dell’identità: “Avevo nostalgia di casa [...] Ma casa era difficilmente un luogo a cui poter tornare. Casa era un qualcosa nella mia mente.”⁷

Anche gli altri personaggi africani del romanzo devono imparare ad accettare tale condizione.

Tra questi Indar, figlio di banchieri indiani, che avverte la mancanza di un senso d’appartenenza al luogo degli indiani

¹ *Ibidem*, p. 23.

² Si confronti il destino della citazione dall’Eneide posta all’entrata del porto: *Miscerique probat populos et foedere jungi*: ‘Approva la mescolanza e i patti tra i popoli’, che nella realtà presenta parole ulteriori: *potrebbe non approvare* la mescolanza ed i patti tra i popoli. Il narratore commenta: “words were altered to reverse the meaning”, *Ibidem*, p. 67.

³ *Ibidem*, p. 22.

⁴ *Ibidem*, p. 12.

⁵ *Ibidem*, p. 269.

⁶ *Ibidem*, p. 25-26.

⁷ *Ibidem*, p. 114. Secondo T.F. Weiss, *op. cit.*, p. 193, il romanzo testimonia di un “Third World regressing into a ‘Fourth World’ of people without places” a cui Naipaul aggiunge “his sense of homelessness and his colony-induced ‘fear of extinction’.”

d'Africa - messa in luce dall'assenza di una bandiera¹ - come una chiamata all'esilio e perciò va a studiare in Inghilterra, convinto qui di dimenticare il suo passato² di indiano-africano per trovare forse un'identità anglo-indiana. Ma quando, spinto dal desiderio di "casa"³, si presenterà all'ambasciata indiana di Londra per intraprendere la carriera diplomatica nel paese dei padri "il paese che decisi di servire [...] era l'India"⁴, viene - da indiano nativo d'Africa - congedato come uomo "dalla fedeltà divisa"⁵. Tale esperienza lo costringerà amaramente a riconoscere che "casa" non può coincidere con un regionalismo politico, non può essere cioè un costrutto geopoliticamente delimitabile: "Per gente nella nostra situazione [...] è la trappola più grande".⁶ Un sogno "anacronistico, stupido e debole."⁷

Ferdinand, africano aborigeno, figlio di una capovillaggio, cerca di affrancarsi dall'inferiorità della quale soffre studiando, ma poi si accontenta di una carriera militare che sfocia nell'in-troversione del mero dominio sui suoi simili, come confermato dall'incubo del tradimento che lo tormenta: "Ho fatto un sogno terribile. [...] Ci sarà un'esecuzione [...]. Noi saremo presenti [...]. E' uno dei nostri che verrà giustiziato."⁸

Tutti i personaggi testimoniano quindi della difficile costruzione dell'identità nell'Africa postcoloniale e nelle ex-colonie⁹ in genere: "gente ossessionata [*crazed*] dall'idea della propria identità."¹⁰

¹ V.S. Naipaul, *A Bend in the River*, p. 24: "We're washed up here, you know. To be in Africa you have to be strong. We're not strong. We don't even have a flag."

² Cfr. *Ibidem*, p. 147.

³ Cfr. *Ibidem*, p. 156-57.

⁴ *Ibidem*, p. 152.

⁵ *Ibidem*, p. 155.

⁶ *Ibidem*, p. 158.

⁷ *Ibidem*, p. 157.

⁸ *Ibidem*, p. 282.

⁹ Fondamentali per la problematica postcoloniale: B. Ashcroft, G. Griffiths, H. Tiffin, *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-colonial Literatures*, Routledge, London 1989 di cui si veda anche l'ottima bibliografia, e Edward W. Said, *Orientalism*, Penguin, London 1991 [1987].

¹⁰ V.S. Naipaul, *A Bend in the River*, p. 278.

In fondo soltanto Indar getta una luce di speranza quando, parlando della sua permanenza in Inghilterra, riconosce agli inglesi il multiculturalismo di una terra che ha adottato un “centralismo” dinamico, nell’accogliere i reduci, per così dire, culturali dell’impero: “Per gente come me c’era solo una civiltà ed un posto - Londra, o un posto analogo. Essi facevano ciò che potevano per farmi del posto, e questo è più di quanto ogni straniero possa dire di noi. E’ una differenza di civiltà”¹. Un simbolo di convivenza e sincretismo culturale che anche l’uomo Naipaul, dagli anni Cinquanta in poi, ha eletto a sua dimora principale, ma forse non a “casa”. Così come Indar che tornerà in Africa affrancato dal sogno di un luogo eletto a “casa” e quindi con una nuova identità apolide, transnazionale e transregionale: “La civiltà è un costrutto [culturale]. E questo è il mio. [...] Sono un uomo fortunato. Porto il mio mondo dentro di me. [...] So esattamente chi sono e cosa voglio.”²

¹ *Ibidem*, p. 159.

² *Ibidem*, p. 161.

L'INFLUENZA MAGGIORITARIA E MINORITARIA

Erminio Gius

Introduzione

Il nostro comportamento, le nostre azioni, il nostro modo di ragionare sono condizionati dalla presenza reale o simbolica di altre persone. Questo continuo riaggiustamento in relazione agli altri assume le forme più diverse e spesso avviene in modo inconsapevole. I processi di influenza, intesi come modificazioni di atteggiamenti, giudizi, opinioni, sono da sempre al centro dell'interesse della psicologia sociale.

Inizialmente, negli anni Cinquanta e Sessanta, i temi centrali nello studio dell'influenza sociale riguardavano il ruolo esercitato dalla maggioranza nei gruppi, il consenso sociale, il timore della devianza: l'influenza sociale era sinonimo di influenza maggioritaria (cfr. Levine e Russo, 1987). In questo periodo si riteneva che comportamenti sociali e individuali avessero la funzione primaria di adattare gli individui alla realtà del gruppo e grande valore veniva attribuito al consenso, soprattutto in ordine alla sorprendente scoperta che la minoranza tende ad adottare l'opinione della maggioranza anche quando essa è palesemente scorretta.

L'influenza veniva considerata in senso unilaterale: nella maggioranza si definivano i criteri che permettevano di giudicare ciò che era giusto o meno; la passività conformista era considerata positivamente come il segno di un adattamento riuscito.

Moscovici ha cercato di rinnovare la teoria tradizionale dell'influenza sociale interessandosi all'influenza esercitata dalla minoranza. La società infatti non vive solo di conformità, ma anche di innovazione e di cambiamento e le persone non cercano solo di adattarsi all'ambiente in cui vivono ma anche di trasformarlo per adattarlo alle loro esigenze. Nel produrre il cambiamento sociale è proprio la minoranza a rivestire un ruolo centrale. Minoranza che, da bersaglio passivo di influenza, diviene agente attivo che, in determinate condizioni, può funzionare da catalizzatore per il cambiamento, in quanto provoca un conflitto nelle cognizioni e nelle percezioni della maggioranza.

1. L'influenza maggioritaria

La dimostrazione classica del potere persuasivo della maggioranza è data dagli esperimenti di Asch (1951, 1956), in cui la minoranza adotta l'opinione della maggioranza anche quando questa è palesemente scorretta. I soggetti, credendo di partecipare ad un esperimento sui giudizi percettivi, erano introdotti in una stanza in cui erano già seduti parecchi individui. Il loro compito consisteva nel confrontare la lunghezza di alcune linee verticali. Dovevano scegliere tra tre linee diverse quella che corrispondeva a una linea di confronto. Il giudizio doveva essere espresso ad alta voce. I soggetti già presenti nella stanza erano complici dello sperimentatore che avevano ricevuto istruzioni per fornire risposte errate e fra loro concordi nei due terzi delle prove. Si vide che il 37% dei soggetti ingenui fornivano risposte evidentemente scorrette seguendo la maggioranza e il 75% dei soggetti adottava la posizione maggioritaria almeno una volta durante l'esperimento. Come spiegare un livello di conformismo così alto nonostante la palese inesattezza della posizione maggioritaria e nonostante l'assenza di alcuna pressione o minaccia da parte della maggioranza?

A seguito Allen studiò il problema del dissenso della maggioranza e più in generale considerando due forme di tale dissenso. Una forma è il supporto attraverso il quale l'individuo sostiene il giudizio di un soggetto ingenuo. L'altra forma si ha quando un individuo è in disaccordo non solo con la maggioranza, ma anche con il soggetto ingenuo e in questo caso il conformismo decresce in modo notevole (Allen e Levine, 1968). Le ricerche di questi Autori hanno portato a comprendere che il supporto sociale rompe il consenso di gruppo, permette una *ristrutturazione cognitiva* e provvede a una valutazione indipendente della realtà che conferma il senso di realtà del soggetto umano.

Le ricerche sull'influenza della maggioranza che si inseriscono nella prospettiva di dipendenza sociale (Asch, 1951, 1955, 1956; Festinger, 1950; Deutsch e Gerard, 1955) hanno stimolato centinaia di esperimenti nel tentativo di mettere in evidenza le condizioni in cui gli individui che appartengono a una posizione di minoranza in un detto gruppo, aderiscono alla posizione sostenuta dalla maggioranza.

Elenchiamo qui di seguito due teorie: quella di Festinger (1950) e quella di Deutsch e Gerard (1955).

Secondo Festinger (1950) l'influenza esercitata dalla maggioranza è dovuta a due processi: 1) La costruzione sociale della realtà; 2) La presenza di uno scopo di gruppo importante.

1.1 La costruzione sociale della realtà

Gli individui sono guidati nel loro comportamento e nelle interpretazioni degli eventi sociali da una serie di convinzioni, credenze, teorie. Queste sono continuamente verificate e messe alla prova attraverso il confronto sociale (Festinger, 1954). Le persone in pratica si rivolgono agli altri per avere informazioni sulla correttezza delle loro opinioni. La funzione di conferma fornita dai confronti sociali indica che gli individui attribuiscono una certa importanza all'uniformità nei gruppi. La pressione verso l'uniformità generalmente aumenta in situazioni nuove o ambigue, basti pensare all'esperimento di Sherif (1936) sull'effetto autocinetico. Qui i soggetti, che si trovavano in una stanza completamente buia, dovevano valutare l'ampiezza del movimento apparente di un puntino luminoso. I loro giudizi tendevano a convergere rapidamente.

Se ci trasferiamo, poi, nel campo della costruzione sociale della realtà, riguardo alle dinamiche psicologiche inscritte sia nella realtà percettiva e autopercettiva del sé, sia nelle modalità di rappresentazione e di categorizzazione sociali che intervengono a definire il sociale e, di conseguenza, i processi di adesione o di rifiuto, il tema si complessifica di molto.

In ordine al tema trattato circa l'influenza sociale della maggioranza nella costruzione della realtà e dei processi di adesione o di rifiuto di adesione a essa da parte del singolo o dei gruppi sociali, in questi ultimi trent'anni la ricerca psicologica e psicoclinica ha evidenziato l'importanza e l'interesse verso la categoria concettuale della *devianza*, più che non alla categoria concettuale della *normalità* di cui riferiremo nel secondo paragrafo.

Rifacendoci alle posizioni dei cosiddetti *labelling theorists* (Lemert, 1967; Becker, 1963; Matza, 1969) essa viene considerata l'esito di un processo di costruzione sociale, il frutto dell'*interazione* tra azioni individuali, norme di condotta e reazione sociale. Il merito dei *teorici interazionisti della devianza* è stato infatti

quello di mostrare come nei diversi contesti cui si colloca la reazione sociale e le aspettative rispetto alle caratteristiche tipiche di una determinata categoria di devianti finiscano spesso per diventare delle vere e proprie *profezie che si autodeterminano* (Merton, 1957; Jones, 1977) inducendo i soggetti, che con esse interagiscono, a comportarsi e auto-rappresentarsi in maniera conforme al ruolo sociale in cui vengono collocati. D'altro canto numerosi studi di psicologia sociale hanno mostrato come i processi di formazione delle impressioni così come i processi di attribuzione sociale non siano immuni da distorsioni, ma si caratterizzino invece per l'utilizzo di strategie ed euristiche che hanno il vantaggio di ridurre la complessità dell'informazione e di agevolare i processi decisionali, ma che vanno sovente a discapito della loro precisazione (cfr. *Aut-Aut*, n. 269, 1995; Salvini, 1983). E' stato anche ampiamente dimostrato, a partire dalla prima definizione di Bruner e Tagiuri (1957), che lo psicologo ingenuo rappresentato dalla *persona comune*, ma altresì lo psicologo professionale e psicoterapeuta (Langer e Abelson, 1974; Bateson e Marz, 1979; Snyder, 1977), si approcciano alla conoscenza delle persone e della realtà basandosi sulle *teorie implicite* secondo le quali, data la comparsa di un certo evento, è molto probabile che si verifichino altri eventi ritenuti a esso strettamente interconnessi. Così un tratto di personalità *saliente* (Asch, 1945) da un atto deviante, una etichetta diagnostica o la collocazione di comuni sequenze interattive all'interno di particolari *cornici* istituzionali (Goffman, 1961a) porta a supporre l'esistenza di insolite caratteristiche di personalità che nei contesti gruppali di tipo primario, sarebbero state ignorate. E' ben nota inoltre la tendenza definita con il termine di *errore fondamentale* (Jones e Harris, 1967) che porta un osservatore a sovrastimare l'influenza dei fattori disposizionali stabili di personalità nello spiegare il comportamento altrui; come fa notare Leyens (1986), inoltre, gli psicologi e i *care-givers* in particolare sono più portati a compiere tali errori per via del ruolo di osservatori delle condotte altrui.

Infine si sono accumulate negli anni le evidenze che mostrano come tali attribuzioni, valutazioni, giudizi iniziali, etc., siano estremamente resistenti e tendano alla autoconferma nonostante le informazioni che potrebbero smentirle o modificarle (Billig, 1984; Leyens, 1986; Arcuri, 1995).

Risulta così probabile che le attribuzioni stigmatizzanti, scaturite dall'iniziale etichettamento di alcune condotte, finiscano per coinvolgere pervasivamente l'intera personalità del deviante nelle sue diverse manifestazioni il quale, anche per i vantaggi secondari che ciò comporta è portato a far propri i costrutti spesso *prelativi e costellatori*¹ che definiscono il suo ruolo (Kelly, 1955).

Occorre tuttavia sottolineare che, coerentemente alle posizioni teoriche di Interazionisti (Mead, 1934), Costruttivisti (Kelly, 1955) e Costruzionisti sociali (Berger e Lukman, 1966; Gergen, 1985; Harré, 1994) inquadrabili all'interno di un *modello antropomorfo* della personalità, tali processi di etichettamento e di stigmatizzazione non vengono ritenuti operanti al di sopra o al di là dei soggetti coinvolti; essi richiedono piuttosto in ogni momento la disposizione e *l'intenzione* del deviante a fare propri quei significati che gli consentono di assumere di volta in volta il ruolo più funzionale al raggiungimento dei propri scopi contestuali (Matza, 1969).

Si sostiene, in altri termini, la necessità di considerare anche gli individui devianti non più governati da meccanismi psicologici impersonali o vittime impotenti delle condizioni sociali, ma come soggetti *attivi*, strategicamente in grado di mettere in gioco, in relazione alle esigenze del contesto e delle situazioni (selezionate in base al proprio punto di vista ed in base ai propri scopi) le parti di sé disponibili e valutate come le più idonee. La possibilità per gli individui di mettere in gioco differenti parti di sé, comporta inoltre il rifiuto delle concezioni della personalità come entità unitaria, stabile e monolitica e l'accettazione della visione interazionista (da James, 1890 a Goffman, 1959) riproposta dalle più recenti teorie in tale ambito, le quali portano a configurare il Sé come fenomeno dalle *molteplici facce*, composto da una

¹ Un costrutto *prelativo* è, nella definizione di Kelly (1955): "un costrutto che considera di sua esclusiva appartenenza gli elementi del suo dominio, così, in termini prelativi, se questa persona è un omosessuale, non è nient'altro che un omosessuale; un costrutto 'costellatorio' è un costrutto che stabilisce l'appartenenza dei suoi elementi ad altri domini. Si tratta essenzialmente di un pensiero stereotipato o tipologico, e dice che se quest'uomo è un omosessuale, allora deve essere effeminato, artistico, degenerato ed una minaccia per la società" (cfr. Bannister e Fransella, 1986, p. 40).

notevole varietà e complessità di rappresentazioni di sé, con diversi gradi di accessibilità e di elaborazione (Markus, 1983a), dislocate nel presente, nel passato e nel futuro (Nuttin), relative ai sé possibili, idealizzati o temuti (Markus e Nurius, 1986). Poiché tali rappresentazioni non possono essere tutte costantemente e diffusamente attive, alcuni autori (Cantor e Kihlstrom, 1986; Markus e Wurf, 1987; Arcuri, 1988), hanno concettualizzato il sé come possibile struttura di lavoro che si rende parzialmente disponibile in periodi definiti di tempo e che di volta in volta rende accessibili quelle strutture che servono per la elaborazione dell'informazione corrente.

In questo senso il *working self* viene inteso come quel *subset* dell'universo di rappresentazioni di sé temporaneamente e pragmaticamente attivo, costituito dalle concezioni nucleari, definite *chronically accessibile*, *core self-conceptions* (Kelly, 1955) o *self-schemas*, variamente combinate con concezioni costellatorie elicitate dalle esigenze del contesto e dagli stati motivazionali.

Infine, in contrapposizione a quell'essenzialismo che da sempre considera il sé come una sostanza o un'entità preesistente a ogni possibile definizione, esso viene concettualizzato come una serie di *costrutti* (Kelly, 1955), *teorie* (Epstein, 1973), *schemi* (Markus, 1983a) o *narrazioni* (Bruner, 1990), che ciascun individuo con le limitazioni lessicali proprie della cultura in cui è inserito, costruisce su di sé in relazione alla sua interpretazione degli esiti dei quotidiani processi sociali di negoziazione.

1.2 La presenza di uno scopo di gruppo importante

Anche la presenza di uno scopo di gruppo produce una certa uniformità nelle azioni dei suoi membri. Il conformismo sarà maggiore più il gruppo è coeso. La letteratura sulla ricerca in questo campo è vastissima.

Qui mi limiterò a delineare brevemente alcuni concetti di base che sottendono la struttura teoretica del conformismo. Non si può, infatti, descrivere qualsiasi dinamica interpersonale nel quadro dell'influenza maggioritaria se non si prende in considerazione l'adattamento sociale dell'individuo al contesto di appartenenza e attraverso di esso anche le modalità di espressione del suo sviluppo psichico che lo stesso processo di adattamento contribuisce a definire. Si può infatti analizzare ogni variabile dello psichismo individuale come una funzione di

adattamento all'ambiente e in particolare al rapporto sociale che lo stesso ambiente contribuisce a far vivere. E' in quest'ottica che i fenomeni di adattamento sociale appaiono una funzione della dinamica individuale nel rapporto con la realtà. Si deve tenere in considerazione il fatto, quindi, che ogni comportamento adattativo, per la semplice ragione che avviene all'interno di un contesto sociale, contribuisce allo strutturarsi dell'organizzazione sociale. Ecco perché, accanto allo studio delle dinamiche motivazionali che sostengono il rapporto interpersonale, come è stato brevemente accennato nel paragrafo precedente, è necessario analizzare la dinamica del gruppo come espressione peculiare delle modalità fenomenologiche dell'adattamento sociale.

Volendo rimanere all'interno di una prospettiva strutturale o della organizzazione sociale coerentemente al tema dell'influenza maggioritaria rispetto ad uno scopo molto rilevante per il gruppo, emerge il dato che più il gruppo è coeso, più l'influenza porta nella direzione del conformismo. L'importanza dello scopo e il suo perseguimento è direttamente correlato alle inevitabili tensioni interne più o meno elevate che possono rischiare di disgregare la struttura del gruppo. La coesione difensiva, quindi, è una reazione messa in atto dal gruppo verso il pericolo della disgregazione e verso il panico che questa può innescare. Ciò avviene in modo particolare qualora i sistemi di comunicazione tra i membri del gruppo non siano sufficientemente efficaci al fine di garantire una chiarificazione delle tensioni ed una soluzione dei conflitti.

Viene posta in crisi in tal modo l'esigenza che i singoli hanno di appartenere ad un gruppo e di trovare all'interno di esso la possibilità di gratificare il proprio bisogno di affiliazione nella realizzazione dello scopo verso il quale tutto il gruppo è proteso. Del resto le tensioni interne al gruppo rispetto al conseguimento dello scopo, rendono difficile il consenso di tutti ed ostacolano di conseguenza quella presa di decisione in base alle quali è possibile realizzare uno scopo.

Di fronte a quest'ordine di difficoltà al gruppo non rimane altra via di uscita che quella di mettere in atto un meccanismo di rimozione delle proprie tensioni interne e deformare la propria percezione della realtà sociale nella quale è inserito. Ciò al fine di ritrovare un oggetto esterno, percepito come persecutore e minacciante, sul quale canalizzare quell'aggressività che altrimenti

verrebbe agita nel conflitto tra i singoli membri. Per altro verso le energie affettive devono anch'esse essere polarizzate su un *oggetto* comune: soltanto un sistema autoritario può garantire la coesione raggiunta ed è su tali basi che nasce la *leadership* autocratica, tipica dei sistemi sociali strutturati in termini di coesione difensiva. La persona o il simbolo ideale su cui vengono investite le tensioni ideali dei membri del gruppo in un processo comune di identificazione, rappresentano simbolicamente l'unità del gruppo. La paura non è fonte di disgregazione, ma è l'effetto che il pericolo della disgregazione innesca e che l'unità del gruppo annulla e dissipa.

Tutto ciò concorre a comprendere meglio le dinamiche psicologiche che sottendono il costituirsi dell'influenza maggioritaria sia verso il singolo soggetto nelle relazioni intra-gruppo, sia verso gruppi diversi nelle relazioni inter-gruppi.

Il tema meriterebbe un'ampia trattazione, ma qui non abbiamo lo spazio per poterlo fare.

La teoria di Deutsch e Gerard (1955) si basa su una diversa interpretazione dell'accaduto, secondo la quale i soggetti si sarebbero adeguati non perché si affidassero ai giudizi della maggioranza, ma per evitare il ridicolo sociale e l'essere considerati diversi.

Secondo la teoria di Deutsch e Gerard l'influenza sociale che determina il conformismo si sviluppa o attraverso una pressione normativa o attraverso un processo informativo molto potente, soprattutto di fronte a stimoli ambigui o in momenti di incertezza, così da influenzare l'opinione e il comportamento degli altri.

Gli autori citati idearono un esperimento per mettere in evidenza l'influenza di ognuno di questi tre fattori sul conformismo. Per rendere la situazione più ambigua in una condizione sottrassero gli stimoli prima che il soggetto fornisse la sua risposta; per eliminare la possibilità di apparire diversi, in una condizione diedero la possibilità di fornire le risposte in modo anonimo; in un'altra condizione fornirono uno scopo di gruppo: dissero che i gruppi che avessero fatto meno errori avrebbero ricevuto un premio. I risultati mostrarono che tutte e tre le motivazioni avevano un'influenza significativa sul conformismo (Deutsch e Gerard, 1955).

E' da dire, quindi, che sia la pressione normativa, la quale si riferisce alla tendenza a conformarsi alle aspettative altrui, sia

la dinamica del processo informativo concorrono a definire le condizioni che favoriscono o inibiscono i processi di conformismo.

In sintesi, ritornando ai concetti iniziali, possiamo concludere che nessuno dei due fattori citati e singolarmente analizzati sembra spiegare la situazione sperimentale di Asch, in cui non c'era ambiguità nella situazione, né c'era un gruppo coeso. Accettare l'opinione della maggioranza non significa necessariamente che sia avvenuto un cambiamento profondo e duraturo. Gli studi di Asch dimostrano che spesso le persone ritornano alle loro opinioni iniziali non appena la maggioranza si assenta o quando viene loro data l'opportunità di esprimere la loro opinione privatamente. L'influenza della maggioranza si manifesta maggiormente sotto forma di acquiescenza, ma difficilmente viene internalizzata. Questa forma di influenza viene chiamata compiacenza.

2. L'influenza minoritaria

Alla fine degli anni Sessanta Moscovici rovesciò la tradizionale impostazione, tipica soprattutto della psicologia sociale americana, la quale focalizzava l'attenzione esclusivamente sull'influenza maggioritaria e sui conseguenti comportamenti di conformismo e propose di indagare le forme e le condizioni in una minoranza che può esercitare la sua influenza. E' immediato notare che se il processo di conformismo fosse l'unica modalità di influenza, la società sarebbe statica. Invece esistono diverse situazioni nelle quali le posizioni minoritarie (cfr. scienziati come Galileo, Freud, o eventi come i movimenti ecologisti, femministi, etc.) hanno prodotto grandi mutamenti riuscendo a influenzare le posizioni di pensiero e di atteggiamento maggioritarie.

Vediamo ora cosa si intende per minoranza. Innanzitutto non si tratta di un concetto strettamente quantitativo. Le minoranze infatti non sono definite solo in base al numero, ma in base al loro status marginale, alla loro mancanza di potere, prestigio, legittimità (Tajfel, 1985). Il criterio identificativo non risiede quindi tanto nelle cifre quanto nella posizione sociale dei gruppi minoritari. Questi costituiscono segmenti subordinati della società e possiedono caratteristiche culturali o fisiche tenute in scarsa considerazione dalla società stessa. Un altro punto importante è che le minoranze costituiscono delle unità autocoscienti di persone con certe somiglianze e certi svantaggi sociali in

comune. L'appartenenza ad una minoranza si trasmette secondo regole di discendenza che possono collegare insieme generazioni successive; i popoli minoritari tendono a sposarsi all'interno del loro gruppo (Wagley and Harris, 1958).

2.1 Influenza sociale come processo reciproco e bidirezionale

Per decenni l'influenza sociale è stata sinonimo di *conformismo nei confronti della maggioranza*. Gli psicologi che si sono occupati di influenza sociale, infatti, hanno studiato fenomeni quali l'uniformità delle azioni, il conformismo, il potere coercitivo della maggioranza e così via. Ma i processi di influenza non sono solo quelli che finiscono nella conformità e nel mantenimento dello status quo. L'influenza sociale infatti non ha come unico obiettivo la riduzione delle differenze fra i membri di una società e l'imposizione di una singola visione della realtà, ma il promuovere nuove idee, nuovi progetti, il cambiamento sociale. Ogni membro del gruppo è potenzialmente fonte e bersaglio di influenza, indipendentemente dal suo stato.

Moscovici è stato uno dei primi ad interessarsi dell'influenza esercitata dalla minoranza. Egli critica le tradizionali concezioni funzionaliste dell'influenza sociale ed elabora un tipo di analisi genetica che sottolinea il ruolo costruttivo sociale degli individui e dei gruppi. Il modello funzionalista, infatti, tende a studiare l'influenza da una sola prospettiva, quella maggioritaria, trascurando la minoranza. In contrasto, il modello genetico sostiene che tutti i membri del gruppo, sia della maggioranza che della minoranza, possono influenzare ed essere influenzati.

Serge Moscovici non crede che la maggioranza sia l'unica fonte di persuasione, ma è invece convinto che una minoranza numerica è in grado di influenzare le opinioni altrui soltanto e se le opinioni espresse sono formulate in modo *coerente e costante*.

Per dimostrare il potere persuasivo della minoranza Moscovici rovesciò il paradigma sperimentale di Asch costituendo gruppi con una maggioranza di soggetti ingenui e una minoranza di collaboratori dello sperimentatore. In uno dei primi esperimenti (Moscovici, Lage, Naffrechoux, 1969), a un gruppo di soggetti furono richiesti dei giudizi percettivi sul colore di alcune diapositive bluastre. La situazione sperimentale prevedeva quattro soggetti ingenui e due complici dello sperimentatore

che fornivano la risposta *verde* al colore delle diapositive. Si vide che la minoranza era in grado di influenzare le risposte dei soggetti ingenui. A questo esperimento fu fatta seguire una valutazione delle soglie individuali di percezione dei colori. Nei soggetti sperimentali la soglia per il verde si era abbassata. L'influenza minoritaria era quindi stata in grado di spostare i codici di riferimento interni dei soggetti, producendo non solo un cambiamento nella risposta sociale, ma un cambiamento più profondo, a livello di codice percettivo.

Moscovici ha messo in luce come un movimento minoritario, attivandosi in determinate circostanze e con certe modalità, poteva introdurre innovazioni all'interno della società. Condizione necessaria per produrre tali cambiamenti è l'adozione di stili comportamentali idonei alla finalità perseguita; in tal senso per esercitare l'influenza devono verificarsi le seguenti modalità: investimento - stile che indica il coinvolgimento personale nello scopo perseguito; autonomia - intesa come indipendenza di giudizio e di atteggiamento; equità - attenzione e posizioni diverse dalle proprie; coerenza - stile comportamentale in cui la minoranza si attiene solidamente e in modo coerente a un determinato punto di vista.

Numerosi esperimenti successivi hanno dimostrato le capacità persuasive delle minoranze in ambiti di maggiore rilevanza sociale come gli atteggiamenti sulla pena di morte, l'aborto, l'inquinamento, i diritti delle donne (Maass e Clark, 1984; Moscovici, Mucchi Faina e Maass, 1994).

2.2 Due processi di influenza o uno?

Esiste una controversia sul fatto che i processi psicologici che governano l'influenza minoritaria siano gli stessi o siano diversi dai processi sottostanti l'influenza della maggioranza. Moscovici ritiene che esistano delle differenze qualitative sia per quanto riguarda i fattori che le producono che i loro effetti. Latane e Wolf (1981), invece, ritengono che in entrambe siano all'opera gli stessi processi fondamentali e che le differenze fra le due forme siano di grado e non di tipo. In pratica la differenza principale fra l'influenza della maggioranza e quella della minoranza sarebbe dovuta al fatto che nella prima ci sono più fonti di influenza che nella seconda. Sarebbe la dimensione numerica della fonte a determinare la forza del suo impatto. Tuttora il dibattito è aperto

anche se sono numerosi i risultati che attestano la peculiarità dell'influenza minoritaria.

Secondo Moscovici la differenza tra gli effetti provocati da una minoranza e quelli indotti da una maggioranza sarebbe dovuta al fatto che i due tipi di fonte attivano processi qualitativamente differenti. La maggioranza produce acquiescenza, ossia adesione pubblica senza accettazione privata. Il conformismo che le maggioranze ottengono dai singoli membri è un conformismo pubblico dovuto a ragioni di dipendenza sociale e resiste solo finché la maggioranza resta presente. La minoranza invece influisce soprattutto sulle opinioni private, produce conversione, ossia un cambiamento cognitivo interiorizzato, cui non sempre corrisponde un'adesione manifesta; questo cambiamento può non avvenire subito, ma verificarsi in tempi ritardati, in modo trasposto (su un oggetto diverso), in condizioni di anonimato. Le minoranze riescono a produrre prevalentemente dei cambiamenti privati di opinioni, dovuti ai conflitti e alla ristrutturazione cognitiva prodotta dalle loro idee devianti. Un altro modo per avvicinarsi alla minoranza è quello di adottarne il comportamento, applicandolo però in altri contesti o ad altri contenuti. Questo effetto detto *modelling effect* è stato rilevato in laboratorio da Nemeth e Chiles (1988).

La maggioranza inoltre, suscita un modo di pensare convergente. Le persone confrontate con una maggioranza possono adottarne il punto di vista o rifiutarlo: prendono comunque in considerazione il problema dalla stessa prospettiva assunta dalla fonte. La minoranza invece, provoca un modo di pensare divergente (Nemeth, 1986). Questo porta a considerare lo stimolo non solo dal punto di vista della fonte ma da molteplici prospettive e conduce a prestazioni di livello superiore in compiti che richiedono apertura mentale o creatività.

Un esperimento ha dimostrato molto chiaramente come maggioranza e minoranza inducano processi cognitivi qualitativamente differenti (Nemeth e Kwan, 1987). Ai soggetti, in gruppi di quattro, veniva mostrata una sequenza di cinque lettere con al centro tre maiuscole (per esempio tDOGe). Veniva chiesto loro di scrivere la prima parola di tre lettere, di senso compiuto, che percepivano. Generalmente la parola percepita è *dog*. La stessa cosa veniva ripetuta per altre sequenze ed erano raccolte le risposte. A questo punto ai soggetti veniva dato un fittizio fe-

ed-back, secondo il quale una persona (condizione minoritaria), o tre persone (condizione maggioritaria) avevano percepito la parola composta dalle tre maiuscole, ma lette in senso inverso (god, nell'esempio precedente). Successivamente ai soggetti venivano mostrate altre sequenze simili e per ognuna essi dovevano elencare tutte le parole che riuscivano a comporre avvalendosi delle cinque lettere. I soggetti che erano stati esposti all'influenza della maggioranza utilizzarono soprattutto la modalità inversa, ossia la stessa della fonte. Invece i soggetti esposti alla minoranza utilizzarono sia la modalità diretta che quella inversa, ossia tutte le strategie possibili, formando un maggior numero di parole e ottenendo una prestazione migliore rispetto ai soggetti dell'altra condizione e a quelli del gruppo di controllo.

Per concludere il risultato sostanziale delle ricerche sull'influenza della minoranza è la conversione, un cambiamento, cioè, profondo e duraturo nelle attitudini che si generalizza oltre il *setting*, dura oltre il tempo sperimentale e implica modificazioni delle abilità, dei valori e delle opinioni degli individui. Inoltre si crede che le persone sottoposte a una opinione minoritaria opposta alla loro, reagiscano con uno sforzo cognitivo più divergente, siano stimolati ad occuparsi meglio e di più aspetti della situazione e siano disponibili a individuare nuove soluzioni ai problemi. Si assume anche che queste soluzioni saranno *migliori* o più *corrette* rispetto a quelle della maggioranza. I molti lavori sperimentali hanno confermato la teoria di conversione (cfr. Levine e Russo, 1987; Maass e Clark, 1984; Maass, West e Cialdini, 1987).

2.3 Cosa determina l'influenza della minoranza?

Le persone autonome o dissidenti sono oggetto di ammirazione in quanto mostrano di saper resistere alla pressione sociale. D'altro canto la minoranza suscita anche diffidenza: poiché la norma sociale spinge verso la conformità esiste il timore di essere identificati con la fonte e di essere considerati in modo negativo ed essere etichettati come devianti. Cosa fa sì dunque che la minoranza eserciti un'influenza effettiva?

Affinché si verifichi l'influenza ci deve essere innanzitutto una condivisione delle stesse rappresentazioni da parte di influenzatore e influenzato e il riferimento allo stesso universo di significati (Paicheler, 1987). Poi vi sono alcune variabili che possono facilitare od ostacolare l'influenza minoritaria che vanno

a comporre quello che Moscovici chiama lo *stile di comportamento*. Esso contribuisce a creare un'immagine della potenziale fonte di influenza e può favorire o impedire l'attribuzione di un valore positivo alla minoranza (Mucchi-Faina, 1996). I fattori che costituiscono lo stile di comportamento sono: la coerenza, l'investimento, l'autonomia, l'equità, la flessibilità.

2.4 Lo stile di comportamento

La minoranza esercita maggiore influenza quando manifesta *coerenza* ossia quando dimostra fermezza, stabilità, solidità nel mantenere le proprie posizioni. La coerenza del comportamento è percepita come un indice di sicurezza e come lo specchio di un impegno in una scelta razionale e aliena da compromessi. La coerenza si rifà anche al desiderio generale di adottare opinioni o giudizi relativamente chiari e semplici e di definire senza ambiguità le realtà che l'individuo deve continuamente fronteggiare (Moscovici, 1976).

Un altro fattore chiave è *l'investimento* che si ritiene sia stato fatto dalla minoranza per diffondere le sue opinioni. Investimento in termini di sacrifici personali e materiali. Le ricerche sulla dissonanza cognitiva (Festinger, 1957; Brehm e Cohen, 1962; Zimbardo, 1960) e l'apprendimento sociale hanno fatto luce sul ruolo svolto dallo sforzo, o investimento psicologico, compiuto per giustificare e cambiare il comportamento. Se un individuo o un gruppo si dà molto da fare per portare a termine qualche particolare progetto, gli altri ne trarranno almeno due conclusioni: 1) che esso accordi una grande fiducia alla scelta fatta; 2) che abbia una grande capacità di auto rafforzamento. E' anche importante *l'autonomia*, ossia un'indipendenza di giudizio e di atteggiamento che riflette la determinazione ad agire secondo i propri principi e non sulla base di altre motivazioni (economiche, ad esempio). L'autonomia è un valore che suscita, quando si manifesta, reazioni positive. Viene considerata un atteggiamento esemplare che incoraggia l'emulazione. Un altro fattore che va a comporre lo stile è *l'equità*, ovvero un'attenzione imparziale anche a posizioni diverse dalla propria. *Equità* significa esattamente l'espressione simultanea di un particolare punto di vista e la preoccupazione di una reciprocità della relazione in cui si esprimono le opinioni (Moscovici, 1976). Infine la *flessibilità* con cui la minoranza sostiene la sua causa. Uno stile rigido porta a

considerare i membri della minoranza come ostinati e dogmatici, o addirittura come estremisti e provoca quindi un atteggiamento di rigetto, perché viene sentito come una sorta di violenza o di obbligo inaccettabile. Quando invece la minoranza assume uno stile coerente ma flessibile, appare ragionevole e di larghe vedute avrà maggiori possibilità di esercitare influenza. Uno stile di comportamento non ha effetto quando viene percepito come completamente estraneo. Se infatti è troppo diverso o troppo lontano non viene considerato, mentre se aumenta la somiglianza aumenta anche l'intensità dell'influenza che la minoranza esercita. Più che lo stile di comportamento della minoranza è fondamentale il modo in cui è interpretato.

2.5 Il tipo di compito

Vi sono anche altri fattori che condizionano la potenziale influenza della minoranza. Secondo Moscovici (Moscovici et alii, 1969) l'influenza minoritaria è più probabile si verifichi quando abbiamo a che fare con compiti di tipo oggettivo, rispetto ai quali esistono risposte esatte ed errate (per esempio *item* basati su conoscenze ed informazioni) piuttosto che con compiti di tipo soggettivo, in cui le risposte possibili sono tutte altrettanto valide (ad esempio *item* vertenti su atteggiamenti e opinioni).

2.6 Contrattacchi

La posizione minoritaria dissidente e innovativa provoca un turbamento dell'ordine sociale, per cui la maggioranza mette in moto delle manovre atte a mantenere lo status quo. Queste possono prendere di mira la fonte, oppure focalizzarsi sulle idee che essa propone. Sin dai primi esperimenti, Moscovici e colleghi hanno supposto che l'impatto di una minoranza si riducesse notevolmente quando il suo disaccordo veniva attribuito non a reali convinzioni ma a fattori personali. A questo proposito sono state condotte delle ricerche sulla *psicologizzazione*, ossia sull'attribuzione della conflittualità minoritaria alle caratteristiche psicologiche della fonte (Mugny, Kaiser, Papastamou 1983; Papastamou 1983; 1987). Un altro modo per impedire l'influenza minoritaria ha per oggetto il messaggio che la minoranza propone, attraverso la censura o il diniego. La censura del messaggio generalmente ha come effetto quello di renderlo più attraente e in grado di esercitare maggiore influenza (Worchel e Arnold,

1973; Worchel, Arnold, Baker 1975). Con il diniego si rifiuta di riconoscere la minima credibilità a quanto la fonte sostiene accusandola di esprimere una posizione inverosimile, irrazionale (Moscovici, Mugny, Perez, 1984-1985). Il diniego generalmente ostacola l'influenza immediata e determina un aumento dell'influenza ritardata.

2.7 Leader

Dagli studi è emerso che la presenza di un leader nel gruppo minoritario rafforza l'influenza che esso è in grado di esercitare. In uno studio di Papastamou (1985) è stato fatto leggere ai soggetti un documento attribuito in una condizione al leader di una minoranza, nell'altra a una minoranza priva di leader: nella prima condizione l'impatto è stato più forte. L'esistenza di un leader sembra quindi costituire un forte vantaggio per la minoranza. E' anche importante che la minoranza dimostri fiducia in sé.

2.8 Contesto

Bisogna inoltre considerare il contesto normativo: quando sono valorizzati il consenso e l'uniformità le posizioni minoritarie sono considerate devianti e connotate negativamente. In un contesto di originalità, invece, (per esempio nelle arti e nelle scienze) il minoritario è considerato più positivamente nella misura in cui è portatore di soluzioni nuove. Sembra determinante l'aspetto innovatore dello stile di comportamento minoritario. La capacità della minoranza di influenzare si riduce considerevolmente quando essa non offre un aspetto di rigenerazione sociale (Paicheler, 1987).

2.9 La categorizzazione sociale

Fin dagli anni Ottanta sono state espresse le prime critiche sulla validità esterne delle ricerche nel campo delle minoranze attive (Maass e Clark, 1982, 1984). Fino a quel punto le ricerche avevano esclusivamente studiato l'impatto di una minoranza numerica, cioè una minoranza che si distingue dalla maggioranza per la sua opinione deviante, ma tuttavia confrontabile alla maggioranza.

Nella vita reale, invece, le minoranze oltre a proporre delle posizioni alternative, spesso appartengono anche a cate-

gorie sociali diverse da quelle della maggioranza come è stato evidenziato dal movimento nero negli USA, dal movimento femminista e da quello gay.

Su tale questione si inserisce la teoria dell'identità di Tajfel (1978), secondo la quale la semplice appartenenza a una data categoria, è sufficiente a indurre favoritismi per il gruppo di appartenenza e discriminazioni per il gruppo esterno. Inoltre, tale categorizzazione induce la tendenza a stabilire un vantaggio relativo a favore del proprio gruppo, anche quando tale vantaggio comporta una perdita in termini assoluti (Tajfel e Turner, 1979) e inoltre, atteso che gli individui si sforzano di mantenere un'identità sociale positiva, essi saranno meno disposti a lasciare il proprio gruppo di appartenenza per identificarsi con l'*outgroup*.

Turner (1987) ha elaborato un'analisi di auto-categorizzazione dell'influenza sociale sostenendo che le persone saranno più sensibili all'influenza dell'*ingroup* piuttosto che a quella dell'*outgroup*. Infatti nell'*outgroup* le persone non si attendono di trovarsi d'accordo con i membri di una diversa categoria sociale così che, diversamente da quanto avviene nell'*ingroup*, il disaccordo con una minoranza appartenente ad una categoria opposta non produrrà insicurezza, ma gli individui tenderanno maggiormente a confermare la propria posizione e appariranno molto sicuri della loro opinione. Inoltre l'individuo tende a sopravvalutare la sua vicinanza psicologica ai membri del suo gruppo e soprattutto sopravvaluta la distanza tra la sua posizione e quella dei membri dell'*outgroup* in accordo con la teoria di auto-rappresentazione di Mugny (1981) secondo la quale l'accettazione di una opinione di una minoranza *outgroup* conduce automaticamente ad una auto-attribuzione degli stereotipi, generalmente associati all'*outgroup*.

Un nuovo e originale filone di studi ha inteso articolare la ricerca sull'influenza minoritaria con la teoria della categorizzazione sociale, sviluppata da Tajfel (1978) e con la teoria dell'identità sociale di Tajfel e Turner (1979). Tali ricerche si sono interessate allo studio dell'influenza prodotta da una fonte minoritaria e maggioritaria, misurando soprattutto l'influenza prodotta dal gruppo *ingroup* e quella del gruppo *outgroup*. Si sono evidenziate anche delle discordanze tra i risultati delle diverse ricerche. Sostanzialmente, tuttavia, i risultati confermano l'ipotesi che le minoranze *ingroup* sono più influenti delle minoranze *outgroup* e

che le stesse sono percepite come più credibili delle minoranze *outgroup* (Maass, Clark, Haberkorn, 1982; Maass e Clark, 1984) confermando, quindi, la teoria della categorizzazione sociale e dell'identità sociale di cui si è parlato.

Riassumendo quanto brevemente scritto si può asserire, pur nella complessità del tema e nella diversità dei risultati delle ricerche, che a volte i gruppi sociali minoritari si differenziano dalla maggioranza solo per la posizione che assumono; altre invece appartengono a una diversa categoria sociale. Definiamo la minoranza del primo tipo minoranza *ingroup*, in quanto appartiene alla stessa categoria sociale della maggioranza; la minoranza di secondo tipo minoranza *outgroup*. La ricerca ha rilevato che a livello esplicito la minoranza *ingroup* ha un impatto maggiore rispetto ad una minoranza *outgroup*, mentre a livello privato accade il contrario (Clark e Maass, 1984; Martin, 1988). Non tutte le ricerche comunque hanno ottenuto risultati analoghi su questo punto e per cercare di spiegare le discrepanze è stata introdotta una differenza teorica fra le minoranze che rappresentano l'*outgroup* nel suo insieme (minoranze *outgroup* rappresentative) e quelle che si contrappongono alla posizione maggioritaria nell'*outgroup* (minoranze *outgroup* dissidenti) (Volpato, Maass, Mucchi-Faina, Vitti, 1990).

Un esempio del primo tipo potrebbe essere una minoranza di immigrati che lotta per ottenere maggiori facilità di ingresso e di lavoro per tutti gli immigrati; una minoranza *outgroup* dissidente potrebbe essere una minoranza di immigrati che richiede maggiori restrizioni all'ingresso di immigrati nuovi. Sembra che mentre le minoranze rappresentative ottengano uno scarso successo, quelle dissidenti producano conversione.

Inoltre, sia in riferimento alle condizioni sperimentali di risposta pubblica e privata, sia in riferimento alle condizioni sperimentali di dimensione psicologica e sociologica, si può asserire che con la dimensione psicologica non viene rilevata esplicitamente l'appartenenza ad una data categoria sociale, mentre con quella sociologica si rende evidente la natura categoriale del soggetto nel senso che in quest'ultima dimensione si verifica un grande favoritismo verso la minoranza *ingroup* e un sentimento di discriminazione verso la minoranza *outgroup*, mentre nella dimensione psicologica la minoranza *outgroup* ha una influenza maggiore rispetto alla minoranza *ingroup*.

Per concludere guardando alle implicazioni psicologiche, pare che l'effettuare la distinzione tra una situazione in cui l'intero *outgroup* costituisca una minoranza numerica e una in cui la minoranza *outgroup* rappresenti una minoranza entro l'*outgroup*, porti ai seguenti risultati. Nel primo caso l'appartenenza a una data categoria induce favoritismi verso il proprio gruppo di appartenenza e sfavoritismi verso il gruppo opposto ed esterno (Tajfel e Turner, 1979), mentre nel secondo caso, in cui la minoranza *outgroup* rappresenta una minoranza all'interno dell'*outgroup*, si ipotizza un processo contrario nel senso che la minoranza appare simpatica, in quanto *nemico del mio nemico* in un processo di identificazione con esso.

2.10 I processi di influenza sono legati alla produzione e al riassorbimento dei conflitti

A provocare i tentativi di influenza sono le divergenze. Esse portano a situazioni conflittuali che devono essere gestite e che innescano processi di negoziazione tra le parti. I cambiamenti sociali determinati dall'azione delle minoranze attive implicano la creazione di conflitti. In un contesto in cui è valorizzato il consenso, verrà fatto tutto il possibile per minimizzare il conflitto, poiché lascia intravedere che è possibile un punto di vista diverso da quello dominante. E' per questo che la maggioranza preferisce fare delle concessioni per preservare la visione uniforme, considerata come la sola giusta di cui si sente garante. Per la minoranza invece il conflitto è l'unico modo per ottenere il riconoscimento della propria esistenza e della propria identità. Solo quando il conflitto è possibile l'innovazione e il cambiamento possono avvenire.

Il conflitto è sia cognitivo che interpersonale, ossia riguarda un contenuto ed implica delle persone in interazione. Le persone che si confrontano con una minoranza cercano in quale misura il punto di vista minoritario possa essere considerato valido. Come già visto la minoranza induce un pensiero divergente, ovvero che si sviluppa in più direzioni, prende in considerazione più fatti, analizza il problema da più angolazioni, esamina più soluzioni.

Secondo Nemeth (1987) l'attivazione del pensiero divergente è particolarmente viva davanti a una minoranza piuttosto che dinanzi a una maggioranza in quanto un disaccordo con un

punto di vista maggioritario provocherebbe una grande tensione: è molto inquietante ritrovarsi solo contro tutti e questa tensione affettiva inibisce il nostro pensiero. La tensione suscitata dal disaccordo con la minoranza, invece, è molto meno grande, in quanto si tratta di persone il cui punto di vista non è legittimo. Viene quindi a essere stimolata la curiosità ma il pensiero non viene ostacolato, anzi si sviluppa liberamente.

Nella gestione del conflitto provocato dalla minoranza da un punto di vista relazionale i soggetti tendono a proteggere la loro identità sociale per non vedersi attribuiti gli stereotipi negativi che connotano il gruppo minoritario. Da un punto di vista socio-cognitivo, invece, cercano di coordinare le differenti posizioni. E' per questo che spesso l'influenza minoritaria non si manifesta in pubblico, ma in privato, non in modo immediato, ma differito, oppure in maniera indiretta in un campo di opinione prossimo a quello evocato dalla minoranza.

La conversione, ossia il cambiamento della risposta latente, è il modo attraverso cui il soggetto esposto ad una minoranza risolve il conflitto interno fra l'attrazione, da un lato, e la paura per la propria immagine che la fonte provoca. Per verificare se attenuando la forza del conflitto si produce un affievolimento della conversione e un aumento dell'impatto esplicito Moscovici e Doms (1982) hanno effettuato una replica dell'esperimento blu/verde introducendo come variante la deprivazione sensoriale.

I soggetti dopo essere stati esposti alla fonte di influenza minoritaria, erano posti in una situazione di completa oscurità per quarantacinque minuti. La deprivazione sensoriale, attenuando il conflitto, determinava un aumento dell'influenza minoritaria diretta e un debole impatto a livello indiretto. Sulla base di questi risultati si è supposto che siano l'intensità e la natura del conflitto suscitato dalla fonte a determinare il peso dell'influenza manifesta e di quella latente.

Perez e Mugny (1993) hanno proposto una teoria generale dell'influenza sociale basata sull'elaborazione del conflitto. Secondo tale teoria, quando un soggetto è esposto a una fonte contraria il conflitto è inevitabile. Gli esiti di tale situazione non sarebbero però sempre uguali: a seconda del tipo di fonte e del tipo di compito con cui le persone sono confrontate cambierebbero le modalità di elaborazione del conflitto e il grado ed il livello dell'influenza indotta.

3. Conclusione.

Lo scopo di questo lavoro è stato quello di fornire una breve sintesi delle dinamiche psicologiche che sottendono il processo di influenzamento maggioritario e minoritario.

C'è da dire che il fenomeno della persuasione, come qualsiasi altro fenomeno psicologico, non appare lineare e uniforme, ma piuttosto è complesso e talvolta anche irrazionale ed inconscio. I processi di interazione tra persuasione e influenzamento anch'essi sono complessi, ma certo non possono essere considerati e studiati separatamente, benché ambedue siano alla base del cambiamento degli atteggiamenti. Lo studio di tali processi infatti comporta un'analisi sistematica sia dei processi psicologici e cognitivi sottostanti, sia degli aspetti motivazionali consci e inconsci che portano le persone a decidere di aderire ad un gruppo piuttosto che ad un altro, a fare delle scelte anche talvolta sbagliate, etc.

La tematica è vasta, e il campo d'indagine è complesso, soprattutto quando questo si estende allo studio delle minoranze etniche (o ad altri temi sociali). D'altro canto proprio questo tema è certamente di diretto interesse agli architetti e al dibattito di questo Convegno.

Penso che percorrendo questo terreno d'indagine, in collaborazione con il sociologo e lo psicologo o, comunque, con tutte le risorse scientifiche interessate, sia possibile raggiungere una dibattito generale anche sul regionalismo e l'antiregionalismo che oggi gli architetti hanno preso in esame e che interesserà anche il prossimo futuro.

Bibliografia

- AEBISCHER, V., OBERLÈ, D., *Il gruppo in psicologia sociale*, Borla, Roma 1994.
- ALLEN, V. L., LEVINE J. M., "Social Support, Dissent and Conformity", *Sociometry*, 31, 1968, pp. 138-49.
- AMERIO, P., *Fondamenti teorici di psicologia sociale*, Mulino, Bologna 1995.
- ARCURI, L., *Rappresentazione di Sé ed elaborazione dell'informazione sociale*, in G. V. Caprara (a c. di), *Personalità e rappresentazione sociale*, Nuova Italia Scientifica, Roma 1988.
- ASCH, S., "Forming Impressions of Personality", *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 41, 1946, pp. 258-90.
- "Effects of Group Pressure upon the Modification and Distortion of Judgments", in H. Guetzkow (ed.), *Groups, Leadership and Men*, Carnegie Press, Pittsburgh (PA) 1951, pp. 177- 90.
- "Opinions and Social Pressure", *Scientific American*, 193, 1956, pp. 31-35.
- AUT-AUT, numero monografico dedicato al concetto di *frame* nel pensiero di Goffman, E. e di Bateson, G., n. 269, 1995.
- BANNISTER, D., FRANSELLA, F., *Inquiring Man. The Psychology of Personal Constructs*, Penguin, Harmondsworth 1971, (tr. it.: *L'uomo ricercatore. Introduzione alla Psicologia dei Costrutti Personali*, Martinelli, Firenze 1986).
- BATESON, D. C., MARZ, B., "Dispositional Bias in Trained Therapists' Diagnoses: Does It Exist?", *Journal of Applied Social Psychology*, 9, 5, 1979, pp. 476-89.
- BECKER, H. S., *Outsiders*, Free Press, Glencoe 1963, (tr. it.: *Outsiders. Saggi di sociologia della devianza*, Gruppo Abele, Torino 1987.)
- BERGER, P. L., LUKMAN, T., *The Social Construction of Reality*, Garden City, Doubleday, New York 1966 (tr. it.: *La realtà come costruzione sociale*, Mulino, Bologna 1969.)
- BILLIG, M., "Razzismo, pregiudizi e discriminazioni" in S. Moscovici, (a c. di), *Psychologie sociale*, Presses Universitaires de France, Parigi, 1984, (tr. it.: *Psicologia sociale*, Borla, Roma 1989.)
- BREHM, J. W., E COHEN, A.R., *Exploration in Cognitive Dissonance*, New York 1962.

- BRUNER, J. S., TAGIURI, R., "The Perception of People", in G. Linday (a c. di), *Handbook of Social Psychology*, II, Addison Wesley, Reading (MA) 1957.
- BRUNER, J. S., *Acts of Meaning*, Harvard U.P., Cambridge (MA) 1990, (tr. it.: *La Ricerca del Significato. Per una Psicologia Culturale*, Bollati Boringhieri, Torino, 1993).
- CANTOR, N., KIHLMSTROM, J.F., *Personality and Social Intelligence*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, New Jersey 1986.
- CALEGARI, P., COMUCCI TAJOLI, A., DI MARCELLO, M.R., PEDRAZZA, M., ROSSI, G., *Giano in Psicologia. Le due facce dell'autonomia e dell'influenza sociale*, Gnocchi, Napoli 1996.
- CIACCI, M., *Interazionismo Simbolico*, Mulino, Bologna 1983.
- CIALDINI, R., *Le armi della persuasione*, Giunti, Firenze 1997.
- CLARK, R. D., MAASS, A., "The Role of Social Categorization and Perceived Source Credibility in Minority Influence", *European Journal of Social Psychology*, 18, pp. 381-94.
- DEUTSCH, M. e GERARD, H. B., "A Study of Normative and Informational Social Influences upon Individual Judgment", *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 51, 1955, pp. 629-36.
- EPSTEIN, S., "The Self-Concept Revisited", *American Journal of Psychology*, 28, 1973, pp. 404-16.
- FESTINGER, L., "Informal Social Communication", *Psychological Review*, 57, 1950, pp. 271-82.
- "A Theory of Social Comparison Processes", *Human Relations*, 7, 1954, pp. 117-40.
- *A Theory of Cognitive Dissonance*, Stanford, Stanford (Cal) 1957.
- FISCHER, G. N., *I concetti fondamentali della psicologia sociale*, Borla, Roma 1994.
- GERGEN, K. J., "The Social Constructionist Movement in Modern Psychology", *American Psychologist*, 40, (3), 1985, pp. 266-75.
- GERGEN, K. J., GERGEN, M.M., *Psicologia sociale*, Mulino, Bologna 1985.
- "Narrative and Self as a Relationship", *Advances in Experimental Social Psychology*, 21, 1988, pp. 17-56.
- GOFFMAN, E., *The Presentation of Self in Everyday Life*, Doubleday, Garden City, New York 1959, (tr. it.: *La vita quotidiana come rappresentazione*, Mulino, Bologna 1969).
- *Asylums. Essay on the Social Situation of Mental Patients and other Inmates*, Anchor, Doubleday & C., New York, 1961a, (tr. it.: *Asylums. Le istituzioni totali*, G. Einaudi, Torino 1968.)

- *Encounters. Two Studies in the Sociology of Interaction*, The Bobbs-Merrill, 1961b, (tr. it.: *Espressione e identità*, Mondadori, Milano 1979.)
- *Stigma*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, New Jersey; 1963, (tr. it.: *Stigma. L'identità negata*, Giuffrè, Milano 1983.)
- HARRÉ, R., SECORD, P. F., *The Explanation of Social Behaviour*, Blackwell, Oxford, 1972, (tr. it.: *La spiegazione del comportamento sociale*, Mulino, Bologna 1977).
- *Social Being*, Blackwell, Oxford, (tr. it.: R. Cortina, *L'uomo Sociale*, Milano 1994.)
- "The Attribution of Attitudes", *Journal of Experimental Social Psychology*, 3, pp. 1-24.
- HEWSTONE, M., STROEBE, W., STEPHENSON, G. M. (eds.) *Introduction to Social Psychology*, Blackwell, Oxford.
- JAMES, W., *Principles of Psychology*, Holt, New York 1890, (tr. it.: *Principi di psicologia*, Principato, Messina 1950).
- JONES, E. E., HARRIS, H. B., *Foundation of Social Psychology*, Wiley, New York 1967.
- JONES, R. A., *Self-fulfilling Prophecies: Social, Psychological, Physiological Effects of Expectancies*, Erlbaum, Hillsdale (N.J.) 1977.
- KELLY, G. *The Psychology of Personal Constructs*, W.W. Norton & C, New York 1955.
- LATANE, B., WOLF, S., "The Social Impact of Majorities and Minorities", *Psychological Review*, 88, 1981, pp. 438-53.
- LEVINE, J. M., RUSSO, E. M., "Majority and Minority Influence", in C. Hendrick (a c. di), *Review of Personality and Social Psychology*, VIII, Newbury Park, Safe, 1987, pp. 13-54.
- LANGER, E. J., ABELSON, R. P. "A Patient by Any-other Name...: Clinician Group Differences in Labelling Bias", *Journal of Consulting and Clinical Psychology*, 42, pp. 4-9.
- LEMERT, E. M., *Human Deviance, Social Problems and Social Control*, Prentice-Hall, New Jersey 1967, (tr. it.: *Devianza, problemi sociali e forme di controllo*, Giuffrè, Milano 1981.)
- LEYENS, J-P., *Sommes-nous tous des psychologues?*, Mardaga, Bruxelles 1986; (tr. it.: *Psicologia sociale del senso comune e personalità*, Giuffrè, Milano 1988.)
- MAASS, A., CLARK, R. D., HABERKORN, G., "The Effects of Differential Ascribed Category Membership and Norms on Minority Influence", *European Journal of Social Psychology*, 12, 1982, pp. 89-104.

- MAASS, A., CLARK, R. D. "Hidden Impact of Minorities: Fifteen Years of Minority Influence Research", *Psychological Bulletin*, 95, 1984, pp. 428-50.
- MAASS, A., CLARK, R. D., CIALDINI, R.B., "Minority Influence and Conversations", in C. Hendrick (ed.), *Review of Personality and Social Psychology*, 8, Sage, Beverly Hills (Cal) 1987.
- MARKUS, H. "Self-Schemata and Processing Information About the Self", *Journal of Personality and Social Psychology*, 35, 2, pp. 63-78, 1983a.
- "Self-Knowledge: An Expanded View", *Journal of Personality*, 51, 3, pp. 543-45, 1983b.
- MARKUS, H., KUNDA, Z., "Stability and Malleability of the Self-Concept", *Journal of Personality and Social Psychology*, 51, 4, 1986, pp. 858-66.
- MARKUS, H., NURIUS, P., "Possible Selves", *American Psychologist*, 41, 9, 1986, pp. 954-69.
- MARKUS, H., WURF, E., "The Dynamic Self-Concept: A Social Psychological Perspective", *Annual Review of Psychology*, 38, 1987, pp. 299-337.
- MARTIN, R., *Minority Influence and Social Categorization: An Intergroup Explanation*, Geneva, Switzerland 1985.
- "Ingroup and Outgroup Minorities: Differential Impact upon Public and Private Responses", *European Journal of Social Psychology*, 18, 1988, pp. 39-52
- MATZA, D., *Becoming Deviant*, Prentice-Hall, New Jersey, 1969, (tr. it.: *Come si diventa devianti*, Mulino, Bologna, 1976.)
- MEAD, G. H., *Mind Self and Society*, Chicago U.P., Chicago 1934, (tr. it.: *Mente Sé e Società*, Universitaria, Firenze 1966).
- MERTON, R. K., *Social Theory and Social Structure*, Free Press, Glencoe, IL, 1957, (tr. it.: *Teoria e struttura sociale*, Mulino, Bologna 1966.)
- MOSCOVICI, S., *Social Influence and Social Change*, Academic Press, London 1976.
- "Compliance and Conversion in a Situation of Sensory Deprivation", *Basic and Applied Social Psychology*, 3, 1982, pp. 81-94.
- (ed.), *La relazione con l'altro*, Cortina, Milano 1997.
- MOSCOVICI, M., LAGE, E., NAFFRECHOUX, M., "Influence of a Consistent Minority on the Responses of a Majority in a Color Perception Task", *Sociometry*, 32, 1969, pp. 365-80.

- MOSCOVICI, M., MUCCHI-FAINA, A., MAASS, A., *Minoritary Influence*, Nelson Hall, Chicago 1994.
- MOSCOVICI, S., MUGNY, G., PÉREZ, J. A., "Les effets pervers du déni par la majorité des opinions d'une minorité", *Bulletin de Psychologie*, 372, 1984-1985, pp. 803-12.
- MUCCHI-FAINA, A., *L'influenza sociale*, Mulino, Bologna, 1996.
- MUGNY, G., *The Power of Minorities*, Academic Press, London 1981.
- MUGNY, G., KAISER, C., PAPASTAMOU, S., "Influence minoritaire, identification et relations entre groupes: étude expérimentale autour d'une votation", *Cahiers de Psychologie Sociale*, 19, 1983, pp. 1-30.
- NEMETH, C., "Differential Contributions of Majority and Minority Influence", *Psychological Review*, 93, 1986, pp. 23-32.
- "Au-delà de la conversion: forme de pensée et prise de décision", in S. Moscovici, G. Mugny (eds.), *Psychologie de la conversion*, DelVal, Cousset (Fribourg) 1987, pp. 239-50.
- NEMETH, C., KWAN, J., "Minority Influence, Divergent Thinking and Detection of Correct Solutions", *Journal of Applied Social Psychology*, 17, 1987, pp. 786-97.
- NEMETH, C., CHILES, C., "Modelling courage: The Role of Dissidents in Fostering Independence", *European Journal of Social Psychology*, 18, 1988, pp. 275-80.
- PAICHELER, G., *Psicologia delle influenze sociali*, Liguori, Napoli 1987.
- PAPASTAMOU, S., "Strategies of Minorities and Majority Influence", in W. Doise, S. Moscovici (eds.), *Current Issues in European Social Psychology*, Cambridge U.P., LEPS Cambridge, 1983.
- "Effets de la psychologisation sur l'influence d'un groupe et d'un 'leader' minoritaires", *L'Année Psychologique*, 85, 1985, pp. 361-81.
- "Psychologisation et résistance à la conversion", in S. Moscovici, G. Mugny (eds.), *Psychologie de la conversion*, DelVal, Cousset 1987.
- PÉREZ, J. A., MUGNY, G., *Influences sociales. La théorie de l'élaboration du conflit*, Delachaux et Niestlé, Neuchatel 1993.
- PETTY, R. E., CACIOPPO, J. T., "The Elaboration Likelihood Model of Persuasion", in L. Berkowitz (a c. di) *Advances of Experimental Social Psychology*, Academic Press, San Diego, XIX, 1986, pp. 123-205.

- PRATKANIS, A., ARONSON, E., *Age of Propaganda. The Everyday Use and Abuse of Persuasion*, Freeman, New York 1992.
- SALVINI, A., "Introduzione" a: E. M. Lemert, *Devianza, problemi sociali e forme di controllo*, Giuffrè, Milano 1983, (edizione originale: *Human Deviance, Social Problems and Social Control*, Prentice-Hall, Englewood Cliffs (N. J.) 1967, 1972.)
- SHERIF, M., *The Psychology of Social Norms*, Harper & Row, New York 1936.
- SNYDER, M. L., "Attribution egotism", in Harvey et al. (a c. Di), *New Directions in Attribution Research*, 2 voll., Hillsdale, LEA, New York 1977.
- TAJFEL, H., *Differentiation Between Social Groups: Studies in the Social Psychology of Intergroup Relations*, Academic Press, London 1978.
- *Human Groups and Social Categories. Studies in Social Psychology*, Cambridge U.P., Cambridge 1981, (tr. it.: *Gruppi umani e categorie sociali*, Mulino, Bologna 1985.)
- TAJFEL, H., TURNER, J. C., "Social Comparison, Similarity and In-group Favoritism", in H. Tajfel, 1978.
- TURNER, R. H. "The Self-Conception in Social Interaction", in C., Gordon, K. J., Gergen (eds.), *The Self in Social Interaction*, Wiley and Sons, New York 1987.
- VOLPATO, C., MAASS, A., MUCCHI-FAINA, A., VITTI, E., "Minority Influence and Social Categorization", *European Journal of Social Psychology*, 8, 1990, pp. 335-48.
- WAGLEY, G., HARRIS, M., *Minorities in the New World*, Columbia U.P., New York 1958.
- WORCHEL, S., ARNOLD S. E., "The Effects of Censorship and the Attractiveness of the Censor on Attitude Change", *Journal of Experimental Social Psychology*, 9, pp. 365-77.
- WORCHEL, S., ARNOLD, S. E., BAKER, M., "The Effects of Censorship on Attitude Change: The Influence of Censor and Communicator Characteristics", *Journal of Applied Social Psychology*, 5, 1975, pp. 222-39.
- ZANI, B., *Le dimensioni della psicologia sociale*, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1995.
- ZIMBARDO, P. G., "Involvement and Communication Discrepancy as Determinants of Opinion Conformity", *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 60, 1960, pp. 86-94.

SECONDA PARTE

IL REGIONALISMO NEL CONTESTO DELL'ARCHITETTURA



1. Scuola per studenti sciatori



2. Planimetria dell'area



3. Vista del fronte est

L'ESEMPIO DI STAMS E DI BOLZANO

Othmar Barth

1. Scuola per studenti-sciatori a Stams

Ho potuto scegliere il terreno a disposizione. Ho elaborato sette proposte diverse e poi ho scelto questo specifico sito, perché mi sembrava che qui si potesse ricucire e riordinare il territorio. C'era un edificio preesistente, che è stato demolito, perché la mole della scuola era troppo grande e non si sapeva come si sarebbe potuto salvarlo e inglobarlo nella nuova costruzione (FIG. 1).

Il terreno mi piaceva, perché aveva la strada a monte, diverse proprietà a valle e un avvallamento che non si poteva modificare, con tre alberi di rovere molto grandi. E' un territorio fragile, nel quale doveva essere inserita la grande cubatura della scuola: 50.000 mc, corrispondenti a cinquanta case bifamiliari. Una mole di questo genere non può essere nascosta. Gli architetti di cento anni fa hanno affrontato lo stesso tema in un certo modo: siamo in presenza di una grande scarpata, un piano inclinato, sul quale è stato costruito il convento. Sul piano sono state realizzate altre costruzioni e hanno alzato le due torri e sono rimaste vuote per tantissimo tempo e solo dopo cento anni sono state utilizzate per vari scopi (FIG. 2).

Volevo realizzare qualcosa che contrastasse la parte del convento che va da monte a valle, una struttura molto bassa simile a una striscia di paesaggio, una linea di base nell'altro verso. A monte sono rimasto bassissimo: c'è solo un piano molto leggero che sembra restare sollevato.

In questo modo si vedono le preesistenze: il campanile dell'antica parrocchiale, il convento e alcune case. La nostra scuola sottolinea la linea di base su queste torri bianche e gialle, cariche di opere d'arte. Volevamo rimanere in silenzio, come ha detto Loos "la casa non deve dare nell'occhio."

Tutti gli edifici esistenti vecchi e nuovi, più o meno di valore, hanno il tetto inclinato e questo è stato un tema da affrontare. Un tetto piano in una zona di questo pregio non era immaginabile. Era però difficile pensare a un tetto con la stessa inclinazione di quelli esistenti, perché sulla profondità di ventisette metri sarebbe diventato troppo alto. Così ho diviso il tetto in due ali (FIG. 3), con

una parte di vetro che collega i percorsi e due falde inclinate: il tetto è alto due metri e mezzo e con il suo volume non disturba l'abbazia. E' realizzato in rame e alla gronda è stato aggiunto un elemento prefabbricato, incorporato, ma sporgente. E' un tetto sospeso, che non ha sostegni esterni e sembra abbastanza leggero.

Tutti i percorsi degli studenti, che vanno verso le aule, passano sotto il tetto di vetro. L'edificio è lungo quasi 180 m, quindi il percorso è sufficientemente lungo per spostarsi fisicamente e "nell'atteggiamento": si attraversano e vedono ambienti diversi (palestra e piscina). Ho voluto creare delle corti interne, delle viste verso il convento e le montagne, per cui ho inserito dei tagli nei tetti e nella pianta.

La zona è molto nevosa, perché i monti sono verso sud e per tre mesi consecutivi manca il sole. Per questi studenti, che amano sciare, è faticoso rimanere quattro ore a lezione e quindi abbiamo creato degli spazi al coperto per fare delle pause dopo due ore di scuola.

Sono poche le cose che abbiamo cercato di mettere a confronto con il contesto: il tetto sospeso, molto sporgente e caratteristico; la lunghezza del percorso interno sotto il lucernario; la costruzione in calcestruzzo da una parte e dalla parte opposta intonacata perché era di tamponamento; i colori. Siccome l'abbazia ha due colori predominanti: il bianco e il giallo, all'inizio pensavo di inserire colori forti, per contrastare, ma mano a mano che procedevo mi sono accorto che tutte le case esistenti, comprese quelle dell'abbazia stessa, erano bianche e allora ho capito che anch'io dovevo continuare con il bianco e questo è stato un fattore di cucitura. Avrei potuto, e ho anche tentato di trovare un terreno più esterno, però in quel caso non avrei fatto quello che hanno fatto tutti gli altri, che hanno comperato il terreno dal convento per farsi la casa e quindi hanno dilatato in modo informe l'abitato costruito precedentemente attorno alla chiesa e al convento.

Essere molto vicini al convento voleva anche dire riqualificare la parte centrale dell'insediamento storico. Non c'era nessun piano urbanistico da rispettare, per cui tutto quello che ho fatto è stato di mia iniziativa, naturalmente con dei sovrintendenti, però non c'erano vincoli precisi. Era necessario trovare il giusto inserimento nel contesto, senza però dover rispettare nessuna forma o tipologia esistente.

Noi architetti abbiamo sempre due problemi da affrontare: la concezione del compito, cioè come risolvere l'incarico che ci è stato assegnato e questa è l'origine di tanta attenzione e tanta continuità e dello stimolo a seguire ciò che il luogo ha all'interno e all'esterno. Quando però si segue il suggerimento di un certo sito, che naturalmente non ha consigli scritti e bisogna inventarli, allora subentra il secondo problema, quello dell'inserimento della parte esterna nel già esistente. Può succedere che alla fine si sia rispettato tutto quello che c'era, ma si sia dimenticato quello che si doveva fare. Allora di fronte a questi due problemi può succedere che rispettando troppo la situazione del sito si pecchi nell'intento per il quale è stato commissionato il progetto.

L'interno e l'esterno devono essere risolti contemporaneamente e si devono scoprire gli accorgimenti per inserire in un sito speciale una nuova costruzione e nuove forme richieste anche dalla funzionalità.

2. Centro pastorale a Bolzano

La sede dei vescovi deve essere nel capoluogo di provincia e quindi i vescovi di Bressanone sono dovuti andare a Bolzano. Il lotto si presentava a sud con un condominio e una costruzione a "L", un centro alquanto squallido che ospitava un brutto parcheggio, la chiesa parrocchiale e un edificio molto semplice, ma molto più basso, che rispetta le proporzioni della parte importante. Si doveva realizzare anche una galleria che portasse fino al nuovo teatro in costruzione.

C'era già un piano attuativo, redatto da un altro architetto, che prevedeva costruzioni su tutti i lati dell'altezza massima di quattro piani. Ci sarebbe stato un forte impatto con la costruzione più bassa, già esistente, che dava molta importanza alla mole grande della torre campanaria della chiesa. In più il percorso previsto portava la visuale in un punto di scarso interesse.

Allora io e mia moglie, anch'essa architetto, siamo andati sul posto e abbiamo girato ognuno per conto proprio per vedere cosa si doveva o non si doveva fare. Ognuno ha pensato che su un lato si dovesse rimanere bassi e così abbiamo fatto. Abbiamo anche creato una piazza (FIG. 4).

C'erano alcune richieste da considerare: gli uffici ecclesiali, l'episcopio, una sala e sopra una biblioteca e poi tre piani interrati di garage. Abbiamo anche aggiunto alcuni uffici che possono

essere affittati. A nord dell'edificio si apre la piazza Walter e a sud c'è la corte, senza negozi, che lo collega alla chiesa.

La facciata a nord, che non riceve sole, è colorata, però in basso c'è una parte tutta bianca che dà un effetto di leggerezza. La pietra utilizzata proviene dai Monti Lessini, mentre per la piazza ho usato porfido trentino.

Ci sono moltissime occasioni per ricostruire la città e non bisogna aspettare che il piano ci dica tutto quello che dobbiamo fare. All'inizio nessuno sa come affrontare un tema, ma mano a mano che si procede si distinguono le cose più importanti da quelle meno importanti, in modo da poter trovare la migliore soluzione urbana per il contesto.



4. Centro pastorale a Bolzano. La piazza e il fronte ovest dell'edificio

SEDIMENTAZIONE DEL PENSIERO

Milos Floriancic

Il titolo chiarisce nella maniera migliore la mia percezione dell'architettura come processo creativo. Il sedimento significa, per me, uno strato nella sezione del pensiero, che si inserisce in maniera più o meno attiva nel mio ragionamento, quando sto progettando. Naturalmente non si può sempre ragionare e creare solamente in modo conscio, lo si fa sempre anche spontaneamente, però si travella consciamente negli strati delle coscienze, delle convinzioni e della memoria e in verità, consciamente, si può formare anche la struttura dei pensieri, con la quale durante il processo creativo si giustificano le proprie decisioni.

La sedimentazione è allo stesso tempo anche la parola mediante la quale posso definire quella parte del pensiero che si è già consolidato, ovvero quei potenziali creativi che posso smuovere io stesso e non quelli che, come acqua torbida, mi girano attorno quando nuoto nelle idee del mondo contemporaneo.

Proprio da noi [Lubiana, n.d.c.], nella cosiddetta periferia dell'architettura, mi sembra tanto più importante creare delle basi più durature e ottimizzate sia in senso locale che in rapporto ai punti di vista globali. Di più, essere per esempio un personaggio particolare, come lo furono Plečnik e anche Ravnikar, sta a testimonianza del fatto che una propria interpretazione del mondo, che nasce da una tradizione che non si è mai immischiata troppo nei processi contemporanei dei grandi popoli e nomi, significa uno sviluppo più stabile di una piccola comunità come lo è la nostra.

Per esempio, cercare di costruire in Slovenia più in fretta di quanto si faccia a Hong Kong o costruire un palazzo con più precisione dei giapponesi o utilizzare durante la costruzione dei metodi di alta tecnologia o inserire nella casa dei prodotti industriali di qualità super, tutto ciò non ha gran senso.

Se il grande mondo parla con una grande bocca, allora noi preferiamo avere delle grandi orecchie e lavorare in silenzio e potremmo oggi ripetere il sintagma di Plečnik, così spesso utilizzato *manuell haften und weiter dienen*.

Il problema dell'identità nell'architettura, che state studiando già da qualche tempo nel vostro Circolo, può essere anche inteso come una questione personale, d'integrità del singolo o della comunità in rapporto al mondo sempre più aperto.

Il livello dell'identità nella relazione singolo-società dipende naturalmente dalla grandezza e dalla specificità della media, che sono importanti per l'esistenza di una distinzione tra le diverse medie culturali nella società. Dopo lo sfascio della Jugoslavia, abbiamo in Slovenia molte questioni che riguardano il ripristino di un'identità nazionale, che prima era un'ovvia categoria del nostro essere. Ora che siamo etnicamente "ben definiti" e siamo prevalentemente un unico popolo sul proprio territorio, abbiamo avvertito un grande vuoto. Anche nel campo dell'architettura stiamo vivendo una fioritura di ricerche sul tema dell'identità nazionale all'interno delle leggi dello spazio o delle singole forme. Più di un architetto ha discusso un dottorato di ricerca, dato che lo stato euforico ha sovvenzionato riccamente i cosiddetti programmi nazionali. Oggi, dopo qualche anno, le cose sono cambiate, in maniera tale che la particolarizzazione dell'idea si sta svolgendo a livello delle comunità locali. Gli esperti del campo dell'architettura hanno suddiviso la Slovenia in più di settanta tipologie paesaggistico-architettoniche regionali.

Sebbene l'architettura come arte della costruzione, nel senso linguistico, non conosca tali confini, può nonostante ciò riferirsi a una specie di tradizione che può essere intesa in due modi. Come categoria vitale di sviluppo, che viene trasmessa attraverso il tempo come risposta specifica alle condizioni dello spazio e del clima, allo sfruttamento della terra, dei materiali autoctoni, degli schemi di pensiero, in generale della cultura, che comprende anche il comportamento della gente nello spazio e i cambiamenti di tale comportamento, con riferimento alle nuove scoperte. O invece, con un'idea estremamente semplificata, ciò rappresenta solamente un mondo chiuso di dati modelli del passato, che nelle nuove condizioni di vita restano una registrazione non capita e vuota delle passate forme di vita in un dato spazio.

Il regionalismo è una reazione spontanea e una necessità nei confronti dell'antiregionalismo, così come è necessario anche il contrario. Regionale significa per noi, allo stesso tempo, anche provincia, ossia la campagna con la sua tradizione, mentre il

resto significa più la città e le nuove iniziative. Non è possibile l'uno senza l'altro, così come non è possibile la nozione di globalizzazione, se non fosse definita la particolarizzazione del mondo. Le nostre regioni hanno, all'interno dell'Europa, un chiaro colore regionale anche perché il significato dello sviluppo regionale è stato, almeno nella seconda metà di questo secolo, per così dire un programma di sviluppo obbligatorio per le nazioni europee. L'America, in senso di sviluppo, non ha mai conosciuto tali indirizzi.

Con questi punti di partenza la tradizione delle regioni europee, tutelata in modo strategico, è diventata, nei processi d'integrazione nazionali e internazionali, uno zoccolo sulla strada verso nuovi indirizzi globali nell'economia del mondo contemporaneo. Mi ricordo una serie di titoli di incontri internazionali nel campo dell'architettura, i quali attraverso gli anni hanno riguardato temi come il contesto, l'identità, le questioni della periferia e del centro e così via. Tutti questi titoli hanno più o meno voluto instaurare un dibattito riguardo al come l'architettura nel suo specifico risponda in un determinato contesto culturale e al come dovrebbe essere la riconoscibilità nelle relazioni tra le diverse medie. La relazione è quel rapporto che determina la singola opera architettonica nei confronti dell'ambiente, del tempo, dell'antagonismo tra città e campagna, il che è anche cornice della discussione sul regionalismo. Se questa è anche una questione di progettazione, tale relazione si allarga, allo stesso tempo, alla questione della tipologia nella relazione con le fissazioni personali, dove è necessario capire le esperienze personali, le affinità del singolo e la sua istruzione.

La presentazione dei progetti dei miei colleghi e dei miei, sebbene molto diversi per carattere, ha un punto d'incontro già nel fatto che viviamo nello stesso posto e abbiamo frequentato la stessa scuola. I nostri pensieri hanno una base comune, perché le radici della conoscenza sono le stesse.

Il taglio di quattro generazioni mostrerà intenzioni diverse, che passano da posizioni di relativa autonomia verso uno spazio relativamente aperto e comune alla cosiddetta Mitteleuropa.

Il più giovane di noi, Marjan Zupanč, presenterà un progetto nato per le grandi velocità, realizzato con pochi soldi e smontabile. La sua nota regionale è inscritta nella sensibilità per la natura e per la specificità della regione di Dolenjska, che

si presenta nel ritmo sottile dei colli ondulati: niente era più semplice che seguire il paesaggio.

Miha Dešman ha realizzato la casa a Kammik, a nord di Lubiana, che si distingue per la sua sincerità. E' una stalla per cavalli e servizi di ippoterapia per giovani invalidi. Forse questo è il progetto che mostra in maniera più chiara le intenzioni sincere della nostra giovane generazione e la sua appartenenza agli influssi europei contemporanei.

Jurij Kobe è già conosciuto da molti di voi, perché è stato più volte ospite del Circolo Trentino per l'Architettura Contemporanea e di singoli architetti trentini. Nel catalogo che ha accompagnato la sua mostra a Trento ho scritto che forse lui è l'unico architetto sloveno che in maniera chiara rappresenta il paesaggio dalla tipologia verso un'architettura più aperta all'espressione individuale e personale.

I miei due lavori, che mostrerò, sono nati a più di dieci anni di distanza l'uno dall'altro, ma nella stessa città: Lubiana. Vorrei mostrare il rapporto che c'è tra loro nel contesto dello stesso posto, ovvero della stessa città e il rapporto reciproco in relazione al loro carattere specifico verso la storia, verso la continuità della scuola di architettura. Verrà messa in rilievo l'affinità del singolo periodo. Nel primo caso si tratta dell'ampliamento della facoltà di architettura, che abbiamo progettato più di dieci anni fa, ma è stata portata a termine appena due anni fa, mentre nel secondo caso si tratta di un progetto per il concorso per un edificio commerciale dall'altra parte del centro cittadino, a circa mille e cinquecento metri di distanza, un progetto attuale. Il confronto tra i progetti dovrebbe mettere in risalto i punti di vista opposti e la convergenza di questi in relazione al titolo della mia tesi.

1. Ampliamento della sede della facoltà di architettura, già liceo femminile austroungarico

E' la sede della nostra facoltà da più di cinquanta anni, mentre l'edificio stesso ha più di cento anni. Il progetto per il concorso, della prima metà degli anni Ottanta, ci presentava una cornice molto ristretta del problema, che abbiamo cercato di risolvere in modo accademico, dapprima in maniera abbastanza astratta, in una specie di assenza di tempo, come rapporto in primo luogo verso il vecchio edificio, dopodiché come compito

matematico e di composizione e come opportunità, affinché il nuovo elemento architettonico si impiantasse nelle migliaia di nuove idee e realizzazioni a Lubiana di Jože Plečnik, che caratterizzano in maniera così forte questo spazio concreto dell'organizzazione a mo' di parco della Zoisova cesta, che fa parte del sistema delle sue organizzazioni nel vecchio nucleo della città. Abbiamo cercato di aggiungere alla cornice stratificata di questo spazio stradale un nuovo piano approfondito e, con un programma, assicurare un nuovo carattere urbano. Una specie di spazio di contatto tra programma scolastico e città, uno spazio che si adeguasse allo stesso tempo anche all'idea di Plečnik di piantare le querce e contemporaneamente formasse il programma per questa arcata, laddove prima c'era ancora la campagna. Questa è infatti una situazione molto interessante a Lubiana, con i giardini di Cracovia, che sono delle formazioni gotiche e sono tutelati dall'ente delle Belle Arti e perciò sono stati schivati e attornati dalla città nel suo nuovo sviluppo.

Tale arcata dovrebbe quindi rappresentare il confine tra la città e il paese, ma in questo caso si tratta anche della proiezione delle Propile di Plečnik sul Campo del Congresso, ovvero della questione sempre aperta di Ravnikar sul classicismo di Lubiana, che ha il carattere di formare la città, capendo tutto ciò nel contesto del periodo, nel quale balena l'idea. Dall'altra parte invece, sulla facciata rivolta verso i giardini, si trova una ringhiera che, contro la liscia facciata dell'ampliamento, sottolinea nella direzione verticale la stretta parcellazione dei giardini, mentre la pergola lineare dovrebbe fiorire in autunno, quando inizia il nuovo anno scolastico (naturalmente non sono state piantate delle vere piante).

Questa architettura della risposta, che nasceva nel periodo dell'architettura degli anni Ottanta, quando, oltre agli scrittori postmoderni, avevamo sul tavolo il libro di Giedion *Architecture and the Phenomena of Transition*, ha mantenuto nella sua realizzazione tutti i lineamenti che erano stati ideati tanti anni fa. E non è neanche stato possibile correggerli, perché il progetto era stato disegnato nei dettagli già nel 1986. Durante la realizzazione, dopo otto anni, è stato necessario controllare di nuovo tutto ciò che si poteva attualizzare, mentre è rimasta la forma a croce come sistema di assi primari o il posizionamento al centro. Allo stesso tempo si stava sviluppando un nuovo rapporto verso la

materializzazione e si era giunti al periodo delle nuove fissazioni nei primi anni Novanta.

Quale assistente del professor Bonča mi interessava, allora, il rivestimento in mattoni come quello fatto da lui a Celje e anche le architetture di Ravnika degli anni Settanta, che sto ancora studiando. La facciata, che in un primo momento era stata pensata come un composito di mattoni e pietra artificiale, nasceva nuovamente come una questione su cosa fosse il rivestimento in mattoni in relazione al modo tessile e tettonico di comporre, su cosa si potesse offrire di nuovo nello sviluppo della facciata in mattoni a Lubiana. La facciata, nel barocco di Lubiana, era stata sviluppata nella maniera delle stratificazioni piatte e della facciata cucita di Ravnika e di quella di Bonča, come ritorno alla tettonica originale, con il mattone quale materiale architettonico primario (inoltre qui si poneva un'altra questione non tanto semplice, riguardante le capacità dei nostri esecutori edili che avevano vinto l'appalto nel periodo di sfascio dello stato).

Abbiamo pensato la facciata come una membrana e come un riempimento per chiudere la scatola in cemento con il metodo dei grandi poli in mattoni che, con la loro tecnica reticolare di collocare gli elementi, perdono ogni carattere di muro. Il tutto utilizzando la malta come nuovo *opus reticulum*, come hanno saputo fare gli esecutori, sebbene essi abbiano rifiutato la variante proposta da me e dal mio costruttore, secondo la quale la facciata sarebbe dovuta essere spessa solamente sei centimetri e fatta di mattoni pieni e posizionati in maniera verticale (non se la sono sentita di farlo).

Abbiamo descritto alcuni elementi della nascita di questo edificio, che chiariscono il complesso rapporto della sua origine e della possibile spiegazione nell'ambito del nostro tema. Per chiarezza, affinché si possa capire meglio il divario tra i disegni e la realtà, devo dire che il piano superiore è stato commissionato durante la costruzione.

Questa scatola in cemento, con le aule e la nuova biblioteca quale programma pubblico della scuola, è pensata all'interno come presentazione dei materiali, come galleria delle pietre slovene nel corridoio che la lega al vecchio edificio. Sono stati utilizzati quasi tutti i tipi di legno degli alberi sloveni in un determinato

ordine gerarchico, relativo alla loro utilizzazione e significato e tutto il *design* delle aule è più o meno solamente conseguenza dell'utilizzo del legno per scopi di acustica.

2. Concorso per un edificio commerciale e di uffici

Se adesso guardiamo al secondo progetto, ideato per il concorso nella primavera di quest'anno nella parte settentrionale del centro cittadino, possiamo constatare che, a differenza di quello precedente, non ci sono più tanti punti d'appoggio, tante decisioni referenziali. C'è ancora la presenza di un'architettura, come l'edificio delle assicurazioni di Plečnik, ma in uno spazio che non è stato risparmiato dallo sviluppo. L'ambiente cittadino, più largo, non è più unitario, tradizionale e rifinito, mentre la scuola architettonica di Lubiana è presente solamente come collezione di elementi disuniti dei singoli indirizzi di pensiero attraverso i diversi periodi di tempo. Forse è rimasta integralmente percepibile solo una certa franchezza nell'espressione e nel collegamento delle tre categorie vitruviane. La non rifinitura e la non definibilità dello spazio sono state da una parte il dilemma fondamentale del progetto, mentre dall'altra c'erano però delle chiare richieste di una definizione contemporanea dell'edificio.

Questo progetto costituisce la manifestazione della dualità delle condizioni, da una parte come riempimento dello spazio cittadino lacerato e disorientato nella sua interezza, anche a livello del piano terra, dall'altra come ottimizzazione delle condizioni di lavoro nei piani con gli uffici, in rapporto allo sfruttamento massimo della superficie della pianta. Così è stato necessario inserire una forma molto riconoscibile in un involucro, che segue le condizioni dettate dai bordi dell'edificio e lo definisce al livello di architettura della città come contrappeso al grattacielo e come continuazione delle abitazioni che definiscono il carattere della muratura. Ciò è stato pensato come parafrasi di un grattacielo crollato e come equilibrio delle masse nello spazio a un livello puramente figurativo. Qui la facciata non aveva importanza. La sua doppia configurazione con la struttura, che definisce il contenuto come un torso, che trapassa la vetrata, che funge da involucro da terra fino in cima, con dei cambiamenti programmatici nel senso di base, intermezzo e attico, già di per sé, come manifestazione del contenuto, parla in maniera chiara del carattere dell'edificio.

La casa, dove risiederanno i rappresentanti di imprese straniere, ditte straniere e persone cosmopolite senza un carattere, deve perciò essere l'immagine del mondo nel localismo di Lubiana. Per questo motivo ci interessava più la filosofia architettonica inerente alla questione immanente del rapporto tra l'individuale e il collettivo o alla questione della trasparenza e della distanza e poi delle pari condizioni di lavoro per quanto riguarda l'illuminazione, la vista verso l'esterno, che le condizioni tecniche, l'ottimizzazione della pianta di base per le più svariate organizzazioni dei piani per gli uffici e, non in ultimo, la massima flessibilità dell'affitto degli uffici (non abbiamo neanche dimenticato il voyeurismo di coloro che vi lavorano).

Questa casa, per Lubiana, sembrerebbe una struttura non tradizionale e il suo contributo verterebbe in senso urbano, mentre anche dal punto di vista caratteriale può sembrare una novità, una nuova figura che inserisce una nuova dimensione nella vita cittadina. Chi invece la andasse a conoscere più da vicino, saprebbe comprendere nel suo portamento attraente l'architettura autentica e l'appartenenza al posto.

Contemporaneamente abbiamo realizzato un progetto per un edificio minore, che si trova all'entrata della città, nelle vicinanze delle nuove strutture commerciali e ha una struttura simile, in verticale, solamente che in questo caso sotto al tetto sono stati posizionati degli appartamenti, orientati verso il sole, mentre nel precedente progetto si era in presenza di un sistema di miniappartamenti da affittare e di un ristorante bar. La differenza sta soprattutto nell'aspetto finanziario. Si tratta di una realizzazione meno costosa, in cui l'edificio non è dotato di impianto di climatizzazione e perciò le finestre si aprono. La situazione in questo ambiente di periferia è però completamente internazionale.

Cosa possiamo dire per concludere? Solo che l'ambiente ci determina ogni volta la casa; un ambiente che ha molto da dire e che ci può anche legare, che cerchiamo di seguire secondo le nostre forze, ma che dall'altra parte esiste anche uno spazio relativamente aperto alle nostre idee più libere che generano situazioni nuove. Però, sia qua che là, è ugualmente importante la questione dell'architettura, tutti gli ambienti sono ugualmente attraenti e non so neanche immaginare la vita in uno spazio monocromatico.

ANTIREGIONALISMO CRITICO

Miha Dešman

Sono d'accordo con il professore Achleitner, quando dice che il regionalismo è un concetto retroattivo, che è utile per gli storici e per i teorici dell'architettura come arma per classificare e conquistare i lavori d'architettura a posteriori e quindi appartiene all'instrumentario critico-storico. Quando lo si usa come punto di partenza per il progetto architettonico è indubbiamente un concetto regressivo e conservativo. Spesso, come sapete, sono le soprintendenze ai beni culturali che, in buona fede, prescrivono qualsiasi regionalismo, di tipo alpino con tetto a 60 gradi o di tipo mediterraneo con brocche e con questo distruggono due cose: prima, ciò che vogliono salvare, cioè l'autenticità della regione, e poi anche la dignità dell'architettura come professione. Il regionalismo è quindi utile soprattutto come concetto ausiliario, ideologico o storico-critico.

Nel mio lavoro di architetto il concetto di regionalismo non è in grande uso, ma se esamino i lavori del nostro studio degli anni scorsi, realizzo che posso, a posteriori, scoprire alcuni concetti che si possono chiamare regionalistici. Allora uno dei modi per leggere i progetti è anche il regionalismo e ne emerge una rassegna di concetti differenti che intendo presentare.

Per noi è importante il concetto di *milieu*, di ambiente. *Milieu* è un termine che significa "essere di meta a un luogo" ed è simile al termine contesto, che era il termine chiave degli anni Ottanta, almeno per l'architettura slovena. Ma la differenza sta nel fatto che contesto è un termine astratto e teorico, mentre *milieu* è più debole e concreto. Per noi significa spazio fisico reale, ambiente, nel quale sono investiti i sensi. Fa parte della natura, anche se si tratta di un interno e forma una sola unità con l'ambiente esterno. Importanti sono i trapassi, gli spazi intermedi, le connessioni tra l'edificato e la natura formate dall'atmosfera: le finestre, i *bow-windows*, le pergole, i portici, i colonnati, i cortili, i giardini ecc.

Questo ambientalismo si può trovare in Plečnik, grande architetto sloveno della prima metà del secolo. In lui proviene

dall'Oriente e dal Mediterraneo, ma lo si può trovare anche negli architetti scandinavi e altrove.

Milieu è un concetto decisamente umano, implica connessione con altra gente, con la natura, si realizza nel tempo e nel movimento, è dinamico. Evita la rappresentazione, cerca di essere normale, ogni giorno la nuova edificazione si deve inserire nel luogo come se stesse lì da sempre, deve subito diventare evidente. Questo viene raggiunto con il principio di compensazione e restituzione: ciò che la nuova costruzione toglie, lo deve restituire su un altro livello e ancor di più aggiungere.

Si tratta di responsabilità: prima, di responsabilità globale, transgeografica e transnazionale, come quella di cui è gravata una centrale nucleare, per esempio, orientata più che all'architettura alla gente, alla natura e alla città; poi di responsabilità al luogo, al tutto che esso contiene: gli animali e le piante, gli edifici e le memorie.

La restituzione implica che il cambiamento sia discreto, che si capisca e nel contempo rispetti il *genius loci*, ma che aggiunga anche un'idea nuova, forte e coraggiosa, che faccia nascere le nuove qualità e presenti le potenzialità del luogo. Questo è per noi il significato di *milieu*.

1. Cappella in montagna a nord del paese

Si tratta di un lavoro giovanile, quasi studentesco, dove il sapere del carpentiere ha avuto un ruolo più importante del nostro, che abbiamo concepito l'immagine. Abbiamo imparato la versatilità del legno, mentre la forma è rimasta molto tradizionale (FIG. 5). E' quasi l'unico lavoro che possiamo definire direttamente regionalistico.

2. Kud - centro culturale per i giovani a Ljubljana

Si tratta della ristrutturazione di una vecchia sala cinematografica con l'aggiunta di un nuovo corpo comprendente una galleria espositiva e i servizi. Abbiamo cercato di creare un ambiente suburbano, nostalgico e teatrale. E' un omaggio un po' inconscio alla vicina casa del maestro Plečnik. Noi stessi eravamo sorpresi, quando abbiamo scoperto, a posteriori, come avessimo seguito alla lettera il modello. Ma lo abbiamo seguito intuitivamente, sintatticamente e contestualmente, non abbiamo copiato la forma. Corpo basso, tetto alto, un cilindro all'an-

golo, mattoni faccia a vista e stucco, portico con le colonne metalliche, tutto un po' rurale. Non ha trovato l'approvazione dei critici, ma ci ha assicurato una notevole fama nei circoli di cultura alternativa.

3. Asilo materno

Vicino al centro culturale, nella periferia più bella di Ljubljana, pochi anni dopo abbiamo disegnato un asilo materno (FIG. 6). Anche in questo caso era la ristrutturazione e sopraelevazione di un edificio esistente: un asilo nido degli anni Sessanta. Questa volta l'architettura degli anni Sessanta forma l'alibi e il contesto mentale e materiale: il piccolo intervento è una approvazione della qualità di questo periodo e quindi un omaggio a Ravnikar, altro grande maestro sloveno. Il regionalismo è forse nascosto nel tetto, o nel *Raumplan*.

4. Edificio nel comune di Grosuplje

Un palazzo in una piccola città senza qualità, che, in maniera di regionalismo critico, sopraeleva e abbellisce la casa più brutta della città, facendola diventare la più bella. Risposte intelligenti ai fatti spaziali e tecnici; creazione di un ambiente che prima non c'era, fuori e anche dentro, con interno urbano della scala, corridoi ecc., conferimento di dignità.

5. Centro educativo per giovani invalidi a Kamnik

E' un lavoro durato quasi un decennio. Abbiamo cominciato assieme agli architetti Vozlic e per prima cosa abbiamo realizzato una nuova ala abitativa e ristrutturato il vecchio dormitorio. Si trattava di formare un campus, una piccola città come metafora di una città reale, con tutte le funzioni, gli spazi, i luoghi privati e pubblici, tutto adattato per l'uso e l'educazione dei giovani invalidi. L'edificio esistente questa volta era degli anni Cinquanta. Lo abbiamo depurato e ne abbiamo evidenziato le qualità: la *hall* lecorbusierana con rampe, entrata e così via; abbiamo aggiunto tutto un mondo nuovo, molto sciolto, per creare un ambiente stimolante per i giovani, che trascorrono la maggioranza del tempo qui e devono essere in grado di avvertire le sensazioni del mondo esterno: la piazza, la via, il cortile, tutte metafore urbane e a volta arcadiche, un ambiente idealizzato.

6. Stalla per cavalli, con club ippico e sala maneggio per l'ippoterapia

Fa parte dello stesso complesso educativo di Kamnik e quest'anno ne è stata realizzata la prima fase. La versatilità del legno è l'idea chiave, assieme alla bellezza delle costruzioni lignee rurali. L'edificio è in sintonia con il complesso originario nella disposizione dei volumi, nei dettagli semplici e nella forma quasi banalmente archetipa, modesta e semplice. Purtroppo non è ancora realizzata la grande sala, interamente di legno.

L'architettura, quindi, deve essere più di un semplice "postamento di formazione militare", dove tutti i pezzi formano un ordine gerarchico, come soldati o come macchine. Deve essere più sensitiva, demandante, precisa, deve avere idea e virtuosità - come nella musica. Noi non riusciamo a raggiungere questo obiettivo, al contrario, le nostre case sono sguaiate e non finite, ma almeno la direzione e la meta ci sono chiare.



5. Cappella in montagna

6. Asilo materno



VELODROMO DI NOVO MESTO

Marjan Zupanč

Nel 1995 il team composto da me, da Pela Kuhar, da Ale Bizjak e dal tecnico tedesco Ralph Schürmann ha preparato il progetto per il velodromo a Novo Mesto, una cittadina della Slovenia (FIG. 7). Il complesso si trova nel punto di giunzione tra la foresta e la pianura dove scorre il fiume di Novo Mesto. E' stato pensato per varie funzioni: allenamento sportivo, gare ciclistiche, ecc. Sono cioè stati concepiti degli ambienti adattabili alle diverse attività sportive, per gare e allenamenti e in generale si è cercato di preservare l'ambiente naturale preesistente.

Il complesso è stato sviluppato partendo dalla pianificazione del velodromo. La conformazione del suolo ha determinato il suo collocamento sulla parte destra dell'area, dato che il terreno in quel punto è più alto e degrada verso sinistra. Altre posizioni avrebbero comportato l'allagamento di acqua piovana proveniente dal parcheggio. Il suo posizionamento al limite del territorio è stato anche determinato dai minori detriti quivi presenti. Sempre nella parte destra abbiamo collocato gli spogliatoi e i servizi per gli sportivi.

La localizzazione della pista ciclabile ci ha permesso di creare uno spazio flessibile che comprendesse degli spazi più piccoli per eventi sportivi di minore importanza. L'altra parte dell'area è riservata agli spettatori (FIG. 8). Abbiamo delimitato bene le due funzioni, perché non volevamo che si venissero a confondere. Vicino alla pista abbiamo collocato le tribune permanenti, in cemento e ai lati due gruppi di tribune provvisorie, che possono essere smontate e utilizzate solo durante gli eventi sportivi più importanti: un ulteriore palco prefabbricato per 800 spettatori può essere eretto a Nord e a Sud della tribuna. Anche i *containers* per gli atleti possono essere rimossi e l'area centrale della pista può essere adibita a campi da tennis.

Abbiamo cercato di riistituire un equilibrio tra il costruito e la natura: l'angolo della foresta al lato Sud del complesso è stato mantenuto, come anche quello al alto Est e la parte posteriore rimboscata, tra il parcheggio e il velodromo. Abbiamo salvaguardato l'avvicinamento dei visitatori, rendendolo a senso unico: l'entrata a Est, parcheggio e uscita a Ovest.

Le considerazioni di cui abbiamo tenuto conto sono:
per il paesaggio: dell'asfalto, del cemento, della foresta;
per la struttura: della sua polifunzionalità; i parchi sportivi sono stati infatti divisi in parti, che insieme smussano il paesaggio naturale e artificiale.

La piattaforma della parte orientale della pista è pensata per gli atleti e le attrezzature sportive, armadietti e servizi. La pista ciclabile con accesso sotterraneo è scoperta, lunga 250 m e larga 7.70 m. E' inclinata di 44° ai lati e di 12° sui rettifili. La superficie è di legno tropicale: Doussie-Aphzelia, portato da 380 supporti chiodati di pino impregnato, su fondazioni rinforzate di cemento. Il perimetro del velodromo è di forma ovale, la lunghezza dell'asse più lungo è di 114 m e quella dell'asse più corto di 60 m. L'asse lungo corre da Nord a Sud. I posti a sedere sono 400 ed è stata realizzata un'area amministrativa al piano terra.

Un parcheggio asfaltato per 230 veicoli, l'entrata e l'uscita dal complesso, formano un sistema di traffico circolare. Quando non vi sono gare il parcheggio può essere utilizzato come zona ricreativa.

Due gru da costruzione riadattate vengono usate per l'illuminazione del velodromo. Questo dispone di un accesso e di una strada principale che saranno piantumati con gli alberi esistenti nella zona, mentre le parti del campo che non saranno coperte con l'asfalto o usate altrimenti verranno invadute con il sottobosco tipico.

Il progetto cerca quindi di soddisfare le esigenze dei programmi sportivi e competitivi utilizzando elementi dell'architettura contemporanea con funzioni che possono facilmente essere variate o in senso paesaggistico o per soddisfare i bisogni della popolazione locale per attività sportive multiple e infrastrutture ricreative.

Progetto: Marjan Zupanč dipl. ing. arch.
Pela Kuhar dipl. ing. arch.
Ale Bizjak dipl. ing. landsc. arch.
Pista ciclabile: Ralph Schürmann dipl. ing. arch.
Progetto: 1995
Realizzazione: 1996



7. Vista del velodromo



8. Particolare della pista e delle tribune

TRE RIFLESSIONI SULL'ARCHITETTURA

Jurij Kobe

Volevo presentare opere che non sono né tra le più recenti né tra le maggiori per le loro dimensioni e neanche tutte realizzate *ma che però* per me rappresentano (unicamente) una specie di quadro personale che delinea in modo esaustivo il mio rapporto con (verso) l'architettura.

1. La Casa 6 (FIG. 9), concepita per un concorso tenutosi a Zagabria al fine di inserirla, insieme ai lavori di altri otto architetti, in una stretta fila di costruzioni, si distingue soprattutto per lo spazio interno, aperto e chiuso, una specie di *hortus conclusus* che ci creiamo con l'appartamento in città.
2. Il progetto presentato al concorso per il padiglione sloveno a Venezia (FIG. 10) è caratterizzato in massima parte da due riflessioni: come edificare lo spazio, come entrare nello spazio, che è sempre già costruito, che dunque già appartiene a qualcuno? Ed in secondo luogo: quali dimensioni e quali caratteristiche ha uno spazio occupato da una costruzione? Sappiamo che questo spazio non include solo la sua area fisica – i suoi spazi raggiungono distanze diverse. E ciascuno di noi che vive una tale architettura forma diversamente questi suoi spazi nella propria coscienza.
3. Progettando l'adattamento e l'ampliamento della piccola scuola a Smarje (FIG. 11), paese e rione periferico di Lubiana, che poteva essere un compito di routine per un budget limitato, mi interrogavo soprattutto sulle origini, sugli agenti della formazione dei singoli spazi e dei loro significati, nonché sul contatto tra gli elementi che caratterizzano questi spazi.

Ed infine: anche col materiale presentato, che ha, nonostante i diversi compiti da assolvere, molto in comune, volevo mostrare il modo in cui quest'architettura nasce.

1. Casa 6 a Zagabria

La casa è stata concepita come parte del progetto dell'architetto croato Branko Siladin presentato al concorso per la costruzione di appartamenti, in un suggestivo ambiente immerso nel verde a pochi passi dal centro storico di Zagabria. Era la sesta nella stretta fila di altre case, disegnate da diversi architetti. Volevo che in essa si rispecchiasse la grandezza della scuola architettonica di Zagabria quale fu al tempo del Moderno che con successo e profitto sviluppò tale espressione e ne fu spesso testimone. Nella lettera d'accompagnamento scrissi all'architetto Siladin del mio desiderio che la villa, nonostante le sue dimensioni ridotte, portasse in sé una parte della grandezza di questa città cosmopolita, ma anche delle stravaganze e delle timide civetterie proprie di una dama elegantemente vestita (la Moderna, appunto) che ha già superato quella bellezza precoce e sta ora raggiungendone un'altra, più matura...

Usando termini poco raffinati, si potrebbe dire: una specie di esercizio di stile che mi insegnò molto facendomi riflettere sull'idea di un edificio introverso con cinque appartamenti, ciascuno dei quali rappresenta, soprattutto quando si tratta di costruzioni cittadine, una specie di *secret garden*.

Alla fine mi affezionai alla casa, ma la fortuna non l'assistè durante la gara.

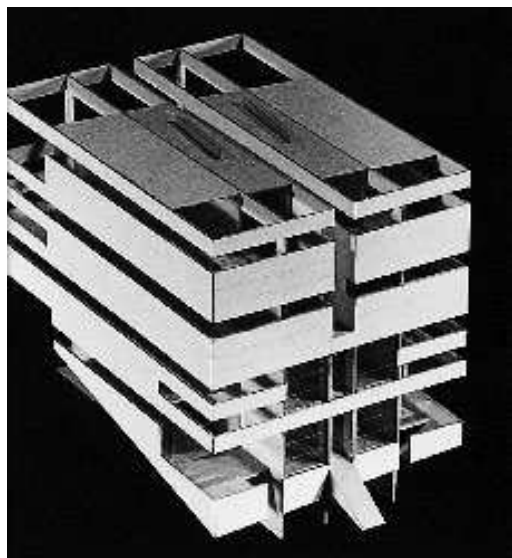
2. Progetto per il padiglione sloveno a Venezia

Chi entra deve essere più gentile dei presenti. Egli può occupare il posto che è ancora libero, accanto a quelli che lo permetteranno. Non si denota pertanto una netta differenza tra il coraggio e l'aggressività.

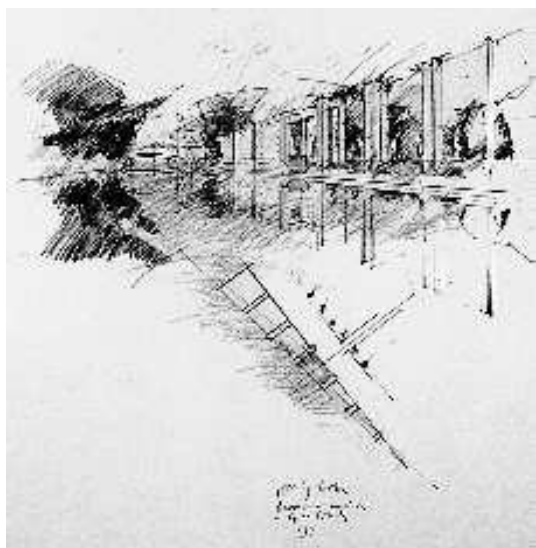
Entrando in Venezia siamo arrivati in una città sull'acqua. L'acqua è quell'elemento, la cui presenza allarga lo spazio edificato.

Differentemente ed in varia portata nella fantasia di ciascuno.

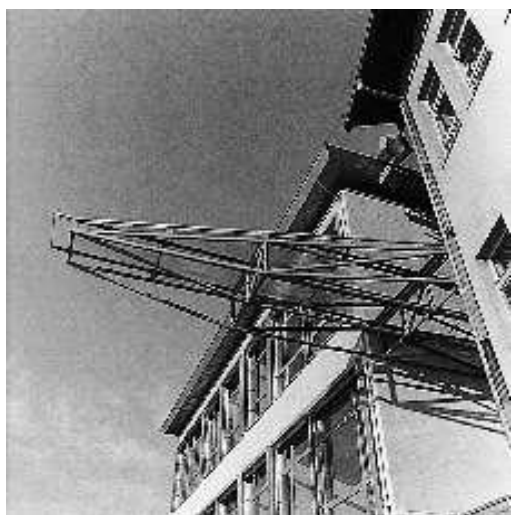
Questi spazi differentemente ampliati sono sublimanti, si coprono, dialogano e si completano senza recarsi vicendevole offesa.



9. Plastico della casa 6 a Zagabria



10. Progetto per il padiglione sloveno



11. Scuola Smarje. Il nuovo ingresso

3. Adattamento e ampliamento della scuola Smarje presso Lubiana

La scuola si trova in un piccolo borgo di periferia dal passato glorioso, con un entroterra dispersivo che è stato, potremmo dire, degradato ad un piccolo villaggio satellite durante l'accelerata urbanizzazione degli anni Sessanta. E alla scuola progettata modernamente già prima della guerra hanno aggiunto nell'epoca del pericolosamente veloce incremento locale una malriuscita palestra – un prefabbricato smontabile – davanti all'ingresso principale.

Fu così che questo lavoro dalla mole alquanto ridotta rappresentava per me all'inizio un compito di quotidiana routine, quasi un compito per tempi in cui non c'è un altro vero progetto. Eppure questo stesso lavoro, per il quale assolutamente non avevo in mente una pubblicazione, diventava attraverso il processo di progettazione, da una parte proprio per la sua quotidianità e ricorrenza soprattutto nella nostra area e dall'altra per la sua composizione, man mano più interessante ed attraente.

Il nuovo insieme di aule con i voluti spazi ausiliari riprende la primaria modernità dell'edificio scolastico: come già nel progetto originale, le aule si susseguono lungo un alquanto ampio spazio di collegamento che assume nella parte aggiunta le dimensioni di una nuova aula magna. Si è fatto in ciò uso di geometrie proposte già dai dettagli formali del progetto originale.

Ed ancora: la parte aggiunta non dovrebbe minimamente intaccare il progetto originale e le facciate.

Il tetto e la circonferenza della palestra di cui né la collocazione né la forma possono dirsi fortunate, dovrebbero essere completati da un terrazzo – un campo aperto per gli alunni più piccoli, circondato, oltre che dalla ripugnante facciata della palestra, anche da una rete metallica. Questa parte della scuola, aggiunta semplicemente in un primo momento ed ora, dopo un secondo adattamento, modificata e destinata all'educazione fisica, rappresenta il terzo elemento della composizione dell'edificio scolastico.

REGIONALISMO: DISTINZIONI

Beni Meier

Parlerò delle mie esperienze in Carinzia, ma prima vorrei enunciare alcuni pensieri.

Regionalismo è un termine che descrive vagamente una certa intenzione architettonica e le sue possibili interpretazioni sono innumerevoli e a volte contraddittorie. Una discussione approfondita richiede quindi indicazioni supplementari e più esatte, per poter cogliere tutte le varie correnti. L'individualizzazione innalzata a concetto atomizza il dibattito sull'architettura, lo aggrava e nello stesso tempo lo rende irrinunciabile.

Chi non vuole essere frainteso deve inserirsi in questo dibattito. Si deve tenere presente che il termine *regionalismo* unisce sia gli oggetti di Tadao Ando, che nel libro *Storia dell'architettura moderna* di Kenneth Frampton vengono descritti come esempi di regionalismo critico fino, ad esempio, al folcloristico e superficiale contestualismo locale di un albergo alpino.

Proprio per questi motivi la provata prassi di questi convegni di Arco, di esaminare e verificare questi temi sotto i vari punti di vista delle diverse discipline scientifiche, è, secondo la mia opinione, un tentativo necessario e interessante per chiarire le varie posizioni e concetti. È questa, ovviamente, una lode per gli organizzatori del convegno!

L'anno scorso abbiamo constatato come sia difficile il dialogo tra le varie discipline, nonostante le affinità esistenti, ma in ogni caso dobbiamo tenere fermo questo metodo e lo scambio deve essere approfondito.

Il tema di quest'anno è regionalismo e antiregionalismo. Devo dire che queste problematiche, nella mia vita quotidiana di architetto pratico, mi coinvolgono soltanto marginalmente. Colgo quindi l'occasione per presentare le mie idee, ma soprattutto le circostanze pratiche.

Se il regionalismo, nel dibattito architettonico, come all'inizio descritto, è veramente un concetto poco chiaro rispetto a una certa intenzione, allora deve rimanere presente anche la sua antitesi, alla quale va contrapposto. Categorie antitetiche, quindi, che comprendono tutta la vasta gamma della produzione

architettonica. Se il regionalismo viene definito come contrapposizione all'internazionalizzazione, al moderno, al neo-moderno, ecc., allora significa che la controparte si chiama automaticamente regionalismo? Se verificato, in teoria dovrebbe essere così. In pratica, però mi sembra un po' diverso.

Non esistono queste categorie *immacolate*: ricorro qui alla mia relazione dell'anno scorso¹ e a Friedrich Achleitner che, in riferimento all'*Encyclopedie de l'Architecture Nouvelle* di Sartoris, osservava come la documentazione della cosiddetta architettura internazionale sia suddivisa secondo zone climatiche e paesi diversi e quindi lasci facilmente constatare delle particolarità regionali. Al contrario, con l'architettura rurale, vengono anticipati molti concetti poi ripresi come principi dall'architettura moderna. Vedete, esiste quindi soltanto un *più* o un *meno*.

Certamente altri criteri influenti e determinanti dipendono dall'architetto, ai quali egli vuole subordinare il proprio progetto, ma la produzione architettonica si muove tra questi due poli immaginari. L'architettura è paragonabile alla cucina: dipende dal cuoco la proporzione e la misura delle dosi, se è in grado di presentare un buon pranzo o se ha, per così dire, preso troppo e allora la minestra è salata.

Tuttavia, come già osservato, i risultati architettonici non dipendono solo dalla libera decisione degli autori, ma ci sono altre componenti determinanti: la scuola dove si è appresa l'architettura e quindi gli insegnanti, poi lo *Zeitgeist* - lo spirito del tempo, il contesto, le circostanze sociali, le leggi.

Il concetto di Frampton di regionalismo critico, se non è già la contrapposizione di Irma Nosedà, mi sembra più un tentativo di superamento di questa concezione antitetica, perché parla di un *conregionalismo*, che accetta certi cambiamenti proprio per non finire nelle strette del *regionalistico*, come diciamo noi, dalle nostre parti, che facciamo distinzione tra regionalismo e regionalistico.

¹ Cfr. Beni Meier, "Considerazioni rispetto ad un dibattito ricorrente", in Y. Bezrucka, *Le identità regionali e l'Europa*, LUOGHI/edizioni, Trento 1996, pp. 180-87.

1. Villetta nel Vinschgau (Val Venosta)

La casa è collocata tra vigneti, delimitati da muri di pietra naturale ed è realizzata con queste stesse pietre. La parte in alto, sotto il tetto, è realizzata in legno verde scuro, ritmato da listelli bianchi che richiamano i sostegni delle viti. L'edificio emana un senso di autenticità che è il tratto distintivo del progetto, spesso considerato di poca importanza, ma per me davvero incisivo.

2. Ristrutturazione di una villa bifamiliare

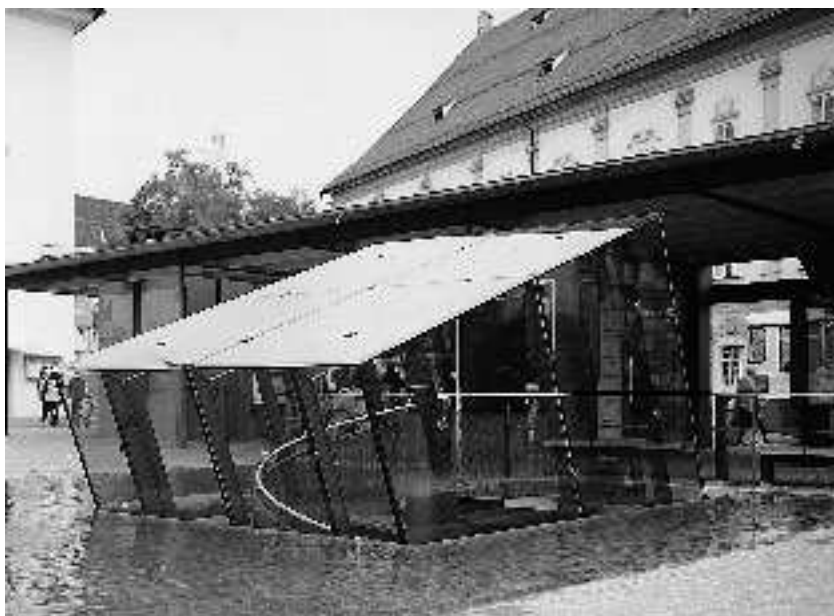
La casa era abitata in comunione da due famiglie, ma si è voluto separarla in due appartamenti distinti. Il problema era legato all'accessibilità al secondo piano e all'eliminazione dei rumori. Si voleva aggiungere un elemento che fosse staccato dalla casa. Abbiamo costruito al centro del vano scala una colonna di cemento armato con un tetto a piattaforma, anch'esso di cemento armato, poi sospeso con fili pensili sul quale venne applicato il vetro. Corrisponde a una ricerca formale ed estetica che rispetta la situazione preesistente.

3. Villetta per una giovane signora con malattia mentale

Il padre, il committente, voleva una tipica casa di tipologia benestante, uno *chalet* con tetto a falde molto grandi ed *erker*. Io ho pensato che questa signora avesse bisogno di un punto di ritiro, che le potesse dare senso di sicurezza. La casa si trova su un terreno largo, che degrada per circa quattro metri. Abbiamo voluto costruire un muro con dei fori e alzare il livello dell'abitazione, così che desse la sensazione di stare sotto un tetto, sollevato dal muro per mezzo di una vetrata continua. In questo modo, stando in piedi si poteva vedere il panorama, ma stando seduti la vista filtrava solo attraverso dei buchi praticati nel muro. Chi arriva verso la casa vede il muro come una barriera e dal di fuori con i buchi sembra quasi un viso che osserva. Si entra in casa attraverso una rampa. Sul retro c'è una torre che guarda verso valle, una grande finestra e in sostituzione dell'*erker* c'è una parte della cucina. E' come stare in una specie di fortezza, una torre, ma molto aperta e alta, dove ci si sente sicuri e si può godere del panorama. Il progetto è piaciuto molto, ma non l'abbiamo realizzato perché non ci siamo accordati sull'onorario.



12. Scuola e asilo nido a Kolbniz



13. Heiligengeistplatz a Klagenfurth

4. Ponte nei pressi di Klagenfurt

Si tratta di un concorso che ho vinto con un ingegnere. Volevamo fare una cosa diversa dai soliti progetti per ponti: una struttura abbastanza leggera, con i bordi molto sottili e la sezione triangolare. Siccome su un lato c'è un marciapiede, lo volevamo far vedere anche dal basso, sostenendolo con delle nervature. Le ringhiere sono realizzate in modo da sembrare molto leggere.

5. Centro Comunale ad Afritz

L'idea era di formare non solo uno spazio interno, ma anche, e soprattutto, uno spazio esterno. Per questo abbiamo diviso il programma in vari corpi, abbiamo spostato la strada e formato la chiesa con una casa che sta vicino alla chiesa vecchia. Volevamo una piazza utilizzabile d'estate per delle feste. Il materiale più usato è il larice, non trattato. Volevamo definire lo spazio esterno attraverso l'architettura che sta attorno e trovare un giusto accesso allo spazio pubblico. Ci sono due rampe: una accede a una scatola di vetro, l'ingresso, poi alla sala e al municipio; l'altra rampa comincia più avanti, passa sotto un ponte e poi sale e si apre alla piazza. Anche la sala può essere aperta verso la piazza.

6. Ampliamento e ristrutturazione di una scuola a Kolbnitz

La scuola presentava un corpo rigido e forte, che volevamo mantenere come presenza nel paesaggio del paese (FIG. 12). Il programma richiedeva un volume un po' più grande rispetto all'esistente, ma non sapevamo come aggiungere a un corpo già forte un nuovo volume che non entrasse in contraddizione. Da una parte abbiamo aggiunto l'asilo nido di due classi e suddiviso il complesso in varie parti per diminuire l'incombenza della massa e per farlo degradare col terreno, rendendolo sempre più basso. La conformazione delle finestre ci è stata suggerita da quelle di una valle stretta, dove non c'è un ampio panorama. Sono collocate in alto, così si può vedere il cielo e il sole. L'asilo nido ha sul retro un muro, con dei fori, che porta all'ingresso della vecchia scuola. All'ingresso della vecchia scuola è stato aggiunto solo un muro di legno ed è stata legata all'edificio nuovo con delle parti di vetro. L'aula per la ginnastica è interrata per poter usufruire dello spazio fuori terra in altro modo, ma all'interno è uno spazio piacevole e non buio o poco gradevole.

7. Piccola casa contadina a 1000 metri di altitudine

Il proprietario voleva aggiungere i servizi alla casa, che non c'erano. Non ci sembrava però giusto aggiungere un locale in una casa già piccola, così abbiamo fatto una nuova costruzione all'esterno. Vi si accede tramite un corridoio sopraelevato a forma di ponte lungo otto metri e largo un metro e quaranta. Si arriva a un edificio quadrato di tre metri per tre, dove c'è la vasca da bagno e il wc a caduta. Al piano inferiore c'è la raccolta per il wc, la cantina e il lavandino. Davanti c'è un grande finestra scorrevole che permette di godere del panorama.

8. Edificio per il giardino botanico a Klagenfurt

L'edificio è situato in una cava vicino al centro di Klagenfurt. Abbiamo tentato di comporre diversi volumi: uno con tetto in legno da utilizzare come erbario, un ingresso e nella parte finale del lotto un edificio di due piani che contiene gli uffici e ha un accesso con luce zenitale, quasi a sottolineare la fine del terreno e l'apertura della cava verso la città. In fondo ci sono due serre che quasi prolungano l'andamento della roccia verso la città.

9. Centro Comunale vicino a Villach

Si tratta di una sala polifunzionale, adibita in parte a posto macchine e servizi dei Vigili del Fuoco. Di fronte c'era una strada che attraversava il paese ed era costeggiata da muri in pietra naturale. Abbiamo voluto riprendere questi muri e creare l'ingresso tramite una piazza. L'ingresso è in ferro e cemento, all'interno una sala è costruita con grandi elementi sporgenti di legno, quasi una scatola di legno posta su un piedistallo. Con questi materiali abbiamo realizzato velocemente l'edificio, entusiasmando la gente che vede che le cose procedono.

10. Heiligengeistplatz a Klagenfurt

L'idea era di riorganizzare la piazza, che era un parcheggio di pullman e risistemare la piazza alla sua destra (FIG. 13). La soluzione che abbiamo trovato piace molto agli architetti o ai cosiddetti specialisti, ma alla gente comune non piace per nulla. Un politico abbastanza importante ha fatto forti opposizioni durante la costruzione e dopo essere stato eletto sindaco ha interferito pesantemente. La nostra idea però era precisa e ora questo luogo sembra una vera piazza. I servizi pubblici funzionano benissimo,

ma sono subordinati all'idea di luogo pubblico. I pullman sono molti nelle ore di punta, ma di sera, dopo le venti la piazza è libera e questo è davvero importante. Ci sono spesso delle idee a fondo di un progetto che la gente non riesce a vedere, perché è abituata alla situazione precedente e criticano magari un dettaglio minuscolo. Questo è un problema grave, perché non si riesce a comunicare, ad esprimere i valori fondamentali del progetto. Il passaggio dalla zona pedonale a quella per i pullman è marcato solo dalle luci e non per mezzo di dissuasori di traffico. Anche il materiale della pavimentazione è continuo. Abbiamo installato dei pannelli solari per l'illuminazione ed è stata la prima proposta di questo tipo in Austria. A noi sembrava un'occasione anche se il nostro committente era anche distributore di elettricità. Anche se producono solo un terzo del fabbisogno ci sembra importante come segno, data la centralità della zona.

IL PIANO DI COLONIA DI RUDOLF SCHWARZ

Dörte Baeker

1. La Nuova Colonia, progetto preliminare, 1950

Il tema su Rudolf Schwarz e il suo progetto preliminare per una Nuova Colonia è vasto ed implica un confronto con diverse questioni:

- 1 - far conoscere Schwarz come architetto e progettista;
- 2 - avvicinare Colonia, città da lui analizzata.

Vorrei cercare di presentare Schwarz, di descrivere il suo sviluppo da architetto, di mettere in evidenza alcuni suoi pensieri significativi - sottolineati dagli schizzi. Poi mi occuperò dello sviluppo e dello stato della Colonia dell'epoca, prima indipendentemente da Schwarz, per far vedere la dimensione di un intervento necessario postbellico. Alla fine verrà presentato il progetto preliminare per una Nuova Colonia.

2. Rudolf Schwarz (1897-1961)

Studi:

Frequenta la Königliche Technische Hochschule a Berlin-Charlottenburg, che inizia nel 1914.

Frequenta per quasi un anno il *Meisteratelier für Architektur* del professor Hans Poelzig (1869 - 1936) all'Accademia delle Arti a Berlino. Tra gli allievi di Poelzig si trovavano: Egon Eiermann, Helmut Hentrich, Konrad Wachsmann, architetti molto diversi tra loro, cosa voluta da Poelzig, che non voleva "allevare dei piccoli Poelzig".

Cito Schwarz e una sua osservazione riguardante l'esperienza all'interno dell'*Atelier*: "l'amore comune dei discepoli per l'eccedente, per il superfluo, per il bello ed il benevolo, per il fervore, per ciò che è oltre l'utile [...] è stata una caratteristica collettiva."

In una conversazione di Rudolf Schwarz e Hans Poelzig viene messo alla luce che: "Il costruire comincia lì, dove si costruisce per Dio". Secondo Poelzig: "La costruzione delle chiese presenta di fatto il settore per il quale vale veramente la pena di lavorare."

Ritengo importanti queste citazioni, che mi sembrano significative per Schwarz e il suo periodo produttivo.

3. Rudolf Schwarz, l'architettura contemporanea e la discussione architettonica

Per comprendere l'architetto Schwarz ritengo necessario chiarire la sua posizione rispetto al Bauhaus.

Si tratta di una posizione contraria - dalla *Die Bauhaus-Debatte 1953 Dokumente einer verdrängten Kontroverse* (il dibattito del Bauhaus 1953 - documenti di una controversia rimossa) si capisce quanto i vari membri del Bauhaus e Schwarz fossero lontani l'uno dall'altro.

Nella corrispondenza tra Alfons Leidl (editore della rivista *Baukunst und Werkform*) e Rudolf Schwarz, tra Walter Gropius e Rudolf Schwarz vengono messe in evidenza le inconciliabilità che culminano in un litigio aperto. Cito due esempi: Schwarz scrive a Alfons Leidl: "Io volevo attenuare formalmente ancora alcune cose riguardo a Gropius che stimo come artista e persona, ma che ha avuto però la disgrazia di trovarsi in compagnia dei banditi". In un'altra lettera scrive: "Probabilmente il saggio avrà l'effetto di suscitare un vespaio, e questo va molto bene, perché nel nostro campo non si sente più che un russare forte e collettivo".

Hermann Mäckler risponde a Gropius riferendosi all'articolo di Schwarz: "Di nuovo ed ancora una volta contro il Bauhaus, ciò che ci è mancato qui ed oggi. Anche la sua persona viene criticata in modo aspro da Schwarz [...]. Non Le scrivo questo per agitarLa ma per dirLe che insieme a me migliaia di persone in Germania La pensano con venerazione e ritengono il Bauhaus un *pacemaker* del Nuovo Costruire".

4. Rapporto tecnica - architettura

Rudolf Schwarz dice: "La tecnica moderna - che sarebbe dovuta essere schiava dello spirito creativo - ha invece ingannato i suoi padroni rendendoli 'tecnicisti', 'credenti nella tecnica, schiavi'".

È importante far notare come anche qui Schwarz valuti la posizione degli architetti all'interno del Bauhaus. Qui escono più chiaramente l'architetto e il futuro "progettista generale" di Colonia: "La gente del Bauhaus tentava in piena coscienza di comporre case intese come ordini astratti tramite corpi stereometrici e forme geometriche".

Come si manifesta il suo rapporto con la tecnica e il suo inserimento nell'urbanistica riguardo al traffico (cioè la valutazione della macchina e della ferrovia) viene messo in evidenza nel suo concetto per la ricostruzione di Colonia.

La sua nuova Colonia è più comprensibile se si conosce Schwarz costruttore di chiese. Darò dei brevi accenni.

5. Chiese

La maggior parte dei suoi incarichi consistette nella progettazione di chiese. Tre quinti dei progetti provengono dall'ambito sacrale, cioè progetti ex novo di chiese parrocchiali o il loro restauro critico, cappelle, ampliamenti di conventi, attrezzi dell'ambito della liturgia.

(Seguono alcuni disegni rappresentativi di Schwarz: n. 28 Progetto di una chiesa su pianta ovale, n. 215 St. Michael a Frankfurt am Main, n. 219, n. 220 Heilig Kreuz-Kirche a Bottrop¹.)

Cito: "Ci si potrebbe immaginare che una chiesa costruita con una nuova pianta e con forme antiche e storiche rispetti meglio il nostro volere che una nata con forme 'moderne' e pianta antica." (1936)

Per motivi di attualità vorrei far vedere il progetto per il concorso 1960-61 del Reichstag di Berlino (n. 287-289²): il concorso prevedeva esclusivamente una nuova proposta dell'entrata e del portico.

Ciò che vuole Schwarz è ottenere la creazione di una "specie di tenda leggera".

6. Urbanistica

Colonia, nel Nordreno-Vestfalia, conta oggi circa 1.050.000 abitanti.

Vorrei far notare brevemente il grado di distruzione della città dopo la seconda guerra mondiale per rendere comprensibile la dimensione di una nuova pianificazione e di una nuova costruzione³:

¹ Da: Wolfgang Pehnt, Hilde Strohl, *Rudolf Schwarz Architekt einer anderen Moderne*, Gerd Hatje, St. Christophorus a Köln-Niehl, St. Mechtern a Köln-Ehrenfeld 1997.

² *Ibidem*.

³ Dia, da *Wiederaufbau der Stadt Köln 1945-1970*, Stadt Köln, Nachrichtenamt, Köln, Rathaus, Text Peter Fuchs, Nettesheim oHG, in cui troviamo i seguenti dati.

Distruzione di Colonia nel 1946

- città vecchia sud: 93%
- città vecchia nord: 87%
- Lindenthal: 85%
- Kalk: 83%
- Mülheim, città nuova sud e città nuova nord: 80%

Alla fine della guerra, nel 1945, di 768.000 abitanti rimasero nella città soltanto 40.000 persone, di cui 10.000 dalla parte sinistra del Reno, e 30.000 dalla parte destra del Reno. Solo dopo 15 anni (circa nel 1961) è stato raggiunto il numero di abitanti pre-guerra.

I cinque ponti che attraversavano il Reno erano completamente distrutti.

In questo contesto storico nascono le idee che danno forma al *Progetto Preliminare per La Nuova Colonia*, 1948 (pubblicato 1950).

7. Contratto tra Rudolf Schwarz e il comune di Colonia

Nel 1947 viene stipulato il contratto che designa Schwarz quale Progettista Generale del comune di Colonia. Il contratto contiene la clausola che permette al progettista l'attività privata "entro dei limiti" e gli affida l'incarico per la ricostruzione della città distrutta. Schwarz deve inoltre sovrintendere alla ricostruzione e alla nuova progettazione di edifici pubblici importanti come il municipio ed il Gürzenich.



14. Sviluppo storico della città di Colonia

8. Storia e sviluppo di Colonia

Certi processi di sviluppo all'interno della città hanno un significato che supera il periodo di Schwarz, cioè arriva fino ai giorni nostri. Ciò vale per lo sviluppo urbanistico, vale a dire la composizione dei quartieri e le loro interrelazioni.

Sviluppo storico della città¹ (FIG. 14).

Gli assi principali dell'impianto romano, quale la Hohe Strasse (strada alta, strada percorribile senza correre il rischio dell'acqua alta del Reno) come *Cardo Maximus* e la *Schildergasse* come *Decumanus Maximus*, sono persistiti nella storia per 2000 anni.

Lo sviluppo della città su tutti due i lati del Reno, cioè Colonia - Deutz (Divitia - castello militare) ha inizio nel III sec. d.C. Deutz viene concepita come testa di un ponte (310/312 d.C.). Nei tempi postromani essa viene esclusa dal comune; nel 1888 fa di nuovo parte del comune insieme a Mülheim.

Nel 1881 vengono abbattuti i muri medioevali e nascono le periferie: al posto delle mura viene progettato un anello edificato (*Siedlungsring*) di 600 m. di larghezza, la cosiddetta *Neustadt* con *Boulevardring* (sull'esempio di Vienna), limitato da nuovi bastioni.

9. L'urbanistica secondo Rudolf Schwarz

“Perciò l'urbanistica è un gioco di utopie - proprio se essa comprende giustamente la propria indole”.

“Il formale che determinava ancora i lavori di Camillo Sitte, Theodor Fischer ed alcuni altri moderni è diventato una questione di secondo rango, la nostra discussione urbanistica percorre oggi da ideale ad ideale, indovinando se la metropoli futura sarà di nuovo un luogo di cultura/formazione, cultura però intesa più profondamente come un diventare se stessi, un diventare essere umano, un diventare opera, un diventare oggetto, una autorappresentazione non disturbata e senza paura avente una forma creata, oppure, come volevano farci credere, una manifestazione di potenza universale statale, oppure forse un segno di un nuovo

¹ Dia, da: Köln, *Leitplan der Stadt Köln*, Teil 1, Grundlagen 1970: l'impianto romano - l'impianto romanico - l'impianto dell'Ottocento - l'impianto dell'epoca moderna.

socialismo, oppure che ne so, si rischia di dover indovinare e, aggiungiamo, di dover credere. Noi rischiamo di perdere la terra sotto i piedi e ciò è buono perché eravamo per troppo tempo bloccati”¹.

Parole che constataano una situazione urbanistica. Come affronta allora Schwarz il problema Colonia?

Riperkorrendo la storia della città, citando le idee base di Fritz Schuhmacher negli anni Venti (progettazione dell’anello di difesa interno ed esterno e inserimento dei sobborghi - facenti parte adesso del comune - all’interno del corpo complessivo della città, schema della pianificazione urbana di Schuhmacher a stella di mare), Schwarz organizza le sue idee progettuali come segue.

10. La città “doppia”

Colonia intesa come *città doppia* significa una città di cultura e di commercio al sud e una città di lavoro pesante al nord² (FIG. 15).

Da dove nascono tali caratteristiche urbane? Secondo Schwarz ci sono quattro tipi di potere che finora hanno determinato l’urbanistica: la maestosità politica; l’adorazione; la cultura; l’economia.

Come possono convergere tali tipi di potere, che tipo di città possono formare?

Parliamo allora della confederazione delle città (dello *Städtebund*). In esso avviene la riunione delle componenti che creano con la loro diversità un insieme vitale, diviso in modo “federale”³ (FIG. 16).

La struttura di questi quartieri è quella di un comune nel quale vivono all’incirca 8.000 persone. La scuola rappresenta il centro, essendo circondata da istituzioni per la salute, per la formazione culturale degli adulti e da laboratori per adulti. Questi ultimi vengono chiamati da Schwarz i *centri secondari* (Leverkusen, Brühl, Porz, città-quartieri che si trovano a nord, sud, est) che possono funzionare sia autonomamente sia in fun-

¹ Rudolf Schwarz, “Gedanken zum Wiederaufbau von Köln”, in *Baukunst und Werkform*, 1948.

² Dia, da: *Das Neue Köln, ein Vorentwurf*, p. 19.

³ Dia, da: *Das Neue Köln, ein Vorentwurf*, p. 18.

zione di un centro superiore che abbia un alto valore per tutti. È questa la funzione della *città culturale e del commercio* - la funzione di *città preziosa*. Una città del *prezioso* che si mette al servizio di tutto il paesaggio.

Com'era la situazione nel 1939? I quartieri al centro città avevano un'alta densità:

città vecchia nord - 55.288 persone su 201 ha. di superficie edificata
città vecchia sud - 87.431 persone su 210 ha. di superficie edificata
città nuova nord - 48.576 persone su 144 ha. di superficie edificata
città nuova sud - 69.783 persone su 162 ha. di superficie edificata

Nella città vecchia c'erano delle zone dove vivevano 2.500 persone su 1 ha.

11. La città del lavoro

La conseguenza da trarre è secondo Schwarz il trasferimento delle persone alla cosiddetta *città del lavoro*.

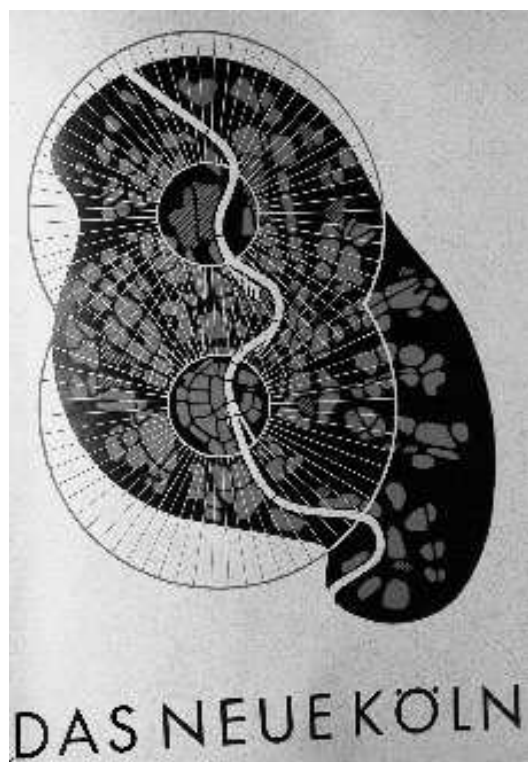
Bisogna ripensare la relazione posto di lavoro/abitazione. Le persone lasciano la città preziosa - che intanto non dovrebbe più funzionare da datore di lavoro - e si avvicinano ai loro nuovi posti di lavoro al nord, i flussi di movimento devono essere i più ridotti possibili. Le abitazioni però non devono avere il carattere di un quartiere (*Siedlung*) che appartiene alla fabbrica. Il posto di lavoro deve essere scelto liberamente, cioè dall'abitazione devono essere ugualmente lontani più fabbriche e quindi più posti di lavoro.

A nord c'è già l'industria (Ford, Konrad Adenauer) e a nord-est l'industria chimica (Bayer Leverkusen). Al nord Schwarz progetta ulteriori industrie con 70.000 posti di lavoro (FIG. 17). Ai margini ci sarà un anello non rigido di quartieri con circa 300.000-350.000 persone, spazi verdi separano i quartieri.

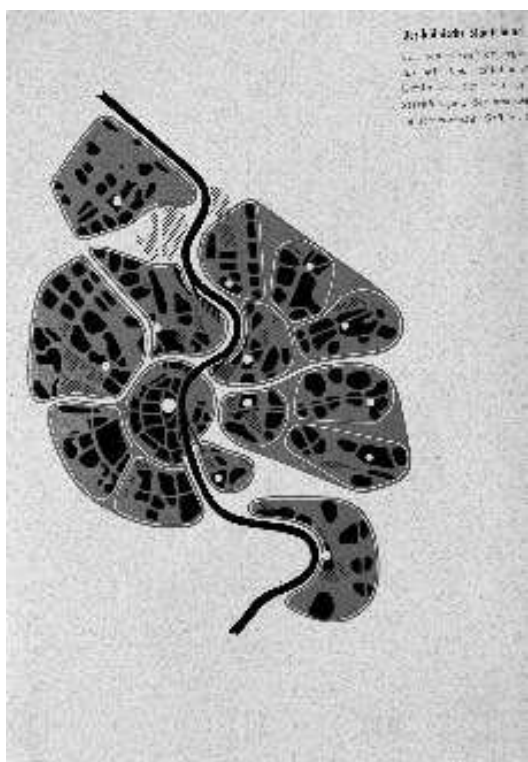
Come sono organizzati i sobborghi?

Ehrenfeld: è cresciuto secondo due allineamenti stradali; tra le due strade c'è un grande spazio non edificato; a sud c'è già un'industria; a nord aree libere e a ovest il vecchio aeroporto. L'orientamento è verso Colonia città - le due grandi strade si riuniscono lì.

Proposta: Siccome le parti di questo quartiere sembrano slegate tra loro si cerca di utilizzare e di completare la strada



15. La nuova Colonia, città doppia



16. La conformazione "federale" di Colonia



17. Distribuzione delle funzioni all'interno della città

dell'aeroporto ai margini di Ehrenfeld, la quale non taglia più le singole parti. Il centro futuro sarà un grande parco che conterrà scuole e spazi collettivi. A est e ovest verrà disposta una corona di quartieri più "umani di prima" (*überalltete Miet-skasernen*). Una nuova strada in direzione nord-est legherà le industrie a nord e i quartieri abitativi. I binari della ferrovia verranno spostati verso sud in modo tale da garantire un libero crescere della città.

Kalk: il quartiere si trova in mezzo a due grandi assi di binari. Le grandi fabbriche danno lavoro a tutta la *hinterland*.

Proposta: avvicinare le parti al centro, circondarle con un grande spazio verde lungo i binari. La cappella e il piccolo giardino urbano potrebbero fungere da centro.

Mülheim: il ponte sul Reno ha una posizione problematica. Esso taglia il cuore del quartiere. Intorno a un nucleo ben definito - il centro costituiva la chiesa di St. Klemens - costruzioni di epoca neoclassicistica.

Proposta: con la nuova rampa del ponte una grande T determina il centro della città. La costruzione di una grande piazza con assi a forma di stella dà un nuovo centro da cui partono le diverse parti della città (divisione della città in cinque parti)¹. Il traffico veloce circola intorno al quartiere e si innesta al suo interno. Al centro si riduce a zero.

Centro città: il centro città viene diviso in nove parti con una o due chiese come fulcro (Kirchspiele), qui è chiara l'importanza della chiesa per Schwarz, di cui parlavo prima. Le strade principali diventano strade di commercio. Le componenti del centro città sono:

La città preziosa:

rappresenta quella parte di città che contiene opere preziose e uniche, messe a disposizione di tutta la regione. Agisce da *città madre* che riunisce tutti i contenuti urbanistici e li mantiene in esercizio. Il che non deve significare un ammassamento di edifici monumentali, ma include la presenza di abitazioni, luoghi di ricreazione e locali (*pubs*), negozi².

¹ Dia, da: *Das Neue Köln, ein Vorentwurf*, p. 29.

² Dia, da: Wolfgang Pehnt, Hilde Strohl, *Rudolf Schwarz Architekt einer anderen Moderne*, Gerd Hatje, St. Christophorus a Köln-Niehl, St. Mechtern a Köln-Ehrenfeld 1997, p. 218.

Von der Bebauung der Erde, Heidelberg 1948: i cerchi segnano i quattro centri dei quali ho parlato nel contesto dei quattro elementi dell'urbanistica, cioè "maestosità politica, adorazione, cultura, economia". Questi quattro elementi o vengono raggruppati in un unico centro o vengono distribuiti su tutta l'area della città. Il che significherebbe la formazione di centri in ogni quartiere - la *distribuzione della città preziosa*¹.

A Colonia le *cose preziose* si trovano nella città nuova - a Lindenthal l'università - a Müngersdorf le aree attribuite allo sport - a Deutz la fiera - a Mülheim forse il grande padiglione per il popolo nella città vecchia - tra il duomo e St. Maria im Kapitol - tra Heumarkt e Altermarkt, Schildergasse, Breite Strasse e gli anelli (Ringe), le banche e gli assicurazioni intorno a St. Gereon - St. Pantaleon.

Gli elementi urbani che Schwarz analizza sono i seguenti:

Il duomo e la nuova progettazione ambientale

- ripristino della collina del duomo in modo tale da raggiungere il duomo senza variazioni altimetriche;
- a sud ed ovest creazione di piazze, cioè spazio "esterno" davanti al duomo;
- raccolta del traffico a nord; per evitare che il traffico attraversi diagonalmente lo spazio *am Hof*, si alza il livello della piazza antistante il duomo, collegando i livelli inferiori con una grande scalinata;
- porticati intorno al *Wallrafplatz* e intorno al *Dombotel* per difendere le persone dal traffico sempre crescente;
- sulla piazza a sud: edifici che contengono oggetti destinati al servizio sacro;
- a est piazza che riprende e sottolinea la sequenza delle piazze esistenti.

Musei

Il loro collocamento deve essere al centro città. Collezioni scientifiche appartengono all'università; il museo est-asiatico si colloca alla "Flora" perché lì il legame con la natura è stretto.

Università

Si trova a ovest, al di là dell'anello verde (Lindenthal); ampliamento verso ovest; al laghetto di Deckstein l'università

¹ Dia, pianta catastale della città scala 1 : 5000.

per lo sport. L'ampliamento verso sud favorisce l'immersione degli studenti nella vita urbana.

Quartiere di St. Pantaleon

Collocamento dell'università per l'artigianato (anche per l'arte) e di un museo a sud del centro città (già nel medioevo c'era una scuola per oreficeria). La collina di St. Pantaleon viene progettata come parco, gli edifici devono essere disposti in modo trasparente in un unico grande giardino.

Griechenmarktviertel

Domina St. Peter. Si tratta di un quartiere dove si svolge l'attività dell'artigianato, però il *compito prezioso* viene attribuito a un nuovo centro per la salute, una piscina, un padiglione per il popolo vicino al convento St. Cecilia, la questura e una scuola al centro.

Scuole, padiglioni per il popolo e teatri

Le scuole lungo l'anello verde (Grüngürtel) che funge da strada di collegamento e che offre con il suo spazio verde possibilità di movimento all'esterno.

Città del commercio

Dai tempi dei romani il centro commerciale si trova nel nucleo della antica *Siedlung* romana: gli assi della Breite Strasse-Ehrenstrasse, Hohe Strasse, Brückenstrasse-Schildergasse confermano gli allineamenti antichi. Nel corso del tempo con allargamento verso il Neumarkt e gli anelli (Ringe). L'Hohenzollernring si sviluppa da strada abitativa nobile a strada di negozi nobili. La città di commercio cresce dalle strade principali verso la profondità dei quartieri adiacenti. In questo modo essa è diventata, secondo Schwarz, un qualcosa di "molto differenziato e vitale." Schwarz non vede la città del commercio di Colonia come un elemento globale, ma si dedica ad elementi singoli che la compongono.

Piazza al cuore della città

Essa dovrebbe essere un po' più grande dell'Altermarkt, tra gli incroci della Nord-Süd-Strasse con la Schildergasse e la Nord-Süd-Strasse con la Breite Strasse. Punti angolari vengono progettati con edifici alti e un'opera (come a Parigi) e costituiscono portali della piazza.

Hahnenstrasse e Rudolfplatz

L'abbattimento degli edifici tra il Rudolfplatz ed il Neumarkt è una grande disgrazia, perché la porta medioevale

Hahnentorburg viene in questo modo isolata dal traffico circostante e il Neumarkt non si presenta più come spazio racchiuso. Proposta di soluzione di Schwarz: a sud della porta edifici alti quattro piani creano una piazza e attraverso un edificio trasversale lungo il Ring si crea contrasto con *la porta graziosa*.

Quartiere delle banche

Collocamento: Unter Dominikanern, Unter Sachsenhausen, Gereonstrasse, Kaiser-Wilhelm-Ring. Il centro del quartiere viene sottolineato da una nuova Banca Centrale a Maria-Ablass-Platz.

Mercati (originariamente porto romano)

I mercati conservano il loro carattere storico, non vengono trasformati in assi stradali - la progettazione della Nord-Süd-Strasse sottolinea la volontà di un centro libero dai grandi flussi di traffico. Il ponte al Heumarkt (Deutzer Brücke) con le nuove direzionali del traffico libera i mercati però la piazza sottostante il ponte subisce danni urbani.

Progettazione degli spazi verdi

“Non vogliamo costruire giardini pubblici isolati, ma rinnovare tutto il paesaggio” dice Schwarz.

- progetto delle colline delle rovine (Trümmerberge) e il loro rinverdimento;
- nel quartiere di St. Gereon: aperture dei cortili interni verdi per creare passeggiate “verdi” all’interno della città.

La parte ovest del centro città sud potrebbe trasformarsi in un grande parco fino a St. Pantaleon.

Gli argini del Reno diventano verdi, il carattere di un paesaggio a prato (Auenlandschaft) con l’inserimento di piscine si ristabilirebbe¹.

12. Pianificazione del traffico: la doppia curva²

Il diagramma include: il traffico delle macchine, della ferrovia, dei mezzi pubblici.

¹ Dia da: *Das Neue Köln, ein Vorentwurf*, p. 44f.

² *Ibidem*, p. 14.

Ferrovia¹

La città di Colonia costituisce un nodo importante nella rete ferroviaria tedesca e va oltre le sue frontiere. Molti collegamenti est-ovest e nord-sud passano qui.

La posizione della stazione ferroviaria all'interno della città acquisisce allora una notevole importanza:

si propone il trasferimento della stazione all'Hansaring, perché:

- il vecchio sistema dei binari distrugge il centro;
- la parte nord del centro è tagliata dal resto e bloccato nelle sue possibilità di sviluppo;
- Ehrenfeld è divisa in più parti;
- la rampa della ferrovia toglie al duomo la sua caratteristica topografica cioè abbassa visualmente la collina del duomo;
- l'entrata in città è determinata da situazioni spiacevoli di cortili interni e facciate secondarie degli edifici.

“Attraverso un isolamento dei binari tramite spazi verdi viene trasmessa un'altra immagine della città.”²

Traffico automobilistico

Preferenza ad un sistema di gerarchia degli assi stradali:³

- a) autostrada urbana
- b) Innere Kanalstrasse
- c) strade principali e collegamenti dei centri dei sobborghi
- d) strade di servizio dei quartieri di città

13. Annotazione finale

In conclusione ci si pone la domanda: quanto del *progetto preliminare* è stato tradotto in termini urbanistici? E' stato realizzato? In quale modo - dal punto di vista legislativo - hanno avuto peso le idee e le proposte di Schwarz all'interno dell'urbanistica dell'epoca?

Alla fine del suo incarico Schwarz non propone un piano regolatore. I tempi erano troppo brevi per un tale tipo di elaborazione. Un piano regolatore e un piano particolareggiato necessitano di tempi molto più lunghi. Una difesa delle sue idee e una

¹ Dia, pianta 1 : 5.000

² Dia, da: *Das Neue Köln, ein Vorentwurf*, p. 38.

³ Dia, da: *Ibidem*, p. 40.

volontà di realizzazione però viene promossa dai suoi collaboratori che continuano a lavorare all'interno del comune.

Si realizza una parte delle sue proposte nei trent'anni che seguono. La situazione legislativa ed economica intanto si trasforma e favorisce altre idee che danno anch'esse forma e immagine alla Colonia di oggi.

Bibliografia

- “Deutsches Architektenblatt Ausgabe Nordrhein” - Westfalen
September 1997, 29. Jahrgang.
- Das Neue Köln, Ein Vorentwurf*, herausgegeben von der Stadt
Köln, Verlag J.P. Bachem Köln, 1950.
- Deutscher Städteatlas Köln*, Willy Grösschen Verlag, Dortmund
1979.
- Deutschlands Städtebau Köln*, unveränderter Nachdruck, hrsg.
vom Architekten und Ingenierverein Köln e. V. von 1875,
J. P. Bachem Verlag Köln, 1994.
- Die Bauhaus-Debatte 1953, Dokumente einer verdrängten Kon-
troverse*, Bauwelt Fundamente 100 hrsg. Ulrich - Braun-
schweig, Wiesbaden, Viewe, 1994.
- Köln Kern der Rheinischen Stadtlandschaft Struktur und städ-
tebauliche Entwicklung 1967*, Sonderdruck aus “Deutscher
Städtebau 1968”, hrsg. vom Oberstadtdirektor der Stadt
Köln-Hochbaudezernat, 1967, Texte: Werner Baecker, Arndt
Schulz, Ulrich Metzel.
- Köln Seine Bauten 1928 - 1988*, Architekten- und Ingenieurve-
rein Köln e. V. von 1875, in Zusammenarbeit mit der FH
Köln, Fachbereich Architektur, Bauingenieurwesen und
Versorgungstechnik, J. P. Bachem Verlag Köln, 1991.
- Köln Leitplan Grundlagen 1970 Hochbaudezernat*, Dipl.-Ing.
W. Baecker Beigeordneter Stadtplanungsamt, Dipl.-Ing. H.
Ludmann, Leitender Baudirektor Leitplanung, Dipl.-Ing.
Dr. K. Uhlig, Oberbaurat hrsg. von der Stadt Köln, JRO
Verlag München.
- Wiederaufbau der Stadt Köln 1945 - 1970*, Kölner Dokumenta-
tionen, hrsg. von der Stadt Köln, Nachrichtenamt, Köln,
Rathaus, Text Peter Fuchs, Druck: Gebr. Nettesheim oHG.
- Zeit der Ruinen Köln am Ende der Diktatur*, Verlag Kiepenheuer
& Witsch, Köln 1965.
- ROBERT FROHN, *Köln 1945 - 1981 Vom Trümmerhaufen zur
Millionenstadt Erlebte Geschichte*, Verlag J.P. Bachem
Köln, 1982.
- WOLFGANG PEHNT, HILDE STROHL, *Rudolf Schwarz Architekt einer
anderen Moderne*, Verlag Gerd Hatje, 1997.

Materiale cartografico

- Übersichtskarte Köln 1 : 50.000, Kataster- und Vermessungsamt Köln.
- Grundkarte Kölner Altstadt und Deutz 1 : 5.000, Kataster- und Vermessungsamt Köln.

IL CENTRO CULTURALE DI TRAMBILENO

Francesco Cocco

Salendo al paese di Trambileno, a quota m. 520, dopo essere usciti da Rovereto passando per la strettoia del Castello, si è accompagnati da una parete rocciosa alta e dura che cade a picco sul torrente Leno.

La grande spaccatura della montagna fa luccicare un'intensa stratificazione della roccia che, inclinata ed incombente, afferra a lungo l'attenzione come si dovesse decifrare una scrittura scultorea. Sono figure che andranno a rispecchiarsi nella costruzione per incidere la relazione di "empatia" con il naturale (FIG. 18), rendendo il "lontano" vicino, l'esterno una qualità dell'"internità": una qualità del linguaggio.

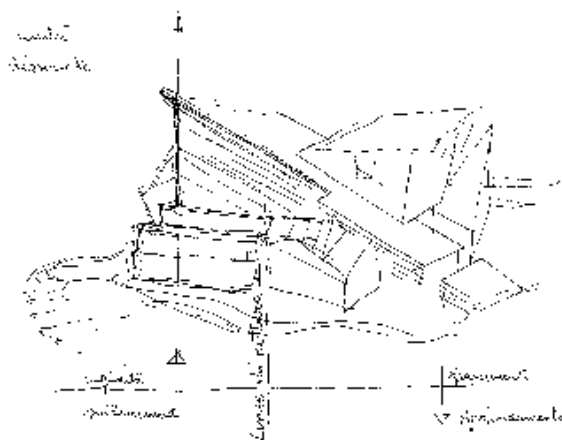
Il Centro sorge in un abbraccio virtuale con gli edifici pubblici che gli sono accanto: Municipio, Chiesa, magazzino comunale, attraverso un'orditura spaziale che delimita il volume emergente dalla strada. La pavimentazione a "piazza" penetra nella nuova costruzione saldando il rapporto tra gli edifici.

A questo livello, a quota del piano stradale, ogni funzione è autonoma.

La biblioteca, l'ambulatorio medico, l'ufficio postale, sono in un diretto rapporto con il paesaggio, con la strada. Il cuneo della piazza, che sfonda gli ingressi, segna pure la linea d'incontro delle due figure principali e contrapposte (FIG. 19). Quella rivolta a Nord è formata da parti volumetriche sorrette da "spinte" verso l'alto, da forze in "emersione" la cui retta verticale, lo spigolo più alto rivolto a valle, fissa una linea stabile: un'asta a cerniera a cui si aggrappa tutta la costruzione.

Questo vincolo è stato il primo segno progettuale per frenare il vuoto della scarpata oltre la strada. A Sud tutto scende e si sfalda in blocchi che penetrano nel terreno, staccandosi, come spinti da forze in "sprofondamento". Crescita e dispersione; forze contrarie nel circolo vitale delle cose.

Le due ali della copertura, ruotate leggermente tra loro, lasciano trasparire le travi lamellari che, perforando i muri,



18. I volumi dell'edificio sembrano generati dalle forze del terreno

19. L'ingresso, punto di incontro di elementi contrapposti



20. Particolare della facciata ovest



21. Vista del lato ovest

schizzano via verso l'esterno in un'orditura simile alla membrana sottile di una foglia secca.

All'interno della biblioteca il soppalco in legno, sospeso da tiranti metallici, organizza la doppia altezza dell'involucro più emergente. Da questo spazio interno, allineando l'inclinazione delle aperture di luce con il profilo lontano dei monti, si può vedere la perfetta coincidenza delle due inclinazioni. La realtà costruita mantiene attivo lo sguardo all'orizzonte. La struttura del paesaggio coincide con la struttura inclinata dell'artefatto.

I collegamenti per accedere ai livelli sottostrada, avvengono attraverso percorsi esterni, prolungando il rapporto spaziale con l'ambiente naturale. Da un lato sono costituiti da sentieri sparsi nel terreno, mentre dal lato opposto la percorrenza è tutta obbligata da una gradonata.

Verso oriente, nella parte segnata dai camminamenti a sentiero, le ondulazioni del terreno frantumano ogni visione centrale. L'architettura si manifesta camminando ed il camminamento penetra tra i blocchi bianchi accostati con lievità e sorretti dal vuoto generato dall'ingresso alla sala conferenze (FIGG. 20-21). E' un passaggio tra un accumulo di frana per entrare nel grande spazio degli incontri pubblici. Anche qui, all'interno, il percorso-sentiero continua con un pavimento differenziato rispetto al luogo di sosta. In questo primo livello sottostrada, la parte nitida dell'edificio si conclude.

La forte spinta dell'ala "spezzata" penetra nel terreno facendo espandere la forma della "sotterraneità".

Verso occidente invece, il percorso è gradonato e passa radente alla liscia parete inclinata del corpo che emerge, in una corsia di gradini sospesa da un rosso vivo: è il colore del tramonto, di ciò che vive morendo, in quell'istante in cui il giorno esplode consumandosi nell'attesa dell'oscurità della notte.

Le due estremità dell'edificio agiscono in contrapposizione perché "ogni principio porta con sé il suo contrario". Il divenire, in natura, avviene attraverso il "cangiamento", la mutazione di ciò che una cosa è attraverso il concetto suggerito da Aristotele di "generazione e consumazione".

Da una parte i terrazzamenti a verde, che si arrampicano, gradonano la verticalità in segmenti di appoggio allo spigolo alto, dall'altra la stratificazione scivola in un declino che si prolunga, dentro la terra, sfaldandosi.

La superficie ruvida delle pietre, espressione di un naturalismo organico, resta ammassata assieme ai blocchi bianchi sfaccettati tesi al limite dell'astrazione.

Sono solidi irregolari costretti a contenere in sé la propria tensione, dentro l'orditura tagliente generata dall'intersezione delle varie facce. Ogni corpo trattiene la sua forma, come una pietra levigata, lungamente levigata. Una figura ottenuta per consumazione delle sue parti è una figura carica di tempo. Ma a questa temporalità si contrappone contemporaneamente "l'istante", un impulso gestuale: l'azione secca di un taglio deciso, il taglio di una fetta del solido che mostra la sua cavità.

La nitida e lucente orditura spaziale di ogni blocco, posto in appoggio precario nell'attimo di cadere o scivolare, genera l'apprensione di dover star dentro se stesso. In questo raccoglimento formale esplode la forte dilatazione delle singolarità strutturali, perché gli spigoli diventano direzioni, espansioni spaziali e la struttura geometrica si fa intreccio reticolare, senza peso, come sculture di ferri intrecciati. Il volume tende alla luminosità dell'aria. I due valori "ORGANICITÀ e ASTRAZIONE" sono essenziali per un'essenziale architettura. Ancora entità contrapposte per il permanere indissolubile della natura con lo spirito. Il pensiero dell'artificio con il "pensare" della natura: il luogo generato dalla costruzione con lo spazio illimitato del paesaggio.

Il secondo livello sottostrada che raccoglie la sala Consigliare, la sala giochi ed i servizi per il parco, è separato da una fascia ondulata che si piega annullandosi con i gradini che scendono.

E' l'oscillazione del parapetto che disegna la linea ideale dell'appoggio della costruzione: una separazione momentanea. Sotto a questa ogni muratura si stempera con il terreno circostante, con i terrazzamenti delle coltivazioni. Terra e pietra si sollevano e si raccordano quietamente con l'indefinito spazio naturale, con il respiro della terra. Anche il camminamento non è più regolare e l'appoggio reale perde di nitidezza. La forma diventa "formante" nella plasticità del suolo, nel raccordo con le cose naturali.

Le rette spaziali intriganti restano alte in estensioni virtuali, realmente percepibili, mentre, in basso, ogni oscillazione si disperde come un'onda instabile e distesa.

DALLA VIA ROMANA ALLA FACCIATA FUTURA

Il recupero del Teatro Sociale di Trento: 1987-2000

Sergio Giovanazzi

Circondato dalla compatta maglia del tessuto urbano, stretto tra vicoli, il Teatro Sociale non era visibile dall'esterno, almeno fino al 1936, quando, alle sue spalle, si aprì l'invaso della nuova piazza. La sua presenza sulla scena urbana non è data da immagini segniche di particolare forza espressiva: quasi nulla annuncia che il teatro pur esiste.

Il grande spazio aperto della nuova piazza, ha origine in un intervento di "risanamento" messo in cantiere nel 1929, in un anno cruciale per l'architettura trentina. Segna infatti il repentino trapasso dai temi dell'ambientamento, perseguiti dal Circolo Artistico Tridentino, da Giuseppe Gerola e da Wenter Marini, alla nuova poetica razionalista.

Il risanamento demolisce il cuore di un antico, anche se malandato, quartiere della città, il Sass, ancora visibile in alcune immagini dipinte sul portico, che serrava verso est il palcoscenico del teatro. Il quartiere, attraversato da un ramo della "roggia grande" su cui si attestavano numerosi opifici artigiani, aveva saturato nel tempo tutti gli spazi liberi, tanto che il sole ne era ormai escluso.

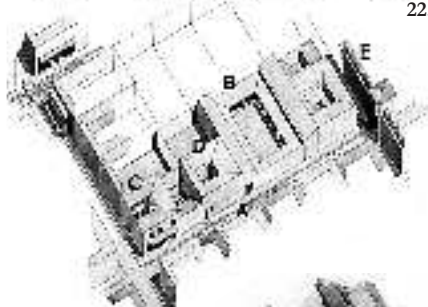
L'ultimo spazio aperto del quartiere storico era un tempo il giardino di un palazzo rinascimentale, rimasto tale fino ai primi giorni del febbraio 1818 quando gli operai di Felice Mazzurana, il costruttore del teatro, diedero inizio ai lavori che, in 14 mesi, avrebbero consentito alla "Cenerentola" di Rossini di inaugurare il nuovo Teatro di Trento.

Il palazzo rinascimentale, e il giardino acquistato dal Mazzurana, appartenevano ai baroni Festi, una famiglia aristocratica che aveva fondato le sue fortune sulle capacità militari di alcuni suoi rappresentanti, messe al servizio di principi del Sacro Romano Impero. La sua collocazione è ben leggibile nella pianta di Trento del Valvassore. Il palazzo ha una tipica pianta italiana, con corte interna, e tre elevazioni. La sua costruzione, nelle forme ancora visibili, risale alla metà del XVI secolo. Come spesso accadeva, non si demoliscono le strutture precedenti, ma si cerca di riutilizzarle creando una nuova unità.



22.

22. Il settore della città romana.
Pianta e ricostruzione assonometrica



23.1.

- 23.1. Ricostruzione assonometrica dei
reperiti alto-medievali



23.2.

- 23.2. Ricostruzione assonometrica del quar-
tiere tardo-medievale e rinascimentale



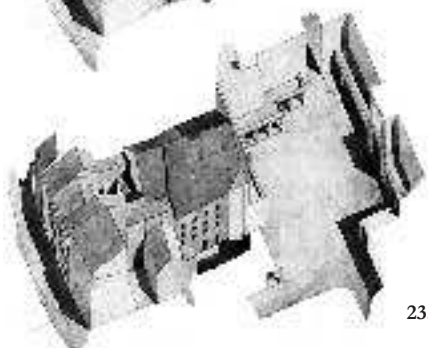
23.3.

- 23.3. Ricostruzione assonometrica dell'in-
volucro del Teatro Sociale (1818-19)



23.4.

- 23.4. Assonometria dell'intervento di demo-
lizione e ricostruzione del 1930-36



Le case gotiche rimangono inglobate nella nuova struttura, nascoste, ma ancora presenti. Nascondono a loro volta altre tracce, di un medioevo più lontano: le case-torre del secolo XI, gli agglomerati lignei ancora precedenti, che disegnano una trama “organica”, cioè non geometrica. Non ricordano cioè nulla della ortogonalità assoluta della città romana, che si stendeva a sud dell’Adige, e che nel secolo V mostrava ancora una grande vitalità, allargata ben al di fuori delle mura originarie, costruite assieme all’impianto urbano nel I secolo avanti Cristo.

Molte pagine di storia si stendono dunque su questo luogo. I primi lavori di ricognizione sulle murature e nel sottosuolo hanno confermato che si sarebbe potuto sfogliare come in un libro la sequenza degli eventi che si sono succeduti nella città, fino a comprendere le diverse facce di quella “memoria culturale” che costituisce la città di oggi. Il progetto si è fondato su questo e ha collocato nelle planimetrie e nelle sezioni quanto rimaneva, organizzato per “strati” temporalmente abbastanza omogenei.

Si è quindi costruita la pianta del settore della città romana corrispondente al sito del teatro e si è resa possibile la ricostruzione assonometrica (FIG. 22) del settore di città romana, dal quale si può farsi un’idea della dimensione della città del I sec. a.C. quale risulta dall’ampiezza della maglia stradale, larga ml 8,50, dalla ricchezza e perfezione delle reti idriche, dalle decorazioni musive degli edifici.

Nella ricostruzione assonometrica dei reperti altomedievali (FIG. 23-1) la strada risulta scomparsa, come l’edificio pubblico: il loro sito diventa suolo agricolo. Le abitazioni, parte in legno e parte in pietra a torre, si concentrano nell’area occidentale o lungo le mura urbane.

Nel tardo Medioevo e nel Rinascimento (FIG. 23-2) tutto il settore è saldamente inglobato nella città. Rimane libera, come orto di un palazzo nobile situato nella parte occidentale (sopra la Domus 1 e conglobante le case altomedievali), la zona corrispondente all’edificio pubblico romano e alla parte centrale della strada. Il quartiere lungo le mura romane (Il Sass) si addensa di edifici, fino a comprenderle come muro di spina. Il carattere nobile del palazzo è dimostrato dalle importanti tracce di affreschi.

La platea e il palcoscenico del nuovo teatro (1818-1819) si collocano nell’unico spazio rimasto libero, occupando l’orto del

palazzo nobiliare (FIG. 23-3). I lavori interessano solo lievemente le quote sotto terra e quindi non intaccano quanto restava dei reperti. Il teatro, senza facciata, è stretto da ogni lato.

Oltre un secolo dopo (1929-1936) la parte centrale del quartiere del Sass è demolita. Al suo posto è ricavata una piazza (FIG. 23-4), formata da una cortina di facciate razionaliste, su cui prospetta il retro del palcoscenico del teatro, per il quale lo stesso intervento prevedeva un consistente ampliamento.

Il progetto di recupero, agendo sulle presenze storiche, utilizzate nella sequenza sommariamente indicata dalle assonometrie, non ha ricercato alcun tempo "originale", né quello della situazione rinascimentale, né quello della costruzione ottocentesca.

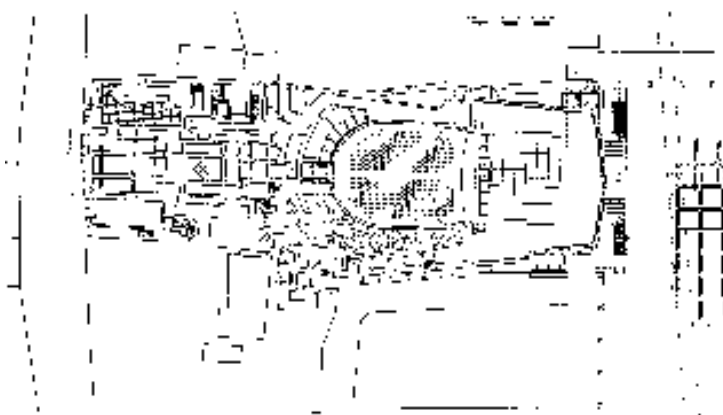
Ha cercato piuttosto di mettere in luce tutto quanto rimaneva dei diversi strati storici, "decostruendo" l'immagine prevalente, l'apparenza contemporanea che il complesso di edifici formanti il teatro aveva assunto, per proporre all'interpretazione tutte le tracce delle diverse immagini che si sono succedute nel tempo, le sue origini nascoste e quindi una nuova storia.

Trama che lega queste immagini alla contemporaneità è poi lo "strato del nuovo", gli interventi di connessione tra i diversi altri strati, realizzati generalmente in quelle che il linguaggio comune definisce ormai le "lacune".

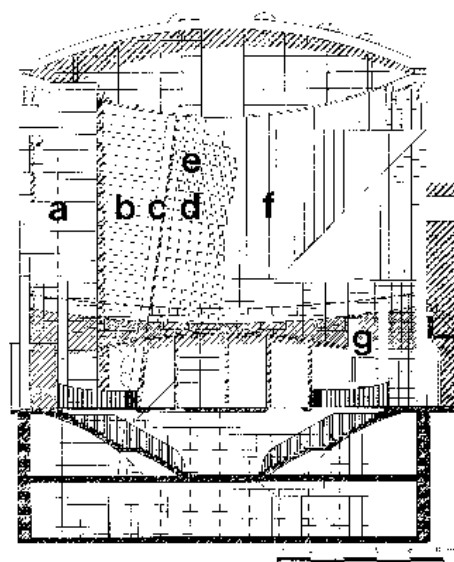
L'ampliamento del palcoscenico (FIG. 24), un lungo miraggio nella storia del Teatro e che ora - nella seconda fase dei lavori - diventa attuale, consente di operare un nuovo congiungimento con il tessuto architettonico della città: una nuova facciata, non però del fronte principale, ma del "retro", alle spalle dello spazio scenico.

Si è scelto di concentrare qui, in questo sottile diaframma dalla funzione così umile di semplice chiusura, di involucro dichiarato, la cui geometria sembra interrompere il continuo richiamo alla storia dell'edificio, i segni comunicativi più drammatici dell'intero progetto: quelli che hanno il compito di svelare all'intero contesto urbano la narrazione che si svolge nei chiusi ed invisibili spazi interni.

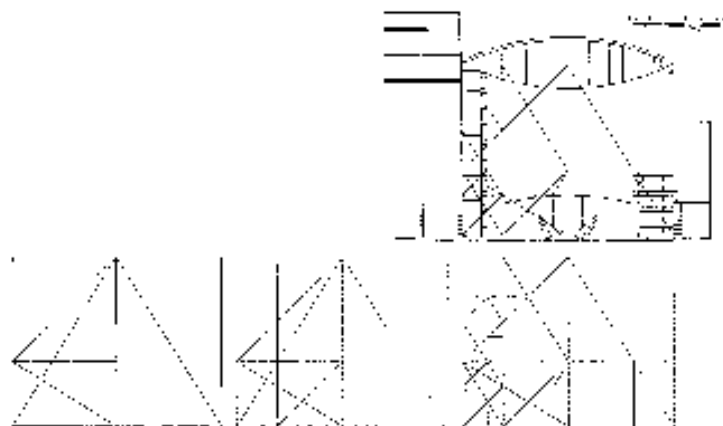
Questo compito interpretativo è sostenuto da due leggeri gusci strutturali concavi, uno verticale sulla facciata e l'altro orizzontale sulla copertura, che delimitano tutto lo spazio (in tal modo leggibile anche come boccascena gigante), estremizzando,



24. Pianta del piano terra



25. Facciata sulla piazza



26. Studi di
proporzionamento
con l'uso della
sezione aurea

per così dire, l'attualità di questa parte finale dello strato del nuovo. Gli spazi di servizio per il palcoscenico sono stati cercati nel sottosuolo della piazza, dove si sono incontrati, ancora in buon stato di conservazione, gli avvolti delle cantine del vecchio quartiere del Sass. Un altro tassello, medievale, da aggiungere alla narrazione.

Per realizzare l'auspicato senso comunicativo, bisogna connettere alla nuova facciata il gioco dei rimandi tra gli strati storici interni che richiama la concezione della facciata come "tessuto", e quindi mette in luce il disegno delle lastre di pietra.

Si è poi voluto trasformare la trama del "tessuto" di rivestimento in una rarefatta ed essenziale narrazione, giocante sul rincorrersi delle linee e sulla diversità di trattamento delle superfici offerta dalle pietre di rivestimento (FIG. 25).

La partitura "a", a grandi conci orizzontali (sostenuti però dalla tecnologia della parete ventilata) propone un riferimento lontano con le strutture murarie medievali, che del resto incrocia nel sottosuolo; la strada romana, e la sua crepidine settentrionale, si muovono con andamento angolato rispetto agli assi delle vie attuali, quasi a voler rimarcare - secondo il modello astronomico dell'asse terrestre - il divenire delle vicende urbane.

Dal punto in cui esse incrociano il guscio verticale della facciate, sono state come "rivoltate" verso l'alto, con uno scarto dal sottosuolo al cielo: una proiezione verso l'alto di ciò che sembra irrimediabilmente in basso. Il disegno è ottenuto con le partiture "b", in pietra rossa di Trento a correre, e con quella "c", ancora in pietra rossa, ma di più forte spessore; al di là della crepidine, il ritmico situarsi delle domus e degli altri edifici è simulato dal reticolo rosso e bianco in "d"; il suo frantumarsi progressivo nell'abitare medievale, senza ordine apparente se considerato dal punto di vista della geometria romana, è come richiamato dalla distesa di pietre in "e"; pietre che però vengono per così dire assorbite nel nuovo ordine rinascimentale nascente dalle proporzioni, da quella aurea in particolare. Il tessuto di pietre si taglia quindi secondo alcuni segmenti delle linee proporzionali (FIG. 26), che terminano contro un baluardo di porfido viola, realizzato secondo i moduli razionalisti della piazza, quasi a voler ripristinare una continuità in "g".

Al nuovo portico, tensostruttura in acciaio e lastre di cristallo, alla doppia rampa di accesso al sottosuolo, alle travi

di copertura, in acciaio con forma “a molla”, all’ingresso nel sottosuolo - elementi tutti che formano il primo piano della visione - è affidato il compito di portare “al presente” tutta la narrazione della facciata.

“Si è così voluto ottenere - scrive Vittorio Ugo presentando il progetto sul n. 8 della rivista milanese *RECTOVERSO* - una sorta di palinsesto in cui siano leggibili la crepidine della strada romana, il ritmico situarsi delle domus, l’abitare medievale, l’ordine proporzionale rinascimentale, i moduli razionalisti”.

“La suggestività del tessuto urbano - continua Franco De Faveri nello stesso numero della rivista - si materializza direttamente nella ‘tessitura’ che sarà la facciata del teatro. Essa diventa specchio di passate vicende che simbolicamente unifica ed esprime. L’unità totale dell’opera, così, appare come l’unità concreta di unità fantasma, di tutte le unità che furono le città trascorse, tutte la stessa città, ma ciascuna una città diversa, eppure sorgente dall’altra per un processo di distruzione creativa.” E ancora: “L’attenzione al presente è attenzione al passato, e viceversa; l’attenzione al vicino è attenzione al lontano, e viceversa. Una poetica dell’attenzione, a ciò che siamo, a ciò che vogliamo essere, è una poetica che al di là delle ragioni del cuore vuole abbracciare l’umanità intera: il regionalismo, qui, è regionalismo dinamico, che insieme mostra come costruisce se stesso: dalla riflessione, senza pregiudizi, sulla storia.”

LA FERROVIA DELLA VAL DI FIEMME

Paesaggio alpino e identità culturale

Loredana Ponticelli
Cesare Micheletti

La cultura di una regione si concretizza nel suo paesaggio. Il paesaggio si configura come un sistema complesso in cui la stratificazione storica, gli elementi naturali, gli elementi artificiali vanno a costituire una sorta di palinsesto che rivela le figure culturali collettive (*Kulturlandschaft*). Il paesaggio alpino, ma questo vale per tutti i paesaggi artificiali, a differenza di quelli costituiti dalla natura allo stato selvaggio cioè non manipolati dall'intervento dell'uomo, è dunque il risultato dell'interazione tra società e luogo. Ciò è tanto più evidente se si considera che il territorio è stato per secoli sotto la diretta responsabilità dei contadini, dei boscaioli, dei pastori, cioè delle classi sociali meno colte e che proprio per questo esprimono in maniera diretta, inconsciamente, l'identità della cultura cui appartengono (paesaggisti involontari). Il paesaggio appare quindi come il luogo dove la cultura di una regione lascia fisicamente i suoi segni e in questo senso il paesaggio assume un valore che non è soltanto storico ma soprattutto semantico, linguistico, estetico. Perde senso allora l'idea romantica del paesaggio come sfondo o la concezione moderna del paesaggio come supporto indifferente, mentre acquista forza il principio di paesaggio come entità fisica, reale, vero e proprio sistema complesso.

Appare quindi interessante la ricerca dell'interazione tra luogo e figure nuove, frutto di nuove culture, legate ai cambiamenti epocali e all'evoluzione tecnologica, come ad esempio quella determinata dalla ferrovia tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento in un territorio montano, paesaggisticamente consolidato.

In questo contesto la ferrovia della Val di Fiemme assume un valore esemplare (FIG. 27).

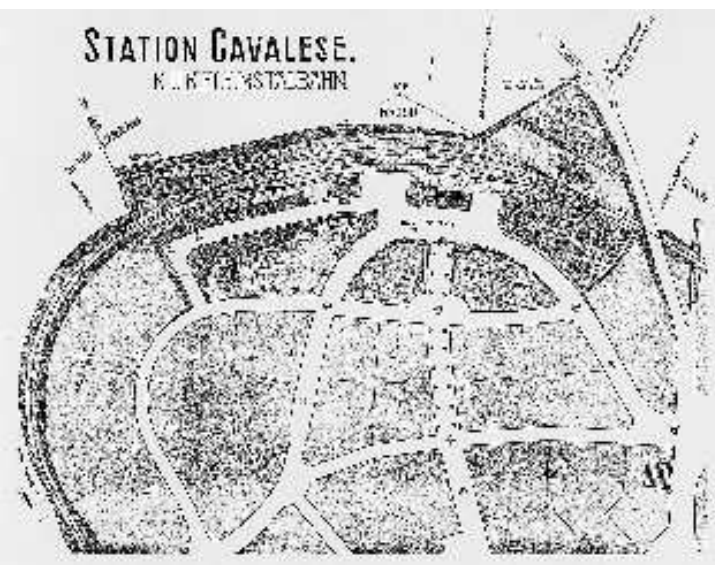
L'ideazione del tracciato risale alla fine dell'Ottocento e si inserisce in un generale piano infrastrutturale esteso a tutto il territorio sud-alpino che sottendeva una valorizzazione delle



27. Ferrovia della Val di Fiemme.
Il viadotto presso Gleno (BZ)



28. Stazione di Castello
(TN), dicembre 1916



29. Progetto per la sistemazione urbana
della stazione di Cavalese (TN),
novembre 1917

zone montane ad alta vocazione turistica, conseguente all'affermarsi della pratica dell'alpinismo e del turismo "all'inglese". Per comprendere l'estensione dei programmi basti pensare che nel 1891 il Comune di Trento fece studiare una rete di tramvie elettriche interurbane per collegare i centri delle valli al capoluogo (progetto Oss-Mazzurana).

Il primo progetto della ferrovia, che seguiva essenzialmente il criterio economico del trasporto veloce del legname e quello del tracciato turistico, fu studiato tra il 1910 e il 1911 dagli ingegneri Fogowitz e Baudracco. Qualche anno dopo, lo scoppio della prima guerra mondiale impose un totale cambiamento di intenti. Il fronte del Lagorai necessitava di un mezzo sicuro e veloce per l'approvvigionamento delle truppe e così il tracciato che doveva portare i turisti in valle venne integralmente ripensato come ferrovia militare a grande potenzialità di trasporto, da realizzarsi con criteri d'urgenza su una situazione orografica di grande difficoltà tecnica. L'opera venne realizzata dalla *XVII Eisenbahnkompanie* (Genio Ferrovieri) sotto la direzione generale dell'ingegner Leopold Örley che curò sia la progettazione esecutiva del nuovo tracciato (in collaborazione con uno staff di ingegneri della I.R. Direzione delle ferrovie statali di Innsbruck) sia la direzione lavori mentre la parte architettonica relativa alle stazioni fu curata dall'architetto Heinrich Fanty.

Il primo tronco, da Ora a Castello, venne realizzato in piena guerra tra il marzo del 1916 e l'aprile del 1917 (FIG. 28) e vi lavorarono a ritmo serrato circa 6000 uomini tra civili, militari e prigionieri di guerra (russi e serbi). Il tracciato realizzato seguì solo parzialmente il progetto elaborato in tempo di pace poiché lo Stato Maggiore decise di spostare strategicamente la stazione di partenza ad Ora anziché ad Egna com'era previsto prima della guerra, per evitare la costruzione di un nuovo ponte sull'Adige. Ciò comportò la totale riprogettazione del tronco Ora-Montagna, cioè del tratto che presentava maggiori difficoltà per la continua variazione delle caratteristiche geo-morfologiche del suolo. Nonostante la situazione di grave precarietà politico-economica, la realizzazione avvenne a regola d'arte.

Il secondo tronco, Castello-Predazzo, venne realizzato in condizioni ancora più drammatiche. L'acuirsi del conflitto e l'indigenza cui sottopose la popolazione fu aggravato dall'avanzare

del fronte italiano sulle cime del Lagorai nell'agosto del 1916 che portava il tracciato della ferrovia a tiro di cannone. Questi fatti imposero il totale abbandono del tracciato progettato inizialmente, che da Cavalese (FIG. 29) proseguiva lungo il versante nord della valle collegandone i vari paesi, e imposero lo spostamento della ferrovia sul fianco sud sulla sinistra dell'Avisio, attraversando la valle all'altezza di Masi di Cavalese (variante sud). Questo tronco, realizzato dall'aprile del 1917 al gennaio del 1918 tra innumerevoli difficoltà logistiche, dovette uniformarsi molto più saldamente alle esigenze militari, tralasciando la costruzione delle architetture previste.

L'opera nel suo complesso, nonostante fosse realizzata espressamente per motivi militari, fu progettata con grande lungimiranza predisponendone, finita la guerra, la convertibilità ad usi civili. Fu infatti prevista la possibilità di passare dallo scartamento ridotto in uso presso l'esercito allo scartamento metrico (sede e traversine di misura adatta) più adatto al trasporto commerciale, la futura elettrificazione della linea, il trasporto passeggeri. Ciò trova conferma nell'accuratezza con cui vennero concepite e realizzate le opere architettoniche.

Finita la guerra, nel 1919, la ferrovia passò all'Amministrazione Italiana che concluse le opere non ancora portate a termine. Nel 1929 venne elettrificata e dotata della stazione di Predazzo su progetto dell'architetto Ettore Sottsass senior e nel 1963 venne definitivamente smantellata.

La complessità del tema richiede una lettura condotta da vari punti di vista e la proposizione in prospettiva storica fornisce un modo per superare il limite di analisi puntuali o esasperatamente specialistiche che ne rendono solo più difficile la comprensione. L'approccio pluridisciplinare permette di leggere con la necessaria chiarezza la sovrapposizione di problemi che contraddistinguono un tema complesso, come la ferrovia, inserito in un sistema territoriale.

È fondamentale notare che la progettazione di quest'opera complessa venne assunta *in toto* dal Genio Ferroviario dell'Esercito Austriaco, che realizzò una sorta di équipe multidisciplinare radunando assieme ingegneri ferroviari, ingegneri civili, architetti, tecnici, ecc. La contingenza politica e militare diede quindi vita ad un progetto interdisciplinare caratterizzato da univocità di intenti, capacità decisionale libera da interferenze localistiche,

disponibilità di imponenti forze lavorative, immediata esecuzione dei piani; difficilmente in tempo di pace si sarebbe potuta verificare una condizione simile.

Il risultato finale fu la realizzazione di un'opera di grande qualità.

Questa qualità globale è data proprio dalla coerenza delle singole parti costitutive con un sistema organico generale, dove il disegno complessivo, concepito alla grande scala, viene immediatamente e continuamente verificato a scala di dettaglio (FIGG. 30-31).

La precisione delle scelte, l'accuratezza del disegno, la varietà delle soluzioni, l'attenzione al contesto, frutto di una formazione culturale forte ed unitaria, come quella della Vienna di fine '800 - inizi '900, si concretizzano perfettamente nel progetto di una ferrovia di montagna; cioè un'infrastruttura che, per definizione, non si sovrappone meccanicamente al paesaggio, ma anzi attraversandolo vi si adatta e lo trasforma in qualcosa di nuovo.

L'analisi del sistema ferroviario della Val di Fiemme viene distinta in tre ambiti disciplinari principali: tecnica, architettura, paesaggio.

La tecnica comprende i temi relativi alle problematiche squisitamente ingegneristiche, tecnologiche e funzionali.

Scelta della tecnica: tracciato ad aderenza naturale (limitazione dell'acclività ad un massimo del 42‰: il tratto Ora-S. Lugano supera in 26 km. un dislivello di 873 m.), scartamento ridotto a 0,76 m. (raggio di curvatura minimo di 60 m.).

Scelta del tracciato: tratto Ora-Montagna (creazione di un percorso artificiale con ponti, viadotti e gallerie, rilevati e trincee), tratto Cavalese-Predazzo (mimetizzazione del percorso, riduzione degli attraversamenti, velocità di realizzazione).

Mezzi tecnici a disposizione: forza lavoro (65% lavoratori civili provenienti da imprese private, 10% truppe del Genio, 25% prigionieri di guerra provenienti da fronti russo, galiziano, serbo, ecc.), macchinari (funzionanti a vapore).

Gestione: realizzazione di opere accessorie (prese per acquedotti di rifornimento, bacini idroelettrici), realizzazione di reti di collegamento (binari di raccordo con impianti produttivi, segherie, ecc.).

L'architettura comprende i temi relativi al linguaggio architettonico dei manufatti, alle scelte tipologiche, ai riferimenti culturali, al valore estetico dei manufatti.

Elementi strutturali (8 ponti, 6 gallerie, 7 viadotti, muri di contenimento di controripa e di controscarpa, ecc.): manufatti non espressivi in se stessi come elementi scultorei iterati ma espressivi in funzione del loro adeguamento al contesto.

Stazioni (8 fabbricati viaggiatori, 4 fermate con depositi, 4 fermate senza deposito): le stazioni si distinguono in stazioni capotronco (Bahnhof: Ora e Predazzo), stazioni di 10 categoria (Station: Montagna, Doladizza, Pausa, Fontanefredde, S. Lugano, Castello, Cavalese), stazioni di carico e scarico (Ladestelle: Ziano, Tesero). Mentre i Ladestellen seguono un criterio funzionale e sono tutti uguali, le stazioni rappresentano nella loro successione una continua trasformazione della tipologia base in riferimento al contesto ed al ruolo: caratteri cittadini per la stazione inserita nel contesto urbano, caratteri montani per quelle in prossimità del bosco, caratteri rurali per quelle in prossimità degli insediamenti agricoli, ecc. Il loro interesse consiste proprio nel rappresentare ognuna una declinazione linguistica diversa di una tipologia di base in rapporto al luogo dove si colloca. È la varietà del contesto che governa la varietà delle architetture ma è il percorso del tracciato che le unisce in un progetto unitario.

Accessori contestuali (magazzini, depositi, centraline, serbatoi, piani di carico, officine, squadra rialzo, alloggi personale, rimesse per locomotive, pompe, sottostazioni elettriche, ecc.): rappresentano tutti quei manufatti funzionalmente collegati alla gestione ed alla manutenzione del sistema ferroviario.

Il paesaggio comprende i temi inerenti all'inserimento paesaggistico del tracciato, alla sistemazione esterna delle stazioni principali e in generale rappresenta il punto di raccordo tra l'ambito ingegneristico e quello architettonico.

Inserimento paesaggistico (modellazione dei terrapieni, sistemazione degli spazi circostanti, plasticità dei rilevati, ecc.): realizzazione di quelle opere atte a raccordare con il profilo naturale del terreno il tracciato ferroviario. Pur non potendo individuare un ambito disciplinare definibile come architettura del paesaggio, si riscontra una sensibilità per gli spazi aperti volta a creare un *continuum* con il territorio.

Sistemazione delle aree circostanti le stazioni (inserimento urbanistico, caratterizzazione rurale e in generale tutte le opere di sistemazione del verde): rappresenta uno degli aspetti della qualità globale che radica ogni singolo edificio al suo contesto.

La lettura mette in evidenza due punti fondamentali.

1. Il primo principio è un metodo progettuale complessivo, caratterizzato dalla sovrapposizione degli ambiti disciplinari ciascuno dei quali ha sempre presente le regole degli altri. Il meccanismo di compensazione fra l'una e l'altra delle discipline permette un arricchimento generale dei temi e delle soluzioni.

Più in generale appare evidente che la soluzione di un problema complesso (la costruzione di una infrastruttura di montagna) all'interno di un sistema strutturato (un paesaggio culturalmente consolidato) è possibile solo attraverso un approccio pluridisciplinare. In questo senso si può pensare ad un'estensione del *teorema dell'incompletezza* (teorema di Gödel, Brno 1906) alle questioni progettuali, vale a dire la coscienza dell'impossibilità di dare una soluzione univoca e definitiva ad un problema complesso senza considerare tutte le condizioni al contorno: cioè ad esempio un problema di ingegneria dei trasporti non si risolve stando unicamente all'interno dell'ingegneria dei trasporti.

2. Il secondo principio è la varietà come regola complessiva dell'identità territoriale; varietà non intesa come successione casuale di elementi diversi siano essi architettonici (rivestimenti, intonaci, decori, volumetrie, tipologie, ecc.), strutturali (muri, rilevati, ponti a travata, ponti ad arcata, viadotti in c.a., in pietra, ecc.) o paesaggistici (modellazione delle scarpate, delle trincee, sistemazione del verde circostante a orto o giardino, ecc.), ma come espressione di un riferimento profondo all'elemento da qualificare. La varietà diventa così una qualità identificante poiché permette di cogliere la singola parte in riferimento al tutto. Se gli elementi costitutivi del tracciato si ripetessero uguali lungo il percorso (stazioni della ferrovia Val Gardena), ciò provocherebbe una confusione d'identità tra il tratto precedente e quello immediatamente successivo.

È il rapporto indissolubile tra la parte col tutto che fornisce la chiave interpretativa dell'identità territoriale. Infatti, in un sistema organico come questo, gli elementi architettonici nel loro trasformarsi in rapporto al contesto sono tuttavia accomunati da una scrittura unificante che indica che l'opera, in tutta

la sua pluralità, è comunque unica, come unico è il paesaggio con cui si relaziona.

Ciò che rimane al di là del metodo e della regola, al di là delle suggestioni formali e culturali è la traccia fisica dell'interazione tra luogo e figure nuove, il segno concreto del rapporto tra tecnica e territorio, in sintesi un nuovo paesaggio.

La Ferrovia della Val di Fiemme diviene il margine disegnato dal dialogo di architettura, tecnologia e paesaggio.

DALLA CITTÀ AL FIUME

**Un percorso di lettura per la zona di Palazzo
delle Albere a Trento**

**Valentina Barbacovi
Massimo Scartezzini**

La comunicazione che proponiamo a questo secondo appuntamento delle Giornate di Architettura di Arco, intende evidenziare, nell'ambito del tema del regionalismo e dell'antiregionalismo scelto per questo convegno, una possibile chiave interpretativa della fase di approccio al progetto architettonico. In tal senso si è tentata la lettura di uno specifico luogo, nell'intento di evidenziare - attraverso il percorso analitico - non soltanto una serie di riflessioni inevitabilmente soggettive, ma soprattutto la considerazione del radicamento teorico del progetto quale premessa fondamentale alla successiva fase di definizione formale ed architettonica.

La zona prescelta per questa relazione è la lunga ed eterogenea fascia di terreno, ritagliata ad ovest di Trento tra la ferrovia e l'Adige e quasi interamente caratterizzata da un rapporto intrigante di compresenza fra natura ed artificio. La presenza dei tracciati e delle preesistenze storiche ed ambientali segnano profondamente il luogo, lasciando certamente ampi brani di territorio in una posizione contraddittoria, spesso determinata dal puro supporto funzionale ai sistemi viabilistici, ma restituendo nel contempo una gerarchia assai netta degli elementi morfogenetici e dei tracciati.

In primo luogo il fiume, a giusta ragione riconosciuto a Trento come altrove, quale straordinario elemento organizzatore della geografia e dello sviluppo tipologico ed estetico dell'impianto urbano.

Depositorio di una straordinaria ricchezza culturale e di significati simbolici, rappresentativi e politici.

Qui però il fiume è lontano dalla città, le sue acque scorrono veloci in un letto, i cui limiti sono ulteriormente rafforzati e contenuti dalla doppia barriera della tangenziale ad ovest e dell'Adigetto verso la città, con i suoi argini, più alti rispetto al piano di campagna interno. L'Adige assume pertanto un con-

notato piuttosto preciso di limite netto e deciso, restituendo di sé un'immagine ben diversa da quella di fiume che pigramente lambisce le case, così ben rappresentato nel famoso acquerello del 1495 realizzato dal Dürer e raffigurante la città, vista da nord e placidamente collocata nel paesaggio.¹ E così pure la ferrovia, costruita verso la metà del secolo scorso su progetto dell'ingegner Negrelli, direttore generale delle pubbliche costruzioni per il Lombardo Veneto. Un'opera infrastrutturale di grande impatto e capace di delineare inizialmente, secondo l'interpretazione assai netta che si coglie osservando la cartografia redatta dal Caminada nel 1851 per illustrare le proprie proposte per il nuovo viale della stazione, sistemata in fondo all'attuale via Verdi, la prima espansione logica della città verso la campagna posta ad ovest del centro abitato.

E' interessante al proposito mettere in evidenza come tale ipotesi di sviluppo fosse coerente con due precedenti proposte architettoniche di Dal Bosco. Innanzitutto con la collocazione del cimitero, in stile neoclassico, lungo il viale delle Albere, ma soprattutto con l'interessante e contemporaneo progetto per il grande giardino pubblico disposto lungo lo stesso viale. Una proposta di sviluppo a scala monumentale che può essere letta quale risposta all'esigenza di luoghi deputati all'autorappresentazione di una borghesia commerciale in crescente ascesa, già responsabile della realizzazione del grande teatro a Palazzo Festi.

E' dunque assai chiaro che se il disegno di espansione della città ottocentesca pare guardare ad ovest, fin da subito, "il tracciato della ferrovia viene ad assumere il significato di nuovo confine urbano, mentre lo spazio fra questo limite artificiale ed il perimetro delle mura diviene la zona da urbanizzare"². Inevitabilmente, la successiva collocazione nel 1858 del fabbricato viaggiatori nell'area di Centa rappresenta la perdita del rapporto, evidenziabile in quanto detto in precedenza, tra la

¹ Desumiamo dal testo della conferenza di Sergio Giovanazzi, "Verso l'Adige: l'area Michelin. La città ed il fiume, tra natura ed artificio", svoltasi all'Istituto Trentino di Cultura il 14 giugno 1990, gentilmente forniti dall'autore.

² R. Bocchi C. Oradini, *Le città nella storia d'Italia*. Trento, Laterza, Bari 1983.

stazione - come nuova porta della città - ed i poli tradizionali di aggregazione urbana, primo su tutti il Duomo.

Peraltro, va da sé che il tracciamento della linea ferroviaria abbia completamente isolato la Villa delle Albere, facendo venir meno l'ipotesi di Dal Bosco per il grande parco ed interrompendo l'antico ed originario viale di collegamento con il nucleo urbano che dal borgo di S. Croce conduceva alla Villa, alla quale si andava, secondo il Mariani, "per ampio e lungo passeggio, di densi alberi e grandi, a man destra dei quali scorre mormorando un gentil alveo"¹. Tanta era la forza di un simile segno territoriale che, pur essendo venuta meno la sua percorribilità, la traccia originaria risulta ancora evidente nella configurazione attuale delle città ed appare sottolineata, nel punto di incrocio su via Santa Croce, dall'elegante portale a tre fornic, purtroppo ormai privato di quel rapporto fondamentale di dialogo a distanza con la monumentale facciata del palazzo delle Albere, oggi ridotta a puro retro.

Nel prossimo futuro la liberazione del Palazzo dalla destinazione a museo, successiva al trasferimento del MART a Rovereto e l'altrettanto imminente riconversione delle aree industriali adiacenti, apriranno nuove prospettive ed interrogativi sul destino complessivo dell'area.

La zona, con i suoi elementi naturali ed artificiali, possiede enormi potenzialità, che rischiano di essere svilite se il suo destino verrà valutato in termini unicamente infrastrutturali.

D'altra parte, anche l'ipotesi di intervento come continuazione ripetitiva della città costruita, fino ad incontrare il fiume e pertanto come ulteriore aggiunta indifferenziata del tessuto urbano esistente, poco si lega alle peculiarità di questo luogo.

L'area, si è cercato di dimostrarlo brevemente in apertura, ha sempre vissuto in una condizione altra rispetto al nucleo urbano; su di essa si dovrà, a nostro avviso, trovare il fondamento della nuova configurazione formale e del ruolo del nuovo possibile insediamento. Si dovrà, in altre parole, far emergere, nella nuova conformazione, il recupero della memoria

¹ Michel'Angelo Mariani, *Trento con il sacro Concilio ed altri notabili*, Augusta, MDCLXXIII.

culturale, quella stessa *kulturelles Gedächtnis* della popolazione interessata dall'intervento, teorizzata da Theodor Fischer e da lui sapientemente tradotta nelle sue numerose opere progettuali. "Se doveva sostituire un edificio preesistente con uno nuovo, si legge nella sua biografia, come avvenne per la casa dello studente di Kiel, nella nuova architettura riecheggiava il profilo e la struttura edilizia di quella precedente. Similmente, nel caso del presidio di polizia sulla Ettstrasse di Monaco, Fischer non solo si attenne rigorosamente alla forma di base ed alla massa edilizia dell'abbattuto convento degli Agostiniani, ma anche riprese l'antica forma della piazza [...] per far risorgere questi spazi ormai fissi nella memoria collettiva degli abitanti"¹.

Al contrario, molto spesso l'architettura contemporanea, tenendosi volontariamente ben lontana da un rapporto con la società che la vive, ha finito con l'affidarsi unicamente, nel tentativo di ricreare un senso di cui essere portatrice, alla pura mercificazione dello spazio costruito o "al ricorso alla citazione del patrimonio storico come mero gioco linguistico."² Un atteggiamento che però, ne sono testimonianza tangibile i centri commerciali sparsi ormai indifferentemente in ogni parte del mondo, "non fa che sottolineare la vacuità e lo sradicamento cui va incontro la pratica dell'architettura."³

Riteniamo peraltro che la presa di coscienza di questa "memoria culturale", debba fondersi in un legame indissolubile racchiuso nel progetto architettonico con la compresenza di ulteriori due aspetti, attorno ai quali il dibattito alimentato dal Circolo Trentino per l'Architettura Contemporanea, ha prodotto importanti punti fermi da cui far muovere la ricerca.

Da un lato certamente la necessità di un riferimento non mimetico al passato, ma reinterpretato attraverso un'invenzione formale che sappia recuperare i riferimenti regionali per inserirli in una nuova architettura. "La tradizione", scrisse ancora Theodor Fischer, "non è quiete, ma movimento. Immutabile è il nucleo,

¹ Cfr. Sergio Giovanazzi, *Il Trentino come soglia: l'architettura trentina del '900 fra nord e sud*, Autem/Luoghi, Trento 1997, p. 18.

² G.C. Consonni, *L'interità dell'esterno*, Clup Città Studi, p. 170.

³ *Ibidem*.

l'essenza, lo spirito, mai la forma. Colui che vuole tramandare la forma immutata coltiva una cattiva tradizione”¹.

Dall'altro lato è necessario l'adeguamento ad un luogo, inteso quale frutto di un lento e continuo processo di stratificazione della sua storia, tanto naturale quanto umana. “Ogni regione”, scrisse Carlo Cattaneo in un passaggio molto bello, ripreso da Aldo Rossi in *L'architettura della città*: “si distingue dalle selvagge in questo, ch'ella è un immenso deposito di fatiche”²

Il recupero nel progetto delle antiche tracce che affiorano da un territorio e che di esso sono permanenza e memoria, tende dunque a ribaltare i termini dell'approccio: si tratta di interessarsi prima che della storia del territorio, del territorio come realtà storica e dunque come realtà sedimentata, nella quale il tempo e le vicende si sono convertite in un lessico materiale con cui l'architettura deve tentare un dialogo serrato, assumendo il peso di una costruzione territoriale ereditata come limite ad un possibile senso di incondizionata libertà progettuale.

“I secoli”, per citare per l'ultima volta Fischer, “hanno inciso sulla nostra terra linee e rughe di ogni genere, che devono venir rispettate. Che cosa ci racconta un vecchio percorso di campagna, che cosa ci racconta la linea di confine di un lotto o del terreno rurale di un comune [...] Tutto questo va reso omogeneo, livellato? L'antico terreno che ha portato e sopportato i destini di tante generazioni deve forse ritornare di colpo nuovo ed intatto [...] Eliminateli e si aprirà la strada all'arbitrio ed all'arbitrio segue immancabilmente lo schema e la maniera”³

In conclusione crediamo pertanto che un progetto per questa zona debba provare a raccogliere queste considerazioni, interpretando nella sua forma quella condizione di bordo urbano, di soglia fra la città ed il suo intorno, ossia in senso simbolico fra la globalità e la dimensione locale, che in essa ci è parso di scorgere.

¹ Cfr. Sergio Giovanazzi, *Ibidem*.

² Cfr. Aldo Rossi, *L'architettura della città*, Clup Città Studi, Milano 1987 p. 23.

³ Cfr. S. Giovanazzi, *Ibidem*.

Tutto ciò nel contemporaneo e necessario tentativo di condensare in questa condizione di limite, quella caratteristica più generale del Trentino come di una regione non soltanto di confine, ma del passaggio degli Imperi, eternamente sospesa fra il Nord ed il Sud, che pare così condensarsi bene nella radice pre-indoeuropea (*tar*), legata al concetto di guado e di attraversamento, in cui molti linguisti contemporanei riconoscono la corretta etimologia di Trento.¹

¹ Gianni Ciurletti, "Tridentum", in *Trento*, Le Tre Venezie, Asolo 1997.

INDICE DEI NOMI

(in tondo citazione nel testo
in *corsivo* citazione in nota)

Abelson R. P.: 120
Achleitner F.: 159, 171
Allen V. L.: 118
Anceschi: 26
Ando T.: 170
Archer M.: 73, 73
Archimede: 57
Arcuri L.: 120, 122
Aristotele: 19
Arnold S. E.: 131, 132
Asch S.: 118, 120, 125, 126
Ashcroft B.: 115
Bach J. S.: 28, 30, 31, 33, 41
Bachtin M.: 90, 90, 91, 91, 92
Baker M.: 132
Bannister D.: 121
Bateson D. C.: 120
Baudracco M.: 206
Baudrillard J.: 72
Becker H. S.: 119
Beethoven L.: 33
Belli C.: 15, 16, 18, 25, 25, 26,
26, 27, 28, 29, 29, 30, 31, 32,
33, 34, 35, 36, 40, 41, 42, 45,
46, 47, 47, 50, 51, 51, 52, 53,
55, 56, 57
Bellini V.: 24
Berger P. L.: 121
Bergson H.: 27, 32
Berlinghieri: 43
Best S.: 72
Bezrucka Y.: 99, 171
Billig M.: 120
Bindella M. T.: 104, 106, 106,
107, 108
Bizjak A.: 163, 164
Bocchi R.: 214
Bonča: 156
Bontempelli M.: 16, 47, 47, 48, 50
Brandi: 66
Brehm J. W.: 130
Bruner J. S.: 120, 122

Burke E.: 24
Caminada: 214
Cantor N.: 122
Carrà C.: 50
Carrà M.: 50
Carus C. G.: 38, 38
Casella: 47
Cattaneo C.: 217
Cesare Giulio: 26
Cezanne P.: 35
Cicognara: 43
Chiles C.: 128
Cialdini R.: 129
Ciombè: 111
Ciucci: 54
Ciurletti G.: 218
Clark R. D.: 127, 129, 132, 134
Cohen A. R.: 130
Consonni G. C.: 216
Cotzee J. M.: 99, 99
Crispoliti E.: 16
Croce B.: 15, 31
Dal Bosco: 214, 215
De Faveri F.: 99, 107, 203
Degas E. G. H.: 34
Del Noce A.: 36, 37
Delacroix E.: 33, 35
Dešman M.: 154
Deutsch M.: 118, 119, 124
Doms: 136
Donatello: 31
Drudi Giambillo M.: 46
Duccio: 43, 44
Dürer A.: 214
Eiermann E.: 177
Epstein S.: 122
Fanty H.: 206
Festi: 197
Festinger L.: 118, 119, 130
Figini L.: 51
Fiori T.: 46
Fischer T.: 181, 216, 217
Fogowitz: 206
Formaggio D.: 25
Foucault M.: 60
Frampton K.: 170
Fransella F.: 121

- Franzini E.: 25, 107
 Freud S.: 125
 Galilei G.: 63, 125
 Gerard H. B.: 118, 119, 124
 Gergen K J.: 121
 Gerola G.: 197
 Giedeon S.: 155
 Giotto: 43
 Giovanazzi S.: 11, 214, 216, 217
 Giovannoni G.: 16, 46, 47, 47
 Gius E.: 99
 Gödel K.: 211
 Goethe J. W.: 25, 93, 93, 94
 Goffman E.: 120, 121
 Gorlier C.: 110
 Gregotti V.: 11
 Griffiths G.: 115
 Gropius W.: 24, 178
 Haberkorn G.: 134
 Hanslick E.: 39, 39, 41
 Hardy T.: 99, 100, 100, 101, 101,
 102, 104, 104, 105, 106, 106,
 107, 107, 108, 108
 Harré R.: 121
 Harris H. B.: 120, 126
 Hartmann N.: 61
 Hegel G. W. F.: 18, 22, 24, 25,
 29, 34, 34, 38, 43, 44, 45, 66
 Heidegger M.: 61, 64, 64, 66
 Hentrich H.: 177
 Herder J. G.: 59
 Hobbes T.: 71
 Hughes P.: 110
 Husserl E.: 88, 90, 93, 96, 96, 98, 98
 James W.: 121
 Jones E. E.: 120
 Jones R. A.: 120
 Kahn L.: 58
 Kaiser C.: 131
 Kandinski W.: 18, 18, 19, 19, 20,
 29, 34, 35, 36, 38, 40
 Kant I.: 18, 24, 36, 37, 38, 39
 Kay-Robinson D.: 100
 Kelly G.: 121, 121, 122
 Kihlstrom J. F.: 122
 Kobe J.: 154
 König R.: 69, 69
 Kuhar P.: 163, 164
 Kwan J.: 128
 Lage E.: 126
 Langer E. J.: 120
 Laplace P. S.: 23
 Latane B.: 127
 Le Corbusier: 35, 51, 52, 53, 53,
 54, 55, 55, 56, 58
 Leitl A.: 178
 Lemert E. M.: 119
 Leonardo da Vinci: 19, 19
 Lévi-Strauss C.: 66
 Levine J. M.: 117, 118, 129
 Leyens J-P.: 120
 Loos A.: 65
 Lukman T.: 121
 Lulumba: 111, 114
 Lyotard F.: 72
 Maass A.: 127, 129, 132, 134
 Mäckler H.: 178
 Maffesoli M.: 80
 Malevic C. S.: 20
 Marangoni: 47
 Marc F.: 19
 Mariani M. A.: 215, 215
 Markus H.: 122
 Martin R.: 134
 Marx K.: 22
 Marz B.: 120
 Matza D.: 119, 121
 Mazzurana F.: 197
 Mead G. H.: 121
 Meier B.: 171
 Merton R. K.: 120
 Michelucci G.: 49
 Mlinar Z.: 73, 73
 Mobutu: 111
 Mondrian P.: 17, 17, 18, 19,
 33, 34
 Morisani O.: 17
 Moscovici S.: 125, 126, 127, 128,
 130, 131, 132, 136
 Mozart W. A.: 28
 Mucchi-Faina A.: 127, 130, 134
 Mugny G.: 131, 132, 133, 136
 Mumford L.: 72
 Naffrechoux M.: 126

Naipaul V. S.: 99, 109, 109, 110, 110, 111, 111, 116
 Negrelli: 214
 Nemeth C.: 128, 135
 Newton I.: 63
 Nosedà I.: 171
 Nurius P.: 122
 Nuttin: 122
 Ojetti U.: 16, 46, 46, 47, 48, 49
 Oradini C.: 214
 Orel H.: 101
 Örley L.: 206
 Oss-Mazzurana: 206
 Paicheler G.: 129, 132
 Papastamou S.: 131, 132
 Papcke S.: 71
 Parmenide: 28
 Pehnt W.: 179, 185
 Pérez J. A.: 132, 136
 Pericle: 28, 56
 Petitot J.: 67
 Piacentini M.: 47, 51, 52
 Piana G.: 98
 Picasso P.: 35
 Piero della Francesca: 44
 Pinion F. B.: 101
 Pinotti A.: 21
 Pitagora: 57
 Platone: 28, 48
 Plečnik J.: 151, 155, 157, 159, 160
 Poelzig H.: 177
 Pollini G.: 51, 82
 Prassitele: 44, 44
 Prometeo: 28
 Protagora: 33
 Raffaello: 26, 35
 Rava C. E.: 53
 Ravnikar: 151, 155, 156, 161
 Riegl A.: 59
 Rosenberg H.: 61
 Rosmini A.: 15, 21, 16, 17, 18, 30, 32, 41
 Rossi A.: 12, 217, 217
 Rossini G.: 197
 Rousseau J. J.: 65, 66
 Ruh: 50
 Ruskin J.: 43, 44
 Russo E. M.: 117, 129
 Said E. W.: 115
 Salvini A.: 120
 Sant'Agostino: 28
 Sant'Elia A.: 46, 46
 Sartoris A.: 53, 53, 55, 171
 Sborgi F.: 16
 Scheler M.: 92
 Schelling F. W. J.: 38
 Schiller F.: 25
 Schinkel K. F.: 24
 Schmidt R.: 75
 Schopenhauer A.: 18, 39
 Schuhmacher F.: 182
 Schumann R.: 33
 Schürmann R.: 163, 164
 Schwarz R.: 177, 178, 179, 180, 181, 182, 182, 183, 185, 186, 187, 188, 189
 Scoto D.: 66
 Sedlmayr H.: 36
 Senofane: 28
 Serres M.: 67
 Severino E.: 17
 Sevres M.: 67
 Sherif M.: 119
 Siladin B.: 167
 Sitte C.: 46, 47, 181
 Smart B.: 73, 73
 Snyder M. L.: 120
 Socrate: 28
 Sottsass E.: 208
 Strada Janovic C.: 90
 Strassoldo R.: 73
 Strawinsky J. F.: 30, 32
 Strohl H.: 179, 185
 Tafuri M.: 58
 Tagiuri R.: 120
 Tajfel H.: 125, 133, 135
 Tenbruck F. H.: 78, 79
 Terragni G.: 47, 49, 51, 53
 Tessarin N.: 73
 Tiberio Claudio: 57
 Tiffin H.: 115
 Todorov T.: 90, 92, 93, 93, 94, 94, 97

Tönnies F. J.: 21, 22, 23, 69, 70,
 70, 71, 71
 Turner J. C.: 133, 135
 Ugo V.: 25, 53, 107, 203
 Valéry P.: 62
 Vallier D.: 18
 Valvassore: 197
 Vasari G.: 44
 Venturi L.: 40, 41, 42, 42, 43, 44,
 44, 45
 Villari E.: 101
 Vitruvio: 64
 Vitti E.: 134
 Volpato C.: 134
 Vozlic: 161
 Wachsmann K.: 177
 Wagley G.: 126
 Wagner R.: 33
 Weber M.: 70, 71, 72, 74, 75, 76,
 77, 78, 79, 79, 80, 83
 Weiss T. F.: 112, 114
 Weiß J.: 71
 Wenter Marini G.: 197
 West: 129
 Williams M.: 100, 101
 Winckelmann J. J.: 25, 42, 42
 Winterson J.: 99, 99
 Wolf S.: 127
 Worchel S.: 131
 Worringer: 18, 18, 19, 21, 24, 25,
 41, 44
 Wright F. L.: 24, 24, 58
 Wurf E.: 122
 Zander J.: 71
 Zimbardo P. G.: 130
 Zupančič M.: 153, 164

INDICE

Nota al testo	4
Ringraziamenti	4
Interventi di presentazione:	
– architetto Sergio Giovanazzi, Presidente del Circolo Trentino per l'Architettura Contemporanea	5
– dottor Tarcisio Grandi, Presidente della Giunta della Regione Autonoma del Trentino-Alto Adige	7
– dottor Eugenio Mantovani, Sindaco di Arco	11

PRIMA PARTE

IL REGIONALISMO NEL CONTESTO DELLA CULTURA

CARLO BELLÌ: RAZIONALISMO E ANTIREGIONALISMO

Franco De Faveri	15
0. Il giro generale d'orizzonte	15
1. Razionalismo e astrattismo	16
1.1 L'astrattismo "insoddisfatto"	17
1.2 L'astrattismo del "transguardo"	19
2. La nuova spiegazione dell'astrattismo	20
2.1 Comunità e società, organismo e astrazione	21
2.2 Inconciliabilità di comunità e società	22
2.3 I riflessi sulla teoria dell'arte	24
3. I paradossi del Belli	25
3.1 La filosofia della storia del Belli	27
3.2 I principi dell'estetica del Belli	29
3.3 Le negazioni del Belli	32
3.4 Lo sfondo europeo dell'estetica del Belli	36
4. Lo sfondo italiano	40
4.1 Leonello Venturi e il primitivismo	40
4.2. La mediterraneità	46
4.2.1 La mediterraneità di destra: Ojetti e Giovannoni	46
4.2.2 La mediterraneità di centro	47
4.2.3 La mediterraneità di sinistra	51
4.3 Conclusione	56

MORFOLOGIE REGIONALI

Vittorio Ugo	58
--------------	----

LA REGIONE: <i>GEMEINSCHAFT</i> E <i>GESELLSCHAFT</i> Antonio Scaglia	69
1. La Regione: <i>Gemeinschaft</i> e <i>Gesellschaft</i>	69
2. Regione comunità e regione società	69
3. Comunità e società: nuovo idealtipo	74
4. Nuove prospettive della comunità e società territoriale	74
5. Ambiti territoriali e tipologie del potere	75
6. Persistenza atipica: l'amore e la sicurezza della continuità	81
7. Il potere statale: calcolo e diritto contro la patria regionale	82
8. Il potere di sentimento, fede, novità e sovvertimento	83
9. Il potere della confabulazione senza fine e senza rilievo	85
10. Regione o antiregione? <i>Verantwortungsethik</i>	86
DIALOGO E ONTOLOGIE REGIONALI Elio Franzini	88
REGIONALISMO E ANTIREGIONALISMO: THOMAS HARDY E V.S. NAIPAUL Yvonne Bezrucka	99
L'INFLUENZA MAGGIORITARIA E MINORITARIA Erminio Gius	117
Introduzione	117
1. L'influenza maggioritaria	118
1.1 La costruzione sociale della realtà	119
1.2 La presenza di uno scopo di gruppo importante	122
2. L'influenza minoritaria	125
2.1 L'influenza sociale come processo reciproco e bidirezionale	126
2.2 Due processi di influenza o uno?	127
2.3 Cosa determina l'influenza della minoranza?	129
2.4 Lo stile di comportamento	130
2.5 Il tipo di compito	131
2.6 Contrattacchi	131
2.7 Leader	132
2.8 Contesto	132
2.9 La categorizzazione sociale	132
2.10 I processi di influenza sono legati alla produzione e al riassorbimento dei conflitti	135
3. Conclusione	137
Bibliografia	138

SECONDA PARTE

IL REGIONALISMO NEL CONTESTO DELL'ARCHITETTURA

L'ESEMPIO DI STAMS E DI BOLZANO

Othmar Barth 147

1. La scuola per studenti-sciatori a Stams 147
2. Centro pastorale a Bolzano 149

SEDIMENTAZIONE DEL PENSIERO

Milos Floriancic 151

1. Ampliamento della sede della facoltà di architettura,
già liceo femminile austroungarico 154
2. Concorso per un edificio commerciale e di uffici 157

ANTIREGIONALISMO CRITICO

Miha Dežman 159

1. Cappella in montagna a nord del paese 160
2. Kud - centro culturale per i giovani a Ljubljana 160
3. Asilo materno 161
4. Edificio nel comune di Grosuplje 161
5. Centro educativo per giovani invalidi a Kamnik 161
6. Stalla per cavalli, con club ippico e sala maneggio
per l'ippoterapia 162

VELODROMO DI NOVO MESTO

Marjan Zupanč 163

TRE RIFLESSIONI SULL'ARCHITETTURA

Jurij Kobe 166

1. Casa 6 a Zagabria 167
2. Progetto per il padiglione sloveno a Venezia 167
3. Adattamento e ampliamento della scuola Smarje
presso Lubiana 169

REGIONALISMO: DISTINZIONI

Beni Meier 170

1. Villetta nel Vinschgau (Val Venosta) 172

2.	Ristrutturazione di una villa bifamiliare	172
3	Villetta per una giovane signora con malattia mentale	172
4.	Ponte nei pressi di Klagenfurt	174
5.	Centro Comunale di Afritz	174
6.	Ampliamento e ristrutturazione di una scuola a Kolbnitz	174
7.	Piccola casa contadina a 1000 metri di altitudine	175
8.	Edificio per il giardino botanico a Klagenfurt	175
9	Centro Comunale vicino a Villach	175
10.	Heiligengeistplatz a Klagenfurt	175

IL PIANO DI COLONIA DI RUDOLF SCHWARZ

Dörte Baeker	177
--------------	-----

1.	La Nuova Colonia, progetto preliminare, 1950	177
2.	Rudolf Schwarz (1897-1961)	177
3.	Rudolf Schwarz, l'architettura contemporanea e la discussione architettonica	178
4.	Rapporto tecnica - architettura	178
5.	Chiese	179
6.	Urbanistica	179
7	Contratto tra Rudolf Schwarz e il comune di Colonia	180
8.	Storia e sviluppo di Colonia	181
9.	L'urbanistica secondo Rudolf Schwarz	181
10.	La città "doppia"	182
11.	La città del lavoro	183
12.	Pianificazione del traffico: la doppia curva	188
13.	Annotazione finale	189
	Bibliografia	191
	Materiale cartografico	192

IL CENTRO CULTURALE DI TRAMBILENO

Francesco Cocco	193
-----------------	-----

DALLA VIA ROMANA ALLA FACCIATA FUTURA

Il recupero del Teatro Sociale di Trento: 1987-2000 Sergio Giovanazzi	197
--	-----

LA FERROVIA DELLA VAL DI Fiemme

Paesaggio alpino e identità culturale Loredana Ponticelli, Cesare Micheletti	204
---	-----

DALLA CITTÀ AL FIUME

Un percorso di lettura per la zona

di Palazzo delle Albere a Trento

Valentina Barbacovi, Massimo Scartezzini

213

INDICE DEI NOMI

219

Finito di stampare
nel mese di Marzo 1999
Litografia EFFE e ERRE
Via Brennero 169 - Trento

Franco De Faveri
CARLO BELLI: RAZIONALISMO E ANTIREGIONALISMO

Vittorio Ugo
MORFOLOGIE REGIONALI

Antonio Scaglia
LA REGIONE: GEMEINSCHAFT E GESELLSCHAFT

Elio Franzini
DIALOGO E ONTOLOGIE REGIONALI

Yvonne Bezrucka
REGIONALISMO E ANTIREGIONALISMO: THOMAS HARDY E V.S. NAIPAUL

Erminio Gius
L'INFLUENZA MAGGIORITARIA E MINORITARIA

Othmar Barth
L'ESEMPIO DI STAMS E DI BOLZANO

Milos Floriancic
SEDIMENTAZIONE DEL PENSIERO

Miha Dešman
ANTIREGIONALISMO CRITICO

Marjan Zupanč
VELODROMO DI NOVO MESTO

Jurij Kobe
TRE RIFLESSIONI SULL'ARCHITETTURA

Beni Meier
REGIONALISMO: DISTINZIONI

Dörte Baeker
IL PIANO DI COLONIA DI RUDOLF SCHWARZ

Francesco Cocco
IL CENTRO CULTURALE DI TRAMBILENO

Sergio Giovanazzi
DALLA VIA ROMANA ALLA FACCIATA FUTURA

Loredana Ponticelli, Cesare Micheletti
LA FERROVIA DELLA VAL DI FIEMME

Valentina Barbacovi, Massimo Scartezzini
DALLA CITTÀ AL FIUME