



LE RACCOLTE
DEL COVILE

ROMANO GUARDINI
E I MOVIMENTI MODERNI

Breve viaggio all'origine di un disastro.



Numeri 624, 626, 627, 629, 636, 639.

FIRENZE
APRILE
MMXI

www.ilcovile.it



⇒ La cornice di copertina è ripresa da *Speculum peregrinarum quaestionum*, di Bartholomei Sibille, 1534.

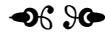
INDICE

	N°	pag
Cosa racconta un calice. STEFANO BORSELLI	624	1
La vana ricerca di un nuovo inizio. MARCO BALLINI		4
Un calice del 1998. CIRO LOMONTE		6
La scacchiera degli stili architettonici. NIKOS A. SALINGAROS		13
I Wanderwogel. ARMANDO ERMINI	626	1
«Wotan» di C.G.Jung		6
«Mit brennender Sorge» lettera enciclica del Sommo Pontefice Pio XI		7
La Reggenza del Carnaro. SALVATORE CALASSO	627	1
Movimenti moderni. Bilancio. ARMANDO ERMINI		13
Quale idea di Chiesa nelle chiese contemporanee. CIRO LOMONTE	629	1
Il “fatto nuovo” in Romano Guardini. LUIGI CODEMO	636	1
Schwarz e Guardini: dal realismo all’analogia simbolica. FRANCESCO COLAFEMMINA		4
Il genius loci cristiano. CIRO LOMONTE		6
Rudolf Schwarz e la sua ricezione negli Stati Uniti. STEVEN J SCHLOEDER		7
Riletture. STEFANO BORSELLI	639	1
L’enigma dell’Occidente. ALMANACCO ROMANO		3
Psicoanalisi dell’ateologia ultramoderna. PIERO VASSALLO		4
La filosofia del frammento e H.P. Lovecraft. RICCARDO DE BENEDETTI		8
Prefazione allo spirito della liturgia. LUIGI CODEMO		10
Infortunio alla Stazione Termini. GABRIELLA ROUF	645	1
Romano Guardini e la Tecnica. ARMANDO ERMINI		4

GUARDINI - SCHWARZ

APRIAMO IL DISCORSO

Breve viaggio all'origine di un disastro.



SPECIALE MOVIMENTI MODERNI I

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

 Cosa racconta un calice.

DI STEFANO BORSELLI

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

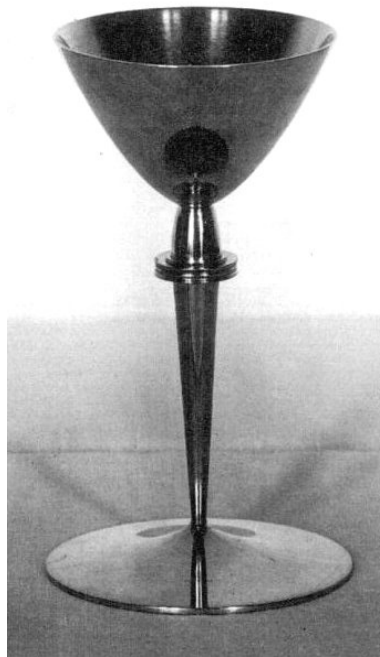
MARIA ANTONIETTA CRIPPA¹.

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

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

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

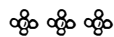
va Schwarz così tanto da farglielo ritenere “la sua prima chiesa”. Con tutta probabilità si tratta di una qualità negativa, di ciò che nel calice *non c'è*: nessuna figura né ornamento, nessun dialogo con la tradizione formale e manifatturiera precedente (e futura, confidiamo, come illustra **Ciro Lomonte**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



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

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

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



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

STEFANO BORSELLI



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



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



X secolo. Calice dei Patriarchi.



XII secolo. Calice del Tau, Cattedrale di Reims .



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



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



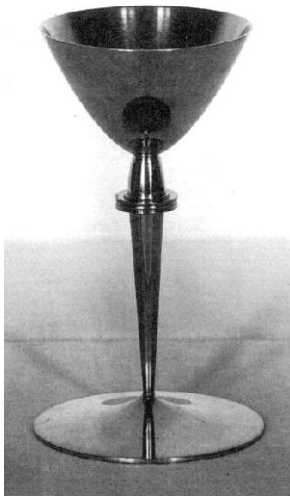
XVIII secolo. Calice del Cardinale Enrico Stuart, Vaticano.



XIV secolo. Calice fuso da Casimiro III di Polonia.



XIX secolo. Calice di Pio IX.



1920. Calice di Rudolf Schwarz.



1998. Calice in argento e oro. Argenteria siciliana.



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

* La vana ricerca di un nuovo inizio.

DI MARCO BALLINI

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

MARCO BALLINI



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



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

Un calice del 1998.

DI CIRO LOMONTE

Il sangue di Orvieto.

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

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

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

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

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

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

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

♣ Il sangue sulle creature alate.

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

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

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

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



Sagrada Família, facciata della Natività, particolare del pellicano.

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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



Particolare dell'affresco (foto di Guido Santoro).

♣ Il calice della quarta goccia.

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



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

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

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

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

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

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

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

Il nostro proposito era quello di rappre-

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

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

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

⁸ *Ibidem*, p. 146.

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

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

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



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

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

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



La pisside aperta (foto di Guido Santoro).

✿ Riscoprire il trascendente attraverso le cose più materiali.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

CIRO LOMONTE



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

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

La scacchiera degli Stili Architettonici.

DI NIKOS A. SALINGAROS

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

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



I. IL DIBATTITO SUGLI STILI ARCHITETTONICI

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

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

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

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



2. IL MODELLO SCACCHIERA NEL PARCHEGGIO

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

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

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

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

stili vivi da aggiungere alla classificazione.

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



3. STILI ARCHITETTONICI FUORI DELLA SCACCHIERA

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

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

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

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



4. ANALOGIA TRA SCACCHIERA E LA TERRA

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

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

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

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

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



5. IL TERRORE DELLA CREATIVITÀ ARCHITETTONICA

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

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

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

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

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

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

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

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



6. ARCHITETTURA CONTRO L'UMANITÀ

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

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

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

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



7. LA NEUROFISIOLOGIA PLASMA L'ARCHITETTURA TRADIZIONALE

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

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

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



8. BIOFILIA E SALUTE

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

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

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



9. LA VITA COME CENTRO DELL'UNIVERSO

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

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

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

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

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



10. CONCLUSIONE: RAPPRESENTARE GLI STILI

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

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

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

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

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

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

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

NIKOS A. SALINGAROS



Bibliografia

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

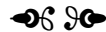
Léon Krier, *Architettura: Scelta o Fatalità*, Laterza, Roma, 1995.

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

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

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

LA VANA RICERCA DI UN NUOVO INIZIO I WANDERVOGEL E IL RITORNO DI WOTAN



SPECIALE MOVIMENTI MODERNI 2

A CURA DI ARMANDO ERMINI

Come annunciato nel N° 624, il primo di questa serie, apriamo la riflessione-documentazione su quello che è stato il primo dei "movimenti", il cui ruolo nella formazione della ultima modernità è stato finora sottovalutato se non misconosciuto. La rassegna storica continuerà nel prossimo speciale.

Indice

- p. 1 I Wandervogel (Armando Ermini)
p. 6 da "Wotan" (Carl Gustav Jung)
p. 7 da "Mit brennender sorge" (Pio XI)

p.2,3,4 brani da "Da Potsdam a Mosca"
(Margarete Buber Neumann)

I Wandervogel¹

DI ARMANDO ERMINI

Il movimento giovanile dei Wandervogel (letteralmente L'uccello migratore) nacque ufficialmente nel 1901, preceduto, nel decennio precedente, da più gruppi di giovani riunitisi intorno a diversi centri d'interesse (semplici riunioni di amici, circoli di lettori, circoli di autori riferentisi a varie riviste). Si trattava di minoranze della borghesia colta, nate come risposta alle crisi e alle trasformazioni sociali ed intellettuali di un'epoca

¹ La gran parte di questa breve storia dei Wandervogel, ivi compresi i corsivi, è tratta dal volume di Winfried Mogge, *I Wandervogel: una generazione perduta*, Edizioni Socrates 1999.

di elevata industrializzazione. Critiche nei confronti della cultura contemporanea, si proponevano di modificare gli stili di vita e i metodi pedagogici del tempo. Punto di partenza principale fu il liceo Steglitz di Berlino, dove gruppi di studenti iniziarono a fare delle escursioni sotto la direzione di guide solo di poco più vecchie di loro (significativamente, la sottodenominazione dei Wandervogel era "Comitato per le gite scolastiche"). Nel 1904 l'associazione si divise in varie leghe in concorrenza fra di loro (il Vecchio Wandervogel, il Giovane Wandervogel, la Lega tedesca dei Wandervogel e il Wandervogel di Steglitz), le quali si riunificarono tuttavia nel 1912 nell'associazione registrata denominata "Wandervogel e V.", dove la lettera V sta appunto per *eingetragener Verein* (società registrata).

Contemporaneamente sorsero altri movimenti giovanili, come ad esempio quello degli studenti delle scuole superiori di Amburgo denominatosi



Il simbolo dei Wandervogel
(disegnato da H. Pfeiffer, 1909)



Wanderverein, in aperto contrasto con le tradizionali associazioni studentesche alle quali contestavano l'imitazione del mondo relazionale universitario e adulto in genere, o come le così dette "Libere schiere accademiche".

Si trattava, nel complesso, di un insieme magmatico di movimenti, alcuni dei quali nati anche da scissioni dalle vecchie associazioni giovanili ecclesiastiche e paramilitari. Sempre pronte a scomporsi e ricomporsi, avevano però tutte un denominatore comune, di *antagonismo e di rivolta nei confronti della rigida società guglielmina, del "pantano borghese e dell'associazionismo", dei sistemi pedagogici del mondo dei "vecchi"*.

Nel 1913 si svolse un grande convegno ²sull'Alto Meissner denominato "Giornata della libera gioventù tedesca", a cui parteciparono delegazioni di tutte le associazioni giovanili. Venne elaborato un manifesto programmatico che non si proponeva di indicare ingegnerie sociali o di riforma delle strutture sociali, ma esprimeva piuttosto un generico stato d'animo che accomunava molti strati della popolazione giovanile. Vi si legge: "La libera gioventù tedesca intende plasmare la propria vita secondo la propria determinazione, la propria responsabilità, la propria verità interiore".

Al di là delle differenze, tutti i gruppi Wandervogel si riconoscevano in alcuni elementi unici: nella partecipazione egualitaria di maschi e femmine, nella riscoperta della canzone popolare e della danza, nella valorizzazione del corpo nudo e delle attività sportive all'aria aperta, nella liberatoria esperienza di sé all'interno del gruppo comunitario che volutamente voleva distaccarsi dagli istituti ufficiali di socializzazione quali scuola e famiglia, in un modo di entrare in contatto con la natura tramite il viaggio e le escursioni di gruppo effettuate con modalità differenti dai tradizionali viaggi economici, e in un certo modo di vestire.

L'evoluzione nel tempo di queste caratteristi-

² I raduni federali erano il punto culminante e più significativo della vita dei gruppi giovanili. Musiche, danze, giochi, sport, discussioni, manifestazioni di diverso genere tramite le quali i partecipanti si identificavano col gruppo dei coetanei e contemporaneamente marcano la distanza dagli adulti.



Ci si sforzava innanzitutto di differenziarsi dall'altra gente nel comportamento, nel linguaggio e nell'aspetto. Naturalmente ci si dava del tu e ogni volta che ci si incontrava ci si scrollava le mani con un impeto da far scricchiolare le giunture; si cercava di evitare ogni forma di cortesia borghese. Si camminava per le strade cantando a squarciagola, si ballava nelle piazze e si pernottava nel bosco o nei fienili. Un buon Wandervogel era in gamba; in viaggio non si camminava ma si zoccolava, se lo si faceva in misura superiore all'ordinario si divoravano i chilometri. L'abbigliamento usato nelle escursioni veniva chiamato *divisa* e la sede del gruppo locale era un *nido*. I balli moderni e le canzonette erano all'indice. Li si riteneva incompatibili con lo spirito del movimento giovanile che nei suoi aspetti essenziali era popolare-romantico. Anche la rinascita del ballo e soprattutto della canzone popolare – avvenuta poco prima dello scoppio del conflitto mondiale – rimarrà legata per sempre al movimento giovanile.

Margarete Buber Neumann (*Da Potsdam a Mosca*, Milano, Il Saggiatore, 1966)

che, dalla nascita fino alla fine del movimento nel 1933³, quando i gruppi Wandervogel confluirono, o furono costretti a farlo, nell'unica associazione ammessa, la HitlerJugend, ci aiutano a capire le trasformazioni e le direzioni di marcia del movimento giovanile. "Quel libero girovagare divenne una marcia ordinata, la canzone popolare divenne canzone di lotta, il rifugio notturno nei fienili si tramutò in campeggi di tende perfettamente organizzati", mentre alla fine degli anni venti i gruppi

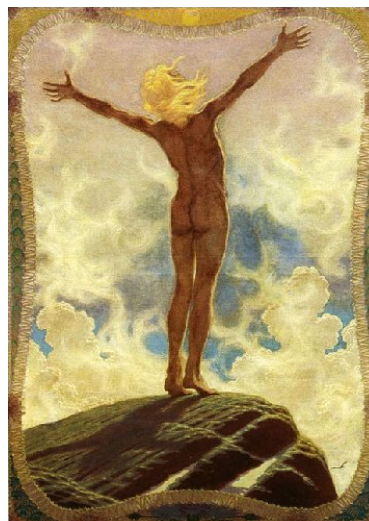
³ Da quel momento i simboli e i costumi originari dei Wandervogel tornarono ad essere la forma espressiva, peraltro illegale, di piccoli gruppi d'opposizione al nazionalsocialismo in nome dell'autodeterminazione giovanile.

avevano in genere assunto la forma rigida delle Leghe, ordinate gerarchicamente e disciplinate, in contrasto con l'originario spirito dell'“errante”, come si può vedere nelle immagini fotografiche dell'ultimo importante convegno dei movimenti giovanili prima dell'avvento del Nazismo che si tenne nel giugno del 1933, il “campo di Munster” della Lega Pantedesca.



Il modo di vestire è particolarmente indicativo delle successive trasformazioni del movimento. Le prime foto dei Wandervogel ritraggono studenti che ancora indossano la divisa della scuola di appartenenza; successivamente esplose, per così dire, un modo di vestire molto più libero: “i ragazzi con pantaloni alla zuava e camicciotti o larghi mantelli, le ragazze con vestiti “cuciti da sé” o “abiti da viaggio” (in sintonia con gli appellativi che i wandervogel si attribuivano, di “baccanti” o “chierici vaganti”.n.d.r); e “tra loro distinti professionisti e artisti in loden, riformatori con lunga barba e ogni genere di profeti in costumi pittoreschi”. Verso la fine dell'esperienza, però, e in concomitanza con la trasformazione sul piano organizzativo, riappaiono le divise concepite come uniformi. In ogni caso quello stile d'abbigliamento libero e inizialmente anticonformista si diffuse rapidamente in strati sociali più ampi della gioventù in senso stretto, anche in conseguenza della scoperta da parte dell'industria tessile e del commercio, di un promettente mercato. Abbigliamento e modo di comportarsi in stile Wandervogel si mantennero durante tutto il periodo della Repubblica di Weimar sia pure in concomitanza, e come abbiamo visto in contaminazione, col risorgente spirito militarista.

Tornando alla storia cronologica dei Wandervogel, un importante punto di frattura fu costi-



Fidus, *Lichtgebet* 1922.

L'icona del movimento giovanile tedesco è *La preghiera alla luce* di Fidus. La prima versione fu realizzata nel 1908 ed è imputabile alla forte domanda che l'artista lo abbia ripreso più volte. La versione finale, del 1938, fu acquistata da Martin Bormann.

www.ak190x.de/Information/Kuenstler/Fidus/Fidus.htm



Fidus (Hugo Höppener 1868-1948).

“La sua arte era notevolmente personale e inimitabile, tuttavia assai vasta fu la sua influenza: a partire dagli inizi del nuovo secolo, punte o poche furono le pubblicazioni nazional-patriottiche che non pubblicassero, prima o poi, riproduzioni delle sue opere. Ma Fidus era popolare soprattutto tra i giovani, suoi grandi ammiratori, che riempivano i propri giornali con riproduzioni dei suoi quadri. In Fidus si combinava l'amore per il Völk e la natura, e l'interesse per l'occultismo nella sua accezione teosofica. [...] i nazisti, pur rifiutando l'estetica spiritica di Fidus, ne adottarono entusiasticamente i prototipi ariani.”

Georg L. Mosse *Le origini culturali del Terzo Reich*,
Il Saggiatore, Milano, 1968.



tuito dallo scoppio della Grande Guerra, che ne decimò la leadership. Al ritorno della pace, nel 1918, si riprese a discutere di come si potesse vivere e agire in modo nuovo in un mondo sconvolto rispetto a pochi anni prima. Nacquero così, accanto ai ricostituiti gruppi Wandervogel, altre associazioni come quelle dei "Giovani adulti" che si autodefinivano le "cellule germinali" da cui sarebbero rinati "il popolo" e la "comunità", e si sviluppò la cultura dell'associazionismo tipica della Repubblica di Weimar. Gli stessi Wandervogel tentarono nel 1918 ma con scarso successo, di strutturarsi in organizzazione cooperativa che funzionava da Ufficio di collocamento, Cooperativa edilizia, assistenza legale, casa editrice etc.

Rispetto alla società civile, due sono le cose importanti da sottolineare. La prima è che forse per la prima volta i giovani percepivano se stessi come comunità filosoficamente separata dalla società degli adulti, portatrice di istanze di rinnovamento dell'intera società. Oltre la ineluttabile transitorietà dell'età in cui si è giovani, la gioventù credeva in se stessa come elemento di "progresso" e di cambiamento del costume sociale complessivo. Il secondo elemento da sottolineare è che, al di là di qualche ostilità da parte dei settori più tradizionalisti, i Wandervogel potevano godere della benevolenza degli adulti, se non di un vero e proprio appoggio da parte delle famiglie e degli insegnanti progressisti, che arrivarono a fondare i "consigli dei genitori e degli amici" con lo scopo di tutelare l'associazionismo giovanile anche dal punto di vista giuridico.

Un cenno a parte merita, infine, il particolare rapporto dei Wandervogel con la fotografia e con l'arte in genere. L'archivio del loro fotografo "ufficiale", Julius Gross, costituisce una vera miniera di informazioni sul modo di concepire il mondo di quei giovani, sia per il tipo di contenuti e inquadrature, sia per le corrispettive "omissioni". C'è in esso sia il rifiuto del "vecchiume accademico e della vecchia pittura da atelier", sia la diffidenza per le esperienze artistiche "estreme" dei cubisti e dei futuristi, il che tuttavia non impedì loro di ospitare su riviste del movimento come *Junge Menschen*, gli artisti del movimento *die Brücke* e quelli della *Bauhaus*. Nel complesso si



1921. Un gruppo di Wandervögel al castello di Ludwigsstein.

Il programma prevedeva anche che il corpo ritrovasse la strada capace di riavvicinarlo alla natura. Sussisteva l'obbligo di vivere naturalmente e noi ne traevamo le conseguenze nel nostro modo di vestirci. Nessuna ragazza che facesse parte dell'organizzazione del Wandervogel poteva più costringersi in un corsetto o in scarpe dai tacchi alti o addirittura ondularsi artificialmente i capelli. Ci si vestiva in foggia greca, al collo si portavano file di perline di legno colorato e ai piedi sandali piatti chiamate ciabatte di Gesù. I giovani si facevano crescere i capelli e sostituivano gli abiti borghesi con giacchette colorate e calzoncini corti. Si spreca molto tempo in riflessioni riguardanti una dieta che fosse veramente naturale; ci furono contrapposizioni tra chi sosteneva cibi crudi e chi cotti, tra vegetariani e assertori dei pasti misti! Interi gruppi [...] si dedicarono anima e corpo a questo culto della dieta e della purezza. Dell'adorazione del corpo faceva parte anche il nudismo cui ci si dedicava non appena se ne presentava l'occasione.

Margarete Buber Neumann



trattava di "linguaggi e criteri di giudizio di matrice borghese, improntati ad una concezione progressista dell'arte, tipica di uno strato sociale che fruiva dell'arte come 'libero atto creativo dello spirito', come manifestazione della 'genialità umana'." Nella

fotografia tutto ciò si traduceva in inquadrature che escludevano i particolari più “spiacevoli” (ad esempio, la realtà umana e delle città tedesche distrutte nella Grande Guerra non furono mai soggetti fotografati dai Wandervogel), e rappresentavano piuttosto il mondo auspicabile, “un mondo che si voleva senza guerra e senza distruzione, senza disoccupazione e senza povertà, senza grandi città e paesaggi industriali”.⁴ Tanto che alcuni critici usciti dalle file dello stesso movimento accusarono i Wandervogel di romanticismo irrazionale, di nostalgia e di atteggiamento intimistico e allo stesso tempo esaltato. Non deve sfuggire infine il fatto significativo, testimoniato da un archivio fotografico che riunisce sotto lo stesso nome di “immagini della vita dei Wandervogel” le diverse realtà delle origini e della conclusione del movimento, che la gran parte di quei giovani non avvertirono fratture significative in quei mutamenti che pure li portarono a confluire in massa nelle associazioni nazionalsocialiste.

ARMANDO ERMINI



Fidus *Pax Vobiscum* 1910

L'opera irride a papa Leone XIII in nome della “liberazione sessuale”. L'originale fu acquistato da Hitler.

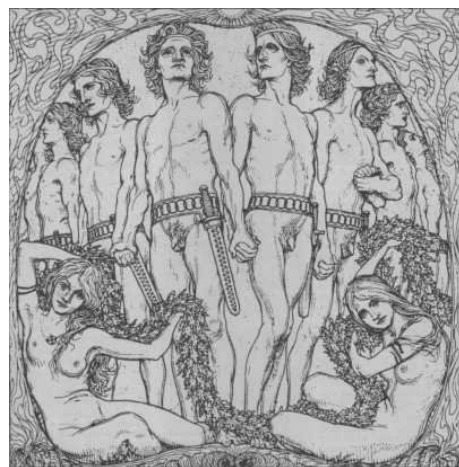
⁴ La polemica contro l'industrialismo è una costante del movimento, così come l'idea che l'uomo potesse ancora salvarsi solo individuando nuove forme di comunità in armonia con la natura. In occasione del raduno dell'Alto Meissner, il filosofo Ludwig Klages scrive fra l'altro in *Uomo e terra* “con il pretesto dell'utile, dello sviluppo economico, della cultura, in realtà si vuole distruggere la vita, in tutte le forme in cui essa si presenta [...] su tutto il paesaggio si stende, deturpandolo, la patina dell'industrialismo, e tutto ciò che ancora è rimasto di vivo viene degradato, come animale da macello ridotto a pura merce, in balia dello sfruttamento razionale”.



Fidus, *Im Tempel der Zweieinbeit* (Nel Tempio del due-in-uno), 1914, cartolina postale.

Eravamo giovani che non comprendevamo che si stava cominciando a bistrattare la vecchia tradizione tedesca che ci veniva presentata in forma romanticizzata e mal compresa. In un primo tempo non vedemmo neppure quanto vi era di artificioso nella cultura del movimento giovanile; eravamo troppo occupati a cantare, a passeggiare, a saltare sopra i fuochi del solstizio d'estate. E ci volle parecchio tempo perché dai ciocchi che alimentavano questi fuochi anch'io sentissi salire un altro fumo, meno profumato, quello di un misticismo germanizzante che distruggeva alla radice la spinta progressista del movimento giovanile, e che sotto certi aspetti ne fece il precursore di un movimento più tardi il quale, senza alcuno scrupolo, del nostro movimento avrebbe ripreso il vocabolario e i vaghi ideali, non per liberare la gioventù tedesca ma per distruggerla.

Margarete Buber Neumann



Fidus, *Wandervogel*



Wotan. (1936)

DI CARL GUSTAV JUNG

I brani sono tratti da *La Dimensione Psicica*, a cura di Luigi Aurigemma, Torino ©1972. Traduzione di Elena Schanzer. Prima edizione in *Neue Schweizer Rundschau* (Zurigo). n.s., III (marzo 1936).

[...] Ma che in un paese veramente civile che si pensava avesse già da un pezzo superato il Medioevo, un antico dio della tempesta e dell'ebbrezza, cioè quel Wotan che da tanto tempo era andato storicamente a riposo, potesse ridestarsi a una nuova attività come un vulcano spento, questo è più che strano: è addirittura eccezionale. Come noto, quel dio nacque nel movimento giovanile tedesco e fu onorato, fin dall'inizio della sua resurrezione, con sacrifici cruenti di pecore. Erano quei giovanotti biondi (talvolta anche ragazze) che, armati di zaino e di chitarra, si vedevano aggirarsi instancabili su tutte le strade d'Europa, da Capo Nord alla Sicilia, i fedeli seguaci del dio errabondo.

Più tardi, verso la fine della Repubblica di Weimar, si diedero al vagabondaggio le migliaia e migliaia di disoccupati che si incontravano dovunque erranti senza meta. Nel 1933 non si girovagava più, si marciava a centinaia di migliaia, dai bambinelli di cinque anni ai veterani. Il movimento hitleriano mise letteralmente in piedi l'intera Germania, dando vita allo spettacolo di una nazione che migrava segnando il passo. Wotan, il viandante, si era destato. Lo si poteva vedere nella sala di adunanze di una setta della Germania settentrionale formata da gente modesta, raffigu-



Wotan (Odino) a cavallo di Sleipnir in un manoscritto islandese del XVIII secolo.



Nella storica disputa Antiqua-Fraktur i Wandervogel furono dalla parte dell'Antiqua. Vedi *Il Covile* N° 613
I caratteri Fraktur e l'anima tedesca.

rato come un Cristo un po' imbarazzato, seduto su un cavallo bianco.

Non so se queste persone fossero al corrente della primigenia parentela di Wotan con le figure del Cristo e di Dionisio; è probabile di no. In un primo tempo Wotan, l'instancabile viandante, il metturale che va suscitando qua e là litigi e operando magie, fu trasformato dal cristianesimo in un demonio; non era più che un fuoco fatuo nelle notti di tempesta, un cacciatore spettrale accompagnato dal suo seguito e, anche questo, soltanto in tradizioni locali, che si andavano sempre più affievolendo. Fu la figura di Aasvero, sorta nel Medioevo, quella che assunse la parte del viandante senza pace; si tratta di una saga cristiana, non giudea: il motivo del viandante che non ha accettato Cristo fu proiettato sugli ebrei (così di solito ritroviamo negli altri i nostri contenuti diventati inconsci).

In tutti i casi la coincidenza dell'antisemitismo con il risveglio di Wotan è una finezza psicologica che forse vale la pena di ricordare. I giovani che celebravano il solstizio non furono i soli a percepire quel fruscio nella foresta primigenia dell'inconscio; esso era già stato intuito profeticamente anche da Nietzsche, Schuler, Stefan George, Klages. La civiltà renana e del territorio a sud del Meno non può certo liberarsi con facilità dall'engramma classico; ragion per cui si richiama volentieri (appoggiandosi ai prototipi classici),

all'antica ebbrezza e all'antica esaltazione, cioè a Dioniso, *puer aeternus* ed Eros cosmogonico.


Senza dubbio alcuno ciò è più corrispondente alla mentalità classica di quanto non sia Wotan, il quale però costituirebbe un riferimento più esatto. Egli è infatti un dio d'impeto e di bufera, un infuriare di passioni e di ardore guerriero; è per di più un potente incantatore e illusionista, versato in tutti i segreti della natura occulta. [...]

Nel suo *Reich ohne Raum*, Bruno Goetz lesse il segreto di eventi che sarebbero accaduti in Germania, sotto forma di una strana visione. Quel piccolo libro mi colpì allora come una previsione

del tempo tedesco, e l'ho tenuto sempre presente. Esso intuisce il contrasto esistente fra il regno delle idee e quello della vita, tra il gemino dio della tempesta e del segreto fantasticare, che scomparve quando caddero le sue querce e ritorna quando il Dio dei cristiani si rivela troppo debole per salvare la cristianità dalla strage fratricida. Allorché a Roma il Santo Padre, privo di ogni potere, non ebbe che Dio cui rivolgersi in favore del *grex segregatus*, rise il vecchio cacciatore monocolo sul limitare della foresta germanica, e sellò Sleipnir.

CARL GUSTAV JUNG



 **M**it brennender Sorge –
Con accesa preoccupazione. (1937)

LETTERA ENCICLICA DEL SOMMO PONTEFICE PIO XI

[...] Chi, con indeterminatezza panteistica, identifica Dio con l'universo, materializzando Dio nel mondo e deificando il mondo in Dio, non appartiene ai veri credenti.

Né è tale chi, seguendo una sedicente concezione precristiana dell'antico germanesimo, pone in luogo del Dio personale il fato tetro e impersonale, rinnegando la sapienza divina e la sua provvidenza, la quale «con forza e dolcezza domina da un'estremità all'altra del mondo» e tutto dirige a buon fine. Un simile uomo non può pretendere di essere annoverato fra i veri credenti.

Se la razza o il popolo, se lo Stato o una sua determinata forma, se i rappresentanti del potere statale o altri elementi fondamentali della società umana hanno nell'ordine naturale un posto essenziale e degno di rispetto; chi peraltro li distacca da questa scala di valori terreni, elevandoli a suprema norma di tutto, anche dei valori religiosi e, divinizzandoli con culto idolatrico, perverte e falsifica l'ordine, da Dio creato e imposto, è lontano dalla vera fede in Dio e da una concezione della vita ad essa conforme. [...]

♣ ALLA GIOVENTÙ.

Rappresentanti di Colui che nell'Evangelo disse ad un giovane: «Se vuoi entrare nella vita eterna, osserva i comandamenti», Noi indirizziamo una parola particolarmente paterna alla gioventù.

Da mille bocche viene oggi ripetuto al vostro orecchio un Evangelo che non è stato rivelato dal Padre celeste; migliaia di penne scrivono a servizio di una larva di cristianesimo, che non è il Cristianesimo di Cristo. Tipografia e radio vi inondano giornalmente con produzioni di contenuto avverso alla fede e alla Chiesa, e, senza alcun riguardo e rispetto, assaltano ciò che per voi deve essere sacro e santo. Sappiamo che moltissimi tra voi, a causa dell'attaccamento alla fede e alla Chiesa e dell'appartenenza ad associazioni religiose, tutelate dal Concordato, hanno dovuto e devono attraversare periodi tenebrosi di misconoscimento, di sospetto, di vituperio, di accusa di antipatriottismo, di molteplici danni nella loro vita professionale e sociale. E ben sappiamo come molti ignoti soldati di Cristo si trovano nelle vostre file, che con cuore affranto, ma a testa alta, sopportano la loro sorte e trovano conforto solo nel pensiero che soffrono contumelie nel nome di Gesù.

Ed oggi, che incombono nuovi pericoli e nuove tensioni, Noi diciamo a questa gioventù: «Se alcuno vi volesse annunziare un Evangelo diverso da quello che avete ricevuto sulle ginocchia di una pia madre, dalle labbra di un padre credente, dall'insegnamento di un educatore fedele a Dio e alla sua Chiesa, costui sia anatema». [...]

Nessuno pensa di porre alla gioventù tedesca pietre di inciampo sul cammino, che dovrebbe condurre all'attuazione di una vera unità nazionale e fomentare un nobile amore per la libertà e una incrollabile devozione alla patria. Quello contro cui Noi Ci opponiamo, e Ci dobbiamo opporre, è il contrasto voluto e sistematicamente inasprito, mediante il quale si separano queste finalità educative da quelle religiose. Perciò Noi diciamo a questa gioventù: cantate i vostri inni di libertà, ma non dimenticate che la vera libertà è la libertà dei figli di Dio. Non permettete che la nobiltà di questa insostituibile libertà scompaia

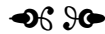
nei ceppi servili del peccato e della concupiscenza. A chi canta l'inno della fedeltà alla patria terrena non è lecito divenire transfuga e traditore con l'infedeltà al suo Dio, alla sua Chiesa e alla sua patria eterna. Vi parlano molto di grandezza eroica, contrapponendola volutamente e falsamente all'umiltà e alla pazienza evangelica; ma perché vi nascondono che si dà anche un eroismo nella lotta morale? e che la conservazione della purezza battesimale rappresenta un'azione eroica, che dovrebbe essere apprezzata meritevolmente nel campo sia religioso sia naturale? Vi parlano delle fragilità umane nella storia della Chiesa; ma perché vi nascondono le grandi gesta, che l'accompagnarono attraverso i secoli, i santi che essa ha prodotto, il vantaggio che provenne alla cultura occidentale dall'unione vitale tra questa Chiesa e il vostro popolo? Vi parlano molto di esercizi sportivi, i quali, usati secondo una ben intesa misura, danno una gagliardia fisica, che è un beneficio per la gioventù. Ma ad essi viene assegnata oggi spesso un'estensione, che non tiene conto né della formazione integrale e armonica del corpo e dello spirito, né della conveniente cura della vita di famiglia, né del comandamento di santificare il giorno del Signore. Con un'indifferenza, che confina col disprezzo, si toglie al giorno del Signore il suo carattere sacro e raccolto, che corrisponde alla migliore tradizione tedesca. Attendiamo fiduciosi dai giovani tedeschi cattolici che essi, nel difficile ambiente delle organizzazioni obbligatorie dello Stato, rivendichino esplicitamente il loro diritto a santificare cristianamente il giorno del Signore, che la cura di irrobustire il corpo non faccia loro dimenticare la loro anima immortale, che non si lascino sopraffare dal male e cerchino piuttosto di vincere il male col bene, che quale loro altissima e nobilissima meta ritengano quella di conquistare la corona della vittoria nello stadio della vita eterna. [...]

Dato in Vaticano, nella Domenica
di Passione, 14 marzo 1937.

PIUS PP. XI




LA VANA RICERCA DI UN NUOVO INIZIO DAL CARNARO A WOODSTOCK



SPECIALE MOVIMENTI MODERNI 3

TESTI DI SALVATORE CALASSO E ARMANDO ERMINI

Con questo numero si conclude la parte storica sui movimenti giovanili. Nel prossimo torneremo sul tema iniziale: il rapporto Guardini-Schwarz e l'architettura religiosa. 

Indice

- p. 1 La Reggenza del Carnaro (Salvatore Calasso)
p. 13 Movimenti moderni. Bilancio. (Armando Ermini)

La Reggenza del Carnaro.

Uno stato di quarta rivoluzione.

DI SALVATORE CALASSO

Fonte e © : *Cultura&Identità-Rivista di studi conservatori*,
anno II, n°6, luglio-agosto 2010.

Una delle pagine più eluse e trascurate della storia italiana è senz'altro quella riguardante l'Impresa di Fiume. Si tratta di un fatto avvenuto, esattamente, un novantennio fa e di durata limitata (settembre 1919 – dicembre 1920), che negli ultimi anni si sta suscitando l'interesse degli studiosi e una sua valorizzazione politico-culturale a destra e, soprattutto, a sinistra, per quanto riguarda gli aspetti "libertari" presenti in quella stagione rivoluzionaria.

L'impresa di Fiume non fu una questione legata esclusivamente all'ambito nazionalistico e

della destra in genere, anche se non si può negare l'influenza notevole esercitata dai circoli nazionalistici in questa vicenda, bensì coinvolse in forme diverse tutto quel coacervo di forze eterogenee fuoriuscite dalla prima guerra mondiale. Leone Kocknitzky (1892-1965) nel suo *La quinta stagione o i centauri di Fiume* elenca:

«nazionalisti e internazionalisti, monarchici e repubblicani, conservatori e sindacalisti, clericali e anarchici, imperialisti e comunisti»¹.

Fu questa concentrazione che fece di Fiume un "melting pot" culturale *ante litteram*. E fu proprio Gabriele D'Annunzio (1863-1938) l'elemento carismatico in grado di coagulare e mantenere gli equilibri in un ambito così vasto e diversificato di personalità e ideologie.

Essa, si pone in quel magma rivoluzionario, che fu il primo dopoguerra del Novecento, caratterizzato dalla dissoluzione dell'Impero Austro-ungarico, che affondava le sue radici in quel Sacro Romano Impero, nato nella notte di Natale dell'800, il quale era l'incarnazione po-

¹ Leone Kochnitzky, *La quinta stagione o i centauri di Fiume*, nota e traduzione dal manoscritto francese di Alberto Lucchini, Zanichelli, Bologna, 1922, p. 60.

litica della Cristianità, e dalla Rivoluzione russa, scoppiata nel 1917, e che dava origine a una forma di Stato nuovo, lo Stato totalitario socialista, con il compito di creare l'uomo nuovo, l'uomo socialista. Questa novità politica influenzerà gran parte degli Stati europei, che, pur assumendo delle connotazioni ideologiche opposte a quella socialcomunista, ne riprenderanno i caratteri totalitari, dando inizio alla stagione dei totalitarismi.

All'interno di questi rivolgimenti epocali si situa l'impresa fiumana. Essa rappresenta molto di più di quello per cui normalmente viene ricordata nei libri di storia. Infatti con il passare del tempo, questo episodio sta assumendo sempre più un connotato nuovo, che lo libera, in un certo senso, dal semplice colpo di mano nazionalista, per annettere Fiume all'Italia, e lo vede come un esperimento rivoluzionario, che va oltre il totalitarismo, anche se a questo offre un modello. L'impresa di Fiume si prospetta, sul terreno storico e politico, come un avvenimento che si inserisce nel quadro generale della crisi rivoluzionaria dell'Europa, successiva alla Grande Guerra e alla Rivoluzione russa, e che propone l'idea di creare un nuovo ordine politico-sociale, libertario e anarchico, anche se con tanto di Costituzione, che vuole fungere da modello per l'Italia e il mondo.

Per comprendere pienamente il carattere rivoluzionario dell'impresa fiumana bisogna specificare cosa si intende per "Rivoluzione". Prendo il significato che dà alla parola il pensatore cattolico brasiliano Plinio Corrêa de Oliveira (1908-1995) nella sua opera *Rivoluzione e Contro-Rivoluzione*:

«Diamo a questo vocabolo il senso di un movimento che mira a distruggere un potere o un ordine legittimo e a instaurare, al suo posto, uno stato di cose – intenzionalmente non vogliamo dire "ordine di cose" – o un potere illegittimo»².

² Plinio Corrêa de Oliveira, *Rivoluzione e Contro-Rivoluzione*, Edizione del cinquantenario (1959-2009) con materiali della "fabbrica" del testo e documenti integrativi, Presenta-

L'ordine legittimo è quello che nella sua struttura sociale e politica rispecchia

«una visione della realtà come dato "naturale", cioè esiste una natura umana con leggi proprie, naturali, che presiedono al retto vivere civile: sono esse il fondamento della politica. E vanno rispettate e tutelate. Il compito dello Stato è quello di favorire tale tutela e rispetto da parte dei cittadini con una legislazione adeguata. In questa visione si colloca la difesa di quelli che vengono chiamati valori tradizionali, come il valore primario della vita umana dal concepimento alla morte naturale, la famiglia naturale come cellula fondamentale della società, la cultura nazionale come patrimonio comune di un popolo, la proprietà come valore sociale, la religione come valore fondante il vivere personale e comunitario»³,

come specificato nel mio articolo *Destra e Sinistra: una diversità genetica*. La Rivoluzione intende eliminare questa visione della realtà e questo modo d'essere dell'uomo per rimpiazzarli con altri radicalmente opposti, che riconoscono nell'individuo un essere singolare, autonomo e autoreferente, portatore unicamente di interessi propri ed esclusivi, i cui rapporti con gli altri individui sono improntati alla parzialità, alla precarietà, alla flessibilità e alla conflittualità.

L'avventura di Fiume si presenta come un esempio anticipatore dei comportamenti politici che caratterizzeranno la società occidentale dalla conclusione del secondo conflitto mondiale in poi. È un'anticipazione di quella che il prof. Corrêa de Oliveira chiama "Quarta Rivoluzione"⁴. Essa ha molte facce ma un'unica *forma mentis*: la prevalenza del principio del piacere, il desiderio come criterio di scelta, la concezione dell'esistenza come un susseguirsi fram-

zione e cura di Giovanni Cantoni, Sugarco Edizioni, Milano, 2009, p. 71.

³ Salvatore Calasso, *Destra e Sinistra: una diversità genetica*, in *Cultura & Identità. Rivista di studi conservatori*, Anno I, n. 1, settembre-ottobre 2009, p. 23.

⁴ Cfr. Plinio Corrêa de Oliveira, *op. cit.*, parte III.

mentato di “attimi fuggenti”, l’assenza di progettualità. Nel microcosmo che si crea a Fiume, in seguito all’occupazione da parte dei legionari capeggiati da Gabriele D’Annunzio,

«il piacere diventa prerogativa di tutti coloro che sono convenuti alla festa della rivoluzione. Godimenti senza limiti, divertimenti, libero fluire dei desideri, comportamenti disinibiti, privi di moralismo: tali sono i caratteri che di quest’esperienza collettiva, sostanzialmente liberatoria, ci tramandano cronache e memorie»⁵,

afferma Claudia Salaris nel suo saggio, *Alla festa della Rivoluzione*, dedicato agli aspetti libertari dell’impresa fiumana.

L’avventura fiumana iniziò la mattina del 12 settembre 1919 quando Gabriele D’Annunzio fece il suo ingresso a Fiume a capo di un manipolo di granatieri per sostenere, contro i deliberati della pace di Parigi, l’annessione della città all’Italia. Cominciò in tal modo un episodio di brevissima durata, che si concluse nel dicembre del 1920, con il cosiddetto “Natale di sangue”.

L’impresa di Fiume negli ambienti culturali europei d’avanguardia, notoriamente orientati a sinistra, ebbe una grande importanza e una straordinaria risonanza, come dimostra il telegramma inviato dal Club Dada di Berlino al *Corriere della Sera*:

«Ill.mo Signore Gabriele D’Annunzio

«“Corriere della Sera” Milano

«Se gli alleati protestano preghiamo telefonare Club Dada Berlino. Conquista grandiosa impresa dadaista per il cui riconoscimento interverremo con tutti i mezzi. L’atlante mondiale dadaistico DADAKO (editore Kurt Wolff, Leipzig) riconosce Fiume già come città italiana.

«Club Dada

«Huelsenbeck. Baader. Grosz»⁶.

⁵ Claudia Salaris, *Alla festa della Rivoluzione. Artisti e libertari con D’Annunzio a Fiume*, Il Mulino, Bologna, 2002, p. 177.

⁶ Telegramma riprodotto in Hans Richter, *Dada. Arte e antiarte*, trad. it., Mazzotta, Milano, 1966, p. 128. Il Dadaismo

Lì, nella Fiume dannunziana, viene creata e sperimentata, come afferma Claudia Salaris, «per la prima volta una liturgia della politica di massa»⁷, attraverso riti collettivi, come la celebrazione degli anniversari, le cerimonie di giuramento, le marce militari, e tramite le simbologie religiose, come il culto dei caduti e dei martiri, in una sorta di nuova religiosità laica, il cui perno è il rapporto quasi magico tra il “capo” e la massa, che si esprime nella “manifesta-

fu un movimento artistico-letterario, sorto in Svizzera verso il 1916, col programma di demistificare, ironizzando su di essi, tutti i valori costituiti della cultura, attraverso un’azione che esaltasse l’idea di primitivismo, di spontaneità creativa e irrazionale, di non integrazione dell’artista col mondo che lo circonda. Il nome “dada”, nel suo non senso, stava a significare l’inutilità della scrittura nella creazione poetica. Il centro principale di attività fu il Cabaret Voltaire di Zurigo, dove poeti, pittori, scrittori e musicisti con interessi simili si radunavano per partecipare ad attività sperimentali quali poesia astratta, rumore-musica, pittura automatica. Le serate al Cabaret Voltaire non sono molto diverse dalle serate organizzate dai futuristi: in entrambe vi è l’intento di stupire con manifestazioni inusuali e provocatorie, così da proporre un’arte nuova e originale.

I due movimenti, Futurismo e Dadaismo, hanno diversi punti comuni, come l’intento dissacratorio e la ricerca di meccanismi nuovi del fare arte. Hanno anche qualche punto di notevole differenza: soprattutto il diverso atteggiamento nei confronti della guerra. I futuristi, nella loro posizione interventista, sono, tutto sommato, favorevoli alla guerra, mentre ne sono del tutto contrari i dadaisti. Il gruppo dada berlinese, fondato da Huelsenbeck, Richter e dallo scrittore Hausmann, si distinse per un più preciso impegno politico rivoluzionario. Il dadaismo rappresentò un tentativo di superamento dell’arte tradizionale: i suoi membri usavano ogni mezzo “per fare arte”, avendo come solo limite la loro immaginazione. Dada, in effetti, è la negazione di tutti i valori e canoni estetici dell’arte. Il movimento si traduce nel rifiuto del concetto di bellezza, degli ideali, della ragione, cui vengono contrapposti una libertà senza freni, l’irrazionalità, l’ironia, il gusto per il gesto ribelle e irridente, lo spirito anarchico. Tipico prodotto dada è il *ready-made*, un prodotto ordinario tolto dall’oggetto originario e messo in mostra come opera d’arte. Con i *ready-made* si rompe il concetto per cui l’arte era il prodotto di un’attività manuale coltivata e ben finalizzata. Opera d’arte poteva essere qualsiasi cosa: posizione che aveva la sua conseguenza che nulla è arte. Questa evidente tautologia era superata dal capire: che innanzitutto l’arte non deve separarsi dalla vita reale, ma confondersi con questa, e che l’opera dell’artista non consiste nella sua abilità manuale, ma nelle idee che riesce a proporre. Infatti, il valore dei *ready-made* era solo nell’idea. Abolendo qualsiasi significato o valore alla manualità dell’artista, l’artista, non è più colui che sa fare cose con le proprie mani, ma colui che sa proporre nuovi significati alle cose, an-

zione” che diventa anche una festa in cui, come dice sempre la Salaris,

«ogni regola di comportamento è rovesciata, l'ordine militare si converte in disciplina elastica, la rivista diventa spettacolo che coinvolge tutti in esplosioni d'allegria collettiva»⁸.

A Fiume si sperimenta un modo di fare politica nuovo, di stampo para religioso, che i rituali e le cerimonie politiche degli stati totalitari del Novecento faranno proprie e raffineranno, facendone un potente strumento di propaganda. Esso tende alla fondazione rivoluzionaria di una nuova visione dell'uomo, in cui, alla religiosità tradizionale di natura trascendente, ne viene sostituita una totalmente rivolta all'immanente di cui la politica ne diviene l'artefice, con l'utilizzo di una simbologia quasi sacrale, fatta per appagare la naturale religiosità dell'uomo.

Fiume dannunziana appare, quindi, come un microcosmo dove il percorso della modernità giunge rapidamente al suo apice.

A Fiume viene prefigurata una società rivoluzionaria dai connotati libertari ed anarchici, come scrive Mario Carli (1888-1935) su *La testa di ferro. Libera voce dei legionarii di Fiume*, settimanale pubblicato a Fiume a partire dal 1° febbraio 1920, con l'autorizzazione di D'Annunzio:

«Tutti sanno quanta dose di anarchismo sia nella nostra concezione futurista del mondo, che vorrebbe abolire tutte le cose inutili ed ingiuste: le dinastie ed i carceri, il papato e i tribunali, il parlamento e i privilegi, l'archeologie e i corrieri della sera. È per questo che, non potendo più accettare il dominio dell'attuale classe dirigente né avendo fiducia in quello avvenire delle altre classi, io mi sento assai vicino alla concezione *anarchica*, cioè *individualista*, che vuol preparare un ti-

che per quelle già esistenti.

⁷ Claudia Salaris, *op. cit.*, p. 10.

⁸ *Idem*, p. 78.

po d'uomo libero e forte, unico e indiscusso arbitro dei propri destini [...]. *Fiume e rivoluzione* non sono due cose eccessivamente antitetiche»⁹.

A Fiume viene saggiato un tentativo inedito di combinare individualismo e comunitarismo, in un nuovo ordine politico-sociale, frutto di un magma ribollente di stati d'animo, di concezioni della vita plurali, di aspirazioni al cambiamento radicale dello stato delle cose, che mette insieme idealismo, nazionalismo, utopia anarchica e vitalismo festaiolo. Mario Isneghi vede nell'esperienza fiumana un luogo in cui sperimenta una nuova agorà:

«Fra il settembre 1919 e il dicembre 1920 si dispiegano [...] mesi di inebriante pienezza di vita durante i quali la piccola città adriatica viene strappata alla sua perifericità e vissuta e presentata – da pellegrini dell'arte, della letteratura e della politica, accorsi non solo dall'Italia, - come il luogo di tutte le possibilità: il centro del mondo, la “città olocausta” – nel linguaggio immaginifico di D'Annunzio – alla cui fiamma si alimentano il pensiero creativo e i “nuovi bisogni” – individuali e collettivi, nazionali e di genere; la “piazza universale” di tutti i progetti e di tutti i sogni»¹⁰.

In tale contesto si afferma un clima psicologico che fa di Fiume la “Città di vita”, come la definì lo stesso D'Annunzio: «una sorta di piccola “controsocietà” sperimentale, - dice la Salaris - con idee e valori non propriamente in linea con quelli della morale corrente, nella disponibilità alla trasgressione della norma, alla pratica di massa del ribellismo»¹¹. In quella situazione prende corpo l'idea di fare di Fiume il crogiolo di una nuova fase della rivoluzione, in

⁹ Mario Carli, *Polemiche di anarchismo. Replica a un avversario ultra-rosso*, in “La testa di ferro”, I, n. 30, 3 ottobre 1920, cit. in Claudia Salaris, *op. cit.*, p. 117 e s.

¹⁰ Mario Isneghi, *La nuova agorà. Fiume*, in Id., *L'Italia in piazza. I luoghi della vita pubblica dal 1848 ai nostri giorni*, Mondadori, Milano, 1994, p. 233.

¹¹ Claudia Salaris, *op. cit.*, p. 12.

grado di andare oltre la rivoluzione bolscevica, per configurare un nuovo ordine sociale, che avrà la sua *Magna Charta* nella Carta del Carnaro. Esso si pone in antitesi al tradizionale ordine europeo come viene rilevato da Michael Arthur Ledeen:

«La rivolta capeggiata da D'Annunzio era diretta contro il vecchio ordine esistente nell'Europa occidentale, e fu attuata in nome della creatività e della virilità giovanili che si sperava avrebbero dato vita a un mondo modellato sull'immagine dei suoi creatori. L'essenza di tale rivolta fu la liberazione della personalità umana, quella che si può chiamare la "radicalizzazione" delle masse del popolo che per tanti secoli erano state sistematicamente sfruttate»¹².

In questo quadro l'esperienza di Fiume si configura come un modo, del tutto nuovo per il tempo, di vivere l'esperienza politica e la stessa quotidianità. L'intellettuale anarchico americano Peter Lamborn Wilson, che si cela sotto lo pseudonimo di Hakim Bey, nel suo *T.A.Z. Zone temporaneamente autonome*, un classico del pensiero cyberpunk e libertario, ne parla come di un esempio di zona temporaneamente autonoma, cioè una sorta di isola liberata dalle influenze politiche tradizionali dello Stato e del sistema capitalista in cui si sperimenta un modo nuovo di vivere, senza alcun riguardo per qualsiasi ideologia o dogma. Ecco come la descrive:

«Lui e uno dei suoi amici anarchici scrissero la Costituzione che dichiarava *la musica essere il principio centrale dello Stato*. La Marina (formata da disertori e sindacalisti marittimi anarchici Milanesi) si chiamò gli *Uscocchi*, in memoria dei pirati da tempo scomparsi, che erano usi abitare le isole locali fuori costa e predare il naviglio Veneziano e Ottomano. I moderni Uscocchi realizzarono alcuni colpi clamorosi: diversi ricchi mercantili Italiani improvvisamente diedero un futuro alla Re-

pubblica: soldi nei forzieri! Artisti, bohémien, avventurieri, anarchici (D'Annunzio corrispondeva con Malatesta) fuggitivi e rifugiati apolidi, omosessuali, dandy militari (l'uniforme era nera con tescio e tibie pirata – più tardi rubata dalle SS) e strambi riformatori d'ogni tipo (compresi Buddisti, Teosofisti e Vedantisti) iniziarono ad arrivare in massa a Fiume. La festa non finiva mai. Ogni mattina D'Annunzio leggeva poesia e proclamava dal suo balcone; ogni sera un concerto, poi fuochi d'artificio. In questo consisteva l'intera attività del governo. Diciotto mesi dopo, quando il vino e i soldi finirono e la flotta italiana finalmente arrivò e lanciò qualche proiettile contro il Palazzo Municipale, nessuno ebbe l'energia per resistere»¹³.

Durante i sedici mesi, o giù di lì, dell'avventura fiumana hanno fatto la loro apparizione non pochi di quei fenomeni, i quali, con caratteristiche singolarmente affini, sono riesplosi nel 1968: il rapporto conflittuale giovani-anziani, il radicalismo di posizioni e di comportamenti, l'uso della droga, la democratizzazione dell'esercito, l'abbandono completo ai sensi, l'importanza data alla festa e al gioco, la libertà sessuale e l'esaltazione del corpo, il mito del vivere in armonia con la natura, la lotta per i popoli oppressi, il rifiuto della famiglia e la sperimentazione di vita in comune. Si disse già allora che a Fiume il clima era orgiastico. Nella "città olocausta", edonismo ed estetismo si incontravano e fondevano, vita e sogno, realtà e rappresentazione si sovrapponevano. A questo proposito scrive ancora Hakim Bey:

«Credo che se paragoniamo Fiume con l'insurrezione di Parigi del 1968 (anche con le insurrezioni urbane italiane della prima metà degli anni Settanta) così come pure con le comuni controculturali Americane e le loro influenze Nuova Sinistra-anarchiche, dovremmo notare certe similarità, quali: - l'importanza della teoria estetica (vedi i Situazio-

¹² Michael Arthur Ledeen, *D'Annunzio a Fiume*, Laterza, Roma-Bari 1975, pp. 6-7.

¹³ Hakim Bey, *T.A.Z. Zone temporaneamente Autonome*, trad. it., ShaKe Edizioni Underground, Milano, 1993, p. 41.

nisti) – anche la popolarità di pittoresche uniformi militari – anche quella che potrebbe essere chiamata “economia pirata”, vivere bene del surplus della sovrapproduzione sociale – e il concetto di musica come cambiamento sociale rivoluzionario – e, infine l’aria di impermanenza che condividono, di essere pronte a muoversi, a cambiare forma per ricollocarsi in altre università, cime di montagna, ghetti, fabbriche, covi, fattorie abbandonate – o anche altri piani della realtà. Nessuno stava tentando di imporre un’altra Dittatura Rivoluzionaria sia a Fiume, Parigi, Millbrook. O il mondo sarebbe cambiato, oppure niente. Nel frattempo mantenersi in movimento e vivere intensamente»¹⁴.

I “legionari” vissero davvero una vita fantastica, inimitabile, fuori del comune, sospesa in una sorta di eterno presente senza passato né futuro, come afferma Nino Valeri:

«Una febbre fatta, nei più risoluti, di orrore per la vita dura e grigia di tutti i giorni, di disprezzo per gli ordini costituiti, di disinteresse per il passato e per l’avvenire, di irridente spregio per la virtù e per il risparmio, per la famiglia, per gli avi, per la religione, per la monarchia e per la repubblica: di nichilistica aspirazione, in fondo, di finirla in bellezza questa inutile stupida vita, in una specie di orgia eroica. Sono sentimenti codesti, che giacciono anche nel remoto sottofondo di molti benpensanti, ma normalmente repressi e condannati in nome della rispettabilità. L’esplosione sfrenata di essi fu forse la caratteristica più importante dell’ambiente legionario fiumano e segno di una situazione politica intrinsecamente rivoluzionaria, in cui D’Annunzio si trovò, un certo momento, ad essere il capo, mandato avanti piuttosto dalla forza degli eventi che da una sua chiara volontà»¹⁵.

L’esperienza fiumana rinvigorisce le naturali

¹⁴ *Idem*, pp. 41-42.

¹⁵ Nino Valeri, *Da Giolitti a Mussolini. Momenti della crisi del liberalismo*, Il Saggiatore, Milano, 1967, p. 49.

inclinazioni giovanili verso un volontarismo irregolare ricco di implicazioni e opera come elemento aggregante, secondo la Salaris, dei

«più svariati personaggi, non solo italiani, tanto che il comando assume un respiro tutt’altro che provinciale, ma anzi decisamente cosmopolita per la presenza, tra gli uomini più vicini al Vate e con incarichi non secondari, di alcuni giovani dai nomi esotici, Léon Kochnitzky, Henry Furst, Ludovico Toeplitz, che rappresentano l’ala anticonformista, inquieta e ribelle del fiumanesimo, quella stessa in cui si muovono il pilota-guru Guido Keller, nonché gli scrittori Mario Carli e Giovanni Comisso»¹⁶.

Sono questi giovani, che Renzo De Felice (1929-1996) nel suo testo *D’Annunzio politico* chiama “scalmanati”¹⁷, i veri protagonisti del fiumanesimo. Sono essi che, sempre secondo De Felice, danno all’impresa fiumana

«il valore di una esperienza, non solo esaltante ed irripetibile, ma moralmente liberatrice e politicamente anticipatrice di un nuovo ordine politico-sociale che essi non sapevano definire concretamente ma al quale anelavano; e che, nel periodo postfiumano, ha fatto sì che la maggioranza di questi legionari si schierasse contro il fascismo»¹⁸.

Per questi legionari “scalmanati” Fiume è il rifiuto di un duro e difficile reinserimento nel vivere sociale civile, che sfocia in una rivolta molto più vasta che esprime

«una risposta alle inquietudini e ai malesseri che travagliavano tanta parte degli “uomini nuovi” che la guerra, in bene e in male, aveva creati e fatti consapevoli di essere diversi dai loro padri e dal loro modo di concepire la vita, i rapporti umani e sociali, l’organizzazione del potere tra gli uomini come tra

¹⁶ Claudia Salaris, *op. cit.*, p. 17.

¹⁷ Cfr. Renzo De Felice, *D’Annunzio politico 1918-1938*, Laterza, Roma-Bari, 1978, pp. 23 e ss.

¹⁸ *Idem*, p. 28.

i popoli»¹⁹.

È la ricerca di una risposta alternativa all'ordine costituito che porta l'esperienza fiumana ad assumere i connotati rivoluzionari più avanzati dell'epoca, espressi in un magma ideologico, apparentemente contraddittorio, ma rivelante l'utopia di assemblare in un ordine nuovo l'idealismo nazionalista, che si muoveva lungo le direttrici della tradizione democratico-rivoluzionaria del Risorgimento, con l'anarcosindacalismo e il futurismo.

Da questa ideologia magmatica che è il fiumanesimo scaturiscono i progetti repubblicani e sindacalistico-corporativi della Carta del Carnaro.

Essi vedono il loro inizio il 10 gennaio 1920 con la nomina di Alceste De Ambris (1874-1934)²⁰ a capo di gabinetto nel Comando Fiumano, in sostituzione di Giovanni Giuriati (1876-1970).

Con la scelta di un personaggio del genere, e con tali precedenti, come suo collaboratore diretto, D'Annunzio impresse una svolta fondamentale all'impresa di Fiume, secondo De Felice, «di tipo sempre più marcatamente “rivoluzionario”»²¹.

È proprio dalla collaborazione con un uomo che proviene dalla militanza attiva nelle file del sindacalismo rivoluzionario e con altri giovani esponenti radicali che D'Annunzio riesce a fare di Fiume “la città di vita”: «una sorta di piccola contro-società, con propri valori e un proprio modo di concepire i rapporti personali e collettivi, [...]»²². Ciò determinerà in non pochi sostenitori e avversari dell'impresa dannunziana

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Originario della Lunigiana, De Ambris proveniva dalle file del sindacalismo rivoluzionario di ispirazione mazziniana, ed era diventato figura carismatica di questo movimento per il suo impegno operativo nelle lotte sindacali e politiche del parmense e per le battaglie giornalistiche combattute sulle testate del mondo sindacalista rivoluzionario. Per quanto avesse scritto qualche testo teorico, era soprattutto un organizzatore e un rivoluzionario nel vero senso della parola. Egli vedeva il sindacalismo come pura e semplice azione rivoluzionaria.

²¹ Renzo De Felice, *op. cit.*, p. 57.

²² *Ibidem*.

la revisione dei loro giudizi, facendo affiorare una condanna morale, che, col passare del tempo diviene sempre più significativa.

Nell'anno durante il quale è capo di gabinetto, De Ambris si muove, ufficialmente sempre in accordo con il “Comandante”, secondo una duplice direzione: sul piano interno si adopera per l'adozione di una costituzione di stampo sindacalista; sul piano estero, cerca di stabilire un ponte tra il movimento fiumano, le sinistre italiane e le forze sovversive, per un'azione rivoluzionaria in Italia e l'instaurazione di un ordine nuovo a base sindacalistico-corporativa. Secondo Mario Missiroli (1886-1974),

«Nel caos fiumano De Ambris rappresentò un elemento che possiamo senz'altro qualificare quello della purezza delle intenzioni. Mentre D'Annunzio, il “Comandante”, combattuto fra tendenze contrastanti, sbandava di qua e di là, De Ambris, aveva un suo scopo immutabile: attuare a Fiume un ordinamento sindacalista. Era un programma utopistico, al quale, una volta riuscito De Ambris (non sappiamo come) a farlo adottare dal “Comandante”, ogni altra cosa doveva essere subordinata [...]. La meta utopistica a cui tendeva De Ambris era questa: fare di Fiume, con la sua Costituzione corporativa, una prima cellula modello, un nucleo di cristallizzazione intorno al quale si sarebbe dovuta organizzare l'Italia tutta»²³.

Grazie a De Ambris, a Fiume vengono gettate le basi di un esperimento politico nuovo di stampo rivoluzionario, che trova attuazione nella Carta del Carnaro, il testo costituzionale della “Reggenza Italiana del Carnaro”. Frutto di lunghi colloqui fra i due uomini, il documento viene reso pubblico il 30 agosto 1920 dal Vate che lo legge nel Teatro Fenice. Esso è il risultato della redazione fatta da De Ambris e trasmessa a D'Annunzio il 18 marzo su cui il poeta è intervenuto per trasporlo in prosa d'arte e per inserirvi alcune aggiunte e modifiche: in parti-

²³ Mario Missiroli, *Gente di conoscenza*, R. Ricciardi, Milano-Napoli, 1972, pp. 151 sg.

colare egli ha sostituito all'espressione Repubblica del Carnaro, usata da De Ambris, quella di Reggenza italiana del Carnaro, che evidenzia in modo più adeguato e ribadisce l'intento di unione territoriale di Fiume all'Italia; ha recuperato termini vetusti e desueti per indicare i vari istituti e le varie magistrature, riprendendoli dal linguaggio degli antichi statuti comunali e corporativi e, in qualche caso, dall'ordinamento fiumano in atto; ha aggiunto ex novo alcuni articoli. Uno è il XIV riguardante le credenze religiose, che recita:

«Tre sono le credenze religiose collocate sopra tutte le altre nella università dei Comuni giurati:

«la vita è bella, e degna che severamente e magnificamente la viva l'uomo rifatto intiero dalla libertà;

«l'uomo intiero è colui che sa ogni giorno inventare la sua propria virtù per ogni giorno offrire ai suoi fratelli un nuovo dono;

«il lavoro, anche il più umile, anche il più oscuro, se sia bene eseguito, tende alla bellezza e orna il mondo»²⁴.

Questo articolo disegna una nuova concezione religiosa che non ha nulla a che fare con la religiosità tradizionale, che postula l'esistenza di Dio, ma privilegia una dimensione esclusivamente orizzontale, in cui l'elemento cardine, non è il rapporto con la divinità, ma è il lavoro, visto misticamente come elemento capace di creare bellezza. In esso si ritrovano echi della concezione marxista che vede nel lavoro il mezzo tramite il quale la Natura, arrivata a questo stadio, attua la sua evoluzione, tendente alla realizzazione dell'uomo nuovo.

L'idea di uomo nuovo si ritrova anche nell'art. XIX riguardante le corporazioni e in particolare nella descrizione della decima e ultima corporazione:

²⁴ Gabriele D'Annunzio, *La Carta del Carnaro e altri scritti su Fiume*, a cura di Marco Fressura e Patrick Karlsen, prefazione di Giordano Bruno Guerri, Castelvechi, Roma, 2009, p. 12

«la decima non ha arte né novero né vocabolo. La sua pienezza è attesa come quella della decima Musa. È riservata alle forze misteriose del popolo in travaglio e in ascendimento. È quasi una figura votiva consacrata al genio ignoto, all'apparizione dell'uomo novissimo, alle trasfigurazioni ideali delle opere e dei giorni, alla compiuta liberazione dello spirito sopra l'ansito penoso e il sudore di sangue.

«È rappresentata, nel santuario civico, da una lampada ardente che porta inscritta un'antica parola toscana dell'epoca dei Comuni, stupenda allusione a una forma spiritualizzata del lavoro umano:

«“Fatica senza fatica”»²⁵.

Questa corporazione “senza nome” indica l'obiettivo di tutto il movimento rivoluzionario moderno: quello di liberare l'uomo da quell'eredità della fatica umana che la religione cristiana indica quale effetto del peccato originale. A tal proposito nella Genesi si legge:

«maledetto il suolo per causa tua! / Con dolore ne trarrai il cibo / per tutti i giorni della vita. / Spine e cardi produrrà per te / e mangerai l'erba dei campi. / Con il sudore del tuo volto mangerai il pane, / finché non ritornerai alla terra, perché da essa sei stato tratto: polvere tu sei e in polvere ritornerai!»²⁶.

Tale movimento di liberazione dalla fatica del lavoro si accompagna ad un altro, tipico della modernità, quello dell'affrancamento da ogni legge morale oggettiva, vista come un limite alla libertà soggettiva. Esso viene codificato nell'ultima riga del XXXIV articolo, aggiunta da D'Annunzio, in cui, tra le materie che l'Arengo del Carnaro può trattare e deliberare, vi è quella «dell'ampliata libertà»²⁷, dove si introduce un concetto giuridico, che tanta fortuna avrà nei nostri giorni, per cui, come dice De Felice,

²⁵ *Idem*, p. 16.

²⁶ *Genesi*, 3,17-19.

²⁷ G. D'Annunzio, *La Carta del Carnaro, op. cit.*, p. 23

«le libertà umane possano col tempo sempre allargarsi e, forse, ne possano emergere delle nuove e che lo Stato deve, se i cittadini lo ritengono opportuno, accettarle e sancirne il riconoscimento»²⁸.

Esso è la codificazione di una concezione libertaria dei diritti dell'uomo, secondo la quale un diritto è tale quando il soggetto ha la possibilità e la capacità di scegliere se attuarlo o meno, e lo Stato deve garantire questa "libertà di scelta". La conseguenza è che soggetti come il feto, o le persone con gravi menomazioni, o in fase terminale, non possono avere dei diritti, poiché sono incapaci di esercitare delle scelte e di manifestare la loro libertà.

La Carta del Carnaro, nella formulazione definitiva, prefigura, all'art. III, la creazione di uno Stato fondato sulla democrazia diretta, con «un governo schietto di popolo»²⁹ e sulle «più larghe e più varie forme dell'autonomia quale fu intesa ed esercitata nei quattro gloriosi secoli del nostro periodo comunale»³⁰. Tale autonomia è così vasta che prevede un potere legislativo comunale derivato «dalla consuetudine propria, dalla propria indole, dall'energia trasmessa e dalla nuova coscienza»³¹, sintetizzando, in questo modo, antiche tradizioni ed esigenze rivoluzionarie, espresse dalla "nuova coscienza". Questa autonomia si estende al mondo del lavoro con l'autogoverno dei lavoratori organizzati in dieci corporazioni, giuridicamente riconosciute, «che prendono dal Comune l'immagine della lor figura, ma svolgono liberamente la loro energia e liberamente determinano gli obblighi mutui e le mutue provvidenze»³², alle quali «sono per obbligo iscritti»³³ tutti i lavoratori in ragione del lavoro o della professione esercitati.

Nei *Fondamenti*, la Reggenza del Carnaro all'art. IV, «riconosce e conferma la sovranità di tutti i cittadini senza divario di sesso, di stir-

pe, di lingua, di classe, di religione»³⁴, ponendo così a suo fondamento la sovranità popolare, tipico delle democrazie moderne, e, all'articolo successivo, «si studia di ricondurre i giorni e le opere verso quel senso di virtuosa gioia che deve rinnovare dal profondo il popolo finalmente affrancato da un regime uniforme di soggezioni e menzogne»³⁵, dando così all'azione politica un significato di rinnovamento del popolo, liberato dal regime precedente ritenuto menzognero, per guidarlo verso una felicità tutta immanente.

Si tratta di un documento costituzionale dai tratti senza dubbio nuovi, che vanno oltre quanto posto in essere dalle carte europee vigenti, poiché fonde in una sintesi nuova gli aspetti democratici e libertari con una rivisitazione rivoluzionaria della tradizione storica del municipalismo italiano, attraverso la mediazione delle istanze decentratrici del sindacalismo rivoluzionario, anticipando in questo le istanze del municipalismo libertario, tipiche dei movimenti anarchici contemporanei.

La Carta del Carnaro fu anticipata il 15 agosto dalla pubblicazione di un testo-manifesto di Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) dal titolo alquanto significativo, *Al di là del comunismo*, avvenuta sul giornale dei legionari fiuriani *La testa di ferro*. In questo scritto Marinetti pone il futurismo oltre l'esperienza socialcomunista, prospettando un'utopia politica nuova, che anticipa temi e prospettive che troveranno cittadinanza nei movimenti sessantottini.

«Vogliamo liberare l'Italia dal papato, dalla monarchia, dal Senato, dal matrimonio, dal Parlamento. Vogliamo un governo tecnico senza parlamento, vivificato da un consiglio o eccitatorio di giovanissimi. Vogliamo l'abolizione degli eserciti permanenti, dei tribunali, delle polizie e dei carceri, perché la nostra razza di geniali possa sviluppare la maggior quantità possibile di individui liberissimi, for-

²⁸ Renzo De Felice, *op. cit.*, p. 115.

²⁹ G. D'Annunzio, *La Carta del Carnaro, op. cit.*, p. 8.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Art. XXIII, *Idem* p. 18.

³² Art. XVIII, *Idem*, p. 14.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Idem*, p. 8

³⁵ *Idem*, pp. 8 e s.

ti, laboriosi, novatori, veloci»³⁶.

Marinetti è cosciente che le idee del futurismo e l'esperienza fiumana si pongono al di là del socialcomunismo: «Non soltanto siamo più rivoluzionari di voi, socialisti ufficiali, ma siamo al di là della vostra rivoluzione»³⁷. Per lui il comunismo è l'«esasperazione del cancro burocratico che ha sempre rosso l'umanità»³⁸ la quale «cammina verso l'individualismo anarchico, méta e sogno di ogni spirito forte. Il Comunismo invece è una vecchia formola mediocrista, che la stanchezza e la paura della guerra riverniciano oggi e trasformano in moda spirituale»³⁹.

La rivoluzione che il leader del futurismo profila, tiene in debito conto l'esperienza in atto nella nuova realtà fiumana, in cui l'arte è al potere e, con la sua capacità immaginativa, sta creando un mondo nuovo. Infatti egli propone «all'umanità come unica soluzione del problema universale: l'Arte e gli Artisti rivoluzionari al potere»⁴⁰. Essa dovrebbe prendere il posto precedentemente avuto nella storia dalle religioni, poiché,

«Mentre agonizzano le ultime religioni, l'Arte deve essere il nutrimento ideale che consolerà e rianimerà le razze inquietissime, insoddisfatte e deluse dal crollo successivo di tanti banchetti ideali insufficienti»⁴¹.

Un'utopia estetizzante in cui l'arte assume una funzione stupefacente e nutritiva, come l'alcool «ma un alcool di ottimismo esaltatore, che divinizzi la gioventù, centuplichi la maturità e rinverdisca la vecchiaia»⁴². Lo scopo dell'arte è quello «di ingigantire la facoltà sogna-

trice del popolo e di educarla in un senso assolutamente pratico»⁴³. Cosa intenda Marinetti per educazione pratica è spiegato subito dopo:

«Il soddisfacimento d'ogni bisogno dà un piacere. Ogni piacere ha un limite.

«Al limite del piacere comincia il sogno. Si tratta di regolare il sogno e di impedire che diventi nostalgia d'infinito o odio per il finito. Bisogna che il sogno bagni, perfezioni e idealizzi il piacere»⁴⁴.

Il dare il potere agli artisti nell'ottica rivoluzionaria del futurismo e del fiumanesimo ha una sua ragion d'essere spiegata da Corrêa de Oliveira:

«Quanto alle arti, poiché Dio ha stabilito relazioni misteriose e mirabili fra certe forme, colori, suoni, profumi, sapori e certi stati d'animo, con questi mezzi si possono chiaramente influenzare a fondo le mentalità e indurre persone, famiglie e popoli a formarsi una condizione spirituale profondamente rivoluzionaria»⁴⁵.

Ecco il perché degli artisti al potere e del ruolo delle avanguardie culturali nel promuovere tendenze, atteggiamenti e costumi contrari alla concezione naturale e cristiana.

Tra le arti, un ruolo fondamentale, in questo senso, è riconosciuto alla musica. Infatti sia la Costituzione fiumana, sia il manifesto marinettiano, che vengono alla luce nello stesso momento storico, traggono linfa da un identico humus culturale e prospettano un medesimo ideale politico, presentano molti punti in comune. «Il più evidente è quello relativo al ruolo sociale della musica»⁴⁶ come viene rilevato dalla Salaris. Nel testo marinettiano si legge:

«La musica regnerà sul mondo. Ogni piazza avrà la sua grande orchestra strumentale e vocale. Vi saranno così, dovunque, fontane di

³⁶ Filippo Tommaso Marinetti, *Al di là del comunismo*, in Id., *Teoria e invenzione futurista*, Prefazione di Aldo Palazzeschi, introduzione, testo e note a cura di Luciano De Maria, Mondadori, Milano, 1968, p. 419.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Idem*, p. 411.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Idem*, p. 421 e s.

⁴¹ *Idem*, p. 421.

⁴² *Idem*, p. 423.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Idem*, pp. 423-424.

⁴⁵ Plinio Corrêa de Oliveira, *op. cit.*, p. 91.

⁴⁶ Claudia Salaris, *op. cit.*, p. 84.

armonia che giorno e notte zampilleranno dal genio musicale e fioriranno in cielo, per colorare, ingentilire, rinvigorire e rinfrescare il ritmo duro, buio, trito e convulso della vita quotidiana. Invece del lavoro notturno, avremo l'arte notturna. Si alterneranno le squadre dei musicisti, per centuplicare lo splendore dei giorni e la soavità delle notti. [...] noi proponiamo un vasto progetto di concerti quotidiani e gratuiti in ogni quartiere della città [...]»⁴⁷.

La Carta del Carnaro si chiude con due articoli, il LXIV e il LXV, dedicati alla musica, inseriti da D'Annunzio, che rivelano sorprendenti somiglianze:

«Nella Reggenza italiana del Carnaro la Musica è una istituzione religiosa e sociale.

«Ogni mille anni, ogni duemila anni sorge dalle profondità del popolo un inno e si perpetua.

«Un grande popolo non è soltanto quello che crea il suo dio a sua somiglianza ma quello che anche crea il suo inno per il suo dio.

«Se ogni rinascita d'una gente nobile è uno sforzo lirico, se ogni sentimento unanime e creatore è una potenza lirica, se ogni ordine nuovo è un ordine lirico nel senso vigoroso e impetuoso della parola, la Musica considerata come linguaggio rituale è l'esaltatrice dell'atto di vita, dell'opera di vita.

«Non sembra che la grande musica annunzi ogni volta alla moltitudine intenta e ansiosa il regno dello spirito? [...]

«Come il grido del gallo eccita l'alba, la musica eccita l'aurora, quell'aurora: "excitat auroram".

«Intanto negli strumenti del lavoro e del lucro e del gioco, nelle macchine fragorose che anch'esse obbediscono al ritmo esatto come la poesia, la Musica trova i suoi movimenti e le sue pienezze.

«Delle sue pause è formata il silenzio della decima corporazione.

«Sono istituiti in tutti i Comuni della Reggenza corpi corali strumentali con sovvenzione dello Stato.

«Nella città di Fiume al collegio degli Edili è commessa l'edificazione di una Rotonda capace almeno di diecimila uditori, fornita di gradinate comode per il popolo e d'una vasta fossa per l'orchestra e per il coro.

«Le grandi celebrazioni corali e orchestrali sono "totalmente gratuite" come dai padri della Chiesa è detto delle grazie di Dio»⁴⁸.

Questo ruolo sociale e rivoluzionario della musica è ben compreso da D'Annunzio che, non solo lo costituzionalizza, ma, a Fiume organizza spettacoli in continuazione al Teatro Verdi, divenuto ben presto un luogo di forte attrattiva per i legionari. Gli spettacoli che vi si tengono spaziano dalla musica classica alle ardite sperimentazioni futuristiche. Ciò che manca al movimento rivoluzionario fiumano è una musica che ne esprima i sentimenti e ne incarni gli ideali. Questo verrà realizzato pochi anni dopo, con l'esplosione del jazz ed in seguito, nel secondo dopoguerra si consoliderà con la nascita e l'affermazione del rock 'n' roll. È questa musica che farà da colonna sonora al più radicale mutamento dei costumi avvenuto nella storia dell'Occidente. Il rock ne interpreterà i diversi umori facendosi, in qualche modo portavoce di mode e costumi rivoluzionari.

A Fiume mancava questo tipo di colonna sonora ma erano certamente presenti molti altri elementi che fanno di questa esperienza una rivoluzione "esistenziale".

Con la Carta del Carnaro si realizza un esperimento politico nuovo con l'ambizioso obiettivo di creare l'uomo nuovo mediante la prassi civile, «facendo nascere una sorta di contro società con una sua contromorale»⁴⁹, come dice la Salaris.

Ai futuristi non sembra vero di trovare nell'esperienza fiumana un terreno ideale per sperimentare in questo campo le loro idee innova-

⁴⁷ Filippo Tommaso Marinetti, *Al di là del comunismo*, cit., pp. 422, 424.

⁴⁸ Gabriele D'Annunzio, *op. cit.*, pp. 40 e s.

⁴⁹ Claudia Salaris, *op. cit.*, p. 153.

tive. Marinetti nel suo manifesto *Al di là del Comunismo*, ipotizza un concetto di patria molto simile a quello del municipalismo libertario caro al mondo poliforme della sinistra antagonista.

«Il cuore dell'uomo rompe nella sua espansione circolare il piccolo cerchio soffocatore della famiglia, per giungere fino agli orli estremi della Patria, dove sente palpitar i suoi connazionali di frontiera, come i nervi periferici del proprio corpo. L'idea di patria annulla l'idea di famiglia. L'idea di patria è un'idea generosa, eroica, dinamica, futurista, mentre l'idea di famiglia è gretta, paurosa, statica, conservatrice, passatista. [...].

«La patria è il massimo prolungamento dell'individuo, o meglio: il più vasto individuo capace di vivere lungamente, dirigere, dominare e difendere tutte le parti del suo corpo.

«La patria è la coscienza psichica e geografica dello sforzo di miglioramento individuale»⁵⁰.

Non molto diversa è la descrizione che della società in chiave cittadina offre Franco Piperno ex leader di Potere Operaio nel suo libro *Elogio dello spirito pubblico meridionale*:

«Qui per città si intende la città naturale, per dirla con Marx; la città che ha la facoltà di autoregolarsi.

«La città è quel luogo speciale, topologicamente singolare, dove si manifesta la potenza dell'intelletto comune nella produzione di parole, sentimenti, leggi che esteriorizzano, per così dire, le qualità specifiche del luogo, il *genius loci*.

«La città è quindi una potenza linguistica, capace di interagire con la lingua. [...] Questo essere in potenza fa della città il luogo comune dove è possibile vivere l'esperienza di darsi la regola da se, dell'autoregolazione.

«Il punto è che esiste, per ogni luogo, una soglia nella cooperazione umana a partire

⁵⁰ Filippo Tommaso Marinetti, *Al di là del comunismo*, cit., p. 412.

dalla quale l'esperienza urbana, la vita politica, prende forma. Si potrebbe dire che la nascita e la rinascita di una città sia l'emergere delle proprietà collettive che rendono la comunità urbana assai più potente che la somma delle capacità individuali dei suoi componenti.

«La città è in atto quando insorgono le qualità collettive cioè comuni; e questo stesso insorgere fa sì che sia impossibile comprendere la città a partire dalle condotte o dalle condizioni individuali dei cittadini.

«La città è una forma di vita biologica, al pari di un alveare o di un termitaio»⁵¹.

In questo nuovo soggetto sovrano, secondo il teorico anarcoecologista Murray Bookchin (1921-2006), autore del volume *Democrazia diretta. Idee per un municipalismo libertario*, potrà realizzarsi la nuova forma politica che prevede il superamento della famiglia:

«È a questo livello che diviene possibile oltrepassare il privato e la grettezza di una vita familiare celebrata per la sua separatezza, per sperimentare quelle istituzioni pubbliche tese alla partecipazione ed alla associazione»⁵².

Come si può notare sia l'idea di patria marinettiana, sia questa idea di città "collettiva" annullano l'individuo e le articolazioni sociali a cui egli dà origine, in favore di un collettivismo totalizzante.

Il fine della rivoluzione, spiega Piperno, è quello di formare il cittadino come individuo sociale «che consiste nella capacità di divenire multiplo pur restando uno, senza rompersi psichicamente»⁵³, e questo può avvenire «solo che prenda collettivamente coscienza della natura animale della cooperazione cittadina»⁵⁴.

Queste concezioni si pongono in antitesi alla concezione naturale e tradizionale della sociali-

⁵¹ Franco Piperno, *Elogio dello spirito pubblico meridionale*, Manifestolibri, Roma 1977, pp. 89-90.

⁵² Murray Bookchin, *Democrazia diretta. Idee per un municipalismo libertario*, Elèuthera, Milano 1993, p. 59

⁵³ Franco Piperno, *op. cit.*, p. 107.

⁵⁴ *Idem*, p. 100.

tà umana, dove gli uomini si organizzano in corpi sociali differenziati, partendo dalla famiglia. Dice Aristotele (384-322 a. C.) nella *Politica*:

«La natura [...] destina ogni cosa ad una sola funzione: ed ogni strumento che non servisse a più usi, ma ad uno solo condurrebbe a termine la sua funzione nel migliore dei modi.

«La comunità che si costituisce per la vita di tutti i giorni è per natura la famiglia. La prima comunità, che deriva dall'unione di più famiglie volte a soddisfare un bisogno non strettamente giornaliero, è il villaggio. [...] La comunità perfetta di più villaggi costituisce ormai la città, che ha raggiunto quello che si chiama il livello dell'autosufficienza e che sorge per rendere possibile la vita e sussiste per produrre le condizioni di una buona esistenza. [...] Da ciò dunque è chiaro che la città appartiene ai prodotti naturali, che l'uomo è un animale che per natura deve vivere in una città e che chi non vive in una città, per la sua propria natura e non per caso, o è un essere inferiore o è più che uomo»⁵⁵.

Le concezioni del futurismo e del municipalismo libertario vogliono sostituire ai corpi sociali differenziati ed organizzati in comunità, capaci di venire incontro alle esigenze dell'uomo, l'individuo multiplo, capace di fare tutto. Infatti solo negandosi come io personale, limitato, si può raggiungere una condizione dove tutte le tensioni si dissolvono e tutte le differenze sono abolite in un'uguaglianza indifferenziata. L'individuo che ha più personalità ha perso la sua falsa identità parziale e ne ha acquistata una nuova, quella del tutto, quella collettiva. In questo le due idee, pur se appartenenti a posizioni politiche opposte, coincidono. L'esperienza fiumana, in questo senso è stata il terreno ideale per sperimentare queste forme nuove di convivenza tendenti al superamento delle differenze in un tutto collettivo.

SALVATORE CALASSO

⁵⁵ Aristotele, *La politica*, a cura di Carlo Augusto Viano, Armando Curcio Editore, Roma 1993, pp. 5-6.

Movimenti moderni. Bilancio.

DI ARMANDO ERMINI

La semisconosciuta esperienza dei Wandervogel in Germania dalla fine del 1800 all'avvento del Nazismo e l'altrettanto sconosciuta vicenda della Reggenza del Carnaro di Gabriele D'Annunzio (1919-1920), di cui da conto lo splendido articolo di Salvatore Calasso che pubblichiamo, si prestano a innumerevoli agganci e riflessioni con l'attualità. Agganci e riflessioni su più livelli, politici e sociali, ma ancora più in profondità psicologici, filosofici e antropologici, ossia genericamente sul piano "culturale" inteso come l'insieme dei sentimenti, delle credenze, dei principi ispiratori e delle pratiche di un popolo.

Se ne renderà facilmente conto il lettore.

L'elemento di fondo che accomuna quelle esperienze e che, al di là dei diversi esiti sul piano sociale e politico, si è diffuso fino segnare di sé tutte le società moderne e post-moderne, è il rifiuto della concezione cristiana dell'uomo come creatura. Una forma moderna di gnosi che attribuisce direttamente all'uomo l'atto creatore, con l'idea conseguente di un "terzo regno posteriore al cristianesimo che è negazione del cristianesimo"⁵⁶

Compare allora l'idea "del superuomo come colui che ri-assume i propri poteri alienati in Dio"⁵⁷

Ma dopo la caduta dei valori tradizionali riassumibili nella classica formula di Dio, Patria e Famiglia, non resta che quell'irriducibile egocentrismo che caratterizza gli individui e le società attuali, ove ogni "cosa acquisisce significato solo in ciò che può diventare strumento per

 Rivista di studi conservatori	www.culturaeidentita.org
	Direttore Oscar Sanguinetti <small>Redazione e amministrazione: via Ugo da Porta Ravegnana 15, 00166 Roma. Per abbonamenti scrivere a: info@culturaeidentita.org</small>

⁵⁶ Giuseppe Riconda. Prefazione a Augusto del Noce, *Modernità, interpretazione transpolitica della storia contemporanea*. Morcelliana, Brescia 2007.

⁵⁷ A. del Noce. *op. cit.*

l'affermazione dell'io."⁵⁸ Il movimento dei Wandervogel fu assorbito nel nazismo, alla Reggenza del Carnaro pose fine la flotta da guerra italiana, ma i motivi ispiratori di fondo ed alcune loro pratiche le ritroviamo ben dopo quel periodo. Dapprima nei movimenti contro-culturali sorti nel secondo dopoguerra negli Usa (beat generation e Hippy) e da lì diffusisi in tutto l'occidente e oltre, e poi fino ai giorni nostri allorché si sono estesi così ampiamente nel corpo sociale da essere divenute la normalità.

Sconfitta della povertà, ritorno alla "natura", una certa declinazione del concetto di comunità, ruolo centrale e "rivoluzionario" della musica e dell'arte, contrassegnano i Wandervogel come i legionari di D'Annunzio come i "Figli dei fiori". Né tragga in inganno il fatto, sia pure innegabile e importante, degli esiti molto diversi di quelle "rivoluzioni". Possono valere, ancora una volta, queste parole di Del Noce: "L'idea rivoluzionaria ha preso realtà nelle società ancora teocratiche, secolarizzandole nella forma di totalitarismo, nelle società democratiche in quella di consumismo". Rimane che quelle istanze di cambiamento che volevano essere insieme antropologiche e sociali, individuali e collettive, sono state assunte "in proprio" dal potere che si voleva combattere, che se ne è servito per "modernizzarsi" eliminando costumi e stili di vita non più ad esso funzionali.

Ne nascono allora alcuni problemi la discussione dei quali potrebbe fare emergere le vere debolezze strutturali di quelle controculture, e che non casualmente viene sempre evitata.

Come già detto, non può non vedersi il fatto che alcune di quelle istanze che sorsero in opposizione e in contestazione al potere vigente, proprio da quel potere sono state prima accettate e poi direttamente assunte e utilizzate per rafforzarsi. Da questa semplice osservazione della realtà dovrebbe scaturire una riflessione approfondita sul perché di questa "eterogenesi dei fini", ovvero se gli sviluppi successivi non

⁵⁸ *Op. cit.*

fossero già contenuti *in nuce* nella loro origine. L'esperienza fiumana non ha affatto contribuito a liberare il lavoro secondo i suoi propositi anarchiceggianti, ma in compenso quella concezione della libertà come *ab-soluta*, come indifferenza etica, sta diventando una realtà concreta, con tanto di timbro statale a sua garanzia. Identica cosa si può dire rispetto ai movimenti hippy e sessantottini in genere, laddove il tema del desiderio che liberando se stesso libera il mondo⁵⁹ è lo stesso su cui si fonda l'odierna società "liquida" dei consumi.



Il "Vate" mentre arringa i suoi Arditi durante l'occupazione di Fiume.

Si pongono dunque i temi della declinazione del concetto di libertà individuale, del rapporto fra individuo e comunità d'appartenenza e dello stesso significato del termine "comunità", nonché quello del rapporto fra il Grande Individuo (il capo, il leader) e i suoi seguaci. Temi che meriterebbero una trattazione specifica per le sfaccettature che implicano e le contraddizioni di cui sono intessuti e che qui mi limito ad enunciare.

Questi "Speciali movimenti moderni" de Il Covile hanno ospitato anche parti di un profetico saggio del 1936 di C.G. Jung, *Wotan*, che ha avuto il merito di introdurre nella spiegazione del Nazismo l'elemento non razionale, inconscio, di solito espunto dalle analisi che si limitano a fattori economico/politici o al più psicologici, rappresentato appunto dal ridestarsi dello

⁵⁹ "Fai le tue cose, ovunque devi farle e ogni volta che vuoi". *Times*, numero del 7 luglio 1967 sul movimento Hippy

spirito di Wotan. Wotan è il Dio guerriero e passionale, incantatore e illusionista, inquieto e in perenne movimento, il cui spirito è da sempre presente, seppure “in sonno” per lunghi periodi, nell’inconscio collettivo del popolo tedesco. I caratteri archetipici di Wotan sono rintracciabili sia nei Wandervogel, come Jung stesso accenna nel saggio quando parla dei giovani biondi armati di chitarra e zaino che errano liberamente sulle strade d’Europa, sia nelle inquiete istanze libertarie che animarono gli entusiasti protagonisti del Carnaro. Diventa allora importante capire il senso del risveglio del Dio capace di “afferrare” e “possedere” un intero popolo, e non soltanto quello tedesco.

Secondo Erich Neumann⁶⁰ “il wotanismo, col suo abbandono estatico e con le sue tempeste di emozioni guerresche, è privo dell’occhiodice della conoscenza superiore [...] L’oscuro tipo wotanico del cacciatore selvaggio e dell’Olandese volante appartiene al seguito della Grande Madre. Dietro la loro inquietudine spirituale si nasconde sempre l’antica brama uroborica, la volontà di morte dell’incesto uroborico, che sembra così profondamente radicata nel mondo germanico”.⁶¹ Si tratta cioè di uno stato

⁶⁰ E. Neumann, *Storia delle origini della coscienza*. Roma, Astrolabio 1978

⁶¹ L’uroboros è il serpente mitologico che si mangia la coda. Simbolicamente rappresenta il contenitore originario, grembo primitivo e utero materno, nonché unità degli opposti maschile e femminile. Si tratta di uno stadio primordiale in cui la coscienza egoica non è ancora sviluppata a tal punto da riconoscere se stessa come entità autonoma e differenziata. È, sul piano filogenetico, uno stato analogo e corrispondente a quello del bambino sul piano ontogenetico, condizione di perfetto benessere sperimentata nell’utero materno di cui rimane traccia nella memoria inconscia individuale e collettiva e, poiché il processo di differenziazione della coscienza non è mai un dato acquisito per sempre, capace di esercitare una fatale attrazione negli esseri umani qualora si verificassero certe condizioni. Scrive Neumann (op. cit.): “quando la coscienza è insufficientemente differenziata dall’inconscio, e l’Io dal gruppo, il membro del gruppo è totalmente preda sia delle reazioni del gruppo che delle costellazioni inconse.”

Sperimenta cioè quella *participation mystique*, identità inconscia di cui parla Jung in *Anima e morte* (1934), che significa abbassamento del livello di coscienza individuale, identificazione col gruppo, suggestionabilità, assenza di timore e del senso di responsabilità individuale.



La bandiera della Reggenza Italiana del Carnaro con l’immagine dell’uroboro.

regressivo della coscienza, posto che “lo stadio psicologico dominato dall’inconscio sta sotto il segno del matriarcato cioè della Grande Madre che viene vinta dall’eroe nel combattimento contro il drago”⁶². Occorre precisare che quando si parla di matriarcato lo si intende in senso psichico e non sociologico. Allo stesso modo l’eroe che vince il drago rappresenta simbolicamente la lotta per la differenziazione e l’affermazione della coscienza individuale. Se dunque l’inconscio è simbolicamente matriarcale e femminile, la coscienza simmetricamente e sempre in senso simbolico, è patriarcale e maschile. Esiste quindi una linea patriarcale dello sviluppo della coscienza, una linea che va dalla madre al padre. La questione del rapporto fra simboli (maschili e femminili) e l’agire dei gruppi concreti degli uomini e delle donne è estremamente interessante anche per comprendere la situazione attuale, ma per ovvie ragioni di spazio non può essere trattata. Basti qui accennare al fatto che esiste necessariamente una certa generica corrispondenza fra le rappresentazioni simboliche e la realtà sociologica e che, ad esempio, alcuni tratti antifemminili delle società patriarcali si spiegano con la percezione del pericolo di essere ri-precipitati nel regno dell’inconscio, ossia di una regressione psichica.

Tornando in modo più stretto all’argomento

⁶² E.N. *op.cit.*

di questo commento, non c'è dubbio che, ad onta delle affermazioni di ricerca della libertà individuale oltre i canoni culturali vigenti, i movimenti collettivi di cui discutiamo rappresentano invece un fenomeno di ricollettivizzazione delle coscienze, preludio dell'uomo di massa odierno. "Il tracollo della coscienza e del suo orientamento verso il canone culturale travolge anche l'azione della coscienza morale, del Super-io, nonché della maschilità della coscienza"⁶³. Una spiegazione del fenomeno può essere quella per cui il processo di differenziazione della coscienza egoica è andato, nel mondo moderno, così tanto oltre da configurare una vera e propria scissione dei sistemi conscio/inconscio fino alla rimozione di quest'ultimo, che anziché essere integrato nella totalità del sé, e dunque gestito e controllato, ha potuto agire nell'ombra fino alla sua esplosione sotto forma di *possessione di massa*. È indicativo, a proposito di tutto ciò, il fatto che i movimenti di cui stiamo discutendo hanno in comune il riferimento al gruppo dei pari e il rifiuto del padre inteso come incarnazione della norma e della legge, rappresentante del super-io, e garante della coscienza morale individuale e collettiva. Significativamente S. Senesi, nella presentazione del saggio di Jung su Wotan⁶⁴, scrive che Wotan "è tutto fuorché il Dio Padre della tradizione ebraica e anche, con toni più smorzati, di quella cristiana".

Ora, il tema della svalutazione della paternità è di estrema attualità, sia sul piano sociologico e legislativo, sia su quello culturale. Viviamo ormai in una società senza padre⁶⁵ e ne stanno faticosamente prendendo consapevolezza anche alcuni di coloro che, in nome della libertà, hanno pesantemente contribuito a spingerlo in una zona d'ombra e di inutilità. Inutilità, d'altra

⁶³ E. N. *op. cit.*

⁶⁴ Biblioteca digitale di *Alchemica*.

⁶⁵ *Verso una società senza padre* è il titolo di un celebre libro di A. Metzger del 1971. In anni più recenti i libri sul tema della paternità si vanno moltiplicando. Valga per tutti la citazione del fondamentale lavoro di Claudio Risè *Il padre l'assente inaccettabile*. SanPaolo 2003.

parte, solo supposta ideologicamente e quanto mai falsa. Prova ne sia il fatto che quella "libertà" tanto agognata si è tradotta in insicurezza, perdita del senso di identità, caos psichico, nichilismo etico e morale, ossia il contrario della libertà. E se il concetto stesso di paternità terrena, il suo ruolo e la sua funzione concreta e simbolica è indissolubile da quello di Paternità divina incarnato nel Cristianesimo, allora il cerchio si chiude. Nel senso che l'autocreazione umana e il rifiuto del Dio Padre (o il suo equivalente come annacquamento della divinità in senso panteista/naturalistico, che rimanda direttamente alla Madre Terra), non sono fattori di emancipazione ma al contrario di regressione. E lo sono tanto in senso psichico che sociale. Ed è questo, penso, il motivo del rifiuto di quella riflessione necessaria di cui parlavo sopra da parte di chi pensa che la liberazione dai lacci sociali presuppone quella dai lacci della religione, puntualmente fallendo l'obiettivo.

ARMANDO ERMINI



WOODSTOCK, AGOSTO 1969.



"Fai le tue cose, ovunque devi farle e ogni volta che vuoi."

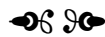


Il giorno dopo.



QUALE IDEA DI CHIESA NELLE CHIESE CONTEMPORANEE

*Relazione tenuta nell'ambito del seminario "Le ragioni dell'arte"
dell'Accademia Urbana delle Arti, Roma, 4 giugno 2008.*



SPECIALE MOVIMENTI MODERNI 4 DI CIRO LOMONTE

Debbo molto per questa relazione al libro di STEVEN J. SCHLOEDER, L'Architettura del Corpo Mistico, Progettare chiese secondo il Concilio Vaticano II, L'Epòs, Palermo 2005. In particolare mi sono riferito alle pagg. 45-50 (I fraintendimenti del Concilio Vaticano II) e 288-292 (L'iconografia di Rudolf Schwarz).

PIETRA DI PARAGONE.

Il mio punto di vista per affrontare la questione è – naturalmente – quello di un architetto. Ritengo che qualsiasi edificio, non solo una chiesa, debba essere sottoposto ad una prova del nove per verificare se si tratti realmente di una bella architettura. La pietra di paragone, in questo caso, è la triade vitruviana.

Vitruvio, nel I secolo a. C., scriveva che l'architettura deve rispondere necessariamente a tre requisiti irrinunciabili: *firmitas, utilitas e venustas*¹. Affinché si possa considerare una costruzione un'opera d'arte occorre che la *forma* sia rispondente alla *funzione*, oltre ad avere una *struttura* idonea a sopportare i carichi verticali e orizzontali. La comprensione del corretto rapporto tra *utilitas* e *venustas* può aiutare a superare gli

¹ *Haec autem ita fieri debent, ut habeatur ratio firmitatis, utilitatis, venustatis.* MARCO VITRUVIO POLLIONE, *De architectura*, Libro I, III, 2, Ed. Studio Tesi, Venezia 1992, p. 28.

equivoci della ricerca di un linguaggio idoneo, espressione impiegata oggi per evitare l'uso del termine stile. Per *utilitas* penso che non debba intendersi la serie di motivi pragmatici ed economici (*bene utile*) che possono determinare la decisione di realizzare un'architettura, bensì l'insieme degli scopi profondi della vita e dell'attività dell'uomo (*bene onesto*) che una vera arte edificatoria sa servire e manifestare.



Chiesa di Notre-Dame de l'Arche d'Alliance, Parigi.
Architecture Studio, 1998.

È di esperienza comune che una chiesa antica trasformata in museo o auditorium appare ancora al visitatore come una chiesa. Una chiesa attuale aperta al culto, invece, rimanda ad altre tipologie e funzioni. Potrebbe essere utilizzata meglio come biblioteca, sala espositiva, teatro o boutique. Qual è il motivo di tutto ciò?

♣ LA CESURA DEL CINQUECENTO.

Si può affermare che la Riforma Protestante da un lato e la Riforma Cattolica dall'altro abbiano determinato una brusca battuta d'arresto nello sviluppo di un'arte adeguata al culto².

Lutero e gli altri riformatori misero da parte la fede nei sacramenti, in particolare l'Eucaristia, attribuendo un rilievo notevole alla proclamazione della Parola e al canto austero. L'altare perse la sua importanza centrale, perché la Messa non veniva più considerata sacrificio. Si diffusero i banchi – pressoché assenti nelle chiese cattoliche fino al Novecento –, necessari per un'assemblea che doveva passare parecchio tempo in ascolto.

I calvinisti, a differenza dei luterani, promossero una rinnovata iconoclastia ed estromisero le immagini dalle aule per il culto. Le chiese esistenti vennero spogliate, quelle nuove assunsero l'aspetto di una sala per concerti, anche se la forma esterna si mantenne inalterata, pur con maggiore severità di ornamenti³. Questo fenomeno riguarda certe parti della Germania, la Svizzera (le chiese di Zurigo sono vuote), la Gran Bretagna.

Va sottolineato che il fenomeno ebbe un'evoluzione radicalmente opposta alla fiducia nella ragione e nell'uomo che caratterizzava il coevo Rinascimento.

A proposito di umanisti che soffrirono indicibilmente per la Riforma Protestante, mi sembra interessante una notazione trovata in una bella biografia di Tommaso Moro, che richiederebbe ben altro approfondimento, su alcune caratteristiche di Utopia.

² La liturgia è essa stessa arte, oltre a promuovere le migliori espressioni artistiche al servizio dei riti.

³ In Germania si trovano chiese luterane di grande splendore artistico, ad esempio a Norimberga. I luterani hanno sviluppato anche un ricco stile barocco, come mostra la Frauenkirche di Dresda.

Che cosa sarebbe accaduto ad un seguace della Riforma protestante che avesse cercato di evangelizzare Utopia? Per prima cosa, avrebbe recisamente disapprovato le solenni chiese degli utopiani: quelle costruzioni papiste, avrebbe detto, con la loro penombra ci impediscono di leggere la Parola del Signore; “lo sdolcinato preziosismo dei loro canti” gli sarebbe parso nient'altro che un “farsi beffe di Dio”; le candele che il cerimoniale liturgico accendeva nella loro penombra gli avrebbero suggerito lo scherzo che tanto irritava Moro: “Forse che Dio ha bisogno del lume di candela?”. Nell'intangibilità dei sacerdoti utopiani avrebbe visto solo un vecchio abuso da eliminare; e peggio ancora avrebbe giudicato i loro paramenti, con quella molteplicità di colori in cui gli utopiani vedevano simboleggiata la molteplicità dei divini misteri dei quali i sacerdoti possedevano la chiave. Come si sarebbe trattenuto il nostro rigido protestante dal partire all'attacco contro quell’“abbigliamento da stregoneria”? E i miracoli che gli utopiani asserivano essersi spesso verificati, e che “veneravano come segno della presenza di Dio”, li avrebbe attribuiti all'opera del Demonio. Ma appena avesse incominciato a “polemizzare insolentemente su queste cose”, il nostro fervido protestante sarebbe stato mandato in esilio, se non addirittura condannato ai lavori forzati con la minaccia di morte se si fosse ribellato alla punizione⁴.

La risposta seguita al Concilio di Trento fu piuttosto drastica. Bisognava dare rilievo alla natura sacrificale della Messa e alla presenza reale del Signore sotto le apparenze delle specie eucaristiche. S. Carlo Borromeo, infaticabile pastore di anime, elaborò delle istruzioni dettagliate per dare evidenza fisica nelle chiese agli aspetti dogmatici ritenuti fondamentali. L'altare venne ruotato verso l'abside e purtroppo a volte si trasformò in un piedistallo di monumentali tabernacoli. Il presbiterio venne separato dalla navata da ricche balaustre, usate anche per distribuire la comunione. Vennero smontati, laddove ancora esistevano, i solenni amboni medievali. Si provvide a inserire eleganti pulpiti a metà della navata, per

⁴ R. W. CHAMBERS, *Tommaso Moro*, Rizzoli, Milano 1965, pp. 349-350.

favorire l'ascolto di sermoni necessari a istruire il popolo sulle realtà essenziali della dottrina cattolica.

La Riforma Cattolica fu salutare per la salvaguardia della fede cattolica. Contribuì alla creazione di splendide opere d'arte, che trasmettono ai sensi le verità della storia della salvezza. Ma, dal punto di vista architettonico, le istruzioni alquanto rigide di S. Carlo favorirono lo sviluppo di spazi architettonici piuttosto bloccati, privi della dinamicità delle chiese medievali⁵.

Al di là di questo limite, superato in parte con la geniale creazione di masse architettoniche senza soluzione di continuità fra strutture verticali e orizzontali, le chiese barocche sono ancora luoghi che parlano ai fedeli, con la loro stessa forma, della Chiesa come Corpo Mistico di Cristo⁶.

La stessa affermazione non può essere fatta a proposito delle chiese protestanti, che sono luoghi di incontro, non testimoni di pietra di una comunità composta da santi e viandanti.

Per le chiese anglicane il discorso è più complicato, in quanto la Chiesa d'Inghilterra ebbe un rapporto ambiguo e tentennante con la Tradizione cattolica.

❁ GLI ESPERIMENTI DEL NOVECENTO.

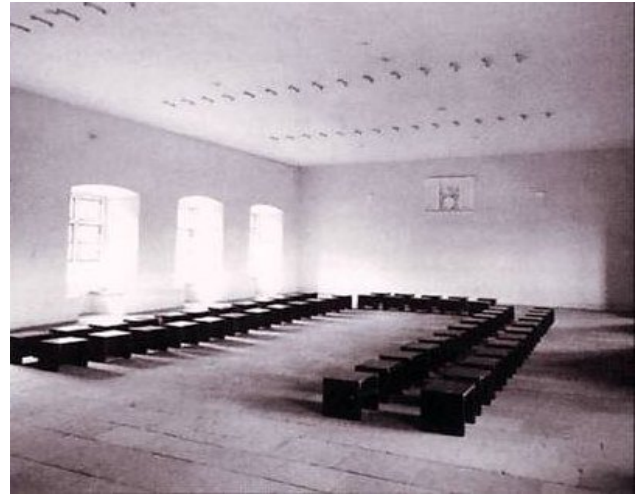
Il Movimento Liturgico ebbe una gestazione lunga, a partire dall'Ottocento. In questa sede interessa più direttamente la fase in cui esso cominciò a dialogare con gli artisti, all'inizio del Novecento.

Il desiderio di novità, tipico della cultura post-illuminista, si fece largo anche nel pensiero catto-

⁵ La questione è delicata e rischia di sconfinare nell'archeologismo. Non tutto ciò che viene prima è necessariamente migliore. Ciò nondimeno la disposizione di battistero, ambone, sede e altare nelle chiese paleocristiane e medievali (come pure l'assenza dei banchi) consentiva di celebrare i riti muovendosi nello spazio liturgico. Lo stesso muoversi era simbolico.

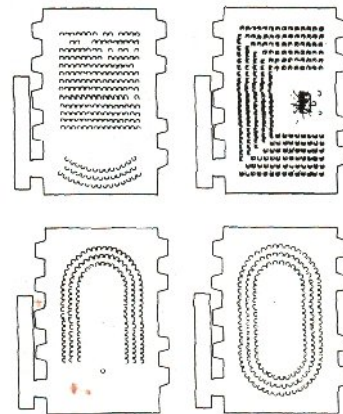
⁶ La messa del rito romano antico (e delle molteplici varianti dei riti latini: domenicano, ambrosiano, mozarabico,...) ha senza dubbio la caratteristica di far cogliere immediatamente la trascendenza di Dio, aspetto che le conferisce un fascino notevole. La messa del rito moderno sottolinea di più il mistero dell'Incarnazione del Verbo, dell'Emmanuele, del Dio-con-noi. Sono entrambi elementi che costituiscono una ricchezza da esplorare anche in termini artistici.

lico. Mentre l'arte e l'architettura intraprendevano ricerche basate su fondamenti alternativi a quelli forniti dalla metafisica, alcuni teologi si posero il problema di recuperare quella partecipazione attiva dei fedeli alla liturgia che la Riforma tridentina aveva un po' mortificato.



Burg Rothenfels — la sala dei Cavalieri — 1930 circa.

L'elaborazione di una liturgia in cui i laici avessero un ruolo più attivo ebbe in Romano Guardini un grande sperimentatore. Le sue scelte avrebbero condizionato pesantemente gli sviluppi dei decenni successivi.



Diverse sistemazioni dell'assemblea nella sala dei Cavalieri.

Per comprendere i mutamenti dell'architettura cattolica a partire dal Concilio Vaticano II, occorre tornare indietro a quaranta o cinquant'anni prima del Concilio. Il buon lavoro del Movimento liturgico all'inizio del XX secolo ebbe forse la sua più influente espressione in campo architettonico con Rudolf Schwarz, che operò a stretto contatto con Romano Guardini, nel movimento giovanile cattolico «Quickborn».

Nel contesto profondamente permeato dalla cultura romantica, qual era quello della Germania all'indomani della Prima guerra mondiale, Guardini modellò la liturgia e la vita cristiana sugli ideali cavallereschi del Medioevo. Egli incoraggiava i giovani a comportarsi come dame e cavalieri e fece del grande castello medioevale di Burg Rothenfels il centro del suo movimento giovanile. Curiosamente, il suo modello di riferimento per la liturgia non era l'espressione sacramentale della Passione, Morte e Risurrezione di Cristo, e neppure l'istituzione della Cena del Signore e il suo compimento celeste nel banchetto di nozze dell'Agnello, ma la nozione epica dei cavalieri della Tavola Rotonda. Le liturgie di Burg Rothenfels si tenevano nella *Rittersaal*, o Sala dei Cavalieri, con Guardini da un lato della tavola e i giovani di Quickborn sugli altri tre lati. Questa, nella mia ricerca, la genesi della moda della «liturgia avvolgente» e del *versus populum*, espressione non di una vera dinamica liturgica, ma piuttosto di una contingente situazione storica della Germania di Weimar; la quale ha più a che fare con il Romanticismo tedesco e le leggende di re Artù che con il linguaggio sacramentale della santa Messa. Questi primi esperimenti liturgici causarono una grande confusione nelle loro più vaste applicazioni e influenzarono indebitamente l'applicazione delle indicazioni del Concilio Vaticano II sull'architettura culturale per vari decenni. Ciò ha prodotto parecchie generazioni di edifici liturgicamente mal concepiti.⁷



Quickborn a Rothenfels

Può stupire che Schloeder tratti in questo modo Romano Guardini, le cui opere sono tuttora giustamente ammirate⁸. Ma va precisato che Schloeder non si avventura in queste affermazioni senza essersi documentato. D'altra parte un gran-

⁷ "Lo spazio dell'Incarnazione", intervista di Giovanni Ricciardi a Steven J. Schloeder, *Studi Cattolici* n. 551, gennaio 2007, pp. 43-44.

⁸ Nello scrivere *Introduzione allo spirito della liturgia*, per es., Joseph Ratzinger si è esplicitamente ispirato a *Lo spirito della liturgia* di Guardini, che lo aveva impressionato negli anni giovanili.

de pensatore in alcuni campi della ricerca non è detto che giunga a soluzioni azzeccate in tutti gli ambiti disciplinari. Colpisce quanto scrive il teologo italo-tedesco a proposito di una sua visita al Duomo di Monreale.

La cosa più bella però era il popolo. Le donne con i loro fazzoletti, gli uomini con i loro mantelli sulle spalle. Ovunque volti marcati e un comportamento sereno. Quasi nessuno che leggeva, quasi nessuno chino a pregare da solo. Tutti guardavano.

La sacra cerimonia si protrasse per più di quattro ore, eppure sempre ci fu una viva partecipazione. Ci sono modi diversi di partecipazione orante. L'uno si realizza ascoltando, parlando, gesticolando. L'altro invece si svolge guardando. Il primo è buono, e noi del Nord Europa non ne conosciamo altro. Ma abbiamo perso qualcosa che a Monreale ancora c'era: la capacità di vivere-nello-sguardo, di stare nella visione, di accogliere il sacro dalla forma e dall'evento, contemplando.

Me ne stavo per andare, quando improvvisamente scorsi tutti quegli occhi rivolti a me. Quasi spaventato distolsi lo sguardo, come se provassi pudore a scrutare in quegli occhi ch'erano già stati dischiusi sull'altare⁹.



Si riferisce ai riti della Pasqua del 1929. Chi di voi ha partecipato al Triduo Pasquale nel Duomo di Monreale si rende conto che c'è qualcosa di poco chiaro. Quale migliore commento alla liturgia delle immagini evocate dalle figure a mosaico su fondo oro? C'è qualcosa di più appropriato dei mosaici di Monreale per calarsi nelle numerose letture della Veglia pasquale, persino in una liturgia a volte travisata oggi a tal punto da spingere l'assemblea a celebrare se stessa?

⁹ Cfr <http://chiesa.espresso.repubblica.it/articolo/49404>. L'originale tedesco è in R. Guardini, "Spiegel und Gleichnis. Bilder und Gedanken [Specchio e parabola. Immagini e pensieri]", Grünwald-Schöningh, Mainz-Paderbon, 1990, pp. 158-161.

Ci si può domandare cosa guardasse Guardini. All'apparenza lo attraeva l'attenzione dei fedeli per la celebrazione, nella cornice delle opere d'arte. Ma più probabilmente erano gli sguardi stessi che lo interessavano. Era affascinato dal modo di entrare in empatia tutta spirituale con i riti, che va collegata ai suoi esperimenti con l'architetto Schwarz sulla circolarità dello spazio liturgico.

♣ LA RICERCA DI RUDOLF SCHWARZ.

Il lirismo minimalista delle chiese di Schwarz, per es. quella di St. Fronleichnam ad Aquisgrana (1930), ha ispirato il pauperismo degli anni Cinquanta e Sessanta del secolo scorso.

Le motivazioni addotte per fare a meno radicalmente dell'ornamento sono diverse. Ma sono in contraddizione con le caratteristiche del Cenacolo. «Cristo Signore, desiderando celebrare con i suoi discepoli il banchetto pasquale, nel quale istituì il sacrificio del suo Corpo e del suo Sangue, ordinò di preparare una sala grande e addobbata (Lc 22,12)»¹⁰.



Rudolf Schwarz — St. Fronleichnam — Aquisgrana, 1930.

Nella chiesa di St. Fronleichnam il presbiterio fa parte dello stesso spazio "universale" della navata. Schwarz però non ha abbandonato del tutto la tradizione. Grazie ad alcuni scalini di marmo nero il presbiterio si eleva sulla navata. Anche le due file basse di finestre nel presbiterio, opposte alle finestre del clerestorio della navata, differenziano le due parti. Balaustra, pulpito, organo, so-

¹⁰Ordinamento Generale del Messale Romano, 2004, art. 1.

no disegnati con linee essenziali, rielaborando gli elementi tradizionali secondo un preciso vocabolario razionalista.

Questo stesso vocabolario venne imposto gradualmente anche a molte chiese antiche. Non c'è spiegazione che tenga per giustificare la spoliazione di capolavori del passato in nome del rinnovamento liturgico.

È incredibile il caso della Rosenkranzkerche di Vienna-Hetzendorf, documentato in un **drammatico video** dalla prof.ssa Heidemarie Seblatnig. Si tratta di una costruzione modernista del 1909, il cui interno venne impietosamente trasformato da una violenta furia iconoclasta negli anni Cinquanta.

C'è da chiedersi se il barocco (come genericamente viene etichettato tutto ciò che è ornato) sia così estraneo alla sensibilità contemporanea oppure ci sia una questione di comprensione dei suoi reali significati. L'architettura classica si basava su un elemento fondamentale, la decorazione simbolica, che rimandava al trascendente. Proprio questo aspetto venne ideologicamente accantonato dall'architettura moderna, le cui basi teoriche sono teosofiche¹¹.

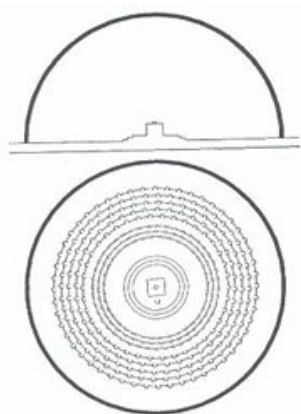
Dal razionalismo delle avanguardie si è passati al decostruttivismo contemporaneo, che ne è la naturale evoluzione. In questa temperie culturale è normale che qualcuno (come Miuccia Prada) teorizzi il brutto nell'architettura e nella moda. Per i moderni, in ogni caso, non è importante la bellezza, casomai lo è la funzionalità. Ma è proprio vero che la funzione genera la forma?



¹¹ Un'analisi di questo fenomeno si trova nel mio saggio *L'ornamento architettonico dopo il diluvio*, pubblicato (purtroppo senza immagini) in *Il Covile* N° 409.

Rudolf Schwarz era un architetto cattolico legato ai razionalisti del Bauhaus. Forse è stato l'unico architetto che dall'epoca barocca abbia fatto un serio tentativo di progettare una "nuova iconografia" per le chiese. Nel libro *Vom Bau der Kirche*¹², egli cerca una nuova immagine architettonica che abbia senso per l'uomo moderno, dando significato a semplici forme geometriche derivate da vari momenti della vita di Gesù, che egli pone in parallelo alle tappe della Chiesa pellegrina in quanto Corpo Mistico di Cristo.

I periodi danno origine a sei modelli. Il primo schema, il cerchio della "sacra interiorità", riguarda la vita di Cristo prima che iniziasse il suo ministero. Per Schwarz ciò connota la Chiesa che si riunisce attorno al Cristo-altare in un legame intimo, immanente ma chiuso. Sembra suggerire che Gesù è inconsapevole della propria divinità, sino a quando la seconda fase non l'ha condotto alla terza, che è il battesimo.



La sacra interiorità.

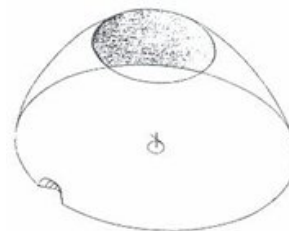
Il secondo schema è un "anello aperto", tre quarti di cerchio rivolti verso il lato aperto che sta a significare l'inizio del ministero di Cristo.



L'anello aperto.

¹² L'edizione originale tedesca apparve nel 1938. In Italia l'opera è stata pubblicata come *Costruire la chiesa. Il senso liturgico nell'architettura sacra*, Morcelliana, Brescia 1999.

Questo schema si trasforma nel terzo, il "calice di luce", fatto di cupole aperte, sormontate da altre cupole, come accade a Santa Sofia o nelle chiese barocche. Questo tipo per Schwarz allude al battesimo di Cristo, l'illuminazione dall'alto che lo ha fortificato e dotato dello Spirito Santo per il suo viaggio verso il Golgota.



Il calice di luce

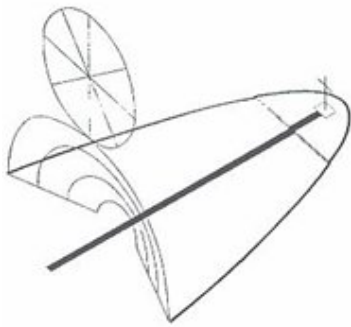
Il quarto schema è proprio quello dell'"itinerario sacro", che è assiale: rappresenta la processione della comunità pellegrina. La forma è quella della chiesa basilicale, fila dopo fila di persone unite in un grande movimento verso l'abside. Ma questo è un sentiero solitario, isolato da Dio, simile al modo in cui gli israeliti hanno seguito la nuvola della presenza divina nel deserto. È una strada senza gioia, del tutto spoglia della consolazione del Padre.



Il sacro itinerario.

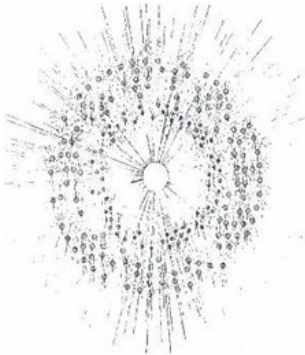
Nel quinto schema, il popolo pellegrino, credendo di trovarsi al proprio traguardo finale, giunge alla braccia aperte di Cristo rappresentate dagli estremi aperti della parabola. Ma per Schwarz questo è il Getsemani. La parabola diventa il "calice amaro", quello che Cristo pregò gli fosse tolto. Il popolo viene mandato nel mondo, o piuttosto scagliato indietro, nel "sacro lancio". Di certo non tutti sono chiamati a vivere in questo modo, ma colui che approda a questa visione definitiva, non è libero di sceglierla o meno. È la separazione tra umano e divino che avviene nella

Passione e nella Morte. È interessante che Schwarz eviti così accuratamente la tradizionale forma a croce.



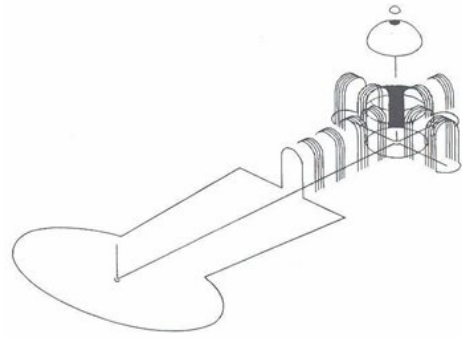
Il calice amaro.

Il sesto schema è ancora un cerchio, ma questa volta è una “cupola di luce”. Così Schwarz tenta di esprimere architettonicamente le gioie della Resurrezione, della Parusia, e la visione beatifica dell’unione tra le anime e Dio. È Gesù che cammina attraverso le mura, non quello che sfida Tommaso a toccare le proprie ferite.



La cupola di luce.

Una volta stabiliti i sei modelli, Schwarz esamina la cattedrale. In essa questi sei schemi si sovrappongono, poiché per Schwarz la cattedrale esprime unicamente l’interezza della Chiesa. Le sei chiese sono le fasi della vita di Cristo, che si fondono in un “duomo di tutti i tempi” modellato su San Pietro di Roma. Dato che Schwarz considera tutto ciò anche in senso storico, ciascuna epoca esprime la sua specifica cattedrale entro le forme del suo tempo, fino alla fine del mondo.



Il duomo di tutti i tempi.

La teoria appena descritta è astrusa, difficile da cogliere per immagini senza leggere le spiegazioni dell’autore. Inoltre esprime una cristologia eterodossa, nella quale Gesù è un uomo che prende coscienza graduale della sua missione divina.

A quanto pare Guardini non era soddisfatto delle elaborazioni progettuali di Schwarz, ma la stretta collaborazione con il teologo tende a far considerare l’opera dell’architetto un modello valido.



Kirche St Fronleichnam Aachen (Rudolf Schwarz)

♣ LE CORBUSIER E ALVAR AALTO.

Schwarz era cattolico, ma la maggioranza degli architetti del Movimento Moderno no. Perché allora vennero scelti Le Corbusier per Ronchamp e Alvar Aalto per Riola?

Padre Marie-Alain Couturier, O.P., mentre in Francia proliferava l’arte di *Saint-Sulpice*¹³, insisteva affinché si coinvolgessero i migliori architetti e artisti del momento per progettare le nuove chiese. Egli si rendeva conto del pericolo di affidarsi ad artisti non credenti, con una diversa vi-

¹³ Stucchevoli statue di gesso di santi e riproduzioni mense della Via Crucis.

sione dell'uomo, con un certo amore per la trasgressione e per nulla interessati all'arte sacra. Ma riteneva che fosse meglio chiamare un genio senza fede che un credente privo di talento.

Eppure l'arte sacra (quella che si riferisce alla liturgia, che appartiene all'ambito ecclesiastico) è diversa dall'arte religiosa in generale. Nell'arte sacra non c'è spazio per l'arbitrarietà pura. Dalla soggettività isolata non può venire alcuna arte sacra. Senza fede non c'è arte adeguata alla liturgia.

P. Couturier convinse molti artisti, inclusi atei, comunisti ed ebrei, ad occuparsi per la prima volta di progetti religiosi. Marc Chagall, Fernand Léger, Jacques Lipschitz e Jean Lurçat (fra gli altri) contribuirono ai progetti che egli supervisionò al suo ritorno in Francia nel 1945, dopo il suo esilio in Nord America.

P. Couturier chiamò Le Corbusier a disegnare la cappella di Ronchamp e il nuovo convento domenicano di La Tourette.

Le Corbusier non accettò subito l'incarico di Ronchamp. Non aveva mai progettato una chiesa ed era un tema che non gli interessava. Ma le insistenze del religioso ebbero la meglio.

Notre Dame du Haut è un edificio ricco di echi spirituali. Le Corbusier riuscì a catturare lo spirito del luogo, tradizionalmente meta di pellegrinaggi anche in epoca pre-cristiana. Il punto è proprio questo: il genio di La Chaux-de-Fonds non era credente, costruiva totem dai contorni primitivi, lavorava sull'immaginario del subconscio. Le sue creazioni avevano un tono pagano, basato su un certo panteismo. Ciò comporta che Ronchamp sia una formidabile conchiglia che trasmette il fragore di oceani diversi da quelli della Rivelazione cristiana.



Alvar Aalto venne invece chiamato a Riola dal card. Lercaro, uno dei protagonisti del Concilio Vaticano II. L'architetto finlandese aveva già realizzato in patria numerose chiese protestanti. Il suo era un funzionalismo industriale che utilizzava i principi dell'architettura moderna per risolvere egregiamente problemi tecnici. Nel caso di ciascuna delle sue chiese il risultato ottenuto è una sorta di auditorium. Ciò è comprensibile in Finlandia, dove gli vennero commissionate aule di culto protestante, ma in Italia? La chiesa di Riola doveva essere una chiesa cattolica, invece ha gli stessi criteri – suggestivi quanto si vuole, ma impropri per celebrare i misteri della storia della salvezza (tetto a shed, luce zenitale, pareti disadorne e prive di immagini, ecc.) – impiegati da Aalto per le chiese protestanti.



✿ DAL CORPO MISTICO ALL'ASSEMBLEA.

Dalla promulgazione della *Sacrosantum Concilium*¹⁴ ci sono stati profondi mutamenti nella liturgia, con conseguenti modifiche agli edifici dove essa si celebra.

Benché le prime avvisaglie di questi cambiamenti liturgici anticipassero il Concilio già di qualche decennio, la maggioranza delle chiese costruite fino a quel momento era piuttosto tradizionale:

1. l'altare maggiore addossato all'abside spesso orientata ad est e incastonato in composizioni monumentali e riccamente decorate, che com-

¹⁴ Concilio Vaticano II, Costituzione sulla Sacra Liturgia *Sacrosantum Concilium* (4 dicembre 1963).

prendevano splendidi tabernacoli di marmo all'esterno e oro all'interno;

2. un crocifisso realistico e a grandezza reale;
3. una balaustra fra navata e presbiterio;
4. un gran numero di quadri, statue e vetrate raffiguranti santi e angeli;
5. file diritte di banchi in legno.

I cambiamenti successivi al Concilio sono stati praticamente universali:

1. in molte chiese l'altare è stato spostato a metà del presbiterio – o posto a cerniera con la navata – cosicché la Messa si possa celebrare *versus populum*;
2. il tabernacolo è stato spostato in qualche cappella laterale e, al suo posto, prima centrale, ora sta la sede del celebrante;
3. l'altare maggiore – l'unico rimasto – sembra una tavola apparecchiata per la cena;
4. polittici, ancone e balaustre sono stati eliminati con brutalità;
5. gli altari laterali sono stati rimossi e con loro le statue dei santi;
6. le stazioni della Via Crucis sembrano esercizi di arte astratta;
7. i banchi sono stati rimpiazzati a volte da sedie di plastica.

La conformazione fisica delle chiese moderne risponde alla convinzione erronea che la Messa sia più pasto che sacrificio. È in questo senso che venne travisato il concetto di «sacerdozio comune».

Già negli anni Venti il Movimento Liturgico tedesco aveva dialogato con architetti razionalisti, come Schwarz e Böhm, ben disposti verso l'idea di uno «spazio liturgico universale» proposta dai modernisti tedeschi. Questo concetto sostituiva al modello gerarchico della Chiesa uno egualitario. L'estetica minimalista del momento si prestava bene alla elaborazione di uno spazio culturale privo di quelle immagini e soluzioni decorative che fino ad allora avevano richiamato agli occhi dei fedeli la celebrazione nella Gerusalemme ce-

leste, in cui è protagonista il Corpo Mistico nelle sue componenti ben ordinate di Chiesa trionfante, militante e purgante, unite per la comunione dei santi.

Documenti come la *Mediator Dei*, l'enciclica di Pio XII sulla sacra liturgia (1947), mettevano in guardia dagli eccessi del Movimento Liturgico. In testi come questo si rimarcano apposta gli aspetti gerarchici e sacrificali dell'eucaristia. Vi si sottolinea che «alcuni sono troppo avidi di novità e si allontanano dalla via della sana dottrina e della prudenza. Giacché all'intenzione e al desiderio di un rinnovamento liturgico, essi frappongono spesso principi che, o in teoria o in pratica, compromettono questa santissima causa, e spesso anche la contaminano di errori che toccano la fede cattolica e la dottrina ascetica» (n. 8).

Vi si fa menzione ai problemi del trasformare l'altare in una mensa primitiva, rimuovendo le immagini sacre e negando la sofferenza di Cristo mediante crocifissi che non mostravano nulla della Passione. È anche interessante notare, alla luce dell'enfasi posta dal Movimento Liturgico su un «popolo di Dio» amorfo, come Pio XII abbia anche chiarito che il «sacerdozio» cui si riferiscono i documenti indichi il sacerdote ministeriale, ricordandoci il bisogno di mantenere la separazione tra doveri e sacrifici: «il popolo vi aggiunge qualcosa'altro, cioè l'offerta di se stesso come vittima» (nn. 62 e 82-98). Questo è l'inizio del recupero del sacerdozio regale in Gesù Cristo, attraverso il quale, grazie al battesimo, tutti i cristiani – uomini e donne – partecipano alla liturgia come sacerdoti e vittime, offrendo se stessi. Purtroppo il Movimento Liturgico non prestò grande attenzione a questo aspetto, che costituisce una partecipazione attiva più sostanziale di quella esteriore.

I moniti di Pio XII toccavano alcuni elementi problematici del pensiero del Movimento Liturgico. Innanzitutto un fraintendimento dell'idea del «Corpo di Cristo» in un «falso misticismo» che non mantiene la distinzione tra Creatore e creatura. In seconda istanza una crescente centralità riservata al «popolo di Dio» fino a far diventare marginale il «Corpo di Cristo». Con la *Myistici Corporis* (1943), il Papa fece un tentativo di correggere tali tendenze. Forse con modalità non

percepite appieno dai fondatori del Movimento Liturgico – di sicuro non Guéranger, Beauduin, Guardini o Parsch – l'importanza attribuita al «Popolo di Dio» (1 *Pr* 2,9-10) ha determinato un tacito oscuramento della nozione di «Corpo di Cristo» (*Rm* 12,4-5; 1 *Cor* 12,12-30) come modello gerarchico e strutturato.

Oltre a questo travisamento, le cui conseguenze furono gravi, ve ne sono altre. In reazione alla secolare attenzione posta sul «grandioso mistero» del sacrificio del Signore, i liturgisti si sono volti all'eucaristia come «Cena del Signore» promuovendo «l'aspetto di pasto» comunitario della Messa. Poiché l'appello rivolto ai laici è a «raccolgersi attorno alla mensa del Signore», i difensori di questo concetto hanno trovato giustificazione mediante nuovi metodi di esegesi delle Scritture, lo sviluppo della sociologia e dell'archeologia. Se da un lato il loro lavoro ha prodotto alcuni buoni frutti nella crescita della partecipazione attiva dei laici, il senso pieno del sacrificio – necessario e intrinseco alla Cena del Signore e alla ripresentazione della morte in croce di Cristo – si è largamente perduto. È proprio la perdita di questa consapevolezza del sacrificio e della co-offerta di se stessi come vittime, che ha reso gran parte del Movimento Liturgico una corrente sterile.

I documenti di Pio XII vanno letti alla luce del loro tempo e interpretati come sentite preoccupazioni circa l'integrità e l'adeguatezza di alcune idee allora in voga; ma queste premure sarebbero state trascurate.

DA VITRUVIO ALL'AMEBA

Nel 1960 il Movimento Liturgico guadagnò molto terreno nel mondo anglosassone, specialmente in Inghilterra e Irlanda, con la pubblicazione di *Liturgy and Architecture* di Peter Hammond. Benché scritto da un anglicano, il libro ebbe grande impatto sulla progettazione delle chiese cattoliche. Fino ad allora quasi tutte le chiese ricostruite in Gran Bretagna erano ancora nello stile neogotico vittoriano. Hammond invece, come ogni buon modernista dei suoi anni, considerò il fallimento nella creazione di una «architettura viva» come un problema «più teologico che architettonico».

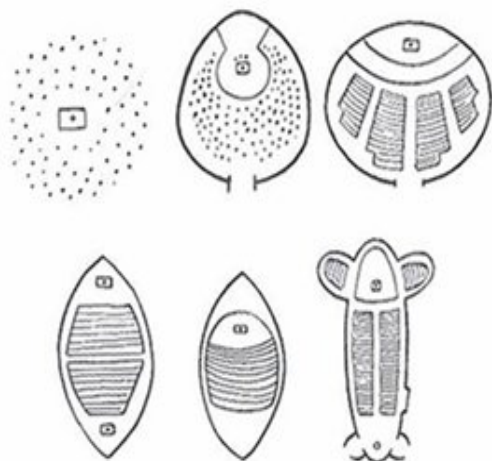
Accogliendo la logica del Movimento Liturgico, egli sostenne che l'edificio dovesse essere una casa per l'assemblea, una «casa per il popolo di Dio» o una *domus ecclesiae*, più che un edificio dedicato principalmente al culto di Dio, una «casa di Dio» o *domus Dei*.

Il «funzionalismo radicale» di Hammond mirava a una progettazione delle chiese intendendole come edifici che ospitano l'assemblea convocata intorno all'altare, sottolineando l'atto di raccolta della comunità. Ciò è nettamente diverso da quanto sottolinea la fede cattolica di sempre, cioè che il centro è l'eucaristia. È attorno all'eucaristia che la comunità si raccoglie. Se Hammond non sembra rifiutare la natura gerarchica della Chiesa, il suo modello ecclesiologico differisce dalla dottrina cattolica¹⁵. Il problema centrale con questo genere di modello demagogico, prevalente ancora oggi, è che si presta attenzione alla comunità locale diminuendo l'importanza della Chiesa universale. Si può facilmente arrivare a pensare che siano le comunità a farsi le loro proprie liturgie, che la liturgia possa essere «progettata» e che sia come una sorta di «prodotto» dei membri raccolti: tutte idee che oggi vanno per la maggiore. Ma simili modelli nascondono necessariamente il fatto che la liturgia – partecipazione nell'opera di Cristo – è dono della sua Chiesa.

Questa ecclesiologia eterodossa, e la sua conseguente espressione architettonica, è stata giustificata con l'interpretazione poco fedele di due documenti del Concilio Vaticano II, particolarmente importanti, la *Sacrosanctum concilium* e la *Lumen gentium* (la costituzione dogmatica sulla Chiesa), che sono stati utilizzati da diversi liturgisti e teologi per difendere i principi egualitari del Movimento Liturgico. Questi pensatori hanno mescolato i documenti per renderli funzionali al loro programma e presentare le proprie idee sotto le insegne dello «spirito del Concilio». Simili interpretazioni sono invece estranee all'autentica mens dei Padri conciliari.

Il modello analogico che Hammond presenta coerentemente nel suo libro è quello degli organismi elementari (ameba e paramecio).

¹⁵ PETER HAMMOND, *Liturgy and Architecture*, London, Barrie and Rockliff, 1960, pp. 11, 28 e 38.



La chiesa come ameba (sopra) e come paramocio (sotto) secondo Hammond.

Per le chiese tradizionali, fino ad allora, il modello era invece l'uomo (la natura umana di Cristo e le membra del Corpo Mistico) iscritto nella pianta della chiesa¹⁶.

Tale immagine è desunta dal modello classico descritto da Vitruvio.

In modo analogo ogni singola componente di un tempio deve trovare un'armonica proporzione e corrispondenza con l'insieme. Il centro naturale del corpo umano è l'ombelico; infatti se una persona si distendesse a terra supina a braccia e gambe divaricate, puntando il compasso sull'ombelico e tracciando una circonferenza, questa toccherebbe entrambe le estremità dei piedi e delle mani. Nondimeno, come è possibile inscrivere il corpo in una circonferenza così se ne può ricavare un quadrato; misurando la distanza dai piedi alla sommità del capo e riportandola a quella che intercorre tra un estremo e l'altro delle braccia aperte si costaterà che le misure in altezza e larghezza coincidono come nel quadrato tracciato a squadra.

¹⁶ Cfr. UGO DI S. VITTORE, *De sacramentis christianae fidei*; GUILLAUME DURAND DE MENDE, *Rationale divinorum officiorum*.



Pertanto se la natura ha creato il corpo umano in modo che le membra abbiano una rispondenza proporzionata con tutta la figura nel suo complesso, a buona ragione gli antichi hanno stabilito che anche nelle loro opere si debba rispettare l'esatta proporzione delle singole parti con l'insieme della figura. Quindi ci hanno tramandato i canoni per la realizzazione di ogni tipo di costruzione e in particolare per i templi degli dei i cui pregi o difetti son destinati a durare nel tempo¹⁷.



Pietro di Giacomo Cataneo. Figura in scala, 1554.

✿ LA LIBERTÀ DELL'ARCHITETTO.

Alla fine di questo excursus in cui ho rilevato le responsabilità dei progettisti moderni – equamente condivise con i committenti ecclesiastici del Movimento Liturgico – nella realizzazione

¹⁷ MARCO VITRUVIO POLLIONE, *op. cit.*, libro terzo, I, 3-4. Cfr., nella traduzione del Migotto, *cit.*, p. 127.

di chiese poco adatte al culto cattolico, consentimi di chiarire il ruolo dell'architetto. E nello stesso tempo di ritornare al punto di partenza: perché ci sia architettura ci vogliono simultaneamente *firmitas, utilitas e venustas*.

Il termine *architetto*, etimologicamente, indica il capo costruttore. Egli deve coordinare gli altri artisti. Hans Sedlmayr, in *Perdita del centro*, rileva la progressiva frammentazione dei saperi e delle arti nella civiltà occidentale e ne individua le cause nella secolarizzazione iniziata sin dai tempi della Scolastica. L'architetto può tornare a svolgere il suo ruolo se viene trovata la medicina al principio di immanenza che tanto danno ha causato alla cultura e alle arti. Insisto: egli deve governare gli artisti e le maestranze. Ma, allo stesso tempo, deve obbedire al cliente.

È un principio che risulta poco gradito ai grandi nomi dell'architettura contemporanea e ai loro emuli.

È un peccato che recentemente Santiago Calatrava abbia avuto dei guai. Sicuramente Calatrava è l'unico del gruppo degli "*starchitects*" che valga qualcosa, con alcuni edifici attraenti e di forma interessante. Ma sembra che l'orgoglio mostruoso di questo gruppo abbia contagiato anche l'amico spagnolo ("se tu dormi con i cani prendi le pulci"), ed egli comincia a comportarsi come gli altri "*starchitects*" senza talento. Nondimeno, Calatrava lascia un corpus di lavoro interessante, e senza dubbio, tra 50 anni il suo nome sarà importante nei libri sull'architettura del XXI secolo.

In Bilbao (di triste fama perché è là che è sorto il mostro architettonico che ha dato il via all'ondata di strutture aliene) si è svolta la causa "Calatrava *versus* la Città di Bilbao". Santiago ha fatto causa perché la Città ha osato aggiungere una passerella/conessione ad un suo ponte. A quanto pare la Città pensava che il ponte come era progettato inizialmente fosse inutile. Ma l'architetto si è offeso per l'intervento d'un altro architetto, per di più un architetto giapponese che non fa parte dello stretto gruppo degli "*starchitects*"! Così — afferma il celebre Calatrava — si rovina il mio concetto architettonico

iniziale, e quindi l'aggiunta rappresenta un insulto alla proprietà intellettuale dell'artista/architetto.

Calatrava chiedeva 3 milioni d'Euro come risarcimento per questo insulto alla sua originalità di progettista. La corte ha archiviato il caso. Ecco un interessante estratto della decisione del giudice Edmundo Rodriguez Achutegui:

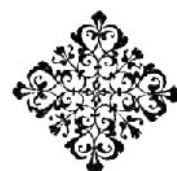
"Sotto questo rispetto si afferma che chiunque voglia essere un artista senza limitazioni dovrebbe dedicarsi a creare esclusivamente opere d'arte plastica e non oggetti architettonici, i quali devono conformarsi a numerose condizioni urbanistiche."

Per lo stesso ponte nel 1997 la città di Bilbao ha speso 200.000 Euro per sostituire le mattonelle di vetro specificate da Calatrava, perché queste erano sdruciolevoli ed avevano provocato cadute e ferimenti¹⁸.

La libertà dell'architetto non è irresponsabilità, né potere assoluto di imporre opere inadeguate alla vita quotidiana della gente. Esistono anche oggi molti artisti della progettazione in grado di operare nel rispetto delle richieste dei propri clienti.

Nel caso della committenza ecclesiastica, però, è necessario progredire nella consapevolezza di cosa sia davvero una chiesa. Di quale Chiesa esprima l'essenza e la dimensione liturgica. Altrimenti le richieste fatte agli architetti saranno fuorvianti. Oppure verranno scelti progettisti inadatti allo scopo.

CIRO LOMONTE

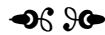


¹⁸ Cfr "Ponti di Calatrava, il commento di Nikos Salingaros", in *Il Covile* N° 431.

GUARDINI - SCHWARZ

DISCORSO APERTO

*Nuova tappa di un breve viaggio
all'origine del brutto moderno.*



SPECIALE MOVIMENTI MODERNI 5

TESTI DI LUIGI CODEMO, FRANCESCO COLAFEMMINA,
CIRO LOMONTE E STEVEN J SCHLOEDER.

Chi ha avuto la costanza di seguire per intero questa lunga serie di speciali, ricorderà che si aprì, nel numero 624, con queste parole: "Romano Guardini (1885-1968) che fu anche sostenitore delle sperimentazioni dell'[amico] architetto [Rudolf Schwarz (1897-1961)] nel campo dell'edilizia religiosa, sperimentazioni che sono all'origine dell'attuale disastrosa situazione. Non è facile parlare criticamente di Romano Guardini: si tratta di un grande personaggio della Chiesa, filosofo, teologo, educatore [...] È tuttavia anche vero che senza affrontare il nodo Guardini-Schwarz il confronto con le brutture delle chiese moderne non può procedere perché il nome del grande teologo viene usato dagli interessati sostenitori come una clava; il Covile ha così deciso di aprire una riflessione a più voci su quell'esperienza e il suo contesto". Questo numero testimonia come l'auspicata riflessione sia ormai decisamente avviata. ✿

Indice

- p. 1 Il "fatto nuovo" in Romano Guardini. (Luigi Codemo)
- p. 4 Schwarz e Guardini: dal realismo all'analogia simbolica. (Francesco Colafemmina)
- p. 6 Il *genius loci* cristiano. (Ciro Lomonte)
- p. 7 Rudolf Schwarz e la sua ricezione negli Stati Uniti. (Steven J Schloeder)

✿ Il "fatto nuovo" in Romano Guardini.

DI LUIGI CODEMO

✿ ORIENTARE ALLA REALTÀ, NON ALL'ENUNCIATO.

Non c'è limite, deviazione, errore, pericolo dell'età moderna (e della filosofia che la presiede) che Romano Guardini non abbia colto, analizzato, confutato, stigmatizzato. La pretesa della modernità di chiudere il mondo nella sua rappresentazione, nel concetto, nella formula e la violenza omologante che questa pretesa implica è tema che attraversa molte sue opere.

Nel '900 molte altre voci smascherano la pretesa di dominio della scienza moderna, denunciano il problema della violenza della tecnica, ma poi chiudono dentro questo orizzonte l'intero destino della ragione e finiscono per annichirla: un nome per tutti è quello di Heidegger. Guardini, invece, è tra coloro, pochi, che difendono il mistero dell'essere dalla presunzione di esaurirlo nel-

l'artificiosità del concetto cartesiano ma, allo stesso tempo, difendono la ragione umana, la capacità dell'uomo di corrispondere alla realtà dell'essere, di affermare la verità come *adaequatio*.

Anche lì dove la modernità perde boria e vigore e, iniziando a scrofolare nel proprio malessere, sembra sospirare nostalgie e afflitti religiosi, Guardini non abbassa le difese, anzi. Prende Rilke, la cui forza del verso lo rende campione della modernità al tramonto, e lo affronta con il rigore di una indagine di natura filosofica:

«Il relativismo della declinante età moderna non tollera che un simile giudizio possa essere applicato a un testo poetico. [...] In tal modo non solo viene disconosciuta la serietà della verità, ma quella del poeta stesso, giacché non esiste dubbio che il significato delle sue parole intende altro, a meno che egli stesso non sia capace di questa serietà esistenziale. Ma in tal caso proprio questa incapacità determina il carattere della sua opera, e stabilire ciò è un'altra volta compito dell'indagine filosofica» (Romano Guardini, *Rainer Maria Rilke*, Morcelliana, 1974, pag. 20).

Guardini è un tomista non perché fissa San Tommaso in dottrina, ma perché, fedele al metodo dell'Aquinate, ha tenuto sempre come oggetto, della ragione come della fede, la realtà – e non l'enunciato. È quanto riconosce anche Joseph Ratzinger:

«L'opera prima di Romano Guardini "Lo spirito della liturgia" [...] contribuì in maniera decisiva a far sì che la liturgia, con la sua bellezza, la sua ricchezza nascosta e la sua grandezza che travalica il tempo, venisse nuovamente riscoperta come centro vitale della chiesa e della vita cristiana. [...] la si voleva comprendere a partire dalla sua natura e dalla sua forma interiori, come preghiera ispirata e guidata dallo stesso Spirito Santo, in cui Cristo continua a divenire a noi contemporaneo, a fare irruzione nella nostra vita» (dalla premessa all'*Introduzione allo Spirito della Liturgia*, San Paolo, 2001).

✿ FORMA E VITA.

C'è un elemento che torna continuamente nella riflessione di Guardini e che risulta dirimente per ogni attività creativa e in particolare per chi è impegnato nell'arte e nell'architettura: non ogni forma e ordine possono reggere la vita. Ed è la constatazione che troviamo fin dall'incipit del suo pri-

mo scritto:

«La natura e la grazia hanno le loro regole. Vi sono, cioè, alcuni presupposti determinanti che condizionano la sanità, la crescita, la fioritura della vita spirituale sia naturale che soprannaturale» (*Lo spirito della liturgia*, Morcelliana, 2005, pag. 15).

È proprio da questa attenzione a riconoscere nella vita le condizioni di possibilità della vita stessa che parte la critica di Guardini alla modernità e alla tecnica. Queste, infatti, costringono a vivere

«in un mondo derivato, artificiale, in un mondo di succedanei, di improprietà e di segni convenuti. [...] L'uomo ora vive nell'astratto. E, lo sai, l'astratto, il concettuale, non è "spirito"! Lo spirito è vita. Tuttavia anche lo spirito è "generale", ma di una generalità vivente, cioè a dire esso coglie l'oggetto nella sua vita».

E poche righe più avanti fornisce un esempio tratto dall'architettura per spiegare cosa sia questo vivere nell'astratto:

«Le case e i portici di Padova mostrano un'architettura così viva: quasi in tutte il primo piano poggia su colonne mentre il piano terreno è rientrante; queste sporgenze si collegano le une e alle altre formando ai due lati della strada un colonnato ininterrotto. Ogni casa è stata costruita in proprio, ma non di meno ha presieduto a queste costruzioni un profondo senso di comunità. Tutt'a un tratto ecco ergersi in mezzo ad esse un edificio moderno, gettato in cemento armato, inorganico, schematizzato, astratto e, nonostante tutta la sua funzionalità, barbaro...» (*Lettere dal Lago di Como*, Morcelliana, 1959, pag. 31).

✿ OGGETTI D'INCIAMPO.

Ora, anche solo da questi brevi cenni, diventa problematico leggere e comprendere quanto nella cerchia di Guardini si fece in termini di arte e architettura. Basta fare l'esempio di due lavori realizzati da Rudolf Schwarz: la chiesa di St. Fronleichnam ad Aquisgrana (1930) e il calice eucaristico realizzato per Guardini (1920-1923). Due lavori che espongono quanto Guardini stesso ha denunciato nei suoi scritti: una purezza glaciale e inorganica; volumi astratti indifferenti alla materia di cui sono fatti e irrelati alla misura del corpo umano; un funzionalismo mutuato dalle applica-

zioni seriali della tecnica; nessun ornamento che rimandi a chi sono dedicate materia e forza forgiate dall'opera. Insomma, nessun affrancamento dal paradigma della modernità fin qui criticata. Qualcosa non torna.

✿ LETTERE DAL LAGO DI COMO.

In quegli stessi anni in cui Schwarz fabbrica quel calice, Guardini scrive le *Lettere dal Lago di Como* (1923-25). Le prime otto sono una critica dei principi dell'età moderna. Le ragioni esposte non sono solo valide ma, per certi versi, ancora attualissime. Allo stesso tempo, bisogna dire che queste lettere sono pervase da un tono così angustiato per il tempo a lui contemporaneo, da uno scoramento così profondo per le ineluttabili sorti dell'uomo e del rapporto della cultura con la natura, che risulta persino difficile farle proprie. La nona, e ultima, lettera cambia radicalmente. Il tono si fa ottimismo, invita a non recedere, ad accettare la sfida, ad affrontare il nuovo. Ecco, credo che centrale sia vedere come questo "nuovo" venga tematizzato da Guardini in termini teoretici.

Innanzitutto, il "fatto nuovo", la tecnica, irrompe e porta caos dove c'era ordine.

«Il vecchio mondo sta crollando. Al contatto con il "fatto nuovo" che si introduce nella storia, tutto l'antico ordine di cose si sgretola. Tutto, almeno finora, è caos. [...] Questo elemento nuovo opera in maniera distruttiva perché incontra un uomo che non è fatto per lui. Più precisamente: è caotico e agisce da distruttore perché l'uomo idoneo a vivere insieme a lui non esiste ancora. Questo nuovo esercita un'azione distruttiva perché non si è ancora riusciti a renderlo umano. È un assalto di forze rese libere che non sono state ancora domate; materie prime che non sono state ancora selezionate, che non sono state ancora portate a una forma spirituale vivente, che non sono ancora alla portata umana.»

Il "nuovo" che irrompe necessita di una "forma nuova" impartita da un "nuovo tipo umano".

«Ma questo nuovo è costituito solo da modificazioni entro un contesto di fondamenti permanenti o, al contrario, possiamo scorgere in esso il segno di un rinnovamento storico? In caso valga quest'ultima ipotesi – e sono convinto che essa sia quella giusta – dobbiamo darle la nostra adesione. [...] Il nostro posto è nel divenire. Noi dobbiamo inserirci. Non

dobbiamo irrigidirci contro il nuovo tentando di conservare un bel mondo condannato a sparire. [...] A noi è imposto di dare una forma a questa evoluzione e possiamo assolvere tale compito soltanto adrendovi onestamente, ma rimanendo tuttavia sensibili, con cuore incorruttibile a tutto ciò che di distruttivo e di non umano è in esso. [...] Deve formarsi un nuovo tipo umano, dotato di più profonda spiritualità, di una libertà e di una interiorità nuove, di una capacità di assumere forme nuove e crearne. La sua costituzione dev'essere tale che debba trovare il mondo nuovo già nelle fibre del suo essere e nella forma stessa della presa con cui afferra le strutture. [...] Un nuovo cosmo che dovrà sortire da una umanità portatasi a livello di queste forze.»

Questo nuovo tipo di umanità è un avvenimento epocale che non dipende dalle singole volontà.

«Ma è una pura fantasia sperare in un tale mutamento? È cosa ragionevole contare sull'avvento di questo "nuovo tipo di umanità"? [...] Credo che questo accadrà. Non lo posso provare ma mi pare di scorgerne i presagi. Certamente non c'è niente che si possa fare né per mezzo di decisioni singole, né per mezzo di organizzazioni, È un avvenimento che interessa tutto un complesso storico, quantunque si compia anche nella personalità dell'individuo. Un evento universale, la cui scaturigine ci è inaccessibile. [...] Dio è all'opera. La storia partita dalle sue profondità è in marcia e noi dobbiamo esser pronti, confidando in ciò che Egli fa, nelle forze che Egli ha immesse in noi e di cui sentiamo il fremito.» (IX *Lettera dal Lago di Como*, Morcelliana, pagg. 88-108)

✿ IL "FATTO NUOVO".

Il problema, in ultima analisi, è come si intende questa novità. In quegli anni, in queste pagine, Guardini, a mio avviso, ha radicalizzato il tema e introdotto una nozione di "novità" che non può non risultare enigmatica, perfino aliena. Ogni analogia è saltata, la novità è investita di una tale singolarità da risultare impenetrabile e sconosciuta. Inseguire questa irruzione del nuovo contando su un nuovo tipo di umanità diventa sotto ogni profilo impossibile. Impossibile perché la relazione non può che risultare equivoca. Anche a volerlo: a cosa si addestra l'uomo per diventare capace di affrontare il nuovo se questo nuovo a nulla è paragonabile? E di questa "nuova umanità" cosa deve rimanere nei rivolgimenti per essere ancora definita umana?

Il tema interseca quello ampio e vitale della creatività. Nella prospettiva cristiana, la creatività dell'uomo trova fondamento adeguato nella partecipazione alla creatività divina.

Da un lato, la fede cristiana non può essere fissata in un sistema assiomatico; non è un sistema, e non è una cultura, perché ogni sistema culturale è entropico e destinato ad esaurirsi, mentre l'annuncio è una novità continua; la fede è lievito che muove.

Dall'altro lato, tale creatività non è arbitrio, ma è radicata nel "già e non ancora". La novità è attesa, non perché chiusa nella ripetizione dell'identico ma perché l'infinito si è rivelato nel volto di Cristo.

Tutto questo Guardini lo sapeva benissimo. Eppure i confini che in quegli anni, con questi scritti, Guardini andava mettendo si riveleranno incerti. Lo dimostra l'esito di gran parte dell'arte liturgica dove, da allora fino ad oggi, prevale una remissiva accettazione del nuovo inteso come l'esistente, ovvero di quanto appare di volta in volta sulla scena del mondo.

E, dal punto di vista teoretico, lo dimostra un autore, meno rigoroso ma più spietato, come Heidegger: "il nuovo" che si profila con l'avvento della tecnica, preso nella radicalità del suo accadere, non è per nulla plasmabile e non rivela un Dio all'opera che è anche Padre, come sperava Guardini, ma piuttosto l'"aperto", il caos delle forze contraddittorie, pure e insieme barbare, di Hölderlin.

✿ GUARDINI NON È UNA FORMULA.

Precisato tutto questo, le opere scritte da Guardini rimangono un riferimento imprescindibile per affrontare pericoli e limiti della modernità e quanto è seguito alla modernità. Lasciano invece sguardi quando bisogna dare forma, immagine e corpo al "nuovo" che appare (qualunque cosa sia questo nuovo che appare).

Sicuramente i lavori concreti destinati alla liturgia che presero forma attorno a Guardini sono quello che sono: l'inizio di un buttarsi nella mischia, un saggiare le armi in campo, con qualche duello vinto e molti duelli persi. E sarebbe sbagliato assumerli come paradigma, come modelli di ri-

ferimento sempre validi. Perché, in ultima analisi, si farebbe torto proprio a Guardini che, iniziando la IX lettera dal Lago di Como, scriveva: "La risposta non sarà una formula ma una azione vivente".

LUIGI CODEMO



✿ Schwarz e Guardini: dal realismo all'analogia simbolica.

DI FRANCESCO COLAFEMMINA

Fonte: <http://fidesetforma.blogspot.com>, febbraio 2011.

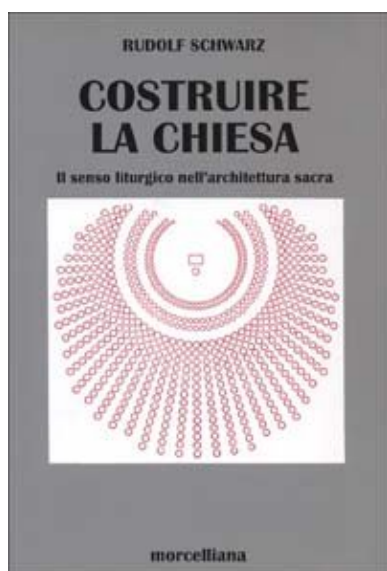
In queste settimane sul *Covile* appaiono alcuni interessantissimi contributi all'analisi del "modernismo artistico e architettonico" nato contemporaneamente al movimento liturgico in Germania e sintetizzato negli sforzi congiunti del liturgista Romano Guardini e dell'architetto Rudolf Schwarz.

L'interessante analisi non è ancora giunta agli esiti architettonici di questo "modernismo", ma vorrei in qualche modo integrarla con alcune mie considerazioni nate dalla lettura del famoso volume di Schwarz *Costruire la chiesa* (sottotitolo: "Il senso liturgico nell'architettura sacra"). L'opera, pubblicata per la prima volta nel 1938, ha la prefazione di Guardini e si configura come un viaggio nel "senso liturgico" dell'architettura a partire da sette tipologie di progetti di chiese.

Ciò che tuttavia mi preme mettere in evidenza è che questo volume costituisce il fondamento di quell'architettura chiesastica che definisco "simbolica e analogica". Prima cercheremo di riflettere sul senso di questa definizione e poi ne verifichiamo la piena corrispondenza col pensiero di Schwarz.

✿ IL SIMBOLO E L'ANALOGIA.

Il simbolo è già per Aristotele una convenzione razionale per “rappresentare qualcosa che sostituisca gli oggetti come tali” ad esempio nell’uso del linguaggio. Non potendo l’uomo presentare gli oggetti come tali, ricorre al “simbolo” del nome per identificare l’oggetto. Dunque, il simbolo è una convenzione razionale che astrae dall’oggettività per rifugiarsi in una nuova identità dell’oggetto. Il simbolo è astrazione dal reale. Il simbolismo nel medioevo era invece qualcosa di leggermente differente: a seguito della speculazione neoplatonica, il simbolo finiva per essere un oggetto concreto che rimanda ad una natura superiore o metafisica, dato lo stretto legame fra mondo fisico e mondo metafisico, due mondi che si incrociano nel simbolo.



L’analogia è invece la somiglianza razionale, o meglio il riferimento razionale di un ente ad un altro ente. Se leghiamo l’analogia al simbolo e diamo vita ad un’analogia simbolica, opereremo nel seguente modo: prenderemo un oggetto che abbia un lembo di comunanza razionale con un simbolo dato e lo trasformeremo così in “evocazione” analogica del simbolo stesso. Attraverso il passaggio dal reale al simbolico e dal simbolico all’analogia simbolica l’oggetto finale avrà perso definitivamente il legame con la realtà oggettiva iniziale e sarà diventato mero prodotto del razionalismo simbolico umano, mera convenzione intellettualistica, del tutto scollegata dalla realtà.

È esattamente questo il procedimento adottato da Schwarz nel suo discorso sull’architettura sacra. Proprio a partire dal simbolismo medievale della pianta a croce latina che si traduce nel simbolo del corpo di Cristo, ne deduce l’analogia simbolica dell’assemblearismo quale elemento simbolico del Corpo di Cristo. Oggettivando infine l’assemblearismo, la comunitarietà della liturgia, slega completamente l’essenza della liturgia dal riferimento architettonico oggettivo ed iniziale: la Croce di Cristo, pianta della chiesa. Così non resta altro che l’idea della chiesa circolare, a cupola, a parabola etc. etc. costruita a partire dall’analogia simbolica e dall’autonomia creativa dell’architetto.

L’errore di fondo compiuto da Schwarz è quello di togliere fondamento alla realtà e farne una sorta di nube cangiante e in divenire. Se la realtà diviene, automaticamente la base oggettiva del simbolo e della conseguente analogia simbolica, fugge, svicola, si nasconde. E quindi l’architettura e la liturgia sono costrette a confrontarsi non più con la loro essenza, ma con l’interpretazione di un’essenza cangiante e storicamente determinata. Leggiamo ad esempio questo passaggio chiave:

«Le grandi realtà delle cattedrali non sono più reali per noi. Ciò non significa che esse non siano più vere ‘in sé’. No, esse per noi sono vere ancor oggi come nel loro primo giorno e ci fanno un’impressione profonda. [...] Ma non possiamo per questo costruire più a quel modo, in quanto la vita è andata oltre, e la realtà che è nostra e che è affidata in compito alle nostre mani ha una forma del tutto diversa, forse anche più povera. [...] Ora, però, di nuovo, non basta lavorare onestamente con i mezzi e le forme del nostro tempo. Edificio sacro può venire solo da realtà sacra. Non è la verità del mondo, ma quella della fede a generare opere sacre, ma che sia fede del nostro tempo.» (pp.39-40).

E così Schwarz porta gli esempi dell’occhio e della mano per giustificare l’evoluzione della consapevolezza corporea dell’uomo. Un’evoluzione che dovrebbe anche modificare il rapporto dell’uomo col simbolismo del corpo. Pertanto quando parliamo di “Corpo di Cristo” la nostra “modernità” dovrebbe indurci a rappresentarcelo attraverso un simbolismo diverso ed analogico rispetto a quello medievale.

Ma Schwarz sembra non comprendere che il simbolismo medievale è quello neoplatonico. Parte dalla pianta a croce della chiesa (identità della forma architettonica col segno della passione di Cristo e della redenzione dell'uomo) per immaginare su quella croce il Corpo di Cristo. Distribuisce lo spazio intorno a quel corpo in maniera gerarchica non perché l'idea di corpo dell'uomo medievale fosse gerarchica, ma perché l'oggettività dello spazio distribuito nella basilica romana secondo un criterio gerarchico veniva simbolizzata nella gerarchia del Corpo di Cristo, onde "metafizzarla", non per renderla ancor più fisica.

Infatti per Schwarz l'assunto scientifico dell'occhio che viene irradiato dalla luce, e che riflette le immagini dopo averle interiorizzate si fa preludio ad una nuova forma architettonica "irradiante", come se la forma di una chiesa dovesse essere fisicizzata, antropomorfizzata, per assurgere a rappresentazione dell' "unione di due o tre nel nome di Cristo" con cui Schwarz e Guardini sintetizzano la presenza di Cristo nella liturgia.

Rendere metafisico o spirituale l'umano significa divinizzarlo. Divinizzare l'uomo senza la croce, ossia archiviando l'azione salvifica di Cristo e ribadendo soltanto la sua umanità comune all'uomo, significa realizzare una architettura chieastica antropocentrica ed autoreferenziale. Come non vedere in tutto ciò i germi fondamentali delle deviazioni architettoniche e liturgiche del novecento che hanno letteralmente mutato volto alla Chiesa Cattolica?

FRANCESCO COLAFEMMINA



Il genius loci cristiano.

DI CIRO LOMONTE

Secondo gli antichi romani ogni luogo, naturale o artificiale che fosse, era protetto da una specie di nume tutelare. La credenza pagana nel genius loci è riconducibile a quell'aura peculiare che rende unici molti contesti. A tale fenomeno si riferisce un'opera di Christian Norberg-Schulz (*Genius loci. Paesaggio, ambiente, architettura*), apparsa nel 1979 e divenuta subito importante nell'ambito del dibattito architettonico contemporaneo. Il genius loci, lo spirito del luogo, sarebbe la sua identità perenne, caratterizzata da *orientamento, riconoscibilità e carattere*. L'autore norvegese indaga i rapporti tra l'architettura e l'ambiente e, più in particolare, le implicazioni psichiche ed esistenziali dell'abitare.

Debuyst¹, teologo e liturgista, restringe il campo di osservazione a chiese e monasteri. Il benedettino belga individua le proprietà specifiche dell'autentico luogo cristiano nelle *domus ecclesiae* del III-IV secolo e nell'aggregazione di semplici case tipica dei monasteri, ben inseriti nella natura. Considera pertanto spurie tutte le architetture monumentali, in cui predomini la decorazione oppure un linguaggio troppo individualista (nel caso dell'architettura moderna). Risulta un po' misterioso l'apprezzamento di Debuyst per le basiliche paleocristiane, che hanno assunto l'aspetto di case disadorne e spoglie a lui tanto caro soltanto dopo i pesanti restauri subiti nell'Ottocento e nel Novecento.

L'autore mostra grande interesse per le chiese di Emil Steffann e per l'opera del grande teologo italo-tedesco Romano Guardini, che anticipò la Riforma liturgica del Concilio Vaticano II. Guardini ispirò la sistemazione del castello di Rothenfels sul Meno, il grande centro della Gioventù cattolica tedesca di Quickborn. Il restauro venne completato nel 1929 dall'architetto Rudolf Schwarz, insieme ai suoi amici del Bauhaus. L'amore per il rigore e la scarnificazione da ogni ornamento, criteri propri della scuola diretta da Gropius,

¹ FRÉDÉRIC DEBUYST, *Il genius loci cristiano*, Sinai, Milano 2000.

guidarono le scelte relative sia all'edificio che all'arredo.

Debuyst continua la sua analisi fino ai giorni nostri, sottolineando la qualità di alcune architetture moderne (abbazia di Mount Angel, nell'Oregon, di Alvar Aalto; monastero di Clerlande, in Belgio, di Jean Cosse; ecc.) e i difetti di altre (per es. il convento di La Tourette, opera famosa di Le Corbusier).

Le opinioni del monaco belga suscitano numerose perplessità. Il nocciolo della questione è la riconoscibilità di un luogo cristiano. Dato che la fede cattolica è fondata nella storia, scritta da Dio e da uomini in carne ed ossa, essa richiede un'arte narrativa. La decorazione simbolica ha questa ragion d'essere, non è questione di monumentalità. Nelle architetture esaltate nel libro non è affatto netta l'identità cristiana, tant'è che sarebbe facile sostituire la loro funzione religiosa con una civile.

Il *genius loci* cristiano di Debuyst corrisponde ad un gusto minimalista per l'austerità e il nascondimento nel contesto, ma non è condiviso universalmente. Peraltro egli sembra non rendersi conto che il barocco di Borromini è molto più semplice e rigoroso del razionalismo di Steffann. Se il genio del luogo è muto oltre che invisibile, chi ne può percepire la presenza? Un nume neopagano, come quelli prodotti dal Bauhaus, è silenzioso perché non esiste non perché immateriale. Se invece il genio è l'angelo posto a guardia di un luogo reso sacro dall'iniziativa di Dio, allora ha molte cose da annunciare ed è veramente un *genius loci cristiano*.

È vero che in certe chiese riccamente decorate l'abitudine confonde lo sguardo, che può disperdersi nei dettagli perdendo di vista l'essenza della preghiera. Ma la soluzione è forse quella di eliminare del tutto l'ornamento? Non possiamo dimenticare che l'amore si nota nei particolari, anche nel caso dell'arte e della liturgia.

Qualche dubbio nasce, infine, sull'uso improprio nel volume del termine frate al posto di monaco, forse dovuto alla traduzione dal francese.

CIRO LOMONTE



Rudolf Schwarz e la sua ricezione negli Stati Uniti.

DI STEVEN J SCHLOEDER

Traduzione di Ciro Lomonte

Bisogna ammettere che all'interno del pantheon piuttosto ampio degli architetti tedeschi di metà Novecento appartenenti al Movimento Moderno famosi negli Stati Uniti – Gropius, Mies van der Rohe, Breuer², Mendelsohn, Behrens, Bartning, Böhm, Taut, Poelzig, Scharoun, Luckhardt, *inter alia* – Rudolf Schwarz è relativamente sconosciuto. Nell'ambiente dei più significativi storici di lingua inglese, Schwarz a mala pena riceve una menzione in *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, di Henry Russell Hitchcock, ma solo per essere paragonato piuttosto sfavorevolmente ai Böhm in quanto architetto di chiese. In un epilogo ad una edizione successiva, si riconosce che il suo lavoro potrebbe essere stato trascurato³. Egli non è neppure menzionato in *An Outline of European Architecture*, di Pevsner, né in *Modern Architecture: A Critical History*, di Frampton, né in *Modern Architecture since 1900*, di Curtis, né in *Space, Time and Architecture*, di Giedion, né in *Theory and Design in the First Machine Age*, di Banham, né in *A History of Architecture* (due libri omonimi, uno di Fletcher, l'altro di Kostof)⁴. Oggigiorno, a parte il piccolo mondo degli scrittori contemporanei del Movimento Liturgico e altri specialisti del mondo accademico, pochi forse sanno qualcosa degli scritti e degli edifici di Schwarz.

All'interno di questo pantheon, Schwarz è relegato nell'ombra e tuttavia egli occupa tuttora un posto preciso. Il suo relativo anonimato è piuttosto

² Marcel Breuer, sebbene ungherese, è spesso inserito nel novero del Movimento Moderno Tedesco a causa della sua appartenenza al Bauhaus.

³ Hitchcock, H-R. *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*. 4th Ed. New York: Penguin (1977): 466. 578.

⁴ Pevsner, N. *An Outline of European Architecture*, 7th Ed. New York: Penguin (1979); Frampton, K. *Modern Architecture: A Critical History* London: Thames & Hudson (1985); Curtis, W.J.R. *Modern Architecture since 1900* London: Phaidon (1996); Giedion, S. *Space, Time and Architecture*, Cambridge MA: Harvard (1942); Banham, R. *Theory and Design in the First Machine Age*, New York: Praeger (1960); Fletcher, Sir B. *A History of Architecture on the Comparative Method*, 19th Ed. London: Butterworth (1987); Kostof, S. *A History of Architecture: Settings and Rituals* New York: Oxford (1985).

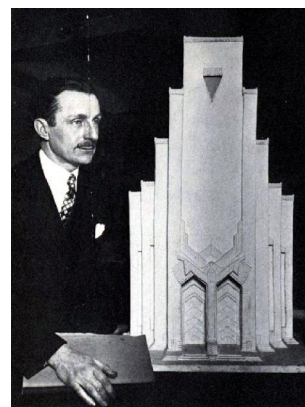
curioso considerato il grande rispetto riservatogli dai suoi contemporanei, specialmente da una figura monumentale come quella di Ludwig Mies van der Rohe. Questo anonimato si può spiegare in parte, se non del tutto, col fatto che Schwarz rimase in Germania durante la Seconda Guerra Mondiale, mentre la famosa cerchia del Bauhaus e gli altri moderni che furono ostacolati dal Reich fuggirono in Inghilterra e negli Stati Uniti dove trovarono sicurezza e prestigiose carriere in luoghi come Harvard e Chicago. Il fatto che Schwarz rimanesse a ricostruire la sua patria dopo le devastazioni della guerra, lavorando come urbanista a Colonia, insegnando alla *Kunstakademie Düsseldorf* e riprendendo l'attività privata con sua moglie Maria, contribuì a lasciarlo alla periferia della corrente principale dei circoli di architettura di lingua inglese. Tuttavia, come vedremo, negli Stati Uniti il terreno era già stato preparato a riceverlo ed egli ebbe un forte sostegno fra gli entusiasti del Movimento Liturgico in America, anche se un consenso ampiamente diffuso lo ottenne soltanto negli ultimi anni della sua vita e dopo la sua morte.

✿ IL TERRENO PREPARATO.

C'è scarsa evidenza di qualsiasi influenza in America sia del pensiero di Schwarz sia della sua architettura prima dei tardi anni Trenta. Sembra che, a meno di non avere un interesse professionale per il nascente Movimento Liturgico e di seguire l'opera di Guardini attraverso l'abbonamento al periodico *Die Schildgenossen*, ci fossero poche possibilità di conoscere Schwarz o il suo lavoro. Guardini stesso era virtualmente sconosciuto negli Stati Uniti prima della metà degli anni Cinquanta, benché *Vom Geist der Liturgie* fosse stato tradotto in inglese negli anni Trenta⁵.

Ciò nonostante, il terreno per la ricezione era già stato preparato. Specialmente nell'opera di Barry Byrne (1883-1967) troviamo forti paralleli con la preoccupazione di Schwarz di elaborare un'architettura cattolica contemporanea e l'importanza da lui attribuita ad un'architettura vitale e ben ponderata a supporto della liturgia.

⁵ Krieg CSC, R.A. "North American Catholics' Reception of Romano Guardini's Writing" in *Romano Guardini: Proclaiming the Sacred in a Modern World*. Ed. by R.A. Krieg CSC. Chicago: Liturgy Training Publications (1995): 44.



Barry Byrne con il modello della Turner's Cross
(Courtesy of www.TurnersCross.com).

Byrne era un protetto di Frank Lloyd Wright, che successivamente diresse lo studio di Chicago di Walter Burley Griffin (un altro discepolo di Wright) e proseguì con una carriera considerevole e influente per conto proprio, sia nel campo della progettazione architettonica sia negli scritti teorici su arte, architettura e liturgia pubblicati regolarmente sulla rivista *America*, su *Commonweal* e in altre pubblicazioni. Byrne fece da battistrada nel portare le idee dell'International Style in America, avendo fatto nel 1924 il grand tour d'Europa, dove incontrò e divenne amico di molti dei leader del Movimento Moderno di quell'epoca – Mies, Feininger, Klee, Kandinsky, Mendelsohn, Oud, fra gli altri. Ciò avvenne parecchi anni prima che H. R. Hitchcock e Philip Johnson realizzassero il loro epocale pellegrinaggio attraverso l'Europa sulla scintillante Cord decappottabile di Johnson, che avrebbe condotto alla consacrazione ufficiale dell'International Style in America con la famosa "Modern Architecture – International Exhibition" al Museum of Modern Art di New York nel 1932⁶. Tale era il suo prestigio che Lewis Mumford avrebbe definito Barry Byrne come "un architetto cattolico moderno" su *Commonweal*⁷.

Byrne aveva già rotto con la Prairie Style School e stava lavorando secondo la moda dell'Art Deco, per es. nelle sue chiese giustamente famose in Irlanda, a Chicago e a Tulsa. Sebbene non ade-

⁶ Hochman, E. *Bauhaus: Crucible of Modernism*. New York: Fromm International (1997): 248-261.

⁷ Michael, V. "Expressing the Modern: Barry Byrne in 1920s Europe" in *Journal of the Society of Architectural Historians*. 69:4 (December 2010): 534-555.

risse all'International Style, sembra che Byrne avesse una sensibilità in sintonia con le idee di Guardini e di Schwarz. In una recensione del 1934 al libro di p. Williamson, *How to Build a Church*, Byrne cita l'autore approvandolo:

«I grandi stili del passato hanno raggiunto ciascuno la rispettiva piena perfezione e non possiamo sperare di eguagliarli, men che meno di superarli, attraverso le copie; dobbiamo guardare avanti verso il futuro con piena fiducia nella possibilità che la nuova epoca che sorge esprimerà le aspirazioni del nostro tempo, come l'opera delle epoche precedenti espresse le proprie. [...] Lo sguardo dell'artista è rivolto avanti, non indietro.»⁸

A seguire esprime il proprio pensiero, nel quale possiamo rintracciare simpatie verso la missione architettonica di Schwarz: «La progettazione di chiese cattoliche in Europa sta offrendo una risposta precisa ad un tale concetto fondamentale, che nella sua essenza è questo – per essere creativa, l'architettura dev'essere una faccenda contemporanea e su di un piano in cui il progresso è possibile». Egli commenta positivamente il lavoro e le influenze di Hans Herkommer, ma conclude con una sfida per coloro che cercano di produrre un'architettura cattolica contemporanea significativa:

«Siccome i dettagli sono una questione superficiale e relativa, un'architettura che dipenda da essi per il suo carattere sarà anch'essa, necessariamente, superficiale. La pianta di una chiesa, d'altro canto, è una questione fondamentale, e distribuzioni fresche e logiche nella pianta dell'edificio sarebbero di aiuto nel produrre un'architettura religiosa vitale piuttosto che una superficiale. Se una pianta siffatta evolvesse attorno ad una concezione semplificata e rinnovata della relazione del popolo con il Sacrificio della Messa, la vitalità della sistemazione e la sua espressione architettonica nella massa e nel dettaglio della chiesa trarrebbe linfa vitale da una sorgente profonda.»⁹

Le nozioni di Byrne su vitalità e fecondità dell'architettura cattolica al servizio della Messa rivelano il crescente apprezzamento del rinnova-

⁸ Byrne, F.B. "Architecture-Embalmed or Modern?" Review of B. Williamson, *How to Build a Church*, in *America*, October 27, 1934: 66-67.

⁹ Byrne (1934).

mento liturgico e architettonico in America: che fosse o meno influenzato dal pensiero di Guardini e dagli esempi di Schwarz, Byrne era ben consapevole dei nuovi orientamenti nell'architettura europea delle chiese, specialmente l'opera di Auguste Perret che egli aveva visitato nel 1928, come pure le opere di Böhm e di Paul Linder¹⁰. Il lavoro di Byrne si collegò agli sforzi di Virgil Michael e dei Benedettini di St John's a Collegetown MN, all'opera della Liturgical Arts Society, insieme ai dibattiti intellettuali su prestigiosi giornali cattolici quali *America* e *Commonweal*, nel ripensare l'architettura cattolica. Ciò si evince da un articolo successivo di Byrne, scritto con lo spirito di Schwarz:

«Profondamente consapevole, come lo sono sempre stato, della Chiesa come un organismo vivente, consideravo le architetture morte come paludamenti ammuffiti e accantonati per lei. [...] Vedevo che se la nostra architettura doveva di nuovo essere una cosa viva, piuttosto che morta, sarebbe stato necessario riscoprire le sue basi. Su cosa si doveva fondare? Quali erano la natura dell'edificio e le sue funzioni? Questi elementi prioritari, era evidente, erano incorporati nella pianta dell'edificio e, se si doveva ottenere una distribuzione della chiesa nuova e logica, era anche evidente che quella pianta avrebbe generato un'architettura vivente. La pianta era la causa; il contenitore architettonico, integrato con la pianta, era l'effetto risultante da quella causa.»¹¹

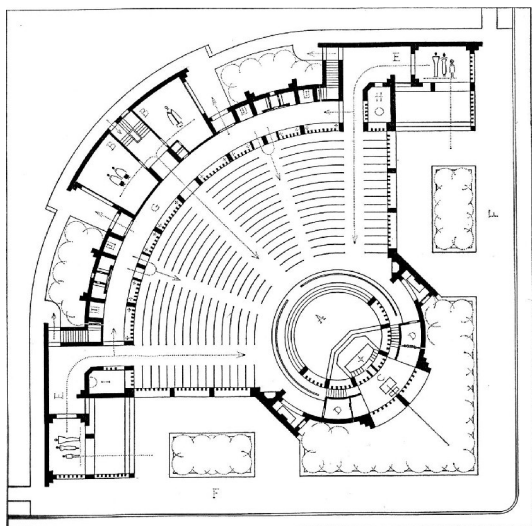
In quei primi anni, non ho trovato alcun contatto diretto di Byrne con Schwarz, sebbene non sia improbabile che egli fosse a conoscenza dell'opera di quest'ultimo¹². Byrne era da molto tempo amico di Mies van der Rohe, il quale era un grande ammiratore di Guardini¹³. Così non è inverosimile che la pianta che Byrne incluse in questo articolo, una forma a ventaglio evocativa del parabolico "calice amaro" di Schwarz, possa ispirarsi a quel modello.

¹⁰ Corrispondenza personale con il Dr. Vincent Michael.

¹¹ Byrne, B. "Plan for a Church" in *Liturgical Arts*, 10.3 (May 1942): 58-60.

¹² Nel 1960 Schwarz and Byrne avrebbero fatto parte entrambi della giuria del concorso di architettura promosso dal Cardinale Lercaro. V. *Liturgical Arts*, 29 (Fall 1961): 51ff. Ringrazio il Dr. Vincent Michael per avere attratto la mia attenzione su questo dato.

¹³ Michael (2010).



Pianta di una chiesa modello, di Barry Byrne.

Benché non invochi nessuna idea di Schwarz a giustificazione della distribuzione, la pianta di Byrne ha il fine di “reintegrare le parti della chiesa sulla base del predominio della liturgia eucaristica, cosicché la pianta e i volumi architettonici saranno espressione del primato di quella funzione”. La forma a ventaglio, nella mente di Byrne, ottimizava “le linee convergenti dell’edificio, il radunarsi del popolo attorno al presbiterio, l’eliminazione di tutti gli elementi estranei o in competizione [che] non si mettono bene in relazione con una semplificazione contemporanea, funzionale, e si crea un’opportunità di rendere irrefutabilmente evidente nell’architettura il Fatto centrale della nostra fede e del nostro culto¹⁴”.

✿ IL RIFUGIATO CHE PORTÒ SCHWARZ IN AMERICA.

Schwarz avrebbe potuto rimanere ancora più sconosciuto se non fosse stato per gli sforzi di un suo conterraneo, un rifugiato tedesco che emigrò negli Stati Uniti e divenne un protagonista del Movimento Liturgico della metà del Novecento. P. Hans Ansgar Reinhold (1897-1968) fu iniziato al Movimento Liturgico a Maria Laach sotto l’influenza di Dom Ildefons Herwegen e Dom Odo Casels.

Da giovane – ferito sia fisicamente sia psicologicamente dai traumi dei combattimenti della Grande Guerra – Reinhold fu profondamente impressionato e trovò una medicina nella lettura del *Vom Geist der Liturgie* di Romano Guardini negli

¹⁴ Byrne, B. “Plan for a Church” in *Liturgical Arts*, 10:3 (May 1942): 58-60.

anni previ alla sua ordinazione sacerdotale¹⁵. Reinhold colse al volo le idee di Guardini e, da giovane sacerdote, adottò innovazioni non convenzionali come la Messa dialogata, la liturgia centralizzata e *versus populum*, e sistemazioni liturgiche semplici e sobrie, che includevano materiali “onesti” come il tavolo da cucina di legno che serviva da altare per una Messa familiare.

Una decade successiva, nel 1936, Reinhold si ritrovò rifugiato in America, essendo fuggito in Olanda prima e in Inghilterra poi, perseguitato dalla Gestapo per ciò che i Nazisti consideravano attività antipatriottiche di servizio ai marinai nella sua cappellania presso il porto di Amburgo. Egli ricominciò immediatamente il suo ministero in America, lavorando con rifugiati per conto dell’Arcidiocesi di New York e riprendendo i suoi studi dottorali alla Columbia University. In ogni caso Reinhold lasciò tutto all’invito del vescovo Gerald Shaughnessy di servire di nuovo come cappellano dei marinai nella città portuale di Seattle, Washington. Reinhold portò con sé negli Stati Uniti lo zelo per il Movimento Liturgico, la visione di Romano Guardini per una nuova maniera di celebrare la liturgia e un appassionato e profondo apprezzamento per il genio di Rudolf Schwarz.

È notevole che, in questi primi tre anni da sacerdote immigrante rifugiato negli Stati Uniti, Reinhold pubblicasse due articoli determinanti sull’opera di Schwarz (fra numerosi altri articoli su *Commonweal*, *Blackfriars*, *Orate Fratres* e *Ame-*



P. H.A. Reinhold (Courtesy Mr. Arthur Crumley).

¹⁵ Upton, J. *Worship in Spirit and Truth: The Life and Legacy of H.A. Reinhold*. Collegeville: The Liturgical Press (2010): 4-6.

rican Ecclesiastical Review), chirurgicamente piazzati per raggiungere il pubblico adeguato su due dei più influenti giornali di architettura del momento.

The Liturgical Arts era stato fondato da p. John LaFarge SJ, il prestigioso editore della rivista *America*, come pubblicazione della Liturgical Arts Society. Sebbene per la nostra sensibilità attuale esso possa apparire “conservatore” – dato che mostra tipicamente piccole ed eleganti chiese aula neo romaniche e neo gotiche con l’altare maggiore ricoperto da un paliotto pesantemente ricamato, il tabernacolo centrale ricoperto dal conopeo allora obbligatorio e affiancato da sei candelieri, e la balaustra che separa decisamente il presbiterio dalla navata – questo trimestrale era il principale veicolo per la formazione estetica di uomini di chiesa, studiosi di liturgia, artisti, architetti, decoratori di chiese e fornitori di articoli ecclesiastici negli Stati Uniti.

Nel suo primo articolo del 1938, “A Revolution in Church Architecture”, Reinhold introdusse il clero cattolico, gli architetti e gli artisti americani sia ai concetti liturgici sia alle espressioni architettoniche del Movimento Liturgico tedesco, con particolare attenzione al lavoro di Guardini con il movimento giovanile Quickborn e le teorie e i principi architettonici di Rudolf Schwarz. Nei luccicanti inserti fotografici, Reinhold illustrò una selezione rappresentativa delle migliori chiese tedesche, opere di Hans Herkommer, Paul Linder, Dominikus Böhm e Rudolf Schwarz. In questo primo articolo, Reinhold intuisce inoltre la distribuzione liturgica futura che sarebbe divenuta dominante e avrebbe caratterizzato profondamente la tipica “chiesa cattolica moderna”: l’innovazione della forma a ventaglio. E soprattutto l’autore introdusse il pubblico americano all’estetica liturgica di Schwarz, che era “una tendenza forte e virile verso la sobrietà e l’onestà”, e nella quale la “concezione di ‘sacro vuoto’ non è affatto negativa” ma piuttosto “il vuoto e la sobrietà danno risalto alla ricchezza e maestà di Dio in una maniera travolgente e impressionante”. Reinhold si concentrò in particolare su Schwarz, definendolo “il leader più radicale e rivoluzionario del movimento architettonico e la cui prima chiesa, Corpus Christi ad Aachen, causò una bufera di proteste in Germania...”.

Egli scriveva con entusiasmo, “Io stesso ho celebrato e assistito a più di una Messa in queste chiese vuote e semplici e posso dire soltanto che in nessun altro luogo, eccetto forse nelle catacombe, ho provato allo stesso modo la realtà della nostra santa Liturgia – e non è questo forse il significato di una chiesa?”¹⁶

Una prima introduzione di Schwarz al suo pubblico americano.

Questo articolo fu seguito pochi mesi dopo da un altro, con il dovuto risalto, “The Architecture of Rudolf Schwarz” in *The Architectural Forum*, l’inserto patinato della rivista *Time*. Qui Reinhold si concentrò su due chiese: la parrocchia di Corpus Christi ad Aachen e la piccola cappella a Leversbach. Il testo è magniloquente, paragonando i sentimenti suscitati dalla monumentalità, maestà e belle proporzioni della chiesa di Corpus Christi a “quell’elemento ‘magico’ dell’architettura che ci dà i brividi nelle piramidi, nel Partenone, nella cupola di Hagia Sophia, nelle volte della cattedrale di Mainz e nello splendore di Parigi e Chartres”. Ma indubbiamente più convincenti erano le foto sensazionali che catturavano i materiali eleganti, la purezza delle forme, il contrasto spoglio dei colori e il volume monumentale di Aachen contro la struttura intimista, simile ad un fienile, di Leversbach, con i suoi materiali locali semplici, l’ambientazione bucolica e la “commovente semplicità”. Reinhold concludeva con un altro intenso tributo a Schwarz, rivendicando il merito di quest’ultimo di “avere reso nuovamente la chiesa *una casa* per il culto divino, non un’espressione architettonica, autonoma, di sentimento religioso, *religiöses Weltgefühl*. Questo è un passo avanti”¹⁷.

✿ VOM BAU DER KIRCHE.

Gli anni dell’intermezzo bellico offrirono scarse opportunità di costruire effettivamente. Basandosi sulla ricerca delle recensioni non è chiaro se la prima edizione del 1938 di *Vom Bau der Kirche* ebbe una qualche ricezione immediata negli Stati Uniti, sebbene non sarebbe sorprendente che il libro avesse un posto nelle biblioteche dei sacerdoti

¹⁶ Reinhold, H.A. “A Revolution in Church Architecture” in *Liturgical Arts*, 6,3 (Third Quarter 1938): 123-133.

¹⁷ Reinhold, H.A. “The Architecture of Rudolf Schwarz” in *The Architectural Forum*, 70 (January 1939): 22-7.

cattolici e degli architetti di lingua tedesca o nella piccola cerchia delle persone interessata all'opera di p. Guardini. Vedremo che l'edizione del 1938 influenzerà più tardi un significativo edificio post-bellico nel cuore dell'America.

Data la coincidenza della prima edizione di *Vom Bau der Kirche* nel 1938 con le crescenti ostilità in Europa, non sorprende che la metodologia di Schwarz non sia menzionata nelle pubblicazioni di lingua inglese, anche se la sua architettura e il suo approccio generale furono ben accolti. Con la seconda edizione di *Vom Bau der Kirche* pubblicata nel 1947, le idee di Schwarz ricevettero un'ottima accoglienza nel mondo di lingua inglese, benché a questo punto dobbiamo distinguere fra l'accoglienza della metodologia liturgico-architettonica e l'accoglienza delle sue idee estetiche e formali. Schwarz sarebbe stato indubbiamente turbato da un tale divorzio, ma questo sembra essere un dato di fatto.

A distanza di un anno dalla pubblicazione, apparve su *Architectural Record* un articolo importante intitolato "The 'Seven Archetypes' of Rudolf Schwarz" che delineò brevemente la tassonomia del metodo di Schwarz e mostrò i suoi bei ideogrammi che catturano il carattere essenziale e il significato dei suoi modelli. Come commenta il recensore di *Vom Bau der Kirche*, "il volume stesso ha una struttura tedesca, metafisica e allegorica, ma il linguaggio dei disegni è chiaro e universale". Il recensore prova ad offrire una sinossi credibile, critica e imparziale del libro di Schwarz e dei suoi schemi, rilevando umilmente che "una recensione così breve arreca una grave ingiustizia ad un libro profondo e poetico, evitando come fa le piccole controversie attuali, con il raro dono dell'umiltà e di una visione del tempo 'sub specie aeternitatis'¹⁸".

Diversamente, la recensione di *Vom Bau der Kirche* scritta da Gerhard Rosenberg nel 1952, pubblicata sul giornale britannico *Architectural Review*, appare curiosamente espurgata, persino frettolosa. Mentre si esprime in termini elogiativi su Schwarz come pensatore e scrittore – paragonando la sua opera a *Seven Lamps of Architecture* di Ruskin – il recensore, partendo dalla propria

¹⁸ "The 'Seven Archetypes' of Rudolf Schwarz" in *Architectural Record*, 103 (June 1948): 116-119.

traduzione e fornendo la propria interpretazione critica di Schwarz, si concentra pesantemente sugli effetti naturali della distribuzione liturgica e sulle qualità di luce e buio che quelle diverse piante suggeriscono, ma poco sulla teologia o sugli aspetti complessi e più provocatori del pensiero di Schwarz¹⁹.

Quando *Vom Bau der Kirche* fu finalmente presentato in inglese come *The Church Incarnate: The Sacred Function of Architecture*²⁰, stranamente dalla casa editrice ultraconservatrice di Henry Regnery a Chicago, esso fu ricevuto con grande plauso, anche se molti non erano del tutto sicuri su cosa farne. Indubbiamente l'Introduzione di Mies van der Rohe attrasse l'attenzione di molti. Perché il fatto che Mies affermasse che Schwarz, "il grande costruttore tedesco di chiese, è uno dei più profondi pensatori del nostro tempo" e che questo volume "è uno dei libri veramente grandi – uno di quelli che hanno il potere di trasformare il nostro pensiero" certamente incrementò le attese e spinse i lettori a ingaggiare un'implicita sfida con l'autore. Tuttavia sembra che a molti esso rimase poco chiaro. La recensione del Dr. Martin Marty sul *Journal* dell'AIA si esprime in questo modo:

«Ciò che programmaticamente è un 'testo di base per la costruzione di chiese' si rivelerà una dissertazione che va oltre la profondità della maggior parte di noi. Recensirlo pone un dilemma: non ho altra scelta che raccomandarlo con entusiasmo. Nel corso del prossimo anno ogni architetto che incontrerò, che abbia seguito il mio consiglio e l'abbia letto, è probabile che chieda cosa io – o esso! – volessimo dire e non sono sicuro che saprò rispondere.»

Marty, come tanti dei recensori di Schwarz, faceva una presentazione soltanto epidermica delle idee di Schwarz, per esempio riducendo la complessità del quinto modello a "l'amaro calice della ricezione all'altare dei misteri". Ciò nonostante Marty intuì che si trattava di un grande libro meritevole di essere letto ma che "leggerlo richiede un prezzo alto in termini di attenzione, impegno e liberazione da pregiudizi del passato su quali dovrebbero essere le finalità di un libro di architettura

¹⁹ Rosenberg, G. "The Seven Lamps of Rudolf Schwarz" in *Architectural Review*, 112 (October 1952): 261-2.

²⁰ Edizione italiana: Schwarz R., *Costruire la chiesa. Il senso liturgico nell'architettura sacra*, Morcelliana, Brescia 1999 [NdT].

ra²¹”.

Per correttezza nei confronti dei recensori, bisogna ammettere che le idee contenute in *Vom Bau der Kirche* sono elaborate, innovative, oscure, polivalenti, profondamente personali e persino controverse²². Tuttavia, a dispetto della riluttanza o incapacità dei recensori di Schwarz di affrontare la densità del suo testo, ad un livello più superficiale possiamo osservare che Schwarz fu accolto molto bene nel mondo di lingua inglese.

Non è irragionevole pensare che il potere delle immagini – sia fotografie sia ideogrammi – abbia più effetto sull’immaginazione dell’architetto delle parole e delle teorie. Immagini e schemi, diagrammi e modelli, sono afferrati meglio dai sensi rispetto alle idee astratte. Le riviste di architettura sono spesso pesantemente illustrate e gli architetti tendono ad essere pensatori visivi. Partendo dall’osservazione “il linguaggio dei disegni è chiaro ed universale”, forse la spiegazione più semplice e soddisfacente della positiva accoglienza di Schwarz negli Stati Uniti risiede nel potere di questi semplici ideogrammi. Mentre le idee sono dense e quindi difficili da comprendere ad una prima lettura, le illustrazioni possiedono una certa chiarezza – *claritas formae*²³ – che è insita negli ideogrammi e che risulta in definitiva così persuasiva.

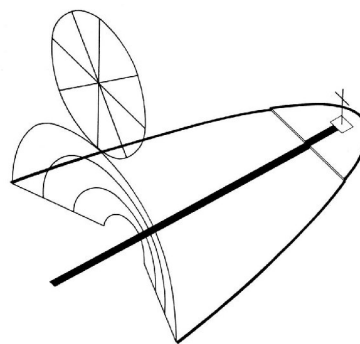
✿ UNA VERA APPLICAZIONE SCHWARZIANA.

Se non è stato dimostrato che Byrne fu direttamente influenzato dai modelli e dalle idee di Schwarz,

²¹ Marty, M. “Book review of *The Church Incarnate: The Sacred Function of Architecture*” in *Journal of the AIA*, 30 (December 1958): 49-50.

²² V. il mio *Architecture in Communion: Implementing the Second Vatican Council through Liturgy and Architecture*, San Francisco: Ignatius Press (1998): 234-238 (in italiano *L’Architettura del Corpo Mistico*, L’Epos, Palermo 2005, pp. 288-292 [NdT]). Il Dr. Kieckhefer contesta con veemenza la mia lettura degli schemi e delle idee di Schwarz, tuttavia non risponde in alcun modo alle obiezioni che sollevo sul curioso ed eccentrico modello che Schwarz presenta della vita di Cristo, in relazione al quale egli elabora quei sette schemi. Egli non sembra inoltre apprezzare, il che è per me naturale, il parallelo fra il “Duomo di tutti i tempi” di Schwarz (Schwarz 1958: 194) e le parti diagrammatiche del progetto di Bramante per S. Pietro (Schwarz 1958: 184), né la linea di ricerca che una tale impressionante corrispondenza potrebbe generare. Kieckhefer, R. *Theology in Stone: Church Architecture from Byzantium to Berkeley*. New York: Oxford University Press (2004): n. 15, 344.

²³ Per applicare una categoria estetica di S. Tommaso d’Aquino trovata in *Super de div. nom.* di S. Alberto (*De pulchro*), q.4 a.1 co.



Il Calice Amaro, from *The Church Incarnate*, p. 157

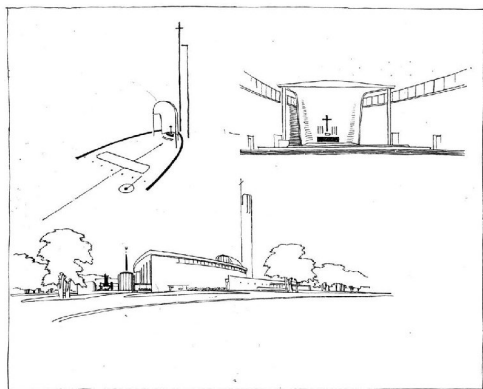
warz, e piuttosto fu un altro pensatore in sintonia che lavorò su molti degli stessi obiettivi, riscontriamo tali influenze dirette e dimostrabili nei progetti postbellici di chiese dello studio di architettura di Murphy e Mackey a partire dai primi anni Cinquanta. Joseph Denis Murphy (1907-1995) fu professore e poi preside di Architettura alla Washington University. Egli era socio fondatore dello studio Murphy e Mackey, importante studio di architettura di St Louis che progettò fra gli altri edifici significativi la cupola geodetica Climatron nei Missouri Botanical Gardens e la John Olin Library presso la Washington University. George Kassebaum lavorò per Murphy e Mackey prima di fondare Hellmuth, Obata + Kassebaum, oggi HOK, che è uno dei più grandi studi di architettura del mondo.

Murphy fu introdotto all’opera di Rudolf Schwarz attraverso il suo cliente, Mons. George Dreher, parroco della Chiesa della Resurrezione a St. Louis. Mons. Dreher, originario di St. Louis, era cresciuto in una comunità di lingua tedesca nella parrocchia di S. Francesco di Sales²⁴. Dreher apprezzava con entusiasmo le idee sulla liturgia sia di Guardini sia di Schwarz e fornì la propria traduzione dell’edizione del 1938 di *Vom Bau der Kirche* di Schwarz a Murphy, mentre collaboravano insieme al progetto della nuova chiesa²⁵. Murphy

²⁴ Vale la pena notare che precedentemente alla Prima Guerra Mondiale molte comunità di immigrati tedeschi, sparse per gli Stati Uniti, continuarono a parlare e leggere il tedesco, insegnarono catechismo in tedesco e la maggior parte delle grandi città con popolazioni tedesche, cattoliche e luterane, avevano giornali di lingua tedesca. Il primo periodico tedesco nell’America coloniale fu *Philadelphische Zeitung*, pubblicato nel 1732 da Benjamin Franklin.

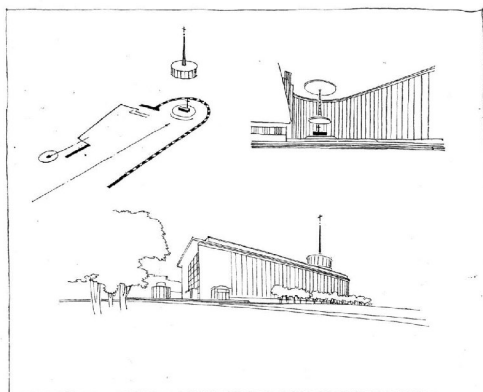
²⁵ Knoll, J.F. “Resurrection Church: Msgr. George Dreher’s Gift” in *The Society of Architectural Historians, Missouri Valley Chapter Newsletter*. XVI:2 (Summer 2010): 2-3.

elaborò i progetti per la Chiesa della Risurrezione di Dreher



Chiesa della Resurrezione, St. Louis MO,
di Murphy and Mackey.

e simultaneamente per la parrocchia cattolica di S. Pietro, nelle vicinanze di Kirkwood, MO, seguendo chiaramente le idee di Rudolf Schwarz. Mentre a S. Pietro il progetto è una sorta di *Wegkirche*,



Chiesa di S. Pietro, Kirkwood, MO,
di Murphy and Mackey.

un'aula longitudinale che termina con un'abside sormontata da una cupola, il progetto per la Chiesa della Risurrezione è direttamente modellato sul disegno parabolico del "Calice Amaro". La Chiesa della Risurrezione fu costruita pochi anni prima che Schwarz riuscisse a realizzare la sua chiesa parabolica a Heilig-Kreuz, Bottrop. Il potere dell'ideogramma si manifesta nei disegni preliminari per questi edifici: le illustrazioni accluse alle fasi schematiche di progetto presentate nel numero di agosto del 1950 di *Liturgical Arts* mostrano deliziosi diagrammi schwarziani ovviamen-

te ispirati alle illustrazioni di *Vom Bau der Kirche*²⁶.

Forse a supporto della mia ipotesi che le idee di Schwarz erano considerate problematiche, sembra che Mons. Dreher avrebbe spiegato il disegno parabolico nel senso delle braccia di Cristo che abbracciano l'assemblea, ma omettendo l'interpretazione difficile e più integrale di questo schema. Dreher si concentrò sulla prima intuizione di Schwarz: "Il loro viaggio è quasi completo e adesso essi stanno raggiungendo la meta. Spalancato, il cielo attende. Il Signore, seduto di fronte, stende le sue braccia verso il corteo del popolo²⁷".



La Chiesa della Resurrezione, St. Louis MO,
di Murphy and Mackey, Interno
(Photo © and courtesy of Mark Scott Abeln).

Come racconta John Knoll:

«Ricordo Monsignor Dreher spiegando il progetto della chiesa nella nostra ora di religione. La forma della chiesa è quella delle braccia spalancate di Cristo che ci accoglie amabile. Questo abbraccio è rappresentato in modo bello dall'arco parabolico della Chiesa della Risurrezione. Il suo entusiasmo era quasi palpabile mentre stendeva le sue braccia per abbracciarci tutti con le sue idee sul progetto della nuova chiesa.»

In realtà per Schwarz questa era una parte del significato della parabola: "Adesso essi pensano di essere giunti a casa e lo stesso pensa il Signore. Queste braccia aperte si chiuderanno per abbrac-

²⁶ "St Peter's Church, Kirkwood, Missouri" and "Church of the Resurrection, St. Louis, Missouri" in *Liturgical Arts*, 18:4 (August 1950): 92-93.

²⁷ Schwarz, R. *The Church Incarnate: The Sacred Function of Architecture*, trans. By Cynthia Harris. Chicago: Henry Regnery Company (1958): 154.

ciare, cielo e terra uniti”. Ma per Schwarz questo schema era ambiguo, complesso e persino doloroso:

«Tuttavia il Signore esita. Non chiude le sue braccia nell’abbraccio sebbene la chiesa sia adesso a portata di mano. Mentre guarda verso il popolo egli osserva dietro le loro teste nell’oscurità e scorge il giudizio... Le braccia, che egli vuole già chiudere attorno alla chiesa, sono sollevate di nuovo, ora non più nell’abbraccio ma in supplica implorante. Egli stende le sue braccia al Padre nell’oscurità, impetrando la sua misericordia sul popolo: ‘Se possibile, fa’ che questo passi’. Ma non passa... Perché il Signore esita? Adesso mentre guardano a lui cominciano a percepire la situazione reale. La luce è realmente a portata di mano, il Signore è realmente qui ed egli è gentile e vicino a loro, ma è egli stessi nel bisogno, qui in quest’ora egli soffre la sua agonia mortale per questo popolo ed egli chiede ai suoi di sostare e di vegliare con lui finché tutto sia compiuto.»²⁸

Per Schwarz questo era punto di estrema importanza e considerava che “è certamente giusto che ci siano chiese che sono divenute espressione di sacra agonia, chiese nelle quali le cose ultime sono ricordate nelle forme tormentate della transizione”. Non è una forma priva di speranza, non è una forma di disperazione, dato che “è ciò malgrado il Padre che offre il ‘calice amaro’ lì²⁹”. È comunque degno di nota che questo lato oscuro del simbolo è ignorato per il lato “positivo” del messaggio – proprio come il simbolismo delle acque battesimali è oggi appiattito rispetto al significato complesso, ambivalente e doloroso di vita e morte, nutrimento e annegamento, travaglio e gioia di una nuova nascita, partenza e arrivo, per parlare solo di un “benvenuto” all’interno della comunità.

Oltretutto, potremmo anche notare che il modello parabolico, per quanto innovativo e affascinante possa essere, sembra una scelta curiosa per una chiesa intitolata alla Risurrezione del Signore. Per Schwarz questa tappa era quella del calice che il Signore prega affinché passi, il Getsemani, l’angoscia, quella del “se resistere con il Signore nell’agonia eterna del calice amaro, che il Signore deve bere per sempre”. La tappa della Risurrezio-

ne è espressa nel sesto schema, la cupola di luce, che è “una singola glorificazione, un canto di lode, l’esistenza nella gioia e sciolta dai legami. Le nozze dell’Agnello sono a portata di mano e la sposa è vestita di bianco splendente³⁰”. Forse l’oculo sull’altare è un passo verso la “Cupola di Luce”, ma anche se fosse vero, ciò suggerirebbe che mentre i diagrammi di Schwarz sono immagini potenti per le sistemazioni liturgiche e architettoniche, la metodologia e i significati di fondo che li hanno generati sembrano indipendenti dalla forma, o che coloro che hanno usato le sue idee nella costruzione di chiese non afferrarono l’obiettivo integrità che Schwarz codificò così attentamente nel suo libro.

A prescindere da tutto ciò, la Chiesa della Risurrezione a St. Louis fu accolta molto bene sia dalla gerarchia cattolica sia dalla stampa laica. L’Arcivescovo di St. Louis (poi Cardinale) Joseph Ritter sostenne pienamente il progetto e lo scopo dell’architetto, scrivendo “Ciò rappresenta una nuova era. Il bizantino, il gotico e il rinascimento servirono le loro epoche; sembra più che giusto che un’architettura differente serva la nostra epoca³¹”. Sulla stampa laica, il progetto fu presentato sia su *Architectural Record* che su *Architectural Forum*, e fu esposto con grande risalto su uno speciale dedicato a temi religiosi della rivista *Life*, che illustrò la chiesa nell’articolo “Faith’s New Forms”, facendo da cassa di risonanza ad un ristretto numero di orientamenti in evoluzione nella progettazione contemporanea di chiese³².

✿ CONCLUSIONE.

Dopo la Guerra, la reputazione di Schwarz nei circoli cattolici, in gran parte per gli sforzi di p. Reinhold, gli fece ottenere una richiesta dalla St. John’s Abbey a Collegeville, sede dell’influente Liturgical Press e di *Orate Fratres* (poi *Worship*) per la progettazione strategica del loro campus. Sebbene egli non fosse inserito nella rosa dei candidati al progetto, la presenza di Schwarz fra gli invitati – che includevano Neutra, Gropius, Saarinen, Byrne, Belluschi, Murphy e Marcel Breuer

³⁰ Schwarz (1958): 179, 183.

³¹ Knoll (2010): 3.

³² *Architectural Record* (August 1951); *Architectural Forum* (December 1954); *Life*, 39.26 - 40.1 (December 26, 1955): 112-117.

²⁸ Schwarz (1958): 160.

²⁹ Schwarz (1958): 163.

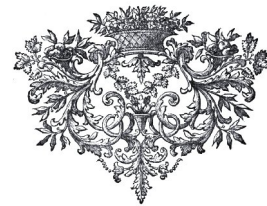
(colui che venne scelto alla fine) – mostra il livello della sua reputazione in America negli anni del dopoguerra³³. Nel 1957 i progetti di chiese di Schwarz vennero illustrati sia su *Architectural Record* sia su *Architectural Forum*, in due articoli in piena sintonia scritti e fotografati da G. E. Kidder Smith³⁴.

La reputazione di Schwarz continuò a crescere nei tardi anni Cinquanta e nei primi Sessanta, quando *The Church Incarnate* fu pubblicato in inglese e le opere di Schwarz divennero meglio conosciute attraverso il loro regolare inserimento in libri popolari come *Liturgy and Architecture* e *Towards a Church Architecture*, di Peter Hammond, *The New Churches of Europe*, di G. E. Kidder Smith, *Modern Churches of the World*, di Maguire and Murray, *Modern Church Architecture*, di Christ-Janer e *German Churches of the 20th Century*, di Sep Ruf, come pure attraverso citazioni della sua opera e delle sue idee in libri ed articoli su liturgia e architettura negli anni intorno al Concilio Vaticano Secondo³⁵. Schwarz fu incluso specialmente nel monumentale tomo del 1960, *Modern Catholic Thinkers: An Anthology*, nel quale un capitolo di *The Church Incarnate* fu presentato insieme agli scritti di luminari cattolici meglio conosciuti quali von Balthasar, Rahner, Teilhard de Chardin, de Lubac, Congar, Jungmann, Maritain, Danielou, Dawson, Gilson, Pieper, Blondel, Bouyer e il suo maestro Romano Guardini³⁶.

Come si evince dalle prime opere di architetti americani chiaramente influenzati da Schwarz e dalle discussioni teoriche sulle sue idee, questa ac-

coglienza in America non si può dire che includa il suo pensiero integralmente, ma spesso è limitata piuttosto alle qualità formali ed estetiche della sua architettura e della sua metodologia. Quegli aspetti della visione poetica di Schwarz che ci mettono a disagio per la loro insondabile profondità o la loro sfida alla tranquilla vita di periferia che il cattolico americano dell'epoca sentiva come dovuta sono semplicemente ignorati. Il fatto che un significativo gruppo di architetti, teorici, liturgisti e teologi, si siano confrontati con la tassonomia di Schwarz, senza sognarsi di abbracciarla – dato che non c'è una scuola di pensiero "schwarziana" transnazionale sull'architettura delle chiese o la sistemazione liturgica – solleva la naturale domanda sulla sua applicabilità universale. In ogni caso Schwarz fu generalmente ben accolto in America e nel mondo di lingua inglese, specialmente nell'ultima decade della sua vita e negli anni successivi alla morte, e i suoi progetti e le sue riflessioni continuano ad essere fonte di ispirazione e di sfida per gli architetti. La sua dipartita fu commentata su *Architectural Forum*, dove si disse che egli era "uno dei più influenti architetti di chiese e scrittori sull'architettura delle chiese al mondo³⁷".

STEVEN J SCHLOEDER



³³ Barry, C.J. *Worship and Work: St. John's Abbey and University, 1856-1956*. Collegeville: The Liturgical Press (1956): 336-7.

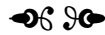
³⁴ Kidder Smith, G.E. "In the Rebirth of a Great Tradition" and "7 German Churches" in *Architectural Record*, 121 (June 1957): 157-183; "Europe's great new churches" in *Architectural Forum* 107 (December 1957): 106-III.

³⁵ Hammond P. *Liturgy and Architecture*, London: Barrie and Rockliff (1960) and *Towards a Church Architecture*, London: The Architectural Press (1962); Kidder Smith, G.E. *The New Churches of Europe*, New York: Holt, Rinehart and Winston (1964); Maquire, R. and Keith Murray. *Modern Churches of the World*, London: Studio Vista (1965); Christ-Janer, A. and M.M. Foley. *Modern Church Architecture*, New York: McGraw-Hill (1962); Ruf, S. *German Churches of the 20th Century*, Munich: Schell & Steiner (1964); Seasoltz, K. *The House of God*, New York: Herder and Herder (1963).

³⁶ Caponigri, A. R. *Modern Catholic Thinkers: An Anthology*. New York: Harper and Row (1960): 292ff.

³⁷"Rudolf Schwarz dies in Germany" in *Architectural Forum*, 115 (July 1961): 16.

MOVIMENTI MODERNI TERMINE DEL VIAGGIO



SPECIALE MOVIMENTI MODERNI 6

STEFANO BORSELLI, LUIGI CODEMO, RICCARDO DE BENEDETTI,
ALMANACCO ROMANO, PIERO VASSALLO

Il nostro "breve viaggio all'origine di un disastro", come lo abbiamo definito all'inizio, nel suo corso ha permesso di raccogliere parecchio materiale così da consentirci, alla sua conclusione, di azzardare qualche ipotesi sulla "genesì di un pensiero che sembra troppo consonante con la catastrofe del pensiero occidentale nel 900 e se non proprio corrivo a quest'ultima almeno non in grado di porvi argine efficace" (sono parole di Riccardo De Benedetti). I testi: mentre Stefano Borselli torna su le Lettere dal lago di Como¹, Almanacco romano, Piero Vassallo e Riccardo De Benedetti allargano lo sguardo sui veleni del novecento, Luigi Codemo invece analizza le idee sulla riforma liturgica del grande teologo tedesco.

INDICE

- p. 1 Riletture (Stefano Borselli)
p. 3 L'enigma dell'Occidente (Almanacco romano)
p. 4 Psicoanalisi dell'ateologia ultramoderna (Piero Vassallo)
p. 8 La filosofia del frammento e H.P. Lovecraft (Riccardo De Benedetti)
p. 10 Prefazione allo spirito della liturgia (Luigi Codemo)

¹ "Non solo è il più poetico dei libri di Guardini, ma quello che contiene in germe tutti gli altri", così Maria Guarini" (www.nostreradici.it/guardini.htm).

Riletture.

DI STEFANO BORSELLI

Sollecitato dal denso articolo di Luigi Codemo *Il "fatto nuovo" in Romano Guardini*² uscito nel numero precedente di questi Speciali, riprendo in mano dopo qualche anno le *Lettere dal lago di Como* e ne nascono questi appunti.

I

Il testo è ambiguo o perlomeno si presta ad essere frainteso. Alla prima lettura, come Luigi Codemo³, Andrea Sciffo ed Armando Ermini⁴, anch'io avevo avuto l'impressione di una svolta nell'ultima lettera, la IX: dalla denuncia della devastazione prodotta dalla tecnica disumanizzante al riconoscimento di ciò come prodotto del cristianesimo ed alla volontà di cavalcare il "fatto nuovo". Leggendo meglio ci si accorge che non vi è alcuna svolta: già nella prima lettera Guardini

² *Il Covile* N° 636.

³ "La nona, e ultima, lettera cambia radicalmente". Ibidem, p.3.

⁴ Testimonianze personali.



afferma che la visione di quel mondo lombardo di bellezza e civiltà (contrapposto al “nuovo” lucidamente definito nella chiusa di almeno tre lettere⁵ come “barbarie”) non gli dà “gioia alcuna. Non comprendo, anzi, come un uomo avveduto possa essere felice, qui”⁶ perché si tratta di “una vita che è destinata a scomparire”⁷. Nella IX non farà altro che confermare: “Non dobbiamo irrigidirci contro il ‘nuovo’, tentando di conservare un bel mondo destinato a sparire”⁸.

Non so se si tratta di una visione darwinista, ma certamente la Storia di Guardini dispone di una rete a strascico tedesca che non pare avere strappi come quelle liguri:

La storia non è poi
la devastante ruspa che si dice.
Lascia sottopassaggi, cripte, buche
e nascondigli. C'è chi sopravvive.
La storia è anche benevola: distrugge
quanto più può: se esagerasse, certo
sarebbe meglio, ma la storia è a corto
di notizie, non compie tutte le sue vendette.
La storia gratta il fondo
come una rete a strascico
con qualche strappo e più di un pesce sfugge.

EUGENIO MONTALE (da *La Storia*)

2

Le *Lettere* non sono e non vanno lette come una specie di diario intimo: avevano un obiettivo. Sono interventi politici di parte, scritti e pubblicati in riviste allo scopo di indirizzare il dibattito interno al movimento:

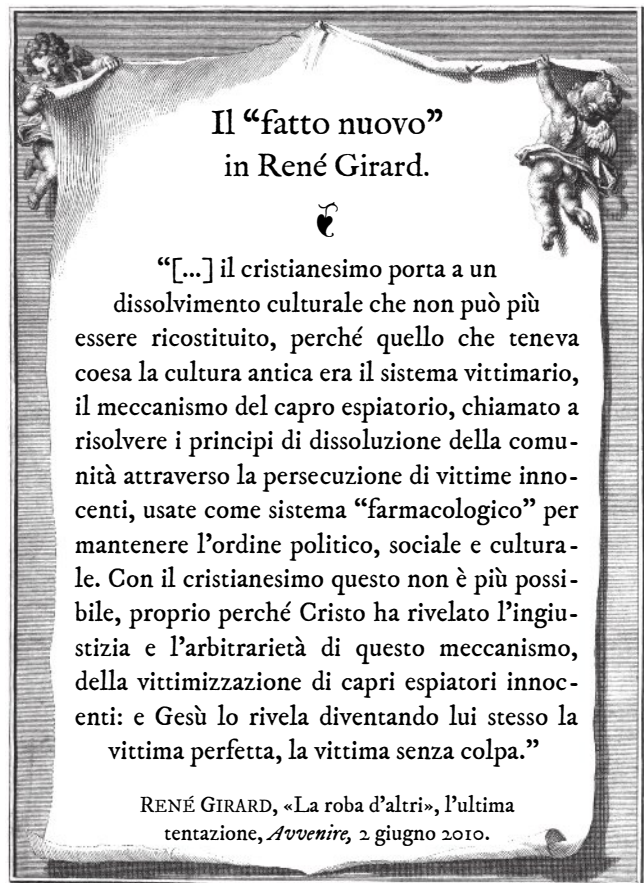
“Il movimento della gioventù” (*Jugendbewegung*) al suo insorgere ha preso posizione contro la meccanizzazione, la razionalizzazione e l'individualismo della seconda metà del secolo; e proprio questa opposizione sembrava costituire la sua stessa sostanza. Esso era

⁵ II, III, VI.

⁶ Romano Guardini, *Lettere dal lago di Como*, Morcelliana, Brescia 2001, trad. di Giulietta Basso. Lettera I, p. 14.

⁷ Ivi.

⁸ Lettera IX, p. 95.



alla ricerca della vita, della collettività e di una creazione che scaturisse da una necessità interiore. Così esso si tuffò nella natura, si legò con le strutture organiche dell'epoca preindustriale, con i canti, le danze⁹, le forme sociali, la pienezza culturale del passato. Il che impresso una nota romantica a tutto il suo comportamento. A questo romanticismo volto verso il passato ne corrispondeva uno utopistico teso verso l'avvenire: la convinzione di potere rinnovare il mondo e la vita senza la tecnica, poggiando direttamente sulle forze vitali della natura e dell'uomo. L'insediamento di colonie “romantiche” è il suo simbolo. Ma a poco a poco gli spiriti si separarono e questa scissione divenne inevitabile precisamente di fronte a questa questione: se tu dovessi scegliere tra l'industria e la tecnica e tutto che ad esse è pertinente da una parte, e l'ordine preindustriale e precapitalistico dall'altra, a cosa daresti tu la preferenza? Il vero romantico op-

⁹ Le “strutture organiche” che i Wandervogel ricercavano in realtà più che preindustriali erano precristiane. Si veda *Il Covile* N° 626.

terebbe per il secondo lato dell'alternativa. *Ma chi aderisse all'autentico "movimento della gioventù" sentirebbe e seguirebbe la voce del sangue, scegliendo la tecnica.*¹⁰

3

Impressiona l'assoluta mancanza di rilievi critici sul movimento e segnatamente di qualsiasi riferimento alle sue componenti anticristiane, peraltro maggioritarie. E, piaccia o no, si tratta della generazione che creerà il nazismo.

4

Importante questa sintesi storica:

Due volte, in epoca non troppo remota, si formò in Occidente un tipo ideale comune che diede la sua forma a una collettività: nell'antichità e nel Medio Evo. A partire dal quattordicesimo secolo lo spirito del Medio Evo comincia a declinare lentamente. Il Rinascimento, il Barocco e gli stili posteriori posseggono ancora una certa energia, ma non sono che epigoni.¹¹

Si parla qui di forme della cultura, ma notiamo che Guardini non racconta la storia di un dramma, di una lotta dalle alterne fortune tra il cristianesimo e l'eterno nemico gnostico e iconoclasta, bensì quella di uno spirito vitale che si affievolisce. Nelle *Lettere* il Nord, dove nasce¹² la barbarie moderna, e il Sud, l'Italia, che ne verrà annientato, rappresentano luoghi e ancor più stirpi, sangue, non la riforma protestante e il cattolicesimo.

5

Questo "nuovo" esercita un'azione distruttiva perché non si è ancora riusciti a renderlo umano. [...] Ora il farsi padrone di queste materie prime e di queste forze, il raccoglierle, il dar loro una forma, il metterle in rapporto, tutto

¹⁰ Lettera IX, p.106. Corsivo nostro.

¹¹ Ibidem, p. 105, nota.

¹² Vedi pp. 11, 13, 14. "Il mondo della macchina viene dal Nord."

ciò per cui si crea un "mondo", una "cultura", non è in potere dell'uomo che faceva parte di quel mondo antico al quale si era conformato. Gli mancano, per essere all'altezza di tutto ciò, la scala delle misure, l'immagine anticipatrice, la forza.¹³

Il linguaggio è quello della rivoluzione conservatrice. Guardini forgia una formidabile arma retorica (ancora usata con profitto dai distruttori) per spazzare via a priori, senza bisogno di dimostrazione, l'uomo "conformato al mondo antico".

6

È più tardo, del 1932, *Der Arbeiter* (L'operaio) di Ernst Jünger, ma le consonanze di questo testo cruciale con le *Lettere* (1923-1925) sono impressionanti, anzi in qualche modo *Der Arbeiter* rende le *Lettere* più comprensibili. Jünger, del 1895 quindi più giovane di 10 anni di Guardini, fu ovviamente anche lui un Wandervogel.

STEFANO BORSELLI



👉 L' enigma dell'Occidente.

DI ALMANACCO ROMANO

Fonte: <http://almanaccoromano.blogspot.com>

[...] Il discorso di Jünger [*Il nodo di Gordio* (con una risposta di Carl Schmitt, edito in italiano da Il Mulino)] approda repentinamente all'arte e alla non-arte di oggi.

«Se la coscienza della libertà, se la pace devono diffondersi, non può mancare il freno interiore. Lo stesso vale anche per l'arte. [...] Esiste una giustizia delle forme e delle linee che

¹³ Lettera IX, p. 94. Corsivo nostro.

noi percepiamo come bellezza. [...] Il gusto barbarico invece ci offende. Il mondo è pieno di opere che soggiacciono alla suggestione esercitata da dei, demoni e forze naturali, senza che l'uomo possa rispondere con la libertà. La cupezza, la pesantezza terrena, l'assenza di occhi, la stridente vivacità, la confusione, le dimensioni colossali, la forza lussureggiante, il volto da maschera ci opprimono: avvertiamo infatti che tutto ciò è collegato a sacrifici di sangue».

Il ritorno della barbarie assume un tono particolarmente agghiacciante perché in queste considerazioni la parola 'barbaro' non si confonde con l'insulto:

«nelle metropoli e negli imperi sta facendo ritorno la barbarie. [...] Chiunque voglia dominare [...] ripercorrerà l'esperienza dei Romani, che furono costretti a esportare in una cerchia sempre più ampia il loro diritto civile, mentre tra di essi si insinuavano i costumi, le arti e i culti stranieri».

Senonché adesso non si bada troppo al diritto, lo scambio resta più in superficie.

«Se esistesse una metropoli in cui fossero ufficialmente adottati modelli e colori dell'antico Dahomey oppure edifici secondo l'antico stile messicano, ben presto vi sarebbero ufficialmente istituiti i sacrifici umani. Tuttavia non vi si vedrebbero l'orrore e il fasto di quegli antichi imperi, bensì una barbarie nuova, riscoperta».

Solo chi ha un fiuto speciale per l'odore del sangue, sviluppato sui campi di battaglia, sa riconoscere quello che gli stolti scambiano per ludo nei musei degli orrori.

ALMANACCO ROMANO



PSICOANALISI DELL'ATEOLOGIA ULTRA-MODERNA.

DI PIERO VASSALLO

Fonte: <http://www.riscossacristiana.it>

“Fu lui che io volli scoprire: l'essere autentico, il vecchio uomo in noi, quello che il Vangelo aveva rifiutato, quello che tutto, intorno a me, libri, maestri, genitori e io stesso, ci eravamo sempre sforzati di sopprimere”

André Gide, *L'immoralista*.

Nel saggio *Modernità*, Augusto Del Noce ha descritto il primo movimento attuato dalle filosofie immanentistiche sul cammino dell'ineluttabile regresso:

L'espunzione del soprannaturale può prendere varie forme. Mi limito qui ad accennare all'hegelismo, per cui la filosofia moderna è la filosofia cristiana, il cristianesimo che si esprime nella forma di filosofia; e il passaggio nel successivo periodo da Hegel a Nietzsche, al post – o all'anticristianesimo e in cui l'ateismo (inteso nel senso forte di scomparsa dello stesso problema di Dio) si sostituisce alla posizione del divino immanente; chiarimento dell'irreversibilità di questo processo e sua interpretazione come crisi dell'idea di modernità¹⁴.

Alla fine degli anni Quaranta, peraltro, Eric Voegelin aveva già diagnosticato la malattia che affligge lo spirito moderno, l'irrazionalità, che trascina l'apostasia nell'abisso della falsa mistica:

Marx era spiritualmente malato, e il sintomo più evidente della sua malattia lo abbiamo individuato nella paura dei concetti critici della filosofia in generale. Egli rifiuta di esprimersi in termini che non siano concetti precritici e non analizzati¹⁵.

¹⁴ Cfr. Augusto Del Noce, *Modernità Interpretazione transpolitica della storia contemporanea*, a cura di Giuseppe Riconda, Morcelliana, Brescia 20072, pag. 35.

¹⁵ Eric Voegelin, *Dall'illuminismo alla rivoluzione*, Gangemi

L'anomala e infondata filosofia di Marx fece violenza all'ultracogitante ma coerente ragione di Hegel, costringendola a sbarcare su lidi abbacinati dalla fantasticheria utopiana:

La sua [di Hegel] filosofia della storia era una contemplazione dell'attuale manifestazione dell'Idea nella realtà, la quale non poteva mai coincidere con il proposito dell'agire umano. [...] Lo gnosticismo di Hegel era contemplativo. [...] Invece di abbandonare la gnosi ripristinando la vera contemplazione, Marx abbandonò la contemplazione traducendo lo gnosticismo in azione¹⁶.

Voegelin sostiene addirittura che i testi marxiani

Rivelano in modo apertamente esplicito i sintomi della logofobia, con profonda intensità, come una paura disperata e odio della filosofia [...] Non si tratta della paura di un particolare concetto critico, come l'Idea di Hegel, ma dell'analisi critica in generale. Sottomettersi all'argomento critico potrebbe a un certo punto condurre al riconoscimento di un ordine del logos, di una costituzione dell'essere. Ciò comporterebbe che l'idea rivoluzionaria di Marx, quella di istituire un regno della libertà e di trasformare la natura dell'uomo attraverso la rivoluzione, si rivelerebbe un'assurdità blasfema e inutile qual è realmente¹⁷.

Dal suo canto, Antonio Livi ha dimostrato che la sequela coerente del principio affermato da Marx nel *Capitale* ["Non esistono leggi astratte. Ogni periodo storico ha le sue proprie leggi. ... Appena la vita si è ritirata da un dato periodo storico ed è passata da uno stadio all'altro, comincia ad essere governata da leggi diverse"] trascina al relativismo assoluto. Opportunamente Livi fa notare che

editore, Roma 2004, pag. 288.

¹⁶ Ibidem, pag. 303.

¹⁷ Ibidem, pag. 289.

fuori dalla dottrina ufficiale del comunismo sovietico, si sono sviluppate teorie che sostengono la rivoluzione permanente e che finiscono per avvicinarsi all'anarchismo¹⁸.

Si conferma ad ogni modo che

la malattia spirituale marxista [...] consiste nell'auto-divinizzazione e nell'auto-salvezza dell'uomo. Un logos intramondano della coscienza umana è il sostituto del logos trascendente¹⁹ [6].

Intesa a superare l'ideologia marxista, gli atei dei tempi ultimi oltrepassano il limite conosciuto da Voegelin e dal Del Noce. Quasi intendessero confermare il noto detto di Gilbert Keith Chesterton sulla sterminata credulità dei non credenti, infatti, i divulgatori dell'ateismo ultimo estraggono dal cappello a cilindro dell'eterodossia ebraica una religiosità alterata dalle mitologie pagane e oppressa da una teodicea capovolta e incubosa.

Ora la novità da cui dipende la trasformazione dell'ateismo in mistica ateologica ultramarxiana è fedelmente commentata e lodata dal giubilante Emanuele Severino, il quale scrive:

Per Marx Prometeo^{***} è l'antitesi di Cristo (mediatore tra Dio e l'uomo) per Ernst Bloch Prometeo è l'anticipazione sostanziale di Cristo, che, dicendo di essere Dio, come Prometeo strappa al vecchio dio biblico il fuoco della verità e della potenza, riappropriandosi di ciò che dio aveva usurpato all'uomo²⁰.

Di seguito Severino quasi delirando sostiene che

¹⁸ Cfr.: "Cristo non è Marx", in *Fogli* periodico mensile, Verona ottobre 1975.

¹⁹ Eric Voegelin, *Dall'illuminismo alla rivoluzione*, op. cit. pag. 304.

^{***} Dei fratelli titani Prometeo ed Epimeteo il Covile si è lungamente occupato: si veda il Quaderno N° 4 *Indagini su Epimeteo tra Ivan Illich, Konrad Weiss e Carl Schmitt*. N.d.R.

²⁰ Cfr.: Emanuele Severino, *La strada. La follia e la gioia*, BUR, Milano 20082, pag. 205.

Bloch può parlare del serpente come essere sovversivo e salvifico e dire che il serpente del paradiso è sopra tutto in Gesù, anzi Gesù ne è l'ultima e più alta reincarnazione, dopo Eva, Adamo, Caino, Giobbe (che per Bloch non è colui che si riconcilia con Dio ma colui che in Goel invoca il suo vendicatore). In questo modo Gesù diventa il simbolo della liberazione dell'uomo da ogni schiavitù, e non è quindi la croce, ma la resurrezione, l'acme della vita dell'Uomo-Dio, cioè dell'uomo che vuol diventare lui ciò che erroneamente aveva posto in dio²¹.

La teoria marxiana, che afferma l'incompatibilità della filantropia esemplarmente interpretata da Prometeo (il provvidente) con l'obbedienza di Cristo al volere del Padre, implica uno svilimento dell'immagine divina, una svalutazione che corre incontro alla teologia di Eschilo, contemplante la somma ingiustizia di Zeus²².

Alla medesima conclusione giunge, per la via opposta, cioè l'assimilazione di Cristo a Prometeo, Ernst Bloch, che rappresenta un Cristo ribelle alla cattiva volontà di Dio Padre. La tesi di Bloch sul capovolgimento della teologia biblica è indirettamente confermata da Gershom Scholem, il quale ha accertato la presenza in ambienti ebraici di una tenebrosa dottrina:

L'eresia mistica porta in certi gruppi a conseguenze più o meno velate di carattere nichilistico, a un anarchismo religioso su basi mistiche, che, col favore delle circostanze, ebbe una parte notevole nell'intima preparazione dell'illuminismo e della riforma dell'ebraismo del secolo XIX²³.

²¹ Ibidem.

²² *Prometeo*, Episodio IV.

²³ Citato da Giulio Busi nell'introduzione a *Le grandi correnti della mistica ebraica*, Einaudi, Torino, 1993, pag. X. David Bakan (cfr. *Freud e la tradizione mistica ebraica*, Edizioni di Comunità, Milano 1977, pag. 106 e seg.) sostiene che Freud dipende da Jacob Frank, un predicatore eterodosso del XVIII sec., che annunciava la fine delle vecchia Torah.

A proposito di tale eresia, Jean Doresse sostiene che punto di partenza dello gnosticismo

fu il momento in cui alcuni esegeti pensarono di stabilire una distinzione tra il Dio supremo e il creatore di questo basso mondo, in precedenza identificati tra di loro²⁴.

Un risultato della riforma ottocentesca dell'ebraismo cui accennava Scholem è la teoria di Sigmund Freud, che afferma la presunta origine egiziana di Mosé per dimostrare l'estraneità d'Israele alla religione monoteista. In una lettera indirizzata a Lou-Andreas Salomé e datata 6 gennaio 1935, Freud sostiene, infatti, che

Mosé non era ebreo, bensì un nobile egiziano, alto dignitario, sacerdote, forse un principe della dinastia reale, uno zelante seguace della fede monoteista che il faraone Amenofi IV impose intorno al 1350 a. C. come religione di Stato Allorché, alla morte del faraone, questa nuova religione fu abolita e la diciottesima dinastia si estinse, quell'uomo ambizioso mosso da così grandi mire aveva perduto tutte le sue speranze e decise di lasciare la patria per crearsi un nuovo popolo, che egli volle educare alla grandiosa religione del suo maestro [...]. Con l'elezione e il dono della nuova religione egli creò l'ebreo²⁵.

Padre Giovanni Cucci sostiene che:

Negare a Mosé la cittadinanza ebraica significava per Freud eliminare la pretesa di Israele di essere un popolo speciale, scelto da Dio, una cosa per lui assurda e foriera di un'eredità pesantissima in termini di sofferenze e persecuzioni continue nella storia²⁶.

Nel saggio sulla questione ebraica, Marx

²⁴ Cfr.: "Origini dello gnosticismo", in Aa. Vv. (Jean Doresse, Kurt Rudolph, Henri-Charles Puech), *Gnosticismo e manicheismo*, Laterza, Bari 1977, pag. 47.

²⁵ Citato da Giovanni Cucci s. j., cfr. "Freud e Mosé" in *La Civiltà cattolica*, quaderno 3813, maggio 2009.

²⁶ Ibidem.

aveva d'altra parte sostenuto che l'emancipazione degli ebrei dipendeva dall'abbandono della religione di Mosé. Al proposito Gilson notava:

Marx era anzitutto un rivoluzionario ossessionato dal desiderio di aiutare Israele a soddisfare la sua aspirazione più profonda, cessare di esistere²⁷.

De-ebraicizzato Mosé e ridotta la teologia veterotestamentaria a invenzione faraonica, la dissidenza ebraica si è appiattita su quei filosofi pagani (Democrito e Epicuro) che, come ha ampiamente dimostrato Sant'Ireneo di Lione nel *Contra haereses*, nei primi secoli dell'era cristiana, ispirarono i banditori dell'eresia gnostica.

Ernst Bloch, Walter Benjamin (e al loro seguito Simone Weil²⁸, Horkheimer e Adorno²⁹, Hans Jonas e Jacob Taubes) diedero prova di inflessibile coerenza, facendo avanzare il pregiudizio antibiblico fino alla sconcertante approvazione del neopaganesimo circolante nella Germania nazista scopertamente e/o sotto il travestimento neognostico³⁰.

Jacob Taubes rammenta, infatti, che

²⁷ Cfr.: *L'ateismo difficile*, Vita e Pensiero, Milano 1983, pag. 34. La passione anti-identitaria di Marx e di Freud è stata portata all'incandescenza dal wagneriano Otto Weininger, che si suicidò per annientare in sé la discendenza ebraica.

²⁸ La Weil manifesta la sua avversione all'ebraismo mediante il paragone con l'imperialismo pagano: "Israele poteva resistere a Roma perché [così nel testo] le rassomigliava, e così il Cristianesimo nascente portava la macchia romana ancor prima di diventare la religione dell'Impero", cfr. *Quaderni, III*, Adelphi, Milano, 1988, pag. 205.

²⁹ Nella loro fondamentale opera, Horkheimer e Adorno sostengono che la teologia veterotestamentaria, "nella sua remota astrattezza" rafforza il terrore davanti alla natura "e supera, in violenza ineluttabile, il verdetto più cieco, ma per ciò stesso più ambiguo, dell'anonomo destino", cfr. *La dialettica dell'illuminismo*, Einaudi Reprints, Torino 1974, pag. 189.

³⁰ Al proposito degli autori citati, Pier Paolo Ottonello parla di "schegge eiettate dal cratere del nichilismo nietzscheano ... ed oggi globalmente spalmate dallo strato cinereo heideggeriano, seducente per estetizzanti rilucimenti di echi teutonicamente vaticinanti di animismi protomediterranei", cfr.: *Antiaccademici e maledetti*, Marsilio, Venezia 2004, pag. 146.

Ernst Bloch ha riflettuto in modo molto approfondito sul fatto che i nazisti si erano appropriati di motivi autentici e che era necessario sottrarli ad essi. Il programma di Benjamin è analogo: strappare alla reazione i motivi autentici, penetrando in terra nemica per raccogliarli³¹.

Paolo Pasqualucci dimostra, appunto, che l'ideologia di Benjamin prende le mosse da una incandescente passione atea e da un irriducibile pregiudizio antimetafisico, che si esprime ripetendo ed esasperando gli argomenti nietzschiani. L'illustre pensatore scrive infatti:

Benjamin coglie con innata sensibilità veterotestamentaria il carattere apocalittico dell'immagine del regno di Dio. Tuttavia egli ne espunge, da vero ateo, qualsiasi prospettiva di salvezza e quindi ogni autentico significato, ogni significato di liberazione trascendente, eterna: resta solo la distruzione l'ineluttabilità di una fine, alla quale il mondo degli individui sensibili non può voler aspirare: arriva, la morte arriva ma non è accettata. Rappresentarsi il Regno di Dio come pura distruzione di quello mondano e quindi in una luce offuscata dall'ombra del mondo distrutto, è coerente con la definizione del Messia, la cui opera viene presentata come qualcosa di gratuito e di immotivato, che esiste solo perché (e se) si vuole un Messia.

Postulata la perfetta indifferenza della fede biblica alle profonde aspirazioni dell'umanità è dichiarato anche la necessità di profanare la teologia e devastare la metafisica³². Con puntuale riferimento a Freud e a Benjamin, il rabbino ateo Jacob Taubes sostiene che il mito gnostico ("che arriva dalle zone periferiche dell'ebraismo delle origini,

³¹ Cfr.: *La teologia politica di san Paolo*, Adelphi, Milano 1997, pag. 157.

³² Cfr. "La rivoluzione come messia", rivista *Trimestre*, gennaio-giugno 1977, e "Felicità messianica", *Rivista internazionale di filosofia del diritto*, 1978, fasc. IV.

dalla Samaria, la Siria, la Transgiordania e Alessandria” ed è perciò veicolo delle verità più antiche³³) rappresenta

un ateismo più radicale di quello degli illuministi e di Marx perché afferma la superiorità dell'uomo sul Dio rivelato.

Per un mostruoso paradosso, la suggestione neopagana diffusa dalla propaganda nazista indirizzò l'ultramoderno Taubes allo gnosticismo marcionita. Nelle parole dell'avanguardista postcomunista si manifesta il catastrofico esito dell'umanesimo ateo:

Nel mito gnostico il dominatore del mondo e suo demiurgo viene istruito con le seguenti parole: *noli mentiri Jaldabaoth, est super te pater omnium primus Anthropus*³⁴.

Il lumi della modernità sono inghiottiti dalle tenebre rabbiose di una mitologia arcaicizzante che “vive ribellandosi alla dottrina monoteistica del potere e della creazione del Dio oltremondano. Nella protesta della gnosi tardoantica si manifesta anche il riconoscimento dei limiti che la religione rivelata ha posto tra il Dio creatore e la creatura”³⁵.

PIERO VASSALLO



³³ Jacob Taubes, “Il mito dogmatico della gnosi”, in *Messianismo e cultura*, Garzanti, Milano 2001 pag. 325. In un saggio del 1957, Taubes aveva attribuito la stessa intenzione antipaterna a san Paolo: “La religione mosaica è stata una religione del Padre, Paolo, invece, è stato il fondatore di una religione del Figlio”. Cfr. “La religione e il futuro della psicoanalisi”, in *Messianismo e cultura*, op. cit. pag. 118. Il tema della gnosi paolina è sviluppato sistematicamente nel saggio *La teologia politica di san Paolo*.

³⁴ “Il mito dogmatico della gnosi”, op. cit., pag. 327.

³⁵ Cfr. “Il mito dogmatico della gnosi”, op. cit., pag. 324. Il saggio è stato scritto da Taubes nel 1971. Sull'eresia marcionita cfr.: Ceslao Pera, *Dionigi il mistico*, a cura di Aldo Rizza, L'Arca, Torino 1999, pag. 55 e seg..

La filosofia del frammento e H.P. Lovecraft.

DI RICCARDO DE BENEDETTI

Fonte: <http://seymour.textdrive.com/~debenedetti/?p=92>

Ho tra le mani *Il guardiano dei sogni*, curato da Gianfranco De Turreis. Non sono un amante del genere se non per il fuggevole piacere di leggere storie più o meno avvincenti... quel tanto che basta e senza attribuirgli altri significati. Men che meno filosofici. Nel caso di Lovecraft, però, mi sono imbattuto in alcuni passi che ritengo straordinari per la nitidezza con la quale anticipano la catastrofe mentale esaltata dalla filosofia francese sessantottarda. Al confronto dei passi che cito, Deleuze di *Mille piani* e Guattari dell'*Antiedipo* sono dei dilettanti. Per questo tipo di filosofia sembra quasi che ci sia stato un terribile fraintendimento: credevo di leggere dei filosofi, invece si trattava di tardivi emuli di Lovecraft.

Ecco una delle citazioni tratta da *Attraverso le porte della chiave d'argento* (1933), il cui protagonista, Randolph Carter, stranamente, non ho trovato citato in *Logica del senso*, dove Deleuze si accontenta di una ben più rassicurante Alice:

C'erano “Carter” di forma umana e non-umana, vertebrati e invertebrati, con e senza coscienza, animali e vegetali. Non solo, c'erano perfino dei “Carter” che non avevano nulla in comune con le forme di vita terrestri, e si muovevano, sfidando qualunque legge fisica, sullo sfondo di altri pianeti, sistemi, galassie e cosmici *continua*. Spore di vita eterna alla deriva tra mondi e universi, ma che erano pur sempre Randolph Carter. [...] Al cospetto di queste visioni, Randolph Carter vacillò in preda ad un orrore supremo – un orrore che non aveva conosciuto nemmeno nel momento peggiore di quella terribile notte in cui due uomini si erano introdotti in un'antica e temuta necropoli sotto la Luna calante, e solo uno ne era uscito vivo. Né la morte né la più angos-

sciante sciagura possono provocare la stessa disperazione che deriva dalla perdita dell'*identità*. Immergersi nel nulla conduce ad un rasserenante oblio; ma essere consapevoli di esistere e tuttavia di non avere una forma distinta – di non avere più un sé... questo costituisce un indicibile apoteosi di agonia ed orrore. Sapeva che era esistito un Randolph Carter di Boston, tuttavia non poteva essere sicuro che lui – frammento o parte di un'entità terrena oltre l'Ultima Soglia – fosse stato quello o un altro Carter. Il suo *io* era stato distrutto; e tuttavia egli – se davvero è ancora possibile parlare di un *egli* per un'entità totalmente priva di esistenza individuale – era nondimeno cosciente di essere, per quanto gli sembrasse inconcepibile, una moltitudine di sé. Era come se il suo corpo fosse stato improvvisamente trasformato in una di quelle statue dalle molte braccia e dalle molte teste che si trovano nei templi indiani: Carter contemplò l'insieme che ne risultava, nel confuso tentativo di distinguere gli elementi originari dalle aggiunte successive... sempre che (e questo era il pensiero più agghiacciante) *esistessero* parti originarie separabili dalle altre.

Il racconto del proto-Deleuze prosegue fino al punto di concepire delle «onde dell'ESSERE» che presentano delle straordinarie analogie con le tesi di *Mille piani*:

Le onde continuarono: tutta la discendenza degli individui delle dimensioni finite, e tutti i loro stadi di sviluppo, sono soltanto manifestazioni di un unico essere archetipico che giace nello spazio al di là delle dimensioni. Ogni individuo specifico – figlio, padre, nonno, e così via – e ogni suo stadio di sviluppo – neonato, bambino, ragazzo, uomo, anziano – sono soltanto una delle infinite fasi dello stesso essere archetipico ed eterno, provocata da una variazione nell'angolo del piano di coscienza che lo seziona. Randolph Carter in ogni stadio del suo sviluppo, tutti i suoi antenati umani e pre-umani, terrestri e pre-terrestri, erano fasi di un unico Carter definito ed eterno che giace fuori dallo spazio e dal tempo... erano proiezioni illusorie, che si differenziavano solo per l'angolo con cui in ciascun caso il piano della coscienza intersecava

l'archetipo immutabile.

Del resto Carlo Formenti, recensendo *Il caso di Charles Dexter Ward*, di Lovecraft ripubblicato dalla BUR, sul *Corriere della Sera* del 6 maggio del 2007, non manca di ricordare i tratti distintivi dell'autore: «Ateo e materialista, costruì un Pantheon di divinità crudeli che incarnano l'indifferenza del caos primordiale per i destini umani, più che il gusto del satanismo». Formenti è un ottimo divulgatore della gnosi moderna, soprattutto nella sua odierna declinazione letteraria e cyborg, e anche in questo caso coglie il punto. Che non colgono, però, coloro che credono ancora di poter maneggiare il «caos primordiale» di certa cosmologia mantenendo inalterata la possibilità di costruire un mondo vivibile senza Dio. L'ateismo materialista di Lovecraft, reintroduce l'iniziale indifferenziato cosmologico tra gli uomini. Non sono solo gli dèi a essere indifferenti ai destini umani; sono gli umani a riprodurre questa indifferenza nelle loro relazioni e nella storia (che per Lovecraft non c'è). La pecca stilistica del grande di Providence, rilevata da Formenti, consegue dalla sua concezione della condizione umana, agita da forze oscure estranee all'uomo e contro le quali a nulla vale opporre la coerenza della persona umana e della sua individualità. Non si capisce quindi perché andrebbe descritta come se ci trovassimo di fronte a soggetti coscienti e padroni di sé. Il sé non c'è più, scompare nel parallelogramma delle forze che lo agiscono, inspiegabili e inutili come un qualsiasi rumore che provenga dalle galassie.

Per il materialismo che si voleva emancipativo davvero un ottimo risultato.

RICCARDO DE BENEDETTI

Prefazione allo spirito della liturgia.

DI LUIGI CODEMO

Fonte: <http://delvisibile.wordpress.com>

PARTE PRIMA.

Il titolo non è uno svarione. L'attenzione questa volta non è indirizzata al libro di Ratzinger *Introduzione allo spirito della liturgia*, ma a quei brevi testi di Giulio Bevilacqua che fanno da prefazione a *Lo Spirito della Liturgia* di Romano Guardini, nell'edizione italiana edita da Morcelliana.

Ancora oggi Morcelliana pubblica la prefazione del 1961. Scritta da Bevilacqua dopo quarant'anni dall'uscita del libro di Guardini in Germania, ha un respiro ampio e descrive il contesto degli inizi del XX secolo:

Così in ambiente turbato e polemico – tra archeologi immobilismi e innovatori ignari del punto di arrivo delle loro riforme – tra giocolieri e dilettanti del divino e spiriti sprezzanti e diffidenti d'ogni gesto esteriore – tra individualisti che guardano al divino solo per mezzificarlo al servizio del proprio egoismo, e gregaristi solo assertori di un'assemblea ove ogni slancio a Dio è eliminato, tra materialisti del rito e spiritualisti che non scoprono che impurità in ogni incarnazione – in tale ambiente problematico e arroventato appare quest'opera di Guardini. Ora dopo quarant'anni se ne può misurare la profondità e l'equilibrio, la preveggenza nel segnalare gli scogli del movimento liturgico, la sua capacità di centrare i problemi e di formulare nel linguaggio, e nelle inquadrature del nostro tempo.

Un contesto non facile. Da tempo si sovrapponeva alla liturgia una germinazione spontanea di devozioni, di spiritualità, di paraliturgie: “il devozionismo cresciuto fuori della grande tradizione orientale e occidentale creava un cristianesimo facile per il quale tutto diventava centro al di fuori del

solo centro *quod positum est*”. Anche di qui le importanti riforme attuate da Pio XII, che a loro volta si intersecavano con i problemi del tutto nuovi che nascevano con le missioni in tempo di decolonizzazione per cui “il mondo missionario chiede una grande opera di adattamento che afferri non la superficie ma le profondità dell'anima dei vari popoli. Per questo la liturgia è in cerca di vie di comunicazione tra Cristo e tutto ciò che vi è di autenticamente umano anche fuori della civiltà occidentale”.

Questa prefazione, quindi, è illuminante per capire, siamo nel luglio del 1961, quanto *Lo spirito della liturgia* di Guardini fosse presentato come uno di quei testi *preambula* del Concilio Vaticano II.

Ma non meno interessante è leggere la prefazione scritta sempre da Bevilacqua per la prima edizione italiana pubblicata nel 1930. Perché pone l'accento su tutt'altro aspetto, probabilmente più contingente ma che nel magma di quegli anni appariva come l'urgenza a cui rispondere: il protestantesimo.

Viene quindi da chiedersi: cosa rappresentava il protestantesimo in quegli anni?

Ci torneremo sopra col prossimo post. Per ora metto qui per esteso il testo di padre Giulio Bevilacqua che fece da prefazione alla prima edizione italiana (1930) de *Lo spirito della liturgia* di Guardini.

L'Opera della Preservazione della fede presenta ai lettori questo studio profondo e vivente su lo spirito della liturgia cattolica.

La sua utilità, agli scopi dell'Opera, appare evidente quando si rifletta che i tre quarti degli attacchi protestanti – in Italia o tra italiani sperduti in terra straniera – partono da una critica paziente ed implacabile del culto cattolico. Per questo non esitiamo ad affermare che il contributo più generoso alla propaganda ereticale è dato da l'ignoranza dei fe-

deli sopra la natura, lo spirito e l'oggetto del culto e dagli abusi penetrati nel tempio cattolico.

Quando in un nostro edificio sacro il Cristo ha cessato di essere – di fatto ed in forma evidente – il centro di adorazione e di irradiazione, quando le leggi liturgiche e le disposizioni sapienti del diritto canonico vi sono abitualmente calpestate, quando il ciclo annuale delle grandi date commemoratrici della vita del Salvatore sono trascurate e posposte a l'ultimo capriccio individuale o collettivo, quando il culto, la predicazione, la vita domenicale ordinaria sono soffocati e trascurati sotto il peso di fastose esterofità senza anima – allora la porta è spalancata al protestantesimo. Esso vi entrerà con gioia perché vi trova una posizione più facile, la possibilità di rilevare deformazioni impressionanti soprattutto le anime provviste di coltura, un terreno ben preparato alla sua critica gelida che non si preoccupa di costruire ma solo di demolire, che mira a sostituire chiese sempre sbarrate ai rifugi sempre aperti del cattolicesimo, altari senza luce ai mille riflessi luminosi e viventi che ci provengono non tanto dalla fiamma di cera ma dagli occhi pieni di dolore dei nostri crocifissi e dalle pupille trepidanti di amore delle nostre Madonne.

L'ignoranza e la deformazione del culto rendono vulnerabile il dogma del quale il culto è magnifica espressione.

«Che avverrà della nostra anima scrive un contemporaneo – se essa non avrà presente continuamente le realtà della nostra salvezza? Se le parole sacre che pronuncia non rappresentano più, per essa, che un suono? Se, mentre fa i gesti e i segni sacri, essa non percepisce più la realtà in essi latente? Quanto pesano oggi, nel nostro pensiero le parole: Dio, Cristo, la Grazia? Con quale spirito pieghiamo le ginocchia o facciamo il segno della croce? Vi è qui, per noi, la rivelazione di una realtà soprannaturale o il semplice profilo di un'ombra? Una via aperta al regno celeste o l'uso di una semplice forma? Temo che il secondo caso sia più frequente nel nostro mondo moder-

no. Non è già che noi respingiamo queste verità, ma noi non portiamo più in noi la coscienza vivente della Loro realtà. La nostra fede ha perduto il potere di afferrare, di stringere, di vedere».

Ma se l'ignoranza e l'abuso del culto offrono al protestantesimo il terreno più propizio per seminare diffidenze e antipatie generatrici di vere e proprie avversioni contro la Chiesa, il culto autentico e compreso ci offre ogni possibilità di costruzione e di difesa contro l'opera disgregatrice che sta compiendo il protestantesimo nei paesi latini.

La preghiera ufficiale della Chiesa è il capolavoro della pietà cattolica; basta conoscerla per vedere in essa il tipo perfetto della vita spirituale più alta costruita sopra la pienezza del Cristo. Il gesto, la parola, il simbolo sono strumenti magistrali ed infallibili per esprimere e per rinnovare nelle anime l'opera salvifica del Cristo. A questo scopo tutto si piega, tutto si plasma: verità, bontà, bellezza, per dare a Cristo quel dominio che gli appartiene per diritto di creazione e per diritto non meno reale di riscatto.

Siamo tanto sicuri di ciò che noi possiamo dire ai fratelli separati: dal nostro culto giudicate la nostra fede e il nostro amore al Cristo; dalla nostra *lex orandi* giudicate la nostra *lex credendi*.

La liturgia è un sicurissimo baluardo di difesa contro la propaganda protestante. Non dimentichiamo che il protestantesimo non è punto difesa dell'individualità religiosa ma estremo ed esasperato individualismo religioso che non sente che l'io, che è incapace di uscire da questo ergastolo per paura di tutto ciò che supera e che limita l'io soggettivo. La liturgia abitua a mettere, nei rapporti più sacri, l'io sotto il noi, le membra sotto il Capo invisibile e sotto il Capo visibile; la liturgia ci abitua a vedere nell'io staccato dalla società gerarchica quale la volle il Cristo, la sterilità, nell'io unito a tutta la Chiesa, la ricca fecondità della vita divina. E tutto ciò è meno insegnato che vissuto, inserito e sottinteso nella parola, nel gesto, nel simbolo, nella preghiera liturgica.

Ma anche su questo terreno il protestantesimo può cercare la sua rivincita. L'unità rigorosa del rito non sarebbe arrivata a sopprimere ogni moto libero dell'anima verso Dio? Le pareti opprimenti della cattedrale cattolica sarebbero gelose di ogni anima la quale – secondo il precetto del Maestro – si chiude, nella sua cameretta, serra l'uscio e parla al Padre che sta nei cieli senza riti oppressivi e senza gerarchie invadenti?

Il libro del Guardini ha scorto il terreno sul quale il protestantesimo può trovare, preziosissime alleate, forze e aspirazioni latenti in ogni anima; così, puro riconoscendo alla pietà liturgica il suo primato, pure affermando che ogni forma di pietà dovrà fissare in essa il suo sguardo, come a larga norma per attingerne la vitalità piena e per premunirsi da tutte le deviazioni dell'individualismo, pure afferma (contro esagerazioni nocive, archeologismi, pretese ad immobilità che ledano la legge della vita) il diritto sacro che possiedono le anime di salire a Dio anche per altre vie; non si tratta dunque di estendere la pietà liturgica o la pietà individuale, ma si tratta di stabilire fra esse quella squisita collaborazione che il Vangelo richiede: «*nova et vetera*».

Non dubitiamo che il secondo volume della nostra collezione avrà il successo del primo del quale, in tre mesi, sta per esaurirsi l'edizione in periodo di crisi libraria.

Questa sete dei lettori cattolici per una letteratura religiosa più profonda è un segno promettente per la nostra battaglia; segno che ci permette di credere che il protestantesimo troverà, nell'anima italiana, resistenza non sospetta dai finanziatori d'oltre oceano e dai fuorusciti dalla Madre Chiesa: le due sole forze del protestantesimo italiano.

Parasceve del 1930.

P. Giulio Bevilacqua

✿ PARTE SECONDA.

Lo Spirito della Liturgia di Romano Guardini è stato pubblicato in italiano nel 1930 dalla Morcelliana nella "Collezione 'Fides'

a cura della Opera Pontificia per la Preservazione della Fede". Come è emerso nel post precedente, l'urgenza di quegli anni era rispondere al protestantesimo.

Una motivazione era contingente. Nel 1929 erano stati firmati i Patti Lateranensi. E, contestualmente, nel 1930, un regio decreto riordinava i "Rapporti tra i culti acatolici e lo Stato". Il che portò a un nuovo fermento nelle diverse chiese protestanti in quanto da "tollerate" diventavano "ammesse", lasciando loro il libero esercizio sul territorio italiano. Cosa non da poco visto che in molti paesi nordici questo non era permesso ai cattolici.

Pio XI reagì dando nuovo impulso all'Opera per la Preservazione della Fede (fondata, nel 1902, da Leone XIII): la eresse in 'Pontificia Opera' e le assegnò anche il compito di provvedere di nuove chiese la città di Roma che attraversava una fase di espansione urbanistica. A capo dell'Opera ci mise il Cardinale Francesco Marchetti-Selvaggiani e tra i dirigenti troviamo anche quel padre Bevilacqua che ha scritto la prefazione al libro di Guardini.

Ora, sebbene l'Italia sia sempre stata una meta simbolica per la predicazione protestante, non ci fu mai il rischio di una "presa di Roma". Iginò Giordani, direttore di *Fides*, la rivista dell'Opera Pontificia per la Preservazione della Fede, così scriveva in un libretto del 1931:

«In tale circostanza, queste chiese [protestanti] ebbero una quantità d'operai tra le mani per dissodar la vigna. Ma fu come zappar nella roccia. Picchia e scassa, estirparono scintille e graffiaronò ronchioni; ma non riuscirono a piantar un cavolfiore riformato. Fecero in compenso molto fracasso, che, sommato alle gazzarre massoniche delle Logge, le quali salvano la Patria ogni ventiquattro ore

alimentando la lotta civile contro il prete, poté dare a qualche farmacista subappenninico l'illusione che in Italia il pensiero si riformasse... Qualche finanziatore d'America, paese dove vigoreggiano accanto ai business men e ai cervelli quadri anche le fondatrici di religioni e i benefattori a casaccio, si sentì svellere sensi d'emozione e giolito... Peraltro reclamisticamente l'assicurazione era bene congegnata e certo avrà pompato fior di dollari, quantunque solo nella testa occidua d'un ministro disimpegnato di ogni senso storico potesse penetrare l'idea d'una separazione del popolo italiano da Roma: come a dire del corpo dalla testa, che è un'operazione, anche metodisticamente, difficile» (Igino Giordani, *I protestanti alla conquista d'Italia*, Vita e Pensiero, 1931).

Igino Giordani poteva permettersi questo tono ironico e baldanzoso perché la Riforma in Italia continuava a rimanere estremamente marginale. Le diverse confessioni della riforma non agivano unitariamente, anzi continuavano a sminuzzarsi.

Quanto invece preoccupava del protestantesimo era il suo trasformarsi in agenzia religiosa della modernità, promotrice di «una religiosità sfumata... dove Cristo sta vicino a Liaotsè... adatta allo smercio degli specifici filosofici più in voga, cambiando la merce ad ogni mutar di stagione...» (Giordani, 1931). Non preoccupavano quindi gli aspetti organizzativi, ma quella tendenza del protestantesimo a trasformarsi, per via di quel "libero esame" non ben temperato nella tradizione, in soggettivismo, in arbitrio, in individualismo e, infine, nell'"indifferentismo". Il protestantesimo preoccupava per quel rivestire con l'abito religioso la modernità. Dove il problema non è tanto l'applicazione del metodo storico-critico all'interpretazione della Sacra Scrittura, ma il suo utilizzo dentro un sistema che ha già operato un'indebita separazione tra fede e

ragione, grazia e natura, giustificazione e santità, religione e morale. Il problema è la conoscenza blindata nelle maglie della rappresentazione soggettiva, è la verità ridotta a esattezza.

Nell'introduzione scritta da Mario Benediscioli all'edizione del 1930 de *Lo spirito della liturgia* emerge bene come l'opera di Guardini costituisca una risposta viva ai limiti e alle aporie del pensiero moderno e in modo particolare quando questo ha preteso di applicarsi alla liturgia.

«In quali condizioni si trova l'uomo moderno rispetto alle cose, alla comunità, alla Chiesa? Egli non le comprende più adeguatamente: o le violenta ai fini particolari che non sono propri delle cose, o ne misconosce il valore, oppure non vi si adatta. Bisogna dunque riesaminarle da vicino queste cose, ponderatamente, con grande serietà: e questo a cominciare dalle realtà più imponenti e più facilmente fraintese. E che cosa è più grande della Chiesa e della sua liturgia e cosa è più frainteso di quest'ultima? Ecco pertanto il Guardini in "Spirito della liturgia" spiegare all'uomo moderno essenza e senso dell'opus Dei, muovendo dal concetto di Chiesa quale "Corpus Christi mysticum", con lunghe apparenti digressioni sul valore di "simbolo" delle cose, sulla distinzione di "senso" e di "scopo" con esempi tratti dalla cultura profana (si accenna perfino ad Ibsen, a Sofocle). La liturgia riesce così non semplicemente giustificata come culto comune della Chiesa in quanto unità superpersonale dei credenti in Gesù, ma anche elevata a forma essenziale dell'educazione umana nell'uso delle cose, nelle relazioni cogli uomini. [...]

Egli vuole ridestare il senso delle cose, come quello delle parole che debbono esprimere realtà interiori od esteriori, per il profondo rispetto che ha dell'opera divina e della dignità umana.

Usa anzi vivacissime parole per condannare

“lo svuotamento della parola, schematicità dell’agire, la vanificazione del segno” soprattutto perché ciò ha contaminato le parole e le forme della Chiesa: a queste vuol soprattutto restituire il loro senso affinché lascino “vedere la realtà che dietro essa giace”. Ed è la sua formazione scolastica che gli suggerisce qui l’atteggiamento fondamentale: l’uomo nell’agire come nel parlare deve essere “wesensgerecht”, deve rispettare l’essenza propria e delle cose, adeguarsi alla medesima» (pagg. XL-XLVI, 1930).

♣ PARTE TERZA.

Dalla guerra dei trent’anni, il pensiero cattolico era rimasto isolato fino a subire, specie nei paesi tedeschi, un senso di inferiorità. La cultura dominante, infatti, aveva seguito l’illuminismo francese, il romanticismo naturalistico, il criticismo kantiano, l’idealismo, il cesaropapismo della Kulturkampf, il positivismo, il marxismo. Insomma, tutte le varianti del pensiero moderno accomunate dal concepire la conoscenza come rappresentazione del soggetto. Il mondo protestante, con il suo separare natura e grazia, si trovava in questo contesto con minori problemi di adattamento.

Qualcosa cambiò all’inizio del ‘900. I limiti ormai evidenti della modernità avevano portato a riprendere e approfondire il tema “perenne” del rapporto tra essere ed essenza. Dopo tanta ubriacatura del soggetto, fu necessario il ritorno all’oggetto, o meglio, *a ciò che esiste indipendentemente dall’uomo che lo pensa*. Un ritorno dove il cattolicesimo aveva qualcosa da dire in quanto tenace difensore della validità del conoscere inteso come *unità intenzionale con l’essere*. Di qui l’emergere di nomi che hanno segnato la ricerca filosofica e teologica, tra i quali ne ricordo alcuni come Przywara, Lippert, Adam, Guardini, Hildebrand.

A margine, mi sembra interessante ricordare quanto scrisse di alcuni di essi Gramsci, nei suoi *Quaderni dal carcere*:

si preoccupano di dare soddisfazione alle esigenze che erano alla base del modernismo, ma senza cadere nelle deviazioni dell’ortodossia che furono caratteristiche del modernismo, perché in questa impostazione del problema cattolico non vi è traccia di immanentismo (Vol. II, pp. 1265, Istituto Gramsci, 1975).

Un campo importante di riflessione era costituito dalla liturgia, anche perché, nella condizione in cui versava, risultava facilmente attaccabile dal pensiero protestante o, più ampiamente, dai modernisti. Qui, il punto centrale, era non rinchiudersi nell’opposizione tra, come li definì Przywara, “cattolicesimo della reazione” e “cattolicesimo dell’adattamento” (in altro modo, possiamo dire “tradizionalismo” e “modernismo”, ma è più impreciso).

In effetti, sia la posizione della reazione che quella dell’adattamento, e questa è una mia valutazione, non uscivano dalla gabbia imposta dalla modernità.

Il cattolicesimo dell’adattamento si risolveva in un generico immanentismo che comportava una spiritualizzazione della fede e una scarnificazione della liturgia. Una posizione che assumeva esplicitamente tutti i presupposti della modernità.

Il cattolicesimo della reazione, anche se lo negava, si era chiuso dentro una rappresentazione che, di fatto, risultava moderna. Svuotamento delle parole, segni inespressivi, tempi liturgici arbitrari, schematicità dell’azione, rubriche che citano rubriche, devozionismi intraliturghi: la liturgia era fatta di segni che avevano perduto riferimento alla realtà celebrata. La validità della liturgia era data dalla correttezza formale interna alla rappresentazione. Insomma, in

ultima analisi, un modernismo tradizionale.

Ricordo a questo proposito un esempio. C'è un passo di Ratzinger nel libro *La festa della fede* dove parla dell'orientamento e di certe locuzioni, utilizzate perlomeno dal XIX secolo, come "celebrare alla parete", "celebrare al tabernacolo" che facevano intendere come l'antico orientamento della celebrazione fosse divenuto ormai inesplicito. Ed è partendo da questa situazione che diventa comprensibile un certo modo di agire dopo il Concilio Vaticano II: «la trionfale vittoria del nuovo orientamento nella celebrazione va spiegata soltanto sullo sfondo di questo malinteso, che senza alcun ordine tassativo (o appunto per questo) si è imposto con un'unanimità e una sollecitudine che non sarebbero nemmeno pensabili senza la perdita del significato della prassi seguita fino allora» (pag. 132, Jaca Book, 1983).

Per ricapitolare, possiamo dire che, ad inizio '900, c'è il tentativo di uscire dalle pastoie contrapposte di "reazione ed adattamento". La mia impressione è che più che lo *Lo spirito della liturgia* sia stato un altro libro di Guardini, *I santi Segni*, a destare diffusamente gli animi nell'ambito del movimento liturgico. Perché lo si trova citato ovunque tra i contemporanei non solo con entusiasmo ma con un vivo senso di scoperta. E soprattutto perché contiene un messaggio meno teorico, facilmente comprensibile e centrato proprio sul riporre una corrispondenza tra segno e realtà significata. Un libro che "ritorna all'oggetto". Un breve trattato di tomismo liturgico, dove il segno riacquista un rapporto intenzionale con l'essere, senza la pretesa di esaurirne il significato.

Lo sbocco di questo processo fu quello di individuare e definire la "forma essenziale" della messa.

Si trattava, all'interno delle molteplici e stratificate cerimonie, di «riconoscere la forma

generale e portante che in quanto tale è contemporaneamente la chiave per giungere alla sostanza dell'evento eucaristico. Questa forma generale poteva poi divenire anche la leva della riforma: a partire da qui bisognava domandarsi quali preghiere e quali gesti sono da considerare delle aggiunte secondarie che impediscono piuttosto che aprire l'accesso alla forma, quello dunque che bisognava eliminare e quello che bisognava rafforzare. Con il concetto di 'forma' era entrata nel dialogo teologico una categoria sconosciuta la cui dinamica riformatrice era innegabile [...]. L'esplosività del procedimento diviene pienamente chiara se ci chiediamo come venne delimitato il contenuto della forma fondamentale» (J. Ratzinger, *La festa della fede*, p. 38, 1983).

La tesi che prevalse fu che la forma portante fosse quella del pasto, del convito, in quanto l'Ultima Cena è la celebrazione eucaristica esemplare. Tesi che troviamo affermata anche da Guardini. Tesi che se assolutizzata e resa esclusiva diventa problematica. E problematiche sono le chiese che sorgono riflettendo nella propria struttura architettonica una concezione della liturgia che ha nel pasto la propria "forma portante".

Si iniziò, allora, una fase nella quale siamo ancora immersi.

LUIGI CODEMO



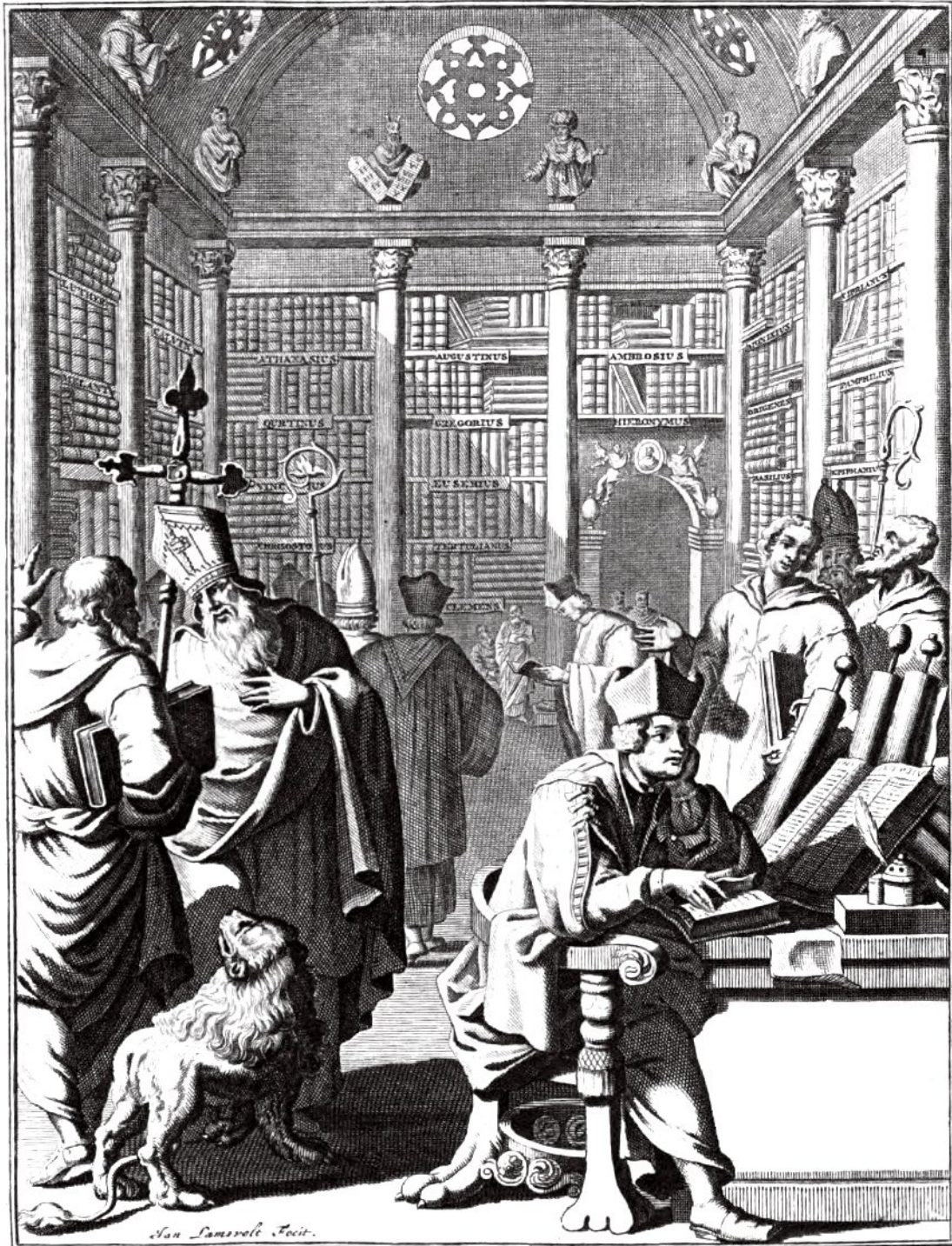
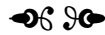


Immagine tratta da: Louis Ellies Dupin, *Nouvelle bibliothèque des auteurs ecclésiastiques*,
tomo XVI, Chez Pierre Humbert, Amsterdam 1710

MOVIMENTI MODERNI NUMERO IN DEROGA



SPECIALE MOVIMENTI MODERNI 7

GABRIELLA ROUF, PIETRO PAGLIARDINI, FRANCESCO
COLAFEMMINA, ARMANDO ERMINI

L'indagine su Romano Guardini e i movimenti moderni, iniziata a gennaio col n°624, sembrava conclusa ma successivamente è arrivata una imprescindibile riflessione di Armando Ermini e, qualche giorno fa, l'infelice installazione alla stazione Termini che ha mostrato quanto la retorica guardiniana esaminata nei numeri precedenti sia ancora usata per giustificare qualsiasi mostruosità. Ecco così l'imprevisto numero sette della serie.

INDICE

- p. 1 Infortunio alla Stazione Termini (Gabriella Rouf)
p. 1 Da Piero a Rainaldi: decadenza dell'arte (Pietro Pagliardini)
p. 3 La statua fa schifo ma è "arte contemporanea": diciamolo quindi sottovoce! (Francesco Colafemmina)
p. 4 Romano Guardini e la Tecnica. (Armando Ermini)



Infortunio alla Stazione Termini.

DI GABRIELLA ROUF

È ormai evidente che nelle varie ramificazioni del sistema dell'arte contemporanea, trattandosi di una compagine caratterizzata da cinismo e aggressività, è presente una consistente offerta di opere ed eventi finalizzati ad un attacco ai cristiani e alla Chiesa cattolica in particolare. Quali ne siano i moventi oggettivi e soggettivi, è qui inutile ripetere: vi è ormai sovrabbondanza di testi che con taglio propagandistico, o sociologico, o critico, descrivono il funzionamento del sistema internazionale dell'AC in modo assolutamente sovrapponibile, salvo che per i primi si tratta dei vertici dell'espressione della contemporaneità, per i secondi di un settore specializzato dell'economia, per i terzi di un sistema speculativo distruttivo di ogni ricerca artistica.¹

In questa realtà, sul cui funzionamento ed estraneità alla tradizione e ad un concetto di arte come risorsa integralmente umana, pare non valga più nemmeno la pena di discutere, uno dei

¹ Vedi *Il Covile* n°593, Speciale A.C.





DA PIERO A RAINALDI: DECADENZA DELL'ARTE

La rappresentazione dello stesso gesto di accoglienza, protezione e misericordia dal passato al presente, dalla limpida composizione architettonica delle figure all'informe cavità, dal pieno al vuoto, dalla sapienza artistica del simbolo alla banale espressione individuale del niente, dalla eleganza alla volgarità, dal sacro al profano.

Pietro Pagliardini

filoni più profittevoli è quello della provocazione blasfema, dell'irrisione dei simboli religiosi cristiani, dell'offesa arrogante e violenta. Al di là dell'eco mediatica e scandalistica, di cui si nutre — anzi, in cui consiste — l'arte contemporanea, credo si possa ormai parlare del saldarsi di un disegno più ampio, di cui — più per negazione e opacità che per forza evocativa — altrimenti miserevoli icone dell'arte contemporanea offrono un'immagine ossessiva e inquietante.

Ecco la terrificante vicenda dell'*Immersion* *Piss Christ* ad Avignone, squallido ennesimo exploit secretorio, assunto a bandiera della libertà artistica, cioè della libertà di sporcare e offendere un'immagine religiosa, violenza contigua se non preludio ad attacchi fisici alla Chiesa.²

² L'*Immersion Piss Christ* dell'americano Andres Serrano, ha costruito la sua fortuna internazionale (è del 1989) sulla sua volgarità e sulle proteste dei cristiani giustamente offesi (è una foto che rappresenta un crocefisso immerso nell'urina dell'«artista»). La sua marcia trionfale è approdata quest'anno ad una mostra ad Avignone, fra l'altro finanziata in gran parte con denaro pubblico, e intitolata «Io credo ai miracoli», di cui la *schifezza* era l'opera-vedette sui manifesti, affissi in tutta la città. Inutili proteste del vescovo e delle associazioni cattoliche (definite «fondamentaliste»), poi sacrosante martellate di 4 giovani rimasti ignoti: ahimè, quello che ci voleva! Difesa della libertà artistica, evocazione di crociate,

Ecco la relazione di Jean Clair nel Cortile dei Gentili di Parigi, a testimoniare che l'arte cristiana è patrimonio di tutti, e che la contaminazione del sacro con la bruttezza e la vanità dell'arte contemporanea concettuale, anche quando non fosse provocatorio, comporta un degrado della tradizione e del significato dell'arte sacra, e quindi della radice identitaria stessa della nostra cultura.³

Si tratta quindi di questioni molto gravi e molto ampie, rispetto alle quali i margini di problematicità si stanno vertiginosamente riducendo, e, ove non vi sia malafede, occorre ormai parlare di cecità, o di un complesso d'inferiorità culturale che porta il mondo cattolico e la chiesa a delegare altrui il discernimento, come si trattasse di aree di ricerca dello spirito umano perdute alla trascendenza, con cui occorre dialogare istituzionalmente cercando soluzioni di compromesso.

Riesce difficile situare in mezzo a scenari così drammatici l'episodio della scultura intitolata *Conversazioni*, installata alla Stazione Termini «in occasione della Beatificazione di S.S. Papa Giovanni Paolo II». Ci rendiamo infatti conto che esiste un altro livello, per così dire primordiale, che prepara il terreno per incursioni più aggressive, per cedimenti ed ambiguità più profonde: è l'adattarsi, l'abituarsi, fingere o non voler vedere la bruttezza tout-court, la bruttezza goffa, quel moderno banalizzato che paradossalmente dà il moderno allo stato puro, pura intenzione, conato che si compiace di se stesso. Il moderno che in nome dell'individualismo dell'artista è indifferente all'etica dell'opera, a quella trasfigurazione di bellezza che viene dal rispetto, dalla modestia, da una disciplina formale e sostanziale.

Il sito di Francesco Colafemmina, *Fides et forma*, riporta ampiamente i dati della vicenda, con le immagini e i commenti più che opportu-

oscurantismo, vip frementi, politici prostrati davanti all'artista falsamente sdegnato e allo speculatore che minaccia di portare altrove la sua *prestigiosa* collezione... e naturalmente la *schifezza* è aumentata considerevolmente di valore!

³ Vedi *Il Covile* n°642.

ni. Pietro Pagliardini, nel suo blog *De Architectura*, mostra la scultura in un accostamento impietoso con la Madonna della Misericordia di Piero della Francesca, riferimento iconografico che però è stato imprudentemente azzardato dai presentatori dell'opera: riferimento in ogni caso sconcertante in quanto scinde l'immagine mariana dall'essenza materna che la definisce umanamente e teologicamente.

La quasi unanime disapprovazione⁴ dà una volta tanto quel dato quantitativo che la generale latitanza di pubblico alle mostre di arte contemporanea o il preteso successo pompato dai media, normalmente occultano.

La percezione così diffusa della personalità del Papa polacco certo aiuta il pubblico, abituato ad essere manovrato e considerato un minus habens in estetica, ad intuire nella bruttezza dell'opera l'insignificanza artistica.

Così la gente si fa coraggio e dice la sua, perché questa volta, contrariamente ai MAXXI/Luna Park di cui subisce la prepotenza puramente dimensionale, si aspetta qualcosa, e la bruttezza, il ridicolo, sconcerta e anche offende. Questo forse potrebbe far riflettere, quando in tanti casi si impongono architetture religiose ed arte sacra il cui unico riferimento appare il protagonismo e il marketing del progettista.

Naturalmente ci sarà qualcuno che dirà che spesso i grandi artisti non sono stati compresi dalla massa, la quale, nel caso del riferimento ad una specifica persona, si aspetta forse una mera somiglianza, magari idealizzata: l'argomento cade da sé, perché siamo di fronte ad una situazione addirittura opposta, cioè ad un'imposizione planetaria di un'arte autodefinitesi tale, che procura ad un apparato di produttori, curatori, organizzatori, teorici, i relativi profitti che vanno dalle valutazioni miliardarie delle aste internazionali al piccolo cabotaggio di commesse, in cui in nessuna fase pare sia stato applicato il discrimine della qualità e nemmeno

⁴ Un sondaggio del *Corriere della Sera* dà 91,3% come indice di non gradimento.

LA STATUA FA SCHIFO MA È "ARTE
CONTEMPORANEA": DICIAMOLO
QUINDI SOTTOVOCE!

Così sull'*Osservatore Romano*, appare oggi [20 maggio 2011] un articolo che è anche un atto di difesa del Cardinal Ravasi e di Francesco Buranelli, coloro che nella Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa hanno dato il placet per l'omino di latta cavo che è stato posizionato davanti alla stazione Termini di Roma: "Quando il bozzetto di quest'opera è stato visto per l'approvazione, presentava una simbologia molto più evidente. Quella che oggi sembra una campana, era infatti un tabarro rosso aperto in modo naturale, come appare in molte suggestive immagini di Giovanni Paolo II". Praticamente nel bozzetto presentato da Rainaldi il mantello del Papa era rosso, mentre la statua, essendo di bronzo, è "monocroma". Caspita, gran bella differenza "simbolica"! Ma il problema non è costituito dalla "scarsa riconoscibilità" di Giovanni Paolo II in quel testone che tanto ricorda l'uomo della provvidenza?



Esercitata così una minima vis critica nei confronti dell'opera rinaldiana, l'*Osservatore* ci tiene a confermare la sua piena adesione al dogma del contemporaneo: "un merito dell'opera dello scultore Rainaldi è quello di volersi intenzionalmente distaccare dalla classica iconografia papale per calarla nella modernità. La scultura pecca tuttavia di una scarsa riconoscibilità." Possibile che l'*Osservatore* non sia in grado di accorgersi che il "calo nella modernità" non tanto dell'iconografia papale, quanto della forma creativa, dell'espressività artistica, coincide novanta volte su cento con una deformazione dell'oggettività? Possibile che l'*Osservatore* non sia consapevole dell'intrinseco legame fra "arte contemporanea" e introspezione, fra "arte contemporanea" e linguaggio personale dell'artista? Possibile, in sintesi, che l'*Osservatore Romano* per non scalfire il dogma del "contemporaneo" debba produrre articoli risibili nei quali finisce per accusare un artista di essere incapace di riprodurre le fattezze di Giovanni Paolo II pur apprezzando la sua adesione al "contemporaneo"?

Francesco Colafemmina

del buon senso.

I passaggi dall'opera che pateticamente autogiustifica la sua bruttezza in quanto "contemporanea", al Circo Barnum delle de-formità spalmate su mostre e musei spesso pubblici, alla fenomenologia scatologica e blasfema delle vedettes dell'AC, non sono tanti, anzi se ne evidenzia l'inevitabilità. Mancando il discernimento, in tristi episodi come questo di Roma, come in altre sedi e dimensioni, ciò che emerge è una drammatica subalterneità che la supponenza vanamente cela.

GABRIELLA ROUF



Romano Guardini e la Tecnica.

DI ARMANDO ERMINI

Guardini terminò di scrivere le sue *Lettere dal lago di Como* nel lontano 1925. Come ha già notato Stefano Borselli, il capitolo IX sembra rappresentare una frattura sorprendente rispetto a quelli precedenti. L'impressione, almeno quella iniziale, è che i primi capitoli siano come quei necrologi in cui si è fin troppo generosi nel tessere le lodi della qualità del *de cuius*, persona perfetta e senza difetti della quale, una volta sepolta, è lecito, quasi doveroso, dimenticarsi in fretta per dedicarsi ad altro. E questo altro è la modernità il cui segno è la tecnica. In questo Guardini mi sembra risentire in pieno dello spirito del tempo. Nonostante la Grande Guerra e le sue carneficine, il moderno mondo della tecnica sembrava aprire orizzonti nuovi all'umanità, se la stessa tecnica fosse stata usata al servi-

zio dell'uomo, qualsiasi fosse il significato da attribuire a questa proposizione. Correnti politiche e culturali opposte condividevano la stessa speranza. Abbiamo già discusso dell'ebbrezza del nuovo nell'avventura fiumana di D'Annunzio⁵, e mentre il futurismo esaltava la tecnica come levatrice del mondo nuovo in sintonia con la corrente rivoluzionaria del fascismo, pochi anni prima Lenin aveva scritto che il socialismo era "elettrificazione più soviet".

Non che Guardini fosse inconsapevole delle potenzialità negative portate dall'irruzione della tecnica nel vecchio mondo, ma era in lui una fiducia incondizionata nel progresso corroborata da una ferrea fede in Dio e nella bontà della sua opera.

In fondo, non ho più altro da dire, se non che credo, dal più profondo del cuore, che Dio è all'opera. La storia, partita dalle sue profondità, è in marcia e noi dobbiamo essere pronti, confidando in ciò che egli fa, nelle forze che Egli ha immesse in noi e di cui sentiamo il fremito.

Sono le parole che chiudono le *Lettere dal lago di Como*. Molto opportuno è il richiamo di Borselli a Ernst Junger de *L'operaio*.

Nel lavoratore il principio dell'efficienza tecnica si dispiega nel tentativo di penetrare e dominare l'universo in modo nuovo, di raggiungere mete vicine e lontane che nessun occhio aveva mai veduto, di controllare forze che nessuno aveva ancora scatenato⁶.

È però giusto precisare che in Junger, anni dopo, si fece strada una nuova consapevolezza. Dinanzi alla modernità profetizzò la necessità del "passaggio al bosco", e delinè, accanto a l'Operaio e al Milite Ignoto, la terza figura della modernità, il Ribelle.

Chiamiamo [...] Ribelle chi nel corso degli eventi si è trovato isolato, senza patria, per ve-

⁵ Vedi, dell'A., "Movimenti moderni. Bilancio" in *Il Covile* n° 627.

⁶ E. Junger. *Trattato del ribelle*. Adelphi, 1990.

dersi infine consegnato all'annientamento. Ma questo potrebbe essere il destino di molti, forse di tutti [...] Ribelle è dunque colui che ha un profondo, nativo rapporto con la libertà, il che si esprime oggi nell'intenzione di contrapporsi all'automatismo e nel rifiuto di trarne la conseguenza etica, che è il fatalismo.⁷

Ormai a distanza di tanti anni, è arrivato dunque il momento di confrontare le speranze e l'afflato di Guardini con la realtà di oggi.

A me sembra decisiva la domanda se la tecnologia, e la scienza che ne costituisce la base, siano un puro strumento in sé neutro, oppure no. La domanda andrebbe anzi riformulata su due diversi livelli, peraltro intersecati.

a) La ricerca scientifica e le tecnologie che ne discendono nascono dalla pura sete di conoscenza intellettuale dell'uomo, oppure sono orientate anche (in che misura è da vedere) dal potere economico, ormai sempre più anche sociale e politico?

b) La bontà per l'uomo della tecnologia dipende in via esclusiva dal suo uso benefico o perverso, oppure è in atto un processo di "emancipazione" della stessa dal suo facitore, tale da poterne mutare i fondamenti e la prospettiva antropologica stessa?

La risposta di Guardini è, mi sembra, condensata nelle parole che ho sopra ricordato, quasi che la storia avesse un suo percorso pre-costituito e per così dire sorvegliato dal Creatore. In questa visione all'uomo spetterebbe solo il compito di conformare se stesso alla nuova realtà.

Deve formarsi — scrive — un nuovo tipo umano, dotato di più profonda spiritualità, di una libertà e interiorità nuove, di una capacità di assumere forme nuove e di crearne. La sua costituzione dev'essere tale, che debba trovare il mondo nuovo già nelle fibre del suo essere [...] e acquistare un atteggiamento, una mentalità, un nuovo ordine per valutare in maniera vivente il sublime e l'abietto, il lecito e l'il-

⁷ E. Junger. Op. cit.

lecito, la responsabilità e i limiti, ecc. .

Ciò che a mio parere Guardini non coglie è il salto qualitativo implicito sia nella concezione moderna dell'individuo, sia nell'ipersviluppo della tecnica.

Trovo convincente seguire il filo del ragionamento che Pietro Barcellona svolge in una sua intervista del 2006⁸, quando scrive che ormai

la tecnica risponde solo alla propria potenza con la conseguenza che tutto ciò che si può fare si fa. L'unico suo fine diviene quello di un autoaccrescimento continuo...

Una tecnica resasi autonoma dagli scopi, avendoli asserviti

all'unico scopo di aumentare se stessa. Questa tecnica è la potenza assoluta, un dio in terra...

Ora, se è fuori dubbio che da sempre l'uomo l'ha usata ai propri fini, lo è altrettanto che c'è stato un momento di frattura, momento che Guardini rende meravigliosamente, senza peraltro trarne fino in fondo le conseguenze, con l'immagine plastica della barca a vela contrapposta a quella della barca a motore, laddove con la prima l'uomo sfrutta gli elementi naturali e li domina per raggiungere il suo scopo, mentre con la seconda lo raggiunge a prescindere da essi.

Ogni evento storico non nasce mai dal nulla, è ovvio, ed anche quel salto qualitativo di cui dicevo è stato a lungo incubato in precedenza. Potremmo dire che all'origine è il *Logos* dei greci, la separazione fra il pensiero astratto e mitico.⁹ Tuttavia, se il *Logos* ha rappresentato un salto decisivo, e positivo, per l'emancipazione dell'uomo dalla sottomissione incondizionata alla natura sotto il duplice aspetto materiale

⁸ L'intervista è contenuta nella rivista semestrale *Incursioni*, Centro Studi Meridie, n. 2, luglio 2006.

⁹ Il *logos*, scrive B. nell'intervista citata, si rappresenta come alternativo alla vita materiale, alla natura, a tutto ciò che appare ai primordi come riconducibile a una forza primigenia, a potenze oscure terrestri, ed astrae per costituire percorsi razionali verso la sopravvivenza e la conservazione della specie umana.

e psicologico ¹⁰, nelle società premoderne era stato mantenuto il necessario equilibrio, ancora una volta sia materiale che psichico, tra l'astrazione e l'esperienza concreta. Scrive Barcellona che nella modernità, invece,

si assiste ad una fuga in avanti di questo processo [...] , a partire dall'autocertificazione da parte dell'individuo della propria esistenza attraverso il pensiero di Cartesio, si realizza una separazione dalla natura sempre più accentuata che porta verso un'autarchia tendenzialmente totale.

La quale, però, non mette affatto l'uomo moderno al riparo dalla forza che l'inconscio esercita su di lui.¹¹ Non è dunque un paradosso che nelle società sviluppate (e desacralizzate), il massimo di ragione strumentale e di artificialità conviva, alle volte anche nello stesso soggetto, col ritorno prepotente a pratiche regressive di occultismo, magia etc.

Del resto abbiamo già discusso, sul Covile, del rapporto fra il Nazismo e il riemergere di Wotan¹². Il processo di desacralizzazione del mondo moderno ha profondi influssi anche sul rapporto uomo/natura. La vulgata corrente attribuisce al cristianesimo la responsabilità della distruzione della natura in quanto nella Genesi sta scritto che l'uomo la dominerà, ma quel dominio è da intendersi come affidamento in curatela di una cosa di cui l'uomo è solo usufruttuario con il diritto di usarla per il proprio bene, ma anche il dovere di conservarla e preservarla in favore delle generazioni future. La distruzione della natura perpetrata dalla moder-

¹⁰ Vedasi E. Neumann, *Storia delle origini della coscienza*, Astro-labio, Roma 1978.

¹¹ E. Neumann. Op. Cit. "Si tratta dunque di vedere fino a che punto il processo della differenziazione della coscienza può spingersi e dove esso comincia a trasformarsi nel suo opposto; cioè a che punto lo sviluppo dell'eroe rischia di capovolgersi terminando in una catastrofe". Per N. quel processo di separazione di cui parla Barcellona determina effetti duplici, opposti ma coesistenti nell'uomo moderno. "Regredire all'inconscio, cioè essere divorato dalla Grande Madre, e diventare niente altro che coscienza, cioè essere divorato dal Grande Padre, non sono che due modalità di perdita di una coscienza veramente compensata e orientata verso la totalità".

¹² V. *Il Covile* N°626.

rità, è da attribuirsi piuttosto alla distinzione cartesiana fra *res extensa* e *res cogitans* ed alla svalutazione della prima, vista solo nell'aspetto utilitaristico o come un nemico da cui guardarsi, in favore della seconda.

Scriva Claudio Risè¹³ che

la negazione della sacralità e la perdita di senso generale che hanno accompagnato il processo di secolarizzazione, hanno colpito anche la dimensione orizzontale: la *morte di Dio* è stata seguita dalla *morte della natura* [...] Muoiono così, insieme, la natura, la terra, il corpo e l'istinto, e le immagini divine cui l'uomo aveva riferito la loro origine, e il loro governo [...]

Anche in questo caso, la scissione operata dalla modernità nella concezione unitaria uomo/cosmo/Dio, produce contraccolpi regressivi. Tali sono da considerarsi gli attuali movimenti new age, eredi di quelli anteguerra (anche di ciò abbiamo già parlato¹⁴), che intendendo contrapporsi all'eccesso di razionalità del mondo moderno, finiscono per sposare concezioni panteistiche di ri-sacralizzazione della natura (Gea, la Madre Terra) nella sua dimensione puramente orizzontale, a tutto discapito di quella spirituale e verticale.

L'accento al dualismo/equilibrio fra Logos ed esperienza concreta nelle società premoderne, ormai rotto, porta la discussione sul tema cruciale del rapporto fra modernità e Cristianesimo.

Ora, se c'è una cosa che la modernità ha spazzato via in relativamente poco tempo, è il *sistema simbolico* su cui si fondavano tutte le società premoderne, tramite il quale l'individuo era integrato, anzi era parte integrante, della comunità in cui era nato, da cui traeva identità e senso individuale d'esistenza. Ogni sistema simbolico poggia su immagini trascendenti, da quelle dei progenitori all'origine di un popolo, a quelle dei *miti di fondazione*, l'aspetto d'origi-

¹³ Claudio Risè. *Il selvatico, il padre, il dono*, libuk-Lampi di stampa. Marzo 2006.

¹⁴ V. *Il Covile* n°627.

ne del gruppo e che assicura anche il destino e la storia futura di quel gruppo o di quel popolo, in altri termini la sua identità. A tali sistemi simbolici ha fatto ricorso, nei momenti più critici, anche il marxismo al potere. Così Mao Tze Tung, per lanciare le mobilitazioni di massa, evocava l'immagine del progenitore originario del popolo cinese, l'imperatore Giallo Huang-Ti; così Stalin, per mobilitare il popolo russo contro l'invasore nazista, evocò la Grande Madre Russia e Alexander Newski, l'eroe della resistenza contro i cavalieri Teutoni e Padre della Patria. Esisteva cioè un richiamo costante e un rimando reciproco fra gli individui e la comunità d'appartenenza.

Il Cristianesimo, col suo richiamo universalistico, contribuì senza dubbio più di ogni altro fattore a spezzare quei legami che tenevano avvinghiato l'uomo alla sua terra, in certo senso a liberarlo dalla zavorra che tali legami potevano costituire al libero dispiegarsi della sua creatività e individualità. Quando Guardini scrive che il Cristianesimo è condizione essenziale del moderno, credo che a ciò si riferisca. Tuttavia ritengo che l'universalismo cristiano non possa in alcun modo essere accomunato al cosmopolitismo moderno. Gesù

assimila la sua parola al seme che cade in una terra, e da lì può germinare e moltiplicarsi. Una parola universale, che cade e cresce in terre diverse, accolta da diverse, e specifiche identità umane¹⁵.

Ma non solo: in quanto creatura, l'uomo non può mai pensarsi come creatore onnipotente, e in quanto creatura concreta definita da ed entro relazioni sociali con altre creature in contesti culturali dati, benché portatore di diritti naturali identici in quanto figlio del Padre, non può pensarsi come soggetto astratto. In altri termini il Cristianesimo contiene in sé il limite e l'antidoto al rischio dello sradicamento culturale provocato dalla concezione atomistica dell'uomo e dell'individualismo come paradigma del-

l'esistenza.

Al contrario, il soggetto della modernità, riprendendo ancora Barcellona, "non ha rapporti pregressi perché il legame non è un dato, ma un costrutto derivante dalla volontà". Per questo motivo l'uomo moderno, e la modernità in generale, non possono percepire l'esistenza di un limite. "L'unico vincolo della modernità è realizzare la sua libertà senza limiti"¹⁶. A simboleggiare la quale, credo che niente di più incisivo possa essere portato ad esempio dell'uso della vita per produrre, attraverso le tecniche dell'ingegneria genetica, la vita stessa, con ciò introducendo un elemento decisivo di rottura antropologica, fra l'altro piegato alle esigenze e alle dinamiche del mercato, o più concretamente delle convenienze economiche.

Se è così, non è chiaro allora, o forse lo è fin troppo, cosa intenda Guardini allorché scrive a pag. 105 del cap. IX delle *Lettere dal lago di Como*:

Ho la convinzione che una nuova forma ed immagine dell'uomo sia in elaborazione [...] Essa si addice a quel nuovo evento di cui abbiamo parlato. Si conforma a quella profondità umana nella cui venuta riponiamo le nostre speranze.

Il perdurante attacco al cristianesimo portato dalla modernità fin dall'Illuminismo, e che può bene essere simboleggiato dalle statue alla Dea Ragione edificate dalla Rivoluzione francese in luogo degli antichi simboli, non risiede in motivi sociali o politici, ma culturali, dunque ben più profondi.

È col pericolo dell'autoreferenzialità del moderno che dobbiamo misurarci e che, mi sembra, rimanga estraneo alle analisi di Guardini. Il che lo porta anche a sottovalutare gli elementi di dissoluzione interni allo stesso cristianesimo, in primo luogo quello introdotto dalla Riforma protestante. Lutero rompe l'unità/continuità dell'esperienza umana fra Regno di Cristo e Regno del mondo, ne fa due

¹⁵ Claudio Risè. Op. cit.

¹⁶ P. Barcellona. Op. cit.

sistemi separati e indipendenti, fino a sostenere che la salvezza del singolo uomo non dipende più dalla sua opera in terra, che può essere, al massimo, il segno che è stato toccato dalla Grazia divina.

Tale rottura/separazione non può che avere come conseguenza l'attenuarsi, fino a sparire, della consapevolezza del limite necessario alle azioni dell'uomo, e dell'intangibilità di alcuni principi fondamentali. Alla luce di tutto quanto sopra, la frase di Guardini sul "nuovo ordine per valutare in maniera vivente il sublime e l'abietto, il lecito e l'illecito, la responsabilità e i limiti", assume francamente un significato inquietante, e ancor più risalta il ripetuto e solenne avvertimento di Benedetto XVI sul rischio costituito da una sempre più approfondita conoscenza scientifica slegata da un contemporaneo approfondimento della coscienza morale che si trova ad affrontare problematiche fino a poco tempo addietro impensabili.

Chiudo, infine, con una incursione in un territorio, quello dell'architettura sacra, che mi vede profondamente ignorante ma di cui credo di intuire la valenza, anche perché tutto si tiene assieme.

Ho letto con grande interesse la discussione sui concetti che presiedono all'impianto architettonico delle Chiese. A me, e lo dico con umiltà, prima ancora della pure importantissime questioni dei decori e dei materiali, della collocazione degli altari e della separazione fra celebrante e popolo, sembra fondamentale, perché precede tutto il resto, la concezione della pianta su cui edificare l'edificio sacro, che credo abbia un significato su cui riflettere a fondo e che si collega con quanto scrivevo sopra a proposito della dialettica fra Logos e Mito, fra dimensione verticale e orizzontale, fra cielo e terra. Orbene, la Croce cristiana, sull'immagine della quale erano costruite le Chiese, fra gli altri significati simbolici che le sono propri, ha anche quello di rappresentare simbolicamente l'intreccio fra quelle dimensioni, tenendole in-

sieme nella totalità del sé. L'abbandono di quello schema in favore di piante di altro tipo, che pure rappresentano istanze e contenuti importanti del messaggio cristiano, non può che significare, in ultima istanza, l'abbandono di quella "ambizione", e con esso la codificazione della loro separazione, la resa cioè a uno dei caratteri negativi principali della modernità, come abbiamo già visto. Come non pensare allora ai cattolici adulti?

ARMANDO ERMINI



LUTTO NEL COVILE

La carissima amica Gabriella Antonini, circondata dell'affetto dei familiari e degli amici, giovedì 26 maggio è tornata alla casa del Padre, dopo una malattia affrontata con quella forza d'animo e quello spirito cristiano che avevano improntato l'intera sua vita.



