

L'ARCHITETTURA COME "COPIA DI UNA REALTÀ"

Nel 1937 Heinrich Zimmer, in un suo studio sul tempio degli Indu, disse che «gli edifizii non hanno bisogno di rappresentare cosa alcuna e possono esaurire il loro compito nel delimitare e proteggere un interno verso un esterno», ma che il tempio degli Indu «non si esauriva in questa finalità, ed era opera di *Abbild*, di copia di una realtà, la rappresentazione plastica di una città celeste a forma di terrazze, conducenti al sopramondo del Dio, il quale aveva la sua immagine culturale nella cella»; onde venivano chiamati, ed erano, «carri» verso il Dio. Nel 1938 Lothar Kitschelt dimostrò che la primitiva basilica cristiana ritraeva la Gerusalemme celeste, già forse alla sua origine nel terzo secolo, ma certo nell'età costantiniana quando ebbe la sua maggiore espressione nell'occidente con papa Damaso e nell'oriente con gl'imperatori Teodosii, e suo riferimento erano i tratti della città antica, della quale dava una *interpretatio christiana*. E Adalberto Kith, nel 1944, dissertando sulla primitiva lumiera romanica e il suo simbolismo nei duomi ottoniani, nella quale si librano giganteschi cerchi metallici con otto o dodici torricelle che misurano fino a sei metri di diametro, vi riconosceva anche lui la Gerusalemme celeste. Ma già nel 1936 Joseph Sedlmayr trattava delle costruzioni gotiche interpretate a questo modo, copia del cielo, del paradiso, città, fortezza o sala di Dio, e dichiarava che tale era «la radice poetica della cattedrale»; e ora egli stesso, in una memoria presentata all'Accademia delle scienze di Vienna, tirando le somme di queste molteplici indagini, studia l'architettura come «arte di copia» (o *Abbild* che si dica, che appunto vale «copia») (1). Il Sedlmayr estende tale interpretazione a tutta l'architettura monumentale che appare negli inizi delle civiltà: al tempio sumerico, che aveva il suo riscontro nella famosa torre babilonese,

(1) HANS SEDLMAYR, *Architektur als abbildende Kunst* (in *Oesterreichische Akademie der Wissenschaft, Philosophisch-Histor. Klasse*, 22 novembre 1944, Wien, Rohrer, 1948).

monte di Dio nel senso cosmologico; ai templi dei Maya e Atzeki nel Perù; a quelli egiziani; alle tombe di Micene; alla Hagia Sophia dell'imperatore Giustiniano; alle chiese bizantine e russe: a tutta la grande architettura, insomma, con la sola eccezione di quella della Grecia antica, per la quale il tempio è semplicemente la casa del Dio, e poi dell'architettura dell'età moderna europea, che è di carattere affatto sensuoso e priva di quel superiore significato, che pure i romani in età tarda coltivarono, forse sotto l'influsso orientale, nel Panteon, come immagine del cosmo. Nell'età moderna, «smitizzata» che sia, pur si trovano tracce dell'antico, della primitiva concezione, nelle reggie dei sovrani: che cosa mai sono gli edifizii e i giardini di Versailles se non il ritratto dell'impero del Re Sole? E, per un altro verso, che cosa furono gli edifizii e l'ordinamento della esposizione di Parigi del 1878 se non un'immagine del cosmo come *visio pacis*?

Tutto ciò era stato disconosciuto dai più recenti critici e storici dell'architettura, perchè essi avevano tolto in scambio questi significati con le «allegorie», che s'introducono a cose fatte (ma la città celeste e la sua copia architettonica non stanno in due piani diversi, come un'idea estranea con un edificio, e sono due cose sullo stesso piano, tutt'e due edifizii); e poi, perchè prevaleva nelle menti degli storici l'architettura greca o moderna, senza significato, puramente sensuosa; e poi ancora perchè era stata largita autonomia alle singole arti, che non più tutte insieme concorrevano nell'unità del tempio e della cattedrale, architettura, scultura, pittura, poesia e musica. E quantunque a questa unità mirasse Riccardo Wagner con la sua teoria dell'Opera, egli considerò la riunione di tutte le arti «arte dell'avvenire», ignaro che era invece arte del passato o, meglio, del primitivo ed originario, e che aveva carattere culturale e sacrale, onde in lui il genuino rapporto estetico si presentava capovolto. Ma un nuovo largo campo si schiude ora alla storia dell'arte, una «fertilissima terra nuova», una vera e propria storia artistica, che sarà dell'avvenire, e per un verso darà la storia delle grandi opere sintetiche o totalitarie, sacralmente unificate, fino alla dissoluzione e secolarizzazione moderna di questo grande patrimonio; e per l'altro, la storia delle opere totalitarie, e dell'architettura che le sostiene, donde si avrà la vera storia delle arti figurative. E, in questa concezione della storia dell'arte, è da notare che la «secolarizzazione» sarebbe la dissoluzione di un'arte superiore, e di un'arte alla quale per altro non solo l'età moderna europea ma anche la Grecia antica non avrebbe preso parte, perchè, a quel che sembra, la Grecia nacque «smitizzata» e «secolarizzata».

Una sorta di timidezza mi prende a fronte di tanta innovazione vagheggiata e sperata e di tanta dottrina di studiosi specialisti dell'architettura; e quasi non oso muovere le mie obiezioni, che sono di carattere molto radicale, perchè sorgono non da contestazione di queste o quelle affermazioni di fatto, ma da contestazione dei principii che reggono le affermazioni di fatto. Tuttavia, poichè ai principii spetta la precedenza, mi fo animo, e dico per quali ragioni tutte queste teorie non mi paiono sostenibili.

E comincio dalla parola *Abbild* o copia, che non può aver nessun luogo nel trattare della vita dell'arte come arte, perchè la copia non è altro che la meccanica riproduzione o il duplicato più o meno fedele di un oggetto materiale, che sia una pittura o una statua o un'architettura, e ubbidisce a fini di comodo e di utilità. Fuori di questa sfera economica, il concetto e la parola stessa di copia sono stati sbanditi così dall'arte come da ogni teoretico produrre, o si ricordano il primo per designare un'impossibilità, e la seconda con un sorriso, sia che si parli dell'arte come imitazione e copia della realtà, sia del conoscere come *Abbild* e scolastica *adaequatio intellectus et rei*.

Certo una «città terrena» si può bene, non già copiarla ma descriverla con la parola; e questo si fa in libri di storia e di geografia e di topografia; e anche una «città celeste» vien descritta nei libri di teologia, a lor modo, e a questo si provò anche Dante, sebbene il giudizio unanime dei lettori opinasse che le sue descrizioni erano meglio informate circa l'Inferno e il Purgatorio che non circa il Paradiso, dove assai abusò del concetto di luce, e con tutto ciò, pervenuto all'empireo innanzi a Dio, non potè ridire quel che vide. Ma, rimanendo nelle descrizioni della città terrena, alle quali la logica appresta i concetti adatti, bisogna avvertire che se da quelle descrizioni si passa alla poesia o all'arte, nel trapasso tutte esse cascano, perchè la poesia e l'arte operano non con concetti e descrizioni del reale ma con fantasie, a cui porge materia il sublimato sentimento dell'artista: sicchè, anche quando le fantasie di lui richiamano tratti osservati nella realtà, quei tratti non più sono cose ma immagini o metafore del sentimento. E l'architettura è arte appunto perchè crea, come tutte le altre arti, immagini di vita transfigurata in bellezza; e perciò, sempre che fa cosa bella, non già che sia priva di significato ma non ha bisogno di significato diverso o distinguibile da sè stessa, nè un qualsiasi significato, da essa distinguibile e distinto, può considerarsi, come lo considera il Sedlmayr, «poeticità dell'architettura», nè poeticità della poesia o di ogni altra arte.

Può ben darsi, dunque, che nella mente di alcuni o di molti o di tutti gli architetti siano stati o siano riferimenti a cose reali o credute per fede, a città terrene o a città celesti; ma nelle opere loro non vi sono, perchè non possono esservi. E se accade di notarne tracce, si tratta o di cose secondarie e indifferenti o di relitti e *maculae* più o meno gravi, o (ed è il caso più frequente) di artificiose interpretazioni e di illusioni altrui, e, in ogni caso, enunciate che siano come il significato di quelle opere, starebbero sempre nel rapporto di allegoria, di quelle allegorie che anche il Sedlmayr aborre come estranee, e tuttavia senza avvedersene introduce come realtà esemplate nell'*Abbild.* Egli chiama *nachträglich*, aggiunte o introdotte dipoi, le allegorie che respinge come estranee; ma o che siano pensate prima o dopo o nelle pause del corso della creazione artistica, tutte sono estranee perchè impossibile è fonderle con le immagini poetiche, impossibile quanto è impossibile vivere un'immagine nell'atto stesso che la si sostituisce o la si dissolve con una riflessione. Perciò la storiografia moderna dell'architettura si è comportata rettamente quando si è scaricata di tutta la simbologia circa le cattedrali e altri edifici, della quale tanti dotti volumi sono pieni: il che non vuol dire che abbia tolti dal mondo quei volumi, ma li ha rimandati, per le parti loro che sono storicamente esatte, alla storia della cultura, allontanandole dalla storia dell'architettura come arte. Il medesimo, contro le dottrine di Dante, si è fatto verso le sue allegorie, le quali, serie com'erano in mente sua, sono tanto inesistenti nella sua poesia quanto quelle ciarlatanesche di Giambattista Marino nell'*Adone*. Poniamo che ciò che il Sedlmayr dice di Versailles sia vero e non già una sua impressione o fantasticheria o argutezza, e che sia vero quel che dice degli edifici dell'Esposizione parigina del 1878. Ebbene, se nelle architetture e nei giardini di Versailles si sente qualcosa dell'impero di Luigi XIV, o nello scenario dell'Esposizione del 1878 della celebrazione della pace nell'operosità del lavoro mondiale, questi sentimenti saranno penetrati o avranno avuto risonanza nelle linee di quelle opere mercè la fantasia dei loro architetti che avevano accolto in sè, trasfigurandole, le impressioni maestose di una potenza regale o la diversa maestà del mondo pacifico dell'industria e del lavoro.

Anche non si può non muovere un'obiezione fondamentale circa il concetto dell'opera sintetica e totalitaria a cui le varie arti concorrerebbero. Anzitutto, non è vero che nell'estetica moderna sia stata conferita autonomia alle singole arti, perchè, per contrario, quel che modernamente è stato negato è l'errore, che aveva una lunga storia

e che il Lessing consacrò, dei «limiti», cioè dell'autonomia «delle arti», e con ciò si è riconosciuta una ben più vasta e anzi infinita autonomia, che è quella di ogni singola opera d'arte, che, comunque la si classifichi nella estrinseca classificazione delle singole arti, vive per sè, ha già in sè la propria poesia, musica, pittura, scultura, architettura, è totale in sè, e non come parte di un'altra o legata con un'altra a un fine comune. Ovviamente, per vederla in questa sua pienezza di realtà, bisogna coglierla quando è entrata nell'anima nostra e vi dispiega liberamente sè stessa. Ma, del pari, non c'è a priori alcun impedimento a un'opera artistica che si componga di due o più di quelle che, guardate dall'estrinseco ossia fisicamente, si dicono arti distinte e diverse: come, del resto, comprova l'arte dell'attore, che combina mimica e parola e, mercè della scenografia, pittura e architettura. Quel che non è da concedere è che si ottenga, come pensò Riccardo Wagner, una maggiore potenza di arte col riunire i mezzi pratici di arti diverse, perchè questo sarebbe togliere in scambio la quantità maggiore o minore degli strumenti adoperati nella comunicazione con l'intensità espressiva dell'opera, che ha l'unica sua misura in sè stessa⁽¹⁾. In costese riunioni o accade la fusione indirizzata a un effetto unico o un esterno accostamento e avvicendamento di opere, brutte o belle che sieno, di cui ciascuna sta da sè o si sforza di stare da sè. Nei libri di poesie, illustrati da un disegnatore, di solito o si leggono le poesie o si guardano le figure, tendendo le une ad attrarre a sè e a distrarre dalle altre, e reciprocamente; onde più facilmente le due serie si mettono d'accordo in composizioni di carattere giocoso nelle quali si scherza a gara, con la parola e col bulino, e una certa ironia aleggia sul tutto.

Ma basti di ciò. Se le cose che ho sin qui dette sono giuste, la conseguenza da trarne è che nella storia dell'architettura o dell'arte, come in ogni altro lavoro storico, bisogna dare primaria importanza alla metodologia dei problemi: che è ciò che facciamo in Italia, e che in Austria, alla quale appartengono gli scrittori di cui ho dianzi discorso, benissimo faceva il mio sempre compianto amico Julius von Schlosser.

B. C.

(1) Si vedano in proposito le acute discussioni del Parente, *La musica e le arti*, Bari, 1936, spec. nei capp. X-XIII.