

DOTTORATO DI RICERCA:  
TEXTO Y CONTEXTO CULTURAL  
DEL PROYECTO ARQUITECTONICO

BARCELONA, 1999

ESTRATTO DI TESI:  
UNA FILOSOFIA PER  
L'ARCHITETTURA

di: Paolo Genova

«Oggi, a Barcellona, si affida all'architetto il compito di rigenerare culturalmente il centro storico della città attraverso un progetto moderno, senza uno studio antropologico, sociale, storico. L'architetto diventa il protagonista senza tener conto della gente, delle abitudini... degli altri soggetti professionali. Ma in questo senso non è neppure auspicabile una politica che si sostituisca al compito dell'architettura; è l'architetto che deve implicarsi politicamente, perché il suo lavoro rientra in un quadro dialogicamente generale (come cambia la condotta della gente quando cambia la forma urbana?). Oggi, però, ci si sottrae al riconoscimento di questa implicazione. Sarebbe divertente chiedere ad un architetto di raffigurare l'immagine che ha delle persone che andranno a vivere nei suoi edifici, cosa fanno... come si vestono...».

Con queste considerazioni, il professore Josep Muntañola Thornberg<sup>1</sup> concludeva il primo ciclo di lezioni del dottorato 1997-98 sul tema *Testo e contesto culturale del progetto architettonico (impatto sociale e storico)*, un laboratorio di ricerca sulle relazioni tra il progetto architettonico e il suo contesto culturale, in un momento difficile e al tempo stesso interessante per l'architettura moderna. In questo capitolo riporterò alcune discussioni e alcuni concetti che ho annotato durante le lezioni Spagnole, in cui si esplorano le strategie retoriche e poetiche dell'architettura. Strategie che permettono di costruire una modernità specifica e connotata per ogni luogo, evitando le trasformazioni omogenee e incoscienti che distruggono le culture autoctone, e anzi, rafforzando la qualità della vita sociale e individuale all'interno di un tessuto di spazi urbani e rurali.

Già Aristotele sosteneva che *la base dell'etica è l'architettura, e che lo spazio è relazione con gli altri*. Questi concetti vengono oggi ripresi da una moderna filosofia ebraica che considera lo spazio come qualcosa di domestico, personale, ospitale, accogliente; e cerca la base della tolleranza nella metafisica e nella costruzione dello spazio<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Josep Muntañola è cattedratico alla *Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona (ETSAB)*, di cui è stato direttore negli anni 1980-84, così come fu direttore del *Departamento de Proyectos* negli anni 1985-92. Attualmente esercita la sua professione a Barcellona, impartendo un programma di dottorato alla ETSAB e corsi di progettazione.

<sup>2</sup> Cfr. Emmanuel Levinas (Lituania, 1906-1995) naturalizzato francese, filosofo e talmudista. Fra le sue opere principali: *The Theory of Intuition in Husserl's Phenomenology* (1930), *Exigence and Existents* (1947), *En Découvrant l'existence avec Husserl et Heidegger* (1949), *Totality and Infinity* (1961), *Otherwise Than Being or Beyond Essence* (1974). Walter Benjamin (1892-1940), filosofo e critico letterario tedesco.

La scrittura e la parola sono parte della nostra percezione e ogni volta che si parla tra persone si modifica la filosofia. Platone disse: – cominciamo a scrivere – e questo è un momento critico, perché “congeliamo” il pensiero ma al tempo stesso pensi meno perché potrai farlo successivamente<sup>3</sup>.

L'architettura è come una scrittura. Allora, bisogna essere esatti e consapevoli nel trattarla.

Italo Calvino ci mostra come si deve leggere la narrativa, quale struttura si riconosce in un racconto<sup>4</sup>. Milan Kundera fa la stessa cosa.

*Poetica e retorica* sono due aspetti insiti nel processo di produzione artistica e quindi, anche, nel processo architettonico; l'una come espressione delle intuizioni creative e suggestive, l'altra come abilità di argomentarle con logica e persuasione.

La retorica dà abilità, ma non qualità; la qualità è data dalla sensibilità poetica dell'oggetto;

poetica ↔ retorica

D'altronde, la poetica è in relazione con l'ambiguità che produce una riflessione poetica estetica;

poetica ↔ ambiguità

allora, maggior ambiguità porta ad una maggiore catarsi; cioè ad un'alterazione della realtà che permette di comprendere meglio la realtà stessa;

ambiguità → catarsi.

Il filosofo italiano Carlo Sini<sup>5</sup> ha scritto il libro: *Filosofia e scrittura*, un saggio che trae spunto da una lettera di Platone scritta a un suo discepolo riguardo a un viaggio a Siracusa – città ideale ma “falsa” –. Sini parte da questo episodio per studiare una filosofia contemporanea.

Evidenzia 3 linee filosofiche<sup>6</sup>

- cibernetica
- storiografica
- ermeneutica

e sostiene che occorre prestare attenzione a tutte e tre, senza dimenticare, però, di accettare anche il progresso e l'innovazione. Inoltre, afferma che dobbiamo pensare, e sottolinea che nessuna di queste tre linee filosofiche è pensare.

Allora cerca una filosofia che nasca dall'esercizio della pratica. In questo modo si recupera una filosofia moderna: cioè pensando, andando oltre all'apparenza<sup>7</sup>.

Sini si domanda: – *Noi cosa conosciamo?* – Nel senso che la realtà è molto più complessa della sua rappresentazione, quindi occorre fare attenzione alla fede (cieca) che si pone in queste rappresentazioni<sup>8</sup>.

<sup>3</sup> È ciò che accade all'architetto, ancor più se utilizza le tecnologie informatiche nella fase di ideazione, perché è portato a demandare ad un momento successivo l'affinazione del disegno e la risoluzione dei problemi connessi al progetto, col rischio però di non ritornare sull'argomento e quindi di lasciarli incompiuti.

<sup>4</sup> Penso in particolare a *Lezioni Americane*, in cui si cimenta sui concetti di leggerezza, rapidità, esattezza, visibilità, molteplicità, consistenza.

<sup>5</sup> Carlo Sini (Bologna, 1933) è ordinario di Filosofia teoretica all'Università Statale di Milano. Accademico dei Lincei, membro dell'Institut International de Philosophie, è condirettore di «Paradosso» e collabora con vari quotidiani. Fra le sue opere: *Il pragmatismo americano* (1972), *I segni dell'anima* (1989), *Filosofia e scrittura* (1994), *Scrivere il silenzio* (1994), *Il silenzio e la parola* (1995/2), *Etica della scrittura* (1996/2).

<sup>6</sup> *Cibernetica*: studia la comunicazione, la trasmissione di segnali e stimoli; *storiografica*: analizza con fare critico e metodologico la storia; *ermeneutica*: interpreta testi e documenti mantenendone l'unità strutturale.

<sup>7</sup> Negli anni '60, nello studio di Mies van der Rohe dove lavorò anche Muntañola, c'era uno studente che per quattro anni fece solo dei modelli di particolari dello stesso pilastro. Un lavoro artigianale, un po' come fa Enric Miralles con la sua super-produzione di modelli, che è una sensibilità poetica sull'empirico.

Una *filosofia della tecnica*, insomma, che oggi è poco dibattuta ma è molto importante.

Come posso con un progetto cambiare il modo di progettare? con una pittura cambiare il modo di dipingere? In effetti le “pratiche” non sono separate l’una dall’altra, e la realtà che ci influenza è appunto l’insieme di tutte le pratiche.

Aristotele – che sempre rivolta il punto di vista – direbbe che, oggi, tutta questa attenzione alla tecnica e alla pratica va bene, se però si ha in mente anche una filosofia, un’etica. Questo è molto importante per il filosofo architetto.

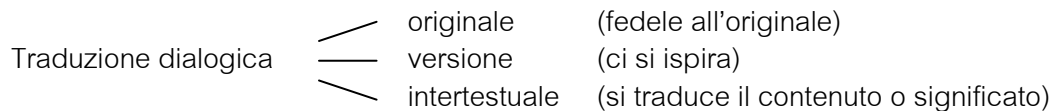
## LA TRADUZIONE

La spiegazione, la traduzione, è già all’interno delle cose; come il marmo contiene già la scultura. Lo scultore deve vederla.

Carlo Scarpa e Francesco Venezia non rinunciano alla propria personalità nel tradurre un linguaggio architettonico antico. Questo richiede uno sforzo enorme.

Enric Miralles, non dialoga con tutto ciò che è presente, non dialoga con ciò che considera “brutto”, e cerca di mettere tutta la cultura del luogo nella sua opera.

La traduzione *dialogica* di un testo, può avvenire secondo differenti impostazioni:



*Originale*: può avere vari livelli di “fedeltà”. Carlo Scarpa segue il testo originale, però rifiuta di copiare l’originale dove manca; non lo inventa, però approfitta di tutto il linguaggio che il testo gli offre.

*Versione*: è il caso di chi sostiene che, affinché si intenda l’originale, bisogna cambiare. Però l’originale è sempre sottinteso; ci si ispira.

*Intertestuale*: nel teatro di Shakespeare, e in quello greco, ci sono sempre un protagonista e un antagonista. In architettura dov’è l’antagonista? Forse in un edificio moderno e antico al tempo stesso, o in una casa moderna in una strada antica.

In architettura la finalità è costruire e abitare; esistono, poi, infinite relazioni: cultura, sociologia, geografia... ma l’architettura è l’unica disciplina che tratta di *forma* e di *uso*. Quindi la poetica deve derivare da questo. La poetica include anche una lettura del contesto.

Leon Battista Alberti dice: – *la piazza sta alla forma urbana come il patio sta alla casa*.

L’architettura non è “virtuale” come la parola o la pittura; non si può differire nel tempo una costruzione, cioè non posso imporla oggi pensando che fra cinquanta anni la gente capirà.

## IL PROCESSO COMUNICATIVO

Denominazione e connotazione appartengono entrambe al processo comunicativo, se manca uno di questi due aspetti non c’è neppure comunicazione. La parola è il movimento (la comunicazione) del linguaggio.

Esiste una relazione fra:

---

<sup>8</sup> Come nel caso degli strumenti grafici e iconografici che utilizza l’architetto: la “virtualità” deve essere al servizio della realtà e non viceversa, la tecnologia al servizio della precisione.

*dialogica*<sup>9</sup> ↔ intertestualità ↔ problematica

Il filosofo russo Mikhail Bakhtin<sup>10</sup> ribalta un concetto importante, dice: – facciamo uno studio della poetica come *dialogica*, il linguaggio sarà poi un caso particolare di questa poetica.

Egli sostiene che il significato di quello che si dice è in funzione del contesto, dell'intertestualità, di quello che gli altri stanno dicendo; e non è all'interno della struttura del linguaggio<sup>11</sup>. La *dialogica* può anche essere all'interno di un monologo (edificio), dipende dalla complessità del testo.

La poetica è un fatto al di sopra del linguaggio (metalinguistico). E' possibile decostruire un testo e ricostruirlo tradotto, e perdere così la poetica (oppure no, se lo faccio bene). Anche con piccoli cambiamenti nella struttura è possibile creare cambiamenti enormi dialogicamente (come per una parola in una legge), e a volte è difficile riconoscerli. Ma chi opera nell'ambito di una disciplina deve saper riconoscere questi cambiamenti.

Bakhtin fornisce uno studio teorico di questa *dialogica*.

Interrelazioni nel processo comunicativo<sup>12</sup> :

	ESTETICA	SCIENZA	POLITICA
PREFIGURAZIONE	poetica	epistemologia	etica
CONFIGURAZIONE	legge estetica	legge scientifica	legge politica
RAFFIGURAZIONE	retorica	scienza sociale	politica

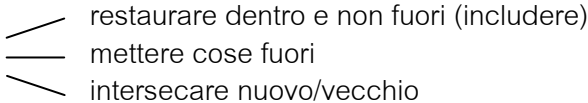
⏟  
arte (figurativa)

## IL RESTAURO ARCHITETTONICO

Secondo Bakhtin, la cultura è relazione tra i vari livelli di comunicazione (dialogica).

Il significato viene da tutto il contesto, non dal linguaggio in sé<sup>13</sup>. Poi, è vero, c'è un codice linguistico che permette di accedere ad un codice poetico recondito.

Vediamo il restauro come fenomeno di *trasferimento*, come relazione fra due linguaggi, a diversi livelli:

- livello SINTATTICO (scientifico) 
  - restaurare dentro e non fuori (includere)
  - mettere cose fuori
  - intersecare nuovo/vecchio
- livello SEMANTICO - nel *trasferimento* fra due architetture, col mio linguaggio spiego la cultura dell'altro, o viceversa (dialogo tra un edificio e l'altro; nuovo/vecchio)<sup>14</sup>. Per trasferire il linguaggio tra uno e l'altro, anzitutto bisogna leggere l'altro!

<sup>9</sup> L'uso del dialogo come mezzo espressivo.

<sup>10</sup> Mikhail Bakhtin, critico letterario e filosofo russo (1895-1975), lavorò nell'ambito di un omonimo circolo culturale, che tutt'oggi è impegnato nella pubblicazione della sua vastissima opera, continuata e raccolta negli anni del suo esilio.

<sup>11</sup> Questo è ciò che fa anche Dostoevskij, e a questo arriva anche Walter Benjamin.

<sup>12</sup> *Prefigurazione*: comparsa dei motivi destinati ad uno svolgimento ulteriore; *Configurazione*: il modo di presentare la struttura di un oggetto; *Raffigurazione*: rappresentazione per mezzo di immagini, associazioni, o simboli.

<sup>13</sup> Miralles, col suo linguaggio, replica al contesto (all'edificio a lato).

<sup>14</sup> A Parigi, nell'Ottocento, per ottenere il permesso di costruire un edificio, bisognava presentare un modello in scala dell'edificio proposto e di quello a lato. Oggi, dalla facciata di questi modelli, è quasi impossibile stabilire quale edificio fu costruita prima e quale dopo; è un esempio di *dialogica* ben riuscita.

Il problema non è il contrasto tra linguaggi, ma del *trasferimento* che si produce. Come nelle traduzioni teatrali che vengono attualizzate: occorre fare attenzione a non scadere nella parodia o nel *kitsch*.

Quando è *kitsch*? Quando è ironico? Quando destrutturato? Bakhtin lo dice in letteratura, noi vogliamo farlo in architettura.

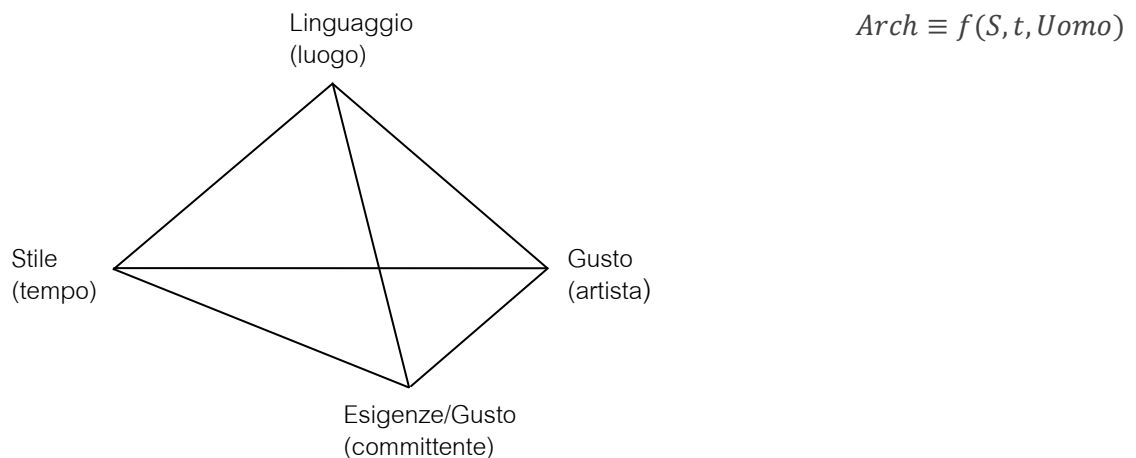
- livello PRAGMATICO (la pratica) - come si inizia, come si finisce, gli operatori... se è all'interno di una grande scala di recupero... (è l'equivalente di usare la prima o la terza persona in letteratura).

Sia *decostruendo*, sia facendo una buona *ermeneutica* del testo (Bakhtin) – cioè mantenendone l'unità – posso comunque arrivare a capire il significato di un testo, vedere ciò che è nascosto nel testo, i significati riposti che contiene.

## IL PROCESSO DI PRODUZIONE

Per Paolo Maretto, architetto e saggista veneziano, la casa è il primogenito fatto edile dell'uomo: è la risultante di un processo produttivo che si realizza per fasi (attitudini e istanze) e prende le mosse da potenzialità naturali. La sintesi artistica è un processo del soggetto uomo, e questo processo produttivo è etico nei moventi ed estetico negli intenti.

Egli sostiene che l'architettura è funzione dello spazio, del tempo, e dell'uomo, secondo un sistema di relazioni che conducono al significato di linguaggio, di stile e di gusto:



*Linguaggio*: rappresenta il luogo (che peraltro non è mai senza tempo);

*Stile*: rappresenta il tempo (che peraltro non è mai senza luogo) cioè la traduzione del linguaggio (luogo) in un dato momento storico;

*Gusto*: rappresenta il soggetto (che non è mai senza tempo e senza spazio) cioè l'interpretazione soggettiva del linguaggio e dello stile. Ha a che vedere con la mente dell'artista, ma anche con la pratica e con le esigenze del committente.

## LE INFLUENZE ARTISTICHE

Nelle considerazioni dotte ed eclettiche dell'architetto Muntañola, è facile riconoscere le influenze moderne di artisti spagnoli-catalani come Picasso, Dalì, Mirò, sul pensiero contemporaneo e anche sull'architettura catalana.

In questo senso, per comprendere le diversità che ci contraddistinguono usando un confronto pittorico, sono significative le influenze contemporanee di artisti come Carrà, De Chirico e Morandi sulla filosofia e sull'architettura italiana dal Novecento ad oggi.

Da un lato, il cubismo spaziale e il surrealismo onirico spagnolo che permette di associare libere parole, pensieri e immagini senza freni inibitori e scopi preordinati; e dall'altra parte, la scomposizione temporale dei futuristi e la metafisica rappresentazione di ciò che è oltre l'esperienza dei sensi, con il ritorno dei soggetti classici che ricordavano l'antichità greca e romana.

L'architettura contemporanea spagnola tende verso la definizione di un *linguaggio* sensibile al contesto del progetto, al di fuori di preoccupazioni estetiche e morali, e si propone di esprimere pensieri e immagini in assenza di controllo esercitato dalla ragione convenzionale. Da Moneo a Miralles, l'architettura prova a liberare le potenzialità immaginative dell'inconscio per raggiungere uno stato conoscitivo *sur-reale*, in cui realtà e sogno sono entrambe presenti e si conciliano in modo armonico e profondo.

L'orientamento decostruzionista<sup>15</sup>, che influenza parte della produzione architettonica catalana più recente, è molto interessante, soprattutto come processo mentale nel momento di conoscenza e di intuizione creativa. Con il decostruzionismo si manifesta la volontà di convertire l'architettura in uno sforzo di coerenza rispetto alle decisioni di uso-forma assunte inizialmente. La difficoltà del processo sta nel possedere una cultura vasta, non accademica, e di elevato livello per poter ottenere risultati consistenti. Il rischio è soprattutto nel momento della sintesi formale, quando la decostruzione rischia di apparire come una mancanza a fronte dello sforzo di ricomporre ogni elemento in un'unità, che sublimi connotazione e denotazione in una forma definitiva e profonda. I risultati più interessanti si riscontrano nella mescolanza tra architettura antica esistente e decostruzionismo.

L'architettura contemporanea italiana, invece, propende verso la ricerca di uno *stile* proprio, chiaramente riconoscibile in ogni luogo, legato al tempo e alla memoria più che alla mera forma. Ha un forte legame con la cultura postmodernista (che nasce come forma di reazione alla falsa modernità avanguardista e ne critica la standardizzazione) ma di quella cultura non riesce ad avere il medesimo slancio innovatore. Si tratta di un'architettura caratterizzata da una specie di anonimato, che esercita comunque un enorme *appeal*. Da Rossi a Piano, l'architettura italiana registra un ritorno alla sua storia attraverso la tipologia e la morfologia, dove ciò che conta è la sostanza interna delle cose, la logica con cui si sviluppa l'opera dal rilevante al banale. Anche qui c'è un'attitudine a scomporre le cose, ma è più che altro uno smontarne la memoria, la loro immagine acquisita, fissata nell'immaginario, per ricomporla in una semplicità di forme che può essere esaltata dalla qualità dei dettagli.

Bakhtin concepisce una poetica metalinguistica, ma poi bisogna riconoscere i caratteri peculiari di ogni processo artistico, e allora non si può non considerare il carattere di unicità dell'oggetto architettonico. A differenza dell'arte letteraria, o teatrale, o cinematografica, in cui una traduzione mal riuscita non altera il significato e la forma del testo originale, in architettura si opera continuamente su un testo/contexto unico (architettonico o urbano). In questo modo, un restauro eseguito male, o un brutto edificio moderno in una strada antica, possono creare un danno permanente all'oggetto originale ed unico dell'intervento.

Per concludere questo *excursus* mi piace citare un'opera letteraria: *Il disprezzo*, di Alberto Moravia; la cui architettura è pervasa dalle figure di un produttore, uno sceneggiatore e un regista, impegnati nella traduzione cinematografica dell'*Odissea*.

---

<sup>15</sup> Cfr. Jacques Derrida (Algeria, 1930) filosofo francese di successo mondiale, teorico della Decostruzione. Della sua vasta produzione bibliografica, alcune delle principali opere sull'estetica e il linguaggio sono: *Khôra* (1993), *Texto y deconstrucción* (1989), *La vérité en peinture* (1978), *Marges – de la philosophie* (1972), *Positions* (1972), *La dissémination* (1972), *L'écriture et la différence* (1967), *De la grammatologie* (1967).

Un produttore che vuole un film più simile che sia all'*Odissea* di Omero... un'avventura spettacolare, una trascrizione letterale che non trascuri le meraviglie di ragazze mezze nude e mostri in cartapesta. Un regista tedesco che vuole razionalizzare il testo originale, esaminarne il meccanismo interno, smontarlo e poi rimontarlo di nuovo secondo le esigenze moderne, e trasformare così l'*Odissea* in un viaggio psicoanalitico nell'animo di un uomo, Ulisse, che teme di tornare dalla moglie che lo disprezza e, perciò, cerca nel suo subcosciente di crearsi degli ostacoli al ritorno... riducendo l'*Odissea* al livello di un dramma moderno moralistico e psicologizzante.

E poi lo sceneggiatore, nel mezzo, che aspira ad un mondo simile a quello di Omero ed è convinto che anche oggi l'*Odissea* può essere fatta come l'ha scritta Omero... letteralmente, senza andare a cercare significati occulti.

Nello scenario di villa Malaparte a Capri, lo sceneggiatore rivolge questa considerazione al regista:

«... non sono del tutto convinto. Perché l'*Odissea* potrà anche avere questo significato, non discuto, ma la qualità distintiva dei poemi omerici e in genere dell'arte classica è di nascondere tali significati e mille altri che possono venire in mente a noi altri moderni, in una forma definitiva che chiamerei profonda. Voglio dire, che la bellezza dell'*Odissea* sta proprio in questo credere nella realtà come è e come si presenta oggettivamente; in questa forma, insomma, che non si lascia né analizzare né smontare, e che è quella che è: o prenderla o lasciarla...»<sup>16</sup>.

GENOVA © 1999

---

<sup>16</sup> Jean-Luc Godard ha liberamente tradotto questo romanzo nel bel film *Le mépris* (1963), con Michel Piccoli, Brigitte Bardot, Jack Palance e il regista Fritz Lang nel ruolo di se stesso. Invece, curiosamente, la versione italiana del film fu rimontata, rimusicata e riadattata dal produttore Carlo Ponti che ne fece un film assolutamente scadente e differente. Godard disconobbe questa versione.