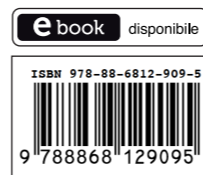


Anna Irene Del Monaco, 1977 – Architetto, Ricercatore in Progettazione Architettonica e Urbana presso la Sapienza Università di Roma dal 2008. Dottorato in Composizione. Teorie dell'Architettura (2003-2006). Visiting Scholar: Columbia University di New York (2003), Tsinghua University of Beijing (2004). Visiting Teaching Programme Architectural Association, Londra (2008). Ha pubblicato: *Città e Limes. Rome-Beijing-New York*, Nuova Cultura 2012; *Pier Luigi Nervi e l'architettura strutturale*, EdilStampa (2011) con F.R. Castelli; *Wu Liangyong. Architettura Integrata/Integrated Architecture*, Nuova Cultura, 2013; *Modernità Postantica. La Palazzina Furmanik di Mario de Renzi*, Nuova Cultura 2016. Editor della rivista "L'architettura delle città. The Journal of the Scientific Society Ludovico Quaroni".



nuovacultura.it



ISBN 978-88-6812-909-5
EAN 9 788868 129095

e book disponibile



L'ARCHITETTURA DELLE CITTÀ
MONOGRAPH SERIES #4

ANNA IRENE DEL MONACO

Osservazioni sulle CORRISPONDENZE fra la composizione in MUSICA e in ARCHITETTURA

ANNA IRENE DEL MONACO

Osservazioni sulle
CORRISPONDENZE
fra la *composizione*
in **MUSICA** e
in **ARCHITETTURA**

lineamenti per un progetto didattico

L'ARCHITETTURA DELLE CITTÀ
MONOGRAPH SERIES #4



Edizioni Nuova Cultura

Se indagate contemporaneamente *allo specchio* musica e architettura permettono di rilevare e discernere questioni che solitamente sollecitano la ricerca di analogie, similitudini, comparazioni, cercando le quali si finisce per imbattersi per lo più in significative e insuperabili differenze. Dalle osservazioni sulle corrispondenze fra la composizione in musica e in architettura, soprattutto sul *sensu dell'esecuzione*, sulle *potenzialità espressive degli strumenti*, sulla *sperimentazione relativa ai materiali*, sull'*affinamento dei linguaggi* – ricorrendo anche ad inevitabili forzature –, possono emergere punti di vista inediti, ma significativi per riconsiderare il percorso che l'evoluzione dell'espressività ha compiuto nei rispettivi ambiti di interesse. In particolare, ci sembra interessante approfondire il rapporto *strumento-linguaggio* – intesi in senso strutturale – con l'intento di *cartografare* percorsi interpretativi rivolti al futuro, che superino i luoghi comuni, gli stereotipi attorno all'idea di stile ideologicamente intesi e più o meno storiograficamente radicati. Ed esplorare, da un lato quanto gli strumenti, perfino più dell'invenzione artistica, abbiano condizionato e indirizzato l'evoluzione del linguaggio. E, di contro, quanto la ricerca attorno al linguaggio abbia sollecitato le trasformazioni ed il perfezionamento degli strumenti.

L'ARCHITETTURA DELLE CITTÀ
MONOGRAPH SERIES



ANNA IRENE DEL MONACO

Osservazioni sulle
CORRISPONDENZE

fra la composizione

in MUSICA e

in ARCHITETTURA

lineamenti per un progetto didattico

L'ARCHITETTURA DELLE CITTÀ
MONOGRAPH SERIES #4



Società Scientifica Ludovico Quaroni

EDIZIONI NUOVA CULTURA

L'ARCHITETTURA DELLE CITTÀ MONOGRAPH SERIES #4



Società Scientifica Ludovico Quaroni

L'ADC L'architettura delle città. The Journal of the Scientific Society Ludovico Quaroni

direttore scientifico | managing editor

Lucio Valerio Barbera, *Sapienza University of Rome*

comitato scientifico-editoriale | editorial-scientific board

Maria Angelini, *University of Pescara*

Luisa Anversa, *University of Rome Sapienza*

Lucio Valerio Barbera, *University of Rome Sapienza*

Yung Ho Chang, *Massachusetts Institute of Technology MIT, Boston*

Jean-Louis Cohen, *New York University NYU, New York*

Stanley Ira Halley, *Catholic University of Washington DC*

Martha Kohen, *University of Florida, Gainesville*

Jean-Francois Lejeun, *University of Miami*

Jian Liu, *Tsinghua University, Beijing*

Roberto Maestro, *University of Florence*

Paolo Melis, *University of Rome Sapienza*

Ludovico Micara, *University of Pescara*

Giorgio Muratore, *University of Rome Sapienza*

Xing Ruan, *University of New South Wales, Australia*

Franz Oswald, *ETH Zurich*

Attilio Petruccioli, *Polytechnic of Bari*

Richard Plunz, *Columbia University in the City of New York*

Vieri Quilici, *University of Roma Tre*

Daniel Sherer, *Columbia University in the City of New York / Yale University*

Daniel Solomon, *University of California UCB, Berkeley*

Paolo Tombesi, *University of Melbourne*

comitato di redazione | executive editors

Anna Irene Del Monaco, *Sapienza University of Rome*

Antonio Riondino, *Polytechnic of Bari*

Rossella Rossi, *University of Florence*

Fabrizio Toppetti, *Sapienza University of Rome*

Ettore Vadini, *University of Basilicata*

Copyright © 2017 Edizioni Nuova Cultura - Roma
ISBN: 978-88-6812-909-5.

Ringrazio Lucio Barbera e Antonino Saggio, il primo per l'incoraggiamento a mettere di nuovo le mani sulla tastiera dopo quindici anni, e per le sollecitazioni a coltivare la competenza musicale non soltanto attraverso la pratica dello strumento, ma come una delle componenti intellettuali coerenti con lo studio dell'architettura. Lo ringrazio anche per la severa critica con cui ha costantemente accompagnato il mio lavoro. Il secondo, Antonino Saggio, per aver letto la bozza del mio testo, offrendomi significative indicazioni rispetto alla sua struttura editoriale e per avermi suggerito l'ipotesi di lavorare in futuro ad una antologia critica che mettesse a confronto testi coerenti fra la Musica e l'Architettura.

Ringrazio, inoltre, Richard Sennett e Dominick Bagnato per avermi ricevuta nella sede dell'Institute for Public Knowledge della New York University nell'ottobre del 2013 e per avere intensamente conversato con me sul tema dei rapporti fra Musica e Architettura e sulla sua difficoltà, stimolando così in me la necessità di un approfondimento.

Ringrazio Luisa Del Monaco, mia zia, per avermi insegnato teoria e solfeggio e pianoforte, dunque un sistema di studio e apprendimento severo ed esigente.

Indice

9	Premessa
13	Strumenti, Sperimentatori, Genealogie
37	Misurabilità, Proporzione, Teorie
55	Madrigali, Pastorali, Mondanità
69	Classico, Neoclassico, Post-classico
91	‘Cavalli a dondolo’, Coesistenza di generi, Rendering
111	Indice dei nomi
115	Bibliografia

Il titolo *Osservazioni sulle CORRISPONDENZE fra la composizione in MUSICA e in ARCHITETTURA lineamenti per un progetto didattico* è stato ispirato dal celebre saggio di Daniel Webb, *Observations on the Correspondence between Poetry and Music*, Dodsley, London 1769 ristampato in *Miscellanies* nel 1802 da Thomas Winstanley; Webb conobbe Anton Raphael Mengs a Roma. È evidente, inoltre, che “osservazioni e corrispondenze” sono concetti dedotti anche da metodologie scientifico-analitiche e dai versi “Corrispondenze” di Baudelaire del 1857, oltre che dal titolo del volume di Mario Bortolotto “Corrispondenze”, pubblicato per i tipi di Adelphi nel 2010.

Premessa

Se indagate contemporaneamente *allo specchio* musica e architettura permettono di rilevare e discernere questioni che solitamente sollecitano la ricerca di analogie, similitudini, comparazioni, cercando le quali si finisce per imbattersi per lo più in significative e insuperabili differenze. Dalle osservazioni sulle corrispondenze fra la composizione in musica e in architettura, soprattutto sul *sensu dell'esecuzione*, sulle *potenzialità espressive degli strumenti*, sulla *sperimentazione relativa ai materiali*, sull'*affinamento dei linguaggi* – ricorrendo anche ad inevitabili forzature –, possono emergere punti di vista inediti, ma significativi per riconsiderare il percorso che l'evoluzione dell'espressività ha compiuto nei rispettivi ambiti di interesse. In particolare, ci sembra interessante approfondire il rapporto *strumento-linguaggio* – intesi in senso strutturale – con l'intento di *cartografare* percorsi interpretativi rivolti al futuro, che superino i luoghi comuni, gli stereotipi attorno all'idea di stile¹ ideologicamente intesi e più o meno storiograficamente radicati. Ed esplorare, da un lato quanto gli strumenti, perfino più dell'invenzione artistica, abbiano condizionato e indirizzato l'evoluzione del linguaggio; e, di contro, quanto la ricerca attorno al linguaggio abbia sollecitato le trasformazioni ed il perfezionamento degli strumenti.

E con ciò, operare avanzamenti di conoscenza, utili non solo nella ricerca, come dimostra Salvatore Sciarrino nel suo libro *Le figure della Musica da Beethoven a oggi*,² affiancando pittura e musica.

Oppure, analizzare il rapporto fra strumenti di precisione ottici e pittura, secondo la tesi espressa da Antonino Saggio nei due seguenti libri: *Lo Strumento di Caravaggio*³ – uno studio teso a far comprendere la pittura di Caravaggio, coevo di Galileo e Borromini, verificando quanto l'uso di nuovi strumenti ottici di precisione abbia influenzato la ricerca di una necessità estetica, di una nuova visione; *Datemi una Corda e Costruirò. Costruzione, Etica, Geometria e Information Technology*,⁴ – in cui l'autore sposta il problema fino ai tempi recenti ed ai nuovi strumenti informatici. Ma anche misurarsi nel mercato della divulgazione, come ha provato recentemente Will Gompertz attraverso il successo del colto *show* teatrale dal titolo *Double Art History*, ideato

¹ “Elusivo in ogni singola parte, è l'opposto del mondo che Hegel intendeva stringere nella morsa del concetto. È un mondo frantumato anche per gli scienziati. Non ha un suo stile e li usa tutti”; vedi: Roberto Calasso, *L'innominabile Attuale*, Capitolo *I turisti e i territori*, Adelphi 2017.

² Salvatore Sciarrino, *Le figure della Musica da Beethoven a oggi*, Ricordi 2003.

³ Antonino Saggio, *Lo strumento di Caravaggio*, Lulu 2010.

⁴ Antonino Saggio, *Datemi una Corda e Costruirò. Costruzione, Etica, Geometria e Information Technology*, Lulu 2015 (seconda edizione).

per spiegare attraverso il teatro nozioni di arte moderna. Ovvero, con più di qualche schematizzazione, proporre l'interazione fra due discipline, come filosofia-psicanalisi, secondo la ricerca proposta da Slavoj Žižek nel suo libro *L'oggetto sublime dell'ideologia* del 1989, perché le due discipline potessero vicendevolmente riscattarsi "perdendo la vecchia pelle ed emergendo in una nuova ed inattesa forma".⁵ Ed ancora, indagare la trasformazione delle forme letterarie nel tempo, come Franco Moretti in *Distant Reading*,⁶ applicando le teorie della speciazione allopatrica di Ernst May o i sistemi algoritmici e computazionali, per una letteratura vista come sistema piuttosto che come canone. O, invece, aprire nuove frontiere storiografiche sulle tecniche, come indica Eugenio Battisti nel convegno *Il modo di costruire* del 1988, tenuto a Tor Vergata, nei cui atti si tesse "l'elogio della mano".⁷ E quindi, dalle osservazioni sulle corrispondenze fra le arti, scivolare nell'analisi del problema – sempre aperto e incombente, soprattutto in architettura – della crisi del moderno. Su questo aspetto sembra particolarmente significativo il ciclo di lezioni di Markus Ophälders dal titolo *Le vie di fuga sono vie traverse. La crisi del moderno in Berio, Picasso, Beckett*, condotto per temi monografici: le *Lezioni Americane* di Berio, il *Guernica* di Picasso, il *Finale di Partita* di Thomas Beckett, cioè una riflessione sul problema del moderno in relazione alla sua crisi, quindi in rapporto al proprio passato.

Perché se una crisi esiste è stata determinata da suo passato... che non è un passato innocente. La crisi riguarda il contemporaneo, ma esiste già nel passato. Il moderno è un'epoca che deve e vuole finire, ma che forse, come magistralmente ci ha insegnato Beckett *non vuole finire*. Anche secondo le tematiche di Berio bisogna *finire* per poter *ricominciare*. Avendo accettato durante il Novecento che lo sviluppo della società umana nella Storia non segue un modello lineare (Fernand Braudel, Gilles Deleuze, and Félix Guattari),⁸ Benjamin fornisce una bella immagine della Rivoluzione: essa non è la locomotiva, ma è il disperato tentativo di afferrare il freno di emergenza da parte dell'umanità che è seduta su un treno che si chiama Storia.⁹

⁵ Slavoj Žižek, *L'oggetto sublime dell'ideologia*, Ponte alle grazie 2014 (1989). Žižek propone la lettura di Hegel attraverso Lacan e viceversa, esprimendo poco entusiasmo, in generale, per i postmodernismi, almeno quanto Berman Marshall.

⁶ Franco Moretti, *Distant Reading*, Verso 2013.

⁷ Ornella Selvafolta, 'Elogio della mano': Eugenio Battisti e la storia del 'modo di costruire', in *Arte Lombarda Nuova Serie*, No. 110/111 (3-4), pp. 149-154.

⁸ Manuel De Landa, *A Thousand Years of Nonlinear History*, The MIT Press 1997, *passim*.

⁹ Markus Ophälders, Seminario organizzato dalla Fondazione Centro Studi Campostrini: *Le Lezioni americane di Berio* 15/04/2008 nel seminario dal titolo *La crisi del moderno in Berio, Picasso, Beckett* 2008, <https://www.youtube.com/watch?v=lhfPDx17BGA>

Questo testo, dunque, ha lo scopo di ripercorrere *per vie traverse* alcuni passaggi storici significativi in entrambe le discipline, sebbene i cambiamenti in musica precedano sovente almeno di venti-trent'anni, se non di più, le metamorfosi nell'architettura. Il saggio, quindi, ha l'obiettivo di ragionare attorno ad esse per offrire punti di vista diversi, utili soprattutto per un ipotetico progetto didattico e per riflettere alla costruzione di un'idea di futuro. Perché, come ci ricorda Domenico De Masi in *Mappa Mundi*, evidenziando il senso di disorientamento che caratterizza l'attuale momento storico, ogni epoca storica sente le questioni delle epoche precedenti come rumori di fondo. Alcune fra queste sono fondamentali tanto in musica quanto in architettura

Nel mondo totalmente modificato ciò che più ci turba è il rapido e simultaneo sconvolgimento delle due categorie ancestrali – lo spazio e il tempo – ritenute immutabili da sempre.¹⁰

In molti concordano sul fatto che il modernismo sia stato l'ultimo vero grande momento recente di cui, forse, non riusciamo ancora a liberarci, soprattutto in architettura (negli studi e nella didattica), tanto da continuare ad alimentare, inconsapevolmente, qualche linea di febbre, se non ideologica certamente nostalgica. La formazione dei musicisti nei conservatori – diversamente dalla formazione degli architetti – nonostante le tante riforme ministeriali che hanno fortemente trasformato anche quel campo della formazione artistica, ha sempre previsto l'addestramento “in tutti gli stili”,¹¹ tanto nelle classi strumentali quanto nello studio della composizione. Al quale, tra l'altro in tempi non remoti, si era ammessi solo avendo già ottenuto il diploma in uno o due strumenti, ritenendo che il mestiere del compositore o del direttore d'orchestra non potesse prescindere dalla conoscenza diretta degli strumenti. Questo vincolo curricolare è stato superato dalle recenti riforme, forse anche perché i compositori contemporanei di musica d'arte fanno un mestiere molto diverso da quello dei loro predecessori e antenati; questo lascia molto pensare anche per quanto riguarda ciò che sta accadendo nell'architettura. Infatti, nella Facoltà di Architettura di Roma, dagli anni Venti agli anni Cinquanta, al tempo di Vincenzo Fasolo, si praticava un tipo di didattica basata su l'insegnamento “in tutti gli stili”: gli studenti romani di architettura, parallelamente ai corsi di composizione contemporanea, imparavano a progettare disegnando-progettando parti architettoniche e complessi interi in stile tuscanico,

¹⁰ Domenico De Masi, *Mappa Mundi*, BUR Rizzoli 2015, p. 837.

¹¹ Lucio Barbera, *Cinque pezzi facili in onore di Ludovico Quaroni*, Edizioni Kappa 1989, *passim*.

ionico, ecc., nei corsi di disegno e di rilievo. In un fondamentale libretto del 1929 Gustavo Giovannoni¹² ricomponne sulla base di appunti un dibattito avvenuto nel 1920 fra i fondatori della facoltà di Architettura e riporta la seguente affermazione di Marcello Piacentini:

Che direste, per trarre un paragone da un'arte di cui ogni giorno colgo maggiori affinità con l'architettura, di un liceo musicale in cui si fermasse alle composizioni dello Scarlatti, dell'Händel, del Gluck, e neanche si parlasse, nonchè del Debussy, dello Strauss, dello Strawinskij, nemmeno del Wagner e dello Tchaikowsky?

Più volte chi scrive ha discusso di questi argomenti con Lucio Barbera – che da studente frequentò il corso di Vincenzo Fasolo –, il quale tende a replicare su questo tipo di temi ponendo le seguenti questioni:

Il modernismo è l'ultima ideologia linguistica basata sull'attenzione ai mutamenti tecnologici e su una visione utopica (ed euforica) della nuova società. Il postmodernismo, che comprende l'attuale momento, cioè non soltanto Paolo Portoghesi, Charles Jencks e Philip Johnson..., è ciò che deve comunque interessarci nella sua a-ideologia, nella sua a-utopia, nella sua euforica riduzione dei linguaggi dell'architettura a cangianti, sostituibili icone nel vortice delle volatili immagini di cui è costituito il nostro mondo. Ed è una cosa seria. Una metamorfosi antropologica immensa alla cui decifrazione dobbiamo seriamente impegnarci.¹³

Senza avere l'ambizione di affrontare e tanto meno risolvere il senso della metamorfosi antropologica in corso, sia che si tratti di una condizione postmodernista, postliberalista¹⁴ o di altro tipo, più semplicemente, di seguito, si metteranno in evidenza alcune questioni esemplificative in forma di brevi appunti. E con la consapevolezza della necessità di ulteriori riflessioni, approfondimenti, verifiche e soprattutto di sintesi. E tenendo conto della provocazione di Paul Valéry che scrisse:

Ogni storia della letteratura alla fine del XIX secolo che non parlerà di musica sarà una storia vana; una storia peggio che incompleta; peggio che inesatta: inintelligibile.¹⁵

Questo manoscritto ha avuto due fasi di stesura e un periodo di “in-

¹² Gustavo Giovannoni, *Questioni di Architettura*, Biblioteca d'Arte Editrice, Roma 1929, ristampato nel 1998 da Giorgio Muratore col titolo *Per una nuova scuola*, 1998.

¹³ Lucio Barbera, appunti da una conversazione sul modernismo/postmodernismo; Roma, luglio 2017.

¹⁴ Jeff Derksen, *After Euphoria*, JRP|Ringier 2013.

¹⁵ Paul Valéry, *Pièces sur l'art*, Gallimard 1962. Citato da Mario Bortolotto nell'occhiello del primo capitolo di *Dopo una battaglia. Origini francesi del Novecento musicale*, Adelphi 1992.

cubazione” durato circa tre anni.¹⁶ Durante la prima fase di scrittura, cominciata a dicembre del 2016 e interrotta nel febbraio 2017, hanno preso forma tutti i paragrafi tranne il primo, che è stato redatto fra giugno ed agosto del 2017, assieme ad una revisione generale. Il 1 giugno 2017, inopinatamente, ho ricevuto da Lucio Barbera una scheda dal titolo *Cronologia del passaggio tra classicismo e romanticismo*, provvista di un diagramma, indirizzato ad alcune dottorande, come si legge nell’ intestazione. La pagina porta firma e data in calce: 27 febbraio 1996. Sgombrai quasi subito dalla mente dell’ autore della scheda – che nei mesi precedenti aveva letto una bozza incompleta del presente testo – la possibilità che io fossi una delle dottorande in causa, dal momento che nel 1996 frequentavo solo il primo anno di architettura e non il dottorato. Quindi pensai invece che, se l’ autore avesse acconsentito, la scheda, efficacemente concepita [Scheda 1, p. 74], avrebbe potuto essere inserita in questo manoscritto come prezioso “cammeo”, avendo stimolato, dopo averla consultata, la redazione di un diagramma analogo per l’ architettura [Scheda 1, p. 106-108]. Alcuni dei ragionamenti proposti di seguito si basano sull’ analisi, ancorché preliminare, di alcuni *testi* la cui lettura è stata intersecata successivamente con altri percorsi di approfondimento: 1) Anna Chiara Cimoli e Fulvio Irace, *La divina proporzione. Triennale 1951*, Electa 2007; 2) una lezione di Jeffrey Swann dal titolo *Classicismi/Postclassicismi* tenuta il 5 maggio 2010 fra le lezioni introduttive al ciclo di concerti tenuto alla Scuola Normale Superiore¹⁷; 3) alcuni saggi brevi di Luciano Berio, fra cui *Meditazioni su di un cavallo a dondolo dodecafonico, Forma e Paura di Webern?* in Angela Ida De Benedictis (a cura di) *Luciano Berio. Scritti sulla musica*, Piccola Biblioteca Einaudi, 2013; 4) Luciano Berio, *Un ricordo al futuro*¹⁸ Einaudi 2006. Inoltre, è stata fondamentale l’ immersione in alcune riflessioni di Massimo Mila e di Mario Bortolotto: 5) Mario Bortolotto, *Fase Seconda*¹⁹ Adelphi 2008; 6) Mario Bortolotto, *Fogli Multicolori*²⁰ Adelphi 2013; 7) Massimo Mila, *Compagno Strawinsky* BUR Rizzoli 2012; 8) una visita alla collezione del Musée des instruments de musique di Bruxelles.

¹⁶ Iniziato con il contributo alla curatela del volume *Musica & Architettura*, pubblicato nel 2012 (edizioni Nuova Cultura), con alcuni colleghi della Sapienza e del Conservatorio di Santa Cecilia in Roma.

¹⁷ Jeffrey Swann, Lezione *Classicismi/Postclassicismi*, 5 maggio 2010 per il ciclo Scuola Normale Superiore; web site: <https://www.youtube.com/watch?v=AMmSOLiBiK4&t=6391s>

¹⁸ Luciano Berio, *Un ricordo al futuro*, Einaudi 2006.

¹⁹ Mario Bortolotto, *Fase Seconda*, Adelphi 2008.

²⁰ Mario Bortolotto, *Fogli Multicolori*, Adelphi 2013.

Strumenti, Sperimentatori, Genealogie

Le composizioni per
clavicembalo di Royer
(1705-1755) e di Rameau
(1683-1764).
L'architettura in cemento
armato di August Perret
(1874-1954) e di
Le Corbusier (1887-1965)

Che cosa distingue i pezzi musicali di Joseph Nicolas Pancrace Royer (1705-1755) come *Le Vertigo*, *La marche des Scythes* dai pezzi di Jean-Philippe Rameau (1683-1764) come *La Poule*, *Les sauvages*, *Le Cyclopes*, *Suite in D*?

E cosa distingue l'architettura di August Perret (1874-1954) da quella di Le Corbusier (1887-1965)?

Si potrebbe replicare a queste due domande, volutamente poste in modo schematico, con diverse argomentazioni. Ma tralasciando la *francité*, la distanza d'età, il rapporto antagonistico, gli argomenti storiografici e stilistici, e volendo sviluppare il confronto fra gli architetti e i musicisti tirati in causa fondandolo sul problema del rapporto fra strumento e linguaggio – in senso strutturale e coerentemente con le questioni interne alle discipline di cui si discute – quali sarebbero le osservazioni e le corrispondenze da evidenziare ed approfondire?

Il primo paragone, quello musicale, riguarda il rapporto intrinseco fra la scrittura e le caratteristiche dello strumento (forma, linguaggio, tecnica esecutiva e tecnologia di fabbricazione). Entrambi i compositori, Royer e Rameau, hanno scritto per clavicembalo. Ma mentre i pezzi di Rameau, soprattutto per merito di interpretazioni come quelle offerte da Grigorij Sokolov (1950-), risultano eseguibili efficacemente anche sul pianoforte moderno, i pezzi di Royer sono impostati compositivamente per esaltare, attraverso il virtuosismo dell'esecutore, le specificità del clavicembalo, uno strumento a corde pizzicate, il cui timbro è più vicino agli effetti di strumenti come la chitarra e l'arpa che agli strumenti a tastiera moderni²¹ nei quali, in aggiunta, è presente anche il meccanismo tecnico della percussione.

Il secondo paragone, quello architettonico, riguarda anch'esso la coerenza fra il linguaggio e lo strumento (tecnica costruttiva, sistemi di rappresentazione e strumenti concettuali) e può essere efficacemente spiegato segnalando una breve conversazione fra Auguste Perret e Paul Valéry riportata da Karla Britton nel saggio *The Poetic Economy of the Frame: The critical Stance of Auguste Perret*:²²

P.V. : Poiché il calcestruzzo è soprattutto una pasta, perché non utilizzi più spesso le curve nei tuoi progetti?

A.P.: Sì, il calcestruzzo è una pasta, ma lo si forma in stampi e questi

²¹ Certi che un pianista come Grigorij Sokolov non mancherebbe di sorprendere con interpretazioni pregiatissime sul pianoforte moderno anche nel caso di pezzi di Royer.

²² Vedi Karla Britton, *The Poetic Economy of the Frame: The critical Stance of Auguste Perret*, Journal of Architectural Education, pp. 176-184, 2001.

stampi sono solitamente di legno, da cui deriva il segno delle linee diritte, che riportano all'architettura antica, che a sua volta imitava il legno. E noi usiamo il legno perché è più adattabile. Le forme curve del legno sarebbero costose, sarebbero un pezzo d'arte (*carrosserie*) e non è forse l'uso economico del materiale che determina lo STILE?²³

I due esempi esposti intendono porre il problema dell'importanza dello strumento affinché emerga e si affermi un certo tipo di linguaggio in una specifica epoca storica. E quanto il risultato estetico si differenzi in conseguenza dell'ottimizzazione tra la concezione che sottende il linguaggio, cioè la sua impostazione compositiva e tecnica, e la potenzialità dello strumento, cioè il rendimento che si ottiene nell'esecuzione attraverso le specifiche tecniche ad esso intrinseche.

Va precisato che in architettura per *strumenti* intendiamo il complesso di pratiche (tecniche di rappresentazione, tecnologie, sistema costruttivo, materiali) necessarie per sviluppare e concretizzare la composizione dall'ideazione fino al momento dell'esecuzione dell'opera. Detto ciò, le opere di Royer e di Perret risultano particolarmente *corrispondenti* allo strumento per cui sono state *composte*. Le opere di Rameau, invece, sono eseguibili con diversi tipi di strumenti a tastiera molto più efficacemente di quelle composte da Royer. Così Le Corbusier, diversamente da Perret, ha realizzato progetti e costruito edifici concepiti più per *corrispondere* ad un'idea di spazio che per sperimentare le potenzialità di un sistema costruttivo. Inoltre, entrambi, Rameau e Le Corbusier, hanno scritto opere teoriche riconducibili al problema della misurabilità (Temperamento equabile,²⁴ Le Modulor), di cui discuteremo più avanti, con un approccio artistico-generalista più che tecnico-specialistico. Una visita al *Musée des instruments de musique* di Brussels a Rue Montagne, una delle collezioni più importanti d'Europa, inoltre, può far riflettere su alcune questioni che riguardano l'evoluzione degli strumenti musicali rispetto alla produzione delle forme musicali.

Ma la lettura del volume *Il gesto e la parola* del paleontologo Andre Leroi-Gourhan (1911-1986) sollecita ulteriori approfondimenti sui concetti di strumento e di linguaggio nelle due discipline. In particolare

Il gesto e la parola,
il cervello e la mano.
Andre Leroi-Gourhan, 1977

²³ Di seguito il testo originale in Inglese. P.V. : Since concrete is above all a paste, why don't you more often use the curve in your works? A.P.: Yes, concrete is a paste, but we shape it in molds and these molds are usually of wood, from whence comes this repetition of the straight line which brings us close to ancient architecture, since it imitated wood and we, we use wood, which is the most legitimate. The curved forms of wood would be costly, which would become a piece of work (*carrosserie*), and isn't it the economical use of the material which determines STYLE?

²⁴ Il sistema musicale per la costruzione della scala fondato sulla suddivisione dell'ottava in intervalli tra di loro uguali.

il capitolo *Il cervello e la mano* nel quale il paleontologo, ragionando sulla manualità dell'*Homo* a confronto con quella delle scimmie, evidenzia la qualità e il grado di specializzazione con cui l'*Homo* ha realizzato i propri utensili, attraverso l'azione congiunta mano-cervello. E dimostrando, cioè, che tra la biologia e i primi prodotti artigianali esiste un rapporto di reciproca influenza,²⁵ e che quindi la tecnica primitiva ha un'azione di ritorno sui soggetti. L'evoluzione della mano, sempre più *umana* e meno *scimmiesca*, va di pari passo con due fenomeni correlativi, le nuove circonvoluzioni cerebrali e la bocca.²⁶ Nel paragrafo introduttivo del medesimo libro *Introduzione a una paleontologia dei simboli* Leroi-Gourhan affronta ulteriori questioni relative al rapporto fra tecnica, linguaggio, estetica e l'espressione dello "spirito" di un popolo:

Si può accettare l'ipotesi secondo cui, essendo tecnica e linguaggio solo due aspetti del medesimo fenomeno, l'estetica potrebbe costituirne un terzo. In tal caso esisterebbe un filo conduttore: se l'utensile e la parola si sono liberati in direzione della macchina e della scrittura, attraverso lo stesso fenomeno avrebbe dovuto verificarsi per l'estetica: dalla soddisfazione delle esigenze alimentari all'utensile bello, alla musica danzata, alla danza osservata da una poltrona, ci sarebbe il medesimo fenomeno di esteriorizzazione. Si dovrebbero ritrovare nei tempi storici fasi estetiche paragonabili a quelle del passaggio dal mitogramma alla scrittura e dall'utensile manuale alla macchina automatica, un periodo «artigianale» o «preindustriale» dell'estetica e cioè quello in cui le arti, o l'estetica sociale, il gusto tecnico avrebbero impregnato al massimo l'individuo, poi uno stadio di specializzazione in cui si sarebbe accentuata la sproporzione fra i produttori di materia estetica e la massa sempre più numerosa dei consumatori d'arte prefabbricata o prepensata. Questa seconda ipotesi corrisponde meglio, se non proprio a tutta la realtà, almeno alla tendenza generale che i fatti biologici sembrano indicare, ed è quella che cercherò di dimostrare perché apporta al problema del raggruppamento degli uomini in unità etniche l'elemento che mancherebbe in una teoria limitata esclusivamente all'esame della tecnica e del linguaggio. [...] Bisognerebbe dedicarsi a un'analisi gigantesca per spiegare perché alla prima occhiata l'osservatore si accorge che un'automobile è proprio «inglese». È evidente d'altronde che il repertorio del jazz tipo «New Orleans» è diventato un capitale mondiale e in teoria stilisticamente inalterabile. [...] Nelle pratiche quotidiane e nella loro cornice, l'assorbimento dello stile è profondo, al di fuori di qualsiasi chiara comprensione; come le operazioni tecniche, esso segna per sempre le generazioni successive; certi atteggiamenti, certi gesti di cortesia o di comunicazione, il ritmo del passo, il modo

²⁵ Parafrasi di uno studioso di filosofia napoletano, Ciro Inconato, riportata in una scheda di presentazione del libro di Leroi-Gourhan. http://www.scienzaefilosofia.it/res/site70201/res670299_18-REC-LEROI.pdf

²⁶ Michael C. Corballis, *Dalla mano alla bocca. Le origini del linguaggio*, Cortina Raffaello 2008; e gli scritti di Emmanuel Anati e di Richard Sennett.

di mangiare, le pratiche igieniche, hanno toni etnici che si trasmettono attraverso le generazioni. Nelle pratiche figurative come la musica, la danza, la poesia o l'arte plastica, si produce una netta separazione fra la base comune e le varianti individuali perché la figurazione comporta gli stessi livelli operazionali; si può vedere sopravvivere per lunghi secoli la ossatura della figurazione in un genere musicale o plastico grazie alla possibilità che esso offre agli individui di organizzare varianti personali senza alterarne l'architettura.²⁷

In ambito musicale, facendo un salto concettuale esemplificativo, le ipotesi di Leroi-Gourhan sulla relazione mano-cervello/strumento-cervello, sono confrontabili con gli studi di Riccardo Allorto (1921-2015) quando, nella prima parte del suo libro *Il pianoforte classico*, riporta un passaggio della prefazione di François Couperin (1668-1733) al primo libro della sue *Pièces de clavecin* nel quale il musicista francese auspica l'invenzione di uno strumento più performante di quelli già in uso per via del sopraggiunto cambiamento del gusto:

Il clavicembalo è perfetto riguardo all'estensione e di suono brillante; siccome però non è possibile aumentare o attenuare i suoni, sarà eternamente grato a coloro che, grazie ad un'arte profonda e sorretta dal gusto, potranno pervenire a rendere questo strumento suscettibile di espressione.

La nota di Couperin conferma quanto durante il Settecento e l'Ottocento l'interazione fra i compositori-esecutori di musica e costruttori di strumenti fosse intensa e alimentasse un contesto culturale e sociale stimolante e altamente sperimentale, tanto per gli artisti quanto per i produttori di strumenti. Muzio Clementi (1752-1832), famoso compositore e didatta che aveva trovato il successo a Londra, intraprese un viaggio in tutta l'Europa, durante il primo decennio dell'Ottocento, che lo portò fino a San Pietroburgo per promuovere e vendere i pianoforti a coda prodotti nella sua fabbrica. E promosse anche la casa editrice che aveva fondato con Frederick William Collard. Dopo avere trattato dell'inventore del pianoforte, dunque di Bartolomeo Cristofori (1655-1731), padovano a servizio di Ferdinando de' Medici – figlio del Granduca di Toscana Cosimo III, – ed aver esposto le osservazioni di Scipione di Maffei sul gravicembalo di Cristofori – particolarmente valorizzato nei grandi concerti diretti da Arcangelo Corelli a Roma – Allorto descrive sinteticamente il lavoro sperimentale di Gottfried Silbermann (1683-1753), noto organaro che aveva già inventato il *clavencin d'amour*, un clavicordo fornito di corde vibranti *per simpatia* che non ebbe molto successo. Silbermann aveva frequenti

Gli strumenti a tastiera di Bartolomeo Cristofori (1655-1731) e di Gottfried Silbermann (1683-1753) in un'epoca di diffusa sperimentazione

²⁷ Andre Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*, tr. it. a cura di Franco Zanni, Einaudi Paperback 1977, p. 323.

rapporti con Johann Sebastian Bach, soprattutto in occasione dei collaudi di nuovi organi. Per circa un decennio Silbermann sottopose i suoi strumenti al giudizio del Cantor di Lipsia, che ne verificò il suono per i diversi strumenti collocati nelle residenze di Federico II di Prussia, appassionato di congegni meccanici e suonatore di flauto – sono gli anni in cui ha inizio il fenomeno delle Wunderkammer. Allorto sostiene che Cristofori e Silbermann avessero operato troppo in anticipo rispetto ai tempi e che le qualità foniche dei loro strumenti non rispondessero all’ideale sonoro della musica barocca comunemente intesa e ben interpretata dal clavicembalo con disposizione “a terrazze”. Continuando la disamina sul carattere degli strumenti, il nostro autore affronta le differenze per aree culturali e geografiche, fornendo nel paragrafo *Pianoforti viennesi e pianoforti inglesi* ulteriori osservazioni:

“La domanda di pianoforti provocata dal nuovo orientamento del gusto musicale fu soddisfatta da un numero via via crescente di costruttori-artigiani. Fino alla metà del sec. XIX il mercato europeo fu dominato da due distinti tipi di strumenti: quello austriaco-tedesco (il modello esemplare di pianoforte viennese fu ideato da Andreas Stein) e quello inglese (la cui invenzione è attribuita al costruttore tedesco A. Backers); le differenze fra i due tipi rispondevano a una diversa concezione del suono e delle meccaniche che lo realizzavano. Nelle cronache, nelle gazzette musicali, nelle memorie e nelle testimonianze dei pianisti, e persino nei metodi pubblicati in quei decenni leggiamo vivaci discussioni sui vantaggi degli uni e degli altri.”²⁸

L’antitesi pianoforti viennesi e pianoforti inglesi, una diversa concezione del suono. Il repertorio classico e il repertorio romantico nell’Ottocento

In particolare, Allorto riporta i commenti di virtuosi e didatti dell’Ottocento come Friedrich Kalkbrenner (1785-1849), che nel suo *Méthode pour apprendre le pianoforte* (Parigi, 1830) sviluppò l’antitesi strumenti viennesi-strumenti inglesi nell’ottica degli stili esecutivi

Gli strumenti di Vienna e di Londra hanno prodotto due scuole. I pianisti viennesi si distinguono per la precisione, la chiarezza e la rapidità nell’esecuzione. Gli strumenti fabbricati in quella città sono molto facili da suonare [...] l’uso del pedale in Germania quasi sconosciuto. I pianoforti inglesi hanno un suono più pieno e la tastiera più pesante. Gli esecutori di quel paese hanno adottato uno stile più largo e quella bella maniera di cantare che di distinguere; è indispensabile usare il pedale per nascondere l’insita secchezza dello strumento. Dussek, Field, G.B. Cramer, gli esponenti della scuola fondata da Clementi, usano il pedale quando l’armonia non cambia. Dussek in particolare, quando suona in pubblico usa quasi costantemente il pedale.

Questa distinzione sembra persistere ed è riscontrabile nel repertorio e nello stile interpretativo di diverse generazioni di grandi pianisti, la cui opera testimonia l’eredità intellettuale ed artigianale di un sapere e di un

²⁸ Riccardo Allorto, *Il Pianoforte Classico*, Ricordi 2007, p. 20.

saper fare trasmessa attraverso costellazioni genealogiche,²⁹ transtoriche e transnazionali, di allievi e mentori. E che, schematicamente, possiamo definire distinguendo fra i pianisti che si affermano nel repertorio cosiddetto “classico” e quelli che si specializzano prevalentemente nel repertorio “tardo romantico”.

Riprendendo il discorso sugli strumenti musicali, osserviamo che le ipotesi fin qui tratteggiate trovano sostegno e ampia documentazione nel fondamentale testo di Laurence Libin (1944-), curatore emerito (attivo dal 1973 al 2006) del Metropolitan Museum Art di New York, intitolato *Progresso, adattamento ed evoluzione degli strumenti musicali*. Libin apre il ragionamento evidenziando il limite concettuale dell’odierno approccio alla storia degli strumenti musicali, perché condizionato dalle teorie biologiche darwiniane che hanno guidato le scelte curatoriali delle istituzioni museali, dalla metà dell’Ottocento ad oggi

Si è sempre pensato che la forza primaria ad alimentare questa crescita, almeno per quanto riguarda gli strumenti, fosse l’emergere della musica come forma d’arte, processo culminato nei capolavori di Beethoven, Wagner, e il resto del pantheon romantico. Là dove si spingevano tali geni ispirati, lì, secondo la convinzione di molti, si dirigevano naturalmente i costruttori di strumenti.³⁰

Libin, inoltre, evidenzia che proprio le scelte curatoriali siano state l’esito di decisioni politiche orientate a trasmettere un’idea darwiniana del progresso, cioè graduale e lento, con lo scopo di indirizzare le aspettative sociali di una classe media ed operaia numerosa e insoddisfatta, attraverso le visite ai musei pubblici, soprattutto in città come Londra e New York. Libin analizza l’enciclopedia di strumenti musicali curata da Mary Crosby Brown (1842-1918), un’appassionata collezionista, redatta per il Metropolitan Museum of Art di New York, impostata correttamente secondo il curatore, se si tiene conto della cultura dell’epoca, sebbene limitata, stereotipata e ferma alla convinzione secondo cui la selezione naturale – la selezione del *più idoneo* – prefigurasse una forma di progresso ed di perfezionamento di tipo europa-centrico. Sfortunatamente l’idea “nuovo uguale migliore”, talvolta si rivelò errata.

Per esempio, l’applicazione della fornitura automatica d’aria e di meccanismi a funzionamento elettrico alle canne d’organo – fenomeno

Laurence Libin.
Gli strumenti musicali fra
evoluzionismo darwiniano e
teoria degli equilibri
punteggiati, 1859-1972

²⁹ Il rapporto genealogico fra Franz Liszt (Europa), Alexander Siloti (Russia) confluisce oltre che in Europa anche in molti allievi della Juilliard School (USA), Rildia Bee O’ Bryan, Arthur Friedheim, Van Cliburn. Così come in rapporto che collega Chopin, Alfred Cortot, George Enescu, Dinu Lipatti. La scuola napoletana di Alfredo Casella emigra in Argentina con Vincenzo Scaramuzza che avrà fra i suoi allievi Martha Argerich.

³⁰ Laurence Libin, *Progresso, adattamento ed evoluzione degli strumenti musicali*, <http://users.unimi.it/musica/cons/libin.pdf>.

che consentì la crescita di questi strumenti fino a dimensioni gigantesche già negli anni trenta del Novecento – spinse a considerare inferiori i precedenti organi a funzionamento meccanico; e proprio in reazione a questa tendenza Albert Schweitzer rivendicò le virtù dell’organo storico – tra cui maggiore sensibilità al tocco e coerenza timbrica – e favorì il revival tuttora in corso. Allo stesso modo il violino e la sua famiglia, nell’Ottocento e nel primo Novecento, erano di norma, seppur erroneamente, ritenuti superiori alla famiglia della viola da gamba, poiché le viole (distinte dai violini per forma, accordatura, numero di corde, tastiera con legacci, ecc.) erano cadute in disuso e quindi sembravano rappresentare un tipo ancestrale e dunque meno sviluppato. Analogamente, nelle esecuzioni concertistiche i robusti e potenti pianoforti dotati di telaio metallico, come quelli di Chickering, sembravano costituire un notevole miglioramento rispetto a quelli più piccoli, meno sonori, e totalmente di legno, per non parlare poi dei clavicembali del XVIII secolo, ancor più delicati e meno flessibili nella dinamica. [...]

Ma ciò che rende particolarmente interessante il discorso di Libin è l’analogia della sua posizione con le teorie del paleontologo Stephen Jay Gould quindi, implicitamente, con la “teoria degli equilibri punteggiati” di cui, assieme a Niles Eldredge, Jay Gould fu co-autore. Secondo questa teoria divulgata negli anni Settanta, e con qualche differenza rispetto a quella darwiniana, i cambiamenti evolutivi avvengono in tempi brevi alternati a lunghi intervalli di stabilità e “nei periodi di stabilità il fenotipo delle forme di vita [rimane] sostanzialmente stabile, mentre nei periodi di variabilità i fenotipi delle forme di vita si sarebbero diversificati fino a portare all’attuale biodiversità”.³¹ Libin coinvolge Gould nel suo discorso come segue:

Il paleontologo Stephen Jay Gould disegna il processo evolutivo con la forma di un albero di Natale, più largo alla base, dove la diversificazione è stata più rapida, e tendente a stringersi verso la punta piuttosto che a ramificarsi nel corso del tempo. Questo paradigma, ricavato dall’analisi degli animali fossili dell’era precambrica, chiarisce al tempo stesso lo sviluppo della tecnologia e di altri fenomeni. L’autorevole organologo Herbert Heyde ritiene che gli strumenti e la musica evolvano parallelamente soprattutto in conseguenza dello sbilanciamento, o della mancanza di equilibrio, tra le possibilità degli strumenti esistenti e gli obiettivi espressivi dei musicisti. Certamente gli esecutori che si trovano di fronte a richieste estreme di tecnica esecutiva cercano dai costruttori di strumenti un aiuto per superare queste sfide (un punto che verrà discusso meglio più avanti). Ad ogni modo, l’opinione ottocentesca che “conquiste” compositive come, ad esempio, l’aumento del cromatismo, la maggior lunghezza delle frasi melodiche, della loro

³¹ Teoria equilibri punteggiati: Voce Wikipedia [consultata a giugno 2017].

estensione o del loro contrasto dinamico, impongano sostanzialmente e inevitabilmente lo sviluppo e la proliferazione dei tipi strumentali, è davvero poco attendibile; tali cambiamenti (talvolta non trascurabili, come lo sviluppo dell'arco alla Tourte) spiegano solo in parte il fenomeno dell'evoluzione. Al contrario, lo sviluppo o l'obsolescenza di uno strumento dipendono da un insieme di forze variabili – economiche, politiche, sociali, tecnologiche, oltre che compositive ed esecutive – che interagiscono con variabile incidenza e imprevedibili conseguenze, talvolta improvvisamente e del tutto indipendentemente dagli obiettivi dei compositori e degli esecutori. [...] Per riassumere, il cambiamento di stile musicale da solo offre un'insufficiente spiegazione circa l'evoluzione degli strumenti; altre forze, in particolare quelle economiche e tecnologiche, ma anche sociali e politiche, così come l'aspetto estetico, influenzano anch'esse il percorso dell'innovazione e dell'obsolescenza, talvolta ben più energicamente rispetto alle aspirazioni dei musicisti. Soprattutto in Europa e in America negli ultimi due secoli, e più recentemente nel Terzo Mondo in via di sviluppo, il cambiamento è stato guidato dall'entusiasmo per nuovi prodotti, senza molto riguardo alla loro utilità, in quanto gli inventori perseguivano il mero profitto o si erano imbarcati nella progettazione di strumenti per puro divertimento [...]

La posizione di Libin è rilevante rispetto al fatto che il cambiamento di stile da solo non giustifichi del tutto l'evoluzione degli strumenti; ciò potrebbe valere anche per il discorso sull'architettura. Infatti, i progetti d'architettura che esprimono qualità sperimentali hanno spesso utilizzato invenzioni tecniche elaborate in ambiti esterni all'industria delle costruzioni, utili a stimolare nuove forme di espressività. E non è raro, soprattutto quando si sia trattato di casi di successo, che le invenzioni siano state "importate" dall'industria militare o manifatturiera: si pensi a Buckminster Fuller (Beech Aircraft), Frank Owen Gerhy (Dessault CATIA), a Thomas Herzog (Fraunhofer Institute). Dopo la fase sperimentale e le necessarie sistematizzazioni, l'elemento di qualità che ha reso innovativa una data invenzione è stato immesso di nuovo nel sistema industriale.

Importazione di tecnologia da altri ambiti, sopravvivenza degli strumenti più semplici e più capaci di adattarsi.

Tornando alla musica, continuiamo a scrutare le osservazioni di Libin sulle tecniche di produzione degli strumenti musicali e sul fatto che gli strumenti musicali che sono più semplici e si adattano facilmente a condizioni imprevedibilmente variabili siano i più idonei:

D'altra parte nel corso di tutta la storia importanti principi costruttivi e invenzioni applicate con successo agli strumenti hanno originato pratiche musicali alternative. Prima del XIX secolo, ad esempio, modelli geometrici proporzionali, derivati dalla cosmologia, dall'architettura e da altre discipline, presiedevano il più delle volte la progettazione dello strumento con lo scopo di assicurare l'armonia del risultato sia dal punto di vista visivo sia da quello uditivo. Così il filo metallico trafilato per

gli strumenti ad arco, le valvole per gli ottoni, il meccanismo a martelli del pianoforte, le valvole elettriche e l'altoparlante nel Theremin, i circuiti integrati nei sintetizzatori, sono tutti dispositivi che derivano da tecnologie sviluppate in origine con finalità non musicali. I martelli a rimbalzo peculiari nell'ideazione del pianoforte da parte di Bartolomeo Cristofori attorno al 1700, erano da tempo prefigurati nei mulini a maglio e negli orologi a rintocco, così come un dispositivo assai simile al celebre scappamento del martello dei pianoforti di J.A. Stein compare in un telaio meccanico da maglieria che si dice inventato verso il 1590 dal reverendo inglese William Lee. La difficoltà di dimostrare legami effettivi tra dispositivi come questi non contraddice la regola di George Basalla: "i nuovi manufatti possono solo derivare da altri antecedenti [...] Gli strumenti raggiungono difatti un lungo periodo di vita o quando sono piuttosto semplici, o quando sono capaci di adattarsi velocemente a condizioni imprevedibilmente variabili: un deciso successo favorisce, a sua volta, la formazione di nuovi stili."³²

C'è un altro aspetto che differenzia musica e architettura: i percorsi e i tempi di diffusione geografica delle opere e degli strumenti. Si tratta di processi altamente influenzati dalle trasformazioni sociali ed economiche, dunque politiche – sebbene in architettura tutto avvenga in modo più lento³³ – e dalla capacità di stimolare quella che Jeffrey Kipnis³⁴ chiama "produzione di interesse", diversa dell'idea di bellezza alla quale musica e architettura assolvevano quando erano legate a questioni come la proporzione, ecc. Libin, ad esempio, osserva che il gran coda da concerto – color nero vittoriano – sia cambiato poco durante il Novecento, se si pensa alla varierà sperimentale sviluppata nei due secoli precedenti sugli strumenti a tastiera:

³² Laurence Libin, *Progresso, adattamento ed evoluzione degli strumenti musicali*, <http://users.unimi.it/musica/cons/libin.pdf>

³³ Gli architetti-costruttori delle cattedrali medioevali viaggiavano in tutt'Europa (Villard de Honnecourt). Durante il Rinascimento alcuni maestri italiani si recarono in altri paesi europei (Leonardo da Vinci a Parigi). In corrispondenza della Seconda Guerra mondiale molti architetti europei migrarono in America a causa delle persecuzioni razziali influenzando enormemente il contesto americano che in quegli anni era ancora alla ricerca di un'identità culturale indipendente dall'Ecole de Beaux-Arts parigina e dallo stile Gotico inglese. La rete di solidarietà e di promozione culturale affermatasi fra la Cooper Union di New York e la Architectural Association di Londra, a partire dagli anni Settanta, attraverso il sodalizio di John Hejduk e Alvin Boyarsky fino ad oggi, con diversa intensità e rilevanza, rappresenta uno degli ultimi grandi sistemi riconoscibili operanti ed cooperanti, insieme alla rete degli *alumni* dei grandi atenei anglosassoni come Harvard, Yale, Columbia. Inoltre, la direzione di Boyarsky e Hejduk durò oltre vent'anni, nel caso di Hejduk dal 1975-2000 e Boyarsky dal 1971 al 1990, cioè fino alla sua morte. Entrambi erano originari dell'Europa dell'est.

³⁴ Jeffrey Kipnis, *Debating Fundamentals: Probing the Autopoiesis of Architecture*; AA School of Architecture; <https://www.youtube.com/watch?v=FmKZrQJrQAo&spfrel=load=10>

Ad ogni buon conto, solo uno sparuto numero di fabbriche in tutto il mondo produce ancora pianoforti a coda in quantità considerevole, e per molti versi la loro struttura appare sostanzialmente analoga: una conseguenza, qualcuno osserverà, dell'assoluto appiattimento industriale che inibisce l'innovazione e riduce la varietà. [...] immutabile e davvero convenzionale colorazione "in nero". È significativo il fatto che gli Stati Uniti siano divenuti un leader mondiale nella progettazione e costruzione di pianoforti prima ancora che questa nazione avesse da vantare compositori o concertisti di vaglia; essa difatti aveva una fiorente mercato amatoriale, una politica doganale protezionistica, notevoli competenze manifatturiere e ampia disponibilità di materie prime. Il sorprendente numero di brevetti americani inerenti il pianoforte, specialmente nel periodo 1830-47, un'epoca di rapida espansione commerciale, prima ancora che Steinway & Sons entrasse in campo nel 1853, fa pensare, nonostante quanto asserito nelle pubblicità, che l'impulso primario per molte di queste invenzioni fosse o il profitto o la pura passione per la meccanica, piuttosto che consapevoli obiettivi musicali.

Ritornando nel territorio dell'architettura, scrutando il problema della tecnologia e del linguaggio nell'opera di Auguste Perret, osserviamo come alcune categorie discusse per la musica, siano state indagate in modo confrontabile nel saggio di Karla Britton sull'ingegnere francese evidenziando alcune contraddizioni non rare nella tradizione storiografica e critica di un certo periodo storico, oltre che di una certa area culturale. Esse hanno condizionato la fortuna critica di alcuni maestri nel corso del Secolo breve. Il dialogo fra Valérie e Perret poneva i termini del problema in modo confrontabile con la posizione espressa da Reyner Banham in un saggio pubblicato su *Architectural Review* del 1960 intitolato *The Perret Ascendancy*,³⁵ una *review* del libro di Peter Collins *Concrete: The Vision of a New Architecture*³⁶ del 1959. Mostrando poca sintonia col pensiero di Collins, Banham propone un ritratto di Perret – alla cui opera oppone come valida alternativa quella di Williams, Maillart, e Nervi – riconducibile primariamente a quello di un costruttore che ha sperimentato alcune tecniche e alcuni materiali raggiungendo risultati che Banham definisce "trabeated apathy". E la cui affermazione si deve soprattutto all'accreditamento offerto da Auguste Choisy attraverso *Histoire de l'Architecture* del 1899 e all'influenza che questo libro ebbe sulla generazione di Le Corbusier. Secondo Britton la critica di Banham espone una lettura interpretativa "filosofica" che

L'ossatura strutturale
di Auguste Perret, 1913

³⁵ Reyner Banham, *The Perret Ascendancy*, "Architectural Review", n.760, 1960.

³⁶ Peter Collins, *Concrete: The Vision of a New Architecture*, Faber and Faber, 1959.

coltiva aspettative sui concetti di “tecnica” e “materiale” ben lontani dagli intenti e dagli interessi di Perret. Infatti, precisa Britton, l’opera dell’ingegnere-architetto francese esprime profondità di competenza sulla effettiva complessità della tecnica del calcestruzzo, una pasta lavorata in cassafornate di legno e con ferri d’acciaio, quindi un materiale non omogeneo:

Because of these kinds of complications, Perret and his brothers (Gustave and Claude with whom he share the family construction firm) believed that they had to be prepared to design according to an iterative process as a part of their technique; certain assumptions were computed and then replicated again and again until the desired result was achieved.³⁷

Nel libro *Contribution à une théorie de l’architecture*,³⁸ a ben guardare, spiccano i confronti fotografici proposti da Perret, utilizzando le foto degli interni della Eglise du Raincy e della Cathedrale d’Amiens. E si descrivono questi edifici come organismi nei quali l’ossatura è una componente fondamentale. Il saggio di Collins, invece, propone una lettura di Perret come del primo architetto in grado di elaborare un linguaggio convincente col nuovo materiale, assorbendo l’avanzamento tecnologico di François Hennebique, ereditando la tradizione Beaux-Arts di Julien Guadet e scegliendo programmaticamente di volere distinguere la propria architettura dall’estetica dell’ingegneria e della pittura. Perret, inoltre, sarebbe stato – secondo Collins – il primo architetto ad aver preso le distanze dai canoni estetici contemporanei, a controllare il virtuosismo strutturale – una tentazione alla quale sarebbe stato facile cedere agli occhi delle generazioni più giovani che ne avevano apprezzato il successo dopo Notre Dame du Raincy – considerando le sue qualità immaginative e la capacità tecnica per eseguire qualcosa di sorprendente, originale, che portasse il massimo effetto col minimo sforzo economico. Un lavoro molto ampio sull’archivio di Perret e sul suo rapporto con Le Corbusier è raccolto nei due volumi di Giovanni Fanelli e Roberto Gargiani, commentati con esplicita ruvidezza in una *review* di Jean-Louis Cohen, *Perret e Le Corbusier confronti*, pubblicata sul “Journal of the Society of Architectural Historians”.³⁹ Ma nel quadro

³⁷ Karla Britton, *The Poetic Economy of the Frame: The critical Stance of Auguste Perret*, *Journal of Architectural Education*, pp. 176-184, 2001. Original text: “Because of these kinds of complications, Perret and his brothers (Gustave and Claude with whom he share the family construction firm) believed that they had to be prepared to design according to an iterative process as a part of their technique; certain assumptions were computed and then replicated again and again until the desired result was achieved”.

³⁸ Auguste Perret, *Contribution à une théorie de l’architecture*, Choice Pariz, 1952.

³⁹ Jean-Louis Cohen, Reviewed Work(s): *Perret e Le Corbusier confronti* by Giovanni Fanelli and Roberto Gargiani; *Auguste Perret* by Giovanni Fanelli and Roberto Gargiani:

dei nostri ragionamenti e discutendo di Perret non si può tralasciare l'interessante passaggio che descrive la vicenda del progetto Théâtre des Champs-Élysées inaugurato il 30 maggio del 1913, descritto nel paragrafo *How Modernism was Created in Architecture* raccolto nel recente saggio di Jean-Michel Rabaté dal titolo *1913 The Cradle of Modernism*.⁴⁰ La ricerca è tutta concentrata sul 1913, una data che, secondo l'autore, segna la nostra percezione del *nuovo* e del *vecchio* per sempre:

The time when the impetus that delivered the first world war to enthusiastically cheering crowds was already perceptible, and when the same *élan* created so many masterpieces in the arts and literature; in that sense, we can agree that it has brought bad luck to the world, but that it has changed our perception of the new and the old for ever.⁴¹

Emerge, quindi, da queste parole il ruolo dei fratelli Perret nel quadro della cultura francese ed internazionale del loro tempo. Nella vicenda del teatro essi furono chiamati a contribuire prima come consulenti di Henry Van de Velde – che aveva assunto l'incarico nel 1910 – e poi come progettisti incaricati – quando ebbero convinto i personaggi coinvolti della semplicità e dell'economicità della loro versione progettuale in un primo momento elaborata solo sugli aspetti “strutturali”. La proposta dei Perret, dunque, sostituì quella di Van de Velde, che non potè che cedergli il campo. Una riflessione aggiornata sull'opera di Perret è stata promossa da Sergio Pace e da alcuni suoi giovani collaboratori attraverso una mostra monografica. Materiali e approfondimenti sono stati pubblicati nel 2003 nel volume *Un maestro difficile: Auguste*

“Journal of the Society of Architectural Historians”, Vol. 52, n. 4, 1993, pp.504-506: “However, only Joseph Abram has had the courage to undertake a synthetic work in which he followed the path of the first students of Perret (for example, Oscar Nitzchke and Paul Nelson) in order to better comprehend the theory, which he has appropriately called a “classicism of the avant-garde” (*Perret et l'école du classicisme structurel*, 1910-1960 [Villers-les-Nancy and Paris, 1985], and *L'équipe Perret au Havre, utopie et compromis d'une reconstruction* [Nancy and Paris, 1989]). In 1989 Abram published the first volume of an extensive exploration of the production of the Perret office, offering in particular a new vision of the mediation that Perret proposed between the theories of Viollet-le-Duc (as filtered through Anatole de Baudot) and those of Julien-Azais Guadet. A. et G. Perret, *une monographie*; Première partie: Architecture, entreprise et experimentation [Nancy and Paris, 1989]), but the rather intimate nature of these research accounts has prevented them from reaching the wider international scientific community. It is only against this transformed field that one can properly appreciate the contributions of Gargiani and Fanelli, which are based on an examination of a part of the archives that was transferred at the end of the 1980s to the Archives Nationales, and on complementary research in French publications.”

⁴⁰ Jean-Michel Rabaté, *1913 The Cradle of Modernism*, Blackwell 2007.

⁴¹ *Ivi*, p.1.

*Perret e la cultura architettonica italiana*⁴² ponendo nuovamente in discussione le contraddizioni storiografiche, in particolare le interpretazioni di Bruno Zevi, Ernesto Rogers, Le Corbusier sull'opera dell'architetto-ingegnere francese.

Coesistenza di generi in
musica e architettura,
1870-1914

Inoltre, il volume di Jean-Michel Rabaté *1913 The Cradle of Modernism* è particolarmente illuminante anche per comprendere il contesto “musicale” di quegli anni e soprattutto la ricchissima *coesistenza di generi* testimoniata dall'opera di autori come Busoni, Debussy, Schoenberg, Strawinsky:

With different accents, all the major musical innovators in 1913 – Arnold Schoenberg in Vienna and Berlin, Ferruccio Busoni in Berlin, Claude Debussy and Erik Satie in France, Igor Strawinsky in St Petersburg and Paris, Charles Ives in America – expressed at the same time the urge to free themselves from the preordained rules of classical harmony, and to reject the cult of vertical and horizontal polyphonic integration that had obtained at least since Bach. To do so, they had either to look for earlier models, as Debussy did at one point, to opt for radical primitivism, as Strawinsky seemed to be doing, or to uproot systematically the whole musical language of tonality. No one had gone further in the latter endeavor than Schoenberg, who nevertheless was aware that this was less a revolution than an evolution that suddenly radicalized trends one could find in the later Beethoven, in Wagner's leitmotivistic chromatism, or in Brahms' orchestral polyphonies. Busoni, one of the first to endorse the experiments led by Schoenberg, Berg, and Webern, gave a theoretical framework to the movement when he published his *Sketches of a New Musical Esthetic* in 1907. This was followed by Schoenberg's publication of his massive volume *Harmonielehre* (Treatise on Harmony) in 1911, in order to prove to his detractors that he knew enough about harmony – before explaining that it was time to rethink it completely.⁴³

La *coesistenza di generi* è riscontrabile, in quegli anni, anche nell'architettura: le Avanguardie storiche, l'Art Nouveau, l'Arts and Crafts, tutte esperienze che condizioneranno di lì a poco il consolidarsi del Movimento Moderno. Il rapporto fra l'evoluzione degli strumenti musicali e la trasformazione delle sale da musica è un altro tema interessante. La sopravvivenza degli strumenti musicali più semplici e che si adattano, secondo le motivazioni espresse da Libin, si relaziona con la crescente domanda musicale da parte di un pubblico di massa

⁴² Sergio Pace, Michela Rosso, con Giulietta Fassino (a cura di), *Un maestro difficile: Auguste Perret e la cultura architettonica italiana*, GAM Torino 2003.

⁴³ *Ivi*, p.24.

e dunque con la necessità di costruire sale da musica più grandi. L'abbandono dell'uso di alcuni strumenti musicali, soprattutto quelli utilizzati per la musica da camera (liuto, viola da gamba, clavicembalo), è dovuta anche alla necessità di produrre un suono acusticamente adeguato ad ampie sale (aumento della richiesta di musica a tutti i livelli sociali). E anche in questo caso le parole di Berio ci aiutano a riflettere:

Una volta il rapporto con lo strumento musicale era prioritario rispetto al pensiero teorico. Gli strumenti erano le chiavi empiriche che permettevano di entrare nell'edificio della speculazione musicale. Fino a Wagner, i compositori, tranne alcuni operisti, erano virtuosi del loro strumento. Con Mahler, Debussy e la Scuola di Vienna si assiste a un significativo declino del virtuosismo individuale (che era stato una volta sinonimo di conoscenza musicale e di eccellenza professionale) e al dilagare dell'orchestra come strumento collettivo del compositore: il maestro i cappella, il *Kapellmeister* al clavicembalo, è diventato il direttore di un'orchestra sinfonica, il coordinatore cioè di questioni stilistiche e tecniche sempre più differenziate. La creatività si è gradualmente allontanata dai suoi strumenti specifici mostrando addirittura una certa indifferenza per quelle mirabili macchine acustiche. [...] Siamo certamente abitati dal bisogno continuo di trascendere gli strumenti, ma sappiamo anche che non possiamo andare oltre gli strumenti senza ritornare a essi e senza dialogare con loro. Perseguire le idee che ci permettono di trascendere la realtà degli strumenti e le memorie che li accompagnano, e di contribuire a una loro eventuale evoluzione, significa confrontarsi con loro, faccia faccia, senza diminuirli a semplici generatori di suono e, soprattutto, senza ignorarne la specificità: gli struzzi non hanno mai contribuito a forme significative di evoluzione né si sono mai posti il problema di instaurare un dialogo, sia pure metaforicamente, tra il cielo (l'idea) e la terra, tra l'anima e il corpo (lo strumento): oppure – se mi permettete il salto, sempre metaforico – tra *musica mundana*, *musica humana* e *musica instrumentalis* [cfr Boezio]. Una creatività che non è toccata dal desiderio di percorrere queste grandi distanze senza ricorrere a sistemi assolutistici e sacralizzanti è condannata al silenzio.⁴⁴

La rilevanza degli *strumenti* (strumenti tecnologici, strumenti concettuali) nel discorso sull'architettura contemporanea – e l'utilità della riflessione comparativa fra musica e architettura – riguarda anche un recente saggio di Antonino Saggio dal titolo *Perché non voglio essere realista*⁴⁵ in cui, in opposizione al cosiddetto “nuovo-realismo”, l'architetto romano

Strumenti, nuove tecnologie, nuove sostanze. Antonino Saggio, 2000

⁴⁴ Luciano Berio, *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*, Einaudi 2006, pp. 21-24-

⁴⁵ Antonio Saggio, *Perché non voglio essere realista*, in Paola Gregory (a cura di), *Nuovo Realismo/Postmodernismo. Dibattito aperto fra architettura e filosofia*, Officina Edizioni, 2016.

conferma la fiducia nella forza complessiva del progetto e indica quelle che egli considera le nuove “sostanze”, i motori contemporanei di riflessione per il progetto. Richiamando il credo nell’architettura introdotto da Edoardo Persico, cioè, dell’architettura come *sostanza di cose sperate*. Saggio afferma:

... Banalmente oggi si parla di tecnologia sì o di tecnologia no, ma la parola giusta è ‘strumento’, lo strumento sempre ha creato paure, sempre ha determinato reazioni, sempre ha determinato crisi enormi ma sempre lo strumento è anche stato vettore di ricerca, vettore di libertà, vettore di nuove estetiche, di nuove visioni nel mondo. Per questo insieme di ragioni io ho scritto un piccolo documento che in verità è tradotto in venti lingue ed è in internet che si chiama appunto *Nuove sostanze, L’informatica e il rinnovamento dell’architettura*.⁴⁶

Meticcianti e genealogie fra
postmodernismo
e decostruttivismo.
Philip Johnson,
John Hejduk, Frank Gehry,
Aldo Rossi, Alvaro Siza,
Zaha Hadid, Steven Holl;
1966-1994

E se da un lato esistono radicali differenze generazionali nell’opera degli architetti di qualunque epoca, dall’altro ricorrono spesso evidenti reciproche influenze compositive, perfino genealogiche, dovute anche alla condivisione o al rifiuto di strumenti, di tipo diverso.

Pure, sono evidenti le corrispondenze fra le opere di alcuni architetti realizzate fra gli anni Sessanta e gli anni Novanta, in particolare fra i vincitori del Prizker Prize. Il primo architetto premiato, Philip Johnson, tenne a battesimo, storiograficamente, il passaggio fra modernismo, postmodernismo e decostruttivismo, inventando strumenti concettuali, decantando e raggruppando personalità fra i passaggi generazionali, e riversando tutto ciò nelle indelebili mostre organizzate al MoMA di New York e in alcuni suoi progetti di successo, per realizzare i quali seppe anche scegliere i collaboratori più giusti in ciascuna fase storica: Modern Architecture-International Exhibition, 1932 (Hitchcock); Postmodernisms; Deconstructivist Architecture, 1988 (Wigley). Rimanendo nel novero degli architetti promossi da Johnson – che hanno trovato molto seguito nell’accademia italiana degli anni Novanta, si possono *osservare* evidenti affinità compositive fra i loro progetti d’architettura, alcuni dei quali non realizzati e poco noti. Fra essi emergono mescolanze linguistiche e influenze reciproche, molto meno nette e scandite rispetto alle distinzioni proposte dai potenti slogan di Johnson e presenti quasi sottotraccia. Percorrendo la cifra stilistica, le architetture di seguito discusse (*Genealogie*) mostrano evidenti *corrispondenze* compositive. Al primo gruppo di opere appartengono progetti concepiti secondo un impianto geometrico controllato attraverso curve tese che raccordano angoli

⁴⁶ Antonino Saggio, *Nuove sostanze. L’informatica e il rinnovamento dell’architettura*, “Il Progetto”, n. 6, gennaio 2000, pp. 32-35.

spesso acuti ed ottusi. Fra questi due opere non costruite di Zaha Hadid: la *Prime Minister Residence in Dublin* del 1979/80 e la *Cardiff Bay Opera House* nel Galles, un concorso del 1994. Entrambi i progetti sono concepiti e rappresentati rispondendo alla cifra compositiva che ha più caratterizzato i disegni di Hadid negli anni Ottanta e che arriva a maturazione con la costruzione del Vitra Fire Station a Weil am Rhein (1993). Forme piegate dagli angoli non retti, oggetti che si compongono o meglio si dispongono con andamento apparentemente stocastico in un ambiente spaziale liquido, come se fossero “confetti” – secondo una definizione utilizzata dalla stessa Hadid – che fluttuano in una soluzione fisiologica. Il modo di rappresentare questi progetti è conseguenza dell’influenza degli insegnamenti di Elia Zenghelis (1937-) e di Rem Koolhaas (1944-), durante gli anni di formazione dell’architetta irachena all’Architectural Association (AA) e presenta forti corrispondenze con i disegni del progetto per il Concorso del Parlamento de l’Aja del 1978 al quale la stessa Hadid partecipò come socia di OMA. Va rilevato, tuttavia, come racconta direttamente la progettista in un intervento pubblico⁴⁷ di qualche anno fa, che l’esplorazione spaziale perseguita attraverso il superamento del disegno assonometrico, per scomposizione e ricomposizione di disegni tradizionali (piante, sezioni, prospetti) in un unico disegno, fu introdotta all’AA con una mostra che Peter Cook organizzò sui disegni di John Hejduk e Peter Eisenman a Londra negli anni Settanta. Dunque la ricerca compositiva di Hadid, nei progetti indicati, non attinge solo dall’opera di Malevič, verso cui l’aveva indirizzata Koolhaas da studente, evidentemente, ma riceve influenze dirette e indirette dall’ambiente allargato della Cooper Union. E non solo. Nelle curve tese dei progetti di Hadid ritroviamo alcune evidenti analogie con alcuni progetti precedenti di Alvaro Siza (1933) – il più corbuseriano fra tutti gli architetti vincitori del Prizker Prize – ad esempio l’*Office and commercial complex in the historic area of Porto along Via A. Henriques* del 1966. Questo tipo di comparazioni può sollecitare la necessità di richiamare l’incisiva metafora di Lucio Valerio Barbera espressa nel saggio *Quaroni Brucia*,⁴⁸ quando definisce “diadochi” – i superbi generali “eredi” di Alessandro Magno – gli architetti considerati *archi-star*, dunque i favoriti di Johnson; come gli eredi di Alessandro Magno essi, eredi di Le Corbusier e Wright, “riempiono la storia senza farla”, scrive Barbera. Nel tributo offerto ad un mese

⁴⁷ Zaha Hadid, *Debating Fundamentals: Probing the Autopoiesis of Architecture - Part 10*, <https://www.youtube.com/watch?v=ds3OjjZH2k0&t=2101>

⁴⁸ Lucio Barbera, *Quaroni Brucia*, in Orazio Carpenzano, Fabrizio Toppetti (a cura di), *Modernocontemporaneo. Scritti in onore di Ludovico Quaroni*, Gangemi, Roma, 2006, p. 25.

dalla scomparsa di Hadid pubblicato sul magazine Dezeen, Amanda Levete, nuova Dame del British Empire, afferma che l'Architectural Association negli anni Settanta era un focolaio del pensiero radicale, ma nessuno quanto l'architetta irachena, fra gli *alumni* dell'AA e con così tanto successo, ha saputo divulgare quel pensiero e trasformarlo in un linguaggio che fosse comprensibile. L'idea del "successo" mediatico è una chiave di interpretazione imprescindibile, un altro *strumento* concettuale, per comprendere Zaha Hadid ed il mondo odierno dell'architettura. Spesso, i più raffinati sperimentatori non sono necessariamente coloro che trovano i mezzi (il *medium*) per divulgare con successo il risultato della propria invenzione. E può capitare, nel quadro di una *koinè*, che i non-sperimentatori trovino l'opportunità di veicolare con successo alcuni aspetti di una lingua comune, forse anche quelli più semplicemente trasmissibili. Su questo tipo di ragionamenti è illuminante una nota di Jean-Louis Cohen⁴⁹ sul successo delle *Unité d'Habitation* di Le Corbusier. Tutte le *Unité*, spiega Cohen in un'intervista, trovano un antenato nella casa comune Narkomfin di Moisei Ginzburg progettata a Mosca nel 1928-29, cioè quasi vent'anni prima dell'*Unité* di Marsiglia, arrivando a quel prototipo dopo un percorso di accumulo di sperimentazioni attorno ad un'idea tipologica e residenziale. Ma lo sdoganamento dell'*Unité* come visione sociale e architettonica non avviene per mano di Ginzburg, ma per opera di Le Corbusier. Analogamente, Siza è una personalità centrale nella *koinè* del Pritzker Prize; a ben guardare, nei suoi progetti è presente tanto il Le Corbusier razionalista quanto quello mediterraneo. Molte opere degli anni Novanta di Frank Gehry (1929), il più anziano di questo gruppo generazionale, presentano caratteri riconducibili a famiglie di geometrie che fanno uso di curve, cuspidi, distorsioni, intensificazioni, esplosioni – l'*EMR Communication and Technology Center* del 1992 ad esempio – non dissimili dalle opere del coetaneo portoghese. Ed ancora, al *Museum of Contemporary Art Kiasma* realizzato ad Helsinki nel 1998 di Steven Holl, dalle geometrie meno spigolose di quelle di Hadid e meno morbide di quelle di Gehry, non mancano certo cuspidi e piegature gestite in modo affine ai progetti di Siza del 1966. In tutti i casi i volumi esprimono tensioni spaziali, ma sono concepiti per sistemi costruttivi molto diversi gli uni dagli altri. Ed ecco emergere un altro passaggio concettuale fondamentale. Infatti, è proprio riguardo alla tecnica costruttiva che il lavoro di tutti questi architetti si differenzia profondamente, come avviene per le differenze "timbriche"⁵⁰ fra gli

⁴⁹ Jean-Louis Cohen, *Intervista*, Archphoto, 12 aprile 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=3mvHHIf8Jq4>

⁵⁰ Lucio Barbera, *Prefazione*, in Andrea Bruschi, *Dominique Perrault, Immagini &*

strumenti musicali. Il secondo gruppo di opere è segnato da geometrie impostate sui principi del De Stijl che, certamente, trovano un progenitore in *Haus Wittgenstein* (1928) di Paul Engelmann e dello stesso Ludwig Wittgenstein, e nelle opere di Adolf Loos. E poi in *Villa Ronchi* in Versilia del 1960 di Aldo Rossi. E due progetti di Alvaro Siza: *Vila do Conde* in Portogallo del 1969 e la *Casa Vieira de Castro* del 1994. E molte altre residenze, come la *New Residence at the Swiss Embassy*, Washington DC, USA, costruita nel 2006 da Steven Holl [Tab. pp. 32-33]. Affatto diverso, il discorso svolto con metodo comparativo, potrebbe essere proposto, ad esempio, comparando la cultura architettonica e musicale spagnola attraverso Isaac Albéniz (1869-1909) e Antoni Gaudí (1852-1926), entrambi attenti ad esprimere un tipo di modernismo legato alla tradizione culturale locale, assieme all'uso specifico di alcune tecniche costruttive. Un altro interessante confronto potrebbe essere condotto fra Claude Debussy (1862-1918) e Frank Lloyd Wright (1867-1959), innovatori che hanno fatto coesistere valori storici e originali.

Tornando a ragionare in campo musicale, e continuando a riflettere sulla rilevanza e l'incidenza degli "strumenti", riportiamo un contributo autorevole – efficacissimo anche per l'architettura – di Luciano Berio (1925-2003), sul ruolo storico-evolutivo dello strumento musicale, pubblicato nel saggio dal titolo *Invito*. Esso presenta attinenze col contributo del paleontologo Leroi-Gourhan già esposto:

Lo strumento è, esso stesso, un organismo che agisce e pensa *con noi* e, talvolta, nei momenti di "assenza", addirittura *per noi*. Per il compositore barocco, classico o romantico l'improvvisazione era composizione estemporanea (qualcosa di questa esperienza la si ritrova, con codici musicali diversi, nelle esibizioni di un pianista jazz). Improvvisando egli pensava anche con le dita, con le tecniche e gli stili che aveva assimilato o sviluppato lui stesso. Oggi questa estemporaneità non è più realizzabile perché le diverse e complesse stratificazioni del pensiero musicale e le strategie, sempre da definire, fra idea e realizzazione, non permettono di eludere la presenza consapevole e la definizione di un vero e proprio testo che, in ogni caso non potrà essere gestito,

materie, Diagonale 2001, p. 7. "Nella mia temeraria allegoria, va da sé, il timbro musicale vuole essere metafora della fisicità tattile, visiva, acustica perfino, di ogni materiale edilizio, preso in sé stesso, non "gestito" in alcun sistema di articolazioni armoniche, non "concertato" con gli altri materiali per mezzo di unificanti sistemi proporzionali e leggi formali. Esso, anzi, è materia sonora al suo stato primordiale, anche se si tratta di una "primordialità artificiale", frutto della sublime officina Stradivari o dell'industria Strumenti Musicali Yamaha; parimenti è primordiale il materiale edilizio appena uscito di fabbrica, non manipolato, ancora non "destinato", non concepibile perciò come vero e proprio materiale, ma anch'esso al suo stato elementare, quello della "Materia"; al suo stadio timbrico, consentiremmo noi. E occorre tuttavia fare musica, architettura voglio dire, per dare senso al nuovo mondo".

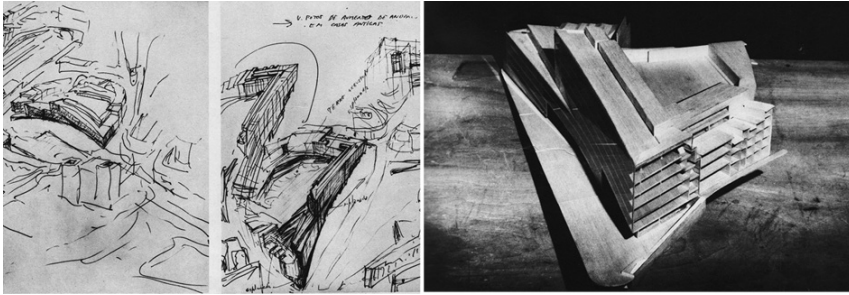
Il tempo lento dell'evoluzione degli strumenti.
Luciano Berio (1925-2003).
Il carattere strutturale della musica: Emilio Garroni (1925-2005);
La crisi della cultura borghese: Ludovico Quaroni (1911-1987)

nella sua totalità, in tempo reale e non potrà essere interpretato con spensierata spontaneità. Ma lo strumento può anche diventare un'arma contro le facili amnesie: reca la memoria delle tecniche di esecuzione che lo hanno abitato e che in esso permangono, come un investimento e come un tesoro infaticabilmente accumulato. E anche come una maledizione. Lo strumento può diventare un'arma contro le facili amnesie: reca la memoria delle tecniche di esecuzione che lo hanno abitato e che in esso permangono, come un investimento e come un tesoro infaticabilmente accumulato. E anche come una maledizione. Lo strumento può diventare una natura morta, simile al soggetto immobile di una pittura figurativa, ed evocare le immagini nostalgiche di un ipotetico paradiso perduto. Anche se chiuso in una stanza e silenzioso, l'immagine di uno strumento può assumere le connotazioni simboliche di un valore assoluto e può contribuire all'idea che l'esperienza musicale sia totalmente e concretamente fondata su valori intoccabili, emblematicamente rappresentati da uno Stenway o da uno Stradivario miliardario. [...] I tempi di trasformazione degli strumenti sono molto lenti e l'evoluzione del pensiero musicale li tocca e li scalfisce sempre con un certo ritardo. Il violino, per esempio, più o meno sempre lo stesso, è stato letteralmente attraversato dalla storia della musica di questi ultimi quattro secoli. Porta con sé una storia ingombrante. [...] La chitarra, per esempio, ha sei corde accordate in maniera terribilmente idiomata: i rapporti armonici impliciti nell'accordatura della chitarra hanno influenzato pesantemente non solo le cartoline postali per orchestra dalla Spagna ma anche i caratteri armonici di musiche forse meno pittoresche ma più sottili (penso soprattutto a Ravel e a Debussy). Ignorare questa dimensione idiolettica dello strumento e la grande quantità di dettagli tecnici, di aneddoti e di stili esecutivi che lo impregnano, può essere asceticamente interessante ma è certamente depauperante. Diventa il segnale di una realtà strumentale (o vocale) che, per la storia che evoca, per i modi di abitare la storia e per i diversi gradi di spontaneità e di artificialità impliciti in ogni tecnica, è già espressiva di per sé prima ancora di diventare il tramite consapevole di una riflessione teorica ed espressiva. Come sempre, non è il pensiero che deve mettersi al servizio dello strumento ma è quello stesso pensiero che deve diventare consapevole contenitore dello strumento col suo concreto fardello di storia. Può anche cercare di diventarne il giustiziere, ma con nessuna speranza di "successo": l'ho detto e lo ripeto, gli strumenti, come i linguaggi, non si inventano né si distruggono. Possiamo solo contribuire alla loro evoluzione.⁵¹

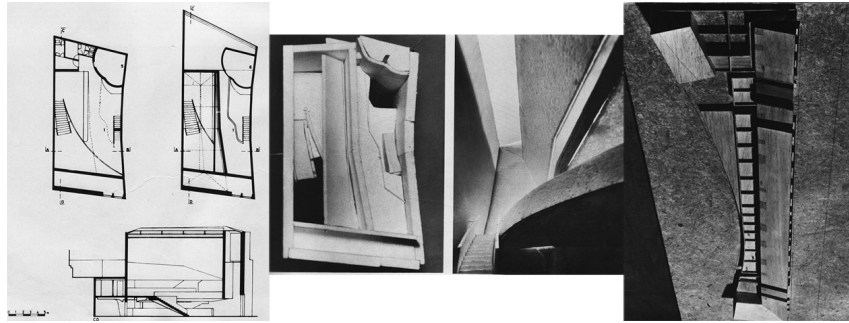
Queste riflessioni, tra l'altro, costituiscono un significativo nesso rispetto alle parole di Luciano Berio che chiuderanno l'ultimo capitolo e dunque il volume, muovendo da un commento su Darius Milhaud, scritte quasi negli stessi anni.⁵²

⁵¹ Luciano Berio, *Invito*, in Angela Ida De Benedictis (a cura di), *Luciano Berio Scritti sulla musica*, Appendice. *Invito*, Einaudi 2013, p. 494.

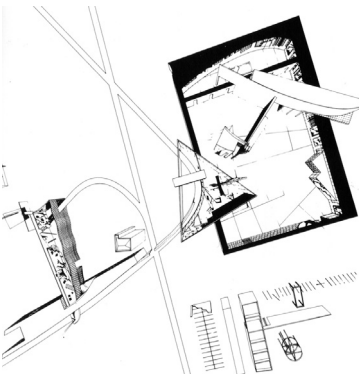
⁵² Vale la pena evidenziare la simmetria biografica di alcuni autorevoli studiosi, musicisti e architetti citati, che evidentemente stanno a dimostrare la coerenza del pensiero del Novecento su alcune cruciali questioni che hanno ricadute sul contemporaneo: An-



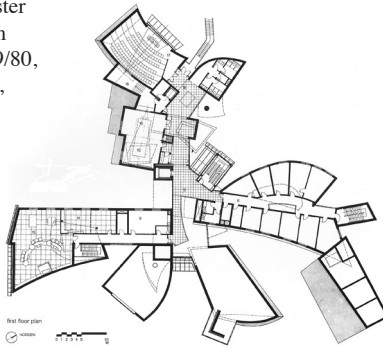
Office and commercial complex in the historic area of Porto along Via A. Henriques, Vila do Conde, Portugal, 1966, Alvaro Siza



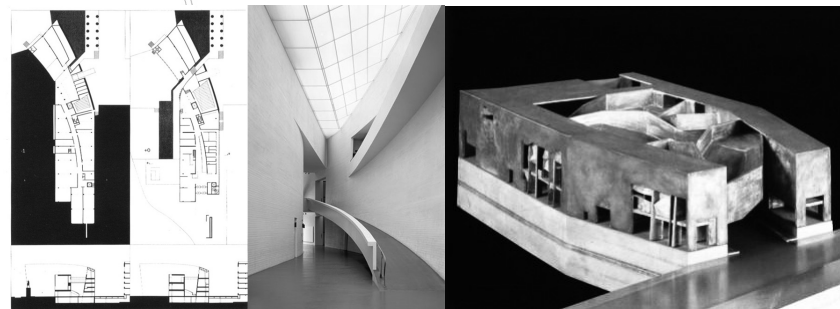
Agency Bank in Vila do Conde, Vila do Conde, Portugal, 1969, Alvaro Siza



Prime Minister Residence in Dublin 1979/80, competition, Zaha Hadid

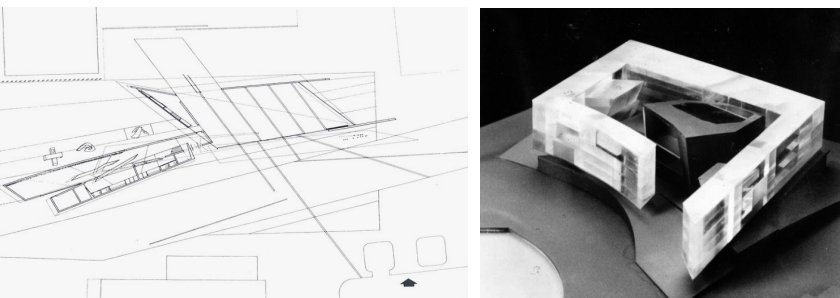


EMR Communication and Technology Center, Germany, 1992, Frank Owen Gehry



Museum of Contemporary Art Kiasma, Helsinki, 1998, Steven Holl

Palazzo del Cinema Venezia, Concorso 1990, Steven Holl

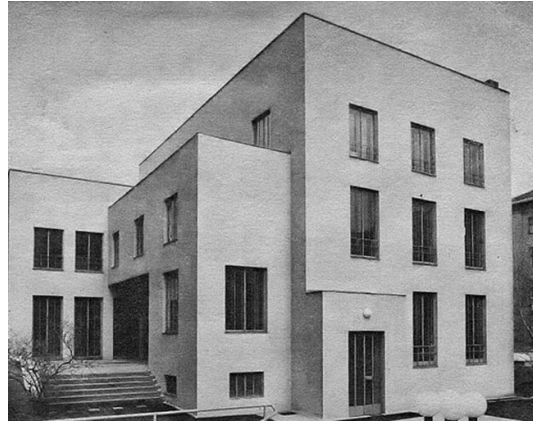


Vitra Fire Station, floor plan, 1993. Cardiff Bay Opera House in Cardiff, Wales, competition, 1994, Zaha Hadid

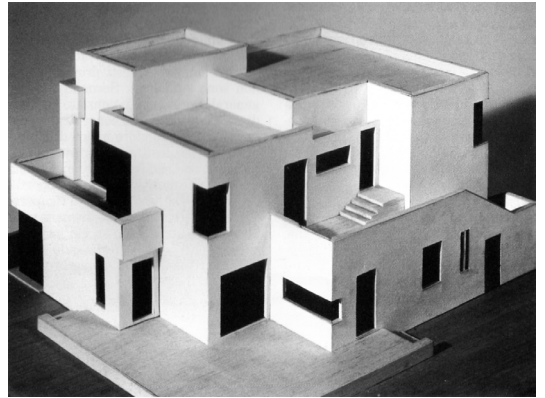
Genealogie

*i Maestri dell'architettura
più studiati del periodo della
formazione universitaria
dall'autore (AIDM)*

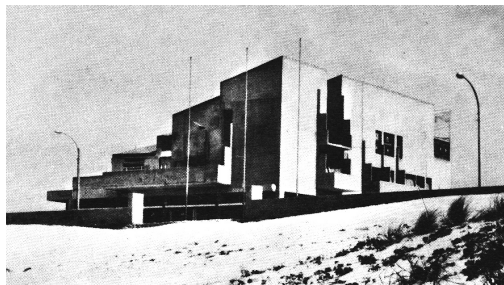
Haus Wittgenstein,
Vienna, 1928
Paul Engelmann,
Ludwig Wittgenstein



Villa Ronchi,
Versilia, 1960,
Aldo Rossi



The group of houses
in Caxinas, block
south, Vila do Conde,
Portugal, 1970.
Casa Vieira de Ca-
stro, 1994.
Alvaro Siza



The New Residence
at the Swiss Embas-
sy, Washington DC,
U.S., 2006,
Steven Holl Architects



Sofferamoci ora, brevemente, sul rapporto fra produzione musicale e architettonica in rapporto al momento storico. In un intervento per Rai Educational del 1999 dal titolo *Verità e arte* Emilio Garroni (1925-2005) accenna al problema della musica nella teoria estetica, come uno dei nodi più problematici, spesso evitato dai filosofi che si occupano di estetica perché ritenuto insidioso. Garroni riflette sul fatto che la musica sia universale fino ad un certo punto – e forse potremmo affermare qualcosa di simile anche per l'architettura.

La musica, continua Garroni, non rappresenta sentimenti determinati – come si pensava nel Settecento –, non è significativa al modo di un linguaggio e non è rappresentativa al modo della pittura. Quindi non ha a che fare con l'imitazione e con l'imitazione dei sentimenti. Ma non si può negare, egli continua, che essa si presenti con le forme di una *struttura*: le geometrie di Bach dicono qualcosa del mondo in cui egli è vissuto e del tempo in cui sono state concepite, così come la libertà delle forme dell'ultimo Mozart e dell'ultimo Beethoven. Riprenderemo più avanti questi temi, soprattutto accennando alla figura di Adorno ed al condizionamento che essa ha saputo imprimere nella cultura musicale e architettonica del suo tempo. Ciò che osserviamo nella musica, e che può essere interessante evidenziare rispetto all'architettura, sono i circa duecento anni necessari perché gli strumenti a tastiera evolvano dal cembalo fino al pianoforte moderno, attraversando fasi di fervido sperimentalismo fra il Settecento e l'Ottocento, praticato da moltissimi piccoli artigiani. Le poche aziende produttrici di strumenti che oggi detengono il monopolio non propongono alcuna sperimentazione. Analogamente, la lunga stagione dell'architettura costruita in cemento armato, a partire da François Hennebique e Auguste Perret fino ad oggi, annovera una varietà di sperimentazioni e protagonisti che necessiterebbero, a ben guardare, di un inquadramento storiografico alternativo alla classificazione proposta dalla critica architettonica del Novecento che ha distinto e contrapposto opere e autori, prevalentemente sulla base di una loro *corrispondenza* ad uno *stile*. E la cui incompiutezza interpretativa si deve, forse, al fatto che la loro opera appartenesse ad un ciclo sperimentale non ancora concluso. Intanto, per le battute finali di questo paragrafo, ci affidiamo alle parole di Ludovico Quaroni (1911-1987) tratte da un saggio sulla professione e la didattica dell'architettura pubblicato su Casabella nel 1986. Un messaggio piuttosto pessimista, come è tipico soprattutto del Quaroni di quegli anni. Forse dovremmo dire lucido e realista, per riprendere il dialogo con le battute di Antonino Saggio precedentemente discusse,

sebbene Quaroni credesse molto sia nell'architettura che nella musica. Ma evidentemente non riteneva possibile che quello della fine degli anni Ottanta, rappresentasse un Tempo Nuovo. Questo passaggio ha costituito una sorta di costante *leitmotiv* per le riflessioni raccolte in questo volume, e mostra straordinaria lucidità e lungimiranza. Oltre ad essere drammaticamente attuale.

La crisi attuale della cultura borghese non è una crisi che passerà rapidamente, e dovremo aspettare, per avere un'architettura che non sia fatta di soli fogli di carta, scritti o disegnati, e che rappresenti, solida, il Tempo Nuovo, che il passaggio dalla vecchia cultura monopolizzata dall'Europa e dall'Occidente sia compiuta verso una nuova cultura capace, con le dovute accentuazioni locali, d'esprimere l'intera Umanità, unita forse suo malgrado dell'efficienza tecnologica dal colonialismo dalle guerre, dalle liberazioni e rivoluzioni. Ma quanto dovremo aspettare? E a cosa può portare intanto il perdere tempo con il revival delle accademie e del 1930 o del 1860? Non sarebbe più saggio cercar di meditare su quello che realmente può considerarsi proprio del secolo che stiamo vivendo, per trarne qualche principio vitale da sostituire alle ideologie sostanziate da sola, pura riflessione "intellettuale" fuori da qualsiasi senso del reale che ci circonda? L'invocata presenza della Storia imporrebbe per prima cosa, mi pare, la coscienza del Tempo Presente.

Nella teoria e nella prassi progettuale, ciò che Le Corbusier dimostra è non solo la necessità di svolgere ad ogni occasione un autentico lavoro di esplorazione e sperimentazione, ma anche quanto tale lavoro debba effettuarsi in un sistema di regole e tecniche conformative aperto e in continua rielaborazione. Analizzare oggi tale lavoro e tale sistema di regole significa invitare ad una rilettura critica dell'architettura moderna anche in questa chiave "progettuale": guardare con maggior precisione ai modi specifici nei quali gli architetti sono riusciti o hanno fallito nel tentativo di bilanciare i "conflitti" tra le diverse, eterogenee regole di conformazione agenti sul loro tavolo da disegno. Da questa lettura può forse uscire una lezione su un "arte del comporre" del moderno, nella quale si possano riconoscere i debiti verso la "composizione" classica, sia le innovazioni e rotture radicali introdotte dalle sperimentazioni delle avanguardie. Ma forse la questione più importante da affrontare oggi è il superamento dell'opposizione tra continuità e rottura per interrogare invece l'eredità di tutte le tecniche di relazione tra i materiali eterogenei del progetto. Perché se può essere illusorio credere oggi che una teoria del progetto possa fondarsi sulla nozione divenuta ambigua di "composizione", è senz'altro vero che mai come oggi l'architettura ha bisogno di indicazioni chiare sul significato e sui modi del porre in relazione, al fine di resistere al processo di frantumazione e disgregazione delle forme in cui ci troviamo a vivere.⁵³

⁵³ Ludovico Quaroni, *Un progetto didattico*, "Casabella" n. 520-521, 1986, p. 95.

Misurabilità, Proporzione, Teorie

Il Convegno *De Divina Proportione* alla Triennale di Milano del 1951

Le analogie che si è soliti approfondire quando si parla di musica e di architettura riguardano tradizionalmente i rapporti numerici, la tradizione pitagorico-platonica, il concetto di norma e forma. Temi trattati da sempre, estensivamente, in entrambe le discipline. Alcuni fra questi temi sono stati oggetto del ben noto convegno dal titolo *De Divina Proportione*⁵⁴ ospitato alla Triennale di Milano nel 1951, i cui partecipanti non tralasciarono di appuntare osservazioni sulla *musica* e le altre discipline, come si legge negli atti, con lo scopo di esplorare il problema delle *proporzioni nelle arti*, mettendo a confronto artisti tradizionalisti e modernisti. Leggendo oggi l'elenco dei partecipanti al convegno, i titoli degli interventi e la raccolta dei pezzi in mostra si può constatare che il convegno *De Divina Proportione* rappresentò un evento eccezionale, un'inedita convergenza di interessi condivisa da personalità rilevanti in diversi settori della produzione culturale di quegli anni.

L'iniziativa fu condotta organizzativamente da Carla Marzoli – esperta editrice di trattatistica rinascimentale e figura di spicco dell'ambiente culturale milanese – che riuscì abilmente ad intersecare le principali ricerche di quegli anni di Wittkower (gran consulente dell'iniziativa) e di Le Corbusier (*guest-star* con il suo Modulor). Assieme ai due eminenti animatori fra i partecipanti si distinguevano i nomi di Sigfried Giedion, Matila Ghyka; i più rilevanti architetti dell'epoca: Pier Luigi Nervi, Ernesto Rogers, Carlo Mollino, Ignazio Gardella; ed i più giovani già emergenti James Ackerman, Gillo Dorfles, Bruno Zevi, Luigi Moretti. Ma parteciparono anche dei giovanissimi, ancora studenti Guido Canella, Vittorio Gregotti, Giorgio Stoppino. Cioè, personalità promettenti – o in procinto di divenirlo –, seppure in contesti diversi, tutti accomunati dall'aver ricevuto una qualificata e tendenzialmente elitaria formazione artistico-umanistico-tecnica, poliartistica e poliforme, radicata nella tradizione culturale classica europea.

Nel contributo scritto nel 2007 per la pubblicazione degli atti Guido Canella sintetizza efficacemente il senso generale del convegno:

Mentre allora il convegno ottenne scarso valore teorico e operativo, [ritengo che] oggi la rilettura degli atti possa offrire valore documentario come spaccato di un periodo che merita approfondimento e nuove interpretazioni. [...] se la divisione tra passatisti e modernisti risultava scontata, nel concludere il convegno Giedion avrebbe marcato la

⁵⁴ Anna Chiara Cimoli, Fulvio Irace, *La divina proporzione. Triennale 1951*, Electa 2007.

distanza tra cultori della regola e operativi (Le Corbusier, Nervi), [...]. Ma anche tra i modernisti risultavano differenze decisive. All'estremo tecnicista si situava Nervi, quando vaticinava ormai l'avvento di una canonica e definitiva 'forma-tipo', mentre all'estremo opposto Mollino, citando Benedetto Croce nella colta e raffinata relazione, postulava la libertà figurativa di un nuovo umanesimo.⁵⁵

Effettivamente, così ragionando, non mancano elementi di raffronto col mondo musicale, soprattutto rispetto alle categorie confrontabili con i concetti di "forme-tipo" (Nervi) e libertà figurativa (Mollino). Inoltre, a ben guardare, è proprio fra queste due posizioni tanto radicali (Nervi, Mollino), rispetto al senso più ampio del convegno *De divina Proportione* della Triennale del 1951, che si possono riconoscere gli atteggiamenti più alti, sebbene divergenti, della produzione architettonica italiana dagli anni Cinquanta in poi. Sia Nervi che Mollino, in modi molto diversi, sono stati due eccellenti professionisti/poeti, dal talento eccentrico e difficilmente (se non goffamente) replicabile, e pienamente consapevoli di possedere la propria "tecnica". Ma riprendiamo l'analisi degli atti del convegno *De divina Proportione* della Triennale del 1951. Una delle relazioni più significative fu pronunciata da Gillo Dorfles col titolo *L'incommensurabilità della scala musicale*.⁵⁶ L'autore ragiona attorno alla comune adesione della musica e dell'architettura al sistema di rapporti proporzionali – ciò che intendiamo per *composizione* in entrambe le discipline – e alla necessità del superamento di questo sistema per progredire verso nuove forme compositive utilizzando la riflessione teorica e l'indagine storica come strumenti *vivi* al servizio dell'artista contemporaneo. Fra gli interessanti nessi proposti dall'autore sono importanti alcune citazioni. Quella di John Ruskin: "all beautiful lines are drawn under mathematical laws organically transgressed". Poi quella di Georges Vantongerloo: "ce qui nous touche en art est précisément l'incommensurable", per sostenere che, commenta Dorfles: "pur riconoscendo in quasi tutte le forme d'arte d'ogni tempo l'esistenza di particolari rapporti riconducibili a moduli geometrici e matematici riteniamo che la vera opera d'arte sia sempre incommensurabile". E, inoltre, la replica di Le Corbusier, alle ricorrenti domande sull'uso del Modulor quasi avvolta di sprezzatura rinascimentale: "Ma lei veramente adopera sempre il Modulor nelle sue costruzioni?". "Ma neanche per idea. Lascio che lo adoperino i miei assistenti, se proprio ne hanno voglia". Affidandosi anche al

⁵⁵ Guido Canella, *Intervento*, in Anna Chiara Cimoli, *Fulvio Irace, La divina proporzione. Triennale 1951*, Electa 2007, p. 144.

⁵⁶ Gillo Dorfles, *L'incommensurabilità della scala musicale*, in Anna Chiara Cimoli, *Fulvio Irace*, cit., p. 62.

pensiero di altri autori, Dorfles stabilisce una relazione analogica fra il concetto di proporzione in architettura, e l'incommensurabilità della scala "temperata", ripercorrendo le tappe fondamentali che hanno condotto in duemila anni dalla scala di Zarlino, ri-edizione della gamma di Aristosseno di Taranto, al "temperamento equabile"; relazione sintetizzata come segue da Dorfles nel saggio già citato *L'incommensurabilità della scala musicale*:

Quei rapporti che Pitagora ritenne 'santi' e 'divini' (tanto da paragonarli a grandezze cosmiche e planetarie), e che Aristosseno volle far coincidere con una realtà acustica ed empirica, senza tuttavia riuscirci, furono poi artatamente ridotti ad una convenzione sonora, quale la nostra scala temperata, che naturalmente serve egregiamente al suo scopo artistico, ma presenta ben poco di matematicamente probatorio.

Nello stesso saggio, tra l'altro, non troviamo altri approfondimenti, oltre quelli già evidenziati, sulla relazione analogica fra il concetto di proporzione in architettura e l'incommensurabilità della scala di Zarlino. Come afferma l'autore in un'altro scritto, durante le sessioni del dibattito del convegno era suo interesse, attraverso il saggio sull'incommensurabilità, stabilire una relazione dialettica con le ipotesi di Hans Kayser riportate nel trattato *Harmonik* ed affermare che la scala musicale non è dimostrabile attraverso formule matematiche e quindi non è scientificamente controllabile.⁵⁷ In particolare, Hans Kayser, scienziato tedesco noto per i suoi studi sulla Tavola pitagorica (*lambdoma*), è a favore di un'accezione aperta e non dogmatica: l'armonia è una norma e non un "voler misurare qualcosa al millimetro" ed è alla base del "processo formativo delle forme vegetali e di quelle artistiche".

Le Corbusier interviene affermando che mentre progetta gli capita spesso di "infischiarne del Modulor". Secondo quanto affermano i curatori degli atti (Irace-Cimoli) tra le voci del dibattito udibili nella registrazione esiste un intervento il cui autore non è identificabile e che non si può trascurare, le cui affermazioni evidenziano l'atmosfera crociana dell'intero convegno e l'emergere, nella discussione, del contrasto "fra la posizione degli idealisti e quelli della ragion d'essere". Benedetto Croce, infatti, "maestro dell'intuizione pura", aveva aderito al convegno, pur non essendo fra i relatori.

Occorre, inoltre, richiamare che l'insieme delle questioni poste fin qui, ragionando sulla Triennale del 1951, aveva già trovato storicamente un momento significativo di elaborazione nel lavoro di Claude Perrault,

⁵⁷ *Ivi*, *Discussione I*, pp. 64-65.

con il trattato *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens* del 1683. Infatti, Ackerman non trascurò di citarlo nel suo limpido e ricco saggio introduttivo al volume degli atti del 2007. Ma occorre approfondire direttamente alcuni argomenti trattati da Le Corbusier nel *The Modulor*⁵⁸ tenendo conto che, come sostiene Ackerman, “tale sistema [...] rivestiva un carattere più simbolico che utilitario” e che il convegno del 1951 era stato costruito prevalentemente attorno alla figura di Le Corbusier.

L'introduzione alla seconda edizione del 1955 in lingua inglese del *The Modulor* porta la firma di Le Corbusier con la data dell'8 ottobre 1951. Il primo incontro internazionale sul tema *De Divina Proporzione* si era svolto solo una settimana prima, dal 26 al 29 settembre del 1951, a conclusione della mostra della Triennale iniziata a maggio dello stesso anno.

Nell'introduzione alla seconda edizione, infatti, dopo avere affermato che gli architetti hanno recepito positivamente il Modulor, come uno strumento utile per i creatori di forme e senza valenze mistiche, Le Corbusier asserisce: “Il Modulor è una scala. I musicisti hanno una scala; fanno musica che può essere trita o bella”. Dunque, in questo caso, egli sembrerebbe impostare la questione della “scala di misura” più dal punto di vista della norma (*ordonnance*) che della forma (*ordre*). I confronti con il mondo musicale ricorrono spesso nel testo del maestro svizzero, seppure sotto forma di affermazione perentoria e di forzata ricerca di corrispondenze fra le due discipline. Nel secondo capoverso dell'introduzione del *The Modulor* troviamo un esplicito riferimento al convegno milanese; Le Corbusier descrive la Triennale del 1951 come la prima occasione in cui era stato possibile

Vedere insieme i lavori di Villard de Honnecourt (tredicesimo secolo), Francesco di Giorgio Maritini, Piero de la Francesca, e le edizioni originali di Luca Pacioli, Dürer, Alberti, Delorme, Campano, Barbaro, Cousin, Serlio, Palladio, Leonardo, Galilei, Descartes, ecc... e anche lavori molto aggiornati (recenti) di Speiser, Kayser, Wittkower, Lund, Ghyka, ecc.

Come evidenzia Fulvio Irace,⁵⁹ la Marzoli, tra i diversi contributi, presentò anche una selezione di partiture di Berg, Dallapiccola, Webern, Malipiero e Schönberg. La seconda edizione del *The Modulor*, pubblicata nel 1955, inoltre, era nata sul successo editoriale della prima. Assieme alla seconda edizione uscì *The Modulor 2*, il secondo volume, nel quale Le Corbusier raccolse la “lusinghiera corrispondenza sul

⁵⁸ Le Corbusier, *The Modulor*, Birkhäuser, 2004 (reprint). Original edition 1954.

⁵⁹ Fulvio Irace, *La difficile proporzione*, in Anna Chiara Cimoli, *Fulvio Irace, La divina proporzione. Triennale 1951*, Electa 2007, p. 15.

soggetto intrattenuta con diversi studiosi e uomini di mestiere presenti alla conferenza (fra cui Albert Einstein)”.⁶⁰ Nella corrispondenza fra Le Corbusier e la Marzoli analizzata da Anna Chiara Cimoli nel libro che raccoglie e indaga gli atti del convegno milanese, si legge quanto segue:

La partecipazione così empatica di Le Corbusier si rivela, a posteriori, strumento di autopromozione in un momento in cui, alla vigilia del concorso per il palazzo delle Nazioni Unite di Parigi, l'architetto ha bisogno di mostrare il proprio 'volto umano'. E molto esplicitamente, egli chiede a Carla Marzoli di assemblare un dossier, con tanto di rassegna stampa, sulla sua partecipazione al convegno in cui si dimostri una volta per tutte che non è “un uomo senz'anima, senza arte, privo di qualsivoglia sensibilità.

De Divina Proportione 1951:
le strategie di autopromozione
di Le Corbusier,
i tecnicismi di Nervi,
gli scetticismi umanesimi
di Mollino,
le provocazioni di Zevi,
le perplessità di Moretti,
l'assenza di Colin Rowe

La strategia dell'autopromozione perseguita da Le Corbusier attraverso la partecipazione al Convegno della Triennale è confermata dalla lettura dell'introduzione della seconda edizione del *The Modulor* nella quale Le Corbusier riporta le parole di elogio di Ivan Matteo Lombardo, presidente della Triennale, durante la dimostrazione grafica del Modulor con cui la mostra si concluse: “Il Modulor è la cerniera attorno alla quale ruota tutto il problema delle proporzioni nell'architettura moderna”. L'intera vicenda della mostra della Triennale è particolarmente interessante. Essa rivela il profilo di un Le Corbusier più articolato e complesso di quanto solitamente non si rappresenti con qualche eccesso di retorica, un intellettuale attento al valore strategico della tradizione più che un maestro di pensiero rivoluzionario: mediatore, costruttore di consensi, promotore di elementi di continuità culturale. Le Corbusier, infatti, si renderà chiaramente disponibile, come dimostra il suo carteggio con la Marzoli, per sostenere la possibilità di una seconda edizione del convegno da organizzare a New York, entro un anno dal primo, e per la stampa degli atti, che non avrà mai luogo per un susseguirsi di ritardi e di strappi. La Cimoli chiude il suo intervento attribuendo a Bruno Zevi molta della responsabilità della mancata pubblicazione. Temporeggiamenti, ritardi, fino al “canto funebre” celebrato col saggio *I sistemi proporzionali sconfitti a Londra*⁶¹ del 1957. Perché, spiega Cimoli, come la pensava Zevi lo si capì subito fin dal primo momento. Egli, infatti, avrebbe supportato il Modulor e le metafore musicali solo per alcune attinenze con l'idea di Quarta dimensione. Ma, nel saggio del 1957, Zevi si espresse in modo aperto contro il Comitato Internazionale

⁶⁰ James Ackerman, *Ricordi della Nona Triennale De Divina Proportione*, in Anna Cimoli, Fulvio Irace 2007, cit. p. 22.

⁶¹ Bruno Zevi, *I sistemi proporzionali sconfitti a Londra*, “L'architettura”, v. 26, 1957, pp. 508-509.

del Convegno che, suggestionato dal sottotitolo del *The Modulor*, cioè, *A Harmonious Measure to the Human Scale Universally Applicable to Architecture and mechanics*, ragionò sui possibili contenuti del secondo convegno proponendo per il nuovo titolo la parola “armonia” in alternativa alla parola “simmetria” (Groupe Symétrie).⁶² Sicché, un sottotitolo possibile del convegno avrebbe potuto essere *Armonia di una civiltà macchinista*. Un altro aspetto rilevante che ricorre nei due volumi del *The Modulor*⁶³ e, più in generale, in molta produzione architettonica e culturale che va sotto il nome di Movimento Moderno, è il problema della standardizzazione, dei cicli industriali, della produzione in serie. La necessità di stabilire convenzioni utili per comporre è tipica anche del campo musicale, come dimostra il problema della incommensurabilità della scala musicale, dunque delle convenzioni di scrittura e del coordinamento strumentale. Le aspre critiche di Le Corbusier verso la scarsa attenzione al problema delle *proporzioni* nella serie per l’edilizia ANFOR (Association Française de Normalisation), a cui egli stesso aveva collaborato, ricorrono nel *The Modulor* ed evidenziano quanto il suo sforzo oscillasse fra la necessità idealistica di individuare una scala di misura, in continuità con la più alta tradizione rinascimentale e la necessità pragmatica di individuare strumenti di standardizzazione che garantissero nella pratica professionale l’applicazione di una composizione rigorosa. La cui qualità fosse percepibile attraverso caratteri di “acustica visuale”, come egli scrive. In entrambi i casi, non si può non rilevare che lo scopo di Le Corbusier fosse quello di costruire *poetiche*, sottese da una regola universale, platonica, aprioristica. Scrive Zevi nel saggio *I sistemi proporzionali sconfitti a Londra*:

Senza dubbio, le giustificazioni interiori delle “poetiche” sono infinite e tutte legittime: l’efficacia dei sistemi proporzionali dipende dal grado di convinzione con cui un architetto li adotta [...]. E qui è la loro dignità: per arrivare ad una chiarificazione del linguaggio architettonico contemporaneo, il primo compito consiste nel rifiutare le evasioni tradizionaliste, nell’aver il coraggio di vivere i problemi anche con la coscienza di non aver ancora elaborato soluzioni logiche conformi.⁶⁴

Gli esiti controversi del convegno milanese del 1951 sono confermati ulteriormente dal ruolo più che marginale di Luigi Moretti, che non è presente nel programma ufficiale come relatore e che invece è citato nei giornali dell’epoca come partecipante alla discussione – nel libro

⁶² Anna Chiara Cimoli, Fulvio Irace, cit., p. 230.

⁶³ Le Corbusier, *Modulor 1, 2, Introduction to the second edition*, Reprint Birkhauser 2004, p. 5.

⁶⁴ Bruno Zevi, cit, p. 231.

di Cimoli e Irace infatti è appena menzionato – a conferma della scarsa considerazione in cui l’architetto romano era tenuto, per essere stato fino all’ultimo sostenitore del fascismo. E nonostante i suoi studi sul parametricismo,⁶⁵ risalenti alla metà degli anni Quaranta, che avrebbero senza dubbio sollecitato dialetticamente il dibattito milanese.

A convegno concluso, i pareri sono discordanti: a fronte di chi si complimenta per i buoni risultati (Sanpaolesi parla di “una felicissima occasione d’incontri e di scambi d’idee” e si augura che la Marzoli non si lasci “sfuggire di mano” una seconda edizione dell’iniziativa;⁷² Mollino si congratula “per la riuscita del Convegno condotto a termine con singolare tatto e calore intorno”)⁷³, altri rilevano una certa debolezza di contenuti (Luigi Moretti, per esempio, scrive di non essere “rimasto convinto del convegno nei riguardi diciamo così culturali. Me ne è sembrata incertissima l’impostazione così come, di conseguenza, il piano culturale sul quale si è svolto”)⁷⁴. Carla Marzoli stessa nutre alcune perplessità, che in questi termini confida a Le Corbusier....⁶⁶

Un altro grande assente al convegno del 1951 è Colin Rowe, allievo di Wittkover al Warburg Institute: la prima stesura de *The Mathematics of the Ideal Villa*, era stata pubblicata da *Architectural Review* nel 1947. Dunque, tenendo conto di ciò, l’assenza dello storico britannico risulta ancor più significativa.

Dal Modulor alle geometrie
fluide degli ingegneri del
cemento armato coevi di Le
Corbusier: Nervi, Torroja,
Candela, Buckminster Fuller,
Eisler, 1940-1968

Ma è il testo di James Ackerman che ci aiuta a rimettere in ordine i ragionamenti. Egli, infatti, il più giovane partecipante al convegno del 1951, scrive molti anni dopo la presentazione del volume del 2007 che raccoglie gli atti col titolo *Ricordi della Nona Triennale, De Divina Proportione*⁶⁷ ricomponendo le fila del tema del Convegno – intrecciando alla testimonianza un’attenta analisi del concetto di “proporzione” in architettura, ieri e oggi –, soprattutto in rapporto alla figura di Wittkower, il mentore che lo aveva invitato a partecipare e che aveva decretato il “fallimento” dello stesso convegno con un articolo pubblicato nel 1960.⁶⁸ Ackerman afferma nelle battute conclusive che dopo il Modulor la sezione aurea scompare dal discorso architettonico: alla fine del

⁶⁵ John Frazer, *Parametric Computation History and Future*, in Patrik Schumacher (guest-editor), *Parametricism 2.0: Rethinking Architecture’s Agenda for the 21st Century*, AD Architectural Design 2016, p. 20.

⁶⁶ Anna Chiara Cimoli, Fulvio Irace, *La divina proporzione. Triennale 1951*, Electa 2007, p. 221. Nota 74: Lettera del 30 settembre 1951, in fald. 1, fasc. “Copie lettere e telegrammi”.

⁶⁷ *Ivi*, p. 19.

⁶⁸ Rudolf Wittkower, *The Changing Concept of Proportion*, in “Daedalus”, 1960, pp. 199-215.

Ventesimo secolo i sistemi proporzionali basati sulla geometria piana e sugli spazi rettilinei iniziano a “cedere il passo alle forme fluide degli architetti-ingegneri coevi di Le Corbusier”:⁶⁹ Pier Luigi Nervi, Edoardo Torroja, Felix Candela, Buckminster Fuller, Heinz Eisler. In particolare, approfondendo, pare significativo il passaggio in cui, partendo dalla definizione di Wittkower dell’architettura rinascimentale (Andrea Palladio, Sylvio Belli) come architettura fondata sul numero, Ackerman articola il ragionamento dentro e fuori l’ambito del convegno del 1951:

Ma nel campo della composizione musicale i limiti delle semplici consonanze pitagoriche erano stati superati da più di un secolo. A partire dall’inizio del XV secolo, i compositori di musica polifonica avevano introdotto quelle che i teorici seguitavano a definire dissonanze (come è stato dimostrato da Robin Evans nel brillante saggio *The Projective Cast: Architecture and its Three Geometries*; il maggior merito di Evans è stato quello di demolire la credenza secondo cui ‘le forme ideali sono... in se stesse, idealmente belle’). Inoltre, approfonditi studi delle misure indicate nelle piante e nelle elevazioni di Palladio hanno rivelato che molte indicazioni numeriche dei Quattro libri non si conformano ai principi dei teorici musicali contemporanei, e che le misure degli edifici superstiti spesso differiscono da quelle fornite nel libro. Nel corso del XVII secolo, i teorici dell’architettura seguirono a riproporre teorie sulla proporzione di tradizione rinascimentale, ma con *L’ordonnance des cinq espèces de colonnes* (Paris, 1676) Claude Perrault rinunciò all’idea che le rivendicazioni classiche dell’autorità delle proporzioni armoniche e dell’importanza della musica per l’architettura avessero un qualche fondamento razionale. Le regole erano state create per convenienza dall’uomo e non avevano un carattere qualitativo.⁷⁰

In campo musicale Carlo Piccardi (1942) ci aiuta ad interpretare momenti cronologicamente paralleli a quelli discussi da Perrault:

La polemica di Rousseau (e degli Enciclopedisti in generale) contro Rameau ad esempio – contestando al grande teorico la pretesa di ancorare la sua idea di musica alla tradizione pitagorica che, partendo dal chiarimento dei fondamenti fisici dell’armonia, – toccava anche un nerbo sociale, introducendo al contrario l’idea di un’arte che come manifestazione dell’uomo in tempi e in condizioni determinate, evolve e si trasforma. [...] gli Enciclopedisti contestavano a Rameau la pretesa di riconoscere il primato dell’armonia sulla melodia, proprio nella misura in cui quest’ultima evidenziava al contrario poteri superiori nella sollecitazione della sensibilità.⁷¹

Classicismo, Sublime,
Romanticismo.
Palladio, Perrault, Burke,
Wittkower, Scully,
Smithson, 1676-1979

⁶⁹ James Ackerman, *Ricordi della Nona Triennale De Divina Proporzione*, in Anna Cimoli, Fulvio Irace 2007, cit., p. 32.

⁷⁰ Anna Chiara Cimoli, *Fulvio Irace, La divina proporzione. Triennale 1951*, Electa 2007, p. 27.

⁷¹ Carlo Piccardi, *Maestri viennesi. Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert. Verso e*

C'è un altro aspetto da segnalare. Nell'*esecuzione* concreta delle proprie architetture non tutti gli architetti seguono le proprie *teorie*. Andrea Palladio, Francesco di Giorgio Martini e Le Corbusier, ad esempio, non furono sempre strettamente "osservanti", forse talvolta solo per via di accidenti (cantiere, committenza, ecc.), ma tal'altra semplicemente per assecondare il proprio *intuito* artistico. Ed ecco che, a partire da Palladio, si manifesta un ulteriore elemento: la soggettività dell'autore mette in crisi l'applicazione delle norme. Nel suo saggio introduttivo agli atti del convegno milanese, infatti, Ackerman non manca di accennare all'anticlassicismo anglosassone di Joseph Addison (*The Pleasure of Imagination*, 'Spectator' n. 411, 1712) e del "cicerone britannico" Edmund Burke (*A philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, 1757), di evocare, cioè, l'idea di Bellezza, di Sublime e di Soggettività, tipici della cultura tardo settecentesca anglosassone (preromanticismo anglosassone!). Bisogna tener conto che James Ackerman, attraverso mentori come Wittkower e Panofsky, assorbì lo spirito interdisciplinare tipico del Warburg Institute e, perciò, non mancò, attraverso le sue ricerche, di fornirci una interpretazione "romantica" della figura di Palladio particolarmente interessante per il nostro ragionamento, scrivendo quanto segue:

L'architettura di Palladio può chiamarsi 'classica'? Se questo attributo significa 'nello spirito degli antichi greci e romani', esso è applicabile solo ad alcune opere come il teatro Olimpico, e anche a queste in modo approssimativo. [...]; ma c'è un altro Palladio, sconosciuto a molti classicisti che venerano i suoi scritti senza mai recarsi nel Veneto: ed è il mago della luce e del colore, il Veronese dell'architettura. [...] Dal Romanticismo in poi, intelletto e senso sono stati contrapposti fino al punto che l'uno sembra escludere l'altro: i classicisti sono intesi come puramente razionali e i romantici come puramente sensuali o emotivi. [...] I riformatori dell'età dei lumi compresero solo il Palladio razionalista dei Quattro libri e dei disegni (questi ultimi finiti per caso in Inghilterra, dove l'interesse per Palladio fu più vivo e fecondo che altrove), ma ben di rado ebbero una conoscenza diretta delle sue opere.⁷²

Anche Peter Smithson,⁷³ sebbene non sia stato uno storico, elabora interessanti argomentazioni sul tema della classicità, distinguendo due tipi di interpretazioni di "classicismo": quella che deriva dagli studi più che ventennali di Rudolf Wittkower e si conclude con la pubblicazione del volume *The Architectural Principles on the Age of Humanism*⁷⁴

oltre, Ricordi, Le sfere, 2011, p. 182.

⁷² James Ackerman, *Palladio*, Einaudi 1996, pp. 96-97.

⁷³ Catherine Spellman and Karl Unglaub (a cura di), *Peter Smithson: Conversations with students. A space for our Generation*, Princeton Architectural Press, p.18

⁷⁴ Rudolf Wittkower, *The Architectural Principles on the Age of Humanism*, W.W.

e quello di Vincent Scully che, più “romanticamente”, in soli cinque anni, agglutina il suo pensiero in *The Earth, the Temple and the Gods*.⁷⁵ Per approfondire la questione della soggettività in campo musicale torna in nostro aiuto Carlo Piccardi:

[il passaggio dalla musica] come espressione di qualcosa a espressione di sé (dell’io dell’artista) è definito dal passaggio dalla ‘forma-struttura’ alla ‘forma-espressione’ dove con la prima è da intendersi una formulazione in cui le componenti del discorso rispondono a una struttura dalla configurazione equilibrata, misurabile oggettivamente nelle simmetrie e nelle proporzioni in cui sono disposte le relative componenti, mentre la seconda, nella misura in cui corrisponde all’esortazione del Bach di Amburgo (‘si deve suonare con l’anima’), risponde solo al soggetto creatore introducendo un fattore di arbitrio (dipendente dal riferimento prioritario alla psiche individuale), tale da accrescere la discontinuità formale apparente.⁷⁶

E, in quanto italiani, non possiamo trascurare il fatto che gli elementi “sentimentali” compaiono nella musica “barocca” romana dalla fine del Seicento a metà Settecento e sono ben evidenti nella musica di Arcangelo Corelli, Bernardo Pasquini e del ben più grande Domenico Scarlatti, affermatosi alla corte di Spagna. Durante la seconda metà del Settecento, cresce l’importanza della melodia rispetto all’armonia e del lirismo *Sturm und Drang*. E vengono deposti i tentativi di Rameau di confermare l’appartenenza della musica alle scienze fra le quattro arti del quadrivio (geometria, aritmetica, astronomia, musica), in opposizione al trivio, alle arti liberali non scientifiche, alle discipline filosofiche-letterarie (grammatica, retorica, dialettica).⁷⁷

Ma torniamo di nuovo all’architettura e al problema soggettività-oggettività, razionale-irrazionale. Dalla lettura del capitolo primo dell’ultimo libro di Arnaldo Bruschi (2009) *Introduzione alla storia dell’architettura. Considerazione sul metodo e sulla storia degli studi*, possiamo trarre utili note interpretative sulla diade *razionalità e irrazionalità* oppure su quella *classico e sublime*, caratteri opposti e apparentemente inconciliabili secondo alcune tradizioni storiografiche e critiche – tanto da ritenere che, perché si affermi una delle due, sia necessario superare l’altra, dunque confermare l’impossibilità della

Teorie e Storiografie
inconciliabili tra
Classicismo e Sublime,
Arnaldo Bruschi, 2009

Norton, New York 1971.

⁷⁵ Vincent Scully, *The Earth, the Temple and the Gods*, Yale University Press, New Heaven 1979.

⁷⁶ Carlo Piccardi, *Maestri viennesi. Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert. Verso e oltre*, Ricordi. Le sfere, 2011, p. 208.

⁷⁷ *Ivi*, p. 183.

loro coesistenza. Nel capitolo primo, quindi, intitolato *Cenni di storia della storiografia architettonica: da strumento progettuale a disciplina storica. Storia e/o strumento di progettazione?* con una sintesi straordinaria, l'autore inquadra il rapporto fra teorie e storiografia in architettura (operativamente intesa) lungo un percorso di duemila anni, evidenziando la non consequenzialità cronologica dei fenomeni di successo e dei caratteri rilevanti dell'architettura nella storia, fornendo un illuminante supporto storiografico al tipo di ragionamento che si tenta di fare con questo saggio, nell'intento di verificare alternative alle consuetudini storiografiche, che distinguono i fenomeni di rottura da quelli di continuità. Il testo seguente di Arnaldo Bruschi, pertanto, rappresenta una significativa selezione di questioni storiografiche:⁷⁸

La conoscenza delle architetture del passato, di tutti i tempi e di tutti i luoghi, progressivamente inserite in un quadro, più o meno esatto e approssimativo di sviluppo storico, si è straordinariamente ampliata e arricchita – dal XVI al XX secolo – a opera di tanti storici della produzione artistica e anche, e forse soprattutto, per il contributo di architetti (e di archeologi). E, come si sa, procedendo nel tempo, l'architettura romana non rimane il solo oggetto di interesse. Ben presto l'architettura dei Greci, 'maestri dei Romani', anche se all'inizio in realtà sconosciuta, tramite antichi scrittori come Vitruvio, acquista uno straordinario valore, dapprima teorico poi, almeno dal XVIII secolo, anche come emergente riferimento operativo, a seguito di studi e di emozionanti 'scoperte' archeologiche dei templi della Grecia classica e in particolare dei templi di Paestum (in precedenza del tutto ignorati) e di Sicilia – fino ad oscurare (salvo eccezioni, come quella di Piranesi) l'apprezzamento dell'architettura romana, non di rado accusata, ancora in tempi recenti, di rozza (e pure politicamente totalitaria e socialmente 'autoritaria') volgarità, a confronto della raffinata architettura greca (classica e anche arcaica) e di quella medievale, ricchissima di manifestazioni diverse, articolata nei diversi luoghi e per diverse destinazioni, libera nelle forme e costruttivamente evoluta (Oltre che in qualche modo come la greca, presunta 'democratica'). Già almeno Vincenzo Scamozzi (1552-1616), architetto veneto continuatore di Palladio e autore di un monumentale, fondamentale trattato (Vincenzo Scamozzi, *L'idea della Architettura Universale*, Venezia 1615, ristampa

⁷⁸ Arnaldo Bruschi, *Introduzione alla storia dell'architettura. Considerazione sul metodo e sulla storia degli studi*, Mondadori Education, 2012: "tra una bibliografia sterminata, ricordo solo i classici J. Schlosser Magnino, *Die Kunstliteratur*, Wien, 1924, con varie edizioni bibliograficamente aggiornate, ed. it. *La letteratura artistica*, con aggiunte bibliografiche di Otto Kurz, Firenze, 1967; H.W. Kruft, *Geshichte der Architekturtheorie*, Munchen, 1985, ed. it. *Storia delle teorie architettoniche*, 2 voll., *Da Vitruvio al Settecento e dall'Ottocento a oggi*, Roma-Bari, 1987. Può essere utile, pur con un'ottica spiccatamente anglosassone, D. Watkin, *The Rise of Architectural History*, London, 1980).

anastatica, Bologna, 1982) viaggiando a lungo per l'Europa (1600 ca) non trascurò di schizzare nel suo *Taccuino* architetture medievali. L'architettura 'gotica' disprezzatissima in Italia nel Quattrocento e nel Cinquecento – per esempio dal Filarete a Luca Pacioli al Vasari – destò talvolta qualche interesse e successivamente sporadici tentativi di rivalutazione o già, addirittura, di isolate prove progettuali 'in stile' come per esempio, per rimanere ai casi più precoci, tra il 1521 e il 1523, ad opera di Baldassarre Peruzzi o dello stesso Vignola, 1545, o di Giulio Romano con Cristoforo Lombardo (1546) per il completamento 'alla Tedesca' della facciata di San Petronio a Bologna o di quest'ultimo di Vincenzo Seregno e poi di altri, per il completamento del duomo di Milano. Ovviamente un completo apprezzamento dell'architettura medievale (densa di significati civili, politici, religiosi, simbolici e anche per inconsci o sottintesi moventi 'nazionalistici') si ha poi nel periodo romantico e nei suoi prolungamenti nell'Ottocento e oltre e ancora (e insieme) nell'epoca del Positivismo ottocentesco e pure dopo, fino al Movimento Moderno, per i suoi, veri o presunti, significati e contenuti ideologici e/o per i suoi caratteri di 'razionalità' costruttiva e tecnica. In un certo momento, fra fine Ottocento e, ancora, inizio Novecento, in un intreccio di ideologie anche opposte ma talvolta convergenti nelle conclusioni, pur in un clima di attenzione alle tecniche moderne e di eclettico *revivals* in ogni 'stile' del passato (dall'egiziano al cinese), continuamente alimentato dall'approfondimento degli studi e dall'ampliamento delle conoscenze, i due ideali modelli esemplari della migliore architettura (fino, in fondo, a Le Corbusier) furono ancora considerati, nell'ottica progettuale, da un lato il Tempio greco/ il Partenone) dall'altro la Cattedrale gotica (Chartres, Amiens, ecc.). (Ambedue, in realtà, anche se per motivi diversi, esempi, a nostro parere, di architettura splendide ma di profonda "irrazionalità").⁷⁹

Continuando a scandagliare, cercando studi storico-critici e teorici utili all'indagine sulle corrispondenze fra musica e architettura, risulta particolarmente efficace la lettura del libro di Roger Scruton, poliedrico filosofo britannico, *Beauty a very short introduction*, soprattutto per i serrati paralleli fra le arti, per le finalità funzionali ed estetiche di un'opera di architettura, per la prevalenza dell'estetica sulla forma nella sopravvivenza di un'opera nonostante le trasformazioni funzionali. Tutti argomenti trattati con vivace acutezza:⁸⁰

Beauty, kitsch,
schmaltz, whimsy,
Roger Scruton

We distinguish true beauty from fake beauty – from kitsch, schmaltz and whimsy. We argue about beauty, and strive to educate our taste. And our judgments of beauty, and strive to educate our taste. And our judgments of beauty are often supported by critical reasoning, which

⁷⁹ Arnaldo Bruschi, *Introduzione alla storia dell'architettura. Considerazione sul metodo e sulla storia degli studi*, Mondadori Education, 2012.

⁸⁰ Roger Scruton, *Beauty a very short introduction*, OUP Oxford, 2011, pp. 8-17.

focuses entirely on the character of the object. All these points seem obvious and yet, when combined with the other platitudes that I have identified, they generate a paradox which threatens to undermine the entire subject of aesthetics. [...] Venice would be less beautiful without the great buildings that grace the waterfronts – Longhena’s church of Santa Maria della Salute, the Ca’ d’Oro, the Ducal Palace. But these buildings are set among modest neighbours, which neither compete with nor spoil them – neighbours, whose principal virtue resides precisely in their neighbourliness, their refusal to draw of high art. Ravishing beauties are less important in the aesthetics of architecture than things that fit appropriately together, creating a soothing and harmonious context, a continuous narrative as in a street or a square, where nothing stands out in particular, and good manners prevail. [...] In referring to Architecture as a useful art we are emphasizing another aspect of it – the aspect that lies beyond utility. We are implying that a work of architecture can be appreciated not only as a means to some goal, but also as an end in itself as a thing intrinsically meaningful. In wrestling with the distinction between the fine and useful arts (*les beaux arts* and *les arts utiles*) Enlightenment thinkers made the first steps towards our modern conception of the work of art, as a thing whose value resides in it and not in its purpose. ‘All art is quite useless’, wrote Oscar Wilde, not wishing to deny, however, that art has very powerful effects, his own drama *Salomé* being one lurid instance. That said, we should recognize that the distinction between aesthetic and utilitarian interests is no more clear than the language used to define it. What exactly is meant by those who say we are interested in a work of art for its own sake, on account of its intrinsic value, as an end in itself? These terms are philosophical technicalities, which indicate no clear contrast between aesthetic interest and the utilitarian approach that is imposed on us by the needs of everyday decision making. Other epochs did not recognize the distinction that we now so frequently make between art and craft.

Il Sublime dopo Benedetto Croce
 Michela Guarda (musica),
 Vittorio Gregotti (architettura),
 1995-2011

Avendo *evocato* il concetto di *sublime* richiamando Scruton è interessante, per i nostri temi, indicare altri recenti lavori. Rispetto alle questioni musicali la ricerca di Michela Guarda raccolta nel volume *Musica sublime. Metamorfosi di un’idea nel Settecento musicale*,⁸¹ in cui l’autrice propone un percorso che illustra il superamento dell’accezione di Benedetto Croce che tendeva a ridurre il *sublime* ad un concetto tautologico, falsamente quantitativo e metaforico. Guarda ripercorre cronologicamente alcuni passaggi cruciali: dal sublime “neoclassico” (John Dennis, John Baillie) al sublime musicale, tra retorica e teoria degli affetti (Daniel Webb), Edmund Burke, lo Pseudo-Longino, la poetica klopstockiana, il sublime prekantiano, il sublime tragico, ecc. Venendo all’architettura, il carattere *sublime* non è così direttamente

⁸¹ Michela Guarda, *Musica sublime. Metamorfosi di un’idea nel Settecento musicale*, Ricordi-LIM 1995.

associabile ad aspetti formalmente teorici, si pensi al paesaggismo inglese di Capability Brown, di William Chambers o ai dipinti di William Turner al tempo di William Wordsworth e di Samuel Coleridge. Mentre è assai efficace la sintesi aggiornata proposta nel 2011 da Vittorio Gregotti nel volume *Il sublime al tempo del contemporaneo* nel quale l'architetto milanese individua nella categoria del sublime l'unica, attraverso la sua attuale *falsificazione*, in grado di esprimere il paradosso del mondo contemporaneo:

Per ciò che riguarda l'architettura 'il contemporaneo' sembra voler perseguire una serie di obiettivi di disgiunzione del progetto anche da ogni forma di contesto e inseguire l'idea di flessibilità come indifferenza della forma. Il manufatto sembra caratterizzato solo dalla calligrafia come espressione disponibile alle operazioni di marketing, proponendo l'architettura come oggetto di design ingrandito contro ogni disegno urbano, la novità contro il nuovo necessario, il provvisorio contro ogni responsabilità della durata. Considerare l'architettura come pratica artistica non esime certamente dalle responsabilità pubbliche che essa comporta, in modo forse più lento e indiretto, di quanto possa agire una grande musica o la lettura di un testo, ma forse più capace di assumere nel tempo significati pubblici importanti, proporre modi di vivere, dando un nuovo senso anche all'idea di bellezza e persino a quella del sublime, che è citata nel titolo di questa mia raccolta di scritti. Ne parlo perché il sublime è un'idea che sembra oggi, nella sua inversione di senso l'unica forse capace di esprimere con la propria falsificazione, il terribile paradosso del nostro mondo.⁸²

Fin qui, tuttavia, non abbiamo ancora chiarito cosa è accaduto in tempi più recenti al *discorso sulla proporzione*. La parentesi sulle teorie del bello e del sublime esplorate con l'aiuto di Bruschi, Scruton, Guarda, Gregotti, ci hanno fatto comprendere il grado di complessità del problema. Torniamo ai ricordi di Ackerman sulla Triennale del 1951, confortati dal privilegio di essere condotti da uno storico della sua qualità attraverso la lettura delle ricerche emergenti dell'ultimo ventennio sul tema della "proporzione" in architettura. Oltre ad affrontare l'opera di Frank Gehry, i cui "edifici dal vocabolario formale evoluto [...] hanno reso più complessa la definizione della proporzione", ed accennare alle sperimentazioni di Greg Lynn, che ha promosso un tipo di progettazione fondato sul concetto di calcolo e di topologia, lo storico americano evidenzia il lavoro teorico e progettuale di Preston Scott Cohen, in particolare, il libro *Contested symmetries and other predicaments in architecture*, che riapre ad una linea di ricerca che sostiene la *sopravvivenza* della *proporzione*:

In risposta alla domanda da me posta circa il ruolo della proporzione

Dopo il vocabolario formale evoluto di Frank Owen Gehry: *contested symmetries* di Preston Scott Cohen vs topologie di Greg Lynn

⁸² Vittorio Gregotti, *Il sublime al tempo del contemporaneo*, Einaudi 2011.

nella progettazione al computer, egli ha scritto ‘diversamente dall’oggetto concepito per mezzo della geometria proiettiva, il modello digitale non è legato alla proporzione attraverso una proiezione *a priori* o una descrizione piana. Ma io tendo a credere che la proporzionalità seguirà a rivestire una grande importanza in campo architettonico. Per me essa è essenziale poiché consente di cogliere la misura di distorsione, compressione o attenuazione: è uno strumento attraverso cui rappresentare e rendere tangibili le proprietà tettoniche’.⁸³

Ed è significativo, inoltre, che il prossimo libro di Scott Cohen dal titolo *Permutations of Descriptive Geometry* intenda affermare la sempre più radicata convinzione del progettista-accademico di Harvard, rispetto alla continuità-consequenzialità fra i sistemi di rappresentazione digitali che producono – parafrasando liberamente – proporzioni *dissonanti*, – ricorrendo ad una metafora musicale propria delle architetture contemporanee indagate dall’autore –, ed i sistemi di rappresentazione *consonanti*, – che hanno inizio nel Rinascimento e che hanno dato corpo ai sistemi teorici tradizionali: Gaspard Monge, Girard Desargues. Si potrebbe affermare – giocando ancora con le metafore musicali – che il percorso di ricerca definito da Scott Cohen nella rappresentazione geometrica dell’architettura afferma il crescente uso di *dissonanze* – rimanendo sempre nel recinto della musica tonale, dalla musica romantica a quella post romantica. Inoltre, egli⁸⁴ ha evidenziato la necessità, per realizzare della buona architettura, di trovare la giusta convergenza fra geometrie, materiali, sistemi di costruzione e, naturalmente, la coerenza fra le intenzioni dell’architetto e della committenza. Una convergenza che realizza dunque i valori compositi e intrinseci dell’opera – l’*intentio operis*⁸⁵ direbbe Augusto Roca De Amicis, sulle tracce della scuola romana giovannoniana, ed in particolare di Arnaldo Bruschi,⁸⁶ facendo uso degli studi ermeneutici molto praticati

⁸³ James Ackerman, *Ricordi della Nona Triennale De Divina Proporzione*, in Anna Cimoli, Fulvio Irace 2007, cit. p. 33.

⁸⁴ AD Interviews: Preston Scott Cohen, <https://vimeo.com/23949620>.

⁸⁵ Augusto Roca De Amicis, *Intentio operis. Studi di storia nell’architettura*, Campisano Editore 2015.

⁸⁶ Arnaldo Bruschi, *Introduzione alla storia dell’architettura. Considerazione sul metodo e sulla storia degli studi*, Mondadori Education, 2012. Anche suo ultimo libro di storia dell’architettura, scritto per gli studenti, Bruschi si sofferma sul problema della storia dell’architettura come corpo disciplinare altro dalla storia dell’arte: “ma il predominio dell’aspetto visivo – dal quale eventualmente dedurre o meno i valori, contenuti e significati, anche storici, particolari – è rimasto sostanzialmente prevalente fino a oggi pur nello sviluppo di diverse posizioni critiche e differenti manifestazioni artistiche. Ed è esplicito, talvolta, come nel caso della ‘Pura Visibilità’: significativo il titolo del celebre *Saper vedere* di Matteo Marangoni (*Saper vedere: come si guarda un’opera d’arte*, Milano-Roma, 1933) o quello *Saper vedere l’architettura* di Bruno Zevi (Torino, 1962). Ma anche, per esempio, le ricerche iconologiche della scuola del Warburg, anche quando considerano l’architettura, si basano sempre sull’esame delle immagini e sui significati della loro

da Umberto Eco. Il rapporto fra l'artista e la committenza è uno dei fatti fondamentali che caratterizza la produzione di opere in musica e in architettura, e che sarebbe opportuno non perdere di vista per trarre ragionamenti utili in alternativa o troppo in favore di una lettura dei fenomeni architettonici e musicali classificati in chiave estetico-critica o purovisibilista. Una direzione verso la quale potrebbero condurre gli studi sulla divina proporzione, di derivazione pitagorica, basati sulla ricerca ed il perseguimento di valori estetici universali *a priori*. Ed è proprio osservare da lontano l'insieme di alcune delle ricerche dello storico Arnaldo Bruschi, attraverso diverse epoche storiche, che conferma interessanti collegamenti fra autori di opere e di trattati ancora da approfondire. Lo storico romano, infatti, si è dedicato all'approfondimento dell'analisi di alcuni testi della trattatistica rinascimentale come il *De Divina proportione* di Luca Pacioli⁸⁷ (1445-1571), gli scritti dell'ingegnere e storico francese Auguste Choisy (1841-1909) *Histoire de l'architecture* (1899). Anche Le Corbusier⁸⁸ nel convegno milanese del 1951 affermava di avere letto metà del libro di Choisy – come abbiamo appreso dai commenti di Banham evidenziati in apertura – e di avere tratto da esso importanti note sulle “linee di regolazione”. Ritornando brevemente al *The Modulor* notiamo che il rapporto fra musica e architettura è insistentemente richiamato dal maestro svizzero fino al riferimento esemplificativo nelle pagine conclusive del volume ad un'opera di Xenakis, *Metastaseis*, composta applicando il Modulor. Come evidenzia Vittorio Locatelli in un'originale lettura dell'opera di

rappresentazione. Ovviamente anche l'architettura presenta fondamentali aspetti visivi. Aspetti che in un primo momento appaiono i più impressionanti. E dunque, per questi aspetti (come, per esempio, lo studio dei caratteri, dei significati e dei valori degli elementi linguistici e degli spazi), l'architettura può legittimamente rientrare anche nell'ambito della 'storia dell'arte'. Tuttavia, quest'ultima, con la sua almeno tendenziale riduzione anche dell'architettura alla sua immagine esteriore, non esaurisce la complessità di ogni evento architettonico. [...] Del resto [l'architettura] come diceva Camillo Boito, è, tra le arti, quella più difficile a comprendere e a spiegare e la più noiosa a sentirne parlare. Ma è comunque sorprendente che quasi tutti gli storici dell'arte che si occupano di pittura trascurino ancora in larga misura di analizzare – se non genericamente (e non sempre) in funzione della totalità della figurazione – le rappresentazioni di edifici, talvolta in se stessi assai significativi specie nel Rinascimento e nel Barocco, o spesso dimostrino una sola superficiale e generica conoscenza o addirittura un'evidente ignoranza dell'architettura. Di fatto quest'ultima non è riducibile alla sola sua immagine [...] l'architettura è necessaria – non solo utile, eventualmente piacevole a guardarsi ma indispensabile – alla vita anche materiale e quotidiana di tutti gli uomini, ha motivazioni, geni e soprattutto processi e strumenti di ideazione e attuazione assai più articolati e complessi di quelli di un quadro, di un affresco o di una scultura.”

⁸⁷ Arnaldo Bruschi (a cura di), *Scritti Rinascimentali di architettura*, Il Polifilo 1978.

⁸⁸ Jean Louis Cohen, *Le Corbusier's Modulor and the Debate on Proportion in France*, “Architectural Histories”, 2(1), 2014.

Le Corbusier che tenta di indagare il rapporto fra il maestro svizzero, la storia e la conservazione: “l’affinità fra musica e l’architettura, che nel Rinascimento era indagata per bisogno di modelli teorici e di legittimazione, con Le Corbusier acquista uno spessore nuovo”.⁸⁹ Le Corbusier, infatti, in *Le Modulor* sostiene, con qualche eccesso di enfasi: “L’architettura non è un fenomeno in sincronia, ma successivo, fatto di spettacoli che si aggiungono gli uni agli altri e si susseguono nel tempo e nello spazio, così come, d’altra parte, avviene nella musica”.⁹⁰ Chiudiamo questo paragrafo con due ragionamenti, uno relativo all’architettura ed uno alla musica, su questioni relative alla domanda/produzione/esecuzione dell’opera in un tempo in cui risulta oramai praticamente inesistente la finalità collettiva di un’opera, prevale la cifra del compositore (architettura) e della unicità della performance (musica). Il primo, quello sull’architettura, è tratto dalle battute conclusive del saggio di Ackerman che tanto ci ha appassionato e condotto attraverso le letture attorno a cui abbiamo ragionato:

[Oggi] La *divina proportion* non è più oggetto di adesione o opposizione. L’interesse che suscitò nel 1951 forse nacque, in un’Europa che cercava ancora di riaversi dalle devastazioni della guerra, dal desiderio di restituire spiritualità alle arti e alla vita attraverso le geometrie di un’architettura pura, priva di ornamenti e costituita a superfici e aperture rettangolari. È così che nel XX secolo furono riaffermati i principi del classicismo.⁹¹

L’interesse della committenza.
L’impegno sociale, le *star architects*, l’interesse per le esperienze del passato.
Ackerman,
Piccardi, Koolhaas, 1990-2020

Nella parte conclusiva Ackerman evidenzia la progressiva assenza nell’ultimo ventennio del XX secolo di una committenza interessata ad un’architettura il cui messaggio sia rivolto alle necessità della collettività e l’emergere, invece, dell’interesse per il “marchio del progettista”. La citazione che segue, relativa al tema della committenza in campo musicale, è tratta dal saggio di Piccardi dal titolo *Mondanità della musica* e anticipa il tema del prossimo paragrafo. La realtà costruttiva in architettura, per quanto effimera, heideggerianamente, ha il compito di dare ricetta ed è pure sempre un’“attività” il cui ideale è “filosofico-cosmico” – secondo una definizione recente di Carlo Sini⁹² in un convegno romano sui rapporti fra filosofia e architettura, quindi è difficilmente dissociata dall’evento sociale cui contribuisce, non

⁸⁹ Vittorio Locatelli, *Le Corbusier. La storia. La conservazione*, Franco Angeli, 1990, p. 86.

⁹⁰ Le Corbusier, *Le Modulor*, Birkhauser Architecture 2004 (1954), p. 71.

⁹¹ Vedi citazione alla fine dell’ultimo paragrafo tratta da Ludovico Quaroni, *Un progetto didattico*, “Casabella”, 1986, p. 95.

⁹² Carlo Sini, *L’architettura dell’esperienza*, in Paola Gregory (a cura di), *Nuovo Realismo/Posmodernismo. Dibattito aperto fra architettura e filosofia*, Officina Edizioni Roma 2016.

foss'altro che per la sua fisicità. La musica d'arte contemporanea, invece, vive un momento di dissociazione dalla dimensione della "mondanità" che, invece, è quasi tutta dedicata alla musica del passato. Questo tipo di problema, tuttavia, interessa a fasi alterne anche l'architettura intesa come "sistema moderno della professione" dunque interdipendente dal "capitale finanziario" come ci racconta Jeff Kipnis in *Perfect Acts of Architecture* osservando le fasi storiche – anni Settanta e Ottanta – in cui molti noti architetti sono ritornati all'insegnamento e all'esercizio teorico per la drastica riduzione delle opportunità nella professione.⁹³ In questo senso è significativo il messaggio espresso da Rem Koolhaas nel 2009 in occasione della *Paul S. Byard memorial Lecture*, cioè, l'idea che l'architettura sia finita, per ora, e che ci sarebbe da chiedersi se sia finita per sempre o se in presenza di alcune circostanze potrà tornare.⁹⁴ Certo, Koolhaas parla dell'architettura delle *star architects*, nate e foraggiate dal mercato finanziario – e coltivate dalla pratica teorica – lasciandoci credere che la *preservation* è il nuovo ambito in cui riparare per riscattarsi in quanto architetti. Ma questo ci riconduce al problema dei fruitori dei prodotti musicali che analizziamo, ancora una volta, assieme a Carlo Piccardi:

La mondanità diventa una zavorra quando viene a mancare il rapporto responsabile e partecipativo dell'ascoltatore, per cui gli atti esteriori della sua adesione al messaggio non sono più tesi a sancire la sua identificazione nell'opera, come manifestazione di una scelta, ma piuttosto a proclamare uno *status symbol*, esclusivamente finalizzato (attraverso tale atto) ad affermare un privilegio sociale. In verità non è che le situazioni del passato indicate andassero esenti da tale distorsione, ma il fatto che esse si manifestassero in diretta contemporaneità con le opere che venivano "create" le giustificava in quanto integrate alla stessa prospettiva. Diverso è il discorso relativo all'oggi, dove praticamente tutta la musica proposta nei concerti è quella del passato (più o meno remoto), in una situazione di vero e proprio "museo sonoro" da cui è praticamente espunta la musica contemporanea. Qui le forme della distinzione mondana (che caratterizzano come spettacolo nello spettacolo le prime scaligere, l'accesso selezionato ai grandi festival e simili) sono ormai una realtà dissociata dalla natura dell'evento, che richiederebbe invece un approccio riverente, nel senso non di sovrapporvi una falsa ragione partecipativa ma capace di calarsi nella prospettiva di ciò che l'opera ha significato nel momento in cui è stata concepita.⁹⁵

⁹³ Jeff Kipnis, *Perfect Acts of Architecture*, Museum of Modern Art, 2001.

⁹⁴ Rem Koolhaas, *Paul S. Byard memorial Lecture*: "I think that architecture is gone. It's a very interesting question whether it is gone forever or whether under certain circumstances we can imagine that it will come back. In any case, it is gone for now.": <https://www.arch.columbia.edu/books/reader/6-preservation-is-overtaking-us>

⁹⁵ Carlo Piccardi, *Mondanità della Musica*, Pubblicato su: <http://www.rsi.ch/arge->

Madrigali, Pastorali, Mondanità

Ma le parole di apertura del saggio *Mondanità della musica* di Carlo Piccardi, sono particolarmente interessanti e valide anche per ragionare sul cambiamento dei fruitori di entrambe le arti, musica e architettura:

In quanto ‘arte performativa’ la musica dipende dall’interprete, attraverso il cui filtro essa può essere modificata anche considerevolmente nella sostanza del messaggio originalmente inteso dall’autore. Nella fluidità di tale rapporto tuttavia esiste anche un terzo fattore di variabilità, quello del pubblico, il cui mutevole grado di fruizione non incide solo sul destino dell’opera trasmessa ma anche sulla motivazione (e quindi sulle scelte) dell’interprete. Non per niente, nella lingua francese, la prima esecuzione di un’opera è indicata con il termine ‘création’, ad indicare che il suo momento risolutivo non è quello dell’atto scritto bensì quello della sua verifica di fronte al pubblico.⁹⁶

Il repertorio istituzionale ed
il repertorio popolare,
sacro e profano.
Madrigali, villanesche,
musica sacra, mottetti.
Corti, Palazzi, Ville di
campagna, Oratori.
Il Medioevo, Rinascimento,
Barocco, Classicismo

Uno degli aspetti che ricorrono nella produzione musicale e architettonica “d’arte” è la compresenza nel repertorio di un medesimo autore di opere *istituzionali*, commissionate da un *principe*, secolare o religioso, dense di valori simbolici e rappresentativi, e di opere considerate nel novero della produzione *popolare* (pastorali, madrigali, villanelle), dense di elementi di forte sperimentaltà spesso trasferiti, una volta maturi, nel repertorio *istituzionale* – sebbene Mario Bortolotto nel suo saggio *De Musica* sostiene che in sé la classificazione di musica *leggera* e *d’arte* sembrerebbe priva di significato,⁹⁷ concordando con alcune

rich/welcome.cfm?lng=0&ids=490&idc=30111

⁹⁶ Carlo Piccardi, *Mondanità della Musica*, Pubblicato su: <http://www.rsi.ch/argenrich/welcome.cfm?lng=0&ids=490&idc=30111>”

⁹⁷ Mario Bortolotto, *Fogli Multicolori*, Adelphi 2013, p. 154: “vi sono musiche leggere che tali non sono affatto, e che in realtà sottintendono una cultura, non foss’altro strumentale, di estrema serietà si pensi solo all’assenza di partitura i molta musica americana, e afro-americana: il pianismo ad esempio di un Art Tatum, o di Lennie Tristano. Per contro vi sono musiche serie che rappresentano il massimo della leggerezza, della brillantezza, della svagatezza, della elegante futilità: che so, un divertimento di Mozart, un valzer di Schumann, una sinfonia di Rossini [...] Del resto la questione era già stata invelenita da decenni, come i trattati di strumentazione ben riconoscono: si veda il solito Casella-Mortari, a proposito del trombone, o del piston: le ammissioni di sudditanza alla musica di New Orleans sono tranquille.” Anche in Architettura, come abbiamo riscontrato con Lucio Barbera visitando il Sudan, il Sud Africa, Capo Verde, la Cina, abbiamo convenuto che l’architettura cosiddetta “spontanea” nei paesi in via di modernizzazione (definizione che Moises Naim predilige a quella di paesi in via di sviluppo o emergenti), è degna di attenzione e interesse, al pari di quella cosiddetta d’arte, formale, accademica. Anzi essa è quella che, secondo Lucio Barbera, finirà un giorno nei libri di storia e sarà studiata dagli storici. Perché sarà il fenomeno “costruttivo” più diffuso. Ed è l’effetto della diffusione di massa della *Maison*

affermazioni di Luciano Berio, che tanto ha composto ispirandosi anche alla musica folk. Il rapporto “romantico” o “arcadico” che Andrea Palladio (1508-1580) stabilisce fra le sue architetture e la campagna veneta, come descritto nel paragrafo precedente facendo appello ad un ragionamento di James Ackerman, ci connette di nuovo ad alcune vicende musicali di quegli stessi anni. Giovanni Domenico da Nola (1510?-1592), quasi contemporaneo di Palladio, maestro di cappella della Basilica della Santissima Annunziata Maggiore di Napoli, per decenni fu un notevole sperimentatore, soprattutto nella composizione di madrigali e canzoni villanesche, oltre che di musica sacra. E, soprattutto, egli iniziò ad esplorare le possibilità di integrazione fra composizioni vocali e strumentali. Furono suoi coevi anche Gioseffo Zarlino (1517-1590) e Adrian Willaert (1490-1562), quest’ultimo fondatore della scuola veneziana e maestro di cappella di San Marco a Venezia, la cui architettura era nota in Europa per la capacità eccezionale di alloggiamento per due cori e per un pubblico molto numeroso. Per approfondire questi temi veneziani sono fondamentali i lavori di Deborah Howard⁹⁸ e Laura Moretti,⁹⁹ storiche dell’architettura della scuola di Cambridge, in particolare il loro saggio *Gli spazi per la musica nelle chiese dei quattro grandi ospedali veneziani*¹⁰⁰ leggendo il quale si può comprendere quanto queste architetture – analogamente all’ospedale napoletano il SS. Annunziata in cui operò Gian Domenico da Nola – abbiano avuto importanza nella vita musicale della Venezia cinquecentesca. Soprattutto i quattro Ospedali Grandi: SS. Salvatore o degli Incurabili, S. Maria dei Derelitti o Ospedaletto, S. Lazzaro dei Mendicanti, S. Maria della Visitazione o Pietà. Le fanciulle orfane ospitate da queste strutture, infatti, ricevevano la massima educazione musicale possibile, nella speranza che le loro esibizioni attraessero pubblico, offerte e assistenza economica verso le istituzioni religiose che le accudivano dall’infanzia. Per questo i complessi religiosi in cui le fanciulle orfane si esibivano cantando furono trasformati per rispondere a determinate esigenze acustiche, di esecuzione musicale, più in

Dom-ino (vedi periferie di Khartoum) e del *Plan Voisin* (vedi periferie delle città cinesi).

⁹⁸ Deborah Howard, *Sound and Space in Renaissance Venice: Architecture, Music, Acoustics* (with Laura Moretti), Yale University Press 2009; Deborah Howard, *The Music Room in Early Modern France and Italy: Sound, Space and Object (Proceedings of the British Academy 176)*, edited with Laura Moretti, Oxford University Press, 2012.

⁹⁹ Laura Moretti, *Architectural spaces for music: Jacopo Sansovino and Adrian Willaert at St. Mark’s*, “Early Music History”, 23, 2004, pp. 153–184; Laura Moretti, *Dagli Incurabili alla Pietà. Le chiese degli Ospedali Grandi veneziani tra architettura e musica (1522-1790)*, Olschki, 2008.

¹⁰⁰ Laura Moretti, *Gli spazi per la musica nelle chiese dei quattro grandi ospedali veneziani*, in D. Howard and L. Moretti (a cura di), *Architettura e Musica nella Venezia del Rinascimento*, Bruno Mondadori, 2006, pp. 323-51.

generale di fruizione. Si tratta di un'epoca storica e di contesti in cui la musica sacra riveste un ruolo sociale fondamentale. Ma la produzione profana e popolare (madrigali, villanelle) come quella degli artisti della scuola veneziana e napoletana (i fratelli Gabrieli, ad esempio) ebbe un ruolo ben più rilevante, nel quadro evolutivo delle forme musicali e della produzione religiosa (messe, mottetti). L'opera di musicisti come da Nola, Willaert e Zarlino fu prevalentemente dedicata alla produzione di musica sacra oltre che all'elaborazione teorica. Ma la loro opera sperimentale e quella dei loro allievi, applicata a madrigali e cantate, fu determinante per decretare la fine della musica rinascimentale e l'inizio della musica barocca. I loro contemporanei in architettura furono poliaristi e teorici come Giulio Romano, Jacopo Sansovino, Baldassarre Peruzzi, Vignola, Sebastiano Serlio, tutti nomi che ricordano tanto progetti di luoghi di culto, palazzi istituzionali quanto ville e residenze di campagna. Il 'tema compositivo' del madrigale o della composizione profana in musica e quello della villa di campagna, che tutti i suddetti architetti o musicisti hanno praticato, meriterebbe l'esercizio di una lettura comparata, a partire da quest'epoca lunga e ricchissima di sperimentazioni. Perché, come ci spiega James Ackerman nel suo illuminante volume *La Villa. Forma e ideologia*,¹⁰¹ la villa di campagna per oltre due millenni è un "paradigma architettonico e ideologico che asseconda desideri e visioni inaudibili nella realtà", diversamente da altre tipologie. Il genere del madrigale, riportando l'attenzione sul tema della committenza in musica, come sottolinea Carlo Piccardi nel breve intenso saggio *Mondanità della Musica* è fortemente legato alla corte, come dispositivo sociale e politico:

Non esisterebbe la grande tradizione del madrigale senza la corte come luogo che l'aveva posta al centro di un interesse, non solo estetico ma anche esistenziale. La nobiltà italiana del XVI secolo, ormai resasi conto della marginalità politica e militare dei propri staterelli incapaci di tener testa ai potenti regni che dominavano l'Europa diresse infatti le proprie energie verso le arti e la cultura, il cui raffinamento, divenendo un obbligo, induceva a garantirne la distinzione. Ne fa stato il Cortegiano di Baldassar Castiglione [...] Ma anche per quanto concerne la musica la sua presenza era circoscritta all'ambiente cortigiano dove veniva praticata come evento qualificante la riservatezza di un mondo che con ciò mirava ad affermare il grado di aristocraticità che vi era connesso.¹⁰²

La medesima aspirazione "aristocratica" della nobiltà italiana da XVI secolo animava i committenti di Palladio, sebbene fosse animata da

¹⁰¹ James Ackerman, *La Villa: forma e ideologia*, Einaudi 2002 (2013).

¹⁰² Carlo Piccardi, *Mondanità della Musica*, Pubblicato su: <http://www.rsi.ch/argerich/> (visitato nel 2013).

valori diversi. Essi affiancavano al pragmatismo delle antiche famiglie venete fondato sull'imprenditoria agricola, la ricerca dell'esaltazione del proprio *rango sociale* attraverso un'architettura – quella delle proprie dimore-aziende di campagna – che richiamasse ideali e metafore classiche e dunque contribuisse ad elevarne il *rango culturale*. Perciò, è interessante constatare come l'architettura (e la musica) “bucolica”, “arcadica”, “proto-borghese” – se sono lecite queste definizioni – ha assunto declinazioni diverse sulla base di stimoli sociali e culturali diversificati che, visti con occhi contemporanei, potrebbe essere definita architettura “rurale”, “regionale” o “vernacolare” – soprattutto in presenza di contesti economico-sociali che ne incoraggino la pratica e la diffusione. E come, seppure in condizioni economiche e sociali molto diverse, l'architettura (e la musica) “bucolica” sia stata spesso il luogo delle *anticipazioni formali* e il laboratorio vivo dal quale si sono estratte le “cellule tematiche” utilizzate dai linguaggi “internazionali” del proprio tempo – oggi diremmo “globali” – mettendo a reazione categorie che potrebbero essere condivise da personalità diversissime e distanti nel tempo, ad esempio, da Giuseppe Pagano¹⁰³ a Wolf Prix,¹⁰⁴ i quali hanno affrontato questi temi in alcuni loro scritti.

Anche l'ambito musicale è caratterizzato storicamente da dinamiche simili: il progressivo avvicinamento della musica al pubblico di massa, prima attraverso l'Opera buffa nel Settecento (che vede il suo culmine nelle *Nozze di Figaro* di Mozart-Da Ponte), poi attraverso il Teatro dell'Opera¹⁰⁵ nell'Ottocento (Rossini, Verdi, Wagner). L'avvicinamento proseguì, seppure con modalità diverse, sostanzialmente fino al Novecento, attraversando la “battaglia musicale combattuta in Germania”¹⁰⁶ nell'Ottocento, cioè il conflitto dei romantici (Schumann-

Dalle corti alle masse.
L'Opera buffa,
il Teatro dell'Opera.
Settecento-Ottocento.

¹⁰³ Giuseppe Pagano, Guarniero Daniel, *Architettura rurale italiana*, “Quaderni della Triennale”, Hoepli 1936.

¹⁰⁴ Wolf Prix afferma nel saggio-intervista di Barbel van Zanten, intitolato *Baroque Himmelb(l)au*, che fare architettura significa indagare su una forma autentica, riconoscibile, che parli un linguaggio proprio e lasci un segno nelle menti che la fruiscono. L'architettura, da sempre, ha una dimensione regionale e una globale; l'ultima è quella che Prix fa coincidere con la produzione “alta”. L'architettura regionale, a suo dire, tende a colmare il vuoto fra le esigenze locali e l'architettura globale e, spesso, anticipa il vocabolario di forme dell'architettura globale. Quest'ultima, non ha il compito di dare un tetto agli abitanti del pianeta - *Gimme shelter!* Prix ama citare le canzoni dei Rolling Stones - poiché, afferma Prix un po' cinicamente un po' ironicamente, a questo ci hanno pensato gli *space suits*.

¹⁰⁵ Istituzioni come il San Carlo di Napoli e la Fenice di Venezia sono rappresentative del perdurare di scambi e di competizione fra gli ambienti culturali delle due importanti città italiane per tutto il Settecento e l'Ottocento.

¹⁰⁶ Massimo Mila, *Brahms e Wagner*, Einaudi 1994, p. 6. “Brahms sinfonista, continuatore di Beethoven – rischiava di tramutarsi in un'operazione riduttiva per la comprensione

Wieck-Brahms vs Liszt-Wagner-Berlioz), cioè, semplificando, il conflitto fra una visione elitaria ed una edonistica della musica. Rispetto a queste contrapposizioni, nel saggio *Mondanità della Musica*, Carlo Piccardi evidenzia alcuni aspetti sul rapporto fra produzione musicale e mondanità, identificabili con uno specifico aneddoto, che egli definisce “le abitudini dei lisztiani e dei wagneriani”. In particolare, rispetto alla rapporto fra opera e mondanità, Piccardi evidenzia:

Una realtà differenziata dove da una parte è confermata la realtà della musica come espressione inevitabilmente radicata nella società da cui riceve la legittimazione, e dall'altra la logica che autonomamente assume il pubblico nelle pose e nei formalismi in cui si atteggiavano le sue manifestazioni di consenso e di dissenso nei confronti dell'opera. È evidente che la motivazione che nutre il fruitore nell'atto dell'ascolto non è solo individuale ma è un atteggiamento che mira a qualificarlo nel contesto sociale. Una motivazione mondana è inevitabile nel momento stesso in cui la comunicazione del fatto musicale si determina in un contesto collettivo, non di singoli ascoltatori prescelti ma di un insieme di persone. Essa si rivela addirittura necessaria nella misura in cui la musica, per attuare i propri progetti, deve reggersi su apparati costosissimi sostenuti dalla collettività, chiamata quindi a fornire le risorse per la loro costituzione. Nella misura in cui tale rapporto poggia su un meccanismo di identificazione e di diretta partecipazione del pubblico la dimensione mondana degli eventi musicali è tutt'altro che da disconoscere. In verità essa riguarda anche le manifestazioni di avanguardia, come dimostra la stagione dei Ballets Russes, fondamentale per la promozione di Strawinsky, Satie, Picasso, Cocteau, ecc., che non avrebbe avuto gli esiti che conosciamo senza il coinvolgimento del milieu aristocratico parigino (Madame Bériza, il Conte di Beaumont, Madame Edmond de Polignac, Madame Jeanne Dubost, il Visconte di Noailles, la Regina di Romania, ecc.), distinto e perfino eccentrico nelle rispettive pose, ma certamente competente e in grado di affermare organicamente la propria predilezione estetica.

L'opera d'arte totale.
Jeanbaptiste Lully al
Louvre 1687.
Richard Wagner a
Bayreuth 1876.

È difficile, indagando il Seicento ed il Settecento, dissociare dall'identità del committente il balletto, la musica, la scenografia, realizzate nei palazzi e nei giardini: essi sono stati il mezzo attraverso cui il potere

e la fortuna dell'artista. Gravava inoltre sulla sua fama il peso dello schieramento che i casi della vita, e fors'anche la naturale inclinazione, gli avevano fatto assumere nella battaglia musicale combattuta in Germania al suo tempo. Assertore strenuo della tradizione sinfonica e della forma sonata, nel 1860 aveva aderito a uno sciagurato manifesto contro i “neotedeschi”, cioè contro le innovazioni descrittive della scuola di Weimar: il poema sinfonico lisztiano, il dramma musicale di Wagner, i polemic problemi di Berlioz. S'era così guadagnato una solida fama di conservatore, per non dire di retrogrado, e rischiava d'assicurarsi, alla fine del secolo, un posto corrispondente a quello, poco lusinghiero, tenuto da Cherubini al principio. Brahms viveva ancora quando l'impetuosa fortuna del poemi sinfonici straussiani parve confermare ch'egli avesse puntato sul cavallo perdente.”

si è manifestato. Il primo ed il più grande ‘teatro’ d’Europa, come sostengono alcune fonti, fu la struttura temporanea (3500 posti) allestita per le feste barocche romane nel 1630, davanti a palazzo Barberini, alla corte di Urbano VIII. La consuetudine dell’allestimento della struttura iniziò in onore di Cristina di Svezia, la realizzazione fu commissionata a Giovan Francesco Grimaldi. Presso il Museo di Roma è esposto un quadro dal titolo *La Giostra dei Caroselli* (1656) di Filippo Gagliardi e Filippo Lauri che lo rappresenta. Sono gli anni in cui Giulio Mazzarino, promosso dal Cardinale Richelieu, si trasferisce in Francia. E sono anche gli anni in cui emerge Jeanbaptiste Lully (1632-1687), poliarista di origine fiorentina arrivato a Parigi al seguito di Anna Maria Luisa d’Orléans, la cui opera rappresentò un importante organo di propaganda politica per la corte di Luigi XIV, ed un chiaro esempio di *opera d’arte totale* (danza, musica, allestimento) *made in Italy* in scena nel teatro della corte francese. Dove, tra l’altro, si dice, Lully avrebbe incrociato Bernini in occasione del ben noto concorso per l’ampliamento del palazzo del Louvre, manifestando qualche ‘antipatia’. Nella medesima corte francese Carlo e Gaspare Vigarani, trasferitisi dalla corte di Francesco I d’Este, realizzarono strabilianti macchine sceniche per le feste dei giardini di Versailles, quando ancora non era una reggia.

In una lezione del 1974 dal titolo *Lezione di fenomenologia musicale*¹⁰⁷ Sergiu Celibidache, considerato da molti autorevoli interpreti il più grande direttore d’orchestra del Novecento, noto per le sue rare incisioni, essendo un sostenitore dell’unicità dell’esperienza dell’esecuzione dal vivo, sostiene che “la musica è evoluzione del suono in funzione del soggetto che la crea e che l’ascolta” – ponendo una questione utile anche per l’architettura. Il modo e la qualità del contesto in cui la musica viene commissionata, eseguita e percepita risulta fondamentale per il suo sviluppo storico. Queste affermazioni sono rafforzate da ulteriori ragionamenti espressi da Carlo Piccardi:

Quando Filippo Filippi, l’autorevole critico della ‘Gazzetta musicale di Milano’ nel suo viaggio oltralpe del 1870 si trovò conquistato dal fascino del modello wagneriano, si rese immediatamente conto che tale esito era possibile date “certe condizioni di luogo, di pubblico e di esecuzione: cioè a dire che ci vuole la Germania, un pubblico coltissimo e dedito all’idealità, e un’esecuzione assolutamente e squisitamente perfetta. Con ciò vengo a concludere che i Meistersinger non è un’opera, almeno per ora, possibile in Italia, [...] perché il nostro pubblico è un pubblico di sensazione e non di riflessione.

¹⁰⁷ Sergiu Celibidache, *Lezione di fenomenologia musicale*, 1974, RTSI. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=S9hvDv7OwRQ>

Infatti, il teatro d'opera di Bayreuth, in Baviera, strenuamente voluto da Wagner, quasi interamente finanziato dal re di Baviera Luigi II, suo fervente ammiratore, fu progettato dall'architetto Gottfried Semper, con l'attenta partecipazione e supervisione dello stesso Wagner. L'edificio, inaugurato nel 1876, è espressione dell'idea di *opera d'arte totale* (Gesamtkunstwerk), che metterà radici nella cultura tedesca. Ed significativo evidenziare che "l'inaugurazione coincise con la prima rappresentazione assoluta della Tetralogia *Der Ring des Nibelungen* (L'anello del Nibelungo), in scena dal 13 agosto al 17 agosto 1876 con Hans Richter (direttore d'orchestra), la regia del compositore, Lilli Lehmann e Heinrich Vogl e alla presenza di Franz Liszt, Edvard Grieg, César Cui, Walter Damrosch, Hermann Levi, Nikolai Rubinstein, Anton Bruckner, Gustav Mahler, Camille Saint-Saëns, Friedrich Nietzsche, Leo Tolstoy, l'imperatore Guglielmo I di Germania e re Luigi II; il critico musicale era Pyotr Ilyich Tchaikovsky":¹⁰⁸ un *parterre de roi*.

L'opera d'arte totale.
 Gli artisti della
 Secessione Viennese.
 L'architetto contemporaneo
 è un *disk-jockey* (Gregotti,
 Zucchi)

Durante la seconda metà dell'Ottocento ritorna l'interesse per l'*opera d'arte totale* – come accade reiteratamente nella Storia delle arti. Molti secoli prima Mesomede (I. Sec.- dopo 138) fu poeta e musicista alla corte dell'imperatore Adriano. Lully, ballerino e musicista, di cui si è già detto, prestò servizio alla corte di Luigi XIV. La corte papale controriformista, costituì un sistema articolato di riti, iconoclastia, liturgie, potere, arrivando ad impiegare fino a mille artisti che si espressero in tutte le forme dell'arte barocca. Anche Bath, la resort più famosa del Settecento, può essere considerata un caso di *opera d'arte totale*, urbana e collettiva, sotto la leadership del celebratissimo *dandy* e "leader of fashion" le Beau Nash (1674-1761). Wagner, teatrante prima che musicista, costruì infatti Bayreuth, una reggia/teatro a sua immagine e somiglianza. L'idea di *opera d'arte totale*, inoltre, sarà praticata sperimentalmente dagli artisti della Secessione Viennese, – come Gustav Klimt (1862-1918) – ma anche da musicisti come Aleksandr Skrjabin (1872-1915) che si misurò, fra le altre cose, con la sinestesia artistica del Prometeo o Poema del Fuoco, rivisitato negli anni Novanta dall'Arca di Prometeo di Luigi Nono e Renzo Piano. Le intersezioni professionali e personali fra gli artisti che animarono la Secessione Viennese e la Bauhaus, come è deducibile dalle loro biografie, furono non poche: Strawinsky, Skrjabin, Gropius, Schonberg, Kandinsky, Kokoschka, Alma Mahler. Ma la congiuntura, la convergenza o l'intersezione fra le arti non è un fatto sempre presente nella storia; essa si manifesta in momenti in cui la

¹⁰⁸ Festspielhaus di Bayreuth: Voce Wikipedia consultata il 19 febbraio 2017.

figura dell'artista, dell'architetto, del musicista sono in trasformazione. Vittorio Gregotti (1927-) sostiene che la figura dell'architetto contemporaneo di successo sia più simile a quella di un calciatore o di un musicista pop, la cui popolarità “sembra risiedere nel dosaggio tra il sorprendente e il ‘già conosciuto’, tra l'informazione e i codici di massa”.¹⁰⁹ Diversa, quindi, dagli architetti della prima metà del Secolo breve impegnati in lotte utopiche e missioni sociali. Perché, scrive l'architetto novarese, è l'idea di arte che è cambiata, certamente fin dal 1913 con le dichiarazioni di Duchamp, poi, negli anni Ottanta con l'aiuto dei nuovi media e, continua Gregotti, come ha scritto Lyotard nel 1988 descrivendo il postmodernismo, occupandosi più dello spirito del mercato che dello spirito del tempo. Cino Zucchi (1955-), che a Milano prosegue genealogicamente, nel solco di Gregotti, la tradizione del professionista-accademico di riferimento della borghesia industriale, nei fatti, ha adattato le sue modalità operative anche a questo nuovo *format*. Di seguito la parafrasi di una sua intervista:

... Trenta-quaranta anni fa Mario Ridolfi o Ignazio Gardella disegnavano un serramento, un dettaglio e ne garantivano la qualità. Oggi noi, come architetti, siamo più simili ad un *disk jockey* che ‘mixa’ i prodotti e gli elementi già disponibili. La sperimentazione industriale ha indotto l'innovazione molto avanzata sui materiali... Oggi siamo degli assemblatori... l'architetto del passato andava a scegliersi il marmo di candoglia nelle cave... oggi non lo facciamo più. E inoltre, rispetto agli anni del modernismo, si è passati da un'idea di produzione tayloristica (concetto di standardizzazione della prima età della macchina) all'ingegnerizzazione del prodotto... I prodotti odierni sono quindi più flessibili rispetto ai prodotti standardizzati del modernismo...¹¹⁰

Quindi, secondo Zucchi, l'architetto di successo oggi è più simile ad un *disk jockey* – che ad un musicista compositore diremmo noi –, obbligato a rispondere alle aspettative del suo pubblico ed attrarre nuovi “I like” e “Follower”, le cui opere sono primariamente indirizzate dalle finalità dei *developer* più che dal talento ‘artigiano’. In fondo, anche quella del *disk jockey* potrebbe essere intesa come una nuova forma di opera d'arte totale prima di dare ragione definitivamente a Koolhaas in un intervento¹¹¹ tenuto alla Columbia di New York nel 2009 negli ultimi trent'anni in Europa si costruisce poca architettura e si scrivono molti

Cambiamenti del profilo professionale (musicisti e architetti).
Cambiamento della tipologia dei fruitori.
1913 (Duchamp)/1988 (Lyotard).

¹⁰⁹ Vittorio Gregotti, *Il sublime al tempo del contemporaneo*, Einaudi 2011 (ebook).

¹¹⁰ Cino Zucchi, *Intervista Cersaie*, 3 luglio 2014, You Tube: <https://www.youtube.com/watch?v=jmITjxKScD4>

¹¹¹ Rem Koolhaas, *Recent Work*, In *Preservation is overtaking us*, GSAAP Transcripts, 2009; <https://www.arch.columbia.edu/books/reader/6-preservation-is-overtaking-us#reader-anchor-1>

libri di architettura. In oriente, dove gli architetti sono pochissimi in rapporto alla popolazione e a confronto con l'Italia, accade il contrario. Purtroppo saremmo a conoscenza di tale circostanza anche se non ce lo facesse osservare Koolhaas. Gli architetti italiani ben conoscono la quasi totale scomparsa dal paese di clienti qualificati, privati e pubblici, per una professione modernamente intesa. La produzione sovradimensionata di scritti sull'architettura ha certamente incoraggiato fenomeni di autoreferenzialità, soprattutto nell'accademia. Che, tuttavia, coesistono con la grave decadenza del mondo professionale nazionale, il quale non riesce a focalizzare il proprio monopolio e insegue le chimere proposte dai molteplici attori che offrono sottoprodotti culturali e aggiornamento professionale. Un esempio: l'eccesso di esaltazione degli slogan ecologici per opere che non sono necessariamente buona architettura, in un quadro generale in cui di architettura se ne produce moltissima. Sembrerebbe, infatti, che il culto dell'ecologia, dagli anni Sessanta in poi, abbia più inibito che alimentato la qualità del design (tradizionalmente inteso), dimenticando che risolvere la coesistenza fra uomo e ambiente sia sempre stata una priorità dell'architettura di qualità. Di seguito un'osservazione di Antonino Saggio sulla critica d'architettura che ci aiuta a riflettere:

Oggi siamo nel 2017, siamo in una fase storica diversa. Forse il nemico da sconfiggere non è più l'Architettese, ma al contrario una forma che usa una scrittura leggera tra la *boutade* e il motto di spirito infarcita di notizie anche personali e di giudizi *tranchant* sulle opere... La critica serve al critico per affermare la sua posizione, chi legge può essere ammaliato, ma in fondo l'architettura ne esce ridimensionata, impoverita, banalizzata. Ma a noi architetti operanti, a noi che insegniamo progettazione architettonica, ai nostri dottorandi e ai nostri studenti questo deve interessare solo marginalmente. A noi interessa entrare veramente nei meccanismi di un progetto: capirli, analizzarli e poterli trasmettere. Noi non pensiamo che la critica sia leggere giudizi altrui ma sviluppare concretamente una propria funzione conoscitiva e critica.¹¹²

Anche la figura del musicista – forse prima di quella dell'architetto – si è andata modificando dagli anni Settanta in poi così come le sue competenze si sono andate frammentando. Nell'intervento tenuto in occasione della presentazione del libro *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento* di Valentina Valentini,¹¹³ Stefano Catucci affronta

¹¹² Antonino Saggio, *Prefazione*, In Fiamma Ficcadenti, Selenia Marinelli (a cura di) *Linee di Ricerca. Temi e Ricerche del dottorato in Architettura - Teorie e progetto 1986-2017*, Quaderni del Dottorato di Ricerca in Architettura - Teorie e progetto.

¹¹³ Il volume di Valentina Valentini esplora la componente sonora e vocale dello spettacolo teatrale, un campo di studi poco esplorato, come lo è in generale il suono rispetto

alcune questioni rilevanti meritevoli di approfondimenti. Parafrasando il suo intervento di commento alla presentazione del libro estraiamo da esso le questioni più significative per il nostro discorso:

La critica di Greenberg si può interpretare come il sintomo di un disagio ricorrente... nella storia delle arti dell'Ottocento e del Novecento esistono delle fasi simili a *kiasmi*, dei momenti nei quali si cerca di creare un'osmosi tra le arti. Questi momenti sono seguiti spesso da altre fasi in cui si tende ad impugnare il libro di Lessing.¹¹⁴ In generale nel volume di Valentina Valentini si pone il problema del superamento della soglia di divisione fra le arti e la ripartizione dei campi. Soprattutto nel testo di Alvin Currain si parla di una nuova pratica comune che mette insieme suono, scena, ecc., che archivia un'epoca breve, quella della musica artistica occidentale. [...] Valentina Valentini nell'introduzione, descrive alcuni recenti lavori teatrali utilizzando una terminologia che descrive azioni di editing, cutting, loop, copy, remix... tutte azioni che oggi in altri campi si definiscono di postproduzione e che stanno fuori dalla musica artistica occidentale, o per lo meno da una certa tradizione. Il problema che io vedo è che in alcuni di questi campi si continua a fare una sorta di "Laocoonte involontario" [...] quando i musicisti degli anni Sessanta e Settanta, a partire da Stockhausen, iniziano a lavorare sul punto di confine fra suono e rumore lavorano ancora nell'ambito del territorio della musica d'arte occidentale [...] pur avendo ben chiara la distinzione fra suono e rumore. [...] Ed è su questa distinzione che si può distinguere la drammaturgia sonora dalla composizione. Personalmente credo che oggi il compositore sia uno degli protagonisti dell'esperienza musicale, non l'unico, ma temo che dietro molte affermazioni ci sia una sorta di Laocoonte nascosto, che i compositori oggi pensino che la composizione (l'elaborazione dello spazio sonoro) sia qualcosa che compete essenzialmente ad un tipo di artigianalità e di medialità che è propria del musicista e non ad una pratica condivisa.¹¹⁵

Stefano Catucci, inoltre, commentando il libro della Valentini, riflette

all'immagine. I saggi sono suddivisi in tre sezioni: la musica, contesti di John Cage, Karlheinz Stockhausen, Heiner Goebbels, Alvin Currain. La scena affronta il registro sonoro e vocale all'interno di una pratica teatrale d'autore. Le indagini, offrono riflessioni e analisi storico-teoriche e metodologiche. Sono saggi inediti scritti appositamente per il volume o tradotti per la prima volta in italiano (dalla quarta di copertina del libro).

¹¹⁴ Gotthold Ephraim Lessing, *Il Laocoonte* nel 1766. Niente di più bizzarro dei capricci di Spence sulla rassomiglianza della poesia con la pittura. Egli s'immagina che queste due arti fossero collegate di modo presso gli antichi che l'una non potesse stare senza dell'altra, ma che il pittore avesse sempre gli occhi sul poeta, e questo sul pittore. Senza punto avvertire che non si può tanto allargare la pittura da comprendere tutti i vasti campi della poesia, la quale ha altresì delle bellezze sue proprie a cui le altre arti non possono arrivare.

¹¹⁵ Stefano Catucci, Intervento/Parte 6, *Drammaturgie Sonore. Teatri del secondo Novecento*, 2013. Catucci: "Quando si parla di Cage, sostiene che il suono in musica potenziale, si individua una sorta di zona di distinzione fra suono e rumore. La composizione (l'elaborazione dello spazio sonoro) è qualcosa che compete essenzialmente ad un

sull'equivoco che spesso avvolge l'opera di John Cage (il rumore trasformato in musica potenziale), così come l'orinatoio di Duchamp (considerato opera d'arte). Valorizzare la zona di indistinzione fra le pratiche artistiche, sostiene Catucci, è un terreno ancora interessante da percorrere, perché oggi esiste una musica che si elabora in modo diverso dalla musica occidentale, una musica che si costruisce attraverso un'esperienza invece che attraverso un'elaborazione in senso tradizionale.

Questi appunti ci riconducono alla metafora del *disk jockey* già discussa citando Cino Zucchi e rimandano ad un colloquio tenuto qualche mese fa con Piero Albinetti, professore di Disegno dell'Architettura, col quale si osservava che gli architetti, dalla generazione degli anni Quaranta in poi, non disegnano quasi più per esprimere il proprio "linguaggio". Le elaborazioni tendono verso quella che nel mondo grafico e cinematografico si definisce "postproduzione", perché richiesta da un'industria attiva. Per approfondire sul tema della comunione e della reciproca altalenante influenza fra le arti nel corso della storia, quindi, è particolarmente interessante il testo di Clement Greenberg, *Towards a Newer Laocoon*. Greenberg, passando per Lionello Venturi, reimmette nel discorso il punto di vista crociano:

Romanticism was the last great tendency following directly from bourgeois society that was able to inspire and stimulate the profoundly responsible artist — the artist conscious of certain inflexible obligations to the standards of his craft. By 1848 Romanticism had exhausted itself. After that the impulse, although indeed it had to originate in bourgeois society, could only come in guise of a denial of that society, as a turning away from it. It was not to be an about-face towards a new society, but an emigration to a Bohemia which was to be art's sanctuary from capitalism. It was to be the task of the avant-garde to perform in opposition to bourgeois society the function of finding new and adequate cultural forms for the expression of that same society, without at same time succumbing to its ideological divisions and its refusal to permit arts to be their own justification. The avant-garde, both child and negation of Romanticism, becomes the embodiment of art's instinct of self-preservation. It is interested in, and feels itself responsible to, only the values of art; and, given society as it is, has an organic sense of what is good and what is bad for art.¹¹⁶

Anche secondo Greenberg, quindi, il cambiamento della tipologia di

tipi di artigianalità e di medialità ci sia una sorta di 'Laocoonte nascosto'". <https://www.youtube.com/watch?v=wO2FbqWmTeU>

¹¹⁶ Clement Greenberg, *Towards a Newer Laocoon* in *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, In Charles Harrison & Paul Wood, (a cura di). Blackwell

fruitori e destinatari, dell'una e dell'altra arte, inizia nell'Ottocento, e corrisponde al passaggio verso la modernità, per dirla con Baudelaire (*To the Bourgeois – Salon of 1846*). Il problema è già evidente fin dalla riforma del teatro di Metastasio e caratterizza la produzione ed i temi del teatro dell'Ottocento. Il ragionamento può essere integrato richiamando il lavoro di Marshall Berman (1940-2013) e del suo maggior successo editoriale *All that is Solid Melts into Air* (*Tutto ciò che è solido svanisce nell'aria*, citazione del Manifesto Comunista)¹¹⁷ del 1983 – nel quale si discute il potere rivoluzionario del capitalismo che nulla ha risparmiato trascinando società feudali verso la modernizzazione, ma la cui furia distruttiva, prima o poi, avrebbe dissolto, secondo Berman, anche la stessa borghesia. Il saggista americano, inoltre, definisce “pastorale” la visione baudeleriana della modernità che porta elementi positivi e, invece, “contropastorali” quelli distruttivi.¹¹⁸ Filip Modrzejewski, Monika Sznajderman nel libro dal titolo *Nostalgia. Saggi sul rimpianto del comunismo*¹¹⁹ definiscono, infatti, attraverso Berman, quella baudeleriana una modernità impura. Ed è proprio della crisi della cultura borghese che avevamo parlato nel primo paragrafo riportando un estratto dell'intervento di Quaroni su Casabella del 1986. Se Berman nel 1983 e Quaroni nel 1986 già evidenziavano la crisi della cultura borghese, Franco Moretti nel recentissimo libro *Il borghese: Tra storia e letteratura*¹²⁰ conferma che essa è svanita nel nulla, nonostante il Capitalismo sia più forte che mai. Continuando ad osservare altri aspetti contigui al problema delle conseguenze della modernità, distinguendo i suoi “effetti”, sembra interessante notare che, in epoche più recenti – parafrasando Pier Luigi Nervi,¹²¹ la democratizzazione dei sistemi costruttivi – più precisamente

Publishers, 1992, pp. 554 -560.

¹¹⁷ Marshall Berman, *All that is Solid Melts into Air*; Verso 1983.

¹¹⁸ Testo originale: “Baudelaire’s most simplistic and uncritical interpretations of modernity: his lyrical celebrations of modern life that created distinctively modern modes of pastoral; his vehement denunciations of modernity, which generated modern forms of counter-pastoral. Baudelaire’s pastoral visions of modernity would be elaborated in our century under the name of ‘modernolatry’; his counter-pastorals would turn into what the twentieth century would call ‘cultural despair’”.

¹¹⁹ Filip Modrzejewski, Monika Sznajderman, *Nostalgia. Saggi sul rimpianto del comunismo*, Bruno Mondadori 2003.

¹²⁰ Franco Moretti, *Il borghese: Tra storia e letteratura*, Einaudi 2017.

¹²¹ Pier Luigi Nervi, *La moderna tecnica costruttiva e i suoi aspetti architettonici*, In Giovanni Michelucci, *Architettura d'oggi. Testi e riproduzioni di Pier Luigi Nervi, Luigi Cosenza, Franco Marescotti, Gino Levi-Montalcini, Ludovico Quaroni, Giovanni Astengo*, Collezione del Viessesu 1955. “Non si può fare a meno di osservare gli aspetti negativi di questa democratizzazione del problema statico, così preziosa dal punto di vista pratico... La facilità stessa con cui ci è permesso di affrontare un grandissimo numero di problemi costruttivi, e la freddezza dei metodi di calcolo in confronto al procedimento

“del problema statico”, o più semplicemente dell’uso degli strumenti tecnici in rapporto agli strumenti concettuali – ne ha ridotto la qualità. Analizzando con maggiore distanza il problema, risulta evidente che – come suggerisce Philippe Daverio – le rivoluzioni sociali di solito portano ad un crollo della qualità estetica diffusa e che dalle disqualità può nascere un’estetica diversa e migliore.¹²² Perciò, sostenuti da “pensieri autorevoli”, comprendiamo come nel secolo scorso i cambiamenti più radicali siano iniziati dalla fine degli anni Settanta – cioè da quando si mette in discussione l’idea di opera e di pratica artistica – come ricorda Gregotti nel volume già menzionato, affermando che l’arte contemporanea:

Appare oggi quale negazione e sfruttamento cinico di alcuni principi della modernità [... e che] il segreto di una riuscita artistica, così come un suo successo commerciale, sembra risiedere nel dosaggio tra il sorprendere e il ‘già conosciuto’, tra l’informazione e i codici di massa. Tutto questo è anche strettamente connesso con la liquefazione delle specificità delle diverse arti, con i fenomeni di globalizzazione neocolonialista dei flussi contro i luoghi e con il dilagare ‘della cultura del capitalismo finanziario globalizzato’, come scriveva Jameson¹²³ già

mentale a base intuitiva, hanno abbassato il livello delle nostre realizzazioni”.

¹²² Philippe Daverio, *Concetto di moderno e contemporaneo nel XX secolo*, Lezione 1; <https://www.youtube.com/watch?v=LB7sqMEIECY>

¹²³ Fredric Jameson, *Architecture and the Critique of Ideology*, in K. Michael Hays (ed.) *Architecture Theory since 1968*, A Columbia Book of Architecture 1982; published in *Architecture, Criticism, Ideology*, ed. Joan Ockman et al. (1985) “Let me first single out a fundamental organizational feature that these three works share, and which I am tempted to see as the ultimate precondition to which they must painfully submit in order to practice dialectical thinking: this is the sense of Necessity, of necessary failure, of closure, of ultimate unresolvable contradictions and the impossibility of the future, which cannot have failed to oppress any reader of these texts, particularly readers who as practicing artists – whether architects, composers, or writers – come to them for suggestions and encouragement as to the possibility of future cultural production. Adorno’s discussion of musical history culminates, for instance, in Schoenberg’s extraordinary “solution” – the twelve-tone system – which solves all the dilemmas outstanding in previous musical history so completely as to make all musical composition after Schoenberg superfluous (or at least regressive) from Adorno’s perspective, yet which at the same time ends up as a baleful replication or mirror image of that very totalitarian socioeconomic system from which it sought to escape in the first place. In Barthes’s Writing Degree Zero, the well-known ideal of “white writing” – far from being what it often looks like today, namely a rather complacent account of postmodernist trends – stood in its initial historical context and situation as an equally impossible solution to a dilemma that rendered all earlier practices of writing or style ideological and intolerable. Tafuri’s account, finally, of the increasing closure of late capitalism (beginning in 1931 and intensifying dialectically after the war), systematically shutting off one aesthetic possibility after another, ends up conveying a paralyzing and asphyxiating sense of the futility of any kind of architectural or urbanistic innovation on this side of that equally inconceivable watershed, a total social revolution.”

negli anni Ottanta. Anche se è necessario ricordare ancora una volta che la messa in questione radicale della nozione stessa di arte (che è tutt'altra cosa dalla sua decostruzione mercantile) risale a un secolo fa, al 1913, a Duchamp, al dadaismo, e in diverso senso, ai costruttivisti russi.¹²⁴

E risuona come una minacciosa profezia – tenendo sullo sfondo l'architettura e la sua ancora non del tutto dissoluzione disciplinare attuale – il pensiero di Slavoj Žižek quando, nel suo libro *L'oggetto del sublime dell'ideologia* (1989), associa il profondo declino di una disciplina ad un procedimento di tolemaizzazione¹²⁵ ben lontano da una rivoluzione copernicana.

Posmodernismi.
Tolemaizzazione vs
rivoluzione copernicana.
Slavoj Žižek, 1989

Quando una disciplina entra in una fase di declino, si tenta solitamente di riformarne i principi all'interno della sua cornice essenziale – un procedimento che potremmo chiamare 'tolemaizzazione' (visto che i seguaci dell'astronomia geocentrica di Tolomeo furono costretti a elaborare una serie di complicazioni che rendessero conto dell'abbondanza di dati che sembravano smentirla). Ma la vera rivoluzione 'copernicana' di un determinato campo del sapere ha luogo quando, anziché aggiungere integrazioni o modificare premesse minori, si cerca di trasformare la struttura stessa di questo campo.[...] Allo stesso modo, nella teoria sociale esistono buone ragioni per affermare che tutti i 'nuovi paradigmi' con cui si pretende di spiegare la natura del mondo contemporaneo (l'idea che stiamo entrando in una società postindustriale, in una società postmoderna, in una società del rischio, in una società dell'informazione...) non siano altrettante tolemaizzazioni del 'vecchio paradigma' è dei modelli sociologici classici.¹²⁶

¹²⁴ Gregotti, *op.cit.*, 2011.

¹²⁵ Visto che i seguaci dell'astronomia geocentrica di Tolomeo furono costretti a elaborare una serie di complicazioni che rendesse conto dell'abbondanza di dati che sembravano smentirla.

¹²⁶ Slavoj Žižek, *L'oggetto del sublime dell'ideologia*, Ponte alle grazie 2014 (1989).

Classico, Neoclassico, Post-classico

Distinzioni storiografiche.
Barocco, Manierismo,
Classicismo, Neoclassicismo.
Wölfflin, Portoghesi,
Ackerman, Bortolotto,
Swann

Nel 1749, al tempo in cui la musica strumentale polifonica barocca raggiunge la sua fase matura, Carlo Goldoni (1707-1793, drammaturgo) e Baldassarre Galuppi (1706-1785, clavicembalista) scrivono *L'arcadia in Brenta*, un dramma comico basato su una raccolta di novelle della seconda metà del Seicento che si svolge in alcune ville palladiane, appunto, lungo la valle del Brenta. Gli autori evocano, manieristicamente, i caratteri di un mondo cento anni più antico.

Intanto, in architettura, durante la metà del Settecento, come ci dimostra James Ackerman nel suo libro, *La Villa. Forma e ideologia*, nel capitolo dal titolo *La villa palladiana in Inghilterra*, gli ideali della *classicità* si manifestano con pienezza nell'architettura *neoclassica* realizzata oltre la Manica. Palladio, tra l'altro, è quasi il primo architetto a scrivere un libro sulla propria architettura, programmaticamente, – se si trascura la parte finale dell'opera di Vitruvio. I *Quattro libri* rendono l'architetto veneto molto popolare all'estero esplicitano le qualità di un professionista credibile e affidabile: la cura del cantiere, la capacità organizzativa ed esemplificativa, l'attenzione per la normativa e le aspettative dei clienti. Essendo stato originariamente uno scalpellino, Palladio divenne architetto per assecondare nel più completo dei modi la committenza, presentando alternative progettuali, a partire dai lavori per palazzo Trissino. Egli ristabilisce e rafforza la connessione simbolica fra l'architettura e l'identità del patriziato romano trasferito a Venezia dopo la caduta dell'impero romano d'Occidente, facendo uso e interpretando prima nel vicentino e poi a Venezia gli elementi dell'architettura rinascimentale papalina e della Roma antica. Il successo della diffusione dei disegni palladiani in Inghilterra, principalmente riconducibile all'iniziativa di Inigo Jones, era dovuta soprattutto alle favorevoli condizioni socio economiche inglesi che attribuirono “dall'epoca elisabettiana fino all'inizio del XX secolo [...] alle case di campagna una importanza culturale maggiore che in qualsiasi altro luogo e tempo”.¹²⁷ Che è sostanzialmente ciò che accadde a Venezia dopo il 1492, cioè dopo lo spostamento dei principali interessi del commercio e della navigazione del mondo conosciuto di quei tempi dal Mediterraneo all'Atlantico. Cioè la decisione del patriziato veneziano di investire sulla campagna come risorsa economica stagionale.

Attorno all'univocità delle definizioni storiografiche come barocco, classicismo, manierismo, neoclassicismo, espressionismo, si sono spesi

¹²⁷ James Ackerman, *La Villa. Forma e ideologia*, Einaudi 2013 (1999), p. 183.

storici autorevoli. Come si può comprendere¹²⁸ leggendo il pensiero di Paolo Portoghesi, confrontando le sue posizioni in *Roma Barocca* e quello precedentemente espresso da Heinrich Wölfflin in *Rinascimento e Barocco. Ricerche intorno all'essenza e all'origine dello stile barocco in Italia*:

La difficoltà di identificare la specificità di una civiltà artistica, di distinguerne i caratteri da ciò che la precede e che la segue, è dovuta alla complessità dei legami con le tradizioni precedenti.¹²⁹

Consapevoli della complessità della periodizzazione storiografica e con la mente aperta, in questo breve paragrafo si approfondiranno alcuni concetti desunti da una lezione del pianista americano Jeffrey Swann dal titolo *Classicismi/Postclassicismi* (5 maggio 2010), tenuta nel quadro di una serie di lezioni introduttive e parallele al ciclo di concerti annuali svolti dallo stesso, per oltre un decennio, presso la Scuola Normale Superiore di Pisa. Swann affronta questioni assai utili anche per l'architettura. Sarà interessante, quando si riterrà necessario, intersecare alle letture di Jeffrey Swann, pianista e didatta attivo, quelle di un brillante e articolatissimo intellettuale italiano, Mario Bortolotto, da sempre operosamente coinvolto in scritture originali, analisi musicali, letterarie, e soprattutto teatrali.

Dei compositori che Swann seleziona per discutere di classicismi e postclassicismi in musica hanno trattato critici, storici o musicisti in termini anche molto diversi e autorevoli. Il punto di vista del pianista americano è rilevante ed originale perché egli è un *esecutore* molto accreditato a contatto diretto con lo *strumento*. Dunque egli è in grado di entrare nella materia viva della musica, capirla dal di dentro e proporre una lettura interpretativa libera da codici ideologici e storiografici che un musicologo o uno storico tenderebbero, per mestiere, ad osservare. Ascoltando la lezione si apprende che in campo musicale è possibile rilevare ambiguità, complessità, perfino sovrapposizioni temporali nell'uso di definizioni storiografiche e periodizzazioni, in particolare per quanto riguarda la musica cosiddetta *classica* e quella *neoclassica*. In architettura questa condizione specifica non si verifica, *neoclassicismo* e *classicismo* sono periodi temporalmente ben distinti. L'architettura *classica*, per intenderci, è quella che vive la massima espressione ad Atene nel V secolo a.C.. L'architettura *neoclassica* o *classicista* corrisponde al repertorio vastissimo –

¹²⁸ Anna Irene Del Monaco, *Modernità Postantica. La Palazzina Furmanik di Mario De Renzi*, Nuova Cultura 2016, p. 41 (nota 66).

¹²⁹ Paolo Portoghesi, *Roma Barocca*, Laterza 1973, p. 107.

prevalentemente edifici istituzionali – realizzati dalla fine del Settecento ai primi del Novecento in diversi contesti culturali, ad esempio nell’architettura nordica europea e nord americana e manifestandosi, talvolta, anche come il passaggio obbligato per la modernità.

Il Classicismo e
il Neoclassicismo in musica.
I maestri viennesi “classici”
Haydn, Mozart, Beethoven,
Schubert. I maestri
“neoclassici” Cherubini,
Hoffman, 1707-1760

Proseguiamo sulle differenze fra musica e architettura. C’è un’altra osservazione interessante che si può elaborare muovendo dalla lezione di Swann,¹³⁰ e che ricorda il titolo di un libro del Piccardi, *Maestri viennesi: Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert. Verso e oltre*.¹³¹ Il pianista sostiene che, convenzionalmente, per “classicismo musicale”¹³² intendiamo un componimento dal carattere formale ricco di simmetrie, espressione della capacità dell’essere umano di dare ordine al caos e di produrre opere dal forte carattere astratto – emozioni-sensazioni rese in forme astratte. Swann si riferisce al periodo che, tradizionalmente, intercorre fra la musica barocca e la musica romantica, cioè, ad autori come i maestri viennesi – Haydn (1732-1809), Mozart (1756-1791), Beethoven (1770-1827), Schubert (1797-1828) – analogamente al titolo del libro di Piccardi *Maestri Viennesi. Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert*, che vede come unitario il passaggio dal classicismo del basso albertino (Clementi e Mozart), al classicismo maturo (Beethoven), al romanticismo in forme classiche (Schubert). I grandi maestri viennesi, con l’ampiezza della loro opera, spesso, oscurarono altri grandissimi compositori loro contemporanei: si pensi al Clementi (1752-1832) di Londra, al Boccherini (1743-1805) di Madrid – sebbene un bizzarro violinista abbia definito Boccherini “la moglie di Haydn” dal punto di vista musicale: “Mr. Pappo ha ben valutati ambedue col dire: che Boccherini è la moglie di Haydn”¹³³ per

¹³⁰ Jeffrey Swann, Lezione *Classicismi/Postclassicismi*, 5 maggio 2010 per il ciclo Scuola Normale Superiore; <https://www.youtube.com/watch?v=AMmSOLiBiK4&t=6391s>

¹³¹ Carlo Piccardi, *Maestri viennesi: Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert. Verso e oltre*, LIM 2012.

¹³² Per una esaustiva elaborazione del concetto di classicismo musicale si veda Riccardo Allorto, *Il pianoforte classico*, p. 31. “L’aggettivo-definizione classico fu attribuito per la prima volta alle creazioni musicali di questo periodo da un professore tedesco di filosofia J.G. Wendel nel 1836. [...] La periodizzazione della storia della musica europea dei secoli successivi al Rinascimento, come è noto, distingue tre epoche o età: barocca, classica, romantica. Ogni capitolo è contrassegnato da tratti strutturali e stilistici peculiari che William Newman, nell’opera dedicata alla sonata nell’età classica, con una semplificazione efficacemente rudimentale battezzò “l’età del basso continuo” (il barocco), “l’età del basso albertino” (il classicismo) e “l’età degli accompagnamenti um-pa-pa” (il romanticismo). [...] A chi volesse esserne informato in modo esauriente si suggerisce la lettura della felice sintesi che ne ha dato Renato Di Benedetto nella cove ‘classicismo’ paragrafo secondo, del *Dizionario enciclopedico universale della musica dei musicisti* edito dalla Utet.”

¹³³ *Dizionario storico-critico degli scrittori di musica e de’ più Boccherini è la moglie*

significare che lui e il viennese erano immersi nello stesso classicismo, ma Boccherini era più duttilmente sentimentale nelle forme. Dunque, Swann continua la sua personale lettura, durante la sua lezione pisana, ponendo l'attenzione sulla coesistenza in musica, negli stessi anni, di forme diverse di classicismo. Da un lato i musicisti *classici*, i maestri viennesi già elencati, dall'altro autori ad essi contemporanei come Luigi Cherubini (1760-1842) – apprezzatissimo da Beethoven, molto vicino alla concezione musicale di E.T.A. Hoffmann¹³⁴ (1776-1822) – che propongono un classicismo profondamente diverso da quello di Beethoven (1770-1827), polifonico, cromatico, denso di anticipazioni romantiche. Nella seconda metà del Settecento (età napoleonica), infatti, la cultura europea è ricca di forme d'arte che, afferma Swann, erroneamente definiamo neoclassicismo:

Si pensi al senso della grandiosità che esprime il teatro in quegli anni,¹³⁵ o la pittura di Jean-Louis David, evocando i valori della antica classicità, austerità, aulicità, formalità, grandiosità senza pomposità, senza grandi elaborazioni o frivolezze (quelle delle corti barocche). Tutto ciò non ha nulla a che vedere con il classicismo beethoveniano.¹³⁶

Oltre alla coesistenza di diversi “classicismi” esistono in musica “stadi finali”, associabili a diversi autori del Seicento e del Settecento, clavicembalisti e autori di sonate galanti – Couperin (1668-1733), Rameau (1683-1764), Baldassarre Galuppi (1706-1785), Luigi Boccherini (1743-1805). Mentre il grande Johann Sebastian Bach (1685-1750), parlando del quale siamo oramai nel vivo della musica barocca, è cronologicamente coevo di Filippo Juvarra (1678-1736), Filippo Raguzzini (1690-1771), Alessandro Specchi (1669-1729), Christopher Wren (1632-1723).

Gli “stadi finali”.
Dal Manierismo al Barocco

In architettura questa epoca è caratterizzata da posizioni culturali che si istituzionalizzeranno attorno all'*Académie royale d'architecture* fondata da Luigi XIV e ispirata da Jean-Baptiste Colbert (1671) ed ebbe come primo direttore François Blondel (1705-1774). Successivamente,

Il Neoclassicismo in
Architettura. Blondel,
Laugier, Boullée,
Ledoux, Kent, Adam,
Soan, Capability Brown,
Chambers, Milizia, Laugier,
Langhans, 1685-1753

di Haydn, In Dizionario storico-critico degli scrittori di musica e de' piu celebri artisti di tutte le nazioni sì antiche che moderne dell'ab. Giuseppe Blondel. Tomo primo [-quarto]: A-B, Volume I.

¹³⁴ E.T.A. Hoffmann, importantissimo scrittore e compositore dilettante, sosteneva che Beethoven fosse l'unico compositore da seguire e che la musica fosse la forma d'arte più alta perché più astratta.

¹³⁵ Nel teatro italiano abbiamo l'esempio di Vittorio Alfieri (1749-1803).

¹³⁶ Seppure il tardo Beethoven sia qualcosa di più complesso. Si pensi alla Hammerklavier, Sonata n. 29. Oppure un ottimo suggerimento di ascolto è offerto da Sciarrino cit: Beethoven Quartetto op.131.

con Napoleone, la scuola divenne *École des Beaux-Arts* (1811), quindi fu animata da personalità che influenzarono forme di pensiero teorico e utopico. I *corps bruts* di Marc-Antoine Laugier (1713-1769), il quasi anti-vitruvianesimo di Étienne-Louis Boullée (1728-1799), tutte variabili che convergeranno nel progetto per il Cenotafio a Newton e nel Progetto della sala per l'ampliamento della Biblioteca Nazionale francese di Étienne-Louis Boullée (1728-1799). O il Panthéon di Jacques-Germain Soufflot (1713-1780). Le elaborazioni di Giovanni Battista Piranesi (1720-1778) a Roma, le opere di William Kent (1685-1748) e Robert Adam (1728-92) in Inghilterra, espressione, assieme ai paesaggisti Capability Brown (1716-1783) e William Chambers (1723-1796) del cosiddetto *sublime/pittoresco*. L'opera di Francesco Milizia (1725-1798) e quella di Marc-Antoine Laugier (1713-1769). La porta di Brandeburgo di Carl Gotthard Langhans (1732-1808) a Berlino.

Rimanendo ancora a ragionare in campo architettonico risulta utile richiamare il pensiero di Simone Viani che, presentando il lavoro di Heinrich Wölfflin già menzionato, discute l'idea di *impressionismo* – utilizzando il pensiero del filosofo Richard Hamann – per tutte quelle strutture artistiche, tutti quegli “stadi finali” di uno stile che rappresentano la dissoluzione delle forme culturali ed artistiche nel susseguirsi delle epoche storiche.¹³⁷

Prima metà dell'Ottocento
(musica). Il passaggio
fra il Classicismo ed il
Romanticismo.
Field, Szymanowska, Chopin,
1782-1810

Esiste, inoltre, un significativo momento di passaggio fra classicismo e romanticismo in musica, ben rappresentato da autori come John Field (1782-1837), il migliore allievo inglese di Muzio Clementi (1752-1832), e Fryderyk Chopin (1810-1849), soprattutto per il genere del “notturno”, sulle cui composizioni – così come su quelle di Clara Wieck (1819-1896) – l'opera di Maria Szymanowska¹³⁸ (1789-1831), affascinante pianista polacca, esercitò un' influenza non secondaria.

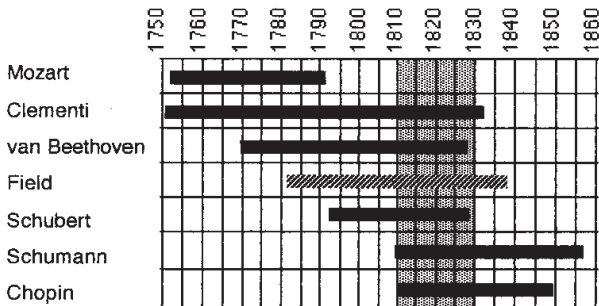
Con analogo spirito, finalizzato al rafforzamento della cultura artistica nazionale, in quegli stessi anni in architettura si riconferma in Francia l'importanza della *École de Beaux-Arts*, rifondata da Napoleone nel 1811, divenendo per più di un secolo internazionalmente attrattiva per chi volesse acquisire, appunto, una formazione Beaux-Arts.

¹³⁷ Anna Irene Del Monaco, *Modernità Postantica. La Palazzina Furmanik di Mario De Renzi*, Nuova Cultura 2016, p. 41 (vedi nota 66).

¹³⁸ Maria Szymanowska: una talentuosa compositrice e virtuosa polacca – alla quale Field dedicò molte sue opere avendola incontrata a Mosca e per la quale, si dice che Goethe perse la testa a Parigi – che viaggiò e si esibì in tutta Europa, allieva dello stesso maestro di Chopin, cioè Franciszek Lessel.

Egregie Dottore (plurale di Dottora),
ecco John Field 1782-1837.

Un po' di confronti: Mozart 1756-1791
van Beethoven 1770-1827
Clementi 1752-1832
Schubert 1797-1828
Schumann 1810-1856
Chopin 1810-1849
ecc.



Il piccolo e incompletissimo diagramma segnala parecchie cose: in primo luogo che ciò che conta, dal punto di vista della appartenenza culturale, in generale, è la data di nascita, non quella di morte; in secondo luogo che, nei tempi "forti", epoche e culture diverse e a volte contrastanti sono compresenti con i loro linguaggi, *tutte ugualmente contemporanee*. Si noti il ventennio straordinario tra il 1810 e il 1830 in cui vive l'alta didattica del classicismo settecentesco di Clementi, il linguaggio eroico e l'estrema ricerca, l'estremo, universale umanesimo classico di Beethoven, l'abbandono, la furia, il canto intimo, la "piccola forma" di Schubert, la lucida rivoluzione intellettuale e fantastica del giovane Schumann e il genio sentimentale e tecnico dell'altrettanto giovane Chopin (pensate all'articolo che scrive Schumann sull'opera n°2 del diciassettenne Chopin!). E sono presenti -fuori diagramma- anche Cherubini (1760-1846!), Mendelsshon (1809-1847) e von Weber (1786-1826) per non citare tanti altri.

Field, tra tanti grandissimi e tra tanto grandi epoche a confronto, veste l'abito di un mediatore di sentimenti, veramente inglese nell' "understatement" della fondamentale rivoluzione del gusto che egli, invece, opera tornando a prender per mano lo stile galante, di cui Beethoven aveva liberato la passione nascosta, per trasfigurarne il difficile sentimento nella melanconia del romanticismo borghese; che è ormai borghese anche nei salotti aristocratici della restaurazione.

Così non scandalizza sentire il Chiaro di Luna esposto nel primo notturno come liquida trama di un'altro, più semplice ricamo di luci e ombre; il plagio sembra un devoto gesto di ammirazione per quell'inarrivabile gioiello, quasi per dar meno luce alle nuove perle che il pianista lascia sfuggire tra le dita, con gentilezza; così che non ci pesi, poi, dover riconoscere quanto il genio di Chopin debba alla innovazione sentimentale di Field.

Roma, li 27 febbraio 1996

L.V.Barbera

Un appunto inviato da LucioValerio Barbera nel febbraio 1996 ad alcune dottorande del Dottorato in Composizione Teorie dell'Architettura della Sapienza e inviato a chi scrive nel giugno 2017, dopo la stesura della prima bozza del presente volume.

Prima metà dell'Ottocento
(architettura). Ledoux, Nash,
Dance, Soane, Schinkel, von
Klenze, Jefferson, Valadier,
Canina, Selva

In architettura, il primo trentennio dell'Ottocento è caratterizzato da figure *neoclassiciste* – coeve di Ludwig van Beethoven (1770-1827) definiti *classici* invece nella periodizzazione musicale – come Claude Nicolas Ledoux (1736-1806) in Francia, John Nash (1752-1835), George Dance (1741-1825) e Sir John Soane (1753-1837) a Londra, Karl Friedrich Schinkel (1781-1841) e Leo von Klenze (1784-1864) in Germania, Thomas Jefferson (1743-1826) in America, Giuseppe Valadier (1762-1839), Luigi Canina (1785-1856) e Giannantonio Selva (1751-1819) in Italia.

Torniamo al percorso indicato da Jeffrey Swann. Le date di nascita e morte dei musicisti neoclassici che egli seleziona e la sequenza con cui ne presenta alcuni estratti musicali sono particolarmente efficaci per riflettere sulla coesistenza di *neoclassicismi* e *postclassicismi* entro poche decadi, le stesse che in architettura vedono il coesistere in tutta Europa di movimenti come la Secessione viennese, l'Art Nouveau, il Liberty e altre analoghe forme di Gesamtkunstwerk – termine utilizzato per la prima volta nel 1827 da K.F.E. Trahndorff –, tutte riconducibili al concetto di *opera d'arte totale*, ma con specifiche connotazioni nazionali o locali.

Seconda metà dell'Ottocento
(musica)
in Francia. Stile nazionale e
modernismo.
Frank, Saint-Saëns, Debussy,
Ravel,
1822-1875

In musica, guardando più da vicino personalità come César Franck (1822-1890) o Camille Saint-Saëns (1835-1921) – antitedeschi, antiromantici dopo la guerra franco-prussiana e quindi antiwagneriani e antibrahmsiani – comprendiamo che questi, romantici per generazione, precursori di un certo tipo di neoclassicismo musicale, cioè quello di Claude Debussy (1862-1918) e Maurice Ravel (1875-1937), in realtà si sentirono impegnati ad animare in musica anche un certo tipo di “modernismo”¹³⁹ che, come afferma Albert Thibaudet, “è una categoria che non rientrava in nessuna forma di neoclassicismo e romanticismo, ma le attraversava tutte¹⁴⁰”. Modernismo è un termine utilizzato per la prima volta dai fratelli Goncourt, due letterati naturalisti francesi secondo i quali un pittore moderno non avendo modelli dipinge il reale.¹⁴¹ Franck e Saint-Saëns furono impegnati nel riscattare l'autonomia della cultura musicale francese da quella tedesca,¹⁴² sebbene nella prima

¹³⁹ Albert Thibaudet, *Le Tournoi du latin*, 1924, ivi, p. 938.

¹⁴⁰ Albert Thibaudet, *Discussion sur le moderne*, 1920, in Id., *Réflexions sur la littérature*, a cura di A. Compagnon e Ch. Pradeau, Gallimard, Paris 2007, p. 428: “dai tempi di Baudelaire e dei Goncourt esiste nella letteratura francese un ‘modernismo’ che non rientra in nessuna delle categorie come classicismo, romanticismo, realismo, simbolismo, ma le attraversa tutte, sovrapponendosi a volte con le ultime tre». Baudelaire e i Goncourt «non soltanto sono i moderni, ma i teorici del modernismo»”

¹⁴¹ Pierluigi Pellini, *Per una genealogia del modernismo*, 2016; http://www.leparole-elecole.it/?p=24737#_ftnref7:

¹⁴² L'uso di un sistema diatonico (che fa uso di semitoni diatonici, cioè di un limitato

parte della loro vita musicale fossero stati vicini a Wagner e Liszt ed alla loro musica onnipresente in Europa. Saint-Saëns e Debussy sono protagonisti di un saggio di Mario Bortolotto dal titolo *Dopo una battaglia. Origini francesi del Novecento musicale*, che affronta un

Grandioso paradosso e misconoscimento storico: siamo abituati a vedere la musica moderna nascere per li rami della musica tedesca e austriaca, tra Wagner e Schoenberg, con l'apporto folgorante del russo Strawinsky. Ma in realtà la poetica del moderno, in tutte le sue ramificazioni, si era già elaborata a Parigi, tra Saint-Saëns e Debussy, innanzitutto per lo choc della sconfitta militare francese del 1870, che obbligò a ripensare e rimescolare tutti i termini della creazione musicale.¹⁴³

E, d'altronde, si possono individuare evidenti attinenze fra l'impegno dei due compositori francesi, nel quadro della cultura nazionale del loro tempo, ed il problema della ricerca dello stile nazionale che in Italia Pio Piacentini (1846-1928), Giuseppe Sacconi (1854-1905), Camillo Boito (1836-1914), Ernesto Basile (1857-1932) e poi Marcello Piacentini (1881-1960), affrontarono ciascuno nel proprio contesto culturale, reagendo o confrontandosi con la sperimentazione di esotismi e di stili locali. Problema che una personalità come Paul Cret (1876-1945), francese di nascita e di formazione, si trovò a fronteggiare negli Stati Uniti d'America pochi anni più tardi.

La seconda parte dell'Ottocento, tuttavia, osservata complessivamente, presenta tanto in musica che in architettura un quadro più articolato di percorsi rispetto alla prima. In architettura individuiamo personalità diverse per età, nazionalità, interessi come Augustus Welby Pugin (1812-1852), Viollet-le-duc (1814-1879), John Ruskin (1819-1900), William Morris (1834-1896), Gino Coppedè (1866-1927), accomunate da entusiasmi storicisti, spesso anticlassici, e portati verso il revivalismo e l'interesse per il recupero dell'artigianato *arts and crafts*.

Morris è considerato il padre del modernismo in architettura come César Frank – quasi un suo coetaneo – in musica.

Appartengono a questo complesso momento culturale del campo musicale diversi ed interessanti innovatori. Richiamando ancora qualche utile concetto espresso da Swann nella medesima lezione pisana e arricchendola di precisazioni, possiamo sostenere che fra gli innovatori

Seconda metà dell'Ottocento (architettura) in Italia. Stile nazionale e modernismo. Boito, Sacconi, P. Piacentini, 1836-1876

Musica e Architettura nell'Ottocento: continuisti e rivoluzionari. Pugin, Viollet-le-duc, Ruskin, Morris, Coppedè. Schumann, Chopin, Brahms, List, Paganini, Wagner. Antonelli, Labrouste

uso delle alterazioni) invece che cromatico (tipico della polifonia tedesca; semitono tipo do, do diesis, re re diesis, etc) è una delle scelte che viene operate per segnare il distacco dalla cultura musicale tedesca.

¹⁴³ Mario Bortolotto, *Dopo una battaglia. Origini francesi del Novecento musicale*, Adelphi 1992.

esistono personalità che si possono definire *continuiste* come Robert Schumann (1810-1856), talmente conservatore da dichiarare “battaglia” ai “filistei”, cioè Liszt (1811-1886) e Paganini (1782-1840),¹⁴⁴ in nome dei “Fratelli della Lega di Davide” (gli immaginari Davidsbündler), oppure Chopin, i cui studi per pianoforte costituiscono tuttavia un *corpus* originalissimo per l’innovazione della tecnica pianistica e compositiva. Oltre al connubio col famoso pianoforte Pleyel, Chopin sentiva la necessità di tentare un “rivoluzione” attraverso la tecnica, come dimostra il titolo del famoso studio *Revolutionary Étude* n. 12 Opera 10 nel quale, in sostanza, ibrida la lezione polifonica tedesca e il bel canto italiano. Schumann¹⁴⁵ o Chopin sono stati comunque e profondamente innovatori, ma non alla maniera di Richard Wagner (1813-1883), che si dichiarò *programmaticamente* rivoluzionario rispetto al quadro storico in cui visse e tenendo conto che il teatro fu il suo principale mezzo di espressione.

I mostri sacri del romanticismo musicale sono coevi di un interessante gruppo di architetti sperimentatori: Henri Labrouste (1801-1875) e l’ingegnere-architetto Alessandro Antonelli (1798-1888), che sperimentarono tecnologie costruttive tradizionali ardite in condizioni limite, con successo ed espressività, senza l’uso del ferro e del cemento. Andrebbe, inoltre, evidenziato che l’interesse crescente per la scoperta dei siti archeologici (Ercolano 1738, Pompei 1748) durante i decenni precedenti amplificò il culto per il classicismo alimentato dal perdurante *Gran Tour* attivo soprattutto a Roma e in Sicilia. Ed è in questo quadro che l’archeologia nasce come scienza dello scavo e, mancando di una metodologia di riferimento, si baserà sugli scritti già noti di Lessing, Winckelmann e Goethe sul famoso gruppo scultoreo antico del “Laocoonte”.

La modernità di Debussy
(1862-1918)

Seguendo la rassegna di Swann torniamo alla musica e riprendiamo il filo dall’opera di Claude Debussy (1862-1918) e Maurice Ravel (1875-1937). A quest’ultimo, evidenzia il pianista americano, si associa quasi esclusivamente l’aggettivo di musicista *impressionista*, sebbene egli scrisse solo tre-quattro composizioni riconducibili a tale idea. Swann sostiene che Ravel sia un musicista “classico per natura”, perché nelle sue composizioni cerca di manipolare i temi con la raffinatezza, la chiarezza ed il distacco tipici dei classici. Swann, quindi, definisce Ravel il vero “musicista neoclassico” perché nei

¹⁴⁴ Carlo Piccardi, *Mondanità della musica*, cit.

¹⁴⁵ Andrebbe precisato, tuttavia, che Schumann usava svolgere un’intensa attività editoriale molto attenta ad individuare nuovi talenti, come avvenne per Johannes Brahms (1833-1897) e Fryderyk Chopin (1810-1849).

suoi componimenti evoca Couperin e le forme compositive classiche (minuetti, ecc.) del Settecento, e come un vero artista neoclassico del primo dopoguerra non rielabora i grandi classici viennesi (troppo grandi, troppo vicini), ma attinge dalla generazione precedente, cioè, da Bach, Pergolesi, dai protagonisti di un “periodo più innocente della musica”, la prima parte del Settecento. Ravel, inoltre – prosegue Swann confermando tesi già note – cerca il distacco dal mondo emotivo di Richard Wagner (1813-1883), di Gustav Mahler (1860-1911), che avevano segnato gli anni della prima Guerra mondiale, in favore di un mondo più astratto e distante dalle passioni travolgenti dell’espressionismo tedesco. Anche Bortolotto parlando di Ravel si affida ad Alfredo Casella individuando concretezza e sistematicità:

L’arte pianistica di Maurice Ravel... esce presto dall’impressionismo dei primi lavori... Per raggiungere un mondo assai più concreto, architettonico, più ‘scolastico’ persino – creazioni tutte d’un maestro (nel senso più solenne della parola), non meno grande nel trattamento del pianoforte che in quello dell’orchestra...¹⁴⁶

Ma Bortolotto pone soprattutto il problema del genio rivoluzionario di Debussy evidenziando il proprio disappunto sulle opinioni di Adorno, il quale sostiene che Debussy si volga a una “concezione spaziale piana”, polverizzando la coscienza, il tempo interiore, la “durata” bergsoniana nella banalità del *temps espace*, del tempo degli orologi. E replica:

... Se ciò cui Debussy mira fosse il tempo-spazio nella accezione di Bergson, egli dovrebbe anzitutto adottare metrica, e soprattutto ritmica regolarissime. *Temps espace* noi troveremo in molte cose di Strawinsky, e quasi sempre nel monotono pulsare ferroviari di Hindemith. Ma si prenda un pezzo qualsiasi del primo Debussy: diciamo la gracile *Rêverie* per pianoforte (che è del 1890) o le due defloratissime *Arabesques* (1888). Noteremo in questi due lavori metrica già assai variabile, sfuggente in ogni modo alla regola del comporre per otto battute; ritmica mutevole; e soprattutto un fraseggio, un respiro liberissimo, di una biologicità affatto aliena dal meccanico: vi circola, spregiudicato e inafferrabile come forse mai fu nella storia della musica, un *élan vital* che nulla deve alla isocronia del metronomo. Nel suo articolo *La corruption dan es encensoirs*, Pierre Boulez scrive: “Debussy respinge ogni gerarchia che non si trovi implicata nell’istante musicale stesso. Con lui, sovente, il tempo musicale cambia di significato... il mobile, l’istantaneo fanno irruzione nella musica; non solo l’impressione dell’istante, del fuggevole, a cui lo si è ridotto; sebbene una concezione irreversibile, relativa del tempo musicale dell’universo musicale più generalmente [...]”

¹⁴⁶ Mario Bortolotto, *Fogli Multicolori*, Adelphi 2013, p. 138.

Ancora, più avanti nel libro, il brillante musicologo *connaisseur* di Pordenone, che considera la musica debussiana il più fondamentale problema aperto della storiografia del Novecento, continua:

Come l'esperienza delle *correspondances* in Baudelaire, quella di Debussy, tanto vicina ad essa, si può definire, con bastevole esattezza, come un'esperienza che cerca di stabilirsi al riparo da ogni crisi. Essa è possibile solo nell'ambito culturale. Quando esce da questo ambito, assume l'aspetto del bello. In esso appare il valore culturale dell'arte.¹⁴⁷

Il nostro autore friulano prosegue inquadrando Debussy in un sistema storico più ampio, attraverso una disamina esemplare – anche per l'esercizio di brevità – che attraversa la storia della musica soffermandosi su un carattere specifico, quello dell'assenza metrica in rapporto al concetto di tempo e di eternità, interessante anche per l'architettura:

Tale assenza di metrica è il sigillo della musica cristiana, della romana cantilena. Ma il suo sublime respiro vivifica l'*Ars nova* e dà anche ai più rigidi mottetti isoritmici, o alle *Messe de Notre-Dame* il rilievo sgombro d'anchilosi. Lo si ritrova nell'espansione della civiltà madrigalistica, fino ai liberi modi di Gesualdo. Sei e Settecento lo soffocano nel culto razionalistico della esatta misura: e il miracolo di Mozart sarà di trovare, entro quella metrica che par senza scampo, rotture e deviazioni, scansioni e cesure atte a sostituire il flusso, lo scorrimento perduto. Ma, di tutta la civiltà strumentale del gran secolo, la massima lezione di libertà è data dall'ornamentazione; dalle tavole di Bach e di Couperin e Rameau per l'esatta interpretazione degli abbellimenti scoccano provocazioni a concepire tutti i parametri con la medesima fluidità. La tavola che sembra frenare il fatto sonoro lo rende mobilissimo. Chopin libererà il timbro darà la dimostrazione più compiuta che uno strumento può anche essere inventato, e il suo Pleyel acquisirà la voce che il musicista vorrà infondergli con tocco impensato. Ma la liberazione del tempo della metrica scolastica (analogia, nelle lettere italiana, a quella leopardiana da Metastasio) avviene definitivamente soltanto con Debussy: sebbene nel maestro di *Jeux* essa sia connessa al 'naturalismo' in grado notevole, e notevolmente preoccupante.¹⁴⁸

F.L. Wright e C. Debussy,
rivoluzione "culturale"

Indagare su un'arcata storica così ampia rispetto ad un tema preciso, come Bortolotto, è un esercizio trasversale analogo a quello che abbiamo

¹⁴⁷ Mario Bortolotto, *Fase seconda*, Adeppli, 2008, p. 26. [...] Si tratta di una ripresa del tempo agostiniano [...] e che si ritrova quasi con le stesse parole di Kierkegaard, in Stockhausen [...] concezione comune a tutto l'alveo alessandrino, dove millenarie meditazioni egizie, sacrali rivelazioni misteriche vengono a confluire nella corrente perenne del platonismo, e da entrambi paiono levarsi presagi della religione nuova: e ciò che del tempo sapevano i libri ermetici chiarire la tenebra accecante di Giovanni. Appunto: incontro di tempo e di eternità, che vale come intuizione speculativa quanto come figura retorica.

¹⁴⁸ *Ivi*, p. 27.

riportato nel secondo capitolo scritto per mano di Arnaldo Bruschi su alcune questioni storiografiche. Se i temi sono quelli della liberazione dello spazio sonoro o architettonico, del culto del naturalismo o della natura come fonte ancestrale del linguaggio, si può tentare di ragionare comparativamente e generazionalmente sulle personalità di Claude Debussy (1862-1918) e Frank Lloyd Wright (1867-1959).

Come evidenzia Lucio Barbera con la scheda a pagina 74, ciò che conta, per stabilire a quale generazione culturale si appartiene, è la data di nascita: quella di Debussy e Wright si differenzia di cinque anni. Tuttavia, anche se muoiono quasi a quarant'anni di distanza, essi appartengono a due contesti culturali profondamente diversi. Tanto che sarebbe più appropriato associare Wright al compositore Charles Ives (1874-1954), considerando la vicinanza di entrambi all'unitarianismo di Ralph Waldo Emerson (1803-1882) e al naturalismo di Henry David Thoreau (1817-1862). Durante la stesura del testo questi paralleli temerari hanno stimolato un ulteriore confronto con Lucio Barbera. Egli conviene sul parallelo Wright-Ives, mentre rispetto al concetto di "liberazione del tempo dalla metrica" si è dichiarato più favorevole al binomio Debussy-Mies van der Rohe, pure essendo l'ultimo più giovane di vent'anni. Perché, sostiene Barbera, "gli americani tendono ad essere moderni più che modernisti, a differenza degli europei... E quindi la fluidità delle piante di Mies è associabile alla liquidità della musica di Debussy," diceva richiamando un suo scritto che mette in luce alcuni concetti confrontabili: "La seconda Habanera' di Debussy, quella di cui parlo con Ludovico Quaroni in *Cinque pezzi facili*¹⁴⁹ – continua – è stata composta tra il 1911 ed il 1913 del secolo scorso. La radice ripetitiva di Ravel è sublimata in una assoluta liquidità ossessiva, ipnotica. Il titolo esatto è *La puerta del Vino* ('*La Porta del Vino*): *Mouvement de Habanera*. Ne parlammo nell'ultimo colloquio con Quaroni. Poi, dicevamo Ludovico ed io, venne la guerra mondiale, la prima intendo e tutto, si rompe. La ricerca si frantumò." I venti anni fra le date di nascita di Debussy e di Mies van der Rohe confermano quanto già abbiamo detto sul ritardo dell'architettura rispetto alla musica. Lo spirito rivoluzionario nella seconda metà dell'Ottocento è assai presente nella tradizione culturale idealistica europea ed il suo rinnovo "permanente"¹⁵⁰ è ritenuto necessario secondo alcuni intellettuali come, ad esempio, Francesco Crispi (1818-1901).

Wright-Ives
Debussy-Mies van de Rohe
Naturalismi e liquefazioni

¹⁴⁹ Lucio Barbera, *Cinque pezzi facili in onore di Ludovico Quaroni*, Edizioni Kappa, 1989.

¹⁵⁰ Christopher Duggan, *Una grande, debole nazione*; <http://www.storiainrete.com/10880/stampa-italiana-2/10880/>

La modernità di Wright
(1867-1959)

Il rapporto di filiazione che Wright ebbe rispetto a Sullivan, cioè rispetto ad una forma di neoclassicismo irrigidito dalla tecnologia necessaria per realizzare un grattacielo, la più avanzata e sperimentale di quegli anni, può corrispondere alla discendenza di Debussy dai neoclassici francesi Frank e Saint-Saëns. Se la rivoluzione di Debussy si compie nell'accezione e nella sfera "spazio-tempo", come ci spiega Bortolotto, lo stesso si potrebbe dire della rivoluzione di Wright. Entrambi praticarono l'uso di ornamenti e di elementi esotici, così come entrambi stabilirono un rapporto fondativo, attraverso le proprie opere, con la natura, tanto da essere definiti dalla storiografia uno naturalista (Debussy) e l'altro organico (Wright). In particolare, entrambi si formarono in contesti culturali in cui la citazione della classicità era la consuetudine più diffusa e tentarono di dare risposta agli impulsi individualisti emergenti. Sia Wright che Debussy assorbitono molto del giapponismo. Wright compì molti viaggi in Giappone e dopo l'incendio di Taliesin del 1914 si trasferì a Tokyo per sei anni, aprì uno studio e costruì l'Imperial Hotel. Il poema sinfonico più noto di Debussy, *La mer*, è ispirato al quadro *Grande Onda* di Katsushika Hokusai la cui riproduzione è riportata sulla copertina dell'edizione del disco del 1905. A Parigi, infatti, negli anni Sessanta del diciannovesimo secolo esplose la moda giapponese: si diffondono i Kimono, il Sushi, il gusto per l'arte e l'architettura astratta. La cultura naturalista e simbolista, diffusa in Europa durante quell'inizio di secolo, indubbiamente, faceva riferimento a codici analoghi a quelli coltivati in America, o avevano origini comuni. Secondo Bortolotto i musicisti francesi contemporanei di Frank e Debussy accedono al naturalismo attraverso la lettura di George Sand "gran sopravvissuta della generazione romantica" che considera la campagna come un luogo ancora "incorrotto".¹⁵¹ Debussy muore nel 1918 a cinquantasei anni, alla fine del primo conflitto mondiale, ed attua la sua rivoluzione in Francia dove certo non mancava una tradizione musicale consolidata ed ingombrante. Wright, invece, vive molto a lungo, muore nel 1959 a novantadue anni, avendo operato in un contesto ancora culturalmente "incontaminato", teorizzato modelli anti-urbani, sviluppando un vero e proprio culto per la natura che permane nella sua opera nonostante le diverse fasi progettuali e il diversificarsi nel tempo della committenza. Wright irrompe in Europa nel 1910 con una nota mostra che inaugura la prima tappa a Berlino alla quale seguiranno quella di Firenze e di Parigi. Tornato a Firenze si fermerà per circa un anno fra le colline di Fiesole per ridisegnare tutto il suo portfolio per la casa editrice Wasmuth, che dopo un anno stamperà un'edizione dei suoi

¹⁵¹ Mario Bortolotto, *Dopo una battaglia. Origini francesi del Novecento musicale*, p. 147.

disegni raccogliendo molto successo e ampia diffusione. Fino ad allora in Europa erano pochissimi gli architetti americani noti, ad esempio Henry Hobson Richardson. Sullivan era quasi sconosciuto. I disegni Wasmuth consacreranno la figura di Wright nel vecchio continente. Antonino Saggio afferma nel suo libro *Architettura e Modernità. Dal Bauhaus alla Rivoluzione Informatica* che sono tre gli architetti che hanno saputo “fronteggiare la crisi che deriva dal coniugare le rivoluzionarie conquiste delle avanguardie con un radicamento individuale e quindi per forza di cose ‘storico’”: Wright, Aalto, Terragni. Essi, sostiene Saggio, si oppongono all’internazionalismo con una poetica personale.¹⁵² Dunque, potremmo aggiungere, con un’architettura “culturale” intesa come missione religiosa. Wright è un anticipatore, un “genio la cui cultura pionieristica affonda nell’Ottocento, ma la cui arte travalica ogni limite cronologico” scrive Zevi, perché

Un giovane indipendente, per sopravvivere, doveva lasciare la città, resistere lontano dalle mode e dai successi clamorosi, nella speranza poi di contrattare, per redimere un’America affranta tra calligrafiche copie di monumenti classici europei e incontenibili eversioni romantiche, occorreva un genio. Ma il genio non bastava; ci voleva un genio con il coraggio della solitudine.¹⁵³

È particolarmente interessante l’analisi e l’inquadramento storico che Bruno Zevi propone di Wright rispetto ai suoi contemporanei, spiegando indirettamente la cangiante originalità della sua opera:

Wright è nato nel 1867, quindici anni dopo Gaudì, sei dopo Horta, quattro dopo van de Velde; è coetaneo di Olbrich e di Guimard; prede di un anno Berhens, di due Mackintosh e Garnier, di tre Hoffmann e Loos. Ma non può essere annoverato tra questi maestri la cui operosità è legata all’Ottocento e al primo quindicennio del secolo. I protagonisti del linguaggio moderno in Europa appartengono alla generazione posteriore, nascono tra il 1883 e il 1890. Gropius, Le Corbusier, Mies, Oud e Mendelsohn sono allievi di Hoffmann, Perret e Behrens. Se Wright si fosse fermato al 1910, sarebbe stato un prefiguratore dell’equazione razionalista, come apparve nella mostra di Berlino; se fosse scomparso nel 1930, i pesanti decorativismi dell’Albergo Imperiale di Tokyo avrebbero indotto a classificarlo, come avvenne in occasione dell’esposizione newyorkese “International Style” del 1932, un pioniere e nulla più. Ma l’epica produzione del 1930-60 lo affranca dal limite ottocentesco, non in sede psicologica e culturale, ma nel linguaggio artistico che va al di là del duemila. Gropius, Le Corbusier,

¹⁵² Antonino Saggio, *Architettura e Modernità. Dal Bauhaus alla Rivoluzione Informatica*, Carrocci 2010, p. 104.

¹⁵³ Bruno Zevi, *Architettura della Modernità*, Tascabili economici Newton 1994, p. 29.

Mies, Oud e Mendelsohn sono invece del XX secolo, condizionati dall'esperienza della guerra 1914-18 che Wright non solo non vive, ma non si sforza neppure di comprendere. Durante la guerra crollano le illusioni su una mitica umanità di pionieri, s'infrangono le dolci follie nostalgiche dell'Art Nouveau e la fiducia incondizionata nel progresso, abitudini e la fiducia incondizionata nel progresso, abitudini e sentimenti lentamente maturati vengono offesi e violentati, la personalità individuale è umiliata al punto da sembrare un'astrazione: fra stragi e distruzioni, gli spiriti più resistenti sognano e preparano un mondo di pace, che però poggia necessariamente su concezioni intellettuali, non sulla crescita organica della realtà del fare che la guerra ha annientato. Perciò, se è esatta la critica di Wright circa il dottrinarismo, l'apriorismo idealistico, l'astrattezza figurativa degli europei, essa non tiene conto dello strazio e del dolore che determinano questi atteggiamenti, il cui valore umano è celato, duro, inibito, ma non meno autentico. In guerra si ripensa il passato e s'immagina il domani prefigurando la propria funzione: Gropius sul piano pedagogico e sociale, Le Corbusier su quello della norma compositiva e della disciplina plastica, Mies sul piano poetico, Mendelsohn su quello della protesta emotiva.¹⁵⁴

Che molti architetti europei, soprattutto ebrei, abbiano posto al vaglio, anche attraverso l'esperienza drammatica della guerra, il proprio rapporto con la Storia, è un dato oggettivo, non fosse altro per il fatto che molti di loro dovettero fuggire in America. E che nel nuovo mondo il carattere "democratico" nell'immaginario collettivo corrispondesse al "momento presente", già molti anni prima del secondo conflitto mondiale e dei suoi esiti, lo conferma la percezione che riporta Alexis de Tocqueville in *Democracy in America* (1835) utilizzata da Jean Louis Cohen per l'apertura del capitolo *America rediscovered tall and wide* del suo¹⁵⁵ libro di storia *The future of Architecture since 1889*: "They quickly achieve many endeavors, rather than erect a few particularly durable monuments". Se è vero che Wright non partecipò alla Grande guerra, come evidenzia Zevi – rilevando la fortunata astensione del genio americano dai traumi bellici determinando un incrinato rapporto con la Storia, come accadde invece per gli architetti europei coetanei – è anche vero che negli stessi giorni dell'apertura del conflitto mondiale, il 14 agosto del 1914, l'architetto del Wisconsin visse il disastroso e luttuoso incendio di Taliesin, le cui fiamme furono accese dalla "persecuzione" moralistica alimentata da una società per certi versi ancora "incontaminata", ma che coltivava contraddittoriamente e pericolosamente democrazia e perbenismo. E quindi ci risulta difficile rifugiarsi in spiegazioni forse troppo semplicistiche che ricercano

¹⁵⁴ *Ivi*, pp. 33-34.

¹⁵⁵ Jean Louis Cohen, *The future of Architecture since 1889*, Phaidon 2011.

raffinate distinzioni fra modernità e modernismi, fra postmodernismi e antimodernismi, come quelle presenti nell'articolo di Jürgen Habermas dal titolo *Modernity: an unfinished project*, intriso di simpatie adorniane. Nel testo, infatti, l'autore manifesta aperto disappunto per gli intenti della prima biennale veneziana (1986) di architettura curata da Paolo Portoghesi con lo slogan "la presenza del passato" ed in particolare verso l'esplicita nota di Portoghesi che sostiene che Wright non sarebbe concepibile senza il Giappone, Le Corbusier senza l'antichità classica e l'architettura mediterranea, Mies van der Rohe senza Schinkel e Behrens. Seppure l'arte compositiva di Wright e Debussy fosse stata influenzata da forme classiche e contaminazioni esotiche, ciò che le distingue nettamente e che le accomuna è l'intransigenza quasi ascetica.

Passiamo ora ad analizzare il caso di Igor Strawinsky (1882-1971) – il più grande musicista *neoclassico*¹⁵⁶ secondo Swann – che intenzionalmente intese evocare nelle sue opere un mondo astratto alimentato dal passato – quello che Wölfflin definirebbe *classicismo barocco* – con "distacco, ironia e consapevolezza", continuando con le parole di Swann. Massimo Mila nella sua *Breve Storia della Musica*¹⁵⁷ dedica un capitolo dal titolo *La generazione dell'ottanta*, all'opera di musicisti nati attorno al 1880 rispetto ai quali certamente Strauss e Debussy risultarono "i poli dell'entusiasmo innovatore" e vissero l'esperienza della musica europea "in cui la densità dell'armonia e la complessità dello strumentale costituivano le strade maestre della modernità". L'opera ottocentesca era il passato da abbandonare e il sinfonismo strumentale la meta da conseguire, sebbene per entrambi il problema principale fosse il linguaggio e non la forma.

Anche in architettura quella dell'Ottanta è una generazione *interessante*: Le Corbusier (1887), Mies van der Rohe (1886), Walter Gropius (1883). Nell'affresco di compositori presentato dal pianista della Julliard School of New York, a questo punto, come da copione leggibile in ogni buon manuale di storia della musica o saggio che indagli quegli anni, incontriamo Paul Hindemith (1895-1963). Questi, autore neoclassico, tardo-romantico, distante dall'espressionismo tedesco e apparentemente in debito con Bach e Mozart, suonò e compose per viola da gamba, uno strumento darwinianamente sostituito dal violoncello. A Paul Hindemith potremmo cronologicamente e concettualmente associare architetti come Giuseppe Capponi (1893-1936) o Luigi Piccinato (1899-1983) per la loro qualità di "comporre" in stili diversi, attingendo dal passato.

Busoni, Schönberg,
Hindemith, Strawinsky.
Capponi, Piccinato, Loos.
La modernità si manifesta
attraverso i post-classicismi.
La generazione dell'ottanta

¹⁵⁶ Salvatore Sciarrino nel suo libro precedentemente citato definisce lo Strawinsky de *Le Sacre du Printemps* un *naturalista*, in alcuni passaggi perfino *primitivista*.

¹⁵⁷ Massimo Mila, *Breve storia della Musica*, Einaudi, pp. 419-424.

Giuseppe Capponi, ad esempio, realizza tanto la Palazzina Nebbiosi su Lungotevere Arnaldo da Brescia a Roma nel 1927 quanto l'Istituto di Botanica dell'Università di Roma nel 1935. Luigi Piccinato realizza Villa Guerra (Parioli, 1925) e la modernissima Casa-Albergo (Residence Prati a Via Giovanni Nicotera, 1938-1943). Gli ultimi compositori citati da Swann nella sua lunga disamina sono due personalità diversissime, prima Arnold Schönberg poi Ferruccio Busoni; e l'ordine di citazione non sembra essere casuale. Arnold Schönberg (1874-1951), la cui musica prima della guerra ebbe caratteri espressionisti e fu legata alla musica di Wagner, dopo la guerra, attraverso la codifica del sistema dodecafonico, propose la fondazione di una "nuova strada". Swann evidenzia che le composizioni di Schönberg attingono dal mondo classico i nomi delle forme e dei generi musicali (minuetto, gavotta...) e talvolta ne ripropongono le simmetrie imitative. Inoltre, egli richiama l'eccesso delle aspettative *per* e *nella* dodecafonia, che tutt'ora permane nell'immaginario come una genere rivoluzionario senza che vi siano stati, secondo Swann, effettivi risultati in tal senso. Come se il tentativo di rifondazione del sistema del linguaggio musicale della Seconda Scuola Viennese *non avesse dato sostanza alle cose sperate* – continuando a invocare-evocare Edoardo Persico. E che quindi la dodecafonia, soprattutto nella versione weberiana, fosse la ricerca di una regola ferrea.

Ornamento
in Schönberg e Loos

Un fatto interessante sono le affinità culturali e l'amicizia personale fra Arnold Schönberg (1874-1951) e Adolf Loos (1870-1933) e le rispettive ricerche. Il primo sulla atonalità (dodecafonia), il secondo sulla polemica contro l'ornamento (*Ornamento e Delitto*). Un'interessante lettura su questo argomento è il saggio *Schoenberg's Interior Designs*¹⁵⁸ della musicologa Holly Watkins. Il saggio apre con le vicende che riguardano la costruzione della casa di Schönberg a Los Angeles nel 1934, ad un anno dalla scomparsa del suo amico Loos, circostanza che lo costrinse in un primo momento a rivolgersi a Richard Neutra, altro architetto viennese trasferito da un decennio a Los Angeles. Successivamente, quando Neutra dichiarò la sua incapacità di eseguire gli interni in marmo e legno alla maniera di Loos, tanto ammirati e desiderati da Schönberg, il musicista si rivolse per posta a Heinrich Kulka, allievo di Loos a Vienna, ottenendo l'aiuto sperato. Ma c'è una parte del saggio particolarmente utile per il nostro ragionamento. A pagina 153 la Watkins evidenzia un passaggio concettuale non trascurabile, documentato attraverso una serie di saggi di Schönberg, scritti fra il

¹⁵⁸ Holly Watkins, *Schoenberg's Interior Designs*, *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 61, No. 1 (Spring 2008), pp. 123-206.

1920 a il 1922, nel quale riporta il ripensamento di Schönberg sull'idea di ornamento proponendolo come elemento dal potenziale evolutivo, dal momento che influiva anche a livello armonico – cioè sulla struttura del brano musicale – e non soltanto a livello melodico:

While Loos campaigned for the removal of meretricious architectural ornaments, Schönberg recognized that musical ornaments had played (and would continue to play) a vital role in music's evolution and thus could not be excised as a mere appendix to musical structure. True, both men were "antiornamental" in their insistence that nothing superfluous be added to a work of art or architecture, but Schönberg believed that some ornaments were essential to compositional process." [E ancora, un ulteriore chiarimento, nello stesso saggio]: "Schönberg's defense of ornamentation sought to capitalize on what he considered the evolutionary potential of ornaments – their tendency to bring about changes in the harmonic and melodic structures they embellished. In the *Harmonielehre's* chapter on non harmonic tones, Schönberg observed that dissonances initially ventured only in melodic ornaments, such as the seventh over a dominant chord, soon became vital components of tonal harmony.

Infine, come anticipato, Swann completa la sua lezione su *Classicismi/Postclassicismi* con Ferruccio Busoni (1866-1922), la cui sensibilità neoclassica (quasi puritana secondo Swann) si applicò con successo alla scrittura di trascrizioni della musica di Bach, rifiutando l'espressività della decadenza del mondo tardoromantico, soprattutto dell'Opera italiana. Swann ritiene interessante la sperimentazione sulla "bitonalità" nell'ultima Toccata di Busoni, per scrivere la quale attinse dalla scrittura per uno strumento a due tastiere come l'organo.

Il fatto che Jeffrey Swann chiuda la sua lezione *Classicismi/Postclassicismi* con Busoni – dipende forse un po' anche dal suo essere pianista – può essere indicativo del fatto che egli rilevi nella musica di Busoni invece che nella musica dodecafonica¹⁵⁹ un potenziale aperto alla possibilità di continuare un discorso, per citare il pensiero di Schönberg, espresso poche righe fa, e che consideri positive quelle correnti contemporanee che in primo luogo abbandonano la ricerca di un nuovo sistema compositivo assoluto e quindi tornano a considerare il rapporto con la tradizione una fonte di modernità. Nel saggio *Il suono organizzato. Scritti sulla musica*¹⁶⁰ Edgard Varèse riporta un suo incontro con Busoni, evidenziando quanto Busoni fosse assolutamente

Schönberg-Strawinskij
Mila-Adorno
tradizionalisti-progressisti

¹⁵⁹ Le cui origini, da tempo, i critici sono in grado di far risalire agli ultimi preludi e fughe del grande J.S. Bach.

¹⁶⁰ Louise Hibour (a cura di), *Edgard Varèse, Il suono organizzato. Scritti sulla musica*, Ricordi-LIM 2005.

consapevole del potenziale dei nuovi mezzi tecnologici in musica tanto quanto fosse certo che essi non sarebbero stati parte della sua produzione musicale. Inoltre, Varèse evidenzia la propria profonda ammirazione per le qualità e lo spessore intellettuale e musicale di Busoni, definendole per lui irraggiungibili. Apprezzamenti analoghi si trovano nei carteggi fra Schönberg e Busoni. Approfondire questi aspetti dell'ambito musicale, soprattutto di musicisti come Schönberg e Varèse che tanto sono stati osservati da vicino dagli architetti, in varie circostanze, aiuta a spogliare da stereotipi e preconcetti alcuni profili e altrettante poetiche. Avere letto nelle bozze di un impegnativo saggio di Lucio Barbera *La Città Radicale di Ludovico Quaroni* dell'influenza culturale di Theodor Adorno su Manfredo Tafuri aiuta ad inquadrare il punto di vista dell'architettura rispetto al dilemma adorniano:

Noi dell'AUA [Associazione Urbanisti Architetti¹⁶¹] che avevano una qualche cultura musicale, Tafuri tra gli altri, amavamo dire con le parole dal tono ispirato di Ferruccio Busoni, che l'architettura moderna, come la musica, doveva essere 'la rinuncia al soggettivismo, una via di purificazione, un cammino duro, una prova dell'acqua e del fuoco'. E cercavamo di capire i libri di Theodor Adorno, sostituendo nel suo teorema morale il Bauhaus alla scuola di Schönberg e Le Corbusier (ma anche gli italiani più bravi, da Gardella a Ridolfi) a Strawinsky.¹⁶²

L'influenza di Adorno sul pensiero di Tafuri è provata indirettamente anche da diversi interventi di Peter Eisenman, in particolare una *lecture* alla Syracuse University dal titolo *Crises*,¹⁶³ nel quale l'architetto americano propone un'interessante sequenza, citando Colin Rowe, attorno ai concetti di *Crises*, *Lateness*, *Sprezzatura* e conclude, meno entusiasticamente, cercando di rappresentare con essa il momento dell'architettura contemporanea. Ma è veramente convincente il nostro Eisenman quando, citando Adorno, riporta il problema dell'ultimo Beethoven come esemplificazione di una condizione di *Lateness=Crises* cioè *Tardività=Crisi* per descrivere l'architettura contemporanea? Il tardo Beethoven è tutt'altro che associabile ad una condizione di tramonto: è rivoluzionario persino rispetto al primo Beethoven, ancora molto legato a Mozart, ed apre il percorso a Brahms, quindi verso la modernità. L'approccio di Eisenman rivela uno schematismo che non sembra ammettere la possibilità, nel quadro della produzione di

¹⁶¹ AUA Associazione Urbanisti Architetti (1958-65): Lucio Barbera, Manfredo Tafuri, Lidia Soprani, Giorgio Piccinato, Vieri Quilici, Sergio Bracco a cui si aggiunsero i più giovani Claudio Maroni, Sandro Calzabini, Enrico Fattinanzi, Massimo Teodori.

¹⁶² Lucio Barbera, *La Città Radicale di Ludovico Quaroni*, Gangemi 2018.

¹⁶³ Peter Eisenman, *Crises*, Lecture Syracuse University 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=qZFJX1jE9Oc>

uno stesso autore, di trasformazioni, evoluzioni, modificazioni del proprio percorso. Tutto questo induce ad approfondire quale fosse il senso del ‘teorema giovanile’ recitato dai giovani dell’AUA evidenziato da Barbera nel precedente estratto: l’idea di Adorno sul Schönberg-Strawinsky. Indagando si apprende che, in primo luogo, personalità dello spessore di Massimo Mila e Mario Bortolotto non hanno mancato occasione per discuterne vividamente. E che questo tema, assai complesso e notevole, meriterebbe approfondimenti più accurati di quelli qui appena abbozzati. Ma ci è utile riportare soltanto un passaggio della prefazione di Pietro Gelli al libro di Massimo Mila dal titolo *Compagno Strawinsky*, perché lascia intravedere il problema non secondario dell’influenza di Theodor Adorno sulla cultura italiana tanto musicale quanto architettonica:

“Quando Strawinsky morì, a ottantanove anni, le azioni della sua fama si trovavano forse al punto più basso. Non dal punto di vista del successo, ben inteso, bensì da quello della quotazione critica da parte del mondo musicale. Trionfava l’offensiva dell’espressionismo, scatenato nel secondo dopoguerra, attribuendo a questa sola tendenza artistica ogni merito della sofferta resistenza alla degradazione nazista. Giocando sulle date e sulla contemporaneità dei fatti, il neoclassicismo strawinskiano venne quasi tacciato di fascismo, e in ogni caso di evasione”. Mila scrive queste parole nel 1982, quando la feroce polemica contro Strawinsky si era molto placata, e alcuni fra musicisti e musicologi, per esempio da Berio a Boulez, per non dimenticare il sempre fedele Roman Vlad, prendevano le distanze da quel clima diffuso e fortemente ideologizzato che aveva di mira il compositore e soprattutto, ma non solo, la sua svolta neoclassicista. Mila però, per quanto uomo di sinistra, per onestà intellettuale e per quella sua tipica e un poco anarcoide insofferenza a sottostare a ogni schieramento d’ordine, a ogni diktat partitico, fin dal 1959, in un articolo sul balletto *Jeu de cartes*, che lui ritiene importante quale manifesto del pessimismo antiumanistico di Strawinsky, aveva messo in guardia contro Adorno e accolti, che tendevano a identificare il giudizio moralistico con quello estetico. Sì, proprio Theodor Wiesengrund Adorno, filosofo, sociologo musicologo e musicista, dall’alto di un’incontestata autorità e di una sublime raffinata intelligenza ha con una faziosa aggressività fatto e disfatto e poi imposto un’antinomia egemonica, cui per decenni dal dopoguerra in poi, la cultura italiana è finita in larga parte col soggiacere. Bisogna ben ricordare quegli anni, indubbiamente intellettualmente vivaci, tuttavia non poco invischiati tra storicismo e senso unico ed engagement dogmatico, tra progressismo e conservatorismo, secondo l’endiade Schönberg-Strawinsky polemicamente aperta dal filosofo tedesco nel suo *Filosofia della nuova musica*, dove il musicista russo veniva di fatto rappresentato come il rovesciamento dialettico di Schönberg. E se quest’ultimo era indicato non quale rivoluzionario di un ordine musicale obsoleto o “inadeguato”, bensì come un progressista, emblema del radicalismo moderno e il più acuto interprete della crisi contemporanea, capace di risolvere ‘l’essenza magica della musica in

razionalità umana', di contro Strawinsky, soprattutto, a partire dalla svolta neoclassicista fino al suo avvicinamento alla dodecafonìa, era visto come il simbolo del conservatorismo più alienante...¹⁶⁴

Con approccio sornione, anche Bortolotto interviene sulla comprensione del *Philosophie der neuern Musik* di Theodor W. Adorno evidenziando l'eccesso di referenza nei confronti del pensiero adorniano da parte della cultura musicale:

La lettura del gran testo richiede al lettore la massima acutezza per districarne gli eterogenei fili. La felicità somma delle derivazioni storiche è infatti costantemente doppiata da tendenze e da scelte strettamente adorniane; ed esse, mentre i fatti dimostrati sono irrefutabili, possono anche non esserlo. La *Philosophie der neuern Musik* è un enorme esemplificazione delle idee di Adorno verificate sul piano musicale, come l'autore ha riconosciuto ('Il libro va inteso come una digressione alla *Dialektik der Aufklärung*'), e insieme una precisa codificazione del "gusto" di Adorno. Sul quale non è da ritrarsi reverentemente, come s'è fatto, ma proprio da disputare: adornianamente, *de gustibus est disputandum*. [...] Generalmente, si pensa che promotore del culto schoenberghiano sia stato Theodor W. Adorno: non ha forse costruito la *Filosofia della nuova musica* come un dittico, illustrante Strawinsky e Schönberg rispettivamente quali corifei della restaurazione e del progresso? Ora tali immagini, o etichette del procedere compositivo, una volta estese a categorie spirituali, non riescono soltanto pericolose: hanno la maledetta tendenza a rovesciarsi nel contrario....

Non è meno prezioso un'ulteriore lettura di Ludovico Quaroni quando, citando il saggio di Theodor W. Adorno sui "tipi di comportamento musicale" contenuto nella sua *Introduzione alla sociologia della musica*, accenna alle "discutibili" ragioni strutturali interne che legano la musica all'architettura.

Adorno classifica sei tipi, sei categorie intermedie che analizza brevemente. In architettura tuttavia le cose si complicherebbero notevolmente, poiché di là dalle ragioni strutturali interne che in qualche modo legano fra loro musica e architettura (ma sono poi reali?) c'è la diversa sostanza d'una manifestazione culturale tutta astratta – se si prescinde dal bisogno naturale di movimento, ritmo e suono – e d'una manifestazione che è invece strettamente legata alle necessità della città fisica con tutte le conseguenze che da questo derivano".¹⁶⁵

¹⁶⁴ Massimo Mila, *Compagno Strawinsky*, Rizzoli BUR, 2012.

¹⁶⁵ Ludovico Quaroni, *Saggio introduttivo*, Bruno Taut, *La Corona della città* (Die Stadtkrone), Mazzotta 1972, p. III.

'Cavalli a dondolo', Coesistenza di generi, Rendering

Dodecafonia: una nuova
classicità?

È forse più affine alla cultura contemporanea, dunque, il genere *neoclassico* rispetto a quello *dodecafonico*?

Il *neoclassicismo* di cui fin qui abbiamo discusso, ispirandoci alla lezione *Classicismi/Postclassicismi* di Jeffrey Swann, più volte citata, è realmente una concezione “storicistica” del fare musica (generi, forme, tempi, strumenti, orchestrazione) come si legge non solo nelle opere di Strawinsky, ma anche di Hindemith, Casella, Petrassi, ecc...

O la *dodecafonia*, invece, è forse la ricerca di una “nuova classicità”? Poiché in essa ciò che conta non è il materiale musicale accumulato nella storia, ma la necessità – considerata *classica*, dunque ineludibile – di costruire un *universo di regole universali* nelle quali e con le quali esprimere *qualsiasi significato*? Rinnovando così il senso delle ricerche pitagoriche, della sezione aurea, del Modulor e riaffermando che anche la modernità può essere costruita sui valori neoclassici e sui classicismi. La rassegna di autori estratta dalla lezione di Swann è utile per comprendere quanto la qualità compositiva e il grado di innovazione proposto dai compositori non dipenda dall'appartenenza ad un genere musicale o dall'adesione predeterminata ad una qualche avanguardia, ma dalla qualità intrinseca delle idee espresse nella concezione musicale. Potrebbe essere utile esercitarsi attorno al concetto di neoclassicità, traducendo i ragionamenti di Swann nelle questioni dell'architettura, prendendo in esame l'architettura che segue la fase del Movimento Moderno e che convenzionalmente è stata definita *postmoderna*. E costruire un parallelo acrobatico fra la periodizzazione convenzionale in musica ed in architettura, ricordando che Gillo Dorfles ci aveva già illuminato sulla accezione di architettura *neobarocca*¹⁶⁶ nel 1984. E che Wolf Prix aveva già utilizzato la definizione *Baroque Himmelb(l)au*¹⁶⁷ per descrivere la sua architettura (e quella di Zaha Hadid) nel 2005. Potremmo così collocare gli architetti *decostruttivisti* della mostra di Johnson al MoMA nel novero *del barocco*, architetti come Norman Foster *del classicismo* ed espressioni architettoniche contestualiste, vernacolari, regionaliste *del neoclassicismo* – rammentando quanto abbiamo elaborato nel capitolo terzo, cioè, che in musica nella prima metà dell'Ottocento coesiste una produzione classicista e neoclassicista. Arriveremo a constatare, continuando l'esercizio acrobatico di periodizzazione comparata, che la cultura architettonica contemporanea

¹⁶⁶ Gillo Dorfles, *Architetture ambigue. Dal neobarocco al postmoderno*, Dedalo 1984.

¹⁶⁷ Wolf Prix, *Baroque Himmelb(l)au*, in Wolf Prix *Get off of my cloud. Wolf D. Prix. Coop Himmelblau: texts, 1968-2005*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz; Portchester: Art Books International, 2005. La prima definizione di neobarocco si deve, tuttavia, a Gillo Dorfles.

è tratteggiata da una *coesistenza di generi*, che in qualche misura corrisponde alla coesistenza di *moltissimi gusti* individuata da Gillo Dorfles. Perché, questi sostiene, dopo gli anni Venti, in cui Margherita Sarfatti elabora l’arte fascista, cambia tutto: sono le opere che presiedono ai gusti e non è più il gusto che presiede alle opere.¹⁶⁸ E, soprattutto, di lì a poco, sarà definitivamente conclusa l’epoca dei Bernocchi e degli Olivetti, cioè dei gradi committenti privati, e anche di quelli pubblici, come Mussolini e Fanfani, indispensabili per l’architettura.

Continuando l’esercizio sui paralleli fra le due discipline, ed essendo oramai giunti cronologicamente a ragionare sulla dodecafonia, seppure da *appassionati dilettanti* – invocando l’*appassionata incompetenza* di Massimo Bontempelli –, non si può tralasciare il saggio di Lucio Barbera su Bruno Zevi dal titolo *La poetica della dissonanza*¹⁶⁹ nel quale si richiama l’interesse di Zevi per le *dissonanze* e per il *linguaggio nuovo* (grado zero) di Schönberg. Ed osservare la presa di distanza di Zevi dalle *dissonanze* della musica tonale, considerate espressioni manieriste della musica (dell’architettura) del tardo Ottocento e dei primi del Novecento, ragionando sulle quali, lo stesso Zevi, paragonava Paul Rudolph a Igor Strawinsky.¹⁷⁰ Il lettore scuserà, a questo punto, l’uso della lunga citazione di Luciano Berio tratta dal suo saggio *Meditazione su di un cavallo a dondolo dodecafonico*¹⁷¹ del 1968 nel quale si apprende da una voce autorevole una posizione critica sui rischi di un sistema come quello dodecafonico che tende a negare, secondo Berio, le poetiche in favore di percorsi procedurali e le *idee* a favore dello *stile*:

A causa della situazione politica italiana, è stato solo nel 1945 che ho avuto modo per la prima volta di vedere e ascoltare lavori di Schönberg, Strawinsky, Webern, Hindermith, Bartók e Milahud. Avevo già 19 anni. Di quel periodo cruciale vorrei semplicemente [ricordare] la rabbia – la rabbia di realizzare che il fascismo mi avesse privato fino a quel momento della conoscenza delle più essenziali conquiste musicali della mia stessa cultura; e, ancora, che fosse stato davvero capace di

¹⁶⁸ Gillo Dorfles: “La nostra epoca non ha più un gusto: viviamo nell’era dei moltissimi gusti”, <http://www.ilgiornale.it/news/gillo-dorfles-nostra-epoca-non-ha-pi-gusto-viviamo-nellera-1276082.html>

¹⁶⁹ Lucio Barbera, *La poetica della dissonanza*, In Alessandra Muntoni (a cura di), *Bruno Zevi per l’architettura, Atti del convegno internazionale di studi Roma, 14-15 marzo 2002*. Aula Magna dell’Università degli studi di Roma “La Sapienza”, Mancosu Editore 2005, p. 150.

¹⁷⁰ Interessante il paragone che Salvatore Sciarrino stabilisce fra Strawinsky e Carlo Bugatti (ebanista e designer) nel suo libro *Le Figure della Musica da Beethoven a oggi*. Vedi Fig. 19-20.

¹⁷¹ Luciano Berio, *Meditazione su di un cavallo a dondolo dodecafonico*, in Angela Ida De Benedictis, cit., p. 434.

falsificare la realtà spirituale. Oggi, dopo tanti anni, i discorsi sullo ‘Sviluppo culturale’, ‘l’esplosione dell’arte’, la ‘libera espressione’ potrebbero far apparire il ricordo della mia rabbia fuori luogo. Eppure, sotto la superficie brillante della liberalità artistica contemporanea, si sta profilando una forma di fascismo più sottile; un fascismo mascherato che, sebbene non ci privi al momento di nessuna “informazione! [...] Mi riferisco a quanto H.M. Enzensberger chiama ‘l’industrializzazione della coscienza’ [...] L’evoluzione storica modifica non solo la struttura sociale ma anche i codici della percezione estetica. [...] Il cammino di un compositore presuppone sempre un’esperienza teorica ma egli è, per così dire, condannato dalla natura specifica delle sue responsabilità a non riuscire mai a conciliare pienamente teoria e pratica. Per usare le parole di Adorno, ‘il problema che il compositore deve risolvere non è tanto quello di decidere come organizzare un significato musicale, quanto piuttosto di dare un significato all’organizzazione’. [...] Una teoria non può sostituirsi al significato e alle idee; uno specifico strumento analitico non può essere mai trasformato in uno strumento creativo a forza di raffinarlo e di perfezionarlo. Sono le poetiche che portano alle scoperte, non le attitudini procedurali: è l’idea, non lo stile. Questa realtà fondamentale è stata completamente misconosciuta da coloro che insistono nel cercare di creare un’utopia dodecafonica basata su una ‘coerenza dei dodici suoni’, propinandoci il dubbio regalo di melodie dodecafoniche nelle quali, come qualcuno ha scritto, ‘la strutturazione ritmica dei dodici suoni è totalmente identica (sic) alla strutturazione dei dodici suoni’. Ahimè, questo industrializzato cavallo dodecafonico, noioso all’esterno e vuoto all’interno, costantemente perfezionato e trascinato entro una nuova Troia, all’ombra di una guerra ideologica già combattuta e vinta molto tempo fa da menti responsabili come quella di Schönberg, senza né sistemi né borse di studio come armatura!

Certo, in un altro saggio del 1983 dal titolo *Su Wagner*,¹⁷² Berio attribuisce al wagnerismo¹⁷³ una certa responsabilità del fatto che la musica si sia *spezzata* [al tempo di Schönberg], “incapace di portare su di sé il peso di tante cose, di tante contraddizioni e di tanta utopia.” Ma anche l’architettura ha esaurito uno specifico compito sociale dopo il secondo dopoguerra e per lungo tempo si è ritirata in una dimensione autoreferenziale e accademica, soprattutto negli anni Settanta e Ottanta del Novecento, come abbiamo accennato in precedenza. In quel contesto culturale, infatti, ricorrono esercizi analogici-teorici fra la notazione nella composizione musicale e in quella architettonica, che stimolano più di qualche perplessità. La profondità culturale e lo sforzo di conoscenza – perfino con qualche forzatura – che Simon Shaw-Miller, storico inglese, applica nella costruzione del saggio *Thinking*

¹⁷² Luciano Berio, *Su Wagner*; in Angela Ida De Benedictis, cit. p. 443.

¹⁷³ Wagner “madre di tutti i minimalismi”, vedi Salvatore Sciarrino, cit.

*Through Construction: Notation-Composition-Event. The architecture of Music*¹⁷⁴ pubblicato per la rivista AA Files e corredato da alcune affascinanti partiture di Bussotti come illustrazioni, che impatto possono avere su uno studente di architettura senza consapevolezza musicale o sufficiente maturità di elaborazione concettuale-artistica, ancorché generalista? Poco mi convince la pratica analogica – *mimetica* direbbero i musicisti, in particolare Giorgio Nottoli – basata su automatismi “figurativi”, “imitativi” o “gestuali” applicati a *scritture/notazioni*. Che portano, ad esempio, ad evidenziare le presunte affinità fra una partitura di Sylvano Bussotti e pezzi di città. Oppure fra un’opera di Ferdinand Kriwet e una di Karlheinz Stockhausen.

In questa temperie culturale, certamente, ebbe un ruolo fondamentale la posizione espressa da Paul Klee con *Teoria della forma e della figurazione* (1956, tradotto in Italia nel 1959) così come in molte altre vicende degli anni a seguire. Non esistono prove certe, sebbene si possono cercare conferme fra i collaboratori di studio degli anni Novanta, ma è possibile supporre che Steven Holl – che appartiene ad una generazione tutt’altro che insensibile alla lezione di Klee – si possa essere ispirato ad alcune pagine del libro di Klee (precisamente p. 286 dell’edizione italiana del 1959) nel quale troviamo un’immagine dal titolo “Rappresentazione figurata di una frase a tre voci di J.S. Bach”. E non, come si legge in varie pagine dedicate al progetto della Stretto House, alla partitura del pezzo di Béla Bartók per archi, percussioni e celesta, circostanza difficilmente sostenibile per un occhio e un orecchio appena avveduti. A meno che non si sia trattato di una suggestione “grafica” scaturita dalla “vista” dello spartito, cioè dal ritmo grafico della sequenza degli accordi ribattuti e dei segni di fraseggio. E che comunque non stabilirebbero alcuna relazione diretta tra musica e architettura, ma solo tra “segni” grafici. Altre considerazioni sul progetto della Stretto House di Holl e sui temi musicali sono state espresse in un altro saggio che si sofferma sulle frequentazioni culturali di Holl nell’Upper West side di Manhattan.¹⁷⁵ Il problema del rapporto fra *musica come notazione-partitura* e *musica come evento-performance* ha sollevato fin troppi dibattiti. Basterebbe citare Salvatore Sciarrino per averne un saggio:

Quando si dice che la notazione nasca come esigenza mnemonica, per ricordare meglio, non si afferma proprio la verità. L’atto stesso del fissare i particolari di una musica contiene in sé l’esigenza della

¹⁷⁴ Scrive Shaw-Miller introducendo sornionamente il suo saggio: “To what extent is a work’s identity retained in transcription? Is a musical idea embodied in the score, or are performers and an audience essential to its existence?”

¹⁷⁵ Anna Irene Del Monaco, Alessandra Capanna, Fabio Cifariello Ciardi, Anna Irene Del Monaco, Maurizio Gabrieli, Luca Ribichini, Gianni Trovalusci (a cura di), *Musica & Architettura*, Nuova Cultura 2012, p. 63.

perfezionabilità. Meglio disporre significa meglio ricordare, e viceversa. Un ordinamento migliore lascia un ricordo migliore, e viceversa. Ma *ordinare* gli elementi di un linguaggio significa metterli in relazione, cioè organizzarli. Visto da questa angolazione il bisogno di ordinare è affine a quello di progettare, è quasi sinonimo.¹⁷⁶

Sciarrino vs Berio sul
significato di notazione e
scrittura musicale

Ma per essere completi e accorti occorrere tenere presente anche un punto di vista diverso rispetto a questi temi, ad esempio quello di Luciano Berio, dal momento che la concezione della sua scrittura musicale è diversa da quella di Sciarrino. Sicché, questo dialogo ci è assai utile anche per ritornare sul problema degli strumenti discusso in apertura:

Non va dimenticato che i problemi di notazione che sorgono con la musica elettronica hanno ben poco a che vedere con le necessità di scrittura della musica strumentale. Mentre in quest'ultima la notazione ha lo scopo di rendere possibile l'esecuzione, nella musica elettronica la notazione può anche limitarsi al solo e semplice scopo di ricordare quale sia stato, in linea generale, il metodo operativo usato dal compositore.¹⁷⁷

Suono, Spazio, Materia
Barbera-Nottoli, 2011

Un'altra significativa lettura sulla ricerca comparata fra le due discipline è rappresentata dal saggio a quattro mani di Lucio Barbera e Giorgio Nottoli dal titolo *Invenzioni a due voci*.¹⁷⁸ In particolare, Nottoli accenna all'importanza dello *suono* come *materiale* di base per l'elaborazione della musica contemporanea: "le tecniche compositive elettroacustiche agiscono sulla struttura del suono e possono quindi creare un linguaggio che lavora con la variazione di tale struttura." E descrive l'interessante distinzione che si è recentemente affermata fra *composizioni formali* e *composizioni informali*, composizioni *chiuse* e *aperte* – *work in progress* direbbe Berio, indicando come possibile analogia in architettura l'università di Caracas progettata da Carlos Raúl Villanueva¹⁷⁹ vista la sua organizzazione funzionale *aperta* o, in musica, il Jazz. In particolare, Nottoli segnala l'opera di Aldo Clementi ed l'uso di *texture* in cui si inseriscono forme e temi estratti dalla musica del passato. E, ancora, Nottoli richiama l'importanza delle installazioni interattive: "Il risultato finale è quindi nell'accadimento, in ciò che accade durante il processo". Nel dialogo fra architetto (Barbera) e

¹⁷⁶ Salvatore Sciarrino, cit., p. 61.

¹⁷⁷ Luciano Berio, *A proposito di notazione nella musica elettronica*, in Angela Ida De Benedictis, cit. p. 191.

¹⁷⁸ Lucio Barbera, Giorgio Nottoli, *Invenzioni a due voci*, in Alessandra Capanna, Fabio Cifariello Ciardi, Anna Irene Del Monaco, Maurizio Gabrieli, Luca Ribichini, Gianni Trovalusci (a cura di), *Musica & Architettura*, Nuova Cultura 2012, p. 7.

¹⁷⁹ Troviamo conferma nelle note del saggio di Berio che questi aveva letto un articolo di Zevi sull'Espresso del 2 febbraio del 1958 dal titolo "Una scuola da inventare ogni giorno".

musicista (Nottoli) si riconosce un ruolo importante alla tecnologia, al suo potere di democratizzazione ed alla sua capacità di influenzare la trasformazione dell’espressività musicale e delle categorie di spazio e tempo. Agostino Di Scipio lo spiega con chiarezza nel suo saggio pubblicato nello stesso libro:

Il ruolo delle tecnologie nei processi creativi e di progettazione non sta tanto nel progettare e proiettare il suono come qualcosa da ricollocare, dislocare, muovere nello spazio (“spazializzazione”, “spazio virtuale”), ma nel favorire le interazioni da cui l’evento di suono accade in “tempo reale” e “spazio reale”, come emergenza indissociabile dallo spazio specifico e da chi lo abita.¹⁸⁰

Torniamo alla centralità del significato del concetto di suono nella musica contemporanea. Sciarrino spiega che

In epoche diverse il tempo viene percepito e concepito diversamente e pure il suono non è più lo stesso nella mente dell’uomo. Dobbiamo affermare che Beethoven fa da spartiacque. Dopo di lui la musica tende a uscire dal tempo e a svolgersi in un campo sonoro.¹⁸¹

Sul *suono* e sul *timbro* confrontiamo quanto detto fin qui col testo a quattro mani di Lucio Barbera e Giorgio Nottoli,¹⁸² in particolare sul rapporto fra *tecnologia* ed *espressività*:

Nottoli: “Nel 1909 Arnold Schoenberg con il quarto dei cinque pezzi per orchestra op. 16, che chiamò più tardi *Farben* (colori), realizzò un’opera che precorse i tempi proprio sotto quest’aspetto: nella prima parte del pezzo in particolare, agglomerati sonori statici vengono orchestrati con strumenti diversi che si sovrappongono e si sciolgono via via nel tempo realizzando vere e proprie dissolvenze incrociate. Nelle note all’esecuzione, Schoenberg chiede addirittura che gli attacchi strumentali siano insensibili, cioè vengano dal nulla in lento crescendo. Molto più tardi nell’opera di Luigi Nono, è presente un processo simile, ma portato alle estreme conseguenze che Luigi Pestalozza chiama “de-notazione” o anche “azzeramento del gesto strumentale”, ad indicare la perdita di importanza delle sequenze di note in favore di un amalgama timbrica, cui viene demandato sempre di più il compito di soddisfare le esigenze musicali di espressività. Possiamo pensare anche all’opera di Edgar Varèse, che utilizza gli

¹⁸⁰ Agostino Di Scipio, *Ascoltare l’evento del suono. Note per una biopolitica della musica*, in Alessandra Capanna, Fabio Cifariello Ciardi, Anna Irene Del Monaco, Maurizio Gabrieli, Luca Ribichini, Gianni Trovalusci (a cura di), *Musica & Architettura*, Nuova Cultura 2012, p. 63.

¹⁸¹ Salvatore Sciarrino, cit., p. 67.

¹⁸² Lucio Barbera, Giorgio Nottoli, *Invenzioni a due voci*, in Alessandra Capanna, Fabio Cifariello Ciardi, Anna Irene Del Monaco, Maurizio Gabrieli, Luca Ribichini, Gianni Trovalusci (a cura di), *Musica & Architettura*, Nuova Cultura 2012, pp. 10-11.

agglomerati sonori come materiali in sé significanti per il loro colore sonoro o timbrico, e non tanto in quanto sintatticamente collegati gli uni agli altri. Venendo più vicino a noi, negli anni Settanta del secolo scorso troviamo un caso estremamente significativo nell'ambito della computer music: John Chowning, ricercatore e compositore, allora direttore del CCRMA di Stanford, inventò un nuovo metodo per la sintesi di timbri sonori variabili nel tempo basato sulla modulazione di frequenza. Il metodo fu il più utilizzato negli anni Settanta nell'ambito della computer music, fu uno straordinario strumento che sicuramente influenzò la produzione musicale dell'intero decennio costituita largamente da fasce sonore lentamente varianti. Ecco quindi un caso in cui ricerca tecnologia ed espressività sono in chiara relazione fra loro.”

Barbera: “L’architettura e la musica contemporanea, dunque, sono vive proprio quando si pongono in continuità con la più profonda tradizione storica della cultura occidentale, che ha il senso della ricerca e dell’innovazione nel proprio comportamento biologico. È questo, davvero, il più decisivo apporto della cultura occidentale al mondo, il suo massimo contributo culturale e creativo che ha reso possibile la diffusione universale delle sue metodologie compositive, delle sue tecniche innovative e delle sue istanze di ricerca, democratizzando la partecipazione di tutti al grande crogiolo della ricerca, qualunque sia la cultura storica, potremmo dire etnica, di partenza. Tu dici: durante il ‘900 non contano più le note, ma il suono. Il suono, il suo timbro. Anche nell’architettura contemporanea mi sembra avvenga lo stesso. Per questo qualche anno fa usai il timbro sonoro come allegoria del materiale architettonico moderno e scrissi: Nella mia temeraria allegoria, va da sé, il timbro musicale vuole essere metafora della fisicità tattile, visiva, acustica perfino, di ogni materiale edilizio, preso in sé stesso, non ‘gestito’ in alcun sistema di articolazioni armoniche, non ‘concertato’ con gli altri materiali per mezzo di unificanti sistemi proporzionali e leggi formali. Esso, anzi, è materia sonora al suo stato primordiale, anche se si tratta di una ‘primordialità artificiale’, frutto della sublime officina Stradivari o dell’industria Strumenti Musicali Yamaha; parimenti è primordiale il materiale edilizio appena uscito di fabbrica, non manipolato, ancora non ‘destinato’, non concepibile perciò come vero e proprio materiale, ma anch’esso al suo stato elementare, quello della ‘Materia’; al suo stadio timbrico, consentiremmo noi. E occorre tuttavia *fare* musica, architettura voglio dire, per dare senso al nuovo mondo.”

Rendering
(Luciano Berio) 1986
Preservation
(Koolhaas) 2009

Diverse volte ho ascoltato i racconti di Lucio Barbera sui suoi dialoghi con Luciano Berio, avvenuti al tempo in cui entrambi abitavano a Roma in Via della Mendola negli anni Settanta e quando Berio viveva a Radicondoli negli anni Ottanta. In particolare, un episodio accaduto nel periodo in cui il compositore, frequentando Milano, incontrava spesso Ernesto Rogers. Il maestro musicista (Berio) avrebbe chiesto aiuto al maestro architetto (Rogers) per realizzare un armadio per la propria abitazione, dicendo che avrebbe desiderato “sportelli alla Mondrian”. Rogers gli rispose: “E allora tu scrivimi un quartetto per

il Festival di San Remo!” Abbandonando l’efficace aneddotica c’è una questione di rilievo che riguarda la stesura del magistrale pezzo di Berio intitolato *Rendering*, cioè il completamento dell’ultima sinfonia di Franz Schubert. Barbera racconta che durante le visite in Toscana sollecitò Berio più volte perché affrontasse la Decima Sinfonia di Schubert, avendo visto sul leggio del maestro ligure una copia del manoscritto. Lo stesso Berio, indirettamente, nel saggio *Rendering (nota dell’autore)* accenna a queste sollecitazioni sul caso *Schubert*:

Erano anni che mi veniva chiesto, da varie parti, di fare «qualcosa» con Schubert e non ho mai avuto difficoltà a resistere a quell’invito tanto gentile quanto ingombrante. Fino al momento, però, in cui ricevetti copia degli appunti che il trentunenne Franz andava accumulando nelle ultime settimane della sua vita in vista di una *Decima Sinfonia in re maggiore* (D. 936 A). Si tratta di appunti di notevole complessità e di grande bellezza: costituiscono un segno ulteriore delle nuove strade, non più beethoveniane, che lo Schubert delle sinfonie stava già percorrendo. Sedotto da quegli schizzi, decisi dunque di restaurarli: restaurarli e non ricostruirli.¹⁸³

Ma le questioni rilevanti attorno all’esperimento *beriano* non sono finite. Berio spiega i temi affrontati in *Rendering* in un breve saggio scritto, probabilmente, attorno alla metà degli anni Novanta: si tratta di una intensa lezione di *architettura*, intrisa di sorgivo senso della storia e di modernità. Il completamento di un’opera lasciata incompiuta è un tema che ricorre anche in architettura. Quelli di Schubert sono appunti, anzi, Berio li definisce “schizzi”, “saltuarie indicazioni strumentali”, dunque battute complete che si alternano a battute incomplete, a cui manca anche la scrittura del basso. L’opera di Berio, perciò, è da considerarsi una scrittura completamente nuova basata a volte su una flebile traccia. Tuttavia, il maestro ligure afferma che il suo intervento non è una “ricostruzione” ma un “restauro”. Di seguito un lungo estratto:

Non trovo attraenti quelle operazioni di burocrazia filologica che inducono talvolta un incauto musicologo a far finta di essere Schubert (se non addirittura Beethoven) e a «completare la *Sinfonia* come Schubert stesso avrebbe potuto farlo». È una curiosa forma di mimesi, questa, che ha qualcosa in comune con quei restauri in pittura che si rendono responsabili di danni irreversibili, com’è il caso degli affreschi di Raffaello alla Farnesina a Roma. Lavorando sugli schizzi di Schubert mi sono proposto di seguire, nello spirito, quei moderni criteri di restauro che si pongono il problema di riaccendere i vecchi colori

¹⁸³ Luciano Berio, *Rendering (nota dell’autore)*, <http://www.lucianoberio.org/node/1447?1113584796=1>

senza però celare i danni del tempo e gli inevitabili vuoti creatisi nella composizione (com'è il caso di Giotto ad Assisi). Gli schizzi, redatti da Schubert in forma quasi pianistica, recano saltuarie indicazioni strumentali ma sono talvolta stenografici; ho dovuto quindi completarli, soprattutto nelle parti intermedie e nel basso. La loro orchestrazione non ha posto problemi particolari. Ho usato l'organico orchestrale dell'*Incompiuta* (due flauti, due oboi, due clarinetti, due fagotti, due corni, tre tromboni, timpani e archi) e nel primo movimento (Allegro) ho cercato di salvaguardare un ovvio colore schubertiano. Ma non sempre. Ci sono brevi episodi dello sviluppo musicale che sembrano porgere la mano a Mendelssohn e l'orchestrazione naturalmente ne prende atto. Infine, il clima espressivo del secondo movimento (Andante) è stupefacente: sembra abitato dallo spirito di Mahler. Nei vuoti tra uno schizzo e l'altro ho composto un tessuto connettivo sempre diverso e cangiante, sempre *pianissimo* e «lontano», intessuto di reminiscenze dell'ultimo Schubert (la *Sonata in si bemolle* per pianoforte, il *Trio in si bemolle* con pianoforte, ecc.) e attraversato da riflessioni polifoniche condotte su frammenti di quegli stessi schizzi. Questo tenue cemento musicale che commenta la discontinuità e le lacune fra uno schizzo e l'altro è sempre segnalato dal suono della celesta. Negli ultimi giorni della sua vita Schubert prendeva lezioni di contrappunto. La carta da musica era cara e scarsa, ed è forse per questo che, mescolato agli schizzi della *Decima Sinfonia*, si trova un breve ed elementare esercizio di contrappunto (un canone per moto contrario). Non ho potuto fare a meno di orchestrare anche quello e di assimilarlo allo stupefacente percorso dell'Andante.¹⁸⁴

È proprio Berio, quindi, ad introdurre l'analogia con i “moderni criteri di restauro che si pongono il problema di riaccendere i vecchi colori senza però celare i danni del tempo e gli inevitabili vuoti creatisi nella composizione”. Scegliere un'orchestrazione basata sull'*Incompiuta* richiama il tipico lavoro filologico dell'architetto “restauratore”, secondo procedimenti ben noti agli architetti contemporanei (e non), attorno ai quali si è consumato un dibattito lungo e articolato. Eppure è impressionante per un architetto costatare con quanta naturalezza un musicista del calibro di Luciano Berio componga e descriva un'opera con modalità concettualmente prossime e connaturate alle operazioni progettuali più diffuse e discusse nell'architettura contemporanea.

In architettura le trasformazioni avvengono in modo più lento che in musica; negli ultimi trent'anni, in particolare, sono avvenute in modo assai complesso e poco nitido. La Triennale di Milano del 1996 intitolata *Identità e Differenze* rappresenta, per certi versi, la conclusione della

¹⁸⁴ Luciano Berio, *Ibidem*.

ventennale stagione dell’architettura intesa come pratica teorico-critica, e ha scandito la contrapposizione di due approcci (postmoderno e fenomenologico), quello di Paul Ricoeur e quello di Jean-François Lyotard, ermeneutica *vs* sublime, quest’ultimo inteso come categoria critica del reale. Ma quella edizione della Triennale del 1996 ha generato caleidoscopiche esperienze alimentate da sconsolati epigoni ed orfani alla ricerca di una rinnovata dottrina univocamente – o al massimo biunivocamente – impostata. Per i quali sarà risultato sconcertante che Rem Koolhaas, maestro di pensiero programmaticamente ambiguo, tanto frainteso quanto mistificato nelle recenti decadi, seguendo l’onda del mercato – quello del collezionismo e del capitalismo –, si sia applicato negli ultimi lustri a temi progettuali vicini al concetto di *preservation* realizzando musei, fondazioni, negozi per collezioni antiche, contemporanee e per prodotti dell’industria della moda.

E agli occhi dei nostalgici e degli orfani, che coltivano il culto di piccoli regni continuisti e caduchi, risultano difficilmente classificabili le rielaborazioni di Bjarke Ingels e Julien De Smedt, *alumni* di quarta generazione dello studio OMA e abili *connoisseurs* delle regole del marketing globale, della tradizione architettonica danese/belga da cui hanno ereditato uno spiccato pragmatismo. Le variazioni sul tema delle costruzioni a terrazza proposte da Ingels/De Smedt in giro per il mondo richiamano tanto l’installazione Lego Towers realizzata per il London Design Week del 2008 quanto l’edificio Lego House a Billund da cui è stato realizzato il giocattolo Lego. Ma ricordano anche il Centraal Beheer Apeldoorn del 1972 di Herman Hertzberger, i disegni del Grand Hotel Metropol di Henri Sauvage del 1928, le prospettive per il Piano Regolatore di Allabanuel di Piero Portaluppi del 1920. La loro efficacia iconica, come ci ha fatto capire Gregotti discutendo sul sublime: “sembra risiedere nel dosaggio tra il sorprendente e il ‘già conosciuto’”. Ma torniamo a Koolhaas e alla sua idea di *preservation*: essa è niente affatto *vintage* per gli architetti, divisi ideologicamente negli ultimi trent’anni fra restauro dell’antico e progetto del nuovo. Coloro che ieri aborrissero operazioni di *restyling* oggi approvano operazioni di *recycle*, categoria indirettamente sdoganata dal fondatore di OMA: contano le idee, la qualità, non lo *stile*. Perché, per gli studiosi del Winckelmann, è ben noto da tempo che “l’antico entra nel moderno e lo trasforma, poiché il passato viene rievocato non per riviverlo, quanto per animare il futuro”.¹⁸⁵

¹⁸⁵ Claudio Franzoni, *Il cielo e il marmo. Un’introduzione a Winckelmann*, in Johann J. Winckelmann, *Il bello nell’arte. La natura, gli antichi, la modernità*, Einaudi 2008 (1755). Vedi la nota di Franzoni: “sul tema dell’azione dell’arte, come reale fattore storico, sul presente in W.E. Pietro Giordani, cfr. Assunto (2001, p. 43). N. Himmelmann (1981, p. 97) mette in relazione questa tensione etica con il *Torso arcaico* di Rilke che si conclude con l’imperativo

What we started to do was look at preservation in general and look a little bit at the history of preservation. Now, the first law of preservation ever defined was in 1790, just a few years after the French Revolution. That is already an interesting idea, that at the moment in France when the past was basically being prepared for the rubbish dump, the issue of preserving monuments was raised for the first time. Another equally important moment was in 1877, when, in Victorian England, in the most intense moment of civilization, there was the second preservation proposition. If you look at inventions that were taking place between these two moments – cement, the spinning frame, the stethoscope, anesthesia, photography, blueprints, etc. – you suddenly realize that preservation is not the enemy of modernity but actually one of its inventions. That makes perfect sense because clearly the whole idea of modernization raises, whether latently or overtly, the issue of what to keep.¹⁸⁶

Vista con gli occhi di un architetto, proseguendo col nostro esercizio comparativo, la produzione musicale elaborata dalla generazione di Schönberg/Strawinsky a quella Nono/Berio, cioè dei musicisti della cosiddetta Nuova Musica, può essere descritta come una *coesistenza di generi*. Ciò è confermato dalle parole di Berio scritte e pronunciate ad Harvard nell'anno accademico 1993-94 per il ciclo delle prestigiose Eliot Norton Lectures pubblicate postume nel 2006. Esse *suonano* tanto moderne quanto contemporanee, anche per un architetto, soprattutto se consideriamo il continuo manifestarsi di variazioni di linguaggi tinti di festose euforie (plastiche, ecologiste, informatiche) dalle quali continuiamo ad essere circondati e intrattenuti.

C'è però un fatto nuovo [...]: è l'eterogeneità, il pluralismo, la ricchezza di pensiero e la consapevolezza della grande diversità dei comportamenti musicali di oggi, che ci obbligano a interrogare e a decontestualizzare tutto, anche le più concrete implicazioni dei nostri strumenti intellettuali. Nella fortunata assenza di un pensiero teorico totalizzante (tonalizzante, potrei dire) possiamo permetterci di esplorare e di mettere in relazione i vari strati e le varie formazioni di significato dei nostri percorsi musicali. Nel farlo non dobbiamo dimenticare che eterogeneità e pluralismo spesso ci ingannano, dal momento che si lasciano percepire indipendentemente dal loro significato.¹⁸⁷

“Tu devi mutare la tua vita”; cfr. Anche Salvatore Settis, *Futuro del “classico”*, 2004 p. 48.

¹⁸⁶ Rem Koolhaas, *Preservation is overtaking us*, <https://www.arch.columbia.edu/books/reader/6-preservation-is-overtaking-us>

¹⁸⁷ Luciano Berio, *Un ricordo al Futuro*, Einaudi 2006, p. 24.

Il museo Guggenheim di Bilbao progettato da Frank Owen Gehry nel 1997 rappresenta in architettura il *climax* di percorsi plurali ed euforici che andrebbero riconsiderati nel quadro di una nuova prospettiva storiografica – lo storico Jean Louis Cohen sta già lavorando in questa direzione¹⁸⁸ – perchè incidano costruttivamente sul futuro. Siamo convinti anche dalle parole di Ackerman che questa recente fase dell’architettura risulti rivoluzionaria per l’uso delle nuove geometrie e dei nuovi strumenti. Architetti come Gehry,¹⁸⁹ Hadid, Eisenman – la cui opera ha certamente ricevuto una propulsione internazionale dopo la mostra di Johnson e Wigley sul Decostruttivismo tenuta al MoMA nel 1989 –, hanno attraversato diverse fasi di elaborazione nella propria produzione architettonica, artistica e concettuale. Per questo, e non soltanto per il parallelo con l’architettura, non ci convince la controversa definizione di ispirazione adorniana utilizzata da Eisenman sul “late” Beethoven, che sembra voler interpretare come un difetto le trasformazioni fra le prime e le ultime opere del compositore tedesco. Seguendo questa linea, risulterebbe assai riduttivo e semplicistico oggi, come è già accaduto, distinguere il Gehry prima e dopo la ristrutturazione della propria casa di Santa Monica (1978). La prima opera omnia pubblicata da Electa (1998) sull’autore del museo di Bilbao, cioè sul primo Gehry, sull’“early Gehry”, raccoglie elementi di progetto che, evidentemente, sono evoluti nel “late Gehry”. Continuando il parallelo, notiamo che il “late Gehry” è stato un rivoluzionario, come lo sono stati il tardo Brahms ed il tardo Verdi, avendo prodotto, nel corso di una vita lunga, alcune delle loro migliori opere in tarda età.

Sulla base dei discorsi fatti fin qui, tenendo conto di teorie, linguaggi e strumenti, la più autentica rivoluzione di Gehry – la condizione che lo rende *primus inter pares* fra gli alfieri del Decostruttivismo selezionati da Philip Johnson per la mostra del 1989 – sembrerebbe consistere proprio nell’aver ottimizzato e sviluppato con lucida e istintiva coerenza l’orchestrazione degli “strumenti” scelti: i software per il controllo del progetto (elaborazione, rappresentazione, verifica), i materiali ed il sistema costruttivo.¹⁹⁰ Il fatto che Gehry non abbia utilizzato il cemento armato per realizzare le superfici ondulate concepite – forse la più ovvia delle soluzioni a cui si poteva pensare durante gli anni Novanta in Europa –, ma scocche metalliche, tralici e rivestimenti che alludono

Coesistenza di generi.

Late Gehry,

late Beethoven.

Eisenman, Hadid

¹⁸⁸ Jean-Louis Cohen, Lecture, *L’invenzione di Frank Gehry*, Dipartimento di Architettura e Progetto, Sapienza Università di Roma, 2 febbraio 2017.

¹⁸⁹ Round Table: *In Honor of Zaha Hadid: A Conversation with Frank Gehry, Peter Eisenman and Deborah Berke* – 11 april 2016; <https://www.youtube.com/watch?v=x0itDZeBaUU>

¹⁹⁰ Proprio Gehry, commemorando Zaha Hadid nell’aprile 2016 a Yale ad un mese dalla scomparsa, ribadiva l’importanza per Zaha di avere trovato in Schumacher qualcuno che l’ha aiutata a realizzare le sue opere con gli strumenti adeguati.

a scenografie e allestimenti temporanei – assai diffuse in una città come Los Angeles –, dimostra la coerenza rispetto alla cultura costruttiva del proprio luogo di origine – della propria “area culturale”, avrebbe detto Saverio Muratori, oltre al controllo e all’economicità del rendimento dei materiali rispetto alle forme sperimentate. Dunque la soluzione più pragmaticamente positiva. Per non parlare della fondamentale idea dell’uso dei modelli matematici (attraverso il software CATIA e i puntatori) per verificare la concezione e l’esecuzione del progetto. E quindi, riprendendo il discorso sugli strumenti discusso in apertura, si potrebbe ragionare sul fatto che la “corrispondenza” fra linguaggio e strumento non ha trovato sempre altrettanta efficacia nelle realizzazioni delle opere di Hadid quanto in quelle di Gehry. Sicuramente il Phaeno Science Center, elogiato anche da Rem Koolhaas,¹⁹¹ come gli altri progetti tedeschi di Hadid sono edifici ben costruiti. Lo stesso si può dire per il museo di Cincinnati e per il museo MAXXI (nonostante alcune controversie sull’eccesso dei costi e le difficoltà costruttive), mentre non si può affermare altrettanto di alcune opere più recenti realizzate in Asia. E non soltanto per il problema della qualità esecutiva. Il parametricismo immesso da Patrik Schumacher nella concezione compositiva di Hadid, quasi un innesto, consacrato da un recente trattato in due volumi *The Autopoiesis of Architecture*,¹⁹² – e sperimentato durante gli ultimi vent’anni attraverso il Digital Research Laboratory della Architectural Association, con cui l’ufficio Zaha Hadid Architects ha collaborato formando generazioni di professionisti – da un lato è stato essenziale per governare l’espressività artistica di Hadid e renderla costruibile attraverso il *space frame structures construction*, oramai diffuso internazionalmente. Dall’altro, questo sistema di controllo della forma e della costruzione ha prodotto risultati non sempre convincenti. Forse perché il modo di ragionare compositivo di Hadid è tutt’altro che parametrico – cioè predeterminabile attraverso algoritmi –, un procedimento rispetto al quale Hadid in persona, in più occasioni pubbliche, ha preso apertamente le distanze. O forse perché il sistema costruttivo più opportuno per valorizzare efficacemente le composizioni di Hadid non è ancora disponibile nell’industria delle costruzioni; esso dovrebbe essere più simile ad una stampante 3D che ad un sistema di cassaforme o di telai strutturali tridimensionali. Seguendo la stessa traccia – il rapporto strumento-linguaggio – si potrebbe, invece, sostenere che la capacità di teorizzare e di preservare

¹⁹¹ Rem Koolhaas, *Zaha Hadid was “a combination of beauty and strength” says Rem Koolhaas*, <https://www.dezeen.com/2016/04/01/rem-koolhaas-exclusive-interview-friendship-zaha-hadid-beauty-strength/>

¹⁹² Patrik Schumacher, *The Autopoiesis of Architecture, Volume 1, A New Framework for Architecture*, John Wiley & Sons, 2010; Patrik Schumacher, *The Autopoiesis of Architecture, Volume 2, A New Agenda for Architecture*, John Wiley & Sons 2012.

il culto dei “maestri” di Peter Eisenman, rappresenta la primaria condizione che ha portato l’architetto-accademico americano ad essere un seducente didatta, qualità più consonante allo spirito della *lateness* che della *avanguardia*, sia al tempo dei Five Architects che del progetto per Santiago de Compostela. Sulla *lateness* di Eisenman si potrebbe ragionare più estensivamente, richiamando alcune elaborazioni concettuali di Mario Bortolotto nel saggio *Una poetica artigiana* in cui si discute l’opera di Pierre Boulez, Aldo Clementi e John Cage a confronto con i sistemi compositivi *ricalcati e imitati*.¹⁹³

Il percorso fin qui seguito rivela inaspettatamente un andamento circolare. Nel secondo capitolo abbiamo chiamato in causa il ragionamento di Gillo Dorfles sull’incommensurabilità della vera opera d’arte pronunciato nel 1951 in occasione del convegno milanese *De Divina Proportione*. Sicché, nel quadro degli interventi del convegno, egli assumeva una posizione di *dissonanza* rispetto ai tradizionalisti e di *consonanza* rispetto ai modernisti. Ma nel 2000 Gillo Dorfles è l’oggetto problematico di un saggio di Luciano Berio dal titolo *Paura di Webern?*¹⁹⁴ che discute, appunto, del saggio di Dorfles dal titolo *Perché Webern ci fa paura?* scritto per il Corriere della Sera del 12 agosto 2000, nel quale Dorfles conferma-reagisce al saggio di Giovanni Raboni dal titolo *Perché ci piace Proust e non amiamo Webern*. Il problema è posto dalla difficoltà culturale e dalle convenzioni d’ascolto della musica di Webern a confronto col paradigma armonico del I, IV e V grado,¹⁹⁵ spiega Berio. E chiude il breve saggio augurando all’amico Gillo “un lungo viaggio nella creatività musicale, con molte scoperte, senza troppe dominanti, toniche e sottodominanti e, soprattutto, senza infondate paure.” Gillo Dorfles (psichiatra di formazione) è “in anima e corpo” un uomo del Novecento e si è a lungo occupato di *oscillazioni* nelle arti e nel gusto. Il suo primo libro del 1951, infatti, si intitola *Barocco nell’architettura moderna*. Nonostante le “paure” espresse, credo che Berio e Dorfles non la pensino poi in modo così diverso. Potremmo dire che Berio¹⁹⁶ è un uomo *poietico* e Dorfles è un uomo *eidetico*: Berio è una personalità il cui “fare artistico, è anche un fatto di poetica, ogni azione compositiva è pensiero, e ogni costruzione artistica ha in sé anche il tempo della riflessione, dell’analisi”;¹⁹⁷ il

Musica contemporanea e
Architettura contemporanea:
un album di vecchie fotografie
sfocato, deformato,
distrutto, ricostruito

¹⁹³ Mario Bortolotto, *Fase seconda*, Adelphi 2008, p. 230.

¹⁹⁴ Luciano Berio 2013, cit., p. 417.

¹⁹⁵ I gradi fondamentale dell’armonia musicale su cui è impostata la musica tonale: I: tonica; V: dominante; IV: sottodominante.

¹⁹⁶ La sfericità della personalità di Berio è ben evidenziata nel saggio di Antonio Prete *Il pensiero della forma: stile, lingua, mondo*: <http://www.lucianoberio.org/il-pensiero-della-forma-stile-lingua-mondo>.

¹⁹⁷ Antonio Prete, *Il pensiero della forma: stile, lingua, mondo*: <http://www.luciano->

secondo, Dorfles, è un intellettuale per il quale la costruzione letteraria e soprattutto fatta di intuizioni.¹⁹⁸ E molto spesso fra il creare e il conoscere si sono consumate molte pagine di contraddizioni. Ma, come testé affermava Lucio Barbera occorre fare: “occorre *fare* musica, architettura voglio dire, per *dare senso* al nuovo mondo”.

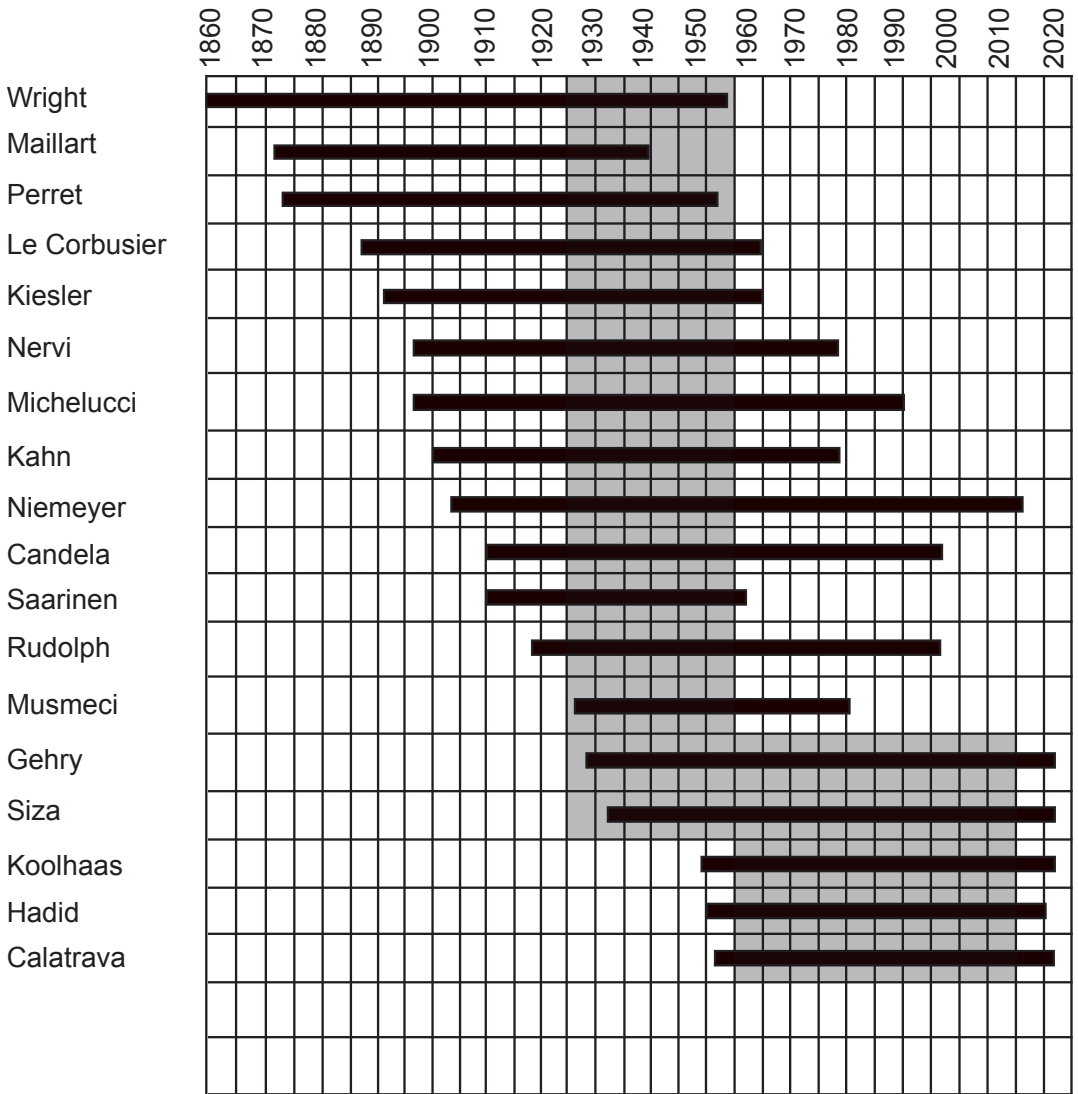
Per concludere questo lungo viaggio fra musica e architettura, a tratti periglioso, ci affidiamo ancora una volta alle parole di Luciano Berio, tratte da un saggio del 1974, poiché ci sembrano una possibile allegoria della condizione della cultura architettonica contemporanea – e poiché sembra che non sia cambiato poi molto da allora, infondo, cioè dalla fine degli anni Settanta – fra oscillazioni, neoclassicismi e coesistenza di generi.

Ascoltare la musica di Milhaud è un po' come sfogliare un album di vecchie fotografie. Meglio, come fissare lo sguardo su una foto a noi familiare che a poco a poco si sfoca; attraverso il corrompersi del discorso armonico l'immagine perde riferimento con la fisionomia originale che solo più tardi, lentamente, si ricompono e per così dire, torna a sorriderci. Non è che l'immagine da trasformare (spesso una melodia un po' sghemba e stenografica – come nelle *Symphonies pour petite orchestre*) abbia un peso particolare: il senso primario di quella musica risiede nel processo di sfocamento e quindi di rimessa a fuoco di un'immagine musicale semplice e familiare. Anzi, tanto più familiare è l'immagine proposta quanto più acuto è il senso di sfocamento e distorsione graduale provocato dal caso armonico che si infila come un cancro nel precario organismo delle note: che è un po' il senso di tutto il neoclassicismo. Con la differenza che nello Schonberg neoclassico l'immagine è sempre deformata, fin dall'inizio (come nel Quintetto per fiati, il cui significato va comunque ben oltre la prospettiva neoclassica). Con Strawinsky l'immagine familiare e quella appena trasformata coesistono senza conflitti. In Milhaud, invece, chi ascolta assiste spesso, in pochi secondi, all'imbruttimento e alla distruzione di un'immagine e alla sua indenne ricostruzione. In questo andare e venire di una fisionomia che appare, si degrada, scompare e riappare ancora, c'è qualcosa di molto vicino allo spirito del nostro tempo di persecuzione. [...] O forse Darius Milhaud, che di persecuzione se ne intendeva parecchio, era moderno proprio per questo: distruggeva e faceva rinascere le sue immagini dalle rovine che lui stesso ogni volta inventava.¹⁹⁹

berio.org/il-pensiero-della-forma-stile-lingua-mondo.

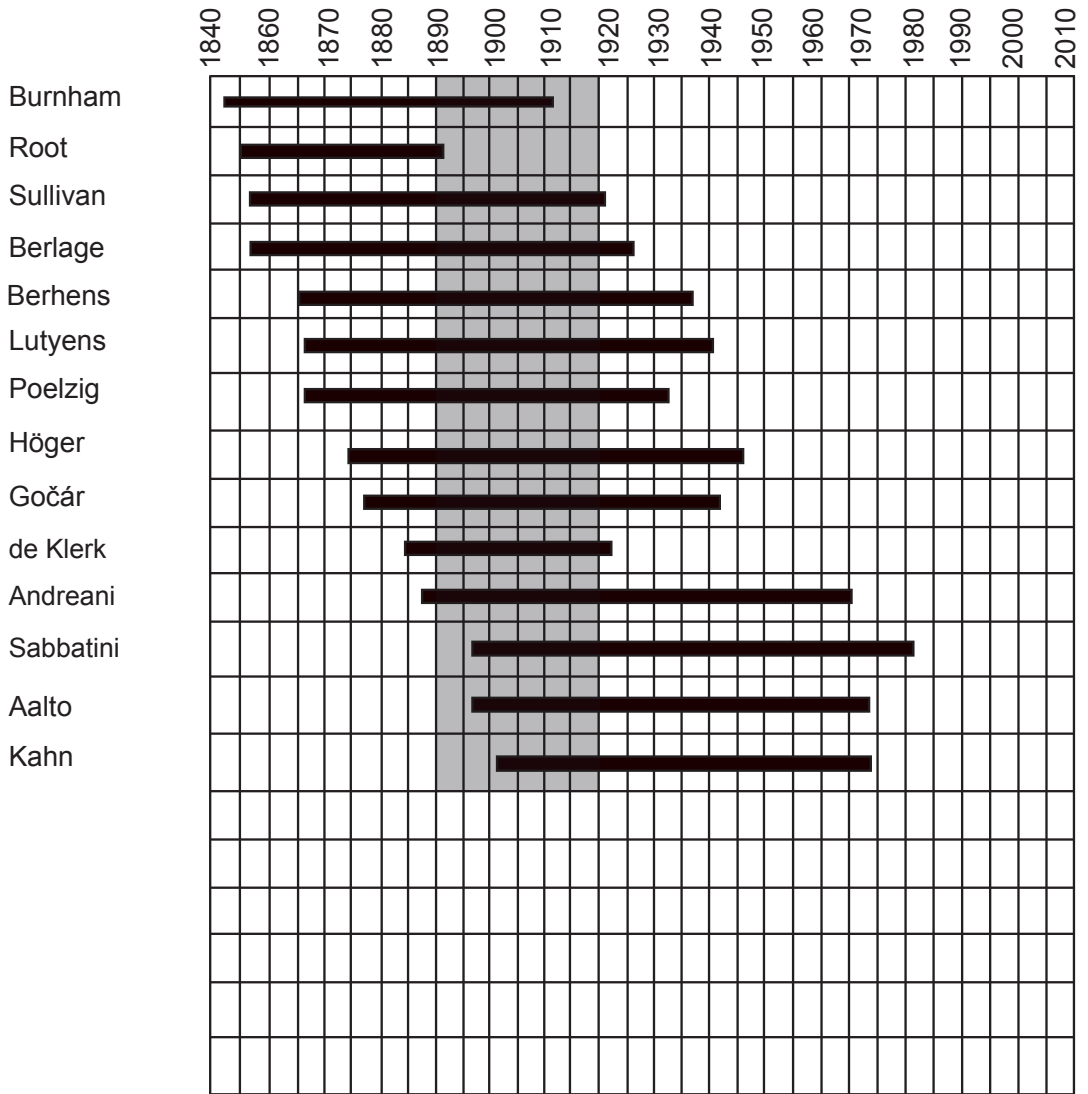
¹⁹⁸ È interessante la citazione che Vieri Quilici e Ludovico Micara, ripropongono citando un conferenza di Manfredo Tafuri ad Ancona nella quale si discute la capacità di Quaroni di scrivere quasi in maniera *eidetica* (“scrive e in realtà progetta”) e di poter prelevare da questa imponente mole di riflessioni-progetto, come il prestigiatore da un cilindro, quelle che servono al caso. Vedi Vieri Quilici e Ludovico Micara, *Il quartiere Anagnina di Ludovico Quaroni (1985)*, L'architettura delle città. The Journal of the Scientific Society Ludovico Quaroni, n. 3, 2013.

¹⁹⁹ Luciano Berio, *Darius Milhaud*, in Angela Ida De Benedictis, *Luciano Berio Scritti sulla musica*, Einaudi 2013, p. 312.



Frank Lloyd Wright, 1860-1959
Robert Maillart, 1872-1940
Auguste Perret, 1874-1954
Le Corbusier, 1887-1965
Frederick John Kiesler, 1890-1965
Pier Luigi Nervi, 1891-1979
Giovanni Michelucci, 1891-1990
Louis Kahn, 1901-1974
Oscar Niemeyer, 1907-2012
Félix Candela, 1910-1997
Eero Saarinen, 1910-1961
Paul Rudolph, 1918-1997
Sergio Musmeci, 1926-1981
Frank Gehry, 1928-
Alvaro Siza, 1933-
Rem Koolhaas, 1944-
Zaha Hadid, 1950-2016
Santiago Calatrava, 1951-

Lo schema a sinistra permette di avviare diversi ragionamenti, da sviluppare con maggiore precisione attraverso ulteriori analisi e indagini. Intanto, avendo come riferimento lo schema del 1996 a pagina 74 elaborato da Lucio Barbera e dal quale esso attinge, basato sulle date di nascita e di morte di noti musicisti nati fra il 1750 e il 1860, anche il diagramma qui proposto per gli architetti ricopre un'arcata temporale di circa 100 anni. Inizia, infatti, con Frank Lloyd Wright, nato nel 1860, e finisce con Santiago Calatrava nato nel 1950. Gli architetti selezionati corrispondono con le loro opere, prevalentemente, a due concetti chiave dell'universo della composizione: forme plastiche e costruzioni in cemento armato. Koolhaas è "incluso" nella lista soltanto per il progetto del Beijing CCTV Tower. Saarinen appare come lo Schubert dell'architettura, considerando la sua breve vita e la sua capacità di anticipare il romanticismo in forme classiche. Nervi, invece, sembrerebbe essere il Clementi dell'architettura (insieme costruttore di strumenti e compositore) anche perché la sua fortuna critica è arrivata in ritardo, soprattutto nelle opere storiografiche italiane, sebbene sia stato l'unico architetto italiano insignito delle "Charles Eliot Norton Professorship of Poetry" assegnato dalla Harvard University. In particolare, spicca la posizione di Frank Gehry e di Alvaro Siza come personalità *pivot* fra i due blocchi generazionali, soprattutto per il loro essere interpreti di due diverse tradizioni costruttive, quella realizzata con telaio ligneo e quella in muratura, assieme ad i loro sistemi derivati più recenti.



Daniel H. Burnham, 1846-1912
John W. Root, 1850-1891
Louis Sullivan, 1856-1924
Hendrik Petrus Berlage, 1856-1934
Peter Berhens, 1868-1940
Edwin Lutyens, 1869-1944
Hanz Poelzig, 1869-1936
Johann Friedrich Höger, 1877-1949
Josef Gočár, 1880-1945
Michel de Klerk, 1884-1923
Aldo Andreani, 1887-1971
Innocenzo Sabbatini, 1891-1983
Alvar Aalto, 1898-1976
Louis Kahn, 1901-1974

Lo schema a sinistra, ancorchè incompleto e parziale, permette di avviare diversi ragionamenti, volti ad ulteriori indagini, avendo come riferimento lo schema del 1996 a pagina 74 prodotto da Lucio Barbera, dal quale questo schema attinge, basato sulle date di nascita e di morte di noti musicisti nati fra il 1750 e il 1860. Anche il presente diagramma, proposto per gli architetti, ricopre un'arcata temporale di poco più di mezzo secolo. Inizia, infatti, con Daniel H. Burnham, nato nel 1846, e finisce con Louis Kahn nato nel 1901. L'opera degli architetti selezionati risponde prevalentemente al seguente concetto: le strutture portanti in mattoni sono intese come *ossatura* della costruzione architettonica (G. De Angelis d'Ossat). Kahn è l'unico che fa parte di entrambi i raggruppamenti, sia quello di questa pagina che quello indicato nella pagina precedente.

Lo schema è da considerarsi come un appunto preliminare e necessita di verifiche ed approfondimenti.

Indice dei nomi

- Ackerman, James, 37, 39-41, 44-45, 50-51, 53, 56-57, 69, 102
Addison, Joseph, 45
Adam, Robert, 73
Adorno Theodor, 34, 78, 87-88,
Adriano, 61
Albéniz, Isaac, 30
Albisinni, Piero, 65
Alberti, Leon Battista, 73
Alfieri, Vittorio, 71-72
Allorto, Riccardo, 16
Anati, Emmanuel, 15
Antonelli, Alessandro, 77
Arcangelo, Corelli, 16
Argerich, Martha, 15
Aristosseno, di Taranto, 39
Bach, Johann Sebastian, 78, 79, 84, 86, 94
Bagnato, Dominick, 4
Baillie, John, 49
Banham, Reyner, 22, 52
Barbaro, Antonio, 40
Barbera, Lucio, 4, 9-10, 28-29, 55, 80, 87-88, 92, 95-97, 104-105
Bartók, Béla, 92, 94
Basalla, George, 21
Basile, Ernesto, 76
Battisti, Eugenio, 8
Baudelaire, Charles, 5, 66, 75, 79
Beckett, Thomas, 8-9
Berhens, Peter, 82, 108-109
Bee O'Bryan, Rildia, 18, 2
Beethoven, Ludwig, 7, 18, 25, 34, 44, 46, 58, 71-72, 75, 87, 92, 96, 98, 102
Belli, Sylvio, 44
Benedetto, Croce, 38, 39, 49
Berg, Alban, 25, 40
Berke, Deborah, 102
Bernocchi, Piero, 92
Bernini, Francesco, 60
Berio, Luciano, 8, 11, 26, 30-31, 34, 56, 88, 92, 95, 97-99, 101, 104-105
Berman, Marshall, 8, 66
Bertini, Giuseppe, 72
Blondel, François, 72-73
Boccherini, Luigi, 71-72
Boezio, Severino, 26
Boito, Camillo, 52, 76
Bonaparte, Napoleone, 73
Bontempelli, Massimo, 92
Borromini, Francesco, 7
Bortolotto, Mario, 5, 10-11, 55, 69-70, 78-79, 81 88-89, 104
Boullée, Étienne-Louis, 72-73
Boyarsky, Alvin, 21
Brahms, Johannes, 25, 58-59, 75, 77, 87, 102
Braudel, Fernand, 8
Brown, Lancelot (Capability), 50, 72, 73
Brown, Crosby, Mary, 18
Bruschi, Arnaldo, 46-48, 51-52, 80, 85
Britton, Karla, 13, 22, 23
Bruckner, Anton, 61
Boulez, Pierre, 78, 88, 104
Burke, Edmund, 44-45, 49
Busoni, Ferruccio, 25, 84-87
Bussotti, Sylvano, 94
Cage, John, 64-65, 104.
Calasso, Roberto, 7
Calatrava, Santiago, 106-107
Campano, Giovanni di Novara, 40
Candela, Félix, 43-44, 106-107
Canella, Guido, 37-38
Canina Luigi, 75
Capponi, Giuseppe, 84, 85
Casella, Alfredo, 18, 78, 91
Castiglione, Baldassar, 57
Catucci, Stefano, 63-65
Celibidache, Sergiu, 60
Chambers, William, 50, 72-73
Charles, Jencks, 10
Cherubini, Luigi, 59, 71, 72
Choisy, Auguste, 22, 52
Chowning, John, 44, 97
Chopin, Fryderyk, 18, 73, 76, 77, 79
Cimoli, Chiara, 11, 37-38, 41-44, 51
Claude, Perrault, 29, 34, 44
Clementi Aldo, 95, 104
Clementi, Muzio, 16, 73
Cohen, Jean-Louis, 23, 29, 52, 83, 102
Colbert, Jean-Baptiste, 72
Coleridge, Samuel, 50
Collard, Frederick William, 16
Collins, Peter, 22-23
Cook, Peter, 28
Coppedè, Gino, 76
Cortot, Alfred, 18
Corballis, Michael C., 15
Cosimo III Granduca di Toscana, 16
Couperin François, 16, 72, 77, 79
Cousin, Jean 40
Cramer, Johann Baptist, 17
Cret, Paul, 76
Cristina di Svevia, 76
Croce, Benedetto, 38-39, 49
Crispi, Francesco, 80
Cristofori, Bartolomeo, 16, 21
Cui César, 61, 75-76
Dallapiccola, Luigi, 40
Dance, George, 75
David, Jean-Louis 72
Daverio, Philippe, 67
Damosch, Walter, 61
da Nola Giovanni Domenico, 56-57
Da Ponte Lorenzo, 48
De Benedictis Angela Ida, 11, 31
De Landa Manuel, 8
De Masi Domenico, 9
Debussy Claude, 10, 25-27, 30-31, 75-81, 84
Deleuze Gilles, 8
Delorme, Philibert, 40
Dennis John, 49
Derksen, Jeff, 10
De Smedt, Julien, 100
Desargues, Girard, 51
Descartes, Renés, 49,
Di Benedetto, Renato, 71
d'Orléans, Ana Maria Luisa, 60
di Maffei, Scipione, 16
Dorfles Gillo, 37-39, 91-92, 104
Dürer, Albrecht, 40
Duchamp, Marcel, 62, 68
Dussek, Jan Ladislav, 17
Eco, Umberto, 52
Edoardo, Persico, 27, 85
Eisler Hanns, 43-44
Einstein, Albert, 41
Eisenman ,Peter, 28, 102-104
Eldredge, Niles, 19
Emerson, Waldo, 80
Enescu, George, 18
Engelmann, Paul, 30, 33
Engensberger, H.M., 93
Evans, Robin, 44
Fanfani, Amintore, 92
Fattinanzi, Enrico, 87
Fasolo, Vincenzo, 9-10
Federico, II di Prussia, 17
Ferdinando, de' Medici, 16
Field, John, 17, 73
Filarete, 48
Filippi, Filippo, 60
Francesco, di Giorgio Martini, 40, 45
Franzoni, Claudio, 100
Franck César, 61, 75-76
Friedheim, Arthur, 18
Fuller, Buckminster, 20, 43-44
Gabrieli, Domenico, 57
Gabrieli, Giovanni, 57
Maurizio, Maurizio, 94-96
Galilei, Galileo, 40
Galuppi, Baldassarre, 69, 72
Gagliardi, Filippo, 60
Gardella Ignazio, 37, 62, 87
Garnier, Tony, 82
Garroni, Emilio, 30, 34

Gaudi, Antoni, 30
 Gehry, Frank Owen, 29, 102-103, 106-107
 Gelli, Pietro, 88
 Ghyka, Matila, 37, 40
 Giedion, Sigfried, 37
 Ginzburg Moisei, 29
 Giordani W.E. Pietro, 100
 Giotto, 99
 Giovannoni, Gustavo, 10
 Gluck, Christoph Willibald, 10
 Goldoni, Carlo, 69
 Gompertz, Will, 7
 Gould, Stephen Jay, 19
 Goethe, Johann Wolfgang, 73, 77
 Gregotti, Vittorio, 37, 49-50, 52, 67-68 100
 Greenberg Clement, 64-65
 Grimaldi Giovan Francesco, 60
 Grieg, Edvard, 61
 Gropius, Walter, 62, 82-84
 Guardia, Michela, 49-50
 Guattari, Félix, 8
 Guglielmo I di Germania, 61
 Hadid, Zaha, 27-29, 102-103, 32-33
 Haydn Joseph, 44, 46, 71-72
 Hays, Michael, 67
 Hamann, Richard, 73
 Händel, Georg Friedrich, 10
 Hejduk, John, 21, 27-28
 Hennebique François, 23, 34
 Herzog, Thomas, 20
 Hertzberger, Herman, 100
 Heyde, Herbert, 19
 Himmelmann, Maurizio, 100
 Hindemith, Paul, 78, 84, 91
 Hitchcock, Henry-Russell, 27
 Hoffman, Ernst Theodor Amadeus, 71 72, 82
 Hokusai, Katsushika, 81
 Holl, Steven, 27, 29, 30, 32-33
 Horta, Victor, 82
 Howard, Deborah, 56
 Incoronato, Ciro, 15
 Ingels, Bjarke, 100
 Irace, Fulvio, 11, 37, 38, 40-44, 51
 Ives, Charles, 80
 Jameson, Fredric, 67
 Jefferson, Thomas, 75
 Johnson, Philip, 10, 27-28, 91, 102
 Jones, Inigo, 69
 Juvarra, Filippo, 72
 Kahn, Louis, 106-109
 Kalkbrenner, Friedrich, 17
 Kandinsky, Vasilij Vasil'evič, 68
 Kayser, Hans, 61
 Kiesler, Frederick John, 106-107
 Kipnis, Jeffrey, 21, 54
 Klenze, Leo von, 75
 Klee, Paul, 94
 Klimt, Gustav, 61
 Kokoschka, Oskar, 61
 Koolhaas, Rem, 28, 53-54, 62-63, 97, 101-103
 Kriwet, Ferdinand, 94
 Kulka, Heinrich, 85
 Labrouste, Henri, 76-77
 Langhans, Carl Gotthard, 72-73
 Laugier, Marc-Antoine, 72-73
 Lauri, Filippo, 60
 Le Corbusier, 13, 25, 28-29, 35-42, 52-53, 83-84, 107
 Ledoux, Claude Nicolas, 72, 75
 Lee, William, 21
 Lessing, Gotthold Ephraim, 54, 77
 Lehmann, Lilli, 61
 Leonardo, da Vinci, 21, 40
 Leroi-Gourhan, Andre, 14-16, 34, 60
 Lefevre, Amanda, 29
 Levi, Hermann, 61
 Libin, Laurence, 18-21, 25
 Lipatti, Dinu, 18
 Liszt, Franz, 18, 59, 61, 76-77
 Locatelli, Vittorio, 52-53
 Lombardo, Cristoforo, 48
 Lombardo, Ivan Matteo, 41
 Loos, Adolf, 30, 82, 85-86
 Luigi II, 61
 Luigi XIV, 60-61, 72
 Lully, Jeanbaptiste, 51-69
 Lund, Macody, 40
 Lynn, Greg, 50
 Lyotard, Jean-François, 62, 100
 Magno, Alessandro, 28
 Mahler, Gustav, 26, 61, 78, 99
 Mahler, Alma, 61
 Maillart, Robert, 22, 106-106
 Malevič Kazimir Severinovič, 28
 Malipiero, Gian Francesco, 40
 Maroni, Claudio, 87
 Marzoli, Carla, 37, 40, 43
 May, Ernst, 8
 Mazzarino, Giulio, 60
 Mendelsohn, Erich, 82-83
 Mengs, Anton Raphael, 4
 Mesomede, 61
 Metastasio, 66, 79
 Mies van de Rohe, Ludwig, 80-84
 Mila, Massimo, 84, 86
 Milhaud, Darius, 31, 105
 Milizia, Francesco, 72-73
 Modrzejewski, Filip, 66
 Mollino, Carlo, 37-38, 41, 43
 Monge, Gaspard, 51
 Moretti, Laura, 56
 Moretti, Franco, 8, 66
 Moretti, Luigi, 37, 42, 43
 Morris, William, 76, 79, 84, 87
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 34, 71, 44, 46, 55, 71, 79, 84, 87
 Muratore, Giorgio, 10
 Mussolini, Benito, 92
 Nash, John, 61, 75
 Nervi, Pier Luigi, 22, 37-38, 44, 66
 Newman, William, 71
 Nietzsche, Friedrich, 61
 Nono, Luigi, 61, 96, 101
 Niles, Eldredge, 19
 Nottoli, Giorgio, 94-96
 Ockman, Joan, 67
 Olivetti, Adriano, 92
 Ophälders, Markus, 8
 Oud, Jacobus Johannes Pieter, 82-83
 Pace, Sergio, 24-25
 Pacioli, Luca, 40, 48, 52
 Paganini, Niccolò, 76-77
 Pagano, Giuseppe, 58
 Palladio, Andrea, 40, 44-45, 47, 56-57, 69
 Panofsky, Erwin, 45
 Pasquini, Bernardo, 46
 Pellini, Pierluigi, 75
 Pergolesi, Giovanni Battista
 Perret, Auguste, 13-14, 22-25, 34, 82
 Peruzzi, Baldassarre, 48, 57
 Piacentini, Marcello, 10, 6
 Piacentini, Pio, 76
 Piano, Renzo, 61
 Picasso, Pablo, 8-9, 59
 Piccardi, Carlo, 44, 46, 53-55, 57, 59-60, 71, 77
 Piccinato, Giorgio, 87
 Piccinato, Luigi, 84, 85, 87
 Piero de la Francesca, 50
 Piranesi, Giovanni Battista, 47, 73
 Pitagora, 39
 Portaluppi, Piero, 100
 Portoghesi, Paolo, 10, 69, 70, 84
 Prix, Wolf, 58, 91
 Prete, Antonio, 104-105
 Pugin, Augustus Welby, 76
 Quaroni, Ludovico, 9, 28, 34-35, 53, 66-67, 80, 87, 89, 105
 Romano, Giulio, 48
 Rabaté, Jean-Michel, 24-25
 Raboni, Giovanni, 104
 Raguzzini, Filippo, 72

Rameau, Jean-Philippe, 13-14, 44,
 47, 72, 79
 Ravel, Maurice, 31, 75, 77, 78
 Richelieu, Armand-Jean du Plessis, 60
 Richter, Hans, 61
 Ricoeur, Paul, 100
 Ridolfi, Mario, 62, 87
 Rilke, Rainer Maria, 101
 Roca De Amicis, Augusto, 51
 Rogers, Ernesto Nathan, 25, 37, 97
 Rousseau, Jean Jacques, 44
 Rossi, Aldo, 27, 33,
 Rossini, Gioacchino, 55, 58
 Royer, Joseph Nicolas Pancrace, 13-14
 Rowe, Colin, 41, 42, 87
 Rubinstein, Nikolai, 61
 Rudolph, Paul, 92, 106-107
 Ruskin, John, 38, 76
 Saarinen, Eero, 106, 107
 Sacconi, Giuseppe, 106
 Sand, George, 81
 Saggio, Antonino, 4, 7, 25, 26, 63, 82
 Saint-Saëns, Camille, 61, 75-76, 81
 Sanpaolesi, 49
 Sansovino, Jacopo, 56-57
 Sarfatti, Margherita, 92
 Satie, Erik, 25, 59
 Scamozzi, Vincenzo, 47
 Scaramuzza, Vincenzo, 18
 Scarlatti, Domenico, 10, 46
 Shaw-Miller Simon, 94
 Schinkel Karl Friedrich, 75, 84
 Schönberg Arnold, 40, 84-88, 91-93, 101
 Schubert, Franz, 44, 46, 71, 98, 99, 107
 Schweitzer, Albert, 19
 Sciarrino, Salvatore, 7, 72, 84, 92-96
 Schumacker, Patrik, 103
 Scott Cohen, Preston, 50-51
 Scruton, Roger, 48-50
 Scully, Vincent, 44, 46
 Schumann, Robert, 55, 59, 76-77
 Selva, Giannantonio, 75
 Selvafolta, Ornella, 8
 Semper, Gottfried, 61
 Sennett, Richard, 4, 15
 Seregni, Vincenzo, 48
 Serlio, Sebastiano, 40, 57
 Settis, Salvatore, 101
 Silbermann Gottfried, 16-17
 Siloti, Alexander, 18
 Sini, Carlo, 53
 Siza, Alvaro, 27-30, 107
 Skrjabin, Alexander, 61
 Smithson, Peter, 44-45
 Sznajderman, Monika, 66
 Soane, Sir John, 75
 Sokolov, Grigorij, 13
 Soprani, Lidia, 87
 Speiser, Kayser 40
 Stein, Johann Andreas, 17, 21
 Stockhausen, Karlheinz, 79, 94
 Stoppino, Giorgio, 37
 Strawinsky, Igor, 10, 105
 Soufflot, Jacques-Germain, 73
 Specchi, Alessandro, 72
 Sullivan, Louis, 81-82, 107-108
 Szymanowska, Maria, 73
 Swann, Jeffrey, 11, 69-72, 75-77,
 84, 86, 91
 Tatum, Art, 55
 Taut, Bruno, 89
 Tchaikowsky Pyotr Ilyich, 10
 Thibaudet, Albert, 75
 Thoreau, Henry David, 80
 Teodori, Massimo, 87
 Tocqueville, Alexis, 83
 Torroja, Eduardo, 43
 Trahdorff, K.F.E., 75
 Tristano, Lennie, 55
 Turner, William, 50
 Valéry Paul, 10, 13
 Valadier Giuseppe, 75
 Valentin, Valentina, 63-64
 Van Cliburn, Harvey 18
 Van de Velde, Henry, 24, 82
 Vantongerloo, Georges, 38s
 Vasari, 48
 Varèse, Edgard, 86-87, 96
 Verdi, Giuseppe, 58, 102
 Venturi, Lionello, 65
 Vigarani, Carlo, 60
 Vigarani, Gaspare, 60
 Vignola, 48, 57
 Villanueva, Carlos Raúl, 95
 Viollet-le-duc, 24, 76
 Vitruvio, 47, 69
 Vlad, Roman, 88
 Vogl, Heinrich, 61
 Wagner, Wilhelm Richard, 10, 18, 25-26,
 58-59, 76-78, 85, 93
 Watkins, Holly, 85
 Webb, Daniel, 5, 49
 Webern Anton, 92, 104
 Wendel, J.G., 71
 Wieck, Clara, 59, 73
 Wigley, Mark, 27, 102
 Wilde, Oscar, 49
 Willaert, Adrian, 56-57
 William, Lee, 21
 Williams, Owen, 22
 Winckelmann, Johann
 Joachim, 77
 100-101
 Winstanley, Thomas, 105
 Wittgenstein, Ludwig, 30, 33
 Wittkower, Rudolf, 37, 40,
 43-44
 Wölfflin, Heinrich, 69-70,
 73, 84
 Wordsworth, William, 50
 Wren, Christopher, 72
 Xenakis, Iannis, 52
 Zarlino, Gioseffo, 39, 56-57
 Zenghelis, Elia, 28
 Zevi, Bruno, 37, 41, 51,
 82-83, 92, 95, 41
 Žižek, Slavoj, 8, 68
 Zucchi, Cino, 61-62, 65

Bibliografia

- James Ackerman, *Ricordi della Nona Triennale De Divina Proporzione*, in Anna Chiara Cimoli, Fulvio Irace, *La divina proporzione. Triennale 1951*, Electa 2007.
- James Ackerman, *La Villa. Forma e ideologia*, Einaudi 2013 (1999).
- Joseph Addison, *The Pleasure of Imagination*, "Spectator" n. 411, 1712.
- Riccardo Allorto, *Il Pianoforte Classico*, Ricordi 2007.
- Reyner Banham, *The Perret Ascendancy*, "Architectural Review", n.760, 1960.
- Lucio Barbera, *La poetica della dissonanza*, In Alessandra Muntoni (a cura di), *Bruno Zevi per l'architettura, Atti del convegno internazionale di studi Roma, 14-15 marzo 2002. Aula Magna dell'Università degli studi di Roma "La Sapienza"*, Mancosu Editore 2005, p. 150.
- Lucio Barbera, Giorgio Nottoli, *Invenzioni a due voci*, in Alessandra Capanna, Fabio Cifariello Ciardi, Anna Irene Del Monaco, Maurizio Gabrieli, Luca Ribichini, Gianni Trovalusci (a cura di), *Musica & Architettura*, Nuova Cultura 2012.
- Lucio Barbera, *Cinque pezzi facili in onore di Ludovico Quaroni*, Edizioni Kappa 1989.
- Lucio Barbera, *Quaroni Brucia*, in O. Carpenzano e F. Toppetti (a cura di) *Modernocontemporaneo. Scritti in onore di Ludovico Quaroni*, Gangemi 2006.
- Lucio Barbera, *Prefazione*, in Andrea Bruschi, *Dominique Perrault, Immagini & materie*, Diagonale 2001.
- Luciano Berio, *Meditazione su di un cavallo a dondolo dodecafonico*, in Angela Ida De Benedictis (a cura di), *Luciano Berio. Scritti sulla musica*, Piccola Biblioteca Einaudi 2013.
- Luciano Berio, *Su Wagner*, in Angela Ida De Benedictis (a cura di), *Luciano Berio. Scritti sulla musica*, Piccola Biblioteca Einaudi 2013, p. 443.
- Luciano Berio, *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*, Einaudi 2006.
- Luciano Berio, *Darius Milhaud*, in Angela Ida De Benedictis, *Luciano Berio. Scritti sulla musica*, Einaudi 2013
- Luciano Berio, *Rendering (nota dell'autore)*, <http://www.lucianoberio.org/node/1447?1113584796=1>
- Marshall Berman, *All that is Solid Melts into Air*, Verso 1983.
- Mario Bortolotto, *Dopo una battaglia. Origini francesi del Novecento musicale*, Adelphi 1992.
- Mario Bortolotto, *Fase Seconda*, Adelphi 2008.
- Mario Bortolotto, *Corrispondenze*, Adelphi 2010.
- Mario Bortolotto, *Fogli Multicolori*, Adelphi 2013.
- Karla Britton, *The Poetic Economy of the Frame: The critical Stance of Auguste Perret*, "Journal of Architectural Education", pp. 176-184, 2001.
- Arnaldo Bruschi, *Introduzione alla storia dell'architettura. Considerazione sul metodo e sulla storia degli studi*, Mondadori Education 2012.
- Edmund Burke, *A philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, 1757.
- Roberto Calasso, *L'innominabile Attuale*, Capitolo *I turisti e i territori*, Adelphi 2017.
- Guido Canella, *Intervento*, in Anna Chiara Cimoli, Fulvio Irace, *La divina proporzione. Triennale 1951*, Electa 2007.
- Stefano Catucci, *Intervento/ Parte 6, Drammaturgie Snonore. Teatri del secondo Novecento*. 2013
<https://www.youtube.com/watch?v=wO2FbqWmTeU>
- Sergiu Celibidache, *Lezione di fenomenologia musicale, 1974*, RTSI. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=S9hvDv7OwRQ>
- Chiara Cimoli e Fulvio Irace, *La divina proporzione. Triennale 1951*, Electa 2007.
- Jean Louis Cohen, *The future of Architecture since 1889*, Phaidon 2011.
- Jean-Louis Cohen, *Lecture, L'invenzione di Frank Gehry*, Dipartimento di Architettura e Progetto, Roma, febbraio 2017.

Jean Louis Cohen, *Auguste Perret by Giovanni Fanelli and Roberto Gargiani*, in “Journal of the Society of Architectural Historians”, Vol. 52, n. 4, 1993.

Jean-Louis Cohen, *Intervista*, Archphoto, 12 aprile 2013. <https://www.youtube.com/watch?v=3mvHHf8Jq4>

Jean Louis Cohen, *Le Corbusier's Modulor and the Debate on Proportion in France*, “Architectural Histories”, 2(1), 2014.

Michael C. Corballis, *Dalla mano alla bocca. Le origini del linguaggio*, Cortina Raffaello 2008.

Peter Collins, *Concrete: The Vision of a New Architecture*, Faber and Faber 1959.

Philippe Daverio, *Concetto di moderno e contemporaneo nel XX secolo*, Lezione 1; <https://www.youtube.com/watch?v=LB7sqMEIECY>

Angela Ida De Benedictis (a cura di), *Luciano Berio. Scritti sulla musica*, Piccola Biblioteca Einaudi 2013.

Anna Irene Del Monaco, *Modernità Postantica. La Palazzina Furmanik di Mario De Renzi*, Nuova Cultura 2016.

Manuel De Landa, *A Thousand Years of Nonlinear History*, The MIT Press 1997.

Domenico De Masi, *Mappa Mundi*, BUR Rizzoli 2015.

Jeff Derksen, *After Euphoria*, JRP|Ringier 2013.

Agostino Di Scipio, *Ascoltare l'evento del suono. Note per una biopolitica della musica*, in Alessandra Capanna, Fabio Cifariello Ciardi, Anna Irene Del Monaco, Maurizio Gabrieli, Luca Ribichini, Gianni Trovalusci (a cura di), *Musica & Architettura*, Nuova Cultura 2012.

Gillo Dorfles, *Architetture ambigue. Dal neobarocco al postmoderno*, Dedalo 1984.

Gillo Dorfles, *La nostra epoca non ha più un gusto: viviamo nell'era dei moltissimi gusti*, <http://www.ilgiornale.it/news/gillo-dorfles-nostra-epoca-non-ha-pi-gusto-viviamo-nellera-1276082.html>

Gillo Dorfles, *L'incommensurabilità della scala musicale*, In Anna Chiara Cimoli, Fulvio Irace, *La divina proporzione. Triennale 1951*, Electa 2007.

Christopher Duggan, *Una grande, debole nazione*; <http://www.storiainrete.com/10880/stampa-italiana-2/10880/>

Peter Eisenman, *Crises*, Lecture Syracuse University 2013, <https://www.youtube.com/watch?v=qZFJX1jE9Oc>

Robin Evans, *The Projective Cast: Architecture and its Three Geometries*, MIT Press 2000.

Claudio Franzoni, *Il cielo e il marmo. Un'introduzione a Winckelmann*, In Johann J. Winckelmann, *Il bello nell'arte. La natura, gli antichi, la modernità*, Einaudi 2008 (1755).

John Frazer, *Parametric Computation History and Future*, In Patrik Schumacher (guest-editor), *Parametricism 2.0: Rethinking Architecture's Agenda for the 21st Century*, “Architectural Design”, 2016.

Gehry Frank, Eisenman Peter, Berke Deborah, *Round Table: In Honor of Zaha Hadid: A Conversation with Frank Gehry, Peter Eisenman and Deborah Berke – 11 april 2016*; <https://www.youtube.com/watch?v=x0itDZeBaUU>

Gustavo Giovannoni, *Questioni di Architettura*, Biblioteca d'Arte Editrice, Roma 1929, pubblicato come copia nel 1998 da Giorgio Muratore, *Per una nuova scuola*, 1998.

Clement Greenberg, *Towards a Newer Laocoon in Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, Charles Harrison & Paul Wood (a cura di), Wiley 2002.

Jürgen Habermas, *Modernity: an unfinished project*, in Jürgen Habermas, *Habermas and the Unfinished Project of Modernity*, Maurizio Passerin d'Entrèves and Seyla Benhabib (edited by), Cambridge, Polity Press, 1996. Reprinted by permission of The MIT Press and Polity Press.

Zaha Hadid, *Debating Fundamentals: Probing the Autopoiesis of Architecture - Part 10*, <https://www.youtube.com/watch?v=ds3OjjZH2k0&t=2101>

Louise Hibour (a cura di), *Edgard Varèse, Il suono organizzato*. Scritti sulla musica, Ricordi-LIM 2005.

Deborah Howard, *Sound and Space in Renaissance Venice: Architecture, Music, Acoustics* (with Laura Moretti), Yale University Press 2009.

Deborah Howard, *The Music Room in Early Modern France and Italy: Sound, Space and Object* (Proceedings of the British Academy 176), edited with Laura Moretti, Oxford University Press 2012.

Fulvio Irace, *La difficile proporzione*, in Anna Chiara Cimoli, Fulvio Irace, *La divina proporzione. Triennale 1951*, Electa 2007.

Fredric Jameson, *Architecture and the Critique of Ideology*, in K. Michael Hays (ed.), *Architecture Theory since 1968*, A Columbia Book of Architecture 1982.

Paul Klee, *Teoria della forma e della figurazione*, Feltrinelli (1956, tradotto in Italia nel 1959).

Rem Koolhaas, *Recent Work, In Preservation is overtaking us*, GSAAP Transcripts, 2009; <https://www.arch.columbia.edu/books/reader/6-preservation-is-overtaking-us#reader-anchor-1>

Rem Koolhaas, *Zaha Hadid was “a combination of beauty and strength” says Rem Koolhaas*, <https://www.dezeen.com/2016/04/01/rem-koolhaas-exclusive-interview-friendship-zaha-hadid-beauty-strength/>

Le Corbusier, *The Modulor*, Birkhäuser, 2004 (reprint), Original edition 1954.

Andre Leroi-Gourhan, *Il gesto e la parola*, Einaudi Paperbacks, 1977. Ristampa Mimesis 2018.

Laurence Libin, *Progresso, adattamento ed evoluzione degli strumenti musicali*, <http://users.unimi.it/musica/cons/libin.pdf>

Vittorio Locatelli, *Le Corbusier. La storia. La conservazione*, Franco Angeli 1990.

AA.VV., *Giovanni Michelucci, Architettura d'oggi. Testi e riproduzioni di Pier Luigi Nervi, Luigi Cosenza, Franco Marescotti, Gino Levi-Montalcini, Ludovico Quaroni, Giovanni Astengo*, Collezione del Viessesux 1955.

Massimo Mila, *Compagno Stravinsky*, BUR Rizzoli 2012.

Filip Modrzejewski, Monika Sznajderman, *Nostalgia. Saggi sul rimpianto del comunismo*, Bruno Mondadori 2003.

Franco Moretti, *Distant Reading*, Verso 2013.

Franco Moretti, *Il borghese: Tra storia e letteratura*, Einaudi 2017.

Sergio Pace, Michela Rosso, con Giulietta Fassino (a cura di), *Un maestro difficile: Auguste Perret e la cultura architettonica italiana*, GAM Torino 2003.

Giuseppe Pagano, Guarniero Daniel, *Architettura rurale italiana*, “Quaderni della Triennale”, Hoepli 1936.

Pierluigi Pellini, *Per una genealogia del modernismo*, 2016; http://www.leparoleelecose.it/?p=24737#_ftnref7:

Claude Perrault, *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens*, 1683.

Auguste Perret, *Contribution à une théorie de l'architecture*, Choice Pariz 1952.

Carlo Piccardi, *Maestri viennesi: Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert*, Verso e oltre, LIM 2012.

Wolf Prix, *Baroque Himmelb(l)au*, in Martina Kandeler-Fritsch, Thomas Kramer, *Get Off of My Cloud - Wolf D. Prix COOP HIMMELB(L)AU Texts 1968-2005*, Hatje Cantz Verlag, Ostfildern-Ruit 2005.

Paolo Portoghesi, *Roma Barocca*, Laterza 2002.

Antonio Prete, *Il pensiero della forma: stile, lingua, mondo*; <http://www.lucianoberio.org/il-pensiero-della-forma-stile-lingua-mondo>.

Ludovico Quaroni, *Saggio Introduttivo*, Bruno Taut, *La Corona della città (Die Stadtkrone)*, Mazzotta 1972.

Ludovico Quaroni, *Un progetto didattico*, “Casabella”, n. 520-521, 1986, p. 95.

Jean-Michel Rabaté, *1913 The Cradle of Modernism*, Blackwell 2007.

Augusto Roca De Amicis, *Intentio operis. Studi di storia nell'architettura*, Campisano Editore 2015.

Antonio Saggio, *Perché non voglio essere realista*, in Paola Gregory (a cura di), *Nuovo Realismo/Postmodernismo. Dibattito aperto fra architettura e filosofia*, Officina Edizioni 2016.

Antonio Saggio, *Nuove sostanze. L'informatica e il rinnovamento dell'architettura*, in “Il Progetto”, n. 6, gennaio 2000, pp. 32-35.

Antonino Saggio, *Lo strumento di Caravaggio*, Lulu 2010.

Antonino Saggio, *Datemi una Corda e Costruirò. Costruzione, Etica, Geometria e Information Technology*, Lulu 2015 (seconda edizione).

Antonino Saggio, *Prefazione*, in Fiamma Ficcadenti, Selenia Marinelli (a cura di), *Linee di Ricerca. Temi e Ricerche del dottorato in Architettura - Teorie e progetto 1986-2017*, Quaderni del Dottorato di Ricerca in Architettura - Teorie e progetto 2017.

Vincenzo Scamozzi, *L'idea della Architettura Universale*, Venezia 1615.

Vincent Scully, *The Earth, the Temple and the Gods*, Yale University Press 1979.

- Roger Scruton, *Beauty a very short introduction*, OUP Oxford 2011.
- Patrik Schumacher, *The Autopoiesis of Architecture*, Vol. 1, *A New Framework for Architecture*, John Wiley & Sons 2010.
- Patrik Schumacher, *The Autopoiesis of Architecture*, Vol. 2, *A New Agenda for Architecture*, John Wiley & Sons 2012.
- Salvatore Sciarrino, *Le figure della Musica da Beethoven a oggi*, Ricordi 2003.
- Ornella Selvafolta, 'Elogio dell' mano': Eugenio Battisti e la storia del 'modo di costruire', in "Arte Lombarda" Nuova Serie, No. 110/111 (3-4), pp. 149-154.
- Simon Shaw-Miller, *Thinking Through Construction: Notation-Composition-Event. The architecture of Music*, "AA Files", 2008.
- Carlo Sini, *L'architettura dell'esperienza*, in Paola Gregory (a cura di), *Nuovo Realismo/Posmodernismo. Dibattito aperto fra architettura e filosofia*, Officina Edizioni Roma 2016.
- Catherine Spellman and Karl Unglaub (a cura di), *Peter Smithson: Conversations with students. A space for our Generation*, Princeton Architectural Press 2011.
- Jeffrey Swann, *Classicismi/Postclassicismi*, Lezione 5 maggio 2010 per il ciclo della Scuola Normale Superiore; web site: <https://www.youtube.com/watch?v=AMmSOLiBiK4&t=6391s>
- Vieri Quilici e Ludovico Micara, *Il quartiere Anagnina di Ludovico Quaroni (1985)*, "L'architettura delle città. The Journal of the Scientific Society Ludovico Quaroni", n. 3, 2013, p. 129-154.
- Albert Thibaudet, *Le Tournoi du latin*, 1924.
- Albert Thibaudet, *Discussion sur le moderne*, 1920.
- Paul Valéry, *Pièces sur l'art*, Gallimard, Paris 1962.
- Valentina Valentini (a cura di), *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento*, Bulzoni 2012.
- Daniel Webb, *Observations on the Correspondence between Poetry and Music*, Dodsley 1769, ristampa in *Miscellanies*, 1802 da Thomas Winstanley.
- Rudolf Wittkower, *The Changing Concept of Proportion*, in "Daedalus", 1960, p. 199-215.
- Rudolf Wittkower, *The Architectural Principles on the Age of Humanism*, W.W. Norton, New York 1971.
- Bruno Zevi, *Una scuola da inventare ogni giorno*, "L'Espresso", 2 febbraio, 1958.
- Bruno Zevi, *I sistemi proporzionali sconfitti a Londra*, "L'architettura", v. 26, 1957.
- Slavoj Žižek, *L'oggetto sublime dell'ideologia*, Ponte alle grazie 2014 (1989).

Finito di stampare nel mese di settembre 2017
con tecnologia *print on demand*
presso il Centro Stampa “*Nuova Cultura*”
p.le Aldo Moro n. 5, 00185 Roma
www.nuovacultura.it
per ordini: ordini@nuovacultura.it

[Int_9788868129095_17x24bnpat_LM02]