

//OLTRE IL FORMALISMO. COLIN ROWE E LA
RIFLESSIONE SULL'ARCHITETTURA MODERNA//

FEDERICA PAU (federpau@gmail.com)
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAGLIARI, ITALY

///

KEYWORDS: metodo, critica dell'architettura, teoria dell'architettura, estetica, filosofia hegeliana

ABSTRACT: La particolare attenzione conferita da Colin Rowe alla forma e all'occhio come unico strumento conoscitivo in architettura è fondante rispetto all'approccio metodologico alla base della critica roweiana al movimento moderno. Sebbene la comparazione delle forme di matrice wolffliniana sia dunque imprescindibile nella considerazione degli esiti a cui perviene lo studioso britannico, ad uno sguardo più attento essa risulta insufficiente. Solo attraverso uno stretto dialogo con la filosofia, e con l'hegelismo in particolare, Rowe arriverà ad affermare che l'originalità del moderno in architettura risiede esclusivamente nei suoi fondamenti teorici.

KEYWORDS: method, critique of architecture, theory of architecture, aesthetics, Hegelianism

ABSTRACT: The special attention given by Colin Rowe to the form and eye as only means of knowledge in architecture is fundamental if we consider the methodological approach underlying the Rowe's critical theory about the modern movement. Although the comparison of the forms based on Wolflin's studies is essential in regard to results obtained by the british theoretician, for a closer look it is insufficient. Only through an open dialogue with philosophy, and especially with Hegelianism, Rowe can say that the originality of modern architecture is solely in its theoretical foundations.

///

Un *connoisseur*. In questo modo, nell'*Introduzione* a *La matematica della villa ideale*, Paolo Berdini definisce Colin Rowe, teorico e critico dell'architettura assai controverso, apprezzato, ma assai poco familiare, soprattutto in Italia, e in grado di suscitare “forti reazioni su basi di conoscenze superficiali”¹. Non a caso, anche Reyner Banham, al termine di una recensione scritta nel marzo 1966 per la rivista “New Life”, definiva Rowe come l'unico critico britannico vivente o esperto di architettura a diventare non solo l'oggetto di un culto di tipo segreto, ma anche di un anti-culto².

Vero è che un'analisi dell'opera di Colin Rowe che si pretenda esaustiva non può prescindere dal considerarne la notevole capacità di resistenza intellettuale, in una lotta finalizzata alla comprensione delle credenze che sorreggono acriticamente la sovrastruttura della cultura architettonica del Ventesimo secolo.

Il leitmotiv dell'intera produzione roweiana è infatti la critica al movimento moderno in architettura, che si profila come la trattazione del problema dell'originalità teorica dell'architettura moderna e del suo fallimento. Se però i risultati cui perviene lo studioso inglese sono di notevole interesse, è anche vero che non possiamo trascurare il fatto che è propriamente il metodo utilizzato da Rowe il vero motore primo della sua teoria, senza il quale gli esiti da lui raggiunti non sarebbero stati possibili. Ci troviamo, quindi, di fronte a un caso in cui l'impostazione stessa del problema e le sue motivazioni *dirigono e costituiscono* il tema e l'oggetto di uno studio³.

Il presente articolo, che si pone come scopo l'approfondimento di alcuni nodi teorici di rilievo riscontrabili nelle pagine dell'*Architettura delle buone intenzioni*⁴, opera che segna il culmine della parabola intellettuale dell'autore, non potrà dunque esimersi da un esame ravvicinato del metodo di ricerca usato dal teorico britannico.

1. Un groviglio: il metodo roweiano

1.1. L'occhio del connoisseur

Uno sguardo d'insieme rivolto alle opere roweiane ci porta ad affermare che la caratteristica più eminente dell'intera produzione lasciataci da C. Rowe è senz'altro rappresentata dalla sua particolare attenzione per la forma. Essa segna il punto di partenza da cui muove e su cui si costruisce il metodo di cui si serve lo studioso, e pur

¹ Linder, Mark. “Dall'imprecisione pittorica alla differenza seaming”.

Parametro. <http://www.parametro.it/estratto252-253-it2.htm> (visto il 10 agosto 2010).

² Cfr., *Editor's note*, in Rowe, Colin. *As I Was Saying. Recollections and Miscellaneous Essays*. A cura di A. Caragonne. Boston: Massachusetts Institute of Technology, 1996, p. I.

³ Cfr., Berdini, Paolo. *Introduzione*, in Rowe, Colin. *La matematica della villa ideale e altri scritti*. A cura di P. Berdini. Bologna: Zanichelli, 1990, p. XIX.

⁴ Pubblicata nel 1994, la divisione in capitoli del *L'architettura delle buone intenzioni* ripropone il testo di seminari e conferenze tenuti a partire dal 1967. L'opera rappresenta il culmine della parabola intellettuale roweiana, ma fu un grande insuccesso editoriale. Cfr., Benelli, Francesco. *Introduzione*, in Rowe, Colin. *L'architettura delle buone intenzioni. Verso una visione retrospettiva possibile*. Trad. it. di S. Casini. Bologna: Pendragon, 2005, p. 9.

seguendo declinazioni differenti in seno alle diverse opere, sembra essere il minimo comune denominatore degli scritti roweiani.

È attraverso l'uso sistematico della comparazione delle forme che Rowe arriva a concludere che l'architettura moderna è una struttura formale con significati classici, intenzioni artistiche e un vocabolario che non ha niente a che fare con la prassi funzionalista⁵.

Proprio questo rapporto con la forma ci riporta, ancora una volta, alle pagine dell'*Introduzione* de *La matematica della villa ideale*, ove l'enfasi cade sull'occhio come unico strumento conoscitivo utilizzato da Rowe. L'occhio, infatti, “si alimenta della varietà delle forme quasi fossero per lui un'incessante e quotidiana necessità; una varietà [...] che egli riesce a governare grazie alla disciplina stressante del raffronto e dell'analogia”⁶. Un metodo, dunque, che pone al centro l'analisi comparativa cucita sull'eredità wölffliniana. Eppure, un'esame della produzione dello studioso inglese che si limiti a creare un collegamento diretto tra il metodo roweiano e quello wölffliniano sarebbe quantomeno semplicistica. Se è vero, infatti, che già a partire da *La matematica della villa ideale* è riscontrabile una forte influenza di Wölfflin su Rowe, è anche vero che il metodo usato da quest'ultimo somiglia maggiormente a un groviglio, di cui il filo che crea un legame con Wölfflin è senz'altro una delle direttrici principali, ma non certo l'unica.

Un discorso che si ripropone anche per *L'architettura delle buone intenzioni*, opera che, a nostro avviso, pur dimostrando una sostanziale coerenza rispetto agli scritti roweiani che l'hanno preceduta, può definirsi *spuria* per quanto concerne il metodo e che, pertanto, pone nuovi spunti di riflessione, nuovi interrogativi sui quali ci soffermeremo.

Ma ritorniamo al punto di partenza, ovvero al formalismo alla base del metodo d'indagine roweiano. Al riguardo è certamente inevitabile un riferimento al Fiedler de *L'attività artistica*, e a quel luogo dell'opera in cui l'indagine fiedleriana s'indirizza agli effetti prodotti dalle opere d'arte sulla vita sensitiva dell'uomo. Un'analisi che conduce il suo autore a postulare, in generale, che ogni oggetto percepito potrebbe “consistere unicamente nelle forme spirituali nelle quali si configurano gli effetti che ne riceviamo”⁷. La forma visiva, però, appare come la manifestazione peculiare delle arti figurative. Queste si esprimono con immagini che parlano all'occhio e la loro coerenza è il risultato della struttura a priori dell'occhio medesimo. Siamo di fronte alla teoria della visibilità pura⁸, di cui Wölfflin stesso si è servito conferendole un impulso nuovo e dando vita a

⁵ Un aspetto messo in rilievo in: Sacchi, Livio. “The Architecture of Good Intentions”. *Palladio*, a. IX, f. 18, 1996, p. 143.

⁶ Berdini, Paolo. *Introduzione*. cit., p. VIII.

⁷ Fiedler, Konrad. *L'attività artistica, tre saggi di estetica e teoria della “pura visibilità”*. A cura dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Pisa, trad. it. di C. L. Ragghianti. Venezia: Pozza, 1963, p. 138.

⁸ “Se invece ci teniamo saldamente entro i limiti della visibilità, assisteremo, nell'immediata percezione visiva, ad un decadimento della nostra coscienza ad una forma oscura di passiva contemplazione, o a un passivo ricordare, o riprodurre col pensiero la cosa veduta”. Ivi, p. 188. La *teoria della visibilità pura* ha quindi come oggetto la visione che si presenta con caratteristiche *pure, a priori*, le stesse che Kant riferisce all'attività del pensare e del volere. Dalla vista, allora, derivano attività i cui prodotti sono conoscibili senza il ricorso all'intelletto. Queste attività sono le arti visive, che parlano all'occhio. Esse indicano l'insieme delle arti figurative. Cfr., Nicco Fasola, Giusta. *Introduzione*, in Wölfflin, Heinrich. *Concetti fondamentali della*

un approccio metodologico che mira all'individuazione della generalità degli schemi ottici, basati su un'impostazione unicamente visiva, che fa uso della comparazione⁹. Un punto, quest'ultimo, non trascurabile ai fini della nostra analisi, giacché il formalismo della visibilità pura è in primo luogo un metodo critico¹⁰ e in quanto tale esso non esclude l'esercizio del confronto tra le opere.

Lo stesso approccio comparativo, mutuato dall'ambito linguistico, è stato a lungo considerato come un modello d'indagine efficace e accurato, perché in grado di comprendere la diversità dei fenomeni culturali. Già presente nella teoria dell'arte albertiana¹¹ e più tardi nelle *Lectures* sull'architettura di Soane, Wölfflin vi si avvicinerà quando, studente a Berlino di Dilthey, studierà teoria della conoscenza affrontando i temi legati al metodo filologico comparativo. Nelle lezioni wölffliniane, la comparazione attraverso la forma vedrà l'introduzione della tecnica delle due diapositive a confronto¹², che influenzerà notevolmente l'approccio metodologico roweiano.

Ma l'analisi comparativa presente nelle opere del teorico britannico non sembra essere il risultato di un unico incontro. Dobbiamo infatti considerare che il Warburg Institute, dove C. Rowe studiò tra il 1945 e il 1946, in vista del conseguimento della specializzazione in storia dell'arte, aveva visto la presenza di Fritz Saxl e Rudolf Wittkower¹³, entrambi allievi di Wölfflin ed entrambi docenti di Rowe. Grazie a costoro in Gran Bretagna si ebbe un primo vero impatto con l'analisi comparativa applicata all'architettura¹⁴.

storia dell'arte. La formazione dello stile nell'arte moderna. Trad. it. a cura di R. Paoli. Milano: Longanesi, 1953, pp. 12-14. Sull'argomento si vedano anche: Fiedler, Konrad. *Sulla valutazione delle opere d'arte figurativa*, in *Scritti sull'arte figurativa*. A cura di A. Pinotti e F. Scrivano. Palermo: Aesthetica, 2006, par. III.6, pp. 55-56; Pinotti, Andrea; Scrivano, Fabrizio. *Presentazione*, in K. Fiedler, *Scritti sull'arte figurativa* cit., pp. 17-18.

⁹ Già nelle primissime pagine dei wölffliniani *Concetti fondamentali della storia dell'arte* è rintracciabile un riscontro di questo metodo, che si alimenta del formalismo facendo uso della comparazione. Wölfflin, infatti, vi fa riferimento quando si sofferma sul confronto tra un nudo di donna disegnato dal Botticelli e un nudo disegnato da Lorenzo di Credi. Il raffronto porta Wölfflin a precisare che tra i due artisti vi è una differenza di temperamento che si avverte ovunque. Tuttavia, la concezione formale è la medesima, perché essa deriva da un preciso ideale di bellezza. Cfr., Wölfflin, Heinrich. *Concetti fondamentali della storia dell'arte* cit., pp. 39-41. Al riguardo è illuminante l'analisi presentata nella *Prefazione*, ove Wölfflin, rispondendo all'obiezione secondo cui la riduzione del problema dell'arte al problema della forma annullerebbe il valore dell'individualità artistica, fa notare che anche il corpo umano è "costruito secondo certe leggi generali, senza che per questo vengano compromessi i caratteri formali del singolo individuo". Wölfflin, Heinrich. *Prefazione alla sesta edizione*, in *Concetti fondamentali della storia dell'arte* cit., p. 33.

¹⁰ Cfr., Fondazione Centro Studi Filosofici di Gallarate. *Enciclopedia Filosofica*. vol. V, *Formalismo*. A cura di S. Bettini, P. Pagani. Milano: Bompiani, 2006, p. 4404.

¹¹ Si veda il passo del *De pictura* che Leon Battista Alberti dedica alla comparazione: Alberti, Leon Battista. *De pictura*. A cura di C. Grayson. Roma-Bari: Laterza, 1980, I, 18, pp. 34-36.

¹² Cfr., Berdini, Paolo. *Introduzione* cit., pp. XV-XVI.

¹³ Nel 1933, Saxl divenne direttore del Warburg Institute e Wittkower entrò ufficialmente a far parte della scuola. Lo storico dell'arte tedesco collaborava già con il circolo dalla seconda metà degli anni Venti, quando l'Institute aveva ancora sede ad Amburgo.

¹⁴ Un approccio metodologico che Rowe conosceva almeno dal '43, dal momento che era stato proprio lui a fare il nome di Rudolf Wittkower in vista di una conferenza su Michelangelo architetto che si sarebbe tenuta presso lo Student's Society della Liverpool School of Architecture. In quell'occasione, e fin dalle prime righe del suo intervento, lo storico dell'arte aveva chiarito la logica comparativa alla base delle argomentazioni che sarebbero state affrontate, riferendosi in particolare alla ricerca delle regole immutabili

Importante sottolineare, inoltre, che nelle mani di Wittkower la comparazione stessa rivestiva il ruolo di un puro strumento conoscitivo, che avrebbe influenzato senz'altro Rowe, l'unico suo allievo negli anni del Warburg Institute. Un metodo che avrebbe trovato applicazione, tra l'altro, nella mostra fotografica del 1941, intitolata *English Art and the Mediterranean*, curata da Wittkower stesso e da Saxl e avente come obiettivo quello di dimostrare che nel corso della loro storia, l'arte e l'architettura inglesi erano state influenzate da modelli mediterranei.

Un metodo che si sarebbe oggettivato anche nell'uso wittkoweriano del diagramma, poi ripreso anche da Rowe. Il diagramma, infatti, veniva visto come una forma di rappresentazione che, essendo svincolata dall'aspetto materico dell'edificio, si mostrava particolarmente rispondente ad esigenze teoriche. Per queste sue caratteristiche, esso poteva assurgere a strumento di ricerca¹⁵.

In questo quadro, bisogna comunque precisare che l'uso delle piante schematizzate cela la consumazione di un primo iato avvenuto tra lo storico dell'arte tedesco e il suo allievo. Una frattura che si espliciterà nella diversità degli intenti di Rowe rispetto a quelli del maestro. Se infatti Wittkower si era servito degli schemi diagrammatici per rintracciare i principi matematici e geometrici immutabili dell'architettura¹⁶, Rowe li avrebbe utilizzati in vista della comparazione formale, essendo la sua ricerca maggiormente tesa verso riflessioni di natura compositiva.

Del resto, in questa cornice, non possiamo trascurare nemmeno il fatto che il tema della persistenza delle forme fosse un orientamento ormai consolidato all'interno del Warburg Institute. Già dal 1939, poco prima dello scoppio della guerra, la Scuola aveva presentato la mostra fotografica "The Visual Approach to the Classics", che mirava a dimostrare la trasmigrazione continua di forme e motivi dalla cultura visiva antica. L'anno successivo, il 1940, una mostra sull'arte indiana veniva accompagnata da una serie di conferenze dedicate agli studi comparativi¹⁷.

Tuttavia, alla luce di una recente analisi di Antony Vidler, non possiamo trascurare che già dal 1920, la forza delle tipologie formali wölffliniane era stata resa nota in Inghilterra dalle analisi postcubiste di Roger Fry e di Clive Bell e dalle interpretazioni psicologiche di Adrian Stokes. È dunque all'impatto dovuto ai diversi approcci col metodo wölffliniano, che dobbiamo, in ultima analisi, il procedere metodologico di

ed eterne dell'architettura. Queste, dopo sei anni, sarebbero state oggetto dei *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*. Sull'argomento si legga: Benelli, Francesco. *Rudolf Wittkower e Colin Rowe: continuità e frattura*, in *L'architettura come testo e la figura di Colin Rowe*. A cura di M. Marzo. Venezia: Marsilio, 2010, pp. 97-111.

¹⁵ Un intero numero della rivista ANY è stato dedicato al rilievo teorico del diagramma dopo C. Rowe. Al riguardo si veda: "ANY", a. XXXIII, 23. Una sintesi della trattazione è contenuta in: Corbellini, Giovanni. "ANY 23. Diagram Work". *Parametro. Rivista internazionale di architettura e urbanistica*, a. XXXIV, 252/253, pp. 138-141.

¹⁶ Il riferimento è all'opera più nota di Wittkower, i *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*, ove vengono rintracciati i rapporti matematici che presiedono all'architettura rinascimentale e dalla cui applicazione si determina l'armonia degli edifici. I rapporti matematici ai quali si è fatto riferimento venivano rivelati da Pitagora e Platone, le cui idee avevano acquistato un rilievo del tutto nuovo a partire dalla fine del Quattrocento. Cfr., Wittkower, Rudolf. *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*. Trad. it. di R. Pedio. Torino: Einaudi, 1964, pp. 101-135.

¹⁷ Sul tema si veda: Mazzucco, Katia. *L'incontro di Colin Rowe con Rudolf Wittkower e un'immagine del cosiddetto «metodo warburghiano»*, in *L'architettura come testo e la figura di Colin Rowe* cit., pp. 74-75.

Rowe, la cui interpretazione sul modernismo, che ricerca precedenti formali nella storia, si dimostra contraria alla visione tecnologica e progressista del suo contemporaneo Reyner Banham¹⁸.

Un'interpretazione, quella roweiana, che rappresenta il naturale risultato di un'impostazione di metodo. Grazie ad essa il teorico britannico intesse una trama di connessioni tra edifici geograficamente e temporalmente lontani e guarda alla storia dell'architettura come a un campo di trasformazioni continue, ove ogni singolo manufatto non parla solo di sé, ma anche di tutti quelli ai quali è possibile collegarlo procedendo per continue analogie¹⁹.

Sulla base di quanto detto finora, un racconto di Peter Eisenman, tra gli allievi più noti del *connoisseur*, sembra esemplificativo. Eisenman racconta infatti che la più importante lezione di architettura impartitagli da Rowe risale a un viaggio in Italia, quando di fronte a una villa palladiana il maestro gli aveva suggerito di rimanere seduto ad osservare la facciata fino al momento in cui egli non sarebbe stato in grado di individuarvi ciò che di essa “non si può vedere”, ovvero d'interpretare i materiali lasciatici dalla storia dell'architettura facendoli interagire col presente, al di là delle contingenze, e creando legami con esso.

Andando oltre la pura contingenza, è allora possibile far emergere quello che dell'architettura non si vede, la sua struttura formale: “indagare quel campo sospeso tra una dimensione puro-visibilistica dell'architettura e la sua natura concettuale”²⁰. Un obiettivo raggiunto dal teorico inglese proprio attraverso l'uso delle comparazioni diagrammatiche, che nelle analisi roweiane possono essere assimilate all'utilizzo di lenti, il cui filtro classico permette l'interpretazione dell'architettura moderna²¹.

1.2. L'archetipo platonico della villa ideale tra Palladio e Le Corbusier

La matematica della villa ideale, il saggio roweiano pubblicato per la prima volta nel 1947 nelle pagine di “The Architectural Review”²², dev'essere letto alla luce dell'approccio metodologico comparativo. Solo all'interno del quadro analizzato, infatti, possiamo capire fino in fondo la portata del *confronto orizzontale* tra La Rotonda e ville Savoye, e, soprattutto, tra la Malcontenta e villa Stein-de Monzie a Garches.

Da un lato Palladio, dall'altro Le Corbusier. Lo scritto stabilisce una relazione tra classico e moderno, andando in direzione contraria rispetto a una questione fondamentale, ovvero al fatto che, nel periodo in cui Rowe scriveva, l'interpretazione diffusa dell'architettura moderna aveva stabilito la totale autonomia di quest'ultima rispetto a ogni tradizione stilistica precedente.

¹⁸ Vidler, Antony. *Histories of the Immediate Present. Inventing Architectural Modernism*. Cambridge – London: The MIT Press, 2008, p. 62.

¹⁹ Cfr., Marzo, Mauro. *Postfazione*, in *L'architettura come testo e la figura di Colin Rowe* cit., p. 195. Su questo punto si veda anche: Guardo, Andrea. “ANY 7/8. Form Work: Colin Rowe”. *Parametro. Rivista internazionale di architettura e urbanistica*, a. XXXIV, 252/253, p. 76.

²⁰ Ivi, p. 202 e p. 204.

²¹ La metafora è di M. Marzo. Cfr., ivi, p. 204.

²² Nel 1976 il saggio fu pubblicato nella raccolta omonima dal Massachusetts Institute of Technology.

In una prospettiva teorico-estetologica bisognerà tuttavia dare il giusto rilievo alla citazione tratta dai *Parentalia* di Wren, che il *connoisseur* fa precedere all'incipit stesso del saggio, cogliendone quei legami interni che ci portano a ipotizzare l'esistenza di un collegamento tra la teoria roweiana e l'estetica platonica.

Dovremmo allora leggere le analogie formali tra le ville palladiane e quelle corbusiane illuminandole con la distinzione wreniana di *bellezza secondo natura* e *bellezza secondo consuetudine*²³, di un bello che viene dalla geometria e “consta di uguaglianza e proporzione” e uno che, nascendo dalla familiarità e dall'uso “suscita amore per cose di per sé non amabili”²⁴. Solo partendo da questa citazione potremmo quindi capire il concetto fondamentale che emerge dal saggio, quello di *villa ideale*, che basato su principi formali, geometrici, congiunge le ville palladiane e quelle corbusiane²⁵.

E se Rowe afferma che l'accostamento delle due coppie di edifici è assai improbabile, perché ci troviamo di fronte a manufatti architettonici all'apparenza assai differenti, ciò non impedisce al suo sguardo di andare oltre i caratteri contingenti, particolari. Una volta liberate delle rispettive differenze, tramite un confronto serrato, ciò che rimane della Malcontenta e della villa di Garches è solo la forma, geometrica, che sintetizzata dal diagramma, si presta alla comparazione mostrandosi analoga. Un procedimento paragonabile a quello illustrato dal George Bataille di *The Deviations of Nature*, quando illustra il metodo fotografico messo a punto da Francis Galton per catturare la cosiddetta *faccia comune* partendo da esposizioni di immagini successive di visi diversi²⁶.

Galton aveva inventato la tecnica della *fotografia composita*, che impiegava la sovrapposizione di esposizioni multiple di profili differenti sulla stessa immagine fotografica. Nello studio dedicato a tre sorelle, per esempio, i profili venivano sovrapposti l'uno sull'altro con l'intento di far emergere una sorta di immagine genotipica familiare, che si sarebbe mostrata una volta che, sovrapposte le fotografie, le differenze fossero state cancellate. Galton aveva allora fornito la tecnica fotografica attraverso cui le differenze potevano essere rese in termini di variazioni. Allorché queste ultime fossero state paragonate ed eliminate, tutto ciò che sarebbe rimasto alla fine sarebbe stato un ordine essenziale nascosto, non presente in alcun individuo in particolare, ma sottinteso a tutti gli individui²⁷.

È esattamente un'analogia forma essenziale ciò che emerge dal confronto tra la Malcontenta e la casa Stein a Garches. Le parole *matematica* e *ideale* presenti nel titolo ci mettono in guardia sul loro significato ultimo e creano un legame diretto con la *bellezza naturale, geometrica*, cui si riferisce l'epigrafe di Wren. Così, se negli ambienti frequentati dal Palladio era opinione comune che la matematica fosse il fondamento della proporzione ideale, anche Le Corbusier esprimeva posizioni simili al riguardo. Non

²³ Cfr., Rowe, Colin. *La matematica della villa ideale*, in *La matematica della villa ideale e altri scritti* cit., p. 3.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Si veda anche Vidler, Antony. *Histories of the Immediate Present* cit., p. 79.

²⁶ Cfr., Bataille, George. *The Deviations of Nature*, in *Visions of Excess. Selected Writings, 1927-1939*, Minneapolis: Manchester University Press, 1985, p. 55.

²⁷ Per il confronto con il metodo fotografico galtoniano si veda: Lynn, Greg. “New Variations on the Rowe Complex/Nuove variazioni sul complesso Rowe”. *Parametro*. <http://www.parametro.it/estratto252-253-it2.htm> (visto il 9 ottobre 2010).

stupisce allora che le due ville, appartenenti a due mondi diversi, rappresentino blocchi di volume corrispondente, abbiano le stesse misure e un'analogia struttura delle campate, mostrino la medesima distribuzione tripartita di linee di sostegno e palesino un ritmo alterno d'intervalli spaziali doppi e singoli²⁸. In altri termini, se considerate secondo *la bellezza naturale* esse richiamano lo stesso ideale formale.

Ma vi è di più. Rowe scrive infatti: "Per ciò che attiene alla geometria, si può dire che entrambi gli architetti si siano avvicinati a un archetipo platonico di villa ideale"²⁹. Il pensiero e l'estetica platoniche ci riportano quindi non solo alla distinzione tra un mondo reale e uno ideale, ma anche a quelle pagine del *Simposio* in cui viene presentata la bellezza che, presente in un corpo qualsiasi, è sorella del bello presente in tutti gli altri corpi, giacché ognuno di essi partecipa della medesima idea di bellezza³⁰. Un'idea che, rimandando alla proporzione e all'armonia, *informa*, dunque conferisce forma, al fare architettonico.

Dalla comparazione roweiana *katà anàlogon* emergono allora le forme archetipiche, metafisiche, cui il *connoisseur* dà il nome di mito³¹. Un mito condiviso che determinerebbe ogni architettura. Leggeremo allora in chiave platonica l'affermazione roweiana secondo cui se è vero che i principi della fisica presiedono all'architettura, è altrettanto vero che in essa s'insinuano i problemi primi della metafisica³².

1.3. Il bipolarismo della critica ne *L'architettura delle buone intenzioni*

Alla luce dei diciotto anni che separano la raccolta *La matematica della villa ideale* da *L'architettura delle buone intenzioni* è nostro dovere valutare la coerenza interna o le eventuali prese di distanza che riguardano il metodo utilizzato dal *connoisseur* nel passaggio dalla prima alla seconda opera. Al riguardo, non possiamo trascurare il testo dell'*Addendum 1973*, nel quale Rowe individua i limiti dell'approccio wölffliniano scrivendo:

Una critica che cominci con profili approssimativi e che poi proceda all'identificazione delle differenze, che cerchi di stabilire come lo stesso motivo generale possa subire trasformazioni, seguendo la logica (o la coercizione) di specifiche strategie analitiche (o stilistiche), è, presumibilmente, wölffliniana in origine; e i suoi limiti dovrebbero essere evidenti³³.

Un'affermazione, questa, che viene *ridimensionata* se si prosegue la lettura, giacché C. Rowe, ribadendo il valore dell'analisi critica comparativa, asserisce che lo stile

²⁸ Cfr., Rowe, Colin. *La matematica della villa ideale* cit., p. 5 e pp. 11-14.

²⁹ *Iv* i, p. 20. L'aspetto del platonismo nella teoria roweiana è stato sommariamente affrontato da Monica Centanni: Centanni, Monica. *Per una iconologia dell'intervallo. Tradizione dell'antico e visione retrospettiva in Aby Warburg e Colin Rowe*, in *L'architettura come testo e la figura di Colin Rowe* cit., pp. 60-61.

³⁰ Cfr., Platone, *Simposio*. A cura di G. Colli. Milano: Adelphi, 1979, 210-210b, p. 81.

³¹ Cfr., Rowe, Colin. *Letter: On Precedent and Invention*, in *As I Was Saying* cit., p. 356.

³² Rowe, Colin. "L'insegnamento dell'Architettura in USA. Argomenti, idee, persone. Una conferenza per esplorare correnti alternative". *Lotus International*, f. 27, 1980, p. 44.

³³ Rowe, Colin. *Addendum 1973*, in *La matematica della villa ideale e altri scritti*. cit., p. 25.

wölffliniano ha in sé dei meriti, dati dal fatto che esso, rivolgendosi solo alla vista, non richiede alcun tipo d'erudizione, ma è accessibile a tutti.

Sebbene nelle pagine dell'*Introduzione* de *L'architettura delle buone intenzioni* Francesco Benelli propenda a mettere in evidenza la sostanziale coerenza roweiana nell'esercizio del metodo à la Wölfflin, non possiamo non prendere in considerazione anche il punto di vista opposto. Espresso da Paolo Berdini nel saggio intitolato *Confronti inaspettati: osservazioni sulla retorica comparata di Colin Rowe*³⁴, esso pone in evidenza la distanza metodologica che intercorre tra il saggio roweiano del '94 e *La matematica della villa ideale*. Se il primo scritto, infatti, procede per il tramite di una *critica esterna* che dal testo si espande al contesto non trascurando l'idea, il contenuto dell'architettura moderna, il secondo si serve di una *critica interna*, ovvero si limita all'esame del testo ed è attento al solo formalismo³⁵.

Tenendo conto di queste due letture, senza peraltro accettare in toto né l'una né l'altra, la tesi che qui si sostiene, come accennato in precedenza, è che, se confrontato con la linearità della logica formale comparativa adottata ne *La matematica della villa ideale*, il procedimento metodologico de *L'architettura delle buone intenzioni* è *spurio*. Nei primi due capitoli di quest'opera, rispettivamente intitolati “Epistemologia” ed “Escatologia”, infatti, possiamo rilevare un cambiamento di metodo sbilanciato palesemente sulla *critica esterna*, eppure sarebbe una grave mancanza se evitassimo di segnalare che all'interno del testo è riscontrabile una successiva ricaduta nella *critica interna*, fedele al metodo comparativo wölffliniano. La raccolta di conferenze e seminari che scandiscono la divisione in capitoli del libro, sembra, in altre parole, ricalcare esattamente l'andamento dell'*Addendum 1973*, ove a un primo riconoscimento dei limiti della comparazione formale, segue il momento in cui se ne pongono in evidenza i meriti.

L'ermeneusi che risulta dal bipolarismo metodologico presente nell'opera roweiana del 1994, pur muovendosi tra due approcci metodologici diversi, palesa una tecnica d'investigazione sottile, che va oltre l'apparenza dell'oggetto indagato. Se consideriamo il saggio nel suo rapporto con *La matematica della villa ideale* non possiamo allora non dar ragione al Berdini quando scrive che nella teoria architettonica roweiana, la critica interna si apre a quella esterna, registrando una sorta di progressione in base alla quale, una volta analizzato l'oggetto nel suo esser per sé, si sente l'esigenza di rivolgere la sua attenzione al di fuori dell'oggetto stesso. È quanto accade nei primi capitoli de *L'architettura delle buone intenzioni*. E tuttavia, l'analisi dell'opera non deve trascurare, a nostro avviso, l'esistenza di un secondo movimento, che risolve nuovamente la critica esterna in quella interna. In particolare, nel capitolo intitolato “Iconografia”, la logica analogico-comparativa richiama di nuovo in causa Palladio e Le Corbusier, per poi spingersi oltre, alla comparazione tra l'uomo vitruviano e *Le Modulor*, a quella tra il tavolo-mensola della Ville Savoye e *La scacchiera* di Juan Gris, fino a intessere una griglia di rapporti orizzontali che investono i dettagli oltre che l'insieme. Seguendo questo tipo

³⁴ Berdini, Paolo. *Confronti inaspettati: osservazioni sulla retorica comparata di Colin Rowe*, in *La critica operativa e l'architettura*. A cura di L. Monica e G.C. Argan. Milano: Unicopli, 2002. Ringrazio il Dr. Silvio Carta per la cordiale segnalazione di questo saggio.

³⁵ Per questa distinzione, già presente in Argan, si veda: Berdini, Paolo. *Confronti inaspettati: osservazioni sulla retorica comparata di Colin Rowe*, in *La critica operativa e l'architettura* cit., pp. 128-129.

di lettura, i due passaggi descrivono, a nostro avviso, un circolo ideale, il cui centro è senz'altro occupato dal testo dell'*Addendum*.

In quest'ottica, possiamo senz'altro dar ragione a Berdini quando sostiene l'esistenza di una dialettica interna al formalismo roweiano, ma non si può non sostenere con Benelli, che anche l'opera del '94, sia pur in parte, si serve dell'approccio analitico orizzontale wölffliniano. Una considerazione che si appoggia sulla complementarità dei due approcci, la quale stabilisce che l'analisi del contesto è senz'altro funzionale a quella del testo³⁶.

2. Un Hegel despiritualizzato

2.1. Come un pezzo di *Geistesgeschichte*

Rimane in sospeso un interrogativo non trascurabile: se l'architettura moderna, sulla base dell'analisi roweiana, mostra affinità formali con i manufatti architettonici del passato, dove risiede la sua originalità, per lungo tempo attribuita al suo porsi come negazione della tradizione? La risposta a questo quesito rimanda al sottofondo teorico del movimento moderno, che il *connoisseur* può far emergere nelle pagine dell'*Architettura delle buone intenzioni* solo attraverso l'esercizio di una critica esterna.

Rilevante, in quest'opera, è la concezione del tempo che la sottende. Al suo interno, infatti, il tempo, posto in relazione all'architettura, non rappresenta il tempo storico, cronologico. Esso deve piuttosto riferirsi alla storia delle idee, che lo considera come un'evoluzione della mentalità ed è quindi in grado di fornire indirettamente un'interpretazione di quello che potremmo chiamare il sentimento di un'epoca.

Guardato sotto questa luce, il tempo diviene un "contenitore d'idee"³⁷ e ci offre una prospettiva in base alla quale possiamo considerare la stessa *Architettura delle buone intenzioni* come inserita all'interno della *Geistesgeschichte*, essendo l'opera stessa, a detta di Rowe, "un pezzo di *Geistesgeschichte*"³⁸. Non mancano, in questa prospettiva temporale, le date che fanno da spartiacque al panorama storico. Date *ex post facto* storicamente riconosciute che fungono da indicatori per le differenze. Tra queste rientrano senz'altro l'anno Mille, in seguito al quale il mondo cominciò a ricoprirsi di un bianco mantello di cattedrali³⁹, e il 1400, con la nascita di una nuova sensibilità. Allo stesso modo, il 1900, col suo portato d'innovazioni, sembra suggerire forti cambiamenti, tra i quali rientra l'architettura moderna, che come *architettura delle buone intenzioni* dà il titolo all'opera roweiana del 1994. Essa si offre come un sistema onnicomprensivo, del tutto emancipato dal passato e, soprattutto, in linea con il temperamento e la personalità di un'epoca, la medesima che assiste alla nascita e all'affermazione della psicologia

³⁶ Da notare che, come già nelle pagine de *La matematica*, anche in quei luoghi de *L'architettura delle buone intenzioni* in cui il *connoisseur* si serve dell'analisi comparativa, lo fa prendendo a titolo d'esempio pochi architetti e poche architetture. Non ci troviamo, dunque, di fronte a documenti da analizzare, ma di monumenti attorno ai quali l'osservatore può contemplare criticamente il suo oggetto d'indagine.

³⁷ Benelli, Francesco. *Introduzione*, in Rowe, Colin. *L'architettura delle buone intenzioni* cit., p. 14.

³⁸ Rowe, Colin. *L'architettura delle buone intenzioni* cit., p. 25.

³⁹ Cfr., *Storie dell'anno Mille. I cinque libri delle Storie di Rodolfo Glabro*. A cura di G. Antenna e D. Tuniz. Milano: Jaca Book, 2004, III. IV, 13, p. 106.

freudiana, della musica atonale, della relatività, del balletto russo, del verso libero, della pittura cubista, del jazz.

Il fatto che quest'idea del tempo applicata all'architettura rivesta una certa importanza in seno all'opera in oggetto è implicito, come fa notare il Benelli, nel titolo e sottotitolo del libro *The Architecture of Good Intentions. Towards a Possible Retrospect*. Qui coesistono, infatti, tre vocaboli significativi: *intentions*, *towards* e *retrospect*. Tutti termini che esprimono un significato legato al tempo: *intentions*, che palesa una direzione presente/futuro; *retrospect*, che guarda al passato; *towards*, che esprimendo una direzione, connette le tre dimensioni temporali⁴⁰.

Dalla lettura del testo emerge allora con chiarezza che il teorico britannico riferisce l'aggettivo *moderno* non solo al contesto del XX secolo, ma a tutti quei periodi storici che esprimono un cambiamento radicale. Il moderno, dunque, come “predicato di una consapevolezza critica del tempo” e approccio ai problemi di costruzione “come fossero crociate per un mondo migliore”⁴¹. Un concetto sul quale Rowe si era già soffermato nelle pagine di *Collage City*, opera del 1978 scritta insieme a Fred Koetter.

È proprio all'interno di questo saggio che Rowe descrive l'architettura moderna come *architettura delle buone intenzioni*, socialmente terapeutica, in sintonia con la gente e rispondente allo spirito del Novecento⁴². Un quadro che comporta diverse implicazioni, tutte riconducibili alla filosofia hegeliana, giacché nella riflessione del teorico britannico, proprio Hegel è presenza costante, sia per il riferimento alla storia dello spirito, sia per il continuo rimando alla dialettica degli opposti.

È proprio il Rowe di *Collage City* a farci notare quanto le categorie hegeliane abbiano saturato ogni forma di pensiero in seno all'utopia attivistica d'inizio XX secolo⁴³. Di essa la città moderna non è che una delle diverse espressioni. Così, allo stesso modo in cui il primo conflitto mondiale si era annunciato al mondo come la guerra che avrebbe segnato la fine di tutte le guerre⁴⁴, la città moderna si proponeva come un modello di

⁴⁰ Cfr., Benelli, Francesco. *Introduzione*, in Rowe, Colin. *L'architettura delle buone intenzioni* cit., pp. 13-14.

⁴¹ Rowe, Colin. *L'architettura delle buone intenzioni* cit., p. 23. In questo senso Rowe asserisce che l'aggettivo *moderna* riferita all'architettura esprime “un verdetto sulla storia”. Ivi, p. 41.

⁴² Cfr., Rowe Colin, Koetter, Fred. *Collage City*. Trad. it. di C. Dazzi. Milano: Il Saggiatore, 1981, p. 14. Nelle pagine di *Collage City*, Rowe e Koetter sottolineano che il progetto della città moderna era fondato su un'idea di architettura che avrebbe dovuto essere contemporaneamente *scientifica e vicina alla controcultura*. L'architetto veniva quindi improvvisamente investito di un impegno duplice: quello verso la scienza e quello verso la gente. Secondo i due teorici l'inconciliabilità di questo duplice impegno sancirà il fallimento dell'architettura moderna.

⁴³ Cfr., Rowe Colin, Koetter, Fred., *Collage City* cit., p. 49. Da notare che Rowe distingue tra l'utopia classica e l'utopia attivistica, successiva al periodo illuminista. Mentre la prima è oggetto di contemplazione che funge da riferimento distaccato, da strumento didattico più che politico, la seconda tradisce questi intenti e, lungi dall'ispirarsi al platonismo, s'ispira presumibilmente al razionalismo newtoniano. Dal punto di vista urbanistico propone dunque la salvezza sociale.

⁴⁴ È interessante sottolineare che il primo conflitto mondiale segna uno spartiacque oltre il quale il mondo moderno penetra violentemente nella realtà. L'architettura moderna, di contro, si diffonde subito dopo la fine della guerra mondiale, nei primi anni Venti del XX secolo. Lo stesso Walter Gropius scrive che dopo il conflitto ogni uomo consapevole sentiva la necessità di un cambiamento del fronte intellettuale. Con la Grande Guerra, infatti, era stato portato a compimento un processo di riorganizzazione della vita che aveva trasformato “il paesaggio mentale dell'uomo europeo” sotto il segno dell'industrializzazione e della grande diffusione delle tecnologie avanzate. Queste ultime avevano causato grandi cambiamenti, a partire

liberazione, giacché alla sua base vi era l'idea del sovvertimento del rapporto dialettico servo-padrone⁴⁵. La teoria stessa della città moderna si era dunque fatta largo in campo politico per poi entrare nella sfera estetica oggettivandosi in architettura. Nel moderno, dunque, una revisione della fisica architettonica corrispondeva a una revisione della morale architettonica⁴⁶.

Ad ogni buon grado, la constatazione secondo cui la filosofia hegeliana aveva trovato terreno fertile nel moderno tanto da portare Mies van der Rohe a scrivere che "L'architettura è la volontà di un'epoca tradotta nello spazio"⁴⁷, ha bisogno di una precisazione. Non possiamo non notare, al riguardo, che ci troviamo di fronte a un Hegel despiritualizzato. Entro la cornice sopra descritta, infatti, l'architetto subiva l'influenza dell'evoluzionismo, del materialismo filosofico e del pensiero deterministico. Il primo lo portava a concepire la società come un flusso continuo; il secondo lo induceva a identificare la realtà con il rapido cambiamento tecnologico cui il mondo stava andando incontro; il terzo, infine, rappresentava il passo necessario a concludere che la tecnica è qualcosa che conduce alla forma. Testimone di questa congerie filosofico-culturale, l'architetto si sentiva autorizzato a pervenire a conclusioni completamente nuove:

Questo particolare sistema o approccio sembrava fatto su misura per il presunto temperamento di quell'epoca. Sdolcinato e sinuoso all'inizio, divenne presto rigido, brillante, consapevole, abrasivo, metallico, dichiaratamente non sentimentale. Sembrava che la sua forma fosse stata stabilita dall'oggi al domani. Non conosceva compromessi, era razionale e le argomentazioni dei suoi sostenitori si mostravano spesso impeccabili⁴⁸.

Lo stesso spirito dell'epoca richiedeva che l'architetto assumesse un ruolo sociale forte, giacché, data la constatazione dell'ingiustizia del mondo, era plausibile ai suoi

dall'universo percettivo tradizionale, che si presentava totalmente mutato. Il trionfo della tecnica si poneva come agente di trasformazione delle esperienze visive e sonore. Sull'argomento, oltre a Gropius, Walter. *La nuova architettura e il Bauhaus*. Trad. it. di A. Salvini. Milano: Abscondita, 2004, pp. 28-29, si veda il IV capitolo di Gibelli, Antonio., *L'officina della guerra. La Grande Guerra e la trasformazione del mondo mentale*. Torino: Bollati Boringhieri, 1998, pp. 164-209. Il tema dell'esperienza della modernità prima e dopo la Grande Guerra è stato analizzato approfonditamente da Stefano Catucci: Catucci, Stefano. *Per una filosofia povera. La Grande Guerra, l'esperienza, il senso: a partire da Lukács*. Torino: Bollati Boringhieri, 2003.

⁴⁵ Sulla figura del servo nella *Fenomenologia dello Spirito*, oltre a Hegel, *Fenomenologia dello Spirito*. A cura di V. Cicero. Milano: Bompiani, 2000, pp. 283-291, si veda almeno: Kojève, Alexandre, *La dialettica e l'idea della morte in Hegel*. Trad. it. di P. Serini. Torino: Einaudi, 1948, pp. 3-33; pp. 192-199. Per quanto concerne l'influenza di Hegel sul moderno si legga l'*Introduzione a L'architettura delle buone intenzioni*, dove Rowe fa presente che l'*ethos* più vero dell'architettura moderna è un prodotto della speculazione hegeliana. Cfr., Rowe, Colin. *L'architettura delle buone intenzioni* cit., 2005, p. 34.

⁴⁶ Cfr., *ivi*, p. 38.

⁴⁷ Cit. In Johnson, Philip. *Mies van der Rohe*. New York: The Museum of Modern Art, 1947, p. 183. Patrick Hodgkinson sembra non aver colto il sostrato teorico hegeliano cui fa riferimento l'analisi roweiana. Lo dimostra quando scrive: "Ci viene così presentata non solo una visione parziale, convalidata da futilità come l'imperdonabile affermazione di Mies van der Rohe: «L'architettura è la volontà di un'epoca tradotta nello spazio (volontà di chi?)»". Hodgkinson, Patrick. "L'architettura delle buone intenzioni. The Literary Predicament. Discussione sul tema di un libro: non una recensione". *Spazio e Società*, a. LXXIII, gennaio-marzo 1996, p. 92.

⁴⁸ Rowe, Colin. *L'architettura delle buone intenzioni* cit., p. 30.

occhi ritenere di poter essere d'aiuto⁴⁹. L'architettura delle buone intenzioni si poneva allora al servizio della società esprimendo nei confronti di questa una totale devozione.

Tutto ciò portava risultati tangibili in termini meramente visivi. Infatti, rifiutando "l'orgoglio dell'occhio"⁵⁰, la mera apparenza, la seduzione visiva fine a se stessa, il moderno non poteva essere pura esteriorità, mirava a istruire e non a piacere. L'architettura stessa si palesava come portatrice di un impulso interiore: il dovere di disvelare e risolvere il problema reale. E il problema reale era quello sociale.

In questi termini possiamo comprendere fino in fondo l'affermazione di Mies van der Rohe secondo cui "La Forma non è lo scopo [...], ma solo il risultato"⁵¹ del lavoro dell'architetto, che deve porsi in ascolto dei limiti oggettivi della realtà, non lasciando spazio alla licenza soggettiva, ovvero a quegli intenti estetici "considerati privi di realtà in modo addirittura inaccettabile"⁵². Nell'architettura delle buone intenzioni, forma e piacere estetico, dunque, non sono che un punto d'arrivo, un esito conseguente alla giusta considerazione delle cose, non più un obiettivo intenzionale posto dall'architetto come protagonista e motore del processo creativo. Tutto ciò avviene perché l'architettura moderna è tesa verso il miglioramento delle condizioni di vita o in generale verso la vita. Un punto quest'ultimo sul quale Rowe riflette a lungo nel capitolo dell'opera del 1994 intitolato "Epistemologia", ove, prodigo di citazioni attinte dal repertorio dei precetti dichiarati dall'architettura moderna, fa notare che Gropius giudicava vuoti e platonici gli approcci che nella progettazione perseguivano la forma per se stessa⁵³.

A questo proposito, sembrano più che opportune le riflessioni con le quali l'Ernst Bloch dello *Spirito dell'utopia* enunciava il principio di *lavabilità* che avrebbe governato la miseria dell'abitare caratteristica del primo Dopoguerra. Un principio che si pone, in primo luogo, come povertà d'espressione: "È come se l'acqua scorresse dalla pareti ovunque e in ogni modo"⁵⁴.

⁴⁹ Cfr., *ivi*, p. 32.

⁵⁰ *Ivi*, p. 39.

⁵¹ Johnson, Philip. *Mies van der Rohe* cit., p. 184.

⁵² Rowe, Colin. *L'architettura delle buone intenzioni* cit., p. 46.

⁵³ *Ivi*, p. 47. È necessario un chiarimento. Il Rowe di *Manierismo e architettura moderna* ci fa notare che in Gropius una dichiarata mancanza d'interesse per la sperimentazione formale si unisce alla "convincione di poter estrarre un lirismo architettonico dall'applicazione di tecniche razionali alle esigenze della società". Il risultato visivo di quest'impostazione sarà senz'altro l'edificio del Bauhaus di Dessau, una composizione che "bisogna girare tutt'intorno [...] se si vuole avvertire la sua corporeità e comprendere la specifica funzione di ogni sua parte". Gropius stesso giudicava i suoi edifici "macchine abitative", eppure, sottolineerà Enzo Paci, siamo di fronte ad un'architettura che esprime il "tentativo di dissoluzione dell'individuo in forme matematiche invariabili che rispondono a funzioni invariabili". Da qui un'esigenza fortemente spiritualistica in cui le relazioni vengono concepite come relazioni matematiche. Rowe, Colin. *Manierismo e architettura moderna*, in *La matematica della villa ideale* cit., p. 43; Bauhaus archiv, Droste, Magdalena. *Bauhaus 1919-1933*. A cura del Bauhaus Archiv Museum für Gestaltung. Berlino: Taschen, 2003, p. 121. Per la posizione di Paci si veda: Paci, Enzo. *Relazioni e significati. Critica e dialettica*. Milano: Lampugnani Nigri, 1966, p. 135 e Ponti, Maria Barbara. *Mito, immagine e forma nell'estetica di Enzo Paci*. Milano: Mimesis, 2006, pp. 237-240.

⁵⁴ Bloch, Ernst. *Spirito dell'Utopia*. A cura di V. Bertolino e F. Coppellotti. Firenze: La Nuova Italia, 1980, p. 16. Cfr., Latini, Micaela. *Il possibile e il marginale. Studio su Ernst Bloch*. Milano: Mimesis, 2005, p. 50.

Eppure, se l'architettura moderna si dichiarava neutrale da un punto di vista simbolico, Rowe, facendo sue alcune riflessioni di Sigfried Giedion, asserisce che esiste un eterno bisogno delle persone di creare simboli che rivelino la loro natura interiore. Il moderno sembra quindi qualcosa di più di una mera realizzazione funzionale, giacché l'assenza di simboli evidenti è essa stessa simbolica⁵⁵. Ma che cosa vediamo quando osserviamo l'architettura moderna? Una luce preferibilmente forte, brillante, bianca; un materiale simile al gesso; una superficie idealmente piatta. Così, il bianco di calce diventa assoluto. Esso è il colore del latte e del pane, è dunque ricchezza del povero e del ricco. Il bianco è democratico⁵⁶.

Se confrontiamo queste caratteristiche dell'architettura delle buone intenzioni con la lettura delle avanguardie artistiche del Novecento fornitaci da José Jiménez nella sua *Teoria delle arti*, possiamo constatare che come nel caso delle avanguardie novecentesche, l'architettura moderna, in sintonia con lo *Zeitgeist* d'inizio XX secolo, ne era una perfetta espressione. Ci basterà notare, allora, che nell'interpretazione di Jiménez le avanguardie proponevano un'utopia che poneva l'arte alle dipendenze della morale caricando il lavoro artistico di significati extra-artistici, sociali e politici⁵⁷. Allo stesso modo, C. Rowe legge l'architettura delle buone intenzioni come popolare e democratica e guarda al progetto della città moderna come a un'utopia. Il tutto, precisiamo, nel secolo dei grandi partiti di massa e della Rivoluzione d'ottobre.

Un concetto, quello del legame con il tempo e con lo spirito dell'epoca, che Rowe esprime in maniera efficace quando scrive che l'imperativo dell'architettura moderna era “entrare in relazione plastica intensa”⁵⁸ con il presente. Critico nei confronti di coloro che in essa vedevano un semplice prodotto deterministico della tecnica e la interpretavano sulla sola base di criteri funzionali, Rowe osserva che accanto alla tecnica e alla funzione s'insinuava una materia tanto incorporea quanto reale e concreta. Era lo *Zeitgeist*. L'architetto stesso si sentiva allora investito di un compito: fare ciò che il tempo richiedeva, aderire alla “volontà dell'epoca” dandole corpo nello spazio e divenendo il protagonista di un processo storico. Egli era come “una matita obbediente, [...] a una tavola per le sedute spiritiche”⁵⁹.

2.2. Come un'esperienza religiosa

Un'esame dello *Zeitgeist* nei primi decenni del XX secolo può senz'altro dar ragione dell'analisi roweiana secondo la quale i sintomi che hanno dato vita al movimento moderno sono gli stessi che definiscono ogni esperienza religiosa.

Il teorico britannico richiama l'attenzione del suo lettore sul sentimento di disgusto che aveva permeato la società agli esordi del Novecento. Un disgusto che aveva fatto la sua entrata nel mondo in modo così netto da far pensare che ogni strato

⁵⁵ Cfr., Rowe, Colin. *L'architettura delle buone intenzioni* cit., p. 95.

⁵⁶ Cfr., p. 38 e p. 118. Sul bianco si veda anche: Le Corbusier, *L'Art décoratif d'Aujourd'hui*. Paris: Vincent Fréal, 1959, pp. 190-192.

⁵⁷ Cfr., Jiménez, José. *Teoria dell'arte*. Trad. it. di A. Righi. Palermo: Aesthetica, 2007, pp. 156-157.

⁵⁸ Rowe, Colin. *L'architettura delle buone intenzioni* cit., p. 56.

⁵⁹ Ivi, pp. 59-60.

dell'ordine sociale esistente stesse andando incontro a una progressiva putrescenza, che fosse infetto, decadente, una creatura moribonda. La *povertà del presente*, da intendersi come svuotamento dell'esperienza e mancanza di autenticità dell'esistenza umana nella moderna società industriale, era argomento al centro delle riflessioni e delle diatribe del mondo intellettuale. Il tema era divenuto quasi un luogo comune chiamato in causa dall'estetica, dalla teologia, dall'etica, dalla teoria politica. Al centro degli interessi degli studiosi vi era il trapasso della *Kultur* in *Zivilisation*. Si pensi, al riguardo, allo Spengler del *Tramonto dell'Occidente*⁶⁰ o al modo in cui il Walter Benjamin di *Esperienza e povertà*⁶¹ descrive gli effetti della Grande Guerra sul mondo umano⁶². Non vi era allora quasi campo d'indagine in cui non venissero messi in risalto i riflessi di una miseria spirituale identificata con il prezzo pagato in cambio di un progressivo avanzamento della tecnica e dell'economia.

Arrivati a questo punto potremmo però domandarci che cosa potrebbe accomunare i tratti tipici dell'esperienza religiosa, quelli dell'architettura delle buone intenzioni e la povertà dell'esperienza umana che caratterizza il mondo moderno. La risposta risiede nel fatto che Rowe individua un filo rosso che lega i tre elementi. Così, se esiste un rapporto d'identificazione tra i sintomi attraverso i quali l'individuo si avvicina all'esperienza religiosa e quelli che hanno contribuito alla nascita dell'architettura moderna, è la stessa miseria della modernità, con l'inquietudine che da essa deriva, la causa del modo in cui l'architettura moderna è venuta al mondo, ovvero come qualcosa di molto simile nella sua natura a una conversione religiosa e dal sapore messianico, perché in fondo l'architettura delle buone intenzioni non è altro che l'annuncio di una buona novella, la promessa di una nuova Gerusalemme celeste, che annuncia in terra *la via, la verità e la vita*.

Siamo di fronte al *Tramonto dell'Occidente*. Se però già il titolo dell'opera di Spengler è significativo, ciò che a noi interessa maggiormente emerge dalla sua lettura, perché essa mostra che alla comprensione delle ragioni della decadenza della civiltà occidentale si accompagna la preparazione della rinascita. Si tratta della stessa attesa di una rigenerazione imminente che caratterizza la comparsa del movimento moderno. Rinascere, ovvero nascere di nuovo come la fenice dalle ceneri del vecchio mondo e spogliarsi della natura passata, liberarsi dall'errore traendo da questa stessa possibilità una nuova fonte d'energia: “la palestra chiama e, al fine di sopravvivere, l'architetto deve spogliarsi per raggiungere una nudità atletica ed efficiente”⁶³. Da qui il carattere escatologico che sottende all'architettura moderna.

Per chiarire quest'aspetto è necessario far riferimento a *Le varie forme dell'esperienza religiosa* di William James. Nell'opera, infatti, il tema della conversione è centrale. Essa si presenta come il momento in cui un gruppo di idee, prima periferiche, conquistano un posto centrale nella coscienza dell'individuo divenendo “il centro abituale della sua

⁶⁰ Cfr., Spengler, Oswald. *Il tramonto dell'Occidente. Lineamenti di una morfologia della storia mondiale*. A cura di R. Calabrese Conte, M. Cottone, F. Jesi, trad. it. di J. Evola. Milano: Longanesi, 1957.

⁶¹ Benjamin, Walter. “Esperienza e povertà”. *Metaphors*, a. III, 1978, p. 12-16.

⁶² Cfr., Catucci, Stefano. *Per una filosofia povera* cit., pp. 7-25.

⁶³ Rowe, Colin. *L'architettura delle buone intenzioni* cit., p. 65.

energia personale”⁶⁴. Un'esperienza preceduta sempre dagli stessi sintomi: il senso d'incompletezza, la depressione, l'ansietà, lo scontento, l'introspezione morbosa, il senso del peccato. Tutti stati d'animo che Rowe sostiene di aver osservato nel movimento moderno, il quale registra, quindi, un cambiamento del centro dell'energia personale dell'architetto accompagnato da uno stato di eccitamento straordinario⁶⁵: “In altre parole, l'architetto (forse) si è 'redento'. È diventato desideroso di propagare 'il nuovo' e, piuttosto di buon grado, è giunto ad arrendersi a ciò che credeva fosse 'un potere ideale’”⁶⁶.

Il medesimo argomento viene ripetuto da Rowe ponendo in relazione *la conversione al Movimento Moderno* con una narrazione storica che partendo dal XVIII secolo arriva fino al Novecento. Di per sé l'andamento del ragionamento non porta a conclusioni differenti da quelle cui siamo arrivati finora, ma merita la nostra attenzione dal momento che, sebbene Rowe non lo dichiara mai espressamente, siamo persuasi del fatto che il passaggio attraverso tre secoli di storia architettonica ricalchi i tre momenti della dialettica hegeliana. Lo studioso, infatti, presenta il Settecento come un'età di armonia visiva, il secolo *buono* che impone un “linguaggio architettonico universale”⁶⁷. Ad esso segue il XIX secolo, ovvero *l'antitesi* del Settecento. Siamo di fronte all'età che assiste all'ascesa della borghesia, un momento di depressione storica in cui il caos visivo fa da padrone e l'architettura, lontana dall'essere in sintonia con un progresso sempre più accelerato, guarda indietro, al passato.

Al secolo *malato* fa infine seguito il XX, che diviene testimone di una rivelazione architettonica. Il Novecento allora, appare come un'età che succede a un momento di armonia rotta da un periodo visivamente contrastante. Esso, però, ha in sé gli strumenti per diventare un'età sana, in grado di superare l'antitesi rappresentata dal caos visivo del XIX secolo, di cui conserva, tuttavia, la spinta verso il progresso, l'industrialismo e la tecnica.

Il tutto mostra, contemporaneamente, una concezione ebraica della storia architettonica, in cui all'Eden segue il peccato e a questo la possibilità della redenzione, rappresentata, nel Novecento, dalla stessa architettura moderna. Questa, ponendosi come agente di liberazione rappresenta una vera e propria rinascita⁶⁸.

La possibilità stessa di dar vita a un nuovo inizio presuppone però una nudità rituale. Ecco che l'architetto deve dimenticare tutto ciò che ha imparato, deve spogliarsi del proprio guardaroba culturale. In questo modo, la nuova architettura non è “solo

⁶⁴James, William. *Le varie forme dell'esperienza religiosa*. Trad. it. di P. Paoletti. Brescia: Morcelliana, 1998, p. 180.

⁶⁵ “La nuova architettura gradatamente si manifestò [...]. La profezia si avverava”. Lloyd Wright, Frank., *Testamento*. Torino: Einaudi, 1963, p. 50.

⁶⁶ Rowe, Colin. *L'architettura delle buone intenzioni* cit., p. 75.

⁶⁷ Ivi, p. 76.

⁶⁸ Potremmo domandarci se non è forse quest'interpretazione della storia architettonica, per la quale abbiamo chiamato in causa Hegel e l'ebraismo, quella a cui fa riferimento Rowe quando chiede ai suoi lettori: “Perché per i migliori esempi della storia dell'arte «non si può fare a meno della combinazione di Hegel e del Talmud?””. Ivi, p. 35.

mattoni e mortaio, acciaio e calcestruzzo, ma un'essenza mistica e un principio di trascendenza⁶⁹.

Alla luce dell'analisi svolta fino a questo punto potremmo domandarci in che cosa risiede quel tratto innovatore della riflessione roweiana sul moderno divenuto per certi versi seminale. La posizione che si è voluta portare avanti all'interno di questo studio è che una risposta univoca non è possibile. Se è vero infatti che per il tramite del metodo comparativo roweiano si è sconfessata l'immagine del moderno come semplice negazione della tradizione architettonica, è altrettanto vero che grazie al bipolarismo metodologico presente nel Rowe più tardo abbiamo la possibilità di interpretare l'architettura e la città moderne non vedendole più come mere realizzazioni di una prassi funzionalista. Rileggere Rowe con uno sguardo critico implica allora non trascurare le analisi contenute ne *L'architettura delle buone intenzioni*, opera che a nostro avviso è necessaria per comprendere il reale portato di idee rappresentato dalla teoria roweiana. Un'opera troppo spesso trascurata in favore delle innovazioni metodologiche presentate nelle pagine de *La matematica della villa ideale*. Senza nulla togliere a questo saggio, che ha il grande merito di aver messo in discussione il moderno in architettura e di aver aperto la strada poi battuta da Rowe nei suoi studi successivi, siamo portati a ritenere che le due opere roweiane, pur nella loro distanza temporale si illuminino vicendevolmente e siano entrambe imprescindibili per comprendere il punto di vista dell'analisi del teorico britannico. Non possiamo trascurare, allora, che solamente leggendo le riflessioni de *L'architettura delle buone intenzioni* possiamo cogliere la reale originalità dell'architettura moderna, rintracciabile non più in ciò che si offre alla vista, ma esclusivamente nei suoi presupposti teorici, nella sua spinta utopistica e nel suo carattere democratico, nel suo sbocciare in ambito politico e nel suo porsi come espressione dello *Zeitgeist* dei primi decenni del Novecento. Solo partendo dall'identificazione di questa frattura, destinata a degradarsi nei suoi esiti concreti soprattutto se osserviamo gli estremi risultati dell'abitare urbano odierno, sarà possibile ripensare alcuni dei problemi posti dall'architettura e dalla città della contemporaneità⁷⁰.

⁶⁹ Ivi, p. 81.

⁷⁰ Il presente articolo fa parte di una ricerca più ampia finanziata dalla RAS (Regione Autonoma della Sardegna) con una borsa di Ricerca co-finanziata con fondi a valere sul PO Sardegna FSE 2007- 2013 sulla L.R.7/2007 "Promozione della ricerca scientifica e dell'innovazione tecnologica in Sardegna".

///BIBLIOGRAFÍA///

Alberti, Leon Battista. *De pictura*. A cura di C. Grayson. Roma-Bari: Laterza, 1980

Bataille, George. *The Deviations of Nature*, in *Visions of Excess. Selected Writings, 1927-1939*, Minneapolis: Manchester University Press

Bauhaus archiv, Droste, Magdalena. *Bauhaus 1919-1933*. A cura del Bauhaus Archiv Museum für Gestaltung. Berlino: Taschen, 2003

Benelli, Francesco. *Introduzione*, in Rowe, Colin. *L'architettura delle buone intenzioni. Verso una visione retrospettiva possibile*. Trad. it. di S. Casini. Bologna: Pendagrone, 2005

Benelli, Francesco. *Rudolf Wittkower e Colin Rowe: continuità e frattura*, in *L'architettura come testo e la figura di Colin Rowe*. A cura di M. Marzo. Venezia: Marsilio, 2010

Benjamin, Walter. "Esperienza e povertà". *Metaphorein*, a. III, 1978

Berdini, Paolo. *Confronti inaspettati: osservazioni sulla retorica comparata di Colin Rowe*, in *La critica operativa e l'architettura*. A cura di L. Monica e G.C. Argan. Milano: Unicopli, 2002

Berdini, Paolo. *Introduzione*, in Rowe, Colin. *La matematica della villa ideale e altri scritti*. A cura di P. Berdini. Bologna: Zanichelli, 1990

Bloch, Ernst. *Spirito dell'Utopia*. A cura di V. Bertolino e F. Coppelotti. Firenze: La Nuova Italia, 1980

Catucci, Stefano. *Per una filosofia povera. La Grande Guerra, l'esperienza, il senso: a partire da Lukács*. Torino: Bollati Boringhieri

Centanni, Monica. *Per una iconologia dell'intervallo. Tradizione dell'antico e visione retrospettiva in Aby Warburg e Colin Rowe*, in *L'architettura come testo e la figura di Colin Rowe*. A cura di M. Marzo. Venezia: Marsilio, 2010

Corbellini, Giovanni. "ANY 23. Diagram Work". *Parametro. Rivista internazionale di architettura e urbanistica*, a. XXXIV, 252/253

Editor's note, in Rowe, Colin. *As I Was Saying. Recollections and Miscellaneous Essays*. A cura di A. Caragonne. Boston: Massachusetts Institute of Technology, 1996

Enciclopedia Filosofica. vol. V, *Formalismo*. A cura di S. Bettini, P. Pagani. Milano: Bompiani, 2006

FORMA. REVISTA D'HUMANITATS
ISSN 2013-7761, Vol. 6, December 2012, F. Pau, pp. 62-82.

Fiedler, Konrad. *L'attività artistica, tre saggi di estetica e teoria della "pura visibilità"*. A cura dell'Istituto di Storia dell'Arte dell'Università di Pisa, trad. it. di C. L. Raghianti. Venezia: Pozza, 1963

Fiedler, Konrad. *Sulla valutazione delle opere d'arte figurativa, in Scritti sull'arte figurativa*. A cura di A. Pinotti e F. Scrivano. Palermo: Aesthetica, 2006

Gibelli, Antonio., *L'officina della guerra. La Grande Guerra e la trasformazione del mondo mentale*. Torino: Bollati Boringhieri, 1998

Gropius, Walter. *La nuova architettura e il Bauhaus*. Trad. it. di A. Salvini. Milano: Abscondita, 2004

Guardo, Andrea. "ANY 7/8. Form Work: Colin Rowe". *Parametro. Rivista internazionale di architettura e urbanistica*, a. XXXIV, 252/253

Hegel, *Fenomenologia dello Spirito*. A cura di V. Cicero. Milano: Bompiani, 2000

Hodgkinson, Patrick. "L'architettura delle buone intenzioni. The Literary Predicament. Discussione sul tema di un libro: non una recensione". *Spazio e Società*, a. LXXIII, gennaio-marzo 1996

James, William. *Le varie forme dell'esperienza religiosa*. Trad. it. di P. Paoletti. Brescia: Morcelliana, 1998

Jiménez, José. *Teoria dell'arte*. Trad. it. di A. Righi. Palermo: Aesthetica, 2007

Johnson, Philip. *Mies van der Rohe*. New York: The Museum of Modern Art, 1947

Kojève, Alexandre, *La dialettica e l'idea della morte in Hegel*. Trad. it. di P. Serini. Torino: Einaudi, 1948

Latini, Micaela. *Il possibile e il marginale. Studio su Ernst Bloch*. Milano: Mimesis, 2005

Le Corbusier., *L'Art décoratif d'aujourd'hui*. Paris: Vincent Fréal, 1959

Linder, Mark. "Dall'imprecisione pittorica alla differenza seaming". *Parametro*. <http://www.parametro.it/estratto252-253-it2.htm>

Lynn, Greg. "New Variations on the Rowe Complex/Nuove variazioni sul complesso Rowe". *Parametro*. <http://www.parametro.it/estratto252-253-it2.htm>

Lloyd Wright, Frank., *Testamento*. Torino: Einaudi, 1963

FORMA. REVISTA D'HUMANITATS
ISSN 2013-7761, Vol. 6, December 2012, F. Pau, pp. 62-82.

Marzo, Mauro. *Postfazione*, in *L'architettura come testo e la figura di Colin Rowe*. A cura di M. Marzo. Venezia: Marsilio, 2010

Mazzucco, Katia. *L'incontro di Colin Rowe con Rudolf Wittkower e un'immagine del cosiddetto «metodo warburghiano»*, in *L'architettura come testo e la figura di Colin Rowe*. A cura di M. Marzo. Venezia: Marsilio, 2010

Nicco Fasola, Giusta. *Introduzione*, in Wölfflin, Heinrich. *Concetti fondamentali della storia dell'arte. La formazione dello stile nell'arte moderna*. Trad. it. a cura di R. Paoli. Milano: Longanesi, 1953

Paci, Enzo. *Relazioni e significati. Critica e dialettica*. Milano: Lampugnani Nigri, 1966

Pinotti, Andrea; Scrivano, Fabrizio. *Presentazione*, in K. Fiedler, *Scritti sull'arte figurativa*. A cura di A. Pinotti e F. Scrivano. Palermo: Aesthetica, 2006

Ponti, Maria Barbara. *Mito, immagine e forma nell'estetica di Enzo Paci*. Milano: Momesis, 2006

Platone, *Simposio*. A cura di G. Colli. Milano: Adelphi, 1979

Rowe, Colin. *Addendum 1973*, in *La matematica della villa ideale e altri scritti*. A cura di P. Berdini. Bologna: Zanichelli, 1990

Rowe, Colin. *As I Was Saying. Recollections and Miscellaneous Essays*. A cura di A. Caragone. Boston: Massachusetts Institute of Technology, 1996

Rowe Colin, Koetter, Fred. *Collage City*. Trad. it. di C. Dazzi. Milano: Il Saggiatore, 1981

Rowe, Colin. *La matematica della villa ideale*, in *La matematica della villa ideale e altri scritti*. A cura di P. Berdini. Bologna: Zanichelli, 1990

Rowe, Colin. *L'architettura delle buone intenzioni. Verso una visione retrospettiva possibile*. Trad. it. di S. Casini. Bologna: Pendragon, 2005

Rowe, Colin. *Letter: On Precedent and Invention*, in *As I Was Saying. Recollections and Miscellaneous Essays*. A cura di A. Caragone. Boston: Massachusetts Institute of Technology, 1996

Rowe, Colin. "L'insegnamento dell'Architettura in USA. Argomenti, idee, persone. Una conferenza per esplorare correnti alternative". *Lotus International*, f. 27, 1980

Rowe, Colin. *Manierismo e architettura moderna*, in *La matematica della villa ideale e altri scritti*. A cura di P. Berdini. Bologna: Zanichelli, 1990

Sacchi, Livio. "The Architecture of Good Intentions". *Palladio*, a. IX, f. 18, 1996

Spengler, Oswald. *Il tramonto dell'Occidente. Lineamenti di una morfologia della storia mondiale*. A cura di R. Calabrese Conte, M. Cottone, F. Jesi, trad. it. di J. Evola. Milano: Longanesi, 1957

Storie dell'anno Mille. I cinque libri delle Storie di Rodolfo Glabro. A cura di G. Antenna e D. Tuniz. Milano: Jaca Book, 2004

Vidler, Antony. *Histories of the Immediate Present. Inventing Architectural Modernism*. Cambridge – London: The MIT Press, 2008

Wittkower, Rudolf. *Principi architettonici nell'età dell'Umanesimo*. Trad. it. di R. Pedio. Torino: Einaudi, 1964

Wölfflin, Heinrich. *Concetti fondamentali della storia dell'arte. La formazione dello stile nell'arte moderna*. Trad. it. a cura di R. Paoli. Milano: Longanesi, 1953

Wölfflin, Heinrich. *Prefazione alla sesta edizione*, in *Concetti fondamentali della storia dell'arte. La formazione dello stile nell'arte moderna*. Trad. it. a cura di R. Paoli. Milano: Longanesi, 1953.