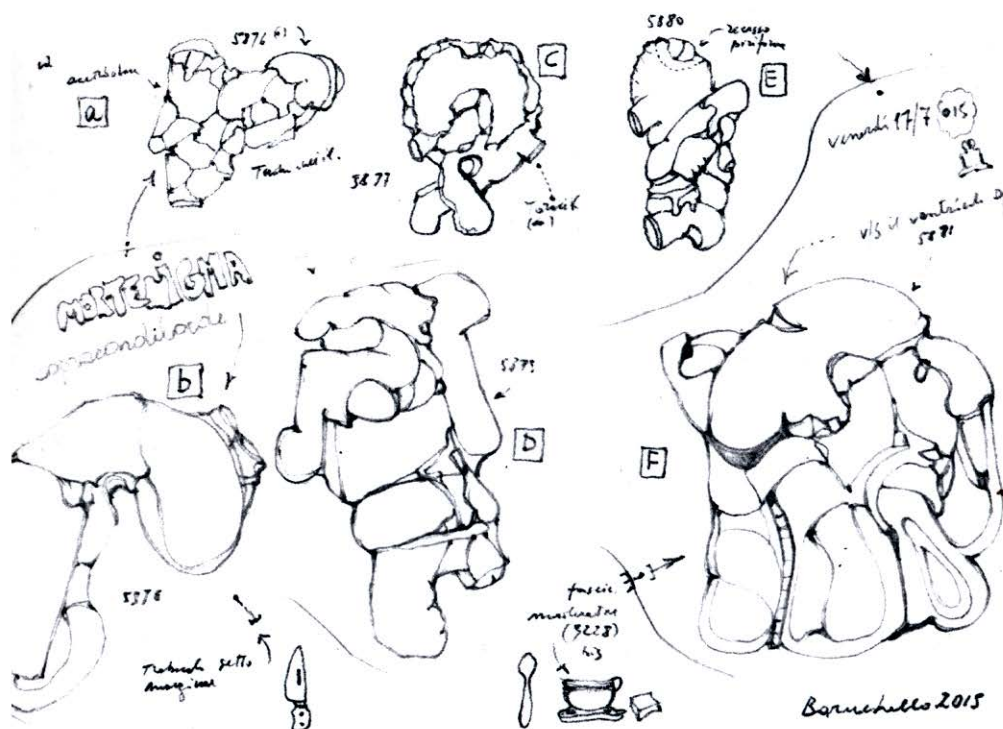


L'ESTETICA E LE ARTI

STUDI IN ONORE DI GIUSEPPE DI GIACOMO

A CURA DI LUCA MARCHETTI



N. 434

Collana diretta da *Pierre Dalla Vigna* (Università "Insubria", Varese)
e *Luca Taddio* (Università degli Studi di Udine)

COMITATO SCIENTIFICO

Paolo Bellini (*Università degli Studi dell'Insubria, Varese-Como*),
Claudio Bonvecchio (*Università degli Studi dell'Insubria, Varese-Como*),
Mauro Carbone (*Université Jean-Moulin, Lyon 3*), **Antonio De Simone** (*Università degli Studi di Urbino Carlo Bo*), **Morris L. Ghezzi** (*Università degli Studi di Milano*), **Giuseppe Di Giacomo** (*Università di Roma La Sapienza*), **Giovanni Invitto** (*Università degli Studi di Lecce*), **Micaela Latini** (*Università degli Studi di Cassino*), **Enrica Lisciani-Petrini** (*Università degli Studi di Salerno*), **Luca Marchetti** (*Università Sapienza di Roma*), **Antonio Panaino** (*Università degli Studi di Bologna, sede di Ravenna*), **Paolo Peticari** (*Università degli Studi di Bergamo*), **Susan Petrilli** (*Università degli Studi di Bari*), **Augusto Ponzio** (*Università degli Studi di Bari*), **Luca Taddio** (*Università degli Studi di Udine*), **Valentina Tirloni** (*Université Nice Sophia Antipolis*), **Tommaso Tuppini** (*Università degli Studi di Verona*), **Antonio Valentini** (*Università di Roma La Sapienza*), **Jean-Jacques Wunemburger** (*Université Jean-Moulin Lyon 3*)

L'ESTETICA E LE ARTI

Studi in onore di Giuseppe Di Giacomo

a cura di

Luca Marchetti

Volume pubblicato con il contributo dell'Università di Roma Sapienza (Progetto di Ricerca di Università 2014, Dipartimento di Filosofia)

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Filosofie* n. 434
Isbn: 9788857536200

© 2016 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone +39 02 24861657 / 24416383

INDICE

PREFAZIONE	9
SOLO GIULLARE, SOLO POETA! LA SCRITTURA E IL PENSIERO DI NIETZSCHE TRA POESIA E FILOSOFIA <i>di Alessandro Alfieri</i>	11
UNA DEFINIZIONE DI CONTEMPORANEO <i>di Tiziana Andina</i>	21
CARISSIMO GIOSE <i>di Gianfranco Baruchello</i>	31
IMMAGINAZIONE, FANTASIA, REALTÀ: L'ARTE MODERNA E L'ESPRESSIONE DELLA FOLLIA <i>di Fiorella Bassan</i>	35
IMMAGINI E SUBLIME NELL'ARTE CONTEMPORANEA. DUE ESPERIENZE DI IMMAGINI <i>di Silvana Borutti</i>	43
L'OPERA D'ARTE E LA SUA OMBRA <i>di Stefano Catucci</i>	55
LEONARDO E IL 'COMPONIMENTO INCULTO'. ENERGIA E ANIMAZIONE DELLE IMMAGINI FRA ARTE E SCIENZA <i>di Claudia Cieri Via</i>	67
ESTETICA ED ETICA. IL CASO DOSTOEVSKIJ <i>di Marcella D'Abbiero</i>	77

BENEDETTO CROCE E L'UNIVERSITÀ <i>di Paolo D'Angelo</i>	87
ARTE "VERA" E ARTE "FALSA" <i>di Pierre Dalla Vigna</i>	99
L'INFORME E LA FORMA <i>di Maria Giuseppina De Luca</i>	113
SCHEMI ESTETICI. UNA PROPOSTA <i>di Fabrizio Desideri</i>	125
ALBERTO GIACOMETTI FRA RAPPRESENTAZIONE E PRESENZA <i>di Maria Giuseppina Di Monte</i>	137
ESTETICA DELL'ORGANISMO IN LEON BATTISTA ALBERTI E LOUIS H. SULLIVAN <i>di Elisabetta Di Stefano</i>	147
GIACOMETTI, LA CATASTROFE <i>di Roberto Diodato</i>	157
DICO QUELLO CHE DICO, VEDO QUELLO CHE VEDO ...E FORSE MI SBAGLIO <i>di Leonardo Distaso</i>	167
UNA ESTETICA DELLE ARTI VISIVE PER L'INSEGNAMENTO ARTISTICO <i>di Dario Evola</i>	177
PAUL KLEE: VISIBILE E INVISIBILE <i>di Marta Fattori</i>	187
DENKEN? ABSTRAKT? – SAUVE QUI PEUT! <i>di Maurizio Ferraris</i>	199
VITA NOVA. L'ARTE SENZA OPERE RACCONTATA DALL'ARTISTA <i>di Filippo Fimiani</i>	207
SENTIRE L'INVISIBILE <i>di Elio Franzini</i>	217

DIFFRAZIONI TEMPORALI NELLE ARTI VISIVE <i>di Andrea Gatti</i>	229
CHE COSA SIGNIFICA AVERE RAGIONE IN FILOSOFIA? UN ESEMPIO <i>di Daniele Goldoni</i>	239
DI CASTELLO IN CASTELLO. FRANZ KAFKA E MICHAEL HANEKE TRA TESTO E IMMAGINE <i>di Micaela Latini</i>	249
LEOPARDI <i>EXCLUSUS AMATOR</i> . UN MOTIVO CLASSICO NELLA <i>SERA DEL DÍ DI FESTA</i> <i>di Giovanni Lombardo</i>	259
IMMAGINI, ANCORA <i>di Luca Marchetti</i>	271
TRA ESTETICA E BIOLOGIA. ARCHEOLOGIA DELLA CATASTROFE DELLA RAPPRESENTAZIONE <i>di Giovanni Matteucci</i>	281
L'AUTONOMIA DELL'ARTE NEL TEMPO DELLA RETE <i>di Pietro Montani</i>	293
LA COSCIENZA E IL CERVELLO, OVVERO, TRA LE NEUROSCIENZE E FECHNER <i>di Giampiero Moretti</i>	303
KANT E CHANOUU <i>di Giangiorgio Pasqualotto</i>	313
LO SPAZIO RITROVATO. GEOGRAFIA E TRADIZIONE ANTICLASSICA <i>di Giorgio Patrizi</i>	325
ADORNO E LA CRITICA DELLA CULTURA <i>di Stefano Petrucciani</i>	335
SGUARDO. NOTE PER UNA MAPPATURA <i>di Andrea Pinotti</i>	345

LE IDI DI MARZO NON SONO ANCORA PASSATE <i>di Giuseppe Pucci</i>	355
ARTI FIGURATIVE E ARCHITETTURA. DIRE LA SOFFERENZA <i>di Ettore Rocca</i>	367
GIUSEPPE DI GIACOMO Y CATALUÑA <i>di Ignasi Roviró Alemany</i>	377
FRA ETICA ED ESTETICA: GIDE, PROUST, MALRAUX E LA RICERCA DEL SENSO <i>di Gianfranco Rubino</i>	383
DI FRONTE ALL'INNOMINABILE, LA SPERANZA: VITA? O TEATRO? DI CHARLOTTE SALOMON <i>di Carla Subrizi</i>	395
SOMIGLIANZA SENZA FINE – GIACOMETTI E MERLEAU-PONTY <i>di Elena Tavani</i>	407
“L'IMMAGINE DI UN UOMO”. FRA LETTERATURA E ARTI FIGURATIVE: ICONE DEL CONTEMPORANEO <i>di Salvatore Tedesco</i>	419
ENIGMA E LINGUAGGIO. PATHOS E VISIONE. LA FIGURA DI CASSANDRA NELL'AGAMENNONE DI ESCHILO <i>di Antonio Valentini</i>	427
LA «DIALETTICA DEL CONTROLLO» E «IL MOMENTO DELLA NON INTENZIONALITÀ». NOTE SUL RAPPORTO TRA ARTE, CULTURA E SOCIETÀ A PARTIRE DA ADORNO (E KANT) <i>di Stefano Velotti</i>	437



ELISABETTA DI STEFANO

ESTETICA DELL'ORGANISMO IN LEON BATTISTA ALBERTI E LOUIS H. SULLIVAN¹

Nel corso del Novecento le tematiche della vita e dell'ambiente hanno trovato nuova centralità nel dibattito architettonico e filosofico. La biologia è divenuta il modello teorico di riferimento e può costituire un interessante punto di intersezione tra filosofia² e architettura,³ consentendo di guardare sotto una nuova luce, nel quadro di un rinnovato concetto di *mimesis*, le nozioni di forma e di funzione e di trovare nuove soluzioni in gra-

- 1 Giuseppe Di Giacomo è una figura centrale nel mio percorso formativo. Le sue lezioni nel corso di Dottorato in "Estetica e teoria delle arti", i suoi interventi ai seminari palermitani presso il Centro Internazionale Studi di Estetica e le giornate tematiche da lui coordinate per l'Osservatorio di Storia dell'arte della Società Italiana d'Estetica hanno fornito continui stimoli al mio lavoro. Per questo motivo mi fa piacere ricordare il suo magistrale insegnamento attraverso un argomento che, prendendo le mosse dalla mia tesi dottorale su Leon Battista Alberti, mette a frutto gli stimoli e le suggestioni che hanno alimentato la mia ricerca durante questi anni.
- 2 Da alcuni anni al centro del dibattito filosofico si pone l'incrocio tra estetica e biologia. Questa nuova prospettiva di ricerca da un lato, riprendendo le teorie di Darwin, indaga il problema della genesi dell'estetico nel mondo animale e nell'evoluzione dell'uomo; dall'altro, in dialogo con l'antropologia filosofica e la filosofia della natura, sviluppa il dibattito morfologico del Novecento e interpreta, alla luce di Goethe e Kant, alcuni grandi temi della contemporaneità. Per un'introduzione a questi due orientamenti cfr. L. Bartalesi, *Estetica evolutivista. Darwin e l'origine del senso estetico*, Carocci, Roma 2012; S. Tedesco, *Morfologia estetica*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2010. Infine sulla genesi dell'attitudine estetica si ricordano i lavori di F. Desideri (in particolare *La percezione riflessa. Estetica e filosofia della mente*, Raffaello Cortina, Milano 2011) che a partire dalla prospettiva evolutivista ripensa il ruolo dell'estetica nella contemporaneità.
- 3 In ambito architettonico il dialogo con la biologia è stato rinnovato dalla necessità di promuovere lo sviluppo nel rispetto delle risorse e della vita sulla terra. Infatti la "sostenibilità" è diventata un *leitmotiv* dei protocolli internazionali e ha trovato riscontro applicativo, ad esempio, nel progetto *Smart City*, una delle strategie promosse dall'Unione Europea riguardo alle tecnologie energetiche.



do di costruire edifici più consoni all'ambiente. In questa direzione può risultare utile ripensare, secondo la prospettiva della storia delle idee, l'estetica dell'organismo elaborata, seppure in modi e tempi diversi, da Leon Battista Alberti e Louis H. Sullivan. Questo tema, centrale nei due grandi maestri del passato, può fornire spunti di riflessione a un'architettura che oggi antepone spesso le ragioni del profitto a quelle etiche, culturali o persino della vita, restituendole il suo ruolo di costruzione materiale e simbolica dello spazio vitale dell'uomo.

Come è noto, fin dalle pagine del Prologo al *De re aedificatoria* Alberti paragona l'edificio a un corpo: «Aedificium quidem corpus quoddam esse animadvertimus». ⁴ L'analogia, che costituisce uno dei nuclei teorici più significativi dell'intero trattato, era già stata adoperata da Vitruvio per definire le leggi della *symmetria*, attraverso le misure di un uomo iscritto in un quadrato e in un cerchio. ⁵ Tuttavia, mentre nel *De architettura* la similitudine serve a fondare un'estetica dell'armonia secondo un modello matematico e astratto, che nel corso dei secoli si arricchirà di simbologie numeriche fino a divenire nel Cinquecento una semplice proiezione antropomorfa, ⁶ nel *De re aedificatoria* essa acquista un significato più ampio e profondo, poiché il secondo termine di paragone non è il corpo umano quale criterio proporzionale, ma un corpo in generale purché *animal*, “vivente” come viene chiarito nel libro IX del trattato: «veluti animal aedificium». ⁷

Il tema del corpo vivente, assente nella riflessione di Vitruvio, conferisce nuova pregnanza semantica all'analogia di Alberti e costituisce, come vedremo, un motivo centrale nella sua teoria delle arti. ⁸ Infatti anche nel

4 L. B. Alberti, *L'architettura*, tr. it. di G. Orlandi e P. Portoghesi, Il Polifilo, Milano 1966, p. 15.

5 Vitruvio, *De architectura*, III, 1, 1-3, a cura di P. Gros, tr. it. di A. Corso e E. Romano, Einaudi, Torino 1997, p. 239.

6 Si pensi al trattato di Francesco di Giorgio Martini, le cui illustrazioni sono a questo proposito esemplari. Cfr. F. Choay, *L'architecture d'aujourd'hui au miroir du De re aedificatoria*, in «Albertiana», n. 1, 1998, pp. 20-21. Sul paradigma organico nell'architettura del Quattrocento si veda Ead., *La ville et le domaine bâti comme corps dans le textes des architectes-théoriciens de la première Renaissance italienne*, in «Nouvelle revue de psychanalyse», 9, 1974, pp. 239-251.

7 L. B. Alberti, *L'architettura* IX, 5, cit., p. 810.

8 Sul significato che la nozione di *corpo* assume, anche al di fuori dell'ambito estetico, in tutto il pensiero di Alberti si veda il passo del *De iciarchia* (in *Opere volgari*, vol. II, a cura di C. Grayson, Laterza, Roma-Bari, 1966, p. 267) in cui la famiglia è paragonata ad “un corpo bene unito”: “Quello che fa un corpo solido e, come si dice, resonante, non è solo lo adiungere e accostare questo a quello, ma ène [*sic*] el vincolo insolubile in quale l'uno sustenta ed è sustentato dall'altro”.

De pictura parlando dell'armonia della rappresentazione, Alberti fa riferimento all'essere vivente in generale, come conferma l'uso dei termini "animale" e "animante" che nella lingua volgare, come già nel latino classico, indicano esseri dotati di vita:

Adunque conviensi tenere certa ragione circa alla grandezza de' membri, in quale commensurazione gioverà prima allogare ciascuno osso dell'*animale*, poi apresso aggiungere i suoi muscoli, di poi tutto vestirlo di sue carne [...] a bene misurare uno *animante* si pigli uno quale che suo membro col quale gli altri si misurino.⁹

Tuttavia per Alberti la composizione pittorica non si esaurisce solo nell'armonia della proporzione ma deve acquistare "vivezza rappresentativa" nel senso dell'*enérgeia*,¹⁰ che nella retorica antica indica l'efficacia del discorso nel raggiungere lo scopo persuasivo in virtù della comprensibilità intellettuale:

Così adunque, preso uno membro, si accomodi ogni altro membro in modo che niuno di loro sia non conveniente agli altri in lunghezza e in larghezza. Poi si provenga che ciascuno membro segua, a quello che ivi si fa, al suo officio. [...] Così adunque in ogni pittura si osservi che ciascuno membro faccia il suo officio, che niuno per minimo articolo che sia, resti ozioso. [...] Dicesi vivere il corpo quando a sua posta abbia certo movimento: dicesi morte dove i membri non più possono portare gli uffici della vita, cioè movimento e sentimento. Adunque il pittore, volendo esprimere nelle cose vita, farà ogni sua parte in moto; ma in ciascuno moto terrà venustà e grazia.¹¹

Per catturare l'osservatore attraverso immagini che sembrino viventi, il pittore dovrà prestare attenzione affinché ogni membro del soggetto rappresentato esprima quel movimento che caratterizza la sua naturale funzione, secondo i dettami della retorica (*movere*). Il motivo delle qualità espressive ricorre anche nel *De re aedificatoria* a proposito delle tipologie architettoniche.¹² Ma in questo trattato la nozione di corpo vivente acquista

9 L. B. Alberti, *De pictura*, II, 36, a cura di C. Grayson, Laterza, Roma-Bari 1980, p. 62. Corsivi nostri.

10 Aristotele, *Poetica*, 1455a; id., *Retorica*, 1411b; Quintiliano, *Institutio oratoria* VI, 2, 32, che però utilizza il termine *evidentia*.

11 L. B. Alberti, *De pictura*, II, 37, cit., p. 64.

12 Secondo Alberti (*L'Architettura* V, 3, cit., p. 346) gli edifici posseggono qualità espressive capaci di influenzare l'atteggiamento psicologico dell'osservatore: così la dimora del principe sarà un palazzo elegante e ricco di ornamenti nel centro della città, mentre quella del tiranno una rocca austera e solitaria, tale da

maggiore spessore teorico, costituendo il perno di un'estetica dell'organismo in cui *utilitas* e *venustas* si ancorano al principio di imitazione della natura: «L'edificio è come un organismo animale, e [...] per delinearlo occorre imitare la natura». ¹³ Sulla base di questa analogia si chiarisce anche il senso della *mimesis* architettonica che, a differenza di quella pittorica e scultorea, non si rivolge alle forme esteriori, ma riproduce i processi fisiologici attivi soltanto negli esseri viventi: «Come ad esempio nel cavallo quelle membra che sono lodate per la loro forma, quasi sempre si adattano nel modo più perfetto alle funzioni loro proprie del corpo dell'animale, così» nell'edificio «la piacevolezza delle forme non va mai disgiunta dalla pratica che l'uso richiede». ¹⁴ Sia nel corpo vivente sia in quello architettonico forma e funzione si armonizzano in vista di una bellezza che è anche convenienza pratica. L'analogia con i corpi viventi non trova mai nel *De re aedificatoria* ulteriori specificazioni salvo che nell'esemplificazione (VI, 3) con il cavallo, dovuta probabilmente agli interessi ippologici manifestati già nel *De equo animante*. ¹⁵ Nel trattatello sul “cavallo vivo” – scritto a Ferrara nel 1443 in occasione dell'edificazione della statua equestre di Niccolò III – il criterio di valutazione estetica (*concinnitas*) accomuna esseri viventi e opere d'arte, mostrando come interessi tecnico-scientifici e teorie artistiche si fondano in Alberti secondo un'unità saperi estranea alla cultura moderna.

Alla base dell'analogia dell'edificio-corpo è possibile individuare, accanto ad una matrice retorica, ¹⁶ anche un “paradigma fisiologico”, da cui la stessa retorica antica ha tratto suggestioni per fondare un modello di perfezione oratoria in cui ogni parte del discorso assolve a una precisa funzione in vista di un determinato scopo: ¹⁷ «Riflettete ora sull'aspetto e

incutere timore ai sudditi. Questa convinzione, rafforzata col sensismo illuministico e col sentimentalismo romantico, matura nella nozione di *caractère* elaborata da Gabriel-Germaine Boffrand e Nicolas Le Camus de Mézières e nelle “architetture parlanti” di Boullée e Ledoux fino a giungere a Sullivan, secondo cui la vera architettura, in quanto forma vivente, deve possedere delle qualità espressive al pari degli uomini.

13 L. B. Alberti, *L'Architettura* IX, 5, cit., p. 810.

14 *Ivi*, VI, 3, p. 454

15 Id., *Il cavallo vivo*, a cura di A. Videtta, Cesmet, Napoli 1991.

16 Sulla matrice retorica delle teorie estetiche albertiane esiste un'ampia bibliografia. Si ricorda in particolare M. Baxandall, *Giotto e gli umanisti*, Jaca Book, Milano 1994 e per l'analogia dell'edificio-corpo E. De Zurko, *Alberti's Theory of Form and Function*, in «The Art Bulletin», vol. XXXIX, n.2, 1957, pp. 142-145.

17 B. Prévost, *Physiologie de la rhétorique à Rome*, in «Critique», n. 653, vol. 57, 2001, pp. 740-754.

sulla figura dell'uomo e degli altri animali» afferma Cicerone «Non troverete una sola parte del corpo che non abbia una sua vera necessità: l'intera figura è stata creata, vorrei dire, in maniera perfetta dall'arte e non dal caso».¹⁸

Tale paradigma trae origine dal pensiero di Aristotele in cui la nozione di forma (*eidos*) viene articolata in relazione al conseguimento di uno scopo (*telos*). A differenza di Platone, lo Stagirita considera l'*eidos* un *tóde ti*, un alcunché di determinato e non un universale astratto (*Metaph.* Z 17, 1041a) e nel *De partibus animalium* (A 1, 641a) chiarisce il dinamismo teleologico presente in natura attraverso l'esempio del corpo vivente che si differenzia dal cadavere non per la forma esteriore, ma per l'impossibilità di quest'ultimo ad adempiere qualsiasi funzione: «ognuna delle parti del corpo è in vista di un fine, il fine poi è una certa funzione, è manifesto che il corpo nel suo insieme è costituito in vista di una funzione complessa».¹⁹ Inoltre è significativo che il filosofo utilizzi proprio il termine "armonia" per indicare il sistema di articolazioni che consente la flessione delle membra e il movimento corporeo.²⁰ Successivamente Galeno sviluppa una teoria medica secondo cui l'efficienza delle attività fisiologiche scaturisce da una complessione "media" o giusta (*mediocritas* o *aequa proportio*) che produce salute e bellezza. Tale concezione era ancora viva nella tradizione medica padovana da Pietro d'Abano a Michele Savonarola, il quale la riprende nella *Physiognomica*, opera probabilmente nota ad Alberti.²¹ Pertanto il paradigma fisiologico consente ad Alberti di interpretare l'architettura (ma anche la pittura) come un «sistema di articolazioni»,²² in cui le parti sono strettamente congiunte tra loro in modo funzionale. Di conseguenza il senso dell'analogia dell'edificio-corpo è quello di sottolineare l'organicità dell'edificio, le cui parti non hanno valore autonomo, ma acquistano senso nell'insieme, secondo la legge della *concinnitas*, ovvero «l'armonia tra tutte le membra, nell'unità di cui fan parte, fondata sopra

18 Cicerone, *De oratore* III, 179, trad. it. in *Opere retoriche (De oratore, Brutus, Orator)*, a cura di G. Norcio, UTET, Torino 1976, pp. 553-555.

19 Aristotele, *De part. anim.* A 5 645 b, tr. it. a cura di M. Vegetti in *Opere*, Laterza, Milano 1973, p. 23.

20 *Ivi*, B 9, 654b.

21 G. Federici Vescovini, *Il vocabolario scientifico del De pictura dell'Alberti e la bellezza 'naturale'*, in *Leon Battista Alberti. Architettura e cultura*, Olschki, Firenze 1999, in part. pp. 225-227.

22 B. Prévost, *L'os et le cartilage. Articulation et composition dans l'esthétique d'Alberti*, in «Letteratura & Arte», n. 2, 2004, pp. 149-171.

una legge precisa, per modo che non si possa aggiungere o togliere o cambiare nulla se non in peggio».²³

Come nell'organismo animale ogni membro si accorda con gli altri, così nell'edificio ogni parte deve accordarsi con le altre. [...] Quindi ciascun membro deve avere il luogo e la posizione più opportuni [...]. Occorre che ogni membro dell'edificio si armonizzi con gli altri per contribuire alla buona riuscita dell'intera opera e alla sua leggiadria, di modo che non si esaurisca in una sola parte tutto l'impulso alla bellezza, trascurando affatto le altre parti, bensì tutte quante si accordino tra loro in modo da apparire come un sol corpo, intero e ben articolato anziché frammenti estranei e disparati.²⁴

Di conseguenza criteri astratti e metafisici come lo spazio geometrico e il numero che pure giocano un ruolo importante nella riflessione di Alberti, vengono subordinati al principio secondo cui la forma architettonica dipende dai bisogni dell'uomo.

Nel corso dei secoli l'analogia con i corpi viventi continua a costituire uno dei fondamenti teorici del dibattito architettonico, declinando tuttavia verso le forme vegetali. Sotto l'influsso delle teorie romantiche, inglesi e tedesche, si diffonde l'idea che tutte le opere d'arte, tra cui anche quelle architettoniche, non siano il frutto di una combinazione meccanica ma, come un seme, si sviluppino spontaneamente dall'interno; di conseguenza sono paragonabili a un organismo vivente in cui le parti sono strettamente correlate alla totalità e non hanno senso o bellezza al di fuori di questa.²⁵ Queste teorie influenzano il poeta americano Ralph Waldo Emerson e attraverso di lui il Trascendentalismo, una corrente di idee filosofiche e poetiche di ispirazione kantiana e idealistica (Fichte, Schelling), sviluppatesi nel Nord America nei primi decenni dell'Ottocento. Attraverso il Trascendentalismo l'estetica dell'organismo si trasferisce nel dibattito architettonico americano²⁶ e sostanzialmente, in modo particolare, le dottrine di Louis Sullivan e del suo

23 L. B. Alberti, *L'Architettura* VI, 2, cit., p. 446.

24 *Ivi*, I, 9, pp. 64-65.

25 A. W. Schlegel, *Corso di letteratura drammatica*, tr. it. di G. Gherardini, Il Melangolo, Genova 1977, p. 317. Cfr. M. H. Abrams, *Lo specchio e la lampada. La teoria romantica e la tradizione critica*, tr. it. di R. Zelocchi, Il Mulino, Bologna 1976 e P. D'Angelo, *L'estetica del romanticismo*, Il Mulino, Bologna 1997.

26 Avendo viaggiato molto in Europa, Emerson si era appassionato sia agli scritti di Coleridge e Carlyle sia a quelli botanici di Goethe, in particolare *Die Morphologie und Versuch die Metamorphose der Pflanzen*. Tuttavia la teoria dell'organismo assume nei trascendentalisti (Emerson, Thoreau e Whitman) un aspetto più pragmatico, fornendo la base ideologica al progresso industriale e al progetto di una

allievo Frank Lloyd Wright, con i quali secondo Bruno Zevi inizia “l’architettura organica”.²⁷

In uno dei suoi saggi più noti, *The Tall Office Building Artistically Considered* (1896), Sullivan conia la famosa formula *Form follows Function*,²⁸ affermando che un edificio è come un organismo vivente in cui le “forme esteriori” devono seguire le “funzioni interne” in obbedienza alle leggi della natura. L’architettura diviene così una “forma vivente” che possiede già insite in sé le funzioni che le sono proprie:

All things in nature have a shape, that is to say, a form, an outward semblance, that tells us what they are, that distinguishes them from ourselves and from each other. Unfailingly in nature these shapes express the inner life, the native quality, of the animal, tree, bird, fish, that they present to us; they are so characteristic, so recognizable, that we say simply, it is “natural” it should be so. [...] Whether it be the sweeping eagle in his flight or the open apple-blossom, the toiling work-horse, the blithe swan, the branching oak, the winding stream at its base, the drifting clouds, over all the coursing sun, *form ever follows function*, and this is the law. Where function does not change form does not change. The granite rocks, the ever-brooding hills, remain for ages; the lightning lives, comes into shape, and dies in a twinkling. It is the pervading law of all things organic, and inorganic, of all things physical and metaphysical, of all things human and all things superhuman, of all true manifestations of the head, of the heart, of the soul, that the life is recognizable in its expression, that *form ever follows function*. This is the law.²⁹

Le affermazioni di Sullivan sono in linea con le idee dello scultore Horatio Greenough, che alcuni decenni prima aveva affermato la necessità di adeguare la forma esterna degli edifici alla distribuzione interna, condannando i falsi ornamenti (colonne, timpani) d’importazione. Applicando il principio organico all’architettura, secondo Greenough sarebbe restituita a ogni edificio la sua vera identità. Dall’osservazione di quanto avviene

cultura autoctona; le loro riflessioni s’incentrano spesso sull’architettura, sia perché era l’arte più rappresentativa per una nazione emergente, sia perché era quella che necessitava di un’urgente riforma volta ad adeguare le costruzioni, sia pubbliche sia private, alle specifiche necessità del popolo americano. Per una più ampia trattazione di questi temi mi si permetta di rinviare al mio *Ornamento e architettura. L’estetica funzionalistica di Louis H. Sullivan*, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2010.

27 Cfr. B. Zevi, *Verso un’architettura organica*, Einaudi, Torino 1945.

28 L. Sullivan, *The Tall Office Building Artistically Considered* (1896), in Id., *Public Papers*, University of Chicago Press, Chicago 1988, p. 111.

29 *Ivi*, p. 110 e p. 111.

nel mondo naturale, in cui ogni organismo per adeguarsi all'ambiente tende a modificare la sua struttura, secondo quanto affermavano le recenti tesi evoluzioniste, Greenough deriva il principio dell'*adaptation of forms to functions* ed enuncia il nucleo concettuale del motto reso poi famoso da Sullivan:

The developments of structure, in the animal kingdom, are worthy of all our attention, if we would arrive at sound principles in building. The most striking feature in the higher animal organizations is, the adherence to one abstract type. The forms of the fish and the lizard, the shape of the horse, and the lion, and the camelpard, are so nearly framed after one type, that the adherence thereto seems carried to the verge of risk. The next most striking feature is the modification of the parts, which, if contemplated independently of the exposure and the functions whose demands are thus met, seems carried to the verge of caprice. [...] Whence the beauty and majesty of the bird! It is the oneness of his function that gives him his grandeur, it is transcendental mechanism alone that begets his beauty. Observe the lion as he stands ! Mark the ponderous predominance of his anterior extremities — his lithe loins, the lever of his hock — the awful breadth of his jaws, and the depth of his chest. His mane is a cuirass, and when the thunder of his voice is added to the glitter of his snarling jaws, man alone with all his means of defence stands self-possessed before him. In this structure again are beheld, as in that of the eagle, the most terrible expression of power and dominion, and we find that it is here also the result of transcendental mechanism. The form of the hare might well be the type of swiftness for him who never saw the greyhound. The greyhound overtakes him, and it is not possible in organization that this result should obtain, without the promise and announcement of it, in the lengths and diameters of this breed of dogs.³⁰

L'idea di adeguare la forma alle funzioni era oggetto di vivace dibattito nello scorcio dell'Ottocento. Tra gli architetti della Scuola di Chicago John Wellborn Root, sotto l'influsso di Gottfried Semper,³¹ riconduce implicitamente le caratteristiche stilistiche degli edifici alla nozione di adeguatezza e Dankmar Adler, riprendendo le teorie evoluzionistiche di La-

30 H. Greenough, *A Memorial of Horatio Greenough*, a cura di Henry Tuckerman, G. P. Putnam & Co., New York 1853, p. 173 e p. 175.

31 Nel saggio *Der Stil* (1863) Semper, tentando un'applicazione della teoria darwiniana all'architettura, affermava che gli stili non sono stati inventati, ma si sono sviluppati da alcune tipologie primitive secondo un'evoluzione simile a quella che avviene nel regno degli organismi viventi. Il testo era noto tra gli architetti della Scuola di Chicago, perché J. Root ne aveva tradotto alcune parti, tuttavia è anche possibile che Adler, di origini tedesche, lo avesse letto nella lingua originale.

marck, dichiara che la forma della costruzione deve adattarsi alle funzioni e all'ambiente, con un'espressione analoga a quella di Sullivan tanto da far dubitare della stessa paternità: «Therefore, before accepting Mr. Sullivan's statement of the underlying law upon which all good architectural design and all true architectural style is founded, it may be well to amend it, and say: "function and environment determine form", using the words environment and form in their broadest sense».³² Il successo del motto *Form follows Function*, pertanto, non è dovuto alla novità del concetto, ma alla sintetica pregnanza della formula allitterante e probabilmente al prestigio intellettuale di cui Sullivan godeva in quegli anni. Interpretando questo motto in modo semplicistico, alcuni tra gli esponenti più razionalisti del Movimento moderno hanno acclamato Sullivan "padre del funzionalismo", senza comprendere il fondamento trascendentalista della sua teoria. Infatti per Sullivan la funzione non è intesa in termini utilitaristici, bensì espressivi.³³ Nelle *Kindergarten Chats* egli, infatti, attribuisce al termine "funzione" il significato ontologico, proprio del lessico botanico del Settecento, ovvero l'idea della trasformazione da una potenzialità a un atto di esistere: una ghianda nel terreno, contenendo la "funzione" quercia, cercherà la "forma" quercia, e col tempo diventerà una quercia. Pertanto lungi dal ridursi a mero elemento decorativo l'ornamento promana spontaneamente dalla forma come un fiore dalla pianta; ne consegue che un certo tipo di ornamento si addice a un certo tipo di struttura come un certo tipo di foglia a un certo tipo di albero.³⁴ Dichiarata così l'indissolubilità di forma e ornamento in una sintonia tale che ciascuno accresce il valore dell'altro, Sullivan ha delineato la base preparatoria per un sistema organico dell'ornamentazione capace di ascoltare la voce del proprio tempo ed esprimere il carattere libero e fiero dell'architettura americana.

Questi rapidi cenni dimostrano che l'analogia dell'edificio con l'organismo vivente, seppur diversamente interpretata, si ripropone nei secoli per la sua sempre attuale valenza euristica. Ancor più oggi, alla luce del dibattito morfologico del Novecento (Edgar Wind, Viktor von Weizsäcker e soprattutto in Rupert Riedl), tale modello ermeneutico può fornire stimoli

32 D. Adler, *Function and Environment* (1896), in L. Mumford (a cura di), *Roots of Contemporary American Architecture*, Reinhold Publishing Corporation, New York 1952, p. 244.

33 L. H. Sullivan, *Emotional Architecture as Compared with Intellectual* (1894), in *Public Papers*, cit., pp. 88-103.

34 Id., *Ornament in Architecture* (1892), in *Public Papers*, cit., p. 83.

alla riflessione architettonica, sostanziando di spessore teorico lo stesso concetto di *sostenibilità* e prospettando un più completo paradigma epistemologico dell'edificare, volto a instaurare un rapporto armonico con la natura nel rispetto delle risorse e dell'ambiente.