

A l e s s a n d r o M a u r o

IL REALISMO, L'ARCHITETTURA ITALIANA E LE SUE CONTAMINAZIONI

università degli studi di catania
facoltà di architettura di siracusa
dottorato di ricerca in *progetto
architettónico e analisi urbana*
XXIII ciclo_tutor prof. Bruno Messina

Chi rifiuta il sogno deve masturbarsi con la realtà.

Ennio Flaiano

Introduzione

parte prima ORIGINE ED EVOLUZIONE STORICA DELLA CORRENTE 'REALISTA'

- 1 Le trasformazioni della società europea tra classicismo, romanticismo e seconda industrializzazione
- 2 L'opera d'arte nell'epoca della «disantropomorfizzazione»: Courbet, Lukács, Brecht
- 3 Prolegomeni a un'estetica realista

parte seconda LA CULTURA ARCHITETTONICA 'REALISTA'

- 1 La cultura architettonica 'realista' durante il “ventennio”
- 2 La cultura architettonica italiana nel secondo dopoguerra
- 3 Il retaggio culturale dell'esperienza realista italiana
 - 3.1 La scuola di Milano
 - 3.2 La scuola romana
 - 3.3 La escuela de Barcelona
 - 3.4 La escola do Porto
- 4 Esperienze paradigmatiche
 - 4.1 José Antonio Coderch. Il realismo regionalista
 - 4.2 Álvaro Siza. Il realismo contestualista
- 5 Conclusioni

Bibliografia

Introduzione

'Realismo' è un termine ambiguo, il cui perimetro semantico include svariate accezioni; il suo uso è spesso accoppiato a termini che ne fanno, via via, scivolare il senso verso inediti significati. Il realismo è stato, dunque, nel corso della storia: «capitalistico», «critico», «descrittivo», «dialettico», «esistenziale», «espressivo», «fenomenico», «ingenuo», «magico», «patetico», «popolare», «proletario», «prosaico», «simbolico», «sociale» e «socialista», fin nelle più note varianti di «neo», «iper» e «infra». A fronte di questa confusione si è ritenuto necessario, in una prima fase di questa ricerca, centrare l'attenzione a tre personaggi paradigmatici del realismo; questi sono: il pittore francese Gustave Courbet, il filosofo ungherese György Lukács ed il poeta e drammaturgo tedesco Bertolt Brecht. Il capitolo che si occupa di questi tre personaggi - il secondo - cerca di rintracciare, nell'opera teorica e in quella artistica, le caratteristiche principali del realismo, tenendo sempre in considerazione che le loro riflessioni si riferivano a specifici ambiti d'applicazione: la pittura, la letteratura e il teatro. L'analisi che se ne è fatta ha quindi cercato di individuare le *motivazioni* delle loro scelte tentando un superamento disciplinare.

Il capitolo secondo è preceduto da uno di inquadra-

mento storico, ove si cercano di chiarire le premesse sociali - l'industrializzazione principalmente - della concezione realista dell'arte; ed è seguito da uno di sintesi, ove si cercano di riassumere, tentando un accordo con le tematiche architettoniche, le principali caratteristiche del realismo.

Nella seconda parte la ricerca si occupa specificamente di architettura. Il primo capitolo indaga il fermento teorico italiano durante il ventennio fascista, concentrandosi in particolar modo sull'attività culturale di Giuseppe Pagano: il primo, coerente, e in una certa misura completo sforzo teorico verso una cultura di tipo realista. Il secondo capitolo, "La cultura architettonica italiana nel secondo dopoguerra", descrive sommariamente lo straordinario momento della "ricostruzione", approfondendo il complesso pensiero di Ernesto Nathan Rogers - che aveva raccolto il testimone prematuramente lasciato da Pagano, proseguendone l'attività culturale dirigendo la rivista «Casabella». Il terzo capitolo individua quattro "percorsi" segnati dalla cultura realista italiana, quattro "scuole" che hanno visto coincidere certe premesse teoriche in continuità con il solco tracciato da Pagano e proseguito da Rogers. La Scuola di Milano, la Scuola romana, la Scuola di Barcellona e la Scuola di Oporto sono state caratterizzate da una cultura di tipo

realista, sebbene abbiano saputo declinare formalmente in maniera originale, ed in accordo con la cultura “locale”, questi principi teorici.

Il penultimo capitolo della seconda parte analizza più dettagliatamente l'opera architettonica di due maestri: José Antonio Coderch e Álvaro Siza, cercando di individuare, praticamente, nella descrizione delle piante e delle scelte adottate, la declinazione personale di quei principi teorici precedentemente indagati.

La ricerca termina con una breve riflessione sull'architettura contemporanea e il ruolo del realismo oggi.

parte prima

ORIGINE ED EVOLUZIONE STORICA DELLA CORRENTE REALISTA

1 Le trasformazioni della società europea tra classicismo, romanticismo e seconda industrializzazione

Il poeta era solo in mezzo al mondo industriale. Eccolo solo in mezzo a un mondo poetico. Grazie a questo mondo generosamente equipaggiato per l'evasione come per gli sport invernali, per il teatro, il cinema e le riviste di lusso, il poeta riconquista infine la sua invisibilità.

Jean Cocteau, *La difficoltà di essere*

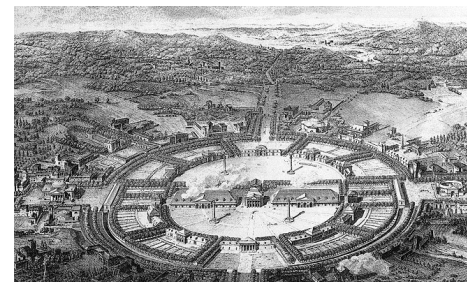
I prodromi delle grandi mutazioni sociali occorse durante tutto il XIX secolo, vanno rintracciati in quel “serbatoio” teorico che è stato l'Illuminismo. La nascita e la rapida diffusione dell'estetica (ufficialmente con Baumgarten) diviene occasione di ripensamento dei principi dell'arte ad opera dei maggiori filosofi del tempo: Kant, Burke, Schiller, Schelling ed Hegel, fino ai contributi ottocenteschi di Schopenhauer e Nietzsche. Il Grand Tour, anche a seguito della scoperta di Pompei ed Ercolano da parte di Winkelmann, allarga i suoi confini annettendo la Sicilia, e dunque l'architettura di matrice greca, nel novero della formazione culturale che i giovani rampolli delle famiglie aristocratiche europee compivano. La ricerca architettonica di quegli anni è influenzata: dal rigore logico dell'Illuminismo, dal conseguente (e non secondario) allontanamento dalle dottrine religiose verso

i primordi dell'ateismo, dalle numerose scoperte archeologiche e dall'opera di sistematizzazione della storia, dalla prima (e ancora debole) industrializzazione e dall'impiego di nuovi materiali da costruzione. È in questo contesto che si formano figure come quelle di Perrault, Cordemoy, Laugier, Durand, Blondel, teorici che rimettono in discussione i fondamenti vitruviani, che indagano l'origine dell'architettura o che formulano teorie compositive sull'aggregazione modulare.

Il fermento intellettuale di quest'epoca, oltre le sue più vaste implicazioni socio-politiche del pensiero di Rousseau e Voltaire, influenza profondamente l'architettura, anche se quasi esclusivamente la teoria. Boullée, ad esempio, nella sua attività di instancabile sperimentatore pone al centro dei suoi progetti le componenti fondamentali di luce e spazio; Ledoux progetta città ideali, come quella di Chaux, che coniugano un certo utopismo formale con l'attenzione al ruolo dell'industria nella società.

La contrapposizione all'epoca barocca, che aveva una sua precisa formalizzazione architettonica, genera la necessità di un'architettura che rappresenti il proprio tempo, un tempo, come abbiamo scritto, di grandi trasformazioni. Tutte le teorie elaborate in quest'epoca contribuiscono alla ricerca di uno “stile” dell'Illuminismo,

Progetto per la città nuova di Chaux
(1804), Claude Nicolas Ledoux



che si formalizzerà prendendo a prestito, di volta in volta, il linguaggio dell'architettura greca o quello dell'architettura gotica. Come un altro Rinascimento, ma quasi esclusivamente teorico, durante l'epoca illuminista si posero le basi, si elaborarono le premesse teoriche, della violenta modernità otto/novecentesca.

Tra prima e seconda industrializzazione si compiono quelle trasformazioni che, dalla semplice produzione degli oggetti, coinvolgeranno l'assetto di tutta la società occidentale (pur con gestazioni differenti), compresa l'arte.

La città diventa, come ha sostenuto Tafuri in *Progetto e Utopia*, il centro della riflessione degli intellettuali, l'ombelico delle nuove tendenze e scoperte che, con una forza che non aveva mai avuto prima, induce migliaia di famiglie a trasferirvisi, abbagliati dal progresso e dal lavoro. Il forte aumento della popolazione dei grandi centri, che diverranno brevemente metropoli, genera il problema dell'espansione, non più ascrivibile alle sole necessità dell'aumento di alloggi, strade e servizi. Le metropoli, infatti, diventano degli «organismi» a crescita spontanea, difficilmente controllabili, con condizioni igieniche carenti, che provocheranno ondate di colera e tubercolosi e porteranno, in quasi tutti gli stati europei, a

importanti riforme sanitarie. Da queste esigenze nasceranno i primi rudimenti della moderna urbanistica, che cercherà di rispondere alle nuove esigenze che la società industriale aveva creato, con l'ausilio di nuove discipline (a loro volta sorte in buona parte sotto la spinta dell'industrializzazione) come la sociologia e l'economia. I piani di espansione che in questi anni si progettano in quasi tutte le grandi città europee, sono influenzati dal ricco apparato teorico prodotto durante il Settecento, ma vengono anche arricchiti da nuove riflessioni che spesso spostano il centro del loro interesse dalla *forma* (ossessione dei trattatisti cinquecenteschi) al *modello sociale*. Coi Falansteri, ad esempio, Charles Fourier propone una struttura sociale comunitaria che consente ai loro abitanti di cambiare lavoro più volte durante la loro vita, e di ricevere i compensi in relazione al loro stato sociale e alle loro capacità personali; propone un modello di allevamento degli infanti aperto all'intera comunità e la libertà sessuale degli adulti. Ci sono poi le Città giardino che gli inglesi (per primi) proporranno, ma che avranno modo di estendersi, nelle proposte dei progettisti delle altre nazioni europee, man mano che l'industrializzazione le contagerà. Ci sono, ancora, proposte come la *Cité Industrielle* di Tony Garnier che preconizza una città pienamente allineata con le idee socialiste più

progressiste di quegli anni: senza proprietà private, senza chiese, polizia o tribunali, e senza le elevate densità delle metropoli europee, con una grande attenzione agli spazi pubblici e al verde. Tanto per chiarire la matrice culturale delle proposte di Garnier, sulla trabeazione che perimetra il gruppo di sale assembleari, l'architetto francese aveva previsto di inserire una citazione dal romanzo *Lavoro* di Zola e un bassorilievo evidentemente ispirato da Courbet.

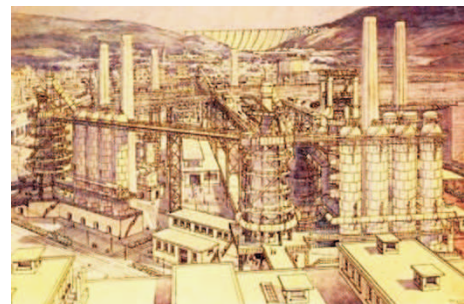
Tutte queste proposte rientrano nel novero sterminato di *azioni* e *reazioni* che la società industriale suscita in quegli anni. È una naturale reazione all'ingovernabilità delle metropoli europee, alla loro sempre maggiore pericolosità e invivibilità (si pensi alla Londra ottocentesca dei romanzi di Dickens e dei delitti di Jack lo squartatore) che sorge l'esigenza dei piani urbanistici. È una reazione al modello capitalistico che andava rapidamente sviluppandosi, il proliferare di proposte che investono la struttura sociale. È, ancora, una reazione al caos delle metropoli il fenomeno delle Città giardino. È, infine, una reazione alla semi-schiavizzazione intellettuale (oltre ché fisica) degli operai, la proposta quasi unanime degli intellettuali e degli artisti: fare arrivare la cultura alle classi sociali meno abbienti.

La realtà di questi anni si fa sempre più complessa e

necessita strumenti e studi adeguati alla sua comprensione e interpretazione per potere meglio intervenire. Nel 1900 George Simmel compone uno dei suoi testi più celebri, *Le metropoli e la vita dello spirito*, dove lo studioso tedesco, con un certo anticipo sui tempi, individua quelle caratteristiche che la vita nelle metropoli induce ai suoi abitanti. L'«intensificazione della vita nervosa¹» nelle grandi città porta l'uomo ad assumere l'atteggiamento che definisce *blasé*, e che consiste «nell'attutimento della sensibilità rispetto alle differenze fra le cose, non nel senso che queste non siano percepite [...] ma nel senso che il significato e il valore delle cose stesse, sono avvertiti come irrilevanti. Al *blasé* tutto appare di un colore uniforme, grigio, opaco, incapace di suscitare preferenze²».

Anche nell'arte l'industrializzazione provocherà un cambiamento radicale. La filosofia dell'Illuminismo e le scoperte scientifiche spingeranno gli artisti a ripensare i fondamenti del loro operare (come i trattati, gli studi sui tipi e le loro aggregazioni e la ricerca di un nuovo “stile” dimostrano); non è più la natura il centro dei loro studi e l'arte «non viene più considerata come un *mezzo* di conoscenza del reale, di trascendenza religiosa o di esortazione morale. [...] l'attività artistica diventa

Progetto per una città industriale di
35000 abitanti (1901-17), Tony Garnier



un'esperienza primaria e non più dedotta, che non ha fini al di là del proprio farsi³). La natura non è più «la scena fissa della vita degli uomini» o per lo meno dei quadri, è stata definitivamente sostituita dalla città; la natura non è più la manifestazione sensibile di Dio (dichiarato “ufficialmente” morto da Nietzsche nel 1882⁴), ma è materia che l'uomo modifica a suo vantaggio.

Il Classicismo e il Romanticismo sono due tentativi, in questo senso accomunabili, due *reazioni* alla società che andava sviluppandosi, di elaborare nuove finalità per l'arte. Il Classico recupera dalla storia il suo vocabolario formale e l'astrazione matematica delle proporzioni: un'estetica mediterranea e laica. Il Romantico scopre il tormento interiore dell'artista con principi di nichilismo. Entrambe le correnti superano due degli elementi cardini di tutta l'arte del passato: la *mimesi* e la natura (religiosamente intesi).

La scienza induce l'uomo a superare la sua condizione di «minorità» (secondo la celebre definizione di Kant) e, sempre secondo la rivoluzione filosofica kantiana, a indagare il reale considerando gli strumenti in suo possesso, che gli consentono di vedere non la cosa in sé ma ciò che gli appare per mezzo dei *suoi* strumenti. L'arte si avvierà ad un processo di incessanti riflessioni che non coinvolgeranno più esclusivamente la forma - lo stile - ma

il senso stesso della sua missione e la sua collocazione all'interno della società. L'industrializzazione in breve si sgancerà dall'arte e proseguirà il suo cammino affiancata dall'economia e dalla politica, lasciando l'arte sempre più lontana dal sistema della produzione degli oggetti e dunque dal sistema di influenza delle masse. Comincia, così, la nascita dell'artista “contro”: «Esclusi dal sistema tecnico-economico della produzione, di cui pure erano stati protagonisti, gli artisti diventano intellettuali in stato di perenne tensione con la stessa classe dirigente di cui fanno parte come dissidenti⁵». Anche l'arte, quindi, finisce, consapevolmente o meno, per includere nel campo delle sue riflessioni la società. Che fugga dalla modernità industriale e cerchi di tornare ad un modello rinascimentale, come ad esempio i Preraffaelliti, o si lanci con fiducia (e incoscienza) nella contemporaneità più chiassosa come i Futuristi, la società può (forse) fare a meno dell'arte, ma l'arte non può (certamente) più fare a meno della società.

Gustave Courbet è stato il primo artista a rompere il dualismo classico-romantico e a mettere al centro della sua opera la “realtà”. Per il pittore francese, come ha scritto Argan, «la realtà non è il modello ammirato dall'artista, è la sua materia prima⁶». L'Impressionismo fonderà la sua ricerca sul tracciato aperto da Courbet

cercando di ripensare gli strumenti del fare pittorico al fine di ridare un senso alla pittura, minacciata nella sua funzione primaria, dall'invenzione della fotografia. Sullo stesso solco si muoverà il Neo-impressionismo, affascinato dalla convergenza di scienza e arte, mentre l'Espressionismo, al contrario, opporrà, alla meccanizzazione l'irrazionalità, l'istinto.

È sempre all'interno di questo rapporto di azione e reazione rispetto le trasformazioni della società che in Inghilterra William Morris (poco prima di lui Ruskin) oppone al processo industriale, e alla divisione capitalistica del lavoro, l'idea dell'artista-artigiano, anzi, dell'artigiano-artista. Perché Morris, palesemente influenzato dal pensiero socialista - dal 1849 alla sua morte Marx vivrà la sua tormentata maturità a Londra - fonda una società, assieme a un collettivo d'artisti, che produce oggetti con metodo artigianale e che aspirano a competere con quelli di produzione industriale. È il chiaro tentativo - palesemente utopistico, visto dal nostro privilegiato punto d'osservazione - di ricollocare l'artista al vertice della piramide della produzione degli oggetti e riaffidare all'artigianato la produzione di massa. Ma l'opera culturale di Morris non si ferma a questo e, nel 1859, si farà costruire, su progetto di Philip Webb, la famosa *Red house*. La distribuzione planimetrica di

questa casa è molto più funzionale di quanto i mattoni delle pareti esterne, i tetti a spiovente e la suggestiva atmosfera medievaleggiante suggeriscano. L'impiego di materiali locali, di metodi costruttivi tradizionali, un decorativismo molto contenuto e un'immagine che collima con le altre costruzioni presenti, ben evidenziano il tentativo di Morris di rimare nel solco della tradizione e dell'integrazione della costruzione nel contesto. Un metodo di lavoro, insomma, artigianale - come cinquant'anni dopo Tessenow chiarirà, oltretutto nelle sue opere, anche in *Osservazioni elementari sul costruire*.

La Torre Eiffel è la prova più lampante, all'opposto dell'operato di Morris, di una costruzione funzionale ma assolutamente inutile. Terminata per l'Esposizione Universale del 1889 a Parigi, è in breve diventata il simbolo della capitale francese senza avere una vera ragione storica come, ad esempio, il Colosseo a Roma o il Partenone ad Atene. È diventata, tuttavia, l'emblema della modernità: è una struttura ardita, è realizzata in acciaio, è, come ha scritto Argan, «un tipico caso di *plein-air* architettonico⁷», cosa che la lega alle ricerche artistiche del tempo - importa poco se inconsapevolmente. La sua massa smaterializzata, composta da linee sottili che ne disegnano la sagoma nello spazio, la apparenta, ancora, al dinamismo lineare dell'Art

Residenza di William Morris detta "Red house",
Bexleyheath (1859-60), Philip Webb



Nouveau: è inutile e grandiosa, è un prodotto dell'industria, è l'essenza della modernità capitalista.

Nel 1936 Walter Benjamin pubblica il celebre *L'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Il testo è un'acuta riflessione sui grandi cambiamenti che l'arte aveva vissuto e stava vivendo a seguito dell'industrializzazione. Con la diffusione della fotografia si assiste ad un primo meccanismo di riproducibilità tecnica assolutamente inedito. La riproduzione della realtà non era mai stata un'operazione meccanica, ma era stata sempre compiuta dall'uomo. Anche la riproduzione di un'opera d'arte in passato era un'operazione compiuta dall'uomo, che non consentiva la precisione e la perfetta aderenza all'originale della copia meccanica. Questo induceva a considerare nell'opera d'arte un valore aggiunto dato dalla sua unicità e originalità: un quadro era l'originale, una copia era un falso. Col processo di riproduzione tecnica la copia non si distingue più dall'originale; è possibile ammirare un quadro anche in fotografia; è possibile assistere ad una rappresentazione teatrale in un tempo e in un luogo diversi dalla rappresentazione stessa. Quel che si perde Benjamin lo individua nell'*hic et nunc* dell'opera, nella sua *aura*:

L'*hic et nunc* dell'originale costituisce il concetto della sua

autenticità. [...]

Le circostanze in mezzo alle quali il prodotto della riproduzione tecnica può venirsi a trovare possono lasciare intatta la consistenza intrinseca dell'opera d'arte - ma in ogni modo determinano la svalutazione del suo *hic et nunc*⁸.

Quando assistiamo ad una rappresentazione teatrale, la presenza fisica dell'attore, il suo tono di voce, il carisma che emana, gli scricchiolii del legno del palcoscenico, costituiscono quell'aura che in una riproduzione cinematografica inevitabilmente si perdono. Il mezzo tecnico pone un filtro tra noi e la rappresentazione, che genera la desacralizzazione dell'opera d'arte. L'aura si perde anche perché l'opera d'arte non è più fondata sul rituale religioso, non ha più come fine Dio, ma la massa. È per questo che, secondo Benjamin, «Al posto della sua fondazione nel rituale s'instaura la fondazione su un'altra prassi: vale a dire il suo fondarsi sulla politica⁹». L'arte dell'epoca industriale non può che avere la società di massa come suo fine.

¹ George Simmel, *Le metropoli e la vita dello spirito*, Armando, Roma, 2007, pag. 36

² George Simmel, *ivi*, pag. 43

³ Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna. Dall'Illuminismo ai movimenti contemporanei*, Sansoni, Firenze, 1988, pag. 3

⁴ Apparirà per la prima volta in *La gaia scienza* la celebre frase «Dio è morto!»

⁵ Giulio Carlo Argan, *L'arte moderna. Dall'Illuminismo ai movimenti contemporanei*, op. cit., pag. 8

⁶ Giulio Carlo Argan, *ivi*, pag. 26

⁷ Giulio Carlo Argan, *ivi*, pag. 80

⁸ Walter Benjamin, *L'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1991, pagg. 22-

23

⁹ Walter Benjamin, *ivi*, pag. 27

2 L'opera d'arte nell'epoca della «disantropomorfizzazione»: Courbet, Lukács, Brecht

Sostiene Lukács che lo sviluppo dell'uomo necessita di atti meccanici, di disantropomorfizzazioni. Quando l'uomo preistorico, ad esempio, andò alla ricerca di pietre da adoperare come utensili, ammucciò le prime che trovò; ma successivamente al suo uso si accorse che quelle che avevano una determinata forma gli erano più utili di altre. Se la prima ricerca e il primo utilizzo di pietre è per l'uomo un momento di scoperta e di crescita, la ricerca successiva dopo aver stabilito quali gli siano più utili è un atto meccanico. Non è più un momento di scoperta, egli ora deve solo andare alla ricerca delle pietre con quella determinata forma. Se prima adoperava i suoi sensi per capire ora deve solo eseguire un ordine che si è autoimposto. Eppure, questo atto meccanico gli è necessario per “fissare” una conoscenza e progredire verso altre ricerche e scoperte¹.

È così, secondo il filosofo ungherese, che funziona la scienza. La scoperta, a seguito di studi e tentativi falliti, di un teorema matematico è un atto di crescita e sviluppo per il suo autore, ma il suo utilizzo è un atto assolutamente meccanico, come quello degli operai di una catena di montaggio che ripetono, un numero

elevatissimo di volte, lo stesso movimento. Le scoperte scientifiche aiutano lo sviluppo della vita umana e, piano piano, si inseriscono nella prassi quotidiana in atti automatici; l'automatizzazione degli atti dell'uomo costituisce l'inevitabile disantropomorfizzazione.

La società dell'industria e della scienza deve fare i conti con questi meccanismi che si diffondono rapidissimi e in profondità; ma anche l'arte non può ignorarli, non tanto (o non solo) per un interesse personale degli artisti, quanto perché l'onda d'urto dell'industrializzazione si abatterà anche sull'arte.

Funerale a Ornans, Musée D'Orsay,
Parigi (1849-50), Gustave Courbet

Gli spaccapietre, perduto (1849),
Gustave Courbet



Gustave Courbet

«Sì, la Vita ha più talento di noi» sospirò lo scrittore, battendo il bocchino di cartone della sigaretta russa sul coperchio del portasigarette. «Quali trame escogita a volte! Com'è possibile competere con quella divinità? Le sue opere sono in traducibili, indescrivibili».

Vladimir Nabokov, *Il passeggero*

«Come il classicismo è la caricatura del classico il realismo è spesso il contrario del reale²». Partiamo da queste sagge parole di Marcel Gromaire.

A parte certi pedanti della genealogia, d'una cosa sembrano essere d'accordo tutti: il Realismo nasce ufficialmente con Courbet. Il pittore francese allestisce nel 1855, a seguito dei parziali ma continui rifiuti che l'arte ufficiale gli infliggeva, una propria mostra facendo costruire il *Pavillon du Réalisme*. Non fu un grande successo, ma segnerà la nascita (più o meno) ufficiale del Realismo. Le etichette a Courbet non son mai piaciute («in ogni tempo le etichette non hanno mai dato una giusta idea delle cose; se fosse stato diversamente, le opere sarebbero superflue³») ma il termine gli si appiccicherà addosso inizialmente come un'infamia; mentre egli orgogliosamente rilanciava: «l'arte, il talento, secondo me, non dovrebbero essere per un artista che il mezzo di applicare le sue facoltà personali alle idee e alle cose dell'epoca in cui vive⁴», oppure, prendendo a prestito

le parole del suo grande amico, il filosofo Proudhon,

gli artisti lavorano invano se non si mettono in rapporto diretto e intimo con la coscienza del proprio secolo [...] trascurata questa condizione essenziale, l'arte, senza oggetto, senza scopo, senza ragione, senza direzione, senza criterio, finisce per degradarsi e non essere più arte; è una bambinata⁵.

Dunque l'“impegno”, essere rappresentanti del proprio tempo; ma in che misura Courbet è autore “impegnato” quando dipinge *Funerale a Ornans* o *Gli spaccapietre*? In che misura è realista quando dipinge l'enorme tela *L'Atelier* - che rappresenta se stesso nel suo studio insieme ai suoi più cari amici e sostenitori (Baudelaire, Bruyas, Buchon, Champfleury) e «il mondo della vita triviale, il popolo, la miseria, la povertà»?

Del quadro *I lottatori*, del 1853, Klaus Herding ne ha dato una mirabile interpretazione (ripresa poi da Antonello Negri in *Il Realismo. Da Courbet agli anni Venti*, 1989), molto utile per comprendere, oggi, la forza eversiva della sua pittura “politica”.

Il dipinto, com'è evidente, mostra due lottatori che danno spettacolo; particolarmente curati sono i dettagli dei corpi dei due protagonisti (le vene in evidenza del lottatore in pantaloncini rossi, i muscoli tesi), ma uno sguardo attento rivela notevoli incongruenze. Nella posizione con la quale il lottatore in pantaloncini rossi

offende l'avversario vi è la compresenza di due “mosse”, il colpo d'anca e la “cravatta”, entrambe proibite in questi incontri. La compresenza di entrambe, poi, è stato notato essere, nella dinamica della lotta, molto poco realistico. Ma c'è di più. Tutta la prospettiva del quadro a ben vedere convince poco, i lottatori sembrano avulsi dal contesto, sembrano figure adattate ad un fondale che non le è proprio. Ed il fondale, in effetti, non sarebbe mai potuto essere quello. L'arco di trionfo che si intravede fra gli alberi fa localizzare i lottatori all'ippodromo parigino degli Champs Elisées, ma non sembra affatto probabile che la borghesia parigina d'allora assistesse a questo genere di spettacoli, che avevano, invece, localizzazione nelle piazze delle *banlieue* e nelle fiere di provincia.

Come può essere *realista* un'opera tanto poco verosimile? Come può essere del proprio tempo un pittore che non sa nemmeno collocare esattamente un'incontro di lotta? Come può un grande pittore come Courbet essere tanto sbadato?

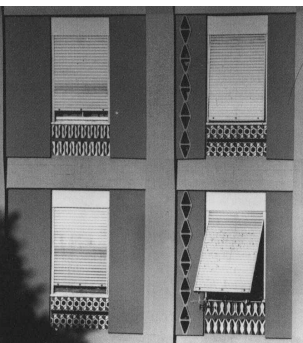
La chiave del realismo di Courbet, oltre che nell'uso innovativo della tecnica pittorica, sta soprattutto nella scelta e nella collocazione dei soggetti rappresentati. I lottatori di queste competizioni proletarie (che la politica perbenista e reazionaria di Napoleone III non vedeva di buon'occhio) erano quasi sempre contadini che dalla

I lottatori, Musée D'Orsay, Parigi
(1849-50), Gustave Courbet



Casa Chitarrini, Terni (1950-51),
M. Ridolfi e W. Frankl

Casa a Torre in viale Etiopia, Roma
(1948-54), M. Ridolfi e W. Frankl



provincia s'erano spinti nella capitale della modernità, carichi di quelle illusioni che le metropoli come Parigi sapevano tanto astutamente suscitare. Ma il lavoro non era sempre facile trovarlo, e allora finivano col fare a botte per pochi spiccioli divertendo i poveri. È il tema del quadro, dunque, tutto rivolto a quei lottatori dietro i quali si nascondono le amare storie dei vinti, la forza di questa tela. E allora si capisce perché Courbet colloca *provocatoriamente* - dunque anche innaturalmente - questa lotta agli Champs Élysées sotto lo sguardo d'una borghesia distratta, una borghesia, come ebbe a dire Proudhon, «carnosa e facoltosa, deformata dal grasso e dal lusso, in cui la mollezza e la massa soffocano l'ideale, destinata a morire di poltronaggine⁶». Si capisce perché le due figure sembrano, ed in effetti sono, vuol dirci Courbet, avulse dal contesto. La «macchina muscolare a quattro zampe⁷», come l'ha definita Klaus Herding, «non credibile da nessun punto di vista⁸», è una citazione delle stampe popolari dell'epoca e mostra come Courbet abbia molto più a cuore il popolo che la borghesia. L'arte del pittore francese vuole parlare al popolo e rappresentare il popolo, rifiuta il circuito intellettual-borghese nella quale era sempre stata relegata.

Questa volontà di parlare al popolo con la loro lingua ricorda le maioliche dipinte che Mario Ridolfi ha

posizionato nei sottofinestra di alcuni degli edifici da lui progettati. Il ruolo assolutamente gratuito e decorativo di questi elementi è una citazione della cultura popolare che Ridolfi intendeva rappresentare. Negli stessi anni (fine quaranta e inizio cinquanta) circolavano le prime copie e i frammenti di *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* di Carlo Emilio Gadda, ove lo scrittore milanese dà nobiltà letteraria ai dialetti italiani, una cosa, in quegli anni, quasi inconcepibile.

Ritornando al quadro di Courbet, Antonello Negri azzarda addirittura una lettura dell'opera ancor più “politica”: i due lottatori potrebbero rappresentare, uno il governo napoleonico ed ecclesiastico (con i pantaloncini neri), l'altro il socialismo (ovviamente in pantaloncini rossi), con quest'ultimo a prevalere sul primo. Il lottatore vincente, l'unico visibile in volto, potrebbe essere l'intellettuale socialista Pierre Leroux.

Ecco come dietro apparenti incongruenze Courbet riesca, invece, a *rappresentare* non dei lottatori ma la loro condizione all'interno della struttura sociale della Francia dell'epoca; ecco dunque perché Marcel Gromaire sostiene, e a ragione, che «il realismo è spesso il contrario del reale».

Ho cinquant'anni ed ho sempre vissuto libero; lasciatemi finire libero la mia vita; quando sarò morto voglio che questo si dica di me:

Non ha fatto parte di alcuna scuola, di alcuna chiesa, di alcuna istituzione, di alcuna accademia e men che meno di alcun sistema: l'unica cosa a cui è appartenuto è stata la libertà⁹.

Il realismo di Courbet lascia un'eredità culturale che, depurata dai tecnicismi genuinamente pittorici e filtrata da un'ottica architettonica, potremo così sintetizzare.

Il realismo non produce scuole o stili:

Non ci possono essere scuole: non ci sono che pittori. [...] Io posso solo spiegare a degli artisti, che sarebbero i miei collaboratori e non i miei allievi, il metodo con il quale, secondo il mio modo di vedere, si diventa pittori, e con il quale io stesso fin dall'inizio ho cercato di diventarlo lasciando a ognuno, nell'applicare tale metodo, l'intera direzione della sua individualità e la piena libertà d'espressione che gli è propria¹⁰.

Alle parole di Courbet somigliano tanto quest'altre scritte cent'anni dopo da Ernesto Nathan Rogers: «Noi saremo tanto migliori discepoli quanto meno saremo accondiscendenti alle forme del pensiero e delle opere precedenti e quanto più sapremo vedere con distacco prospettico quello che è stato prima di noi per stabilire l'autonomia del nostro giudizio e affermare il nostro diritto di creare per i contemporanei». È in tale ottica che Rogers interpreta il Movimento Moderno, come *metodo* e non come *stile*, secondo il nome col quale, a seguito della mostra *The International Style: Architecture since 1922*, al MOMA di New York, s'era imposto nel mondo. D'altronde

già nel 1856, durante la breve vita che ebbe la rivista francese «*Réalisme*», Louis-Emile-Edmond Duranty ebbe modo di ribadire: «Il realismo è l'opposto di una scuola. Parlare di una “scuola” realista è assurdo, essendo il realismo franca e totale espressione di un'individualità che attacca proprio le convenzioni e l'imitazione delle scuole d'ogni genere¹¹».

Altra caratteristica dell'arte di Courbet è la predilezione per il mondo degli «umiliati e offesi» dalla modernità: la massa. I soggetti sono dunque, in prevalenza, operai e misera gente ingannati dal capitalismo; oggetto dell'indagine di Courbet è il popolo e la sua *rappresentazione*. Il suo ricorrere all'ispirazione delle stampe popolari per il lottatori del quadro esaminato, ad esempio, testimonia la sua intenzione di fare un'arte per il popolo e del popolo. L'antiaccademismo delle pose dei suoi dipinti, ancora, ne fa un'arte contro il “gusto dominante” degli aristocratici, un'arte fruita dalla massa, al di fuori dei convenzionali circuiti di divulgazione: non è un caso che realizzerà il *Pavillon du Réalisme*. Verrebbe voglia di rievocare le mirabili manipolazioni delle immagini con le quali, un secolo più tardi, Warhol - in un contesto sociale profondamente mutato - ingannerà il mondo e allo stesso tempo ne offrirà una metafora d'abbagliante lucidità.

Il terzo tratto saliente dell'arte di Courbet è quello di

esprimere il *proprio* tempo e la *propria* realtà. L'artista «deve dipingere solo ciò che vede e che sente. [...] Deve evitare come la peste di prendere in prestito gli occhi e i sentimenti di un altro uomo¹²».

Intendere l'arte di Courbet come metodo e non come scuola o peggio come stile, non deve, però, indurci a pensare ad un Courbet formalista, tutt'altro. Egli odiava la pittura “leccata”, simbolo dell'arte aristocratica, e, in sintonia con le teorie positiviste di Proudhon, Comte e Taine, rivendica un'arte la cui immaginazione e l'espressione della propria personalità siano frenate dall'obbiettivo sociale: «L'immaginazione in arte consiste nel sapere trovare l'espressione più completa di una cosa esistente, ma mai nel supporre questa cosa o nel crearla¹³».

György Lukács

«Vedi, è un buon tema, e sono sicuro che tu sapresti svilupparlo bene, ma stai attento, perché c'è il pericolo di cadere nel solito neorealismo».

«Come sarebbe?» gli chiesi.

«Sì, tutte quelle gallerie, le case pericolanti, i minatori in attesa fuori del pozzo. C'è il pericolo di cadere nella cronaca di un certo tipo. E ora invece noi ci stiamo battendo per il passaggio dal neorealismo al realismo. Dalla cronaca alla storia».

Luciano Bianciardi, *La vita agra*

L'arte, la scienza e la loro relazione con la società. Sono questi i cardini concettuali entro i quali si sviluppa il pensiero di György Lukács. Gli anni del suo apprendistato filosofico, d'altronde, sono i primi decenni del Novecento, anni in cui la seconda industrializzazione (che in Inghilterra e Francia aveva già avuto modo di contaminare le società fino a determinare nuove rotte) contagia anche stati europei all'epoca meno sviluppati. La scienza apre prospettive nuove, l'arte delle avanguardie le incamera in svariate declinazioni poetiche, la società, infine, è in rapida e imprevedibile mutazione. Se la scienza mette a disposizione le proprie conoscenze per la realizzazione di macchine che accelereranno l'economia mondiale e avranno nette ripercussioni sulla società, l'arte si rifugia in complicate elaborazioni intellettuali che la gente non comprende.

L'opera intellettuale del filosofo ungherese prende le mosse, com'è noto, dal marxismo; ma il suo operato estende notevolmente le ricerche di Marx ed Engels in una rigorosa e sistematica rielaborazione dei termini principali della questione.

La scienza e l'arte nelle loro attività così spesso apparentemente autoreferenziali sono capaci di condizionare, invece, in modo determinante la vita. È in questi termini che Lukács pone la questione, secondo la *teoria del riflesso* (o *rispecchiamento*), già accennata da Marx e poi più compiutamente indagata da Lenin.

La scienza (sia quella che formula la *Relatività* o il *Principio di indeterminazione*, sia quella dei primordi che elabora la geometria e l'algebra) genera un complesso di conoscenze capaci di agevolare la vita degli uomini. L'aritmetica consente i calcoli economici, e dunque agevola il commercio; l'invenzione del laser ha notevolmente favorito le comunicazioni (lettori DVD) ed è applicato con successo in medicina. Anche se la geometria non esiste, anche se la matematica è una pura astrazione, ciò non toglie che queste «disantropomorfizzazioni», come le chiamerebbe Lukács, influiscano e agevolino la vita.

La scienza cerca la comprensione delle leggi che regolano la totalità degli eventi. Spiega i fenomeni reali,

da quelli macroscopici (l'universo, le galassie) a quelli microscopici (gli atomi). Anche l'arte rispecchia la vita, ma questo rispecchiamento va inteso nel senso della conoscenza dell'individualità.

I meccanismi con i quali scienza e arte agiscono sono indicativi dei diversi modi con i quali rispecchiano la vita. La scienza muove dal *singolare* all'*universale*, mentre l'arte si concentra sul *particolare*. La scienza analizza singoli fenomeni per poi giungere all'elaborazione di teorie universali. La storiella della mela che cadde sulla testa di Newton, ad esempio - al di là del fatto che questa è stata un'invenzione a posteriori dello scienziato inglese - ne illustra il funzionamento. Dall'osservazione di un singolo evento all'elaborazione, dopo una serie di “passaggi” intellettuali, della *Legge di gravitazione universale*. Ma per essere tale, questa legge (per essere cioè universale), deve valere per *tutti* i casi ma per nessuno in particolare. La formula matematica che ne riassume il contenuto sarà quindi tanto astratta quanto maggiore sarà il suo campo d'applicazione. La scienza descrive (o almeno ci prova) con rigore matematico l'universo, ma con una inevitabile tendenza alla *generalizzazione*.

L'arte, soprattutto la letteratura che è il settore prevalentemente indagato da Lukács, è invece il regno del

particolare. In effetti il romanzo ancora entro la prima metà del Novecento era, probabilmente, la forma d'arte che maggiormente coagulava le aspirazioni e le tendenze dell'epoca, prima di finire (insieme all'architettura, alla scultura e alla pittura) in secondo piano scalzate dal cinema. I romanzi narrano una storia, dei personaggi e le loro azioni all'interno di un contesto storico determinato; indagano le cause e gli effetti del singolo come riflesso della società.

Dunque la scienza, dovendo comprendere nelle sue teorizzazioni il maggior numero di casi si distacca dal *particolare*; mentre l'arte agendo proprio sul particolare è, in fin dei conti, conclude Lukács, più vicino alla vita. Scrive il filosofo: «Nella scienza ci impressionano i contenuti, nell'arte le forme; la scienza ci offre i fatti e le loro connessioni, l'arte invece ci offre anime e destini»¹⁴. E poi, ancora: «l'una è finita, l'altra infinita, l'una è chiusa, l'altra aperta, l'una è fine, l'altra è mezzo. L'una non può essere sottoposta a confronto [...], è qualcosa di primo ed ultimo, l'altra diventa superata ogni qualvolta si produce una prestazione migliore. In breve, l'una ha forma, l'altra no¹⁵».

La scienza separa il *fenomeno* dall'*essenza* per ricavarne leggi universali, mentre l'arte le tiene unite; la scienza indaga i *fenomeni* per scoprirne le cause, dunque

l'essenza. Nell'arte «l'essenza si risolve completamente nel fenomeno e non può mai assumere una forma autonoma, separata dal fenomeno»¹⁶. In altre parole la scienza svela il mistero (separando *fenomeno* ed *essenza* e così *generalizzando*) mentre l'arte lo ricrea (unendo i due elementi e generando il *particolare*).

Ancora, sul rapporto tra scienza e arte, Lukács introduce i concetti di *infinità estensiva* e *infinità intensiva*. La scienza riconosce il valore dell'*infinità estensiva* della natura, e per tale ragione produce leggi che possano descrivere qualsiasi punto della suddetta infinità; descrive porzioni di aggregazioni di pezzi del grande *puzzle* dell'universo. L'arte, concentrandosi sul particolare, riconosce il valore dell'*infinità intensiva*, “mette a fuoco” un particolare concentrando il suo sforzo nell'*intensità* della rappresentazione.

Scrivo Lukács:

La particolarità come categoria specifica del campo estetico è, negativamente, la rinuncia a riprodurre la totalità estensiva della realtà, e positivamente la rappresentazione di una 'parte' della realtà, rappresentazione che riproducendo la sua totalità intensiva e la direzione del suo movimento mette in luce la realtà da un determinato ed essenziale punto di vista. La proprietà specifica di questa 'parte' di realtà infatti è che in essa le determinazioni essenziali della vita intera, per quel tanto che possono trovarsi in genere in una tale cornice determinata, si esprimono nella loro vera essenzialità, nella loro giusta proporzionalità, nella loro contraddittorietà, nel loro movimento e

nella loro prospettiva reale¹⁷.

Dunque, come ha scritto Bedeschi: «il rispecchiamento scientifico e quello artistico riflettono la stessa realtà oggettiva»¹⁸, ma è evidente come queste attività agiscano in maniera differente e in maniera differente riflettano la vita. Potremmo anche leggere l'arte e la scienza come entità bidimensionali che trovano la loro terza dimensione nella vita.

La posizione di Lukács nei confronti della letteratura definita realista (Naturalismo e Verismo) è, inaspettatamente, di aperta condanna. Non che il filosofo non ammetta la grandezza di Zola o Flaubert, solo che la mania descrittiva del primo, la *teoria dell'impersonalità* del secondo, la loro pretesa “oggettività” e il loro allineamento alle teorie positiviste di Taine generano una letteratura nella quale, secondo il filosofo, non si compirebbe il rispecchiamento.

[...] non è affatto necessario [...] che il fenomeno reso sensibile dall'arte sia attinto dalla vita quotidiana, e nemmeno dalla vita reale in generale. Vale a dire: anche il più sfrenato gioco della fantasia poetica, la più fantasiosa raffigurazione dei fenomeni, sono pienamente conciliabili con la concezione marxista del realismo. Non è un caso che proprio alcune novelle fantastiche di Balzac e di E. Th. Hoffmann si annoverino tra le creazioni artistiche che Marx apprezzava in modo particolare¹⁹.

Il realismo teorizzato da Lukács non consiste nella precisa e (il più possibile) oggettiva riproduzione della realtà, altrimenti si tratterebbe di *reportage*, di una registrazione fedele e acritica dei fatti; è in questo modo che parte dell'arte ottocentesca ingloba le teorie positiviste dell'epoca, a loro volta influenzate dalla scienza. «L'arte deve rendere sensibile l'essenza²⁰», ma questa operazione di, per così dire, “estrazione” del contenuto dal groviglio apparentemente indistinguibile della vita non va intesa come una menomazione del ruolo dell'artista. La sua creatività non andrà persa. D'altronde, per il marxismo, questa “estrazione” non è un'operazione semplice e lineare ma un processo, soltanto i migliori artisti riusciranno ad effettuarlo in massimo grado. A questa “oggettività”, però, non corrisponderà un'arte “oggettiva”, ciò non è praticabile, *l'impassibilité* di Flaubert, infatti, per Lukács è impossibile: ogni artista metterà sempre, anche involontariamente, le sue opinioni, inquadrerà la realtà secondo un punto di vista soggettivo e non assoluto. L'arte dunque guarda alla scienza, alla sua disantropomorfizzazione, ma non deve rimanerne schiava, non deve perdere l'individualità artistica, altrimenti il romanzo si trasforma in saggio, l'arte in scienza. Il punto della questione è, per Lukács, il rispecchiamento, che può avvenire anche con il grottesco,

che è «l'esagerazione fantastica di qualcosa che effettivamente si riscontra nella realtà». In questo modo spostiamo l'asse del nostro ragionamento verso il contenuto (di cui la forma è, forzando un po' le parole di Lukács, il rispecchiamento) e le modalità di come esso si rispecchia.

Il filosofo ungherese definisce precisamente cosa intende per *narrazione* letteraria, contrapponendola alla *descrizione*. Paragonando un brano tratto da *Nanà* di Zola, con uno tratto dall'*Anna Karenina* di Tolstoj, Lukács conclude che la descrizione di Zola, minuziosa e dettagliata e letterariamente anche pregevole, «nell'insieme del romanzo non è che una digressione²¹», gli avvenimenti descritti sono labilmente legati alle vicende dei personaggi. Nel brano di Tolstoj invece (in entrambi i brani è raccontata una corsa di cavalli) la corsa è strettamente legata alle vicende dei personaggi, è necessaria alla storia. Se Zola fa dire al direttore del teatro, in un altro brano citato sempre da *Nanà*, «Non dire teatro, di' bordello», in *Le illusioni perdute* Balzac non fa dire a nessuno una frase del genere, ma *mostra* con uguale efficacia la prostituzione del teatro nel capitalismo. Zola *descrive* semplicemente, Tolstoj e Balzac *narrano*. Nello svolgimento dei loro romanzi non si descrivono le illusioni del capitalismo, ma lo sviluppo

delle loro storie fa comprendere come agisce il capitalismo. Le descrizioni, di cui abbondano i romanzi di Zola e Flaubert, mostrano tanti quadri, scene fisse, ma non il movimento, non, cioè, il *processo*, che porta all'alienazione di quel personaggio: si descrive direttamente l'effetto e non si indaga la causa. Nella descrizione non si fa una scelta di cosa privilegiare ma tutto viene posto sullo stesso piano, tutto dettagliatamente rappresentato come un'incontinenza enciclopedica. Ma in questo modo le cose importanti e quelle secondarie - importanti o secondarie rispetto il punto di vista del romanzo - vengono poste sullo stesso piano e si apre la strada a concezioni formalistiche; come ha scritto Hebbel, citato da Lukács, «la virgola si mette il frac²²».

Narrare, quindi, e non descrivere (anticamera del formalismo) in modo da poter indagare la società, poter unire forma e contenuto e compiere, così, il rispecchiamento.

Ma Lukács non approva nemmeno la letteratura che si sviluppa nei primi decenni del Novecento, quella delle avanguardie - anche se gli autori rispondono ai nomi di Joyce o Kafka. La concezione filosofica soggiacente le opere di questi autori è quella che il filosofo marxista chiama «idealismo di stampo capitalista», un idealismo,

cioè, di reazione rispetto alla reificazione del capitalismo. Nascono dunque opere, come quelle di Joyce o Kafka, che, indubbiamente interessate a riflettere sulle grandi questioni della società, non mancano però di mostrare un punto di vista marcatamente soggettivo, una soggettività che deforma la realtà; una soggettività che, come nel naturalismo precedentemente indagato, può facilmente scivolare nel formalismo. In queste opere (a differenza di quanto negli stessi anni sosteneva Adorno) si descrive l'effetto (l'alienazione del protagonista, ad esempio) senza indagarne le cause.

Lukács recupera la definizione di realismo data da Engels: «Realismo significa [...], oltre alla fedeltà dei particolari, la riproduzione fedele di caratteri tipici in circostanze tipiche²³». Questo consente al filosofo ungherese di introdurre i concetti di *tipico* e *medio*. La porzione di vita - la *tranche de vie* - che viene scelta dall'artista per farla oggetto della sua rappresentazione, non deve essere una situazione “media”. Non deve, cioè, rispecchiare la *media* statistica della realtà, in questo modo ci si avvicinerebbe alla vita da un punto di vista statistico, fotografico. È necessario invece rappresentare una situazione che sia *tipica* nel senso del rapporto che esso intrattiene con i grandi temi dell'attualità storica. «Il “tipico” [...] - scrive Bedeschi - è l'essenziale, il nucleo più

profondo di un'epoca storica, ciò che la caratterizza nelle sue tendenze di sviluppo più esemplari e significative²⁴». Rappresentando la media faremmo solo del naturalismo, la rappresentazione della quotidianità.

In un romanzo come *Il Gattopardo* Tomasi di Lampedusa concentra la sua attenzione nelle vicende di una famiglia; non è una situazione media quella che racconta, e quella dei Salina non è una famiglia comune. Ma l'aver scelto proprio quella famiglia e quel determinato momento storico rende quest'opera un'importante riflessione sul ruolo del Risorgimento per il sud Italia, proprio nell'epoca (primi anni cinquanta) della “questione meridionale”. Lukács definisce il tipo: «quella particolare sintesi che, tanto nel campo dei caratteri, che in quello delle situazioni, unisce organicamente il generico e l'individuale²⁵»: è esattamente quanto fa Lampedusa. Lo scrittore siciliano non *descrive* gli eventi che precedono l'unità d'Italia filtrati dall'ottica di una famiglia aristocratica; egli *narra* una porzione di storia d'Italia che non era stata adeguatamente messa in luce, compiendo un autentico rispecchiamento.

«Non c'è composizione senza concezione del mondo²⁶» ha scritto il filosofo marxista; è solo in questo modo che la letteratura riesce a far coincidere forma e contenuto: «Soltanto quando qualcosa ha sciolto tutti i suoi

contenuti in una forma ed è divenuto pura arte, allora non può più diventare superfluo, allora la sua precedente scientificità è del tutto dimenticata e senza significato²⁷».

Non sembri strano, però, citare un aristocratico come Tomasi di Lampedusa per mostrare l'efficacia del pensiero lukácsiano; il filosofo, infatti, ripete più volte nei suoi scritti che questa lettura dell'arte non è un'invenzione marxista. L'arte, la vera arte, è sempre stata così; Lukács cita in proposito Shakespeare, Goethe, Scott, Manzoni, Stendhal. Cita anche Balzac, che era politicamente un reazionario, e cita anche Cervantes, il cui capolavoro è un romanzo picaresco, che mescola gli stili e che non rinuncia al grottesco.

Lo scrittore statunitense Philip Roth nel romanzo *Ho sposato un comunista* scrive, riproducendo i pensieri di Nathan Zuckerman, suo *alter-ego*:

[...] la letteratura è l'impulso a entrare nei particolari. Come puoi essere un artista e rinunciare alle sfumature? [...] Come artista, le sfumature sono il tuo *dovere*. Il tuo dovere è *non* semplificare. Anche se tu dovessi scegliere di scrivere nel modo più semplice, alla Hemingway, resta il dovere di dare la sfumatura, spiegare la complicazione, suggerire la contraddizione. Non cancellare la contraddizione, non negare la contraddizione, ma vedere dove, all'interno della contraddizione, si colloca lo straziato essere umano. Tener conto del caos, farlo entrare. *Devi* farlo entrare. Altrimenti produci propaganda, se non per un partito politico, per un movimento politico, stupida propaganda per la vita stessa, per la vita come essa stessa, forse,

vorrebbe essere propagandata. [...] Tenere in vita il particolare in un mondo che semplifica e generalizza: ecco dove comincia la lotta²⁸.

Nella Grecia antica *etica* ed *estetica* erano due facce della stessa medaglia, il bello era un valore condiviso. Le *polis* avevano dimensioni, paragonate alle città d'oggi, di un quartiere appena, si svolgeva una vita più simile a quelle che si svolgono in un villaggio o in una comunità; era quindi molto più facile governarle e alle riunioni cittadine poteva assistere quasi tutta la città. Era più facile applicare la democrazia ed era più facile trovare dei valori condivisi, è quindi quasi una conseguenza che etica ed estetica si saldassero. Di più, Lukács parla addirittura di «estetizzazione dell'etica²⁹» per evidenziare il valore privilegiato di quest'ultimo: «[...] per i greci la sintesi del bene e del bello era primariamente un problema etico; la supremazia dell'etico era così netta che nella sua sfera l'estetico aveva una funzione ausiliaria e figurata, esso si riduceva quasi a una semplice metafora esornativa³⁰».

Luigi Zoja nel suo *Giustizia e Bellezza* sostiene che la civiltà occidentale ha ereditato culturalmente questi due concetti dal monoteismo ebraico (l'etica) e dal politeismo greco (l'estetica). Probabilmente il Rinascimento è stato l'ultimo periodo in cui etica ed estetica sono state ancora unite, mentre nella società barocca del seicento la

diffusissima corruzione ha “sganciato” l'etica dall'estetica svincolando, così, anche la forma: libera, potente e senza contenuto. A tal proposito Lukács cita un brano tratto da *Il nipote di Rameau* di Diderot, a testimonianza di questa tendenza che poi troverà pieno compimento nel capitalismo novecentesco: «Non so che cosa mi faccia più orrore, se la scelleratezza del rinnegato o il tono con cui voi ne parlate³¹», e poi, quando Diderot dà espressione ai pensieri del protagonista: «Cominciava a diventarmi insopportabile la presenza di un uomo che parlava di un'azione orribile, di un esecrabile delitto, come un intenditore di pittura o di poesia esamina le bellezze di un'opera eccellente [...]»³².

Quando Lukács si esprime sulla contemporaneità le sue posizioni coincidono, ovviamente, con quelle di Marx: la reificazione, la divisione capitalistica del lavoro. La scomparsa dell'etica nell'arte contemporanea spinge quest'ultima verso il formalismo:

Siccome lo scrittore [...] fa della letteratura un fine a sé e mette polemicamente in primo piano la sua autonomia, passano in secondo piano quei grandi problemi compositivi che scaturiscono dall'esigenza di configurare in modo vasto e profondo i tratti universali e durevoli dell'evoluzione dell'umanità. Subentrano in vece loro le questioni concernenti l'immediata tecnica espositiva, il lavoro di laboratorio.

[...]

Isolamento sociale; coltivazione di un manierismo personale;

incertezza sulle questioni ideologiche fondamentali, aggravata dal consapevole soggettivismo che è già presente nella loro impostazione e che ingenera necessariamente un razionalismo troppo spinto e un misticismo fumogeno; riduzione dei problemi dell'arte vera e propria a quelli della tecnica dello scrivere bene: ecco le cause essenziali che rendono «anormale» l'atteggiamento dello scrittore verso il critico nel capitalismo odierno³³.

Parole che trovano un'eco in quelle di Luigi Zoja:

Il funzionalismo astratto che governa l'Occidente ha gradualmente separato etica ed estetica a danno di quest'ultima. La complessità della nostra società richiede ruoli sempre più specifici, con funzioni definite sempre più esattamente. Richiede quindi di precisare sempre meglio [...] qual è il funzionamento corretto e quale quello sbagliato³⁴.

La bellezza è stata dunque eliminata perché di intralcio alla funzionalità.

Le interpretazioni idealiste dell'arte, sempre presenti, dalla filosofia “ufficiale” dell'antica Grecia al capitalismo di oggi (ma in quest'ultimo caso come reazione all'alienazione della società contemporanea), spostano il centro della questione alla pura intuizione artistica. L'idealismo ritiene che l'arte sia una manifestazione materiale di qualcosa la cui purezza originaria risiede nell'immaterialità del pensiero.

Quando vari artisti affermano che l'opera realizzata resta inferiore alla «visione» originaria, questo sarebbe un argomento persuasivo per dimostrare che le forme, i toni, i colori ecc. contemplati dall'artista

nella sua rappresentazione meramente soggettiva contengono una sensibilità trasfigurata e interiorizzata dal puro spirito, la quale non potrebbe trovare un'oggettivazione autentica nel mondo reale, immerso nella materialità e ad essa mescolato³⁵.

Questa è un'interpretazione molto religiosa, nella quale l'arte è vista come qualcosa di immateriale, di spirituale, che si eleva al di sopra della “pesantezza” terrena del mondo. Ma Lukács, da buon materialista, sostiene l'opposto: l'uomo mediante il lavoro e la realizzazione di oggetti, mediante questa attività, si eleva spiritualmente, «I prodotti da lui stesso creati sono i veicoli che gli consentono di creare se stesso, di uscire dallo stato animale, di allargare e approfondire costantemente la sua civiltà³⁶». Insomma, come pare abbia detto Winston Churchill, «noi costruiamo i nostri edifici così come i nostri edifici costruiscono noi». Se per l'idealismo il *creatore* è superiore all'opera creata (visione religiosa), per il materialismo lukácsiano è tramite gli oggetti da lui creati che cresce, si sviluppa, si migliora. Nell'ottica idealista

[...] tranne alcune astrazioni, dall'estetico scompare tutto ciò che propriamente è estetico. Sulla terra esso diventa un mero rivestimento decorativo del bene, così che poi si annullano entrambi nella gloria dello spirito che ha ritrovato se stesso. [...] la bellezza diventa sempre più ultraterrena, insensibile, per ridursi infine a mera metafora del bene³⁷.

Traspare chiaramente come Lukács abbia una visione molto “artigianale” dell'arte, più legata all'ottica del lavoro di bottega e meno agli intellettualismi solipsistici che sovente affliggono l'arte contemporanea.

L'ultimo concetto del rigoroso studio di Lukács che esploriamo, e che interessa la nostra ricerca, è quello relativo alla atomizzazione del mondo. «la perdita della totalità» scrive Bedeschi, parte «dalla perdita dell'unità del prodotto, la cui lavorazione è divisa in molte operazioni parziali, alla scissione e frantumazione della società in settori isolati (altamente razionalizzati), e alla accidentalità, irrazionalità e contrasto degli elementi che compongono la società stessa³⁸». Già in *Teoria del romanzo* Lukács, che aveva avuto un'adolescenza filosofica imbevuta di posizioni che potremmo definire pre-esistenzialiste, guarda al mondo dei greci come a un mondo omogeneo, compatto, un mondo in cui l'individualità dell'artista non giunge mai ad infrangere quel senso di appartenenza sociale. La condizione moderna - le menti più sensibili (come Simmel, del quale Lukács è debitore) lo notavano già in quegli anni, 1914-15 - è profondamente mutata, l'individualismo è la vocazione che latentemente s'insinua nelle masse. Se l'arte produce oggetti che possono considerarsi in sé conclusi, la

scienza, viceversa, non può fare a meno di considerarsi «una parte» e non potrà fare a meno di considerare le ricerche precedenti, «Ciò non elimina il carattere individuale di molti risultati e scoperte, ma conferisce all'individualità un timbro del tutto diverso che nell'ambito estetico³⁹».

L'arte, rispecchiando la realtà, unendo forma e contenuto (e perciò contrapponendosi al formalismo), inserendosi nel processo evolutivo che parte dall'arte del passato, si oppone alla disgregazione attuata dalla contemporaneità. Alla «solitudine del cittadino globale», per citare, non a caso, Zygmunt Bauman, contrappone un'arte che lo spinge verso la collettività, verso i valori condivisi; che lo spinge a pensare ai grandi temi dell'attualità storica.

Bertolt Brecht

Chi non applica nuovi rimedi dev'essere pronto a nuovi mali;
perché il tempo è il più grande degli innovatori.

Francis Bacon, *Saggi*

La smania di abbellire è di per se stessa cosa assolutamente
vile tanto quanto l'amore del vero è di per se stesso cosa
nobile.

Bertolt Brecht, *Scritti teatrali*

A dispetto del benefico tumulto intellettuale che tra l'Ottocento e i primi del Novecento ha scompaginato il mondo culturale europeo (in particolar modo filosofico), la Germania, culla di questo *Sturm und Drang* del pensiero, ha visto avvicinarsi al comando della sua popolazione governi fragili e inadeguati alle profonde trasformazioni sociali. Questo bipolarismo tra mondo intellettuale e politica politica nel senso più nobile e ormai perduto del termine è stata la fissazione di Bertolt Brecht.

È la Repubblica di Weimar, dopo la grande guerra, lo scenario ideale per la maturazione artistica del ventenne Brecht (i primissimi e incauti rapporti col mondo delle lettere lo vedevano influenzato dal nazionalismo del precedente Impero tedesco di Guglielmo II).

Il delicato meccanismo sociale che condurrà l'Europa dal XIX al XX secolo è una fase inspiegabile se osservata

da un unico punto di vista (politico, sociale, economico, artistico, tecnologico). Le profonde trasformazioni in atto in tutto l'Occidente coinvolgono *tutti* questi punti di vista, e ognuno di essi influenza reciprocamente l'altro. Tutto questo l'intellettuale tedesco lo capisce e lo incamera distillandolo, poi, nella sua variegata produzione intellettuale. Brecht capisce che l'arte ha perso la sua *aura* (come qualche hanno più tardi sosterrà Benjamin⁴⁰), è avvenuta la «morte del canto⁴¹».

La società è profondamente influenzata dal processo industriale e, conseguentemente, dalla scienza:

Lo scopo di entrambe [la scienza e l'arte] è di agevolare la vita degli uomini, l'una curandosi del loro mantenimento, l'altra della loro ricreazione. Nell'era che s'annuncia, l'arte attingerà il divertimento dalla nuova produttività, la quale è in grado di migliorare di molto il nostro benessere e potrebbe, qualora non ostacolata, costituire essa stessa il diletto più grande⁴².

La sua arte, dunque, trova stimoli e logiche nella società, per tale ragione «l'atto creativo è divenuto un processo creativo collettivo⁴³».

Lo sfruttamento del mondo operaio, l'alienazione che il lavoro in fabbrica produce nell'uomo: per Brecht è impensabile che l'artista si chiami fuori dalla realtà, «Per l'arte [...] essere “apartitica” non significa altro che essere “del partito dominante”⁴⁴».

Il pensiero di Brecht è certamente molto influenzato dagli scritti di Lukács e dalla corrente che dal filosofo prende le mosse: il Realismo socialista. Ma l'innovazione del tedesco sta nell'aver capito che ogni formula è inevitabilmente transitoria e deve essere superata. Se l'arte deve saldarsi alla vita non si potrà giudicare secondo criteri solamente formali ed astratti, la vita è in primo luogo costante mutazione:

Ci guarderemo dal definire per esempio realistica soltanto una determinata forma storica del romanzo di una determinata epoca diciamo quella di un Balzac o di un Tolstoj, elaborando così per il realismo criteri puramente formali e letterari. [...]

Il realismo non è una mera questione di forma. Copiando lo stile di questi realisti, non saremmo più dei realisti. [...] I metodi si logorano, le attrattive si scontano. Nuovi problemi emergono e richiedono nuovi mezzi. Muta la realtà; per rappresentarla deve mutare il modo di rappresentazione⁴⁵.

Non sbaglia Paolo Chiarini quando precisa la posizione di Brecht in letteratura parlando di «'rivoluzione einsteiniana'», seguente la «'rivoluzione copernicana'» dei vari Balzac e Tolstoj: «In senso metaforico si potrebbe [...] dire che Brecht cerchi di introdurre, nel suo progetto estetico, la dimensione della 'relatività'⁴⁶».

Da questa posizione di realismo non come stile ma come metodo ne consegue una rappresentazione formale aperta alla sperimentazione:

Non possiamo desumere da determinate opere esistenti *il* realismo, ma utilizzeremo in maniera viva tutti i mezzi, vecchi e nuovi, sperimentati e non, attinti all'arte e altrove, per consegnare nelle mani degli uomini viventi, affinché sappiano padroneggiarla, la viva realtà.[...]

E perciò noi permetteremo all'artista di mettere in gioco tutta la sua fantasia, tutta la sua originalità, tutto il suo *humour*, tutta la sua inventiva⁴⁷.

È per tale ragione che possiamo intendere realista anche un'opera letteraria grottesca o satirica, «per giudicare le forme letterarie occorre interrogare la realtà, non l'estetica neppure quella del realismo⁴⁸». L'obiettivo è la rappresentazione e l'interpretazione della realtà, tutti i metodi e le formule sono leciti, perché «tenere ferme le vecchie forme convenzionali di fronte alle richieste sempre nuove poste da un mondo sociale sempre in trasformazione, è - esso pure - formalismo⁴⁹».

La sua visione razionale e la sua fiducia nella scienza, però, non devono farci pensare che Brecht ignori il lato irrazionale ed emotivo dell'arte: «Il contenuto scientifico che può essere racchiuso in un'opera poetica deve essere, infatti, completamente risolto in poesia⁵⁰», ha scritto.

Come già accennato nel capitolo precedente, negli stessi anni in cui Brecht sperimentava nuove forme teatrali Benjamin dava alle stampe il suo testo più

celebre, *L'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Le riflessioni del filosofo tedesco sono molto affini a quelle di Brecht e si possono quasi leggere come una premessa teorica al *teatro epico*. Benjamin sostiene che il cinema sia un'arte molto più "passiva" rispetto, ad esempio, al teatro; gli "stacchi" della macchina da presa, i primi piani, le 'zoomate' sui particolari, infatti, obbligano ad una lettura che non lascia spazio allo spettatore, sempre più inerme di fronte all'autoritarismo del regista. Oltre alla perdita dell'aura, il cinema, potendo coinvolgere maggiormente grazie all'ausilio della tecnologia inibisce quel distacco critico che induceva lo spettatore a pensare a ciò che vedeva.

Il *teatro epico*, così come lo definirà, in senso aristotelico, lo stesso Brecht, è il tentativo di fondere il contenuto "scientifico" in arte, la *ratio* nell'*emotio*. La sua tecnica di «straniamento» consiste in una rappresentazione che non cerchi l'*assoluto* coinvolgimento dello spettatore, come tutto il teatro che l'ha preceduto ha fatto. Si cerca, cioè, di evitare che lo spettatore venga *eccessivamente* coinvolto e ceda completamente alla *emotio*. La tecnica dello straniamento mira così al recupero della *ratio* e dunque alla *partecipazione critica* di ciò che viene rappresentato. Lo spettatore è indotto a pensare e giudicare. «Per il

teatro epico, l'arte sta appunto nel suscitare, al posto dell'immedesimazione, lo stupore. Per dirla con una formula: invece che immedesimarsi nell'eroe, il pubblico deve piuttosto imparare a stupirsi delle situazioni in mezzo alle quali questi si muove⁵¹». I mezzi che adopera per interrompere la linearità del racconto servono, appunto, a frenare la sua immedesimazione e spingerlo, negli intervalli che Brecht predispone, a pensare e prendere una posizione critica rispetto gli eventi narrati.

Un arte non borghese, per il popolo, però, rischia sempre d'impantanarsi nelle sabbie mobili della demagogia populista. Brecht chiarisce anche questo punto:

Ci sono molti artisti (e non dei peggiori) che sono decisi a non fare a nessun costo dell'arte solo per questa piccola cerchia di 'iniziati' e che vogliono creare per tutto il popolo. È un'intenzione democratica, ma - a mio giudizio - non completamente democratica. Democratico è fare della 'piccola cerchia degli intenditori' una grande cerchia di intenditori⁵².

Non bisogna dunque cedere ai più bassi istinti del popolo credendo così di rappresentarlo; l'artista indirizza le masse, crea a vantaggio del popolo, non come se egli stesso fosse del popolo. Il popolo va guidato alla comprensione della realtà che l'arte prodotta dalla società capitalista non è in grado di interpretare.

¹ Questi concetti sono stati largamente esplicitati da Lukács nei primi capitoli, in particolare il 2, dal titolo "Il rispecchiamento scientifico e il suo carattere disantropomorfizzante" nella sua *Estetica*, pubblicata in Italia da Einaudi

² Marcel Gromaire, *Peinture 1921-1939. Le journal d'un créateur*, cit. in: Antonello Negri, *Il Realismo. Da Courbet agli anni Venti*, Laterza, Roma-Bari, 1989

³ Gustave Courbet, *Pavillon du Réalisme*, catalogo della mostra del 1855, cit. in: Aa. Vv., *Courbet*, Rizzoli-Skira, Milano, 2004, pag. 41

⁴ Gustave Courbet, "Manifesto del Realismo", in «*Courrier du Dimanche*» del 25 dicembre 1861, cit. in: Aa. Vv., *Courbet*, op. cit., pag. 120

⁵ Pierre-Joseph Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, cit. in: Aa. Vv., *Courbet*, op. cit., pag. 128

⁶ Pierre-Joseph Proudhon, cit. in: Aa. Vv., *Courbet*, op. cit., pag. 53

⁷ Klaus Herding, cit. in: Antonello Negri, *Il Realismo. Da Courbet agli anni Venti*, op. cit., pag. 14

⁸ Antonello Negri, ivi, pag. 14

⁹ Gustave Courbet, lettera privata del 23 giugno 1870 da: *Letters of Gustave Courbet*, 1992, Chicago, University of Chicago Press, pag. 378-379, cit. in: <Wikipedia> (www.wikipedia.it)

¹⁰ Gustave Courbet cit. in: Aa. Vv., *Courbet*, op. cit., pag. 48

¹¹ Louis-Emile-Edmond Duranty, "Réalisme" in «*Réalisme*» (rivista d'arte fondata in Francia nel 1856 di cui uscirono solo sei numeri), numero del 15/11/1856, cit. in: A. Negri, *Il Realismo. Da Courbet agli anni Venti*, op. cit., pagg. 9-10

¹² Charles Baudelaire, cit. in: Aa. Vv., *Courbet*, op. cit., pag. 53

¹³ Gustave Courbet cit. in: Aa. Vv., ivi, pag. 48

¹⁴ György Lukács, *L'anima e le forme*, a cura di S. Bologna, Milano, 1963, pag. 20; cit. in: G. Bedeschi, *Introduzione a Lukács*, Laterza, Roma-Bari, 1970, pag. 9

¹⁵ György Lukács, ivi, pag. 155; cit. in: G. Bedeschi, ivi, pag. 20

¹⁶ Giuseppe Bedeschi, ivi, pag. 84

¹⁷ György Lukács, *Prolegomeni a un'estetica marxista*, Roma, 1957, pag. 234; cit. in: G. Bedeschi, ivi, pagg. 91-92

¹⁸ Giuseppe Bedeschi, ivi, pag. 80

¹⁹ György Lukács, *Il marxismo e la critica letteraria*, Einaudi, Torino, 1977, pag. 47

²⁰ Ibidem

²¹ György Lukács, ivi, pag. 269

²² Friedrich Hebbel, citazione tratta da un saggio non specificato sullo scrittore Adalbert Stifter; cit. in: G. Lukács, ivi, pag. 295

²³ Georg Wilhelm Friedrich Engels citato senza specificare la fonte in: G. Lukács, ivi, pag. 46

²⁴ Giuseppe Bedeschi, *Introduzione a Lukács*, op. cit., pag. 102

²⁵ György Lukács, *Saggi sul realismo*, Einaudi, Torino, 1950, pag. 17; cit. in: G. Bedeschi, ivi, pag. 104

²⁶ György Lukács, *Il marxismo e la critica letteraria*, op. cit., pag. 306

²⁷ György Lukács, *L'anima e le forme*, op. cit., pagg. 20-21; cit. in: G. Bedeschi, *Introduzione a Lukács*, op. cit., pagg. 9-10

²⁸ Philip Roth, *Ho sposato un comunista*, Einaudi, Torino, 1998, pagg. 211-212

²⁹ György Lukács, *Estetica*, Einaudi, Torino, 1975, pag. 688

³⁰ György Lukács, ivi, pagg. 698-699

³¹ Denis Diderot, *Il nipote di Rameau*, cit. in: G. Lukács, ivi, pag. 697

³² Denis Diderot, ivi, cit. in: G. Lukács, ivi, pag. 697-698

³³ György Lukács, *Il marxismo e la critica letteraria*, op. cit., pagg. 417 e 422

³⁴ Luigi Zoja, *Giustizia e bellezza*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007, pag. 22

³⁵ György Lukács, *Estetica*, op. cit., pag. 703

³⁶ György Lukács, ivi, pag. 704

³⁷ György Lukács, ivi, pagg. 704-705

³⁸ Giuseppe Bedeschi, *Introduzione a Lukács*, op. cit., pag. 39

³⁹ György Lukács, *Estetica*, op. cit., pag. 83

⁴⁰ Walter Benjamin, *L'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, 1936

⁴¹ Paolo Chiarini, *Brecht, Lukács e il realismo*, Laterza, Roma-Bari, 1970, pag. 14

⁴² Bertolt Brecht, "Breviario di estetica teatrale", in *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino, 1962, pag. 105; cit. in: P. Chiarini, ivi, pag. 83

⁴³ Bertolt Brecht e C. Neher, citati da P. Chiarini, ivi, pag. 13

⁴⁴ Bertolt Brecht, "Breviario di estetica teatrale", in *Scritti teatrali*, op. cit., pag. 119; cit. in: P. Chiarini, ivi, pag. 93

⁴⁵ Bertolt Brecht, "Popolarità e realismo", citato in appendice in: P. Chiarini, ivi, pagg. 144 e 145

⁴⁶ Paolo Chiarini, ivi, pag. 46

⁴⁷ Bertolt Brecht, "Popolarità e realismo", citato in appendice in: P. Chiarini, ivi, pag. 144

⁴⁸ Bertolt Brecht, cit. in: P. Chiarini, ivi, pag. 35

⁴⁹ Bertolt Brecht, tratto da *Die Expressionismusdebatte*, ca. 1938, cit. in: P. Chiarini, ivi, pag. 47

⁵⁰ Bertolt Brecht, "Teatro di divertimento o teatro d'insegnamento?", in *Scritti teatrali*, op. cit., pag. 51; cit. in: P. Chiarini, ivi, pag. 82

⁵¹ Walter Benjamin, "Che cos'è il teatro epico?", in: *L'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1991, pag. 130

⁵² Bertolt Brecht, "Osservazione dell'arte e arte dell'osservazione. Riflessioni sulla ritrattistica nella scultura", citato in appendice in: P. Chiarini, *Brecht, Lukács e il realismo*, op. cit., pag. 157

3 Prolegomeni a un'estetica realista

Occorre far capire che finché l'arte resta estranea ai problemi della vita, interessa solo a poche persone.
Bruno Munari

Le teorie artistiche di Courbet, Lukács e Brecht, sintetizzate nel capitolo precedente, sorgono dall'indagine di specifici ambiti d'applicazione (pittura, letteratura, teatro); accordarli all'architettura, dunque, non è operazione agevole, a meno di filtrarle secondo una generalizzazione priva di connotazioni specifiche. È quanto tenteremo di fare adesso, elencando una serie di peculiarità che ci sembra possano caratterizzare il realismo degli autori citati. Sia ben chiaro però che tale elenco non è da intendersi come la lista di una ricetta di cucina, il realismo non si “ottiene” a seguito della applicazione sistematica di *ingredienti* e *procedimenti*; anzi, è proprio questa una delle sue caratteristiche - la prima di cui ci occuperemo - quella cioè di non essere coagulata in un uno stile definito formalmente.

Le “autopsie” che i linguisti più rigorosi hanno eseguito sulla letteratura hanno contribuito in maniera determinante alle idiosincrasie sviluppatesi tra i banchi di scuola a generazioni di studenti. Conosciamo benissimo, quindi, il rischio che si corre indagando troppo da vicino e astraendo porzioni dell'opera separate dalla

totalità della stessa, siamo dunque d'accordo con Fernando Távora quando afferma: «come un vino si può apprezzare bevendolo e non ragionando sulla sua formula chimica, così una forma la si potrà comprendere vivendola con le sue circostanze, e non ascoltando descrizioni o osservandone delle rappresentazioni». Siamo anche dell'idea, però, che tale astrazione sia utile ad una più acuta comprensione del fenomeno, tenendo sempre in considerazione, come si noterà, che i confini di ogni “ingrediente” non sono netti e precisi, ma sfumano nell'integrazione con gli altri.

Il realismo non produce “scuole” o stili

Bertolt Brecht, in un brano già citato, sostiene, riferendosi a Tolstoj e Balzac - la scelta degli autori non è casuale, molto probabilmente si riferiva alle teorie di Lukács - che «copiando lo stile di questi realisti, non saremmo più dei realisti¹». Il realismo non vuole imprigionare l'arte nella schiavitù degli stili, cosa che produrrebbe, inevitabilmente, un'interpretazione di tipo formalista della stessa.

Alberto Campo Baeza, definendo la sua architettura, rifiuta l'etichetta di “minimalismo”, poiché questa, come tutti gli “ismi”, è una definizione basata su una lettura prevalentemente formale dell'opera. L'architetto

spagnolo preferisce parlare di *essenzialità* e, parafrasando il motto miesiano «less is more», conia il suo «más con menos»: il minor numero possibile di *significanti* per il maggior numero possibile di *significati*. Baeza titola il testo che rappresenta il suo manifesto *La idea construída*², che ben rappresenta il suo modo di intendere l'architettura, ponendo l'accento sulla costruzione, certamente, ma anche sull'idea, cioè sull'individualità dell'autore: «l'architettura è idea che si esprime attraverso le forme. È idea costruita. La storia dell'architettura, lungi dall'essere solo una storia di forme, è in fondo una storia delle idee costruite. Le forme si distruggono col tempo; le idee invece permangono e sono eterne³».

Abbiamo già citato, nel paragrafo a lui dedicato, l'avversione per gli stili o per le scuole - scuole intese nel senso di rigide impostazioni stilistiche - che nutriva Courbet, e che, se da una parte intendeva frenare l'incontinenza espressiva tipica del creativo, dall'altra riteneva che l'artista non appartenesse a niente e nessuno; l'artista è individuale, e per ciò è universale. Questa visione di un'arte non formalista, ma nemmeno imprigionata dagli stili, suggerisce l'idea di *metodo*, che consente l'affermazione personale senza rescindere il legame con quanto è stato realizzato precedentemente.

Ernesto Nathan Rogers, che sul concetto di metodo in opposizione a quello di stile ha dedicato pagine che hanno influenzato una generazione di architetti, ha scritto: «la composizione architettonica si identifica in una metodologia e non in uno stile definito: ogni problema si risolve nell'espressione di forme storicizzabili; nell'immagine creata e non desunta per analogia di una precisabile realtà⁴», perché, come afferma in un altro scritto:

Fuori da un'impostazione metodologica, rimane la strada del dogmatismo che stabilisce le forme a priori e dissociate da ogni problema di relazione con le altre componenti architettoniche; oppure, rimane una specie di estetica edonistica che rompe, sì, gli argini dei dogmi, ma frantumata, anch'essa, l'unità dei problemi per considerare i fenomeni dall'arbitrario punto di vista del gusto⁵.

Essere testimoni della propria realtà spazio-temporale

Quando Victor Hugo sosteneva che «l'architettura è il gran libro dell'umanità», intendeva che quest'arte ha la forza di “cristallizzare” in forme tridimensionali il bagaglio informe d'umori, ideologie e scelte politiche d'una nazione. I libri raccontano porzioni di realtà ma la loro fruizione è relegata alla precisa volontà dell'aspirante lettore, mentre l'architettura s'impone sfacciatamente, sotto gli occhi di tutti. Gli edifici di un centro storico

mostrano i segni che per metonimia hanno simboleggiato (per noi) un'epoca. Si potrebbe qui ricordare la teoria dello *zeitgeist* (dalla quale anche Lukács ha attinto) per rammentare quanto le creazioni artistiche, raccontando uno specifico punto di vista, contribuiscano, volontariamente o meno, alla creazione di quei *segni* che saranno un giorno la metonimia per i tempi che stiamo vivendo; contribuiranno, secondo la terminologia di certa filosofia ottocentesca, al «progetto della storia».

Abbiamo già detto dell'efficace metafora della collana di perle⁶ che lo studioso Paolo Chiarini ha adoperato per illustrare il pensiero di Lukács sul rapporto fra opera d'arte e storia. Le singole opere sono le perle, in sé concluse e in certo qual senso perfette, ma legate da un comune filo, la storia. Rappresentando il *proprio* tempo ed il *proprio* luogo si fa un servizio a tutta l'umanità; rappresentando la propria comunità si fissa il presente a beneficio dei posteri. È per tali ragioni che Tàvora affermava: «quanto più locale, più universale».

Mies van der Rohe, in un'intervista rilasciata a Peter Carter nel 1964 sosteneva:

[...] sono sempre più convinto che l'architettura è strettamente correlata alle forze che trainano e sostengono un'epoca e che non può essere altro che un'espressione di queste forze. Non è una moda, ma neppure qualcosa di eterno; è parte di un'epoca. Capire un'epoca significa comprenderne l'essenza e non soltanto ciò che appare. Ma è

molto difficile comprendere ciò che è importante in un'epoca, perché la grande forma si manifesta molto lentamente. La grande forma non può essere inventata da lei o da me, ma entrambi ci stiamo lavorando senza saperlo. Quando questa grande forma viene pienamente compresa, allora l'epoca è finita.⁷

All'architettura dei monumenti spetta un compito arduo, quello di rappresentare una collettività (un eroe morto in guerra per la patria, un grande uomo, un significativo momento della storia). Non è un caso se Loos sosteneva che solo il sepolcro e il monumento appartenessero alla sfera dell'arte, e se attribuiva al sepolcro una funzione meramente rappresentatrice, secondo quanto espresso nella sua nota definizione di architettura⁸. Nel 1930 così Siegfried Kracauer scriveva, dalle colonne del «Frankfurter Zeitung», in merito al concorso per un monumento ai caduti della prima guerra mondiale dentro la *Neue Wache* di Schinkel: «siamo, riguardo alle fondamentali condizioni di vita, troppo divisi per poterci ritrovare in un riconoscimento tale da accomunarci tutti quanti⁹», e in un altro articolo, «La Germania è povera [...] il progetto migliore sarà quello che si astiene da ogni forma di falsa grandiosità, quello sobrio come dovremmo essere noi, quello che non intende rappresentare più di quanto ci si addica¹⁰». L'architettura che invoca Kracauer, quindi, è quella capace di rappresentare una collettività; l'artista come

catalizzatore delle «forze che trainano e sostengono un'epoca», come ha detto Mies nell'intervista poco sopra citata. L'artista cerca nuove strade ma queste nascono sempre all'interno del solco della storia; o perché la ricerca invoca un dialogo serrato con la storia, o perché, al contrario, se ne distacca, ma sarà sempre un'azione (o reazione) rispetto ad essa. Si può peraltro anche avvicinarsi “concettualmente” alla storia ed allontanarsene “formalmente”, come lo stesso Mies ha fatto¹¹.

La discussione si amplierebbe parecchio (e forse anche, beneficamente, si approfondirebbe) qualora ci chiedessimo qual è il senso che oggi possono avere i monumenti, essendo questi degli “strumenti” preposti specificatamente al ricordo e alla rappresentazione. Se oggi «l'individuo è il peggior nemico del cittadino», come ha scritto Bauman sintetizzando un pensiero di Toqueville¹², l'individuo non si sente rappresentato dalle istituzioni e non lo è dall'architettura che queste istituzioni rappresenta. Allora, forse è utile ricordare una folgorante affermazione di Rykwert: «i graffiti sono la vera decorazione dell'architettura della fine del ventesimo secolo - forse l'unica possibile¹³». I graffiti come nuovi monumenti? Forse, per certi versi sì. Il tentativo di imprimere un simbolo condiviso (seppur da una minoranza) su una città che non è più la *scena fissa della*

loro vita, considerando anche che questo avviene proprio nei quartieri periferici, che sentono meno la presenza dello stato, può leggersi come lo stesso meccanismo che spinge l'uomo a rappresentarsi tramite i monumenti. Ma mentre i monumenti tradizionali sono spesso ammantati della retorica nazionalista, i graffiti nascono spontaneamente “dal basso”, sono più genuini. Usando uno “stile” chiaramente individuabile rappresentano una parte di popolazione.

Contrapposizione al formalismo

L'arte intesa come metodo (e non come stile), che lasci trapelare la “personalità” dell'artista, e l'arte come testimonianza di una realtà sono i chiari segni del tentativo di tratteggiare una filosofia che saldi la *forma* al *contenuto*. Una lettura “stilistica” dell'arte corre il rischio di essere una lettura esclusivamente formale, che separa quelle determinate forme dalla determinata realtà che le ha prodotte e dai determinati contenuti che quelle forme esprimono, vogliono esprimere o vogliamo che esprimano. Per tali ragioni ad una lettura stilistica se ne preferisce una metodologica; per tali ragioni si invoca la rappresentazione della realtà, perché la forma (il significante) non abbia per contenuto solo se stessa, non sia autoreferenziale, non si cada, in una sola parola, nel

formalismo.

Già Courbet, ai suoi tempi, mostrava di non apprezzare la pittura che definiva «leccata», un po' perché rappresentativa di certa arte ufficiale della quale il pittore francese era un fiero oppositore - con Courbet si aprirà la strada a quell'opposizione all'accademismo pittorico che darà vita, successivamente, al *Salon des Refusés* -, un po' perché troppo spesso il gusto del dettaglio, della bella pennellata, erano sintomi di una scarsa attenzione all'insieme. Lukács, in riferimento alla letteratura, cita il critico Friedrich Hebbel quando scrive del rischio che «la virgola si mette il frac¹⁴», che, cioè, il particolare diventi autonomo. D'altronde, ha detto Siza, «l'edificio è una composizione di egoismi¹⁵». È solo lavorando nel tentativo di coniugare i diversi individualismi che riusciremo ad opporci al formalismo, in modo che un segno sia la rappresentazione di qualcosa di più che la propria retorica.

Osservando l'architettura di Tessenow Giorgio Grassi ci avverte che egli «dà l'impressione di rasentare sempre pericolosamente il luogo comune», ma specifica che «non si tratta di compiaciuto anticonformismo; per Tessenow infatti la risoluzione architettonica più ovvia è anche quella più prossima alla certezza¹⁶». Tessenow sfugge alle lusinghe della forma e la costringe a piegarsi alla

necessità. È sulla stessa linea di pensiero Rafael Moneo quando scrive: «l'architettura è sempre stata lo sforzo di presentare l'arbitrarietà come qualcosa di obbligato». Opporsi all'arbitrio significa opporsi al formalismo, sebbene Peter Eisenman, uno degli autori maggiormente tacciati di formalismo oggi, ribalti la questione: «si dice sempre che il formalismo coincide con il progetto di autonomia dell'architettura. Per me è precisamente questa autonomia a costituire la modalità con cui l'architettura interagisce con la società¹⁷». Seguendo lo spunto di Eisenman ci allontaneremmo molto dalla questione qui dibattuta, ci basti concludere che, probabilmente, da quando il nichilismo si è sostituito alle ideologie che infiammavano il mondo anche l'arte ha perduto qualcosa lasciando, in molti casi, la forma, orfana, trastullarsi in solitudine.

Oscillazione tra due estremi: soggettivismo e oggettivismo

Dalle cose dette fin qui è evidente come l'arte che abbiamo descritto sia qualcosa di non cristallizzato in una formalizzazione specifica, ma è *in fieri*, un continuo fluire di forme che mutano col mutare della soggettività dell'artista e dell'epoca. L'arte è però soggetta allo stesso tempo alle influenze della realtà ove è prodotta; è dunque oscillante fra due opposti: *soggettivismo* e *oggettivismo*,

arte (nel senso idealista) e scienza.

I tre personaggi di cui ci siamo occupati nei capitoli precedenti avevano tutti ben chiara questa idea. Courbet leggeva Taine ed era amico intimo di Proudhon, ma diceva di non poter insegnare a nessuno la *sua* arte perché ognuno deve trovare la *propria* strada. Il coinvolgimento dell'artista nella società induce Brecht a includere, nei suoi scritti e nella sua arte, riflessioni che coinvolgono anche la scienza e le trasformazioni sociali che ha indotto. Lukács, infine, nella sua monumentale *Estetica* (ma anche in altri scritti) si è lungamente soffermato sulle interazioni con la società, e fra loro stesse, di arte e scienza. Il filosofo ungherese nelle sue riflessioni sulla letteratura, ad esempio, da una parte sostiene che gli avvenimenti descritti in un romanzo debbano essere necessari allo sviluppo della storia (tendenza oggettivizzante), dall'altra che la scelta della circostanza da rappresentare debba essere «tipica» e non «media»; restituendo, quindi, l'individualità all'autore, che sceglie un «taglio», un punto di vista privilegiato col quale narrare la realtà e quindi affermare la propria personalità (tendenza soggettivizzante).

Così come Freud descrive la normalità psichica come l'equilibrio tra le pulsioni dell'Es e l'autodisciplina del Super-io, così l'arte realista appare divisa tra il desiderio

dell'affermazione personale, che estremizzato conduce al formalismo (il Principio di Piacere freudiano), e la volontà di rispettare le esigenze dettate dalla società, che estremizzata conduce alla sciatta copia (il Principio del Nirvana). L'architetto si colloca prepotentemente nel presente, e questa capacità di rappresentazione dell'attualità storica si pone come mediazione tra la seduzione del passato e le lusinghe del futuro.

Ernesto Nathan Rogers ha teorizzato l'architettura come «una funzione costituita dai termini Utilità e Bellezza [...]», divertendosi anche a scriverla matematicamente: « $A = f(B, U)^{18}$ ». Secondo Rogers «è nell'assurdo chi aggiunge gli ornamenti alla struttura nell'illusione di apportarvi un abbellimento: ma è altrettanto nell'assurdo chi crede di risolvere la bellezza nel puro ordine delle soluzioni tecniche». L'architettura, per Rogers, è sempre mediazione tra opposte istanze; bisogna partire dal passato per farlo proprio e proiettarsi nel futuro, e così riprodurre il presente, come ha fatto, ad esempio, Mies van der Rohe.

Nietzsche in *La nascita della tragedia*, uno dei suoi pochi testi interamente dedicato all'arte, scrive:

[...] conosciamo l'artista soggettivo soltanto come cattivo artista e in ogni forma e grado dell'arte pretendiamo soprattutto e innanzitutto superamento del soggettivo, liberazione dall'«io» e assenza di ogni

volontà e capriccio individuale; anzi senza oggettività, senza pura e disinteressata contemplazione, non potremo mai credere minimamente a una produzione veramente artistica¹⁹

e in un altro brano, «l'individuo che vuole e promuove i suoi scopi egoistici, può essere pensato solo come avversario, non come origine dell'arte²⁰». Queste parole, così dure nei confronti di una visione romantica dell'arte, che ai tempi di questo testo (1878), nonostante le profonde mutazioni sociali, era ancora la visione più diffusa, erano indotte dallo studio dell'arte greca. Oggetto di riflessione anche da parte di Lukács, la società e l'arte degli antichi greci sono lodate in quanto nella loro struttura sociale l'arte era perfettamente inserita, era uno strumento di conoscenza oltreché di svago per la popolazione.

Giorgio Grassi, in uno dei suoi testi così straordinariamente sinceri scrive:

Io credo che l'*invenzione*, la capacità inventiva non faccia parte della dotazione necessaria di un architetto (e neppure ritengo di un artista in generale). [...] L'architettura è prima di tutto un'attività pratica, vedere le cose e trasportarle, questo è il processo. Non c'è mai ispirazione diretta, perciò invenzione, se non per il più languido romanticismo. Le cose appartengono tutte al campo del reale, sono dati funzionali ed elementi di vita quotidiana, abitudini radicate e speranze legittime, forme apprese e aspetti intuiti di essi, forme capaci di essere trasformate e forme che ci sembrano definitive, ecc., tutto questo e non altro è ciò che, riportato alla nostra attività pratica, chiamiamo

idea di architettura²¹.

È la confessione di produrre un'architettura nella quale scompare del tutto il dato soggettivo e che, sebbene sorga da nobilissime intenzioni (come quando dichiara che quella cert'aria di «mediocrità» dei suoi progetti è «una scelta obbligata²²»), dal profondo rispetto per la città e per la storia, produce un'architettura che somiglia più a un'esercitazione meccanica che a un'opera d'arte. Intendiamoci, dovrebbero essercene di più di architetti come Grassi in giro, ma quando scrive che «il progetto è in realtà un tipo particolare di analisi²³» ammette, nell'oscillazione tra soggettivismo e oggettivismo, di pendere totalmente verso il secondo.

George Simmel ha introdotto i concetti di *kunstgewerbe* e *kunstwerke*, opera di stile e opera d'arte. Opere di stile sono gli oggetti di uso quotidiano (i tavoli, le sedie, gli utensili), oggetti la cui componente creativa è molto ridotta. Come per l'artigianato le opere di stile sono profondamente legate alla tradizione, ed essendo tali la loro componente creativa, quella ove l'artista afferma se stesso, è delimitata all'interno del solco già tracciato dallo stile. Bisogna specificare che quando Simmel scriveva di stile erano i primi decenni del novecento e non si era ancora accumulata tutta quella letteratura che ha dato a questo termine un'accezione così ambigua come

oggi. Quello che intende Simmel, infatti, è che quando si produce, ad esempio, una sedia, l'uso ne ha così tanto fissato la forma che la possibilità che ha il suo progettista di imprimervi i segni della propria ricerca artistica è ridotta a poco più che i rapporti proporzionali tra la seduta e lo schienale, la scelta del materiale e la finitura. Avviene così una sorta di involontaria «*künstlerische enthaltsamkeit*», di “reticenza artistica”, come la chiamava Hermann Muthesius. Altro esempio. In un romanzo giallo le caratteristiche che ne vincolano l'appartenenza al genere sono talmente restrittive, il recinto delle libertà ammesse è talmente limitato, che lo scrittore S. S. Van Dine ha potuto scrivere le famose «venti regole per il delitto d'autore» senza per questo pensare di screditare o limitare l'efficacia del poliziesco.

Quando Simmel parla di *kunstwerke*, di opera d'arte, intende, all'opposto di quanto detto fin qui, un'opera nella quale sia preminente la personalità dell'artista. Un po' come ha fatto, restando all'esempio precedente sul “genere” giallo, Michelangelo Antonioni quando ha diretto *L'avventura* o *Blow Up*. Entrambi i film possono essere considerati dei gialli fino a quando non imboccano delle strade palesemente divergenti dal solco “stilistico” del giallo canonico descritto da Van Dine. Queste due opere di Antonioni, secondo il binomio simmeliano, sono

kunstwerke, perché non si limitano ad una semplice variazione su tema, ma, in qualche modo, reinventano il genere.

Opera d'arte e opera di stile, quindi, prendendo a prestito la terminologia simmeliana, sono i due estremi entro i quali si compie l'arte realista.

Rappresentazione di una collettività

Il proposito di Courbet, Lukács e Brecht di legare l'arte alla società, di renderla “attrice” e non “spettatrice”, era anche una necessità dei tempi. Courbet visse la sua giovinezza, fino alla maturazione intellettuale, sotto governi autoritari e reazionari (Restaurazione e “Monarchia di luglio”) fino alle speranze accese dai moti rivoluzionari del '48 e stroncate dalla virata reazionaria di Luigi Napoleone Bonaparte. Con una crescente industrializzazione e una vivacità artistica straordinaria, la Francia fu la prima nazione al mondo (insieme all'Inghilterra) a vivere il travagliato percorso della modernità, con le conseguenze sociali che questo ha comportato. Sensibilizzare le classi più umili, che per la prima volta si affacciavano alla ribalta sociale, sganciare l'arte dall'ostracismo aristocratico per aprirla al popolo, erano quasi dei doveri morali per molti intellettuali dell'epoca. Illuminanti, a tal proposito, le parole di Proudhon:

Che il popolo, riconoscendosi nella propria miseria, impari ad arrossire della propria viltà e a detestare i tiranni; che l'aristocrazia, messa a nudo nella propria oscena opulenza, riceva su ciascuno dei suoi muscoli le frustate del proprio parassitismo, della propria insolente corruzione. [...] È in questo modo che l'arte deve partecipare al movimento della società, provocarlo e seguirlo²⁴.

Lukács e Brecht erano dei comunisti che lottavano contro la reificazione capitalista. Il filosofo ungherese, in particolare, si opponeva anche alle avanguardie artistiche dei primi decenni del Novecento, ree di produrre opere troppo autoreferenziali, basate sul soggettivismo dell'autore. Queste opere, secondo Lukács, sono tutte rivolte ad indagare l'alienazione del *singolo* all'interno della società, e raramente possono ravvisarsi come letture più ampie, che non riguardino solo una ristretta *élite* culturale in grado di apprezzarle pienamente.

Nel 1937 Giuseppe Pagano scriveva:

Aria più pura, occorre, e dare la nostra opera al servizio della nostra società, non pretendere che la società serva alla nostra opera. Cadranno allora tutti quegli eccessi di lusso, quelle preziosità costose e tutte le visioni miopi che per voler raggiungere l'eccezione, fanno dimenticare le più elementari norme tecniche. Si dovrà vedere l'opera architettonica come un organismo unitario, come una cosa umana, vivente, e si concepirà per sintesi e non per analisi²⁵.

Rappresentare la collettività implica, quindi, una democratizzazione dell'arte. La pensava così anche

Ernesto Nathan Rogers che rivendicava un'architettura fiera di rappresentare uno stato democratico - Rogers aveva vissuto in prima persona, durante il fascismo, le conseguenze delle leggi razziali. L'arte, in uno stato democratico, infrange le barriere che isolano le *élite* culturali dalla grande massa; lo stato diventa il popolo e l'arte, non più ad esclusivo uso e consumo dei privilegiati, incontra la gente.

Opposizione alle concezioni idealiste dell'arte

Il realismo rifiuta la concezione dell'artista-genio che, ispirato da un qualche divino afflato, crea un'opera in sé conclusa e perfetta. L'artista non *crea*, al massimo *produce*; e i suoi prodotti non sono frutto di rivelazioni divine ma di costante e appassionato lavoro. Lukács, come abbiamo già scritto, è un materialista che ritiene il lavoro un atto fondamentale di crescita per l'artista. L'opera d'arte non è astratta e assoluta ma “vincolata” dall'epoca e dalla realtà nella quale è stata prodotta. Così l'artista, figlio del suo tempo e delle sue inevitabili contraddizioni, non è concluso e perfetto, non è quel genio mistico-religioso di certe interpretazioni romantiche; è dalla realtà che lo circonda che trae la sua ispirazione, ed è in quella realtà che l'opera va collocata per essere giudicata.

Queste posizioni sono facilmente conciliabili con «l'orgoglio della modestia²⁶» di Giuseppe Pagano, con l'artigianalità di Mario Ridolfi, col ruolo dell'architetto nella società prospettato da Ernesto Nathan Rogers, con la «reticenza artistica» di Muthesius o con le parole di Tessenow in *Osservazioni elementari sul costruire*:

Quello di cui dobbiamo preoccuparci è in pratica di non aspirare a nessun genere di arte, ma soltanto a ciò che la nostra capacità e la nostra conoscenza ci consentono; finora, dimostrandoci molto infantili, abbiamo desiderato soprattutto molta arte, a discapito del mestiere; ma questo spasmodico desiderio di arte è a dimostrazione del fatto, assai spiacevole, che il nostro rapporto con l'arte è tanto disinvolto quanto infecondo. Noi possiamo fare di tutto per tirare l'arte dalla nostra e avere per essa ogni genere di benevola attenzione, ma in sostanza o questa si dà in modo naturale oppure non si produce affatto; soltanto il lavoro artigianale, un genere creativo che viene comunque per primo e senza il quale non possiamo giungere all'arte, non si produce da sé ma deve essere perseguito con molta determinazione, richiede grande applicazione, richiede chiarezza e ingegnosità [...].²⁷

Come ha scritto Peter Zumthor, «Non vi sono idee se non nelle cose²⁸».

Opposizione all'atomizzazione

I processi industriali, l'informatizzazione e l'avanzamento scientifico producono una inevitabile (e oggi ancor più visibile) atomizzazione. La specializzazione è la

parola d'ordine di un sistema che consente di produrre di più e ad un costo più contenuto; ma è anche la parola d'ordine dell'inevitabile allargamento del raggio delle conoscenze umane. Da ciò deriva la tendenza atomizzante: la separazione, in porzioni sempre più piccole e “distanti”, delle fasi lavorative - la cosiddetta «divisione capitalistica del lavoro» - una tendenza che inevitabilmente si riscontra anche nell'arte, e a maggior ragione nell'architettura. La separazione fra le varie fasi della produzione e la specializzazione delle stesse pone molte difficoltà all'architetto, per il quale è sempre più difficile seguire l'intera fase del processo, dalla progettazione alla produzione.

Già Lukács si era abbondantemente soffermato sul rischio della «perdita della totalità» nella società; ma anche quando ha scritto sull'arte, sulla sua opposizione al formalismo e alle avanguardie, giustificava la sua posizione in quanto difensore dell'unità. Unità fra forma e contenuto, unità fra narrazione del «particolare» e società, unità come arte democratica contro quella delle *élite*.

«Tutto fa parte di un tutto» ha detto Frank Lloyd Wright. È certamente vero per una visione realista dell'arte: la forma di un edificio, ad esempio, è conseguenza di desideri formali, di condizioni del lotto, di caratteristiche climatiche, di abitudini sociali del luogo, del sistema

costruttivo, delle esigenze della committenza. Ma anche le abitudini sociali sono conseguenza delle caratteristiche climatiche; anche la forma degli edifici è, in parte, conseguenza delle caratteristiche climatiche, così come il sistema costruttivo è una conseguenza dei materiali e delle tecniche reperibili nel luogo. L'atomizzazione spezza queste interconnessioni che legano l'architettura ai luoghi e alla storia, spinge la forma a manifestare la propria autoreferenzialità.

È evidente come questo ultimo punto ne riassume i precedenti, ma, d'altronde, lo avevamo già annunciato, non possiamo prendere quest'elencazione come caratteristiche fisse ed immutabili del realismo. Come abbiamo visto, approfondendo il ragionamento si scoprono accavallamenti e sconfinamenti da una caratteristica all'altra; proprio perché le separazioni che proponiamo hanno un valore puramente didattico. Tanto maggiore sarà risolta l'opera quanto più difficile sarà astrarre una componente dalla fitta rete di connessioni con le altre.

Forma e costruzione, aspetto e funzione non possono più essere scisse l'una dall'altra. Devono stare riunite e, insieme costituiscono un tutt'uno.

Guardiamo ora l'edificio. il nostro sguardo, guidato dalla ragione analitica, si discosta e cerca di fissarsi sui particolari. Ma la sintesi del tutto non concede la comprensione esaustiva della parti. Tutto rinvia a tutto²⁹.

¹ Bertolt Brecht, "Popolarità e realismo", citato in appendice in: Paolo Chiarini, *Brecht, Lukács e il realismo*, Laterza, Roma-Bari, 1970, pag. 145

² Alberto Campo Baeza, *La idea construída*, cp67/nobuko, Buenos Aires, 2006

³ Alberto Campo Baeza, ivi, pag. 10. La traduzione del testo è tratta dal saggio di Antonio Piza "La ricerca di un'architettura astratta. Alberto Campo Baeza", dal volume *Alberto Campo Baeza. Progetti e costruzioni*, Electa, Milano, 2005, pag. 12

⁴ Ernesto Nathan Rogers, "Il. Il dramma dell'architetto", in: *Esperienza dell'architettura*, (a cura di Luca Molinari), Skira, Milano, 1997, pag. 171

⁵ Ernesto Nathan Rogers, "Prefazione. Il mestiere dell'architetto", in: ivi, pag. 22

⁶ Paolo Chiarini, *Brecht, Lukács e il realismo*, op.cit., pag. 61

⁷ Ludwig Mies van der Rohe, "Ludwig Mies van der Rohe, l'architettura non è un cocktail Martini. Intervista di Peter Carter", in «Casabella» n°741, febbraio 2006, pagg. 3-5 (apparsa la prima volta in «20th Century» nel 1964)

⁸ «Se in un bosco troviamo un tumulo lungo sei piedi e largo tre, disposto con la pala a forma di piramide, ci facciamo seri e qualcosa dice dentro di noi: qui è sepolto un uomo. Questa è architettura». Da, Adolf Loos, *Parole nel vuoto*, Adelphi, Milano, 1999, pag. 255. Un efficace commento a questa definizione è quello di Antonio Monestiroli in *La metopa e il triglifo*, Laterza, Roma-Bari, 2004, pagg. 22-23

⁹ Siegfried Kracauer, "Tessenow costruisce il Berliner Ehrenmal", in «Casabella» n°714, settembre 2003, pag. 55. Originariamente in «Frankfurter Zeitung» del 22 luglio 1930 col titolo "Tessenow baut das Berliner Ehrenmal"

¹⁰ Siegfried Kracauer, "Il Berliner Ehrenmal. Annotazioni provvisorie", in «Casabella» n°714, op.cit., pag. 54. Originariamente in «Frankfurter Zeitung» del 19 luglio 1930 col titolo "Das Berliner Ehrenmal. Vorläufige Bemerkungen"

¹¹ «Mies è l'architetto che più si riferisce ai principi dell'architettura antica e più si allontana dalle sue forme» ha scritto Antonio Monestiroli in "Le forme e il tempo", all'interno del volume di Ludwig Hilberseimer *Mies van der rohe*, Città Studi Edizioni, Torino, 2003, da lui curato. La citazione è tratta da: B. Messina, *Spazi domestici del XX secolo*, Lettera Ventidue, Siracusa, 2008, pag. 99

¹² Zygmunt Bauman, *Modernità liquida*, Laterza, Roma-Bari, 2002, pag. 28

¹³ Joseph Rykwert, *L'architettura e le altre arti*, Jaka Book, Milano, 1993, pag. 50

¹⁴ vedi nota 22 del capitolo precedente

¹⁵ Álvaro Siza intervistato da Antonio Esposito e Giovanni Leoni il 20 ottobre 2002 in: "Fernando Távora, Álvaro Siza, Eduardo Souto de Moura", all'interno del volume: A. Esposito, G. Leoni (a cura di), *Eduardo Souto de Moura*, Electa, Milano 2003, pag. 15

¹⁶ Giorgio Grassi, "L'architettura come mestiere (introduzione a H. Tessenow)", in: Heinrich Tessenow, *Osservazioni elementari sul costruire* (a cura di Giorgio Grassi), Milano, Franco Angeli,

1998, pag. 32

¹⁷ Peter Eisenman, "Sei punti", in «Casabella» n°769, settembre 2008, pag. 5

¹⁸ Ernesto Nathan Rogers, *Il pentagramma di Rogers. Lezioni universitarie di Ernesto N. Rogers*, Il Poligrafo, Padova, 2009 (a cura di Serena Maffioletti), pag. 55

¹⁹ Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Adelphi, Milano, 2008, pag. 40

²⁰ Ibidem

²¹ Giorgio Grassi, "Sei risposte a 2C-Construccion de la Ciudad (1977)", in: *Scritti scelti, 1965-1999*, Milano, Franco Angeli, 2000, pag. 167, testo originariamente pubblicato nella rivista «2C-Construccion de la Ciudad» numero 10, dicembre 1977

²² Giorgio Grassi, "Progetti per la città antica. La mediocrità come scelta obbligata", in «Casabella» n°666, aprile 1999, pagg. 34-35

²³ Giorgio Grassi, "Sei risposte a 2C-Construccion de la Ciudad (1977)", in: *Scritti scelti, 1965-1999*, op. cit., pag. 172, vedi nota 22

²⁴ Pierre-Joseph Proudhon, "Philosophie du Progrès", in *Oeuvres complètes de P.-J. Proudhon*, Rivière, Paris, 1946, pag. 49, citato in: A. Negri, *Il Realismo. Da Courbet agli anni Venti*, Laterza, Roma-Bari, 1989, pagg. 9-10

²⁵ Giuseppe Pagano, "Tre anni di architettura in Italia", da «Costruzioni Casabella» 195/198, numero speciale dedicato a Giuseppe Pagano, pag. 73. Scritto pubblicato la prima volta in «Casabella» 110, febbraio 1937, riproduzione in facsimile allegata a «Casabella» 763, febbraio 2008

²⁶ La frase è in realtà di Lionello Venturi, ma è stata più volte attribuita e fatta propria da Pagano

²⁷ Heinrich Tessenow, *Osservazioni elementari sul costruire* (a cura di Giorgio Grassi), op. cit., pag. 78

²⁸ Peter Zumthor, *Pensare architettura*, Milano, Electa, 2003, pag. 30

²⁹ Peter Zumthor, ivi, pag. 19