

## **RIPARTIRE DA ZERO?**

### *Perché i linguaggi dell'architettura moderna non sono adatti alla liturgia*

Negli anni Cinquanta la decisione di Le Corbusier di progettare la chiesa di Ronchamp destò parecchio scalpore. Giulio Carlo Argan lo accusò di avere tradito l'etica razionalista per mettere la sua creatività al servizio di un'Istituzione che aveva esaurito il suo ruolo nei confronti dell'umanità. Ma era proprio vero che Corbu aveva realizzato un tempio cattolico? Oppure aveva imposto la sua visione panteista anche al domenicano che lo aveva interpellato?

La reazione di chi voleva che i progettisti si dedicassero a temi "laici", come la casa o la fabbrica, dimostra, se ce ne fosse bisogno, che l'architettura moderna è stata generata in aperta opposizione alla Chiesa Cattolica. Il clima dei primi decenni del Novecento è il risultato maturo del pensiero illuminista e del grande potere acquisito dalla massoneria. Inoltre la maggior parte degli influenti epigoni delle avanguardie era iscritta alla Società Teosofica.

È dunque ingenuo utilizzare i linguaggi dell'architettura moderna per la liturgia cattolica. Già il criterio di fondo dei razionalisti – ripartire da zero – rende problematico affidare loro il progetto di una tipologia che rimanda ad una tradizione bimillenaria ininterrotta. Il Movimento Moderno, poi, elide l'ornamento decorativo in quanto elemento compositivo legato ai simboli e alla trascendenza. Gli artisti moderni attribuiscono un valore negativo alla materia e ciò rende loro impossibile una rappresentazione positiva dell'Incarnazione del Verbo. Le loro convinzioni spiritualiste li spingono ad irridere la Storia della Salvezza.

Ci furono alcuni maestri, come Alvar Aalto, che progettarono chiese. Ma il loro punto di riferimento funzionalista era l'aula di culto protestante, un ambiente ben risolto dal punto di vista acustico, più adatto alla parola e alla musica che al sacrificio eucaristico, per il quale si richiede uno spazio "sacramentale".

Qualcuno potrà obiettare che, ormai, quel ch'è fatto è fatto. Siamo nel XXI secolo, è necessario impiegare l'arte moderna. A costoro va fatto notare che la storia non è un progresso indefinito e irreversibile. Essa dipende dall'influenza del pensiero filosofico sulla società: a volte si migliora, altre si torna indietro. Risalire la china si può, non è necessario ripartire da zero ancora una volta. Bisogna creare un nuovo humus, traendo spunto dalle ricchezze di tutte le epoche, affinché l'architettura odierna sappia di nuovo esprimere le realtà trascendenti.

## **STARTING AGAIN FROM ZERO?**

### *Why the languages of modernist architecture aren't apt for the liturgy*

In the 1950s, Le Corbusier's decision to build the church of Ronchamp provoked strong disagreement. Giulio Carlo Argan accused him of having betrayed rationalist ethics in order to put his creativity at the service of an institution that had exhausted its role for humanity. But was it actually true that Corbu had designed a Catholic church? Or had he instead imposed his pantheistic vision on the building, as well as on the Dominican priest who had commissioned it?

The reaction of those who want architects to dedicate themselves to "secular" projects, like a house or a factory, shows (as if there were any need to do so) that modernist architecture was bred in open opposition to the Catholic Church. The climate of the first decades of the twentieth century is the mature expression of Enlightenment thought and of the substantial power acquired by freemasonry. Moreover, most of the influential protagonists of the avant-garde were registered members of the Theosophical Society.

It is therefore unwise to use the languages of modernist architecture for the Catholic liturgy. The fundamental criterion of the self-called rationalist architects – starting again from zero – makes it problematic to entrust them with a project that has its own typology rooted in a continuous tradition of two thousand years. In addition to that, the Modernist Movement has always banned decorative ornaments as elements of design linked to symbolism and transcendence. Modernist artists have a negative view of matter, and this prejudice prevents them from representing the Incarnation of the Word. Their spiritualist convictions make them scorn the history of salvation.

There were some outstanding architects, such as Alvar Aalto, who designed churches. But their functionalist point of reference was the Protestant hall of worship, a quite determined environment from the acoustic point of view, being more suitable to word and music than to the Eucharistic sacrifice, which demands a "sacramental" space.

Someone might object that what is done is done. We are now in the twenty-first century, and it is necessary to employ modern art. In response, we have to say that history hardly represents an indefinite and irreversible progress. It depends upon the influence of philosophical thought upon society: sometimes it is for the better, at other times it is a regression. To climb back out from a valley is possible, but it's certainly not necessary to start again from zero every time. We need to create a new soil, taking suggestions from the richness of all ages, so that contemporary architecture is once again able to express transcendent reality.

## RIPARTIRE DA ZERO?

*Perché i linguaggi dell'architettura moderna non sono adatti alla liturgia*

### **Ronchamp**

*Quando nel 1955, dopo cinque anni di cantiere, si aprì il sipario sulla chiesa di Ronchamp, la prima reazione del mondo architettonico internazionale fu di totale sconcerto. L'uomo che era diventato il simbolo dell'architettura razionalista, colui che aveva definito la casa una machine à habiter e progettato enormi edifici per migliaia di persone, scardinando per così dire il sapere maturato da secoli sulla forma della città europea, Le Corbusier, adesso, senza alcun preavviso, ribaltava il tavolo da gioco e con un gesto "eversivo" sembrava contraddire tutto quanto aveva teorizzato fino a quel momento. Lo storico dell'arte italiano che più aveva difeso la visione razionalista, vedendo nel funzionalismo l'etica capace di delineare il compito sociale dell'architettura, Giulio Carlo Argan, si stracciò le vesti e accusò Corbu di tradimento. Critica pesante, rivolta all'architetto più famoso nel mondo (nemmeno Wright, all'epoca, era così ammirato come un mito). Bruno Zevi, il paladino di Wright, vide nella chiesa di Ronchamp, invece, un atto coraggioso, il «punto e a capo» del padre di tutta la dogmatica razionalista che crollò sotto le bombe della Seconda guerra mondiale: ormai era chiaro che l'etica razionalista non bastava per cambiare l'uomo, il mito cartesiano e poi illuminista della ragione non poteva vincere quella carica distruttiva che avvelena il cuore umano. Extrema ratio, di fronte alla sconfitta degli ideali di allora, restava soltanto la poesia, la libertà creativa ma, soprattutto, l'ascolto del silenzio e la capacità di dargli una forma abitabile.*

*Le Corbusier, interpellato dal vescovo di Besançon, in un primo momento aveva rifiutato l'invito. No, perché – puntualizzò quasi sprezzante – non intendeva lavorare per un'«istituzione morta». Forse era la reazione delusa di un uomo che nella guerra aveva visto crollare ogni speranza di riscatto umano attraverso la "civilizzazione", ovvero la razionalità, e pensava alla religione come a una fola buona per degli illusi. O forse, più semplicemente, non era a suo agio col tema religioso...*

*Le Corbusier andò e, oltre alla vista dei "quattro orizzonti" sui quali domina la collina, ciò che lo spinse ad accettare la sfida fu l'immagine materna: «Non ho mai fatto niente di religioso, ma quando mi sono trovato davanti questi quattro orizzonti, non ho potuto resistere... Ho pensato a mia madre, donna coraggiosa e di fede».*

*Un architetto italiano, Amedeo Petrilli, qualche anno fa ha dedicato a Ronchamp uno studio nel quale porta alla luce il "segreto" di Le Corbusier: il disegno planimetrico della Cappella, infatti, sembra riprodurre la forma di un timpano. Notre-Dame du Haut sarebbe un grande orecchio progettato per captare la voce dell'infinito e la sacralità che aleggia nel cielo e sopra la natura.*

*Naturalmente, si tratta di una simbologia antichissima, già precristiana, ma il fatto che la collina sia dedicata alla Vergine richiama anche una tradizione teologica del Medioevo, quella del concepimento attraverso l'orecchio (tradizione poi caduta in disuso per una certa ambiguità che poteva indebolire il dogma dell'incarnazione). D'altra parte, lo stesso Le Corbusier, a proposito di Ronchamp, parla di «acustica visuale che governa le forme»: lo spazio dei tre piccoli altari laterali, per esempio, si eleva molto in verticale e culmina in una sorta di orecchio-periscopio che cattura la luce e la diffonde sulle pareti rugose con un velo di mistero; e la parete dell'altare principale si rovescia specularmente sull'esterno, col presbiterio aperto verso la natura, la cui forma è concava e pare raccogliere, secondo la lezione francescana, la voce del vento e della pioggia, quella degli uccelli e degli alberi, delle lucertole e degli altri animali del bosco accanto a quella dell'uomo. Come la membrana del timpano, quella parete vibra sotto la luce quando le voci del creato s'incontrano all'unisono. A vederla dall'alto, sembra un sasso caduto dal cielo, una "meteora", un unico blocco di pietra dove lo scalpello dell'architetto ha scavato fori, spazi e loculi che mettono in comunicazione esterno e interno come in un sepolcro liberato dalla morte. Certe*

forme parlano, altre ascoltano, ha scritto *Le Corbusier*; ha detto anche che a Ronchamp le forme nascono da un'«architettura totalmente libera»<sup>1</sup>.

Cecchetti ripercorre con il suo consueto acume erudito le vicende di Ronchamp, offrendo numerosi spunti per riflettere sull'atmosfera ostile – piuttosto che indifferente – in cui sono nate le opere di architettura per il culto del XX secolo. Il caso di Notre Dame du Haut risulta emblematico, perché Le Corbusier (*La-Chaux-de-Fonds 1887 – Cap-Martin 1965*) è l'innovatore che ha condizionato con maggiore caparbità gli sviluppi dell'architettura nel Novecento.

Il suo vero nome era Charles-Édouard Jeanneret ed era figlio di un pastore calvinista svizzero. Cominciato a dipingere, aveva fondato il movimento purista insieme al pittore Amédée Ozenfant. Quando iniziò a progettare decise di adottare uno pseudonimo per differenziare l'attività di architetto da quella pittorica. Scelse il nome di un suo lontano antenato, *Le Corbesier*, albigese, fuggito dalla Francia durante la crociata contro questa setta di *catari*<sup>2</sup>.

Ma Ozenfant lo convinse a farsi chiamare *Le Corbusier*. Con tale termine si indicavano nel Medioevo gli addetti alla pulizia degli escrementi che i corvi depositavano sui tetti delle cattedrali. Per Ozenfant, infatti, il suo amico architetto avrebbe avuto il compito di ripulire l'arte del costruire dagli "escrementi" ornamentali dell'Académie des Beaux-Arts. Bisogna riconoscere che Le Corbusier spese tutta la vita per compiere questa missione con zelo puritano.

Forse egli era il più geniale fra gli architetti moderni. Ma non era l'unico innovatore. E non era il solo che volesse creare una nuova tradizione spazzando via tutta quella precedente, in particolare quella cattolica. Per questo motivo risulta incomprensibile l'operato di padre Marie-Alain Couturier, O.P., che coinvolse lui e altri artisti non credenti nella realizzazione di opere d'arte sacra, in quanto riteneva che fosse meglio chiamare un genio senza fede che un credente privo di talento. Costoro non erano geni senza fede, erano artisti con un preciso intento ideologico anticattolico.

Ripercorrere le tappe della nascita del cosiddetto Movimento Moderno permette di comprendere cosa c'è dietro il barbaro e violento ridisegno della Rosenkranzkirche a Vienna. Investire somme di denaro per ristrutturare una chiesa rimasta indenne alle distruzioni della seconda guerra mondiale, togliendo dall'interno ogni opera d'arte e ogni decoro architettonico (persino le colonne vennero trasformate in pilastri), risponde ad una precisa volontà iconoclasta. Ecclesiastici e religiosi hanno permesso che i fautori dell'iconoclastia del Novecento deturpassero pesantemente molte chiese antiche in tutto il mondo, pur essendo in aperto contrasto con la dottrina cattolica.

È impressionante verificare l'influsso universale di questa tendenza. Persino gli architetti tradizionalisti degli ultimi decenni attribuiscono stranamente un valore assoluto all'architettura e progettano senza tener conto di pittura, scultura, oreficeria, ecc. Eppure l'architettura è una disciplina che ha sempre accolto e coordinato tutte le arti per garantire un risultato armonioso. Nel caso delle chiese cattoliche la prassi dell'impiego delle arti figurative è indispensabile, in quanto funzionale ad un culto che si rifà alla Storia della Salvezza e alla verità dell'Incarnazione del Verbo.

### **La guerra all'ornamento**

Nel 1919 l'arch. Walter Gropius (*Berlino 1883 – Boston 1969*) fondò una rivoluzionaria scuola di architettura, lo *Staatliches Bauhaus*, che aprì i suoi corsi a Weimar con un programma dal tono profetico e oscuro. Il pittore americano Lyonel Feininger (*New York 1871-1956*), tra i primi collaboratori di Gropius nella scuola, disegnò la copertina espressionistica del programma. La xilografia rappresentava una cattedrale da cui si diramavano fasci di luce e contribuiva a conferire un che di inquietante agli obiettivi del Bauhaus.

<sup>1</sup> MAURIZIO CECCHETTI, *Notre-Dame du Haut, una svolta «religiosa» per l'architetto ateo*, inchiesta apparsa sul quotidiano *Avvenire*, domenica 11 giugno 2006.

<sup>2</sup> Il *catarismo* è un'eresia neo-manichea, gnosticheggiante, dei secoli XI-XIII. Non era «un'interpretazione eterodossa di questo o quel dogma cattolico. Era un sistema religioso completo, con una sua precisa concezione della vita presente e di quella futura [...]. Non c'è dunque da stupirsi che abbia cozzato frontalmente contro l'ordine sociale del Medioevo fondato sul cristianesimo. Di più: la sua concezione profondamente pessimistica della vita lo poneva contro *qualsunque* ordine sociale». Cfr. JEAN-BAPTISTE GUIRAUD, *Elogio dell'Inquisizione*, Leonardo, Milano 1994, p. 39.

*I giovani architetti e artisti che venivano al Bauhaus per vivere e studiare e apprendere dal Principe d'Argento<sup>3</sup> parlavano di “ripartire da zero”. La si udiva di continuo questa frase: “ripartire da zero”. Gropius dava il suo avallo a qualsiasi esperimento che essi intendessero compiere, purché fosse in nome di un puro e pulito futuro. Persino a nuove religioni, come la Mazdanan. Persino a nuovi, salutari regimi dietetici.*

*Per un certo periodo al Bauhaus si mangiarono solo verdure fresche. Era una dieta tanto blanda e fibrosa che bisognava aggiungere un bel po' di aglio per dare un tantino di sapore ai piatti.*

*A quell'epoca Gropius era sposato con Alma Mahler, già moglie di Gustav Mahler: la capostipite di quella meravigliosa dinastia di Vedove d'Arte del Novecento. Alma ebbe a dire, in seguito - ci riferiscono gli storici - che i contrassegni dello stile Bauhaus erano tetti piatti, spigoli di vetro, materiali genuini e struttura dichiarata. Però, si affrettava a soggiungere Alma Mahler Gropius Werfel (che frattanto aveva aggiunto il poeta Franz Werfel alla sua collezione di mariti), la caratteristica più indimenticabile dello stile Bauhaus era “il fiato che sapeva d'aglio”.*

*Ciò nondimeno... quant'era bello, pulito, glorioso... ripartire da zero!<sup>4</sup>*

A prima vista sembrerebbe che gli epigoni delle avanguardie prendessero le mosse dalle utopie socialiste e dall'ideologia marxista.

*“Pittori, Architetti, Scultori, tutti voi, alle cui opere la borghesia offre lautissimi compensi – per vanità, per snobismo, per noia –, ascoltate! Quel denaro è intriso del sangue e del sudore e dell'energia nervosa di migliaia di poveri esseri umani. Ascoltate! Basta con gli sfruttatori!... Noi dobbiamo essere veri socialisti, a noi spetta accendere nei cuori la più alta virtù socialista: la fratellanza fra gli uomini.”*

*Così esortava un manifesto del Novembergruppe, di cui facevano parte Moholy-Nagy e altri architetti che, in seguito, aderiranno al Bauhaus. Gropius presiedeva il Consiglio per l'Arte (Arbeitsrat für Kunst) del Novembergruppe, il quale mirava a riunire insieme tutte le arti “sotto l'ala di una grande architettura” che sarebbe stata “impresa del popolo intero”. Come tutti sapevano nel 1919, il popolo intero era sinonimo di operai. “L'intellettuale borghese si è dimostrato inetto come portatore della cultura tedesca,” diceva Gropius. “Vengono su, dagli strati profondi, nuove forze non ancora intellettualmente sviluppate. Esse sono la nostra principale speranza.”*

*L'interesse di Gropius per il “proletariato” o il “socialismo” si rivelò semplicemente un fatto estetico e alla moda [...]. Tuttavia - come diceva Dostoevskij - le idee hanno conseguenze. Lo stile Bauhaus procedeva da alcune salde premesse. Primo: la nuova architettura era destinata agli operai. Il più sacro di tutti i traguardi: perfetti alloggi per lavoratori. Secondo: la nuova architettura doveva espungere tutto ciò che era borghese.*

*Siccome tutti quanti gli addetti ai lavori – gli architetti non meno dei burocrati socialdemocratici – erano borghesi essi stessi, nel senso letterale e sociale del termine<sup>5</sup>, ecco che “borghese” veniva a essere un epiteto atto a significare tutto quello che volevi fargli dire. Serviva a bollare qualsiasi cosa non di tuo gusto nel tenore di vita della gente, dal manovale in su. La cosa principale era non progettare niente di fronte al quale qualcuno potesse esclamare, con un sogghigno: “Ma che borghese!”<sup>6</sup>*

<sup>3</sup> Così era definito Walter Gropius dal pittore Paul Klee, docente al Bauhaus dal 1921 [ndA].

<sup>4</sup> TOM WOLFE, *Maledetti architetti*, Bompiani, Milano 1982, pp. 10-12. Questo testo è indispensabile per mettere a nudo la mentalità da *conventicola di illuminati* propria dei fondatori del Movimento Moderno. Bisogna rilevare che la denominazione originale, *From Bauhaus to our house* (Dal Bauhaus alla nostra casa), giocava ironicamente sulle assonanze. All'edizione italiana è stato dato invece un titolo provocatorio e sarcastico, con l'intenzione evidente di suscitare la curiosità del potenziale lettore.

<sup>5</sup> Lo stesso Gropius era figlio e nipote di architetti che avevano occupato importanti posizioni ufficiali [ndA].

<sup>6</sup> TOM WOLFE, *op. cit.*, pp. 14-15.

La progettazione della *casa* divenne il fine principale della ricerca architettonica. Per garantire il diritto all'alloggio a tutti gli operai che si erano ammassati nelle città industriali venne definito il concetto di *existens minimum*, il minimo spazio vitale. L'obbiettivo umanitario sarebbe stato di per sé lodevole se non si fosse poggiato su una visione riduttiva dell'essere umano, considerato una macchina senz'anima. Tale concezione avrebbe mostrato i suoi limiti man mano che la visione razionalista dell'architettura si andò affermando.

La *casa* soppiantò i temi tradizionali nella scala di valori dell'arte del costruire. Nel Medioevo, a una concezione gerarchica della società e dei principi che la reggevano corrispondeva un'attenzione artistica maggiore o minore secondo l'importanza attribuita al manufatto da edificare. L'architettura era la principale tra le arti figurative perché serviva a coordinarle tutte in relazione al fine più importante, la costruzione delle cattedrali. Le altre costruzioni (il palazzo del governo, gli edifici pubblici, i palazzi nobiliari, le case) ricevevano cure gradualmente inferiori<sup>7</sup>. Fra il Settecento e l'Ottocento furono fatti tentativi grotteschi di mettere altri edifici al primo posto: il cimitero, il museo, il teatro, il palazzo delle esposizioni universali,... Finché giunse l'ora dell'alloggio operaio.

Il primato attribuito dalle avanguardie a questo tema traeva origine dalle utopie egualitariste. Ma l'operazione di azzeramento dei fondamenti della cultura e dell'arte, condotta nei primi decenni del Novecento, non era frutto di tali utopie. Essa era solo l'ultima fase di un'evoluzione del pensiero in direzione razionalista cominciata nel Secolo dei Lumi. Meglio ancora, la genesi di questo processo va fatta risalire a René Descartes, al suo *cogito ergo sum*. Infatti l'Illuminismo metteva soltanto in pratica il *metodo* cartesiano, estendendolo caparbiamente a tutti i settori del sapere e del costume.

Viene da chiedere se avere fatto *tabula rasa* di tante conoscenze del passato sia stato vero progresso. Restando nel campo dell'architettura, è un dato di fatto che le opere dei *maestri* dell'architettura razionalista non possono vantare la stessa capacità di affrontare i millenni delle piramidi egiziane o degli anfiteatri romani. Hanno avuto bisogno di restauro già dopo una decina d'anni. È vero che spesso si tratta di prototipi, di opere sperimentali, ma è vero pure che materiali e tecnologie moderne si stanno rivelando sempre più frequentemente inadatti a resistere a lungo. Il tanto idolatrato cemento armato, per es., ormai viene garantito dagli esperti per non più di ottanta anni, se non viene protetto dagli intonaci. Ma l'uso dell'intonaco era considerato un'eresia dagli architetti razionalisti, che basavano la progettazione sulla *sincerità* dei materiali<sup>8</sup>.

In appena duecento anni, è stato prima messo in discussione e poi cancellato un ingente patrimonio di esperienze, che l'uomo aveva tesaurizzato in migliaia di anni. Come questo sia potuto avvenire è misterioso. L'acquazzone che ha travolto la cultura tradizionale è stato una catastrofe di natura epocale. Oggi non è possibile progettare senza tentare di porre rimedio ai danni causati da questo disastro, a maggior ragione se si tratta di progettare un edificio per il culto.

È questo il motivo radicale per cui, in architettura, si è voluto eliminare ogni elemento ornamentale. La decorazione architettonica (o plastica ornamentale) era nata per esprimere le convinzioni religiose dell'uomo.

---

Per sapere come l'epiteto *borghese* venisse impiegato per fare alcune *epurazioni* all'interno delle stesse avanguardie cfr. pp. 19-20, dove si descrive come l'olandese Theo van Doesburg liquidò l'espressionismo curvilineo di Erich Mendelsohn nel corso del Primo Congresso internazionale di Arte Progressista, svoltosi a Düsseldorf nel 1922.

A p. 21 si accenna al modo in cui vennero banditi i colori dagli edifici, perché troppo *borghesi*, per adottare l'uso di bianco, beige, grigio e nero.

<sup>7</sup> Questo processo raggiunse il suo vertice con la *crociata delle cattedrali*, corrispondente alla fioritura del gotico in tutta l'Europa. Ma le stesse considerazioni si possono fare a proposito dei costruttori dell'arte bizantina, di quella romanica e di quella sicula normanna.

<sup>8</sup> Alcune interessanti valutazioni della saggezza su cui si fondavano i metodi costruttivi dei popoli dell'antichità si trovano in PIETRO LAUREANO, *La piramide rovesciata (Il modello dell'oasi per il pianeta Terra)*, Bollati-Boringhieri, Torino 1995.

Questa intenzione era dichiarata esplicitamente nel famoso trattato di Vitruvio<sup>9</sup>:

*Decor è invece il bell'apparire di un'opera priva di difetti, le cui parti rispondono a un calcolo preciso; e questo lo si ottiene rispettando la statio o [...] la consuetudine o la natura.*

*È conformemente a questo concetto di statio che si edificano templi a cielo aperto, ipetri, dedicati a Giove Folgore, al Cielo, al Sole, alla Luna; non a caso l'aspetto e la potenza di queste divinità si manifestano nel cielo aperto e luminoso.*

*A Minerva, a Marte e ad Ercole saranno dedicati templi di ordine dorico; a queste divinità, infatti, espressione del valore guerresco, si addicono delle sedi sobrie.*

*A Venere, Flora e Proserpina e alle Ninfe delle fonti, proprio per il loro morbido aspetto, potranno sembrare più adatte delle costruzioni di ordine corinzio poiché gli ornamenti delicati e i motivi floreali a volute di questi edifici sembrano accentuare la grazia di tali divinità.*

*Nel caso di Giove, Diana, Libero Padre e di altre divinità analoghe si risponderanno la misura e il giusto equilibrio edificando templi di ordine ionico, in quanto la loro natura troverà espressione nella giusta equidistanza tra la severità dell'ordine dorico e la delicatezza del corinzio<sup>10</sup>.*

Nell'arte greca e in quella romana, il *decor* serviva a esprimere i contenuti della mitologia religiosa, che trasformava in idoli antropomorfi le perfezioni del creato invece di riconoscervi l'impronta dell'unico Creatore. La bellezza di quest'arte risiedeva nell'idealizzazione delle qualità estetiche dell'uomo e della natura.

Usando marmo e bronzo gli artisti della classicità si proponevano di far risplendere la maestà degli dei greci e romani nel volto e nel corpo dell'uomo. Lo spirito avrebbe dovuto trovare qui la sua dimora sensibile. L'arte classica è il luogo in cui forma e contenuto paiono coincidere.

Nell'arte paleocristiana, il *decor* venne subito posto al servizio dello splendore della verità rivelata. Con il cristianesimo il legame tra umano e divino si consolidò in una forma impensabile in precedenza. Ormai l'Uomo-Dio era apparso nella carne di un Uomo reale e non semplicemente nel marmo e nel bronzo. Non era più l'immaginazione che dava contenuto all'arte ma era la realtà che offriva il materiale all'artista.

La meraviglia degli artisti cristiani di fronte a un Dio che si era incarnato, che si era fatto Uomo per rendere visibile lo Spirito e generare sulla Croce un popolo di santi, liberò energie insospettabili nel campo della creatività. Per questa ragione le cattedrali sono molto più belle dei templi pagani.

Si comprende meglio, pertanto, che solo se Dio fosse morto, come giungerà ad affermare Nietzsche<sup>11</sup>, non ci sarebbe più ragione d'essere per il decoro.

---

<sup>9</sup> Marco Vitruvio Pollione nacque a Formia verso l'anno 80 a.C. Nel 46 a.C. seguì Cesare nella guerra d'Africa. Lavorò poco come architetto (tempio di Quirino e basilica di Fano). Pensionato da Augusto, si diede agli studi e scrisse in uno stile un po' oscuro il famoso *De architectura*, in dieci libri, l'unico trattato completo tramandatoci dall'antichità. Morì a circa 70 anni.

L'opera è un'estesa esposizione della sapienza architettonica del I secolo a.C., che si basa a sua volta su quella già elaborata e divulgata dagli architetti greci. Nel Medioevo erano note e usate diverse copie manoscritte. Nel 1414 Poggio Bracciolini attirò l'attenzione su una copia, purtroppo priva di figure, che si trovava in un convento di S. Gallo. Il *De architectura* divenne subito fonte di studio. Considerato indispensabile dai primi architetti del Rinascimento, come Leon Battista Alberti e Francesco Di Giorgio Martini, esso venne utilizzato come guida dai trattatisti del periodo successivo.

<sup>10</sup> MARCO VITRUVIO POLLIONE, *De architectura libri decem*, libro primo, II, 5.

Nella traduzione curata da Luciano Migotto per le Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1990, il brano si trova alle pp. 23 e 25.

Mi sono permesso di sostituire al termine *stile* usato nella traduzione citata quello di *ordine* (dorico, ionico, corinzio). Nel testo latino originale Vitruvio non parlava di *stile*, né poteva farlo, dato che si tratta di un concetto elaborato nel Secolo dei Lumi e comunque non applicabile agli ordini classici.

<sup>11</sup> «Infatti, malgrado tutta la testimonianza della creazione e dell'economia salvifica ad essa inerente, lo spirito delle tenebre (cfr. Ef 6, 12; Lc 22, 53) è capace di mostrare Dio come nemico della propria creatura e, prima di tutto, come nemico dell'uomo, come fonte di pericolo e di minaccia per l'uomo. In questo modo viene innestato da Satana nella psicologia dell'uomo il germe dell'opposizione nei riguardi di colui che "sin dall'inizio" deve essere considerato come nemico dell'uomo - e non come Padre. L'uomo viene sfidato a diventare l'avversario di Dio!

## La nuova iconoclastia

La reazione del Movimento Moderno all'eclettismo non aveva lo scopo di distruggere le opere d'arte precedenti, come era avvenuto al tempo del II Concilio di Nicea, che nel 787 aveva dovuto riaffermare con forza il valore non idolatrico delle immagini nel culto cristiano, contro chi lo aveva messo in dubbio. Gli artisti del Bauhaus avevano intenzione di creare un'arte nuova<sup>12</sup>, ponendo fine ai capricci decorativi dell'Académie des Beaux-Arts.

Prima di loro, Adolf Loos (*Brno 1870 – Kalksburg 1933*) aveva già intrapreso questa battaglia. Le vicissitudini della vita e le teorie di questo architetto, che operò a Vienna, lo tennero staccato dagli architetti viennesi suoi coetanei. Nato a Brno ed educato in provincia, fu sordo fino all'età di dodici anni, e forse questa limitazione fisica influì sul suo carattere e sul suo destino. Fu un temperamento isolato come uomo prima che come artista, una specie di Diogene moderno, come ebbe a definirlo Persico<sup>13</sup>.

Egli giunse a contrapporre nettamente l'arte e l'utilità, collocando l'architettura nell'ambito della sola utilità («L'architettura non è un'arte... qualsiasi cosa serva ad uno scopo va esclusa dalla sfera dell'arte»). Nel 1908, nel celebre articolo Ornamento e delitto, Loos sostenne che l'architettura e le arti applicate debbono fare a meno di qualsiasi ornamento, considerato come un residuo d'abitudini barbariche<sup>14</sup>.

Tale principio venne formulato in modo più radicale dal geniale esponente del Movimento Moderno, Ludwig Mies van der Rohe (*Aquisgrana 1886 – Chicago 1969*), prima docente e poi, nel periodo compreso tra il 1930 e il 1933, direttore del Bauhaus.

Mies, figlio di un capomastro tagliapietre, intendeva sopprimere ogni riferimento al passato: cercava un'innovazione radicale che esaltasse i metodi costruttivi moderni, attribuendo al solo scheletro strutturale tutto il valore formale dell'organismo architettonico nella sua integrità.

Egli ripeteva il suo motto: *less is more, il meno è il più. Infatti era capace di ridurre ogni problema ai minimi termini, all'essenziale, rinunciando a quel «di più» che gli architetti hanno sempre messo negli edifici e che serve a distinguere le loro decisioni da quelle dei committenti, dei costruttori, dei clienti*<sup>15</sup>.

Il razionalismo non è stato l'unica corrente dell'architettura moderna, ma si può dire che abbia prevalso su tutte le altre a causa di una maggiore coerenza interna rispetto ai postulati delle avanguardie. I maestri di questa corrente riuscirono a imporsi come capiscuola, cosa che non era possibile agli esponenti dell'espressionismo o dell'architettura organica, per la difficile riproducibilità dei loro stili formali. A ben guardare il razionalismo è l'equivalente architettonico dello gnosticismo di inizio secolo<sup>16</sup>.

---

[...] nell'epoca moderna [...] le ideologie atee tendono a *sradicare la religione* in base al presupposto che essa determini una radicale "alienazione" dell'uomo, come se l'uomo venisse espropriato della propria umanità, quando, accettando l'idea di Dio, attribuisce a lui ciò che appartiene all'uomo, ed esclusivamente all'uomo! Di qui un processo di pensiero e di prassi storico-sociologica, in cui il rifiuto di Dio è pervenuto alla dichiarazione della sua "morte". Un'assurdità, questa, concettuale e verbale! Ma l'ideologia della "morte di Dio" minaccia piuttosto l'uomo, come indica il Vaticano II, quando, sottoponendo ad analisi la questione dell' "autonomia delle cose temporali", scrive: "La creatura... senza il Creatore svanisce... Anzi, l'oblio di Dio priva di luce la creatura stessa" (Cost. past. su la Chiesa nel mondo contemporaneo *Gaudium et spes*, 39). L'ideologia della "morte di Dio" nei suoi effetti dimostra facilmente di essere, sul piano teoretico e pratico, l'ideologia della "morte dell'uomo" ». GIOVANNI PAOLO II, Lettera Enciclica *Dominum et vivificantem* sullo Spirito Santo nella vita della Chiesa e del mondo, Roma 18 maggio 1986, n. 38.

<sup>12</sup> Che non era arte in senso classico, perché veniva messo al bando il concetto di bellezza.

Le avanguardie innescarono il processo che avrebbe portato a considerare l'arte una forma di comunicazione e non una capacità di *creare* una bellezza artificiale, simile e diversa al tempo stesso rispetto alla bellezza naturale.

Gli artisti contemporanei sono geni incomprensibili più che incompresi, in quanto volano ad altezze vertiginose persino per l'*albatro* di Baudelaire. Essi non accettano di svolgere un compito di servizio nei confronti della vita dell'uomo: la loro è *arte per l'arte*.

<sup>13</sup> Edoardo Persico (*Napoli 1900 – Milano 1936*), critico d'arte, redattore nel 1930 e condirettore nel 1933 della rivista di architettura *Casabella*, contribuì all'affermazione dell'architettura razionale in Italia.

<sup>14</sup> LEONARDO BENEVOLO, *Storia dell'architettura moderna*, Editori Laterza, Bari 1981<sup>10</sup>, p. 339.

<sup>15</sup> LEONARDO BENEVOLO, *op. cit.*, p. 881.

<sup>16</sup> Con il termine *gnosi* sono designate, in modo particolare, le correnti filosofico-religiose che legano la salvezza a una particolare conoscenza di *misteri*, accessibile a pochi eletti. Questa tendenza ha provocato nel cristianesimo dei primi secoli varie eresie.

*La gnosi è un sapere che sa e il cui annuncio si può riassumere così: chi è illuminato non ascolta più [...] perché oramai ha visto*<sup>17</sup>. Se ci si ferma a considerare le grandi tesi del pensiero gnosticheggiante, si riscontra più di una parentela con le teorie delle avanguardie architettoniche.

*La prima è fondamentale è questa: il mondo, e l'uomo nel mondo, sono il frutto di una caduta, di una frattura; l'intera realtà in cui ci troviamo è una realtà d'esilio. A questa prima affermazione ne segue una seconda che ne rappresenta un curioso rovesciamento. È vero che il mondo è malato, e con il mondo anche la storia, tuttavia la salvezza c'è già, perché, nonostante la frattura incolumabile, esiste qualcuno, lo gnostico, l'eletto, che è in grado di colmarla. Lo gnostico infatti è fin dall'inizio dei tempi, dal momento della sua caduta nelle tenebre interiori del mondo [...], della stessa sostanza del mondo divino, e come tale capace in forza della sua originaria divinità di redimersi. Per ritornare [...] nel mondo perfetto dal quale ci siamo allontanati, è necessario, però, valersi di determinati strumenti. Questa terza tesi è di per sé molto significativa e questo ancor prima che si prendano in esame in concreto i vari mezzi di redenzione che gli gnostici propongono agli altri. In essa infatti si afferma che esiste una tecnica per ritornare nel paradiso e questo significa che si esclude che ci siano aspetti della realtà che non sono in nostro potere e che perciò si debba aver bisogno di una grazia sia, in senso minimale, per riuscire nei nostri tentativi qualunque essi siano, sia, in un senso forte, per accedere al mondo divino.*

*Il plesso di queste argomentazioni ha poi un correlato fondamentale in sede etica: un disprezzo profondo per il diritto e per le forme istituzionali in generale e per la legge morale in particolare. Un disprezzo dal quale deriva di fatto per lo gnostico un dualismo sociologico tra i credenti: da una parte coloro, gli illuminati, che possono compiere indenni ogni esperienza, anche quelle aberranti, dall'altra, gli altri uomini, che sono tenuti ad una regola di vita precisa*<sup>18</sup>.

Come si vede, la gnosi è manichea: individua il principio positivo nello spirito e quello negativo nella materia, che sarebbe il male da combattere. Proprio questo dualismo di fondo rende la gnosi parassitaria: essa ha bisogno di un bene su cui innestarsi e di un male a cui dichiarare guerra.

Rispetto ai filosofi gnostici, gli architetti razionalisti avevano un modo di argomentare che non faceva uso di *sofismi* né tanto meno di *sillogismi*. Essi prediligevano nascondere *aporie* strumentali sotto la forma di *aforismi* brillanti, vale a dire errori concettuali e logici dietro massime suggestive. Ciò non impedì loro di esercitare un fascino irresistibile su un pubblico che non sapeva controllare la correttezza dei loro discorsi. Il rigore dell'indagine filosofica non era necessario se il presupposto della verità era l'autorità di un maestro che aveva avuto una *rivelazione*.

*Ma quale si supponeva che fosse la fonte dell'autorità del convento? Mah, la stessa di tutti i nuovi movimenti religiosi: diretto accesso al nume che, in questo caso, era la Creatività. Di qui una nuova forma di documento: il manifesto d'arte. Non v'erano manifesti nel mondo dell'arte prima del Novecento e dell'evolversi delle conventicole. I futuristi italiani promulgarono il loro primo manifesto nel 1910. Dopo di che, fu un profluvio di movimenti e ismi. Si emanavano manifesti uno dietro l'altro, giorno e notte. Un manifesto altro non era che il decalogo della confraternita: "Ci siamo recati in cima alla montagna e ne abbiamo riportato il Verbo, sicché ora noi dichiariamo che..."*<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> EMANUELE SAMEK LODOVICI, *Metamorfosi della gnosi*, Edizioni Ares, Milano 1979, pp. 7-8.

<sup>18</sup> EMANUELE SAMEK LODOVICI, *op. cit.*, pp. 8-10. L'opera è dedicata alle forme di *gnosi* che si sono ripresentate, sotto mentite spoglie, in epoca moderna: la filosofia di Hegel, il marxismo, il femminismo, la cristologia di Karl Rahner e quella di Hans Küng, il soggettivismo radicaleggiante, per elencarne alcune soltanto. Esse costituiscono la sfida più insidiosa e violenta dei nostri giorni alla fede cristiana.

<sup>19</sup> TOM WOLFE, *op. cit.*, p. 17.

Questa impostazione è un po' sospetta, perché l'idea stessa di ricerca (e di scoperta da trasmettere in un *manifesto*) è offensiva per gli artisti autentici. Picasso diceva addirittura: *Non cerco, trovo*. La creatività dell'artista è, per sua natura, in sintonia con la bellezza e con la verità. Per questo ogni ricerca in questo campo, tutto ciò che pomposamente è stato chiamato *avanguardia*, non sembra nient'altro che menzogna.



Una delle caratteristiche della *gnosi* è quella di non riconoscere il senso del limite. Lo gnostico, infatti, si ritiene l'*eletto* che conosce il valore negativo alla materia e sa come *tornare* all'*Uno* totalmente spirituale e impersonale (del tutto diverso dal vero Dio dei cristiani) da cui il mondo proverrebbe per emanazione.

Anche i postulati di Mies van der Rohe hanno radici simili. Torniamo, per es., al motto miesiano *less is more*.

La semplicità è, nel pensiero realista, una qualità degli enti creati che costituisce una partecipazione più o meno elevata alla semplicità assoluta dell'Essere Perfettissimo, di Dio, l'unico in cui non vi sia traccia di composizione. Il genio artistico può imitare la semplicità divina nel capolavoro, che, giudicato a posteriori, appare unitario e privo di parti montate con sforzo. Allo stesso modo la santità imita la semplicità divina quando annulla le complicazioni tipiche dell'egoismo umano. Ma la semplificazione pretesa da Mies è di ben altra natura.

Ridurre all'essenziale ogni edificio è un modo di scimmiettare la semplicità dell'Essere Sussistente. Confondere l'*essenza* dell'opera architettonica con la sua struttura significa imitare l'Essere per Essenza, considerando inoltre erroneamente l'Atto Puro passività assoluta invece che pienezza di vita. Si tratta di uno spiritualismo, simile a quello degli gnostici, che rifiuta la carne e vede nella natura un principio negativo.

*Credo* – diceva Mies van der Rohe – *che l'architettura abbia poco o nulla a che fare con la ricerca di forme "interessanti" o con le inclinazioni personali. La vera architettura è sempre oggettiva ed è espressione dell'intima struttura dell'epoca nel cui contesto si sviluppa.*

Quando affermava che, per ottenere la *sincerità* dell'opera architettonica, *si deve rifiutare ogni forma che non sia retta dalla struttura*, egli cercava una bellezza funzionale dell'architettura confondendo esplicitamente il concetto tomista di verità (*adaequatio rei et intellectus*) con quello di bellezza (*omnia quae visa placent*).

Mies si proponeva di esaltare la struttura (*il sistema costruttivo è l'edificio*, cioè coincide con la sua natura) risolvendo i problemi funzionali dell'edificio. Mi permetto però di manifestare qualche dubbio sul fatto che egli si occupasse della funzione nel migliore dei modi. Infatti i suoi edifici sono un po' impersonali e dispersivi, non orientano lo svolgimento della vita al loro interno.

Vitruvio invece aveva sottolineato l'importanza di conciliare struttura, funzione e forma nel caso in cui si voglia realizzare un'opera architettonica. [...] *queste opere devono essere realizzate secondo criteri di solidità, di comodità e di bellezza* (firmitas, utilitas, venustas). *Il primo principio sarà rispettato se le fondamenta poggeranno in profondità, su strati solidi e se la scelta dei materiali sarà accurata, senza badare a spese; il secondo, o della funzionalità, allorché la distribuzione degli spazi risponda a un uso corretto e agevole e rispetti opportunamente l'esposizione cardinale in base alla funzione specifica dei locali. Il terzo infine, quello della bellezza, quando l'aspetto esteriore dell'opera sarà gradevole e raffinato, nel rispetto delle giuste proporzioni e della simmetria delle sue parti*<sup>20</sup>.

Uno degli accorgimenti proposti da Vitruvio per ottenere la *venustas* è quel *decor* di cui abbiamo già parlato. Inoltre, nel passo del *De architectura* appena citato, si invita a fare ricorso alla *simmetria*, uno dei concetti più detestati dai razionalisti. Essi tuttavia facevano confusione tra il sottile studio delle proporzioni inteso da Vitruvio e la specularità delle due parti della facciata, rispetto all'asse centrale, adottata dagli architetti eclettici nella progettazione degli edifici: *La simmetria è l'armonico accordo tra le parti di una stessa opera e la rispondenza dei singoli elementi all'immagine d'insieme della figura. Come nel corpo umano la caratteristica euritmica sta nel rapporto simmetrico dato dal piede, dalla mano, da un dito e dalle altre membra, così dev'essere nella realizzazione dell'opera architettonica*<sup>21</sup>.

Simmetria è quindi *con-misurazione*, studio dinamico del rapporto fra le parti, non banale disposizione statica degli elementi della facciata. Per l'architetto romano simmetria è sinonimo di quella *commodularità* che deve essere determinata tra gli elementi costitutivi dell'opera

<sup>20</sup> MARCO VITRUVIO POLLIONE, *op. cit.*, libro primo, III, 2. Nella traduzione curata da Luciano Migotto, *cit.*, il brano si trova a p. 29.

<sup>21</sup> MARCO VITRUVIO POLLIONE, *op. cit.*, libro primo, II, 4. Cfr., nella traduzione del Migotto, *cit.*, p. 23.

architettonica dalla presenza di un denominatore comune, che deve essere per l'appunto un modulo o un sottomultiplo.

L'architettura romana si fondava in gran parte sull'uso di multipli del modulo, l'unità di base, o sui suoi semplici derivati geometrici. L'architetto del Pantheon, per esempio, deve avere cominciato dividendo la circonferenza interna in 4, 8, 16 e 32 parti simmetriche. Non può essere un caso che, nell'alzato, la distanza fra la cornice dell'ordine inferiore e la sommità della cupola sia uguale al lato del quadrato inscritto nello stesso cerchio<sup>22</sup>.

Per capire fino in fondo cosa intendesse Vitruvio per simmetria bisogna ricordare che egli faceva riferimento alle proporzioni della figura umana. Il corpo umano perfetto, sulla scorta dei canoni dell'arte greca, sarebbe inscrivibile dentro un cerchio (a braccia e gambe allargate) e dentro un quadrato (a braccia aperte e gambe chiuse). Non avendo a disposizione i disegni originali del *De architectura* è possibile fare solo supposizioni sul modello vitruviano. È la famosa questione dell'*uomo iscritto nel cerchio e nel quadrato*, che fece scervellare tanti artisti del Rinascimento e fu risolta nella maniera più convincente da Leonardo da Vinci, il quale raggiunse la maggiore perfezione nelle proporzioni della figura.

Questi principi hanno condizionato in senso antropomorfo lo sviluppo della ricerca architettonica fino al secolo scorso. Per intendere fino a che punto questo sia vero, basta guardare alcune piante di chiese medievali e rinascimentali in cui è iscritta la figura di un uomo. Esistono anche numerose cartografie della Terra precedenti ai viaggi di Cristoforo Colombo che sono disegnate in relazione alle parti del corpo umano<sup>23</sup>.

### Architetti teosofi

Il processo che ha prodotto la nascita delle avanguardie e l'affermazione successiva del Movimento Moderno ha molteplici sfaccettature. Esso comprende un gran numero di contributi individuali e collettivi e non è possibile fissare la sua origine in un solo luogo e in un solo ambiente culturale. Vi sono però due costanti: da un lato il razionalismo gnostico, che a volte ostenta forme di anarchismo o di egualitarismo comunista, e dall'altro l'esoterismo alchemico.

Il primo movimento modernista, l'*Arts and Crafts*, fu fondato da William Morris (*Walthamstow, Essex, 1834 – Hammersmith 1896*) proprio nel periodo in cui egli frequentava intensamente la casa della parapsicologa inglese Annie Besant, presidentessa della Società Teosofica. Lo stesso Morris presiedeva a volte le sedute della Società. Morris proveniva da una ricca famiglia, aveva fatto a Oxford studi di teologia e letteratura e nel 1884 aveva fondato la Lega socialista. È difficile riassumere in poche parole il contributo dato da questa originale figura al dibattito sull'arte moderna.

La *Società Teosofica* era stata fondata nel 1875 da Henry S. Olcott e da Helena Petrovna Hahn Blavatsky per studiare i fenomeni spiritici. Dopo tre anni, non avendo fortuna, andarono in India, dove la Blavatsky ricevette da due maestri tibetani messaggi occulti che risultarono poi copiati da riviste spiritiche. La Blavatsky passò allora a Napoli, poi in Germania, poi a Londra dove finalmente trovò seguito. In che consista lo specifico insegnamento della Società è difficile dire. La teosofia sarebbe una delle tante forme di misticismo panteistico, se non fosse per una pretesa e

---

<sup>22</sup> Cfr. JOHN B. WARD-PERKINS, *Architettura Romana*, Electa, Milano 1989, p.85.

<sup>23</sup> In questo caso si tratta di una rappresentazione simbolica legata alle cosmologie dell'antichità. Il cerchio significava il cielo, mentre il quadrato la terra. Anche l'ombelico aveva un suo significato simbolico.

Pindaro, in una delle sue odi, sosteneva che nel tempio di Apollo a Delfi fosse conservata una pietra che segnava il centro del mondo.

I sacerdoti di quel santuario pagano narravano il mito secondo cui Zeus, volendo stabilire quale fosse il centro del mondo, aveva un giorno lasciato andare due aquile dagli estremi confini della terra, una da oriente e l'altra da occidente. Gli uccelli s'erano incontrati a Delfi, nel luogo dove poi sarebbe sorto il santuario.

Chi visita oggi il museo di Delfi può ammirare una copia di età romana della pietra nota col nome di *omphalós*, che vuol dire *ombelico* (del mondo). Si tratta di una pietra conica in marmo bianco.

Per Mircea Eliade, lo studioso rumeno di storia delle religioni, l'*omphalós* di Delfi sarebbe un esempio specifico dell'*axis mundi*, cioè di un punto centrale nell'immaginario cosmologico, elemento di congiunzione tra cielo, terra e inferi.

Cfr. SERGIO RIBICHINI, *L'ombelico del mondo*, in *Archeo*, anno XIII, n. 9 (151), settembre 1997.

imprecisata *conoscenza diretta di Dio nelle cose e non oltre esse*. In ogni modo, la teosofia non è una religione, perché pretende di essere una super-religione, di insegnare quel nocciolo di assoluta verità contenuto in tutte le religioni, proprio perché ritiene costitutivo di ogni religione il panteismo, interpretando la stessa creazione come fenomeno panteistico.

La comunità artistica di Darmstadt<sup>24</sup> era organizzata come una loggia esoterica. Lo si evince dallo stesso cerimoniale di apertura, *officiato* da Behrens nel 1901.

Il pittore Piet Mondrian (*Amersfoort, Utrecht, 1872 – New York 1944*) divenne membro della Società Teosofica nel 1909. Probabilmente anche Theo van Doesburg ebbe una formazione teosofica. Il personaggio chiave per i collegamenti tra teosofia e avanguardie architettoniche è l'architetto olandese J. L. Mathieu Lauwericks, segretario della Società Teosofica dal 1913. Chiamato nel 1904 a insegnare nell'Accademia artistica di Düsseldorf su diretto invito di Peter Behrens, che nella Germania di allora era uno dei professionisti che contavano di più, egli vi esercitò una notevole influenza. Behrens stesso fu sotto l'influsso di Lauwericks almeno nell'esecuzione del progetto del crematorio di Hagen, nel quale venne ripresa la facciata di San Miniato, come modello di armonia misteriosofica, geometrica e numerica.

L'architetto espressionista Hans Poelzig (*Berlino 1869-1936*) era a capo di una loggia annessa all'università di Colonia. Molti allievi del Bauhaus erano teosofi. Per lo stesso Gropius, il Bauhaus doveva essere una loggia esoterica. In quell'epoca Gropius impiegò a volte il tema grafico della svastica (non accomunabile agli emblemi nazisti), per la sua natura geroglifica iniziatica.

Nel 1917 Theo van Doesburg (*Utrecht 1883 – Davos 1931*) fondò a Leida (Olanda) la rivista *De Stijl*. Questo nome designa anche, per estensione, il gruppo di artisti e architetti che, raccolto intorno ad essa, diede vita al movimento del *neoplasticismo*. Ne fecero parte gli architetti P. Oud, G. Rietveld, C. van Eesteren, i pittori P. Mondrian e B. van der Leek e lo scultore G. Vantongerloo.

Le ricerche di questi artisti si applicarono alla definizione di un linguaggio che, libero da ogni vincolo contenutistico e comune a tutte le arti, si risolvesse in un equilibrio puramente visivo, capace di esercitare un'influenza positiva sulla vita sociale. Le loro ricerche esercitarono un grandissimo influsso sugli altri movimenti d'avanguardia europei, in particolare sulle ricerche astratte e sulle sperimentazioni del Bauhaus.

*De Stijl* si proponeva di elaborare *un nuovo senso della bellezza* fondato sulla ricerca dell'universale contro l'individuale, del razionale contro il sentimento, del cosmopolitismo contro l'idea nazionale.

Gli obiettivi di *De Stijl* erano tanto chiari quanto irraggiungibili. Nauseati dalla Grande Guerra e dalla società che l'aveva prodotta, pensando di essere alla fine dell'ordine capitalistico individualista e alla soglia di un nuovo ordine spirituale, i suoi membri volevano essere cittadini del mondo. La loro arte era concepita come una forma di linguaggio universale.

Nel mondo nuovo, secondo la poetica del *neoplasticismo*, non ci sarebbero state linee curve, che erano troppo personali. I compromessi del primo Bauhaus con l'ornamento non erano accettabili per *De Stijl*, che riduceva le forme al rettangolo e i colori ai tre primari, il rosso, il giallo e il blu, oltre al nero e al bianco.

In questo modo si proponeva una grammatica della forma applicabile a ogni arte, all'architettura non meno che alla pittura. Il classicismo severo e spirituale di *De Stijl* avrebbe introdotto l'era dell'austerità e dell'intelligenza.

Abbandonata la percezione sensibile della realtà su cui si fondava tutta l'arte precedente, l'architetto van Doesburg riteneva che *il pensiero puro, nel quale non è implicita alcuna immagine fondata sui fenomeni, poiché al posto di essa si hanno numeri, misure, relazioni e linee astratte, si*

---

<sup>24</sup> Nel 1899 Ernst Ludwig, granduca di Hessen, aveva chiamato Joseph Maria Olbrich (*Troppau 1869 - Düsseldorf 1908*) e Peter Behrens (*Amburgo 1868 - Berlino 1940*) per costruire la *Künstler-Kolonie* su una collina presso la città di Darmstadt (la Matildenhöhe). Il complesso comprendeva un insieme di residenze e di ambienti d'esposizione per gli artisti (oltre ai due architetti c'erano il pittore H. Christiansen, il disegnatore P. Burck, lo scultore L. Habich, il decoratore P. Huber, il gioielliere R. Bosselt), protetti dal mecenatismo del sovrano. Olbrich progettò gli edifici, le sistemazioni a terra, l'arredamento, il giardinaggio, gli addobbi per le esposizioni, la pubblicità e persino le stoviglie e le divise dei camerieri del ristorante.

*manifesta nella filosofia cinese, greca e tedesca attraverso l'idea in quanto razionalità, e nella forma della bellezza, nel neoplasticismo del nostro tempo.*

Il pittore Mondrian ebbe contatti con le dottrine teosofiche sin dal 1899, dieci anni prima di entrare a far parte della Società Teosofica. Da queste frequentazioni trasse l'idea della negatività della materia e di tutto ciò che è individuale a favore di una concezione panteistica del cosmo come equilibrio degli opposti<sup>25</sup>.

Il mondo, nella visione neoplastica, era concepito come un tutto unitario, retto da determinate leggi e principi matematici, in cui i poli opposti tenderebbero alla ricomposizione e all'armonia cosmica: così, per esempio, sarebbe per il principio maschile e per quello femminile (per lo spirito e la materia), che non sarebbero altro che le polarità dell'essenza spirituale dell'universo.

Scopo del *neoplasticismo* era di pervenire all'equilibrio degli opposti, al superamento della visione tragica del mondo che proverrebbe dalla non equivalenza tra gli opposti medesimi. Quest'arte rappresentava l'inizio della vita nuova, il segno che anticipava il mondo razionale-universale forgiato dalla tecnica e dal progresso dello spirito. L'arte non doveva più occuparsi dell'aspetto esteriore della natura, ma dell'armonia universale che ne costituirebbe l'essenza.

Per questo il *neoplasticismo* era astratto. Per i membri di *De Stijl* ciò che è spirituale, ciò che è interamente astratto, esprimerebbe l'essenza umana con precisione, mentre la sensibilità non raggiungerebbe il livello delle qualità intellettuali, in quanto appartenente a un grado più basso della cultura umana. L'arte non dovrebbe toccare il cuore. Qualsiasi emozione, sia di dolore sia di gioia, implicherebbe una rottura dell'armonia, dell'equilibrio, tra l'uomo e il cosmo.

Secondo Mondrian, *immutabile, l'equilibrio è oltre ogni dolore e ogni felicità. Restando immobili ci si fonde con tutte le cose. Ciò che è mutevole disturba il nostro equilibrio, ci separa e ci scinde da tutto ciò che è diverso da noi. È da questo equilibrio, da questa condizione di inconscia immobilità che nasce l'arte.*

L'arte assurgeva così a manifestazione privilegiata del cambiamento dell'uomo che da naturale si doveva fare spirituale e pretendeva di avere un ruolo chiaramente messianico. Come scriveva van Doesburg, *poiché soltanto l'arte moderna, astratta, è capace di realizzare la mediazione tra l'uomo e l'assoluto, poiché il naturale (particolare) è stato in essa annullato, quest'espressione, perfetta sopra ogni altra, dell'arte, dovrà in futuro sostituire gli atti rituali della religione.* E Mondrian gli faceva eco, asserendo che *l'arte ha assunto la funzione di guida che una volta teneva la religione.*

Van Doesburg osservava che *aver bisogno di molta materia è indice del dominio della bestia che è in noi; averne un esiguo bisogno è indice di spiritualità. Lo spirito vive di sé stesso. Un'opera dev'essere, o per lo meno apparire, povera.* E aggiungeva, per precisare le conseguenze di questi ragionamenti, che *è tanto errato identificare l'essenza del pensiero con la contemplazione, quanto è errato, nel caso della contemplazione, identificarla con la rappresentazione sensibile della natura. Quest'ultimo è un concetto di origine classica e cattolico-romana che il protestantesimo ha sempre combattuto.*

Pertanto *De Stijl* si muoveva nell'alveo dell'iconoclastia protestante. Questi artisti venivano a dire, in altri termini, che per l'uomo del ventesimo secolo l'immagine che simboleggiasse la divinità non significherebbe altro che questo: la profanazione del divino e dell'assoluto.

Nel 1925, per dissensi con van Doesburg, Mondrian si allontanò dal gruppo. La rivista *De Stijl* cessò le pubblicazioni nel 1932, l'anno dopo la morte di van Doesburg.

### **Steiner e l'antroposofia**

Molti dei docenti e degli allievi del Bauhaus erano legati a un personaggio sul quale conviene soffermarsi più a lungo. Mi riferisco a Rudolf Steiner, nato a Kraljevica, in Croazia, nel 1861 e morto a Dornach (Basilea) nel 1925.

---

<sup>25</sup> Ancora una volta ci si rende conto di quanto sia ingenuo dare credito alla pretesa onestà intellettuale degli artisti delle avanguardie. Essi si mossero nell'ambito dello spiritualismo esoterico, in particolare in quello di tipo orfico.

Pur avendo seguito in gioventù studi tecnici, dimostrando una spiccata predisposizione al disegno, Steiner si laureò in filosofia e studiò approfonditamente Johann Wolfgang Goethe (*Francoforte sul Meno 1749 - Weimar 1832*), collaborando all'edizione delle sue opere. Entrato poi nel movimento teosofico, ne fu segretario per la sezione tedesca, ma se ne distaccò nel 1913, fondando un proprio movimento, l'*antroposofia*, la cui sede pose a Dornach nel *Goetheanum* da lui appositamente progettato e costruito.

L'edificio di Dornach, destinato alla rappresentazione dei *mysterien-drama* di Steiner, fu dapprima chiamato *Johannesbau*, dal nome del personaggio di questi misteri. La costruzione, in legno, fu iniziata nel 1913. Nel '17 fu battezzata *Goetheanum* dallo stesso Steiner nel corso di una conferenza a Basilea. Nel 1922 fu incendiato, forse dolosamente da gruppi para-nazisti.

Venne ricostruito, come *Goetheanum II*, seguendo un modello realizzato da Steiner negli ultimi mesi di vita. Il progetto fu elaborato sulla base di minuziose verifiche su modellini di creta. L'edificio conserva nella sua massa monumentale la plasticità del calcestruzzo, trattato a superfici irregolari continue con frequenti allusioni a forme umane, come il podio simile a una laringe, i pilastri a forma di tibia, ecc.

Non ho avuto modo di verificare il grado di parentela fra Johannes, il personaggio dei *mysterien-drama*, e il Faust di Goethe, ma è verosimile che si tratti della stessa persona. Alcuni impiegavano la figura di Faust come paradigma della modernità. Tuttavia il fine di Steiner era maieutico più che descrittivo. Egli era uno di quei sedicenti profeti e costruttori di un mondo *nuovo* di cui pullulava l'Occidente agli inizi del secolo, ai quali faceva riferimento Thomas Mann in uno dei suoi primi racconti. È necessario pertanto precisare i contorni della teoria steineriana, l'*antroposofia*, una dottrina che non differisce dalla concezione teosofica preesistente, se non per lo sviluppo dato alla dottrina intorno alla natura e al destino dell'uomo.

L'uomo è concepito come un composto di sette principi o parti integranti che, nell'ordine di spiritualità crescente (non si dimentichi che per i teosofi tutto è spirituale), sarebbero:

- 1) il corpo fisico;
- 2) il corpo eterico;
- 3) il corpo astrale;
- 4) l'io;
- 5) l'io spirituale;
- 6) lo spirito vitale;
- 7) l'uomo-spirito.

Alla morte corporale, il corpo fisico si dovrebbe separare e dissolvere, ma rimarrebbero il corpo eterico e l'astrale a sostenere l'io, il quale, dopo un periodo di permanenza con i puri spiriti e un sonno profondo, riprenderebbe il ciclo delle reincarnazioni. L'universo avrebbe avuto origine dallo spirito puro per un fenomeno di condensazione in centri diversi, formando così esseri differenti, i quali, attraverso millenni di evoluzioni e di successivi *avatare*, ritorneranno all'unificazione finale dello spirito puro. Gli astri dunque sarebbero spiriti condensati in evoluzione, che passerebbero perciò per stadi diversi. Il più grande degli spiriti lunari sarebbe Lucifero<sup>26</sup>; quello degli spiriti solari sarebbe il Cristo, apparso sulla terra.

Tutto ciò è ammesso non già perché un iniziato l'ha rivelato, ma perché, mediante una tecnica particolare, lo si può conoscere sperimentalmente. Si richiede però una duplice iniziazione. La prima consiste nell'apprendere dal maestro un certo numero di norme e insegnamenti atti per

---

<sup>26</sup> Wolfe dà una spiegazione insoddisfacente, nel suo libro, del perché Gropius fosse definito *Principe d'Argento*: «In senso stretto, non era un aristocratico, dato che il padre, pur benestante, non apparteneva alla nobiltà. Ma la gente non poteva far a meno di prenderlo per tale. Il pittore Paul Klee, che insegnò al Bauhaus, chiamò Gropius "il Principe d'Argento". L'Argento gli si addiceva, appunto: l'oro sarebbe stato troppo sgargiante per un uomo così fine e preciso. Gropius sembrava un aristocratico che, grazie a una miracolosa sensibilità, avesse conservato ogni virtù della sua stirpe, sbarazzandosi d'ogni snobismo e d'ogni peso morto del passato».

TOM WOLFE, *op. cit.*, p. 10.

Si dà il caso però che Paul Klee fosse seguace di Steiner: l'argento, contrapposto all'oro, è un riferimento troppo esplicito a Lucifero, lo spirito lunare. Chi vedeva Klee in Gropius?

così dire ad accordare lo strumento; la seconda comporta riti e cerimonie che non si espongono a tutti, ma soltanto agli *eletti*. L'accordo dello strumento si fa col praticare esercizi, che, con termine generico, si chiamano *yoga*; essi sono diretti a risvegliare nel corpo astrale le capacità di percepire le cose ultrasensibili. Dopo di ciò l'eletto può incominciare a conoscere molte cose.

Tale dottrina ha tuttora un'influenza molto vasta, perché Steiner sviluppò una propria pedagogia che incrementasse il numero degli *eletti*. Il primo centro pedagogico fu impiantato nell'autunno del 1919 a Stoccarda, nella Hausmannstraße, per iniziativa di Emil Molt, proprietario della fabbrica di sigarette Waldorf Astoria. Emil Molt si era convertito all'*antroposofia* e desiderava un'educazione consona alle nuove idee per i propri figli e per i figli dei propri operai.

A quanto pare le *scuole Waldorf* (così sono denominate tutte le scuole steineriane) sono oggi più di ottocento, in almeno venti nazioni del mondo, Italia compresa, con larga percentuale di sezioni per bambini handicappati. I metodi pedagogici di queste scuole sono derivati dall'*antroposofia*, in modo tutt'altro che generico, anche se pare che i principi di tale dottrina non siano più adottati pedissequamente.

Le applicazioni al campo pittorico e architettonico delle dottrine steineriane determinarono le scelte teoriche e formali di molti artisti che passarono dal *Goetheanum*. Tra i componenti del Bauhaus che furono discepoli dell'*antroposofia* vanno ricordati coloro che si recarono a Dornach: negli anni 1920, 1937 e 1940 Paul Klee; nel 1927 Walter Gropius e il pittore ungherese Laszlo Moholy-Nagy; nello stesso 1927 Herbert Bayer e Marcel Breuer; nel 1934 Max Bill. Le opere teoriche di due pittori che insegnarono al Bauhaus, Paul Klee e Vasilij Kandiskij, furono largamente influenzate dalla teoria steineriana dei colori, a sua volta derivata dagli scritti di Goethe sull'argomento.

Va tenuto presente che per Steiner l'architettura è qualcosa di più di un esercizio da dilettante secondo le forme dell'espressionismo. Essa avrebbe virtù taumaturgiche. Come sede della riconciliazione di tutte le arti, da lui auspicata, essa sarebbe un veicolo per cogliere, attraverso la percezione interiore, l'armonia dell'universo del quale l'architettura sarebbe una specie di grandiosa cassa di risonanza.

Steiner costituisce un caso più unico che raro. Nonostante abbia esercitato e continui ad esercitare un inspiegabile potere ammaliante su artisti e architetti, di lui quasi non si parla nei manuali di storia dell'arte, né in quelli di storia dell'architettura, e neppure in quelli di storia della pedagogia. Al di là delle considerazioni possibili sull'assurdità delle sue teorie, che lo pongono al livello di tanti visionari di tutte le epoche, resta il fatto, misteriosamente taciuto dagli storici, che egli ha fatto molti proseliti.

Forse la causa di questo silenzio va cercata nell'atteggiamento dello stesso Steiner, che propose le sue idee con dogmatismo assoluto e fu oggetto di una venerazione di tipo religioso da parte dei suoi seguaci. Anche da vivo egli riuscì a rendersi invisibile sia alle destre, che non tolleravano la sua dottrina di marca spiritista, sia alle sinistre, per la natura anti-materialistica del suo pensiero, e perfino a quei gruppi variamente esoterici ai quali aveva aderito inizialmente.

### **Quale architettura per la liturgia?**

Le pagine precedenti sono in gran parte un estratto di una ricerca che risale al 1998<sup>27</sup>. Nel contesto degli studi della prof.ssa Seblatnig relativi alla Rosenkranzkirche di Vienna, mi è sembrato opportuno tornare alle radici, per sottolineare perché l'architettura moderna sia inadatta alle chiese cattoliche. I maestri del Movimento Moderno hanno elaborato, coerentemente con la propria ideologia, dei paradigmi compositivi in aperto contrasto con la dottrina cattolica. Gli stessi tentativi di Rudolf Schwarz, Dominikus Böhm, Emil Steffan e altri architetti cattolici dimostrano l'impossibilità di ottenere un risultato soddisfacente con questi linguaggi<sup>28</sup>.

---

<sup>27</sup> CIRO LOMONTE, *L'ornamento architettonico dopo il diluvio*, disponibile su <http://www.accardi.eu/sezioni/lavori/design/sjato/nota.htm>.

<sup>28</sup> Cfr CIRO LOMONTE, *Un'anima per lo spazio liturgico*, disponibile su <http://www.rinascimentosacro.org/nasunanima-per-lo-spazio-liturgico>.

È quello che succede con il rock e con il pop, quando vengono usati nelle chiese. Sono generi musicali incapaci di esprimere e favorire il dialogo fra l'uomo e Dio nell'ambito della Rivelazione cristiana. Per quanto i testi possano essere desunti dalla Sacra Scrittura, il ritmo stesso solletica gli istinti in modo tribale oppure banalizza i contenuti della preghiera.

C'è da chiedersi allora come mai vescovi e sacerdoti, nella quasi assoluta totalità dei casi, si affidino agli architetti moderni per progettare nuove chiese o adattare quelle antiche. Non trattiamo qui il caso dei liturgisti allineati ai criteri della cultura illuminista moderna, anch'essi convinti che bisogna azzerare tutta la tradizione bimillenaria della Chiesa in nome di un "aggiornamento" i cui frutti velenosi sono esperienza comune<sup>29</sup>. Ci riferiamo piuttosto a tanti ecclesiastici e religiosi in buona fede, i quali vogliono mettere l'arte al servizio del culto.

Esistono due motivazioni possibili: a) entusiasmo ingenuo per qualsiasi forma di "progresso" in ambito culturale; b) rassegnazione nei confronti dello stato deprecabile dell'arte moderna, quasi occorresse attendere chissà quanti secoli prima di una nuova fioritura del figurativo.

In entrambi i casi c'è un equivoco di fondo: sostenere che la Chiesa sia obbligata a dialogare con la cultura contemporanea, come ha fatto nel corso di tutta la sua storia. Il "dialogo" che viene proposto è autolesionista, perché si basa su un complesso di inferiorità irragionevole nei confronti degli intellettuali odierni. Questa timidezza può essere giustificata dalla scarsa preparazione del singolo ecclesiastico in campo artistico. Ma la Chiesa in quanto istituzione non ha motivo di intimidirsi: essa, fino al XIX secolo, ha svolto sempre un ruolo pedagogico e non sottomesso nei confronti degli uomini di cultura, di cui è stata formidabile levatrice.

Il mondo intero ha bisogno che la Chiesa riacquisti il suo ruolo di madre e maestra. Il progresso non è stato buono in tutte le sue sfaccettature. In particolare l'arte e l'architettura sono profondamente malate di immanentismo e debbono recuperare con urgenza il loro rapporto con la realtà. Una corretta diagnosi, che riesamini il percorso della elaborazione delle idee almeno a partire da Cartesio, consente di proporre una terapia adeguata.

Gli artisti delle avanguardie hanno scelto di ripartire da zero. La tentazione forte è di imitare il loro esempio, azzerando a nostra volta i loro linguaggi<sup>30</sup>. Non mi sembra questa la soluzione più azzeccata: si può prendere tutto quanto di buono c'è nell'arte classica e in quella moderna. È più efficace a mio avviso ricominciare a progettare usando proporzioni e ornamenti. Questi ultimi debbono scaturire dall'impiego di simboli comprensibili per l'uomo di oggi. È una sfida ardua, ma probabilmente ci darà chiese moderne di grande bellezza artistica e pienamente adatte alla celebrazione dei riti cattolici.

**Ciro Lomonte** ([c.lomonte@awn.it](mailto:c.lomonte@awn.it)) è un progettista di adeguamenti liturgici, che vive e lavora a Palermo. Ha curato l'edizione italiana de *L'Architettura del Corpo Mistico. Progettare chiese secondo il Concilio Vaticano II* di Steven J. Schloeder (L'Epos, Palermo 2005).

---

<sup>29</sup> Cfr CIRO LOMONTE, *L'idea di Chiesa nelle chiese moderne*, disponibile su [http://www.ilcovile.it/scritti/COVILE\\_629\\_Movimenti\\_moderni\\_4\\_Quickborn.pdf](http://www.ilcovile.it/scritti/COVILE_629_Movimenti_moderni_4_Quickborn.pdf).

<sup>30</sup> È quanto fanno i progettisti della cosiddetta *traditional architecture*, copiando senza ritegno le forme delle opere del passato preilluminista.