

GUARDINI - SCHWARZ

APRIAMO IL DISCORSO

Breve viaggio all'origine di un disastro.



SPECIALE MOVIMENTI MODERNI I

TESTI DI STEFANO BORSELLI, MARCO BALLINI, CIRO LOMONTE, NIKOS A. SALINGAROS

 Cosa racconta un calice.

DI STEFANO BORSELLI

“Il calice illustrato dall'immagine venne realizzato da Schwarz su richiesta di Guardini attorno al 1920-23; è un oggetto semplice, elegante, composto da un liscio piatto di base, sul quale si innesta un fusto affusolato, rigonfio verso l'alto e stretto da un collare in corrispondenza del suo massimo diametro, concluso da una coppa ben modellata e non molto profonda. La sua nobiltà è nella forma, fondamentale, limpida, **indipendente quasi dal materiale**. Schwarz lo riteneva «liturgia» perché opera umana presentata al Signore. Per elaborarla lavorò per sei mesi; ritenne questo calice la sua prima chiesa.”

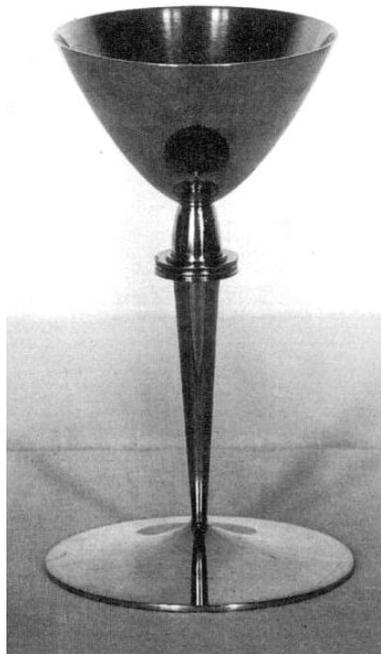
MARIA ANTONIETTA CRIPPA¹.

Sinceramente quell'indipendenza dal materiale che la professoressa Crippa sottolinea en-

¹ “Nel Calice la Chiesa” in *Communio* 217/2008, Jaca Book. Il grassetto è nostro.

tusiasta nel calice eucaristico di Rudolf Schwarz (1897-1961) ci sembra piuttosto rivelare la cifra gnostica dell'ispirazione, ma su questo sorvoliamo ritenendo ora più importante riflettere sulla qualità di quell'oggetto che affascina-

va Schwarz così tanto da farglielo ritenere “la sua prima chiesa”. Con tutta probabilità si tratta di una qualità negativa, di ciò che nel calice *non c'è*: nessuna figura né ornamento, nessun dialogo con la tradizione formale e manifatturiera precedente (e futura, confidiamo, come illustra **Ciro Lomonte** a pag. 6). Non ci si lasci ingannare, non si tratta di semplicità e povertà *versus* fasto ed elaborazione: se guardiamo ammirati la serie storica di calici da messa che più avanti presentiamo, ci accorgiamo come pur nel variare del gusto, dei ma-



teriali e della ricchezza, tutti questi calici dialogano tra loro, hanno un'aria di famiglia. Tutti tranne quello di Schwarz, che (ed è quello che voleva il progettista, nella sua ricerca di una

svolta radicale) ci appare estraneo, alieno. Due volte alieno:

- ↳ per la mancanza di quelle connessioni interne, di quei rapporti di scala presenti in tutte le civiltà umane, come spiega **Nikos Salingaros** nel saggio *La scacchiera degli Stili Architettonici* che ripubblichiamo a pag. 13;
- ↳ per il brutalismo, che pare più figlio dello spirito neopagano così forte in quell'epoca che della gentilezza propria dell'arte cristiana, il "giogo dolce" di Matteo 11, 28-30. Ce ne accenna **Marco Ballini** a pag. 4, ma ne tratteremo più estesamente nel corso di questa indagine: nei prossimi numeri le immagini mostreranno inoltre quanto l'estrema spogliatezza delle pareti delle chiese di Schwarz richiami quella fissazione per la nudità del corpo che fu contrassegno del "movimento" dell'epoca.



Il calice, come abbiamo visto, fu commissionato all'amico Schwarz da Romano Guardini (1885-1968) che fu anche sostenitore delle sperimentazioni dell'architetto nel campo dell'edilizia religiosa, sperimentazioni che sono all'origine dell'attuale disastrosa situazione. Non è facile parlare criticamente di Romano Guardini: si tratta di un grande personaggio della Chiesa, filosofo, teologo, educatore (dal suo movimento giovanile Quickborn uscì anche l'eroico gruppo antinazista della Rosa bianca), maestro riconosciuto di papa Ratzinger nonché ispiratore del movimentismo di don Giussani. È tuttavia anche vero che senza affrontare il nodo Guardini-Schwarz il confronto con le brutture delle chiese moderne non può procedere perché il nome del grande teologo viene usato dagli interessati sostenitori come una clava; il Covile ha così deciso di aprire una riflessione a più voci su quell'esperienza e il suo contesto.

STEFANO BORSELLI



V secolo. Calice del diacono Orso, rinvenuto a Lamon nel 1836. Il calice, di argento dorato, è un'opera di grande importanza storica perché costituisce la prima documentazione di un calice eucaristico in Occidente.



VI secolo (prima metà). Il Calice di Antiochia, Metropolitan Museum of Art NY.



X secolo. Calice dei Patriarchi.



XII secolo. Calice del Tau, Cattedrale di Reims .



1440 ca. Calice di Benedek Suky, arte orafa della Transilvania.



XIV secolo (primo quarto). Calice del senese Duccio di Donato, Gualdo Tadino



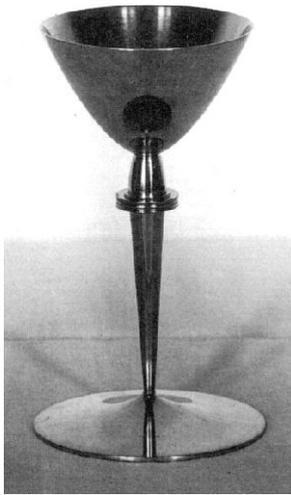
XVIII secolo. Calice del Cardinale Enrico Stuart, Vaticano.



XIV secolo. Calice fuso da Casimiro III di Polonia.



XIX secolo. Calice di Pio IX.



1920. Calice di Rudolf Schwarz.



1998. Calice in argento e oro. Argenteria siciliana.



2010. Calice in argento con miniature in smalto. Spagna.

* La vana ricerca di un nuovo inizio.

DI MARCO BALLINI

“Andiamo a trovare un nuovo inizio”. *Apocalypso*, il denso film di Mel Gibson si conclude con queste parole pronunciate dal protagonista, Zampa di giaguaro, mentre vede giungere le navi spagnuole che porranno fine ad un mondo fondato sul sistema sacrificale. Un sistema che aveva afferrato coi suoi artigli anche Zampa di giaguaro e la sua famiglia.

Nei nostri tempi è stato René Girard (per tutti si legga il suo *Vedo Satana cadere come la folgore*, Milano 2001, edizioni Adelphi) lo studioso che meglio ha evidenziato la cesura antropologica segnata dal fatto cristiano. Una cesura che ha ridefinito lo stesso concetto di tempo, come ricordava qualche giorno fa Pigi Colognesi su *Il sussidiario.net*²

“In fondo sono tre le possibili percezioni del tempo che passa. La prima è quella della ciclicità [...] In questa visione non si riesce a evitare un certo senso di soffocamento; [...] La seconda percezione è legata invece all’immagine della retta. Il tempo sarebbe una linea che procede in continuazione. Il problema è qui stabilire il senso di questo procedere. Dove sta il punto che ne giustifica il moto? Può essere collocato alla fine della linea stessa, come pensano tutti i progressismi e gli utopismi; oppure all’inizio, in un’ipotetica età dell’oro [...] Di fatto noi viviamo in un contesto che ha assunto — e tragicamente dimenticato — una terza concezione del tempo. Quella secondo cui il «dove va» la retta del tempo è qualcosa di già accaduto nella retta stessa. In un preciso momento della storia, in un — direbbe Eliot — «punto di intersezione del senza tempo col tempo» è successo il fatto che a tutto il tempo dà il suo significato. Il tempo dopo quel fatto, il nostro, non è senza senso perché è il luogo dove quel fatto si sta manifestando compiuta-

² Pigi Colognesi, *Il cerchio, la retta e il punto*, lunedì 3 gennaio 2011, URL: <http://www.ilsussidiario.net/News/Editoriale/2011/1/3/Il-cerchio-la-retta-e-il-punto/138007/>

mente; e non è ansioso e insicuro, perché ciò che importa è già successo. Ne abbiamo fatto memoria a Natale. [...] Dico che viviamo in questo contesto perché gli anni li misuriamo esattamente a partire da quel fatto: prima e dopo Cristo.”

Dopo quello di duemila anni fa, in Occidente non ci possono pertanto essere altri nuovi inizi, se non come attesa gnostico/chiliasta dell'arrivo dell'era dello spirito e/o del ritorno degli antichi dei e della loro forza pura e primigenia. Era ciò che intorno agli anni venti dello scorso secolo H. P. Lovecraft intravedeva nei suoi racconti (*Dagon* è del 1917) e che il “Rat der Meister” (Consiglio dei Maestri) della Bauhaus, composto prevalentemente da adepti esoterici (teosofi, zoroastriani, ariosofi) consapevolmente voleva realizzare in architettura. La carica anticristiana di quello *Zeitgeist* non sfuggì al *sensus fidei* dei parrochiani vittima degli esperimenti di Schwarz, primo esportatore dello spirito Bauhaus in ambiente cattolico, ma gli occhiali filosofici fecero velo a Romano Guardini.

“Il castello medioevale di Rothenfels si trova nella regione di Magonza, di proprietà e sede centrale tra le due guerre dell'associazione giovanile cattolica tedesca Quickborn fu laboratorio del Movimento Liturgico tedesco. All'interno del castello si trova la Sala dei Cavalieri del Castello, in cui Rudolf Schwarz nel 1928 progettò una cappella, secondo una forma dello spazio propria di un concetto di liturgia riaffermato decenni più tardi dal Concilio Vaticano II.

L'impianto di Rothenfels fa proprie le esperienze e gli insegnamenti del Bauhaus, circa l'autenticità dei materiali e la veridicità di funzione, scala e forma, nonché la riscoperta del religioso nella percezione sensoriale, nel creato. Sulla scia delle intuizioni teologico-liturgiche di Romano Guardini, Schwarz fece piazza pulita di tutto ciò che ostacolava questa visio-

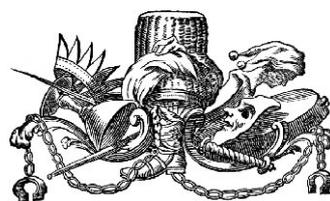
ne, e non soltanto degli ornamenti barocchi, fece demolire un camino ed imbiancare soffitto e pareti.

«Come unico arredo lo spazio ebbe cento sgabelli, piccoli dadi neri di legno. Si prese sul serio l'idea che una comunità può produrre da sé, in quanto tale, forme di spazio: è bello se lo spazio sacro si fonda totalmente sulla comunità e sul suo agire». (R. Schwarz)

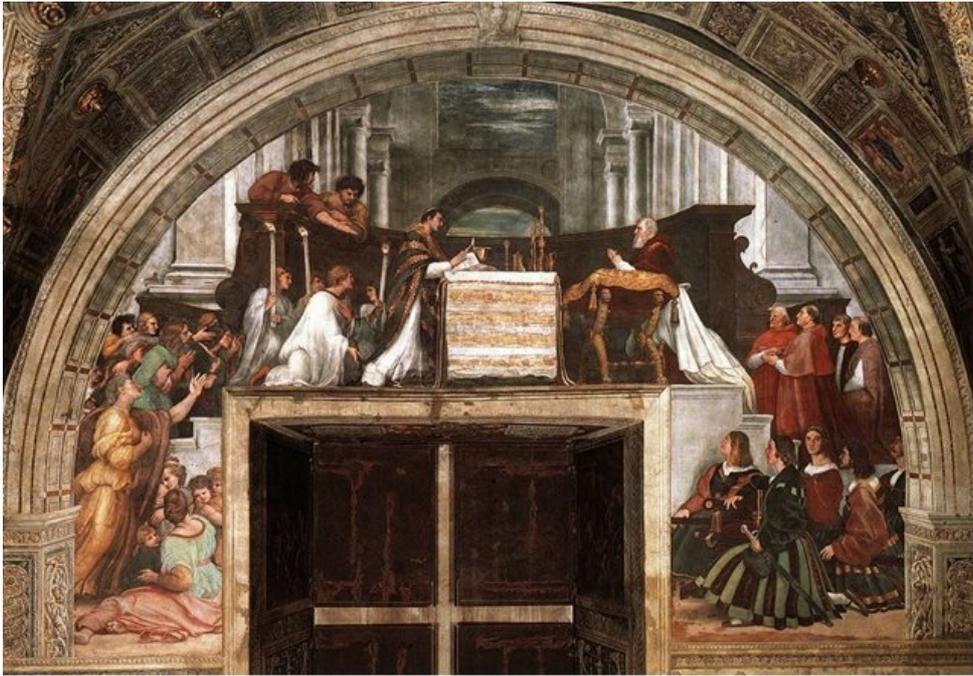
A tal proposito Romano Guardini si è così espresso: «Il vuoto correttamente articolato di spazio e superficie non è una pura negazione dell'immagine, ma il suo polo opposto. Esso si rapporta a questo come il silenzio alla parola. Non appena l'uomo si apre ad esso, vi percepisce una presenza misteriosa. Essa esprime del sacro ciò che va oltre forma e concetto».³

Se negli anni venti era ancora presto per accorgersi dei caratteri di quella rinascita che troppi allora in Germania invocavano, un decennio dopo il quadro era divenuto più chiaro (l'enciclica *Mit brennender Sorge*, di Pio XI, è del 1937, il saggio *Wotan* di Jung è del 1936); doverne parlare ancora oggi segnala un davvero grave ritardo.

MARCO BALLINI



³ Maria Teresa Giammetti, *La forma dell'acqua. Emblemi spaziali ed emblemi dello stare in uno spazio sacro*, tesi di dottorato, Napoli, 2008. Il lavoro, online a: www.fedoa.unina.it, è utile come testimonianza della vulgata in tema architettura religiosa, con perle come “i vescovi del Concilio Vaticano II approvarono la Costituzione Liturgica, con cui venne sigillata la fine del Medio Evo nella liturgia” (pag. 23).



Messa di Bolsena, affresco di Raffaello Sanzio nella Stanza di Eliodoro, 1512.

Un calice del 1998.

DI CIRO LOMONTE

Il sangue di Orvieto.

Fra gli innumerevoli miracoli eucaristici, ce n'è uno particolarmente significativo: quello capitato a Bolsena ad un sacerdote boemo, la cui fede nella transustanziazione⁴ vacillava. Non fu il primo caso nella storia e non sarebbe stato neppure l'ultimo. Ma ebbe conseguenze importanti per lo sviluppo della devozione eucaristica.

Si narra che alla fine dell'estate del 1263 (o 1264) un sacerdote di nome Pietro da Praga, tormentato dai dubbi sulla presenza reale di Cristo nel pane e nel vino consacrati, fece un pellegrinaggio a Roma per pregare sulla tomba di Pietro. Sulla strada del ritorno celebrò la messa nella chiesa di Santa Cristina

⁴ Com'è risaputo, questo vocabolo indica il mistero della trasformazione della sostanza del pane e del vino (di cui rimangono solo gli accidenti) nel Corpo, Sangue, Anima e Divinità di Gesù Cristo, che avviene al momento della consacrazione. È questo il cuore della messa, che ripropone realmente seppure in modo incruento la Passione del Signore, il suo Sacrificio sul Calvario e la sua Risurrezione.

di Bolsena. Dopo la consacrazione, al momento della frazione dell'ostia, questa si trasformò in carne da cui cominciò a gocciolare sangue in abbondanza, che impregnò il corporale e il pavimento. Il sacerdote avisò subito del miracolo papa Urbano IV, che si trovava ad Orvieto. Il pontefice dispose attente verifiche della veridicità del fatto.

A seguito dell'evento Urbano IV istituì la solennità del Corpus Domini, stabilendo che venisse celebrata il giovedì dopo l'ottava di Pentecoste. S. Tommaso d'Aquino preparò i testi per la liturgia delle ore e per la messa della nuova festività⁵.

Nel 1290 fu innalzato un imponente duomo sul luogo più alto di Orvieto, su disegno di Arnolfo di Cambio. Nella Cappella del Corporale sono custoditi ancora oggi l'ostia, il corporale e i purificatoi.

⁵ Va rilevato che Rudolf Schwarz considerava la chiesa di St. Fronleichnam (termine equivalente in tedesco a Corpus Domini), costruita nel 1930 ad Aquisgrana, una delle sue opere più riuscite. È uno dei suoi edifici religiosi più minimalisti e scarni, dove i fedeli difficilmente possono trovare un riferimento all'Eucaristia, a meno di non essere iniziati ai significati ermetici della sua architettura.

♣ Il sangue sulle creature alate.

La penultima strofa dell'inno *Adoro te devote*, attribuito a S. Tommaso d'Aquino, recita così:

*Pie pellicáne, Jesu Dómine,
me immúndum munda tuo sángine,
cujus una stilla salvum fácere,
totum mundum quit ab ómni scélere.*

*O pio pellicano, Signore Gesù,
purifica me, immondo, col tuo sangue,
del quale una sola goccia può salvare
il mondo intero da ogni peccato.*

Il testo fa riferimento alla leggenda secondo cui il pellicano ridona la vita ai figli morti ferendosi e nutrendoli con il proprio sangue⁶. Una sola goccia del Sangue sparso nella Passione da Gesù, vero Dio e vero Uomo, sarebbe stata sufficiente a riparare tutti i crimini, gli odi, le impurità, le invidie di tutti gli uomini di tutti i tempi, passati e futuri.



*Sagrada Família, facciata della Natività,
particolare del pellicano.*

Secondo un'altra versione, forse nata osservando gli adulti che – per dare da mangiare ai loro piccoli i pesci che trasportano nella sacca – curvano il becco verso il petto, i pellicani si lacerano il torace per nutrire i pulcini col proprio sangue. Il pellicano è divenuto pertanto il simbolo dell'abnegazione con cui

⁶ Cfr ISIDORO DA SIVIGLIA, *Etymologiae*, XII, 7, 26.

si amano i figli. Per questa ragione l'iconografia cristiana ne ha fatto l'allegoria del supremo sacrificio di Cristo, salito sulla Croce e trafitto al costato, da cui sgorgarono il sangue e l'acqua, fonte di vita per gli uomini.

La leggenda, divenuta simbolo cristiano, ha dato origine ad un grande numero di opere d'arte sacra. Il pellicano che nutre i suoi piccoli si trova raffigurato anche alla sommità della Facciata della Natività nella Sagrada Família di Antoni Gaudí a Barcellona, insieme all'uovo con le iniziali JHS, alle stesse iniziali inchiodate a una croce e portate in trionfo da una folta schiera di angeli e all'albero della vita, simbolo dell'unico vero *axis mundi* che è il corpo di Cristo.

Il sangue versato dal Signore sul Calvario coinvolge l'intero cosmo, più che un semplice calice (il mitico Graal) che qualcuno avesse messo sotto la Croce per raccoglierlo. E in particolare commuove le creature che assistono attonite all'evento attorno al quale ruota la storia dell'umanità.

È suggestiva a tal proposito un'altra leggenda, che ha come protagonisti ancora dei volatili: il fringuello, il cardellino e il pettirosso.



*Volta sul presbiterio della chiesa di Maria SS. delle Grazie
a Isola delle Femmine (PA), affresco di Vincenzo
Ventimiglia, 1994 (foto di Guido Santoro).*

Secondo i bestiari medievali questi tre uccelli, mossi da pietà davanti a Cristo crocifisso, tentarono di strappare le spine della co-

rona che gli cingeva il capo. Nel compiere l'impresa rimasero feriti e bagnati dal sangue di Gesù, che colorò in tal modo le loro piume (il fringuello e il pettirosso sul petto, il cardellino sulla testa). Nell'arte cristiana il cardellino è associato alle spine e ai cardi. Denota anche fertilità e ardimento. Nella pittura rinascimentale, il bambino Gesù è spesso rappresentato con in mano un cardellino, che indica la sua futura sofferenza e morte. Il fringuello è anche simbolo di allegria e scherzo giocoso per il suo canto melodioso.

Questa pia tradizione fu ripresa nel 1994 negli affreschi che Vincenzo Ventimiglia, pittore e scultore figurativo, dipinse nella chiesa di Maria SS. delle Grazie, a Isola delle Femmine, un comune in provincia di Palermo. Dalla sua opera nacque l'idea di realizzare dei vasi sacri collegati alla stessa leggenda.



Particolare dell'affresco (foto di Guido Santoro).

♣ Il calice della quarta goccia.

Esaminando la storia dell'oreficeria sacra, un'arte di antichissima tradizione, si notano nei calici alcune costanti. Nei primi secoli dell'era cristiana venne rielaborato il modello di calice da vino della mensa classica, arricchendolo opportunamente in relazione all'infinita dignità del mistero celebrato. Il manufatto metallico è composto da tre parti



Calice della quarta goccia, Ciro Lomonte, 1998
(foto di Guido Santoro).

essenziali: una base tornita insieme al fusto; un nodo, che serve da impugnatura; la coppa, che nel tempo è stata impreziosita aggiungendo una sottocoppa all'esterno, per favorire un'opera di decorazione con cesello, smalto, incisioni e incastonature di gemme preziose.

L'interno della coppa vera e propria era abitualmente dorato. Presto si stabilì infatti la norma di impiegare un metallo non ossidabile laddove le suppellettili liturgiche (questo valeva anche per la patena, la pisside e il piattino) venivano a contatto con le specie eucaristiche.

Le tre parti sono tenute fisse insieme da un perno che le attraversa all'interno, nascosto ulteriormente da una lastra che ricopre la base. Il perno è una lunga vite a cono rovesciato con filettatura che veniva lavorata a mano. La parte superiore è saldata alla coppa, aumentandone la tenuta con una rondella più larga; quella inferiore è fissata alla base del fusto con un dado. Questo sistema (almeno nella tradizione siciliana) consente una

manutenzione pressoché perenne del manufatto, che può essere smontato per ripulire o ridorare qualche parte, o per interventi di restauro più radicali.

Con il termine “decorazione” non intendiamo un abbellimento giustapposto all’oggetto. La vera architettura non è costituita mai solo da struttura e materiali ostentati, come uno scheletro (elegante ma pur sempre insufficiente) senza carne e senza pelle. Il vero ornamento è coesistente all’organismo architettonico. In qualche modo esso “deve” esserci e non può essere tolto senza mettere a repentaglio la vita dell’opera. In effetti anche una suppellettile liturgica è una piccola architettura. In questo caso il concetto di design, così come si è sviluppato dal Bauhaus in poi, risulta riduttivo. Esso va bene per prodotti industriali di uso comune, non per oggetti carichi di significato e con esigenze funzionali complesse, che richiedono una progettazione e una realizzazione artigianale anche quando vengono riprodotti in serie. Sono molti gli attori di questo processo: l’architetto, il teologo, lo scultore, l’argentiere (sotto questo nome si riassumono molteplici specializzazioni). Non è un caso che esponenti della famiglia Gagini, a Palermo, fossero argentieri. O che da una bottega di argentieri messinesi nascesse l’architetto Filippo Juvara. Il prodotto finale è tanto più bello quanto meglio si affrontano tutti questi aspetti nella fase di ideazione e di realizzazione.

Nel 1998 decidemmo di tentare un esperimento di svecchiamento delle forme nel solco della tradizione. Volevamo realizzare un calice la cui linea consentisse un impiego attuale delle tecniche classiche. L’argentiere che lo produsse era [Pietro Accardi](#), il cesellatore [Benedetto Gelardi](#), entrambi di Palermo.

Il nostro proposito era quello di rappre-

sentare un fiore apertosi sul Calvario ai piedi della Croce, nel quale fosse stato riversato il Sangue di Cristo. O almeno una quarta stilla, oltre alle tre che colorarono per sempre i tre piccoli volatili. Base, nodo e sottocoppa vennero disegnati rispettivamente come radici, foglie e calice del fiore. Quest’ultimo fu ideato con una prima corona di sepalì e una seconda di petali, che insieme adornano la coppa. Uno degli elementi originali di questo calice è quindi la presenza di due sottocoppe invece dell’unica tradizionale.

Uno dei nostri riferimenti progettuali è quello che l’Accascina definisce calice di tipo “madonita”⁷, diffuso nel XV secolo. Questa particolare denominazione nasce dalle ricerche che la studiosa effettuò sulle suppellettili custodite in piccoli paesi delle Madonie. In tutti i calici esaminati si riscontrano dei consueti motivi di bottega di chiara derivazione barcellonese, come le foglie intorno alla coppa, grani di rosario e il contorno mistilineo della base. Chiarificatrici, per coloro che potrebbero considerare gli artigiani palermitani dei meri copiatori di opere straniere, sono le parole dell’Accascina: «Per gli oggetti di culto furono presenti modelli barcellonesi, per i calici, per le navette, per le custodie, ma esiste sempre un margine differenziale che consente di collocare l’opera a Palermo, e non a Valenza o a Barcellona o a Gerona. Per i calici, ad esempio, i consueti motivi di bottega (...) acquistano rinnovato valore nella perfetta tecnica che comunica vibrante freschezza di linfa alle foglie che formano la corolla intorno alla coppa»⁸. Gli elementi decorativi caratteristici di questa tipologia sono una base con contorno mistilineo, un grosso nodo esagonale, le foglie di cardo attorno alla coppa. Abituamente questi calici vennero pro-

⁷ Cfr. MARIA ACCASCINA, *Oreficeria di Sicilia dal XII al XIX secolo*, Flaccovio, Palermo 1974, p. 152.

⁸ *Ibidem*, p. 146.

dotti nella capitale del Regno di Sicilia (molto attiva in questo campo, insieme a Messina, Acireale e Catania) e recano pertanto il marchio con lo stemma di Palermo (l'aquila con le ali verso il basso) e la sigla RUP (Regia Urbs Panormi).

Anche se le foglie di cardo sono una componente intrigante dei calici madoniti, il disegno di questi ultimi combina elementi scultorei tardogotici e rinascimentali con elementi di architettura, a volte un po' rigidi. Nel nostro caso abbiamo preferito ispirarci a forme vegetali più naturali e meno stilizzate (radici, foglie, sepal, petali), alla ricerca di una soluzione unitaria e simbolica.

Tutte le parti sono d'argento 800‰, anche la coppa, che è stata dorata dentro e fuori. Sono state impiegate lastre di 7/10 di mm per le parti lisce. Quelle cesellate sono di 1 mm.



Pisside della quarta goccia, Ciro Lomonte, 1998 (foto di Guido Santoro).

Insieme al calice disegnammo anche una pisside. In questo caso provammo a proporre un bocciolo — ancora chiuso — del fiore che avrebbe aperto i suoi petali sotto la Croce. Già la coppa del calice aveva una sagoma ovoidale. La coppa e il coperchio della pisside hanno la forma di un uovo. Anche in questo caso le sottocoppe cesellate con petali e

sepal sono due. È tutto argento, ad eccezione dell'interno dorato della coppa. Pisside e calice sono frutto di un esperimento e come tali perfettibili. Esso è servito a comprendere meglio la natura delle cose. Una figura che sarebbe stato importante coinvolgere (e così abbiamo fatto in opere successive) è il “modellista”, che in alcuni casi è meglio che sia un vero e proprio scultore.



La pisside aperta (foto di Guido Santoro).

✿ Riscoprire il trascendente attraverso le cose più materiali.

Il razionalismo teologico ha messo in dubbio la presenza reale di Gesù Cristo sotto le specie eucaristiche. Alla ricerca di un fantomatico “spirito dei tempi” sono state elaborate forme “moderne” anche per le suppellettili liturgiche, che sono divenute segni delle elucubrazioni cerebrali dei loro autori e non più simboli veri dei misteri celebrati.

Il razionalismo architettonico di Rudolf Schwarz, dom Hans van der Laan e tanti altri ha generato opere coerenti con quel tipo di riflessione teologica⁹. L'indifferenza della forma rispetto al materiale ha prodotto risultati sempre più aberranti: calici di ceramica, di terracotta, di “pietra ollare”, di vetro, di

⁹ Resta da approfondire, fra gli altri argomenti, il rapporto fra il Romano Guardini de *I santi segni* e i progetti di Schwarz.

alabastro trattato come se fosse plastica. E in un recente concorso di design liturgico è stato premiato un set di suppellettili di plastica. Tutto ciò senza tenere conto non solo della bellezza del manufatto ma anche della sua funzionalità, perché ci sono materiali che assorbono il vino trasformato in Sangue, con scarso rispetto della dignità della sua natura divina.

Nel 2004 è stato promulgato un documento della Santa Sede che cerca di porre rimedio a questi abusi.

«I vasi sacri destinati ad accogliere il Corpo e il Sangue del Signore, siano rigorosamente foggiate a norma di tradizione e dei libri liturgici. È data facoltà alle Conferenze dei Vescovi di stabilire, con la conferma della Santa Sede, se sia opportuno che i vasi sacri siano fabbricati anche con altri materiali solidi. Tuttavia, si richiede strettamente che tali materiali siano davvero nobili secondo il comune giudizio di ciascuna regione, di modo che con il loro uso si renda onore al Signore e si eviti completamente il rischio di sminuire agli occhi dei fedeli la dottrina della presenza reale di Cristo nelle specie eucaristiche. È pertanto riprovevole qualunque uso, per il quale ci si serva nella celebrazione della Messa di vasi comuni o piuttosto scadenti quanto alla qualità o privi di qualsiasi valore artistico, ovvero di semplici cestini o altri vasi in vetro, argilla, creta o altro materiale facilmente frangibile. Ciò vale anche per i metalli e altri materiali facili ad alterarsi»¹⁰.

Ma perché appellarsi ancora alle normative¹¹ in un'epoca in cui è tramontato lo stesso concetto di autorità? Anche alla liturgia si possono applicare le considerazioni di Benedetto XVI.

¹⁰ CONGREGAZIONE PER IL CULTO DIVINO E LA DISCIPLINA DEI SACRAMENTI, Istruzione *Redemptionis sacramentum*, su alcune cose che si devono osservare ed evitare circa la Santissima Eucaristia, Roma, 25 marzo 2004, n. 117.

¹¹ Su questo tema si veda MASSIMO DEL POZZO, *Luoghi della celebrazione "sub specie iusti"*. Altare, tabernacolo, custodia degli oli sacri, sede, ambone, fonte battesimale, confessionale, Giuffrè editore, Milano 2010.

«È interessante, a questo proposito, quello che mi ha detto l'arcivescovo di Dublino. Diceva che il Diritto penale ecclesiastico sino alla fine degli anni Cinquanta ha funzionato; certo, non era completo – in molto lo si potrebbe criticare –, ma in ogni caso veniva applicato. A partire dalla metà degli anni Sessanta semplicemente non è stato più applicato. Dominava la convinzione che la Chiesa non dovesse essere una Chiesa di diritto, ma una Chiesa dell'amore; che non dovesse punire. Si spense in tal modo la consapevolezza che la punizione può essere un atto d'amore. In quell'epoca anche persone molto capaci hanno subito uno strano oscuramento del pensiero. Oggi dobbiamo imparare nuovamente che l'amore per il peccatore e l'amore per la vittima stanno nel giusto equilibrio per il fatto che io punisco il peccatore nella forma possibile ed appropriata. In questo senso nel passato c'è stata un'alterazione della coscienza per cui è subentrato un oscuramento del diritto e della necessità della pena. Ed in fin dei conti anche un restringimento del concetto di amore, che non è soltanto gentilezza e cortesia, ma che è amore nella verità. E della verità fa parte anche il fatto che devo punire chi ha peccato contro il vero amore»¹².

Nel Novecento è stata dismessa una quantità impressionante di suppellettili d'oro e d'argento¹³. Nel migliore dei casi esse sono state vendute ad antiquari per pochi soldi, il che per lo meno le rende recuperabili con il tempo. Ma spesso manufatti di valore inestimabile – anche solo dal punto di vista artistico – sono stati fusi per recuperare il metallo!

C'è stata indubbiamente un'evoluzione nella comprensione del mistero eucaristico e nella definizione del relativo dogma. Ma si

¹² BENEDETTO XVI, *Luce del Mondo. Il Papa, la Chiesa e i segni dei tempi. Una conversazione con Peter Seewald*, Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 2010, p. 47.

¹³ Un resoconto sconcertante su quanto avvenuto a Vienna negli anni Cinquanta del secolo scorso si trova in HEIDEMARIE SEBLATNIG, *Hetzendorf e l'iconoclastia della seconda metà del 20° secolo*, Facultas Verlags- und Buchhandels AG, Vienna 2010.

può affermare che tutti i santi, pur essendo vissuti in momenti storici diversi e avendo sviluppato personalità e carismi differenti, hanno avuto in comune nella loro vita l'esercizio eroico delle virtù teologali, che si è manifestato in particolare in un grande amore per Dio Figlio (Emmanuele, Dio-con-noi) che rimane nell'Eucaristia, nascosto ai sensi più che a Betlemme, a Nazareth, sul Golgota, ma realmente presente e operante in ogni frammento di pane e in ogni goccia di vino consacrati.

Si comprende pertanto la sofferenza di chi ha visto maltrattare il SS. Sacramento.

«È penoso, figli miei, vedere come si butta dalla finestra un tesoro secolare. Non per quanto può avere di valore umano, ma per ciò che perde il culto di Dio: perde in splendore, in affetto, in sacrificio. Bisogna insegnare alla gente che non si può prendere un vaso sacro e adibirlo a usi profani, così come è indecente trasformare un confessionale in cabina telefonica o in gabbia per gli uccelli. A chi può venire in mente di trasformare un tabernacolo in mobile-bar o in portacarte? È diabolicamente assurdo; anche dal punto di vista artistico è indice di pessimo gusto. Ogni oggetto liturgico è fatto per un fine determinato e bisogna fare in modo che tutti continuino a svolgere la loro missione. E, se possibile, arricchendoli, riempiendoli d'amore»¹⁴.

Ad una sperimentazione incontrollata, guidata dalla ricerca dell'innovazione e del cosiddetto aggiornamento, hanno fatto seguito una trascuratezza ed una sciatteria generalizzate. Entrare oggi in tante sacrestie e osservare come vengono preparate le messe causa una profonda tristezza. Invano si cercherebbero gli eleganti veli copricalice e le borse del corporale con i colori liturgici del giorno. Abbondano invece lini orribili (cor-

porali, purificatoi, manutergi, ecc.), mal reazzati, mal lavati, mal stirati.

Sembrano lontanissimi i tempi in cui il card. Ildefonso Schuster, arcivescovo di Milano beatificato nel 1997, visitava le parrocchie e controllava minuziosamente come veniva curata la liturgia. Portava in tasca delle forbici e se trovava tovaglie d'altare poco decorose le tagliava in modo da costringere il parroco a sostituirle con altre degne del loro scopo.

Qualcuno potrà ritenere esagerato tutto ciò, anche in nome della "povertà evangelica". Ma si sbaglia:

«Gli innamorati non si regalano pezzi di ferro e sacchi di cemento, ma cose preziose: quanto hanno di meglio. Quando loro cambieranno parere, lo cambieremo anche noi»¹⁵.

Al di là del valore convenzionale dei metalli e delle pietre preziose, influenzati da speculazioni e accaparramenti di gruppi o istituzioni del mondo della finanza, essi vanno utilizzati per la loro convenienza con la natura di segni delle suppellettili liturgiche. E il loro disegno dev'essere rispettoso dello scopo del manufatto e della materia impiegata.

CIRO LOMONTE



¹⁴ SALVADOR BERNAL, *Mons. Josemaría Escrivá de Balaguer. Appunti per un profilo del Fondatore dell'Opus Dei*, Edizioni Ares, Milano 1985, p. 354.

¹⁵ SALVADOR BERNAL, *op. cit.*, p. 353.

La scacchiera degli Stili Architettonici.

DI NIKOS A. SALINGAROS

Prima pubblicazione *Il Covile* N°320 del 18.4.2006, poi raccolto in *Antiarchitettura e demolizione. La fine dell'architettura modernista*, Libreria Editrice Fiorentina, 2007.

Questo saggio propone un modello geometrico per visualizzare insieme i diversi stili architettonici. In questo modo possiamo meglio percepire la relazione tra di loro e capire come alcuni siano evoluzioni di altri. Come si fa in ambiente scientifico, rappresentare le cose d'interesse aiuta enormemente nell'esplorazione della loro struttura e qualità. La rappresentazione è il primo passo verso la classificazione che riunisce diversi fatti in un insieme organizzato e che permette una concettualizzazione più completa.



I. IL DIBATTITO SUGLI STILI ARCHITETTONICI

Dopo aver seguito un lungo dibattito sugli stili architettonici, volevo provare a chiarire alcune cose. È un argomento permeato da molte contraddizioni, e non è facile riconoscere i veri elementi costitutivi. Non è neanche facile identificare una linea continua di pensiero. Molti che intervengono nel dibattito, anche se pensano in modo chiaro su un argomento, sono disorientati su di un altro piuttosto vicino. Se gli esperti sono confusi, come proporre una comprensione della materia ai cittadini interessati?

Non abbiamo qui una questione di interesse soltanto accademico: il dibattito sugli stili architettonici cresce d'importanza ogni gior-

no. Riguarda i progetti per edifici notevoli come nuovi musei, strutture universitarie, sale da concerto, stazioni ferroviarie, aeroporti e chiese. Queste ultime non sono di secondaria importanza, perché è su questo tema che il recente dibattito si è acceso. «Le chiese costruite in stile architettonico contemporaneo sono veramente adatte al loro uso sacro?». Una domanda che impone di valutare la relazione tra lo spazio costruito dall'uomo e il rapporto degli esseri umani con Dio. Non è una domanda banale, non riguarda mere questioni estetiche, ma va al fondamento della capacità umana (o invece il rifiuto testardo) di trascendere il mondo fisico.

Benché queste domande sono troppo difficili da risolvere, posso almeno proporre un modello che ci permette di visualizzare gli stili e la relazione fra loro. Sul questo modello, il dibattito stilistico si può giocare con una chiarezza che si perde se si continua ad utilizzare il vecchio modo di pensare a queste cose. Ecco il modello: «la scacchiera degli stili architettonici».



2. IL MODELLO SCACCHIERA NEL PARCHEGGIO

Immaginiamo una scacchiera posata per terra in un parcheggio aperto (vuoto) molto grande, come quello dell'IKEA (quando il negozio è chiuso). Vorrei sottolineare la grandezza della scacchiera, comparata con quella dell'asfalto del parcheggio. Alla scala del parcheggio, la scacchiera è trascurabile; è persa nella vasta superficie dello spazio circostante. In termini statistici non esiste, perché troppo piccola. Ma in termini di infor-

mazione organizzata è forse l'unica parte del parcheggio che concentra l'ordine. Il resto è uno spazio nero e vuoto, mentre la nostra scacchiera forma 64 bei quadrati contrastanti entro di sé.

Nel modello qui proposto, la scacchiera raccoglie e rappresenta gli stili architettonici vivi: cioè, quelli che contengono la vita nella sua complessità organizzata. Ogni quadrato corrisponde ad un stile architettonico distinto, evoluto dalle società tradizionali. La «vita» architettonica è una qualità matematica misurabile: una complessità ordinata che aiuta a connettere forme, spazi e superfici col nostro sistema percettivo. Qui parlo di qualcosa di più di una superficiale connessione visiva. Ogni forma, sia viva o morta, evoca una risposta dell'anima umana, originata metà dal sistema neuronale percettivo (occhio, orecchio, ecc.) e metà dal sistema neuronale cerebrale (memoria, concezione innata del mondo, ecc.). Tutto insieme si connette all'essere umano.

A mio parere, gli stili architettonici che hanno vita e che danno vita sono pochi, ma ancora infiniti. Come comprendere questa contraddizione del linguaggio ordinario ... pochi ma infiniti ... ? Vediamo la scacchiera. Possiamo mettere tutti gli stili architettonici vitali nella scacchiera — il numero 64 dei quadrati non importa; è soltanto per giocare. Assegniamo ogni quadrato ad uno stile architettonico adatto alla vita ed alle sensibilità umane. Cominciamo con lo stile Classico. Poi, con lo stile Romanico, Buddista, Cinese, Bizantino, Armeno-Siriano, Catalano, Gotico, Primo Islamico, Hindu, Seljuk, Khmer, Azteco, Tardivo Islamico, Ottomano, ecc. riempiamo altri quadrati. Supponiamo di aver assegnato metà della scacchiera a stili già esplorati dall'uomo durante la sua storia fino ad oggi. L'altra metà della scacchiera rimane vuota, in attesa che inventiamo nuovi

stili vivi da aggiungere alla classificazione.

Ogni stile, ogni quadrato della scacchiera, rappresenta una infinità di costruzioni possibili. Questa possibilità infinita, ma dentro il limite della scacchiera, non finisce con gli stili tradizionali. C'è ancora una ricchezza di stili architettonici innovativi e inaspettati, sconosciuti: manca soltanto l'immaginazione di alcuni giovani architetti di talento per scoprirli.



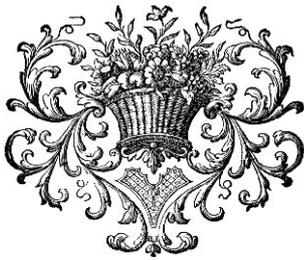
3. STILI ARCHITETTONICI FUORI DELLA SCACCHIERA

Fin qui, in questa discussione, forse anche gli architetti contemporanei sono d'accordo con il modello. Mi spiace dover dividere la compagnia, ma è conseguenza inevitabile dell'enunciazione della mia tesi seguente: gli stili architettonici contemporanei non sono nella scacchiera, si situano invece in luoghi molto lontani, da qualche parte nel parcheggio.

La ragione è che la maggioranza degli stili architettonici recenti, dal primo modernismo fino a quelli che oggi fanno mostra di sé nei giornali d'architettura, non esprimono la vita. Non sono relazionati alle qualità intrinseche (matematiche) della vita. Parlo di questo nel mio libro *Una Teoria dell'Architettura*. Non posso ripetere qui la dimostrazione, perché troppo lunga. Questi temi sono affrontati nel libro magistrale di Christopher Alexander *La Natura dell'Ordine*.

Ormai, se il lettore segue il nostro modello, è ovvio che esistono un'infinità di stili architettonici che non meritano di essere nella scacchiera, malgrado i desideri più ferventi degli architetti contemporanei, dei loro so-

stenitori nei posti accademici (scuole d'architettura) e dei media d'architettura (critici, giornali, televisione, premi d'architettura). Loro immaginano di continuare la pratica storica dell'architettura, immaginano di completare la scacchiera con nuovi stili, ma si sbagliano: i loro stili sono persi nello spazio vuoto, alieno, inumano. È ancora un errore fondato sull'orgoglio, perché questi architetti non capiscono in quale maniera si sbagliano, e non sono neanche capaci di realizzare che si sbagliano. Agiscono sotto una convinzione quasi religiosa, sicuri di promuovere un futuro liberato dai vincoli del passato. Invece è solo un futuro distaccato della vita.



4. ANALOGIA TRA SCACCHIERA E LA TERRA

La scacchiera può anche rappresentare la nostra Terra situata nello spazio. Un piccolo pezzo di materia (soltanto la superficie della Terra è abitata) vive nello spazio astronomico. Non sappiamo dove altrimenti esiste la vita, forse non esiste da nessun'altra parte. Fino ad oggi dobbiamo supporre che la nostra scacchiera (scusatemi, la nostra Terra) è l'unico luogo nell'universo che sopporta la vita. Forse troveremo domani dei segnali radio provenienti da una forma di vita nel pianeta Arcturus nella costellazione di Andromeda, ma non è ancora successo.

Perché la vita non esiste in altri luoghi dell'universo? Semplicemente, non ci occorrono le condizioni di complessità organizzata per sopportare la vita. Nello spazio vuoto fa

troppo freddo, non c'è abbastanza ricchezza chimica e non esiste una densità di materia sufficientemente alta. In altri pianeti del nostro sistema solare si trovano materia e composti chimici, ma o manca l'acqua, o l'atmosfera od altre cose essenziali per la vita. O, più importante, a volte la presenza di composti chimici nocivi o di condizioni fisiche estreme non permette lo sviluppo chimico che conduce alla formazione di molecole organiche abbastanza complesse.

Torniamo all'architettura. Il minimalismo corrisponde alle condizioni estreme nello spazio vuoto. Non c'è niente là. Certamente non c'è la vita. La «poesia» delle forme pure, minimaliste, è una poesia senza parole, dunque vuota di senso. Il minimalismo è morto perché non è stato mai vivo. È la morte del freddo estremo, il freddo dello spazio extra-terrestre. Altri stili architettonici non-minimalisti mancano di qualcosa di essenziale alla vita architettonica. Manca l'organizzazione, la complessità, la ricchezza visuale e tattile delle superfici o qualcosa di analogo.

Molti altri stili contemporanei non sono vuoti, ma contengono elementi nocivi e ostili alla vita. Spiego questo nel libro *Ambiente e Antiarchitettura*. Non basta avere complessità: bisogna organizzarla in modo molto speciale prima che emerga la vita. Quindi, tutti questi stili oggi di moda risiedono, nel nostro modello, fuori della scacchiera. Fanno parte dello spazio del parcheggio, un paragone per lo spazio così vuoto e senza vita dell'universo fisico. La parte morta è infinita ma veramente senza limite.



5. IL TERRORE DELLA CREATIVITÀ ARCHITETTONICA

Possiamo utilizzare il modello scacchiera nel parcheggio per chiarire alcuni punti del dibattito architettonico. Molti architetti interessati ad un'architettura vivente hanno adottato elementi di stili tradizionali, come lo stile Classico. È uno stile che ha avuto successo per millenni. Ai nostri giorni, alcuni, pochi, architetti, come Léon Krier, costruiscono nuovi edifici belli che assomigliano a quelli del passato. Di fronte ad un attacco estremamente ostile da parte degli architetti accademici, i nuovi Classicisti trovano nei metodi del passato, anche adattati ai nuovi materiali, uno strumento utile per creare un ambiente costruito più umano. Questo non si faceva da decenni.

Nondimeno, stiamo concentrandoci su un solo quadrato della scacchiera. Il Classicismo è soltanto uno stile, dunque un quadrato nel modello. Ci sono tanti altri stili, molti conosciuti, altri ancora non esplorati, con cui si può costruire un mondo umano. Le persone a cui non piace il Classicismo a volte sono terrorizzate perché credono che l'unica opzione siano gli stili contemporanei. Niente affatto. Si tratta di un malinteso fondamentale, una falsa opposizione «Classicismo *versus* Stili Contemporanei». In realtà non si tratta di una opposizione tra due stili, piuttosto la classificazione di un numero infinito di stili diversi. La differenza importante è che il Classicismo rimane nella scacchiera, mentre gli Stili Contemporanei di moda si trovano fuori.

Lo stile Classico non deve piacere a tutti: è soltanto uno dei molti stili viventi. L'essenziale sarebbe di riconoscere le qualità di vita nello stile Classico, per dopo applicarle (e non necessariamente con la tipologia dell'architettura Classica) all'ambiente costruito. Si

possono utilizzare nuovi materiali per simulare lo stile Classico? Perché no? Non è obbligatorio costruire in pietra e legno, anche se sono belli. Non propongo una falsificazione dei materiali. Una volta che un architetto capisce profondamente la complessità della struttura vivente, può utilizzare tutti i materiali in maniera innovativa, ognuno nel suo proprio luogo.

Il terrore agisce in un altro modo ancora. Dopo decenni di indottrinamento dagli architetti modernisti, siamo pronti a reagire in maniera subcosciente contro ogni applicazione delle tipologie storiche. La scacchiera, cioè l'architettura viva, è stata vietata come fonte di metodi per costruire oggi. Sì, suona ridicolo, ma dobbiamo scontare una reazione severamente negativa se vogliamo costruire un edificio che rassomiglia a qualcosa del passato. Si presume che non siamo «contemporanei», e così metteremmo a rischio tutto il nostro sviluppo tecnologico e sociale. L'architetto che osa farlo è condannato dai suoi colleghi come apostata, un «traditore» del culto. Tuttavia, è assurdo legare sviluppo tecnologico e immagini architettoniche. Lo sviluppo umano non è stato generato da edifici dallo stile modernista: questi edifici sono solo un prodotto nocivo della società industriale sviluppata, come la polluzione e il degrado dell'ambiente.

Gli architetti modernisti sono riusciti ad introdurre un legame tra il progresso e un modello temporale unidimensionale degli stili architettonici. È un trucco ingegnoso. Si tratta di mettere tutti gli stili in una linea, ordinandoli secondo la loro età, e dopo dichiarare che lo sviluppo umano funziona nella stessa maniera, in modo lineare. È veramente una icona attraente, semplice, e porta un messaggio nascosto, falso, quasi diabolico. Il vecchio è passato, inutilizzabile, come i vecchi vestiti usati che non vogliamo più. La

gente non realizza che la visione comune dell'evoluzione degli stili architettonici è basata su un grande pregiudizio, perché influenzata da questo modello ingannevole. Il modello, avviato come schema nel nostro subcosciente, determina la nostra interpretazione dell'architettura. Però, è una triste verità.

Finalmente, non si deve confondere gli stili contemporanei inumani con stili umani innovativi. Esistono in spazi distinti. L'innovazione conduce in molte direzioni: o verso la vita o fuori della vita. La classificazione scacchiera segue delle caratteristiche matematiche e non ha niente a fare con l'estetica. Tutti gli stili umani si trovano nella scacchiera, mentre gli stili inumani si trovano fuori, nel parcheggio, nello spazio vuoto e privo di vita.



6. ARCHITETTURA CONTRO L'UMANITÀ

Con le nostre conoscenze scientifiche, siamo pronti di costruire un mondo nuovo, bello e umano. Soltanto che gli architetti di oggi non possono farlo. Sono quasi tutti addestrati al culto della contemporaneità, privi di conoscenze scientifiche e privi di connessione con l'anima umana. La loro formazione scolastica è stata orientata verso la costruzione di forme astratte, senza riferimento agli esseri umani, al nostro sistema neuronale, biologico. Gli architetti non pensano come noi, non come l'altra gente normale.

Per grande sfortuna, alcuni architetti che hanno imparato delle conoscenze scientifi-

che adesso stanno applicandole per distruggere ancora più l'ambiente. Cioè, pretendono di giustificare i loro mostruosi edifici e disegni con parole scientifiche e matematiche: e la gente inghiotte tutto perché suona bene e appare profondo. Ma, come ho dimostrato nei miei libri, si tratta di un grande imbroglio fatto alla società. Tutti questi disegni molto alla moda sono fuori e molto lontani dall'architettura viva, mancano loro le qualità degli edifici che possiedono la vita e che possono connettere con gli esseri umani. Gli edifici costruiti secondo delle supposte teorie biologiche si situano sempre nel parcheggio del nostro modello, nel vuoto sterile. Non appartengono alla vita. Ma com'è che un edificio fondato sull'analogia con le forme biologiche può essere morto?

Lo so che è difficile per un qualunque lettore credere che un architetto celebre, quando parla dei suoi edifici che ricordano forme biologiche, dice delle sciocchezze. Infatti, questo architetto non capisce niente di biologia, vede soltanto una somiglianza superficiale. Non era formato per apprendere la struttura dei sistemi biologici e complessi. Non ha conseguito una laurea di biologia, ha visto soltanto alcune immagini nei libri di biologia. La sua formazione nella scuola di architettura consisteva nel vedere soltanto immagini senza capire di che si trattava. Un essere umano formato solo sulle immagini visuali, televisive, risulta di conseguenza un uomo che ha perso contatto con la realtà. Le facoltà di Architettura formano delle persone distaccate dalla vita, dando loro allo stesso tempo l'arroganza del culto. Adesso questi architetti vogliono imporre la loro irrealtà su di noi.



7. LA NEUROFISIOLOGIA PLASMA L'ARCHITETTURA TRADIZIONALE

L'aspetto debole del nostro modello, secondo alcuni architetti, è che sembra che siamo noi a vietare tanti stili innovativi. Così, si può rivolgere il nostro stesso argomento contro di noi e dichiarare che siamo noi i cattivi, perché proibiamo l'innovazione architettonica: l'esplorazione libera dello spazio sconosciuto degli stili architettonici.

Per capire meglio la situazione, dobbiamo seguire la nascita e l'emersione storica degli stili tradizionali. Come sono evoluti a rappresentare una tale complessità visuale e strutturale? L'ornamento non è necessario dal punto di vista strettamente utilitaristico, ma è necessario per definire un'architettura viva. Ovviamente, l'uomo ha sviluppato tecniche e tipologie nel costruire il suo ambiente a base della sua neurofisiologia. Volevamo sempre costruire forme e superfici che ci fanno stare meglio, e non il contrario. Il nostro corpo e i nostri sensi riconoscono le strutture adatte, che dispongono di una similarità fondamentale con la nostra struttura. Il benessere fisiologico e psicologico è basato sulla consanguineità con l'ambiente. Tale affinità è possibile soltanto se l'ambiente è strutturato con una complessità molto speciale. Questa complessità è la qualità comune a tutti gli stili architettonici tradizionali e vernacolari — cioè, tutti gli stili che si situano nella scacchiera.

È soltanto nell'era dell'industrializzazione che si sono aperte nuove direzioni, provocate dai prodotti e materiali industriali. Non è largamente conosciuto quanto l'architettura modernista e i suoi seguaci siano sospinti dalla produzione di materiali industriali: un movimento con lo scopo principale di promuovere il consumo e dunque tutta un'industria.



8. BIOFILIA E SALUTE

Lo scienziato americano Edward Wilson va molto a fondo nella sua convinzione che l'essere umano è legato alle altre forme viventi tramite il materiale genetico. Wilson introduce il termine «biofilia» per denotare il legame molto stretto tra noi e il nostro ambiente. Esaminando il corpo umano come si è formato nel passato preistorico, ritiene che il ricordo di quegli antichi luoghi sia conservato nella memoria ereditaria e che noi cerchiamo in modo inconscio di riprodurli nel nostro ambiente contemporaneo.

Le qualità del nostro ambiente primordiale originale, cioè una savana con alberi distanziati, è matematicamente complessa in modo molto preciso. È la stessa complessità frattale che si trova nella struttura biologica (per esempio, il polmone). Riconosciamo la stessa complessità, o la sua assenza, nelle strutture costruite. Dove c'è, sentiamo bene, e dove non c'è, sentiamo male. Un ambiente totalmente alieno, privo di questa complessità, contribuisce alle patologie, abbassando la nostra resistenza attraverso l'aumentato stress, il quale indebolisce il nostro sistema immunitario. Gli ambienti morti si fanno malati.

Possiamo connetterci con ciò che è vivo. Lo stesso meccanismo si connette ai sistemi inanimati che hanno la stessa complessità organizzata. Dunque, i quadrati della scacchiera sono punti privilegiati nello spazio astratto degli stili architettonici.



9. LA VITA COME CENTRO DELL'UNIVERSO

Il modello scacchiera implica un'importanza molto speciale per la vita, e per noi. Nell'universo infinito, sappiamo che soltanto la superficie di un piccolo pianeta nutrice la vita. Alcuni scienziati considerano la Terra come un organismo gigante vivo: l'ipotesi «Gea». La Terra vive.

Per analogia, tra gli infiniti stili architettonici possibili, ci sono soltanto quelli nella scacchiera che sopportano la vita umana in senso completo. Ogni altro è alieno all'uomo, quindi alla vita. Cercare l'innovazione è una buona cosa, soprattutto per un architetto, ma cercarla in luoghi morti non aiuta l'umanità. Si deve cercare nella scacchiera. Questa è definita come centro fondamentale, punto centrale del nostro universo. Perdere il centro significa perdere il nostro fondamento nel mondo.

Senza che l'abbia voluto, questa analisi si è sviluppata in direzione filosofica, ecologica, anche religiosa. La struttura vivente definisce il centro dell'universo, almeno per noi. L'universo non è relativo. Il ruolo dell'uomo è veramente qualcosa di molto speciale nell'universo infinito. Il ruolo dell'architettura vivente, tradizionale e vernacolare di ogni paese e di ogni cultura, gioca questo ruolo nell'ambiente costruito. È qualcosa di sacro. Non si deve mai proclamare che è «fuori moda», e che si può distruggerlo per dopo costruire edifici più moderni. La modernità

non dev'essere una pestilenza che annienta tutto quello che tocca.

Così la Terra è speciale. Abbiamo la responsabilità di mantenere la vita nella Terra, perché non c'è altro luogo nell'universo con vita. La modernità non crea la vita, e facciamo molto attenzione che non la rimpiazziamo con la morte. Non abbiamo il diritto di rovinare il pianeta, di sacrificare specie animali e piante all'altare del dio denaro. Non abbiamo il diritto di distruggere vecchie edifici, vecchie chiese, il cui valore a volte non possiamo capire con le conoscenze disponibili oggi. Domani, quando ci sveglieremo, sarà troppo tardi.



10. CONCLUSIONE: RAPPRESENTARE GLI STILI

Ho esposto qui un modello geometrico nel quale ogni stile architettonico si trova posizionato in un piano dello spazio astratto. Per illustrare i miei risultati, ho semplificato questo modello, sviluppato precedentemente nel libro *Una Teoria dell'Architettura*. Il modello rappresenta un modo molto visuale di pensare la diversità degli stili. C'è anche una metrica nello spazio del modello, perché è evidente quali stili sono «vicini» e quali «lontani» uno agli altri, e quali sono evoluti di altri stili più vecchi.

Anche se un lettore non è d'accordo con le mie conclusioni sugli stili architettonici, nel sostenere quali hanno qualità di «vita» e qua-

li non ne hanno, rimane l'idea di un modello che rappresenta gli stili in una geometria astratta.

Credo che il problema di confrontare gli stili possa essere risolto in questa maniera. Utilizzando un tale modello geometrico, non si deve continuare a credere alla grande impostura che il modernismo e i suoi derivati che formano gli stili contemporanei sono un progresso inevitabile, e che tutti gli stili tradizionali sono destinati alle spazzatura. Finalmente, fornisce una risposta alla propaganda dei media e dell'accademica architettonica. Dobbiamo convincere anche i cittadini che tutto era un inganno colossale. Nonostante tutto, forse il male è troppo grande, troppo brutto e troppo allarmante per essere accettato.

Come è possibile che siamo arrivati fin qui? Noi, gli educati, avanzati in tante scienze e tecnologie? Noi che abbiamo sviluppato la bomba termonucleare e abbiamo letto il DNA dell'uomo? Non è possibile che operino nella nostra società architetti (e non parlo di pochi, parlo della maggioranza) che distruggono le qualità di vita, smantellando la caratteristica essenziale della vita? Che distruggono le forme, la materia stessa, per poi ricostruire degli incubi morti. E come mai i nostri più grandi esperti hanno accettato tutto questo come un meraviglioso progresso? E anche la Chiesa finanzia (con evidente auto-soddisfazione) la costruzione di edifici morti in cui uno cerca invano qualche segno d'un Dio che immaginiamo regalare la vita all'uomo.

Semplicemente posso ricordare altri tempi nei quali mali terribili sono avvenuti, con la maggioranza del popolo che era d'accordo. Sempre le menzogne proclamano lo sviluppo della società, la «liberazione» dal passato soffocante, per fare accettare il male, la con-

danna e la morte violenta come necessità. Soltanto dopo che la società (o il paese, o il continente) sarà distrutto, realizziamo che le parole dei salvatori, le promesse seducenti erano solo menzogne. E noi ci siamo lasciati manipolare come stupide bestie. È così facile credere alle truffe.

NIKOS A. SALINGAROS



Bibliografia

Christopher Alexander, *The Nature of Order: Books One to Four*, Center for Environmental Structure, Berkeley, 2002-2005.

Léon Krier, *Architettura: Scelta o Fatalità*, Laterza, Roma, 1995.

Nikos A. Salingaros, *A Theory of Architecture*, Umbau-Verlag, Solingen, 2006. Il Capitolo 9, *Fondamentalismo Geometrico*, è stato tradotto in italiano: *L'Inventario della Fierucola* (Firenze) No. 24-25-26 (Agosto 2003), pagine 24-38. Pubblicato in linea: *Il Covile* N° 108/2002.

Nikos A. Salingaros, *Antiarchitettura e demolizione. La fine dell'architettura modernista*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze, 2007.

Edward O. Wilson, *Biofilia*, Mondadori, Milano, 1985.