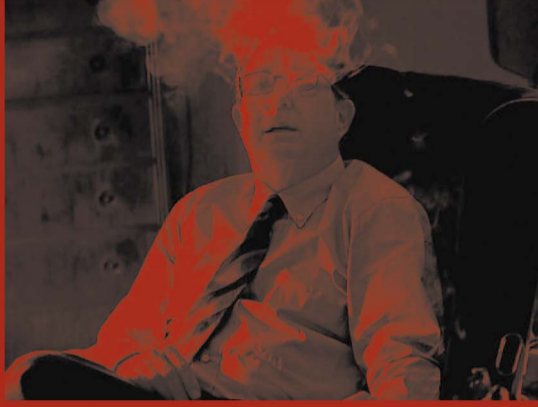


Reivindicació idealista de l'arquitectura

Jordi Llovet

Jordi Llovet és crític de literatura, filòsof, traductor, assagista i catedràtic de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada. Llicenciat en Filosofia i Lletres per la Universitat de Barcelona (1971), realitza cursos de doctorat a diverses ciutats europees. L'any 1975 obté el grau de Doctor i comença la seva activitat docent a la universitat, que combina amb la dedicació institucional i editorial. És membre fundador del Col·legi de Filosofia, del qual va ser president entre 1984 i 1989. Cal destacar la seva tasca com a director de l'edició espanyola de l'Obra Completa de Franz Kafka (1996).



Com és sabut, la meua formació no ha inclòs mai, fins ara, l'estudi detallat i particular de l'art de l'arquitectura; ni la més petita pràctica en aquest terreny no podria figurar en el meu currículum.

És quasi pública la meua dedicació a l'acadèmia sota dues formes poc vinculades a les arts: una Facultat de Belles Lletres i un Col·legi de Filosofia. I, sobretot, és de coneixement general que la gent que ens dediquem, amb preferència, a les lletres no tenim cap traça per a resoldre satisfactoriament problemes tan petits d'arquitectura com ara instal·lar un pàmpol en un portalàmpares o aixecar una edificació de petites peces de fusta per a un vailet. Tanmateix, un ràpid escorcoll en la memòria de les meves lectures va fer-me present una dada d'allò més significativa: vaig recordar que, una vegada, l'arquitecte Francesco da Giorgio va haver de sotmetre un projecte seu a l'opinió d'un tribunal jurat, i aquest jurat estava format per tres persones, de les quals una era, ni més ni, menys, un humanista, un home de lletres: Fortunio Spira. Els altres dos membres del tribunal que va acabar aprovant el projecte de Giorgio eren un arquitecte molt notable, anomenat Serlio, i un pintor notabilíssim del mateix Renaixement italià: Tiziano. Vaig pensar que, si en altre temps hom havia considerat oportú cridar un home de lletres per col·laborar en una valoració de l'arquitectura, això establiria un precedent que, salvant tota mena de distàncies, havia de permetre als homes de lletres del segle XX parlar, igualment, de l'art de dibuixar i construir. (...)

Aviat se'm va fer evident que l'arquitectura, com a art, no ha estat comentada pels filòsofs i els homes de lletres únicament als segles de l'anomenat Renaixement cultural d'Europa, sinó també en moltes altres èpoques. Van bastar-me dues referències, a cap i cap d'aquesta història, per mig comprendre que la intervenció del «discurs filosòfic» o «literari» dins l'àmbit més o menys il·luminós de l'arquitectura havia estat una clara constant en aquesta nostra història de la cultura.

Aquestes dues referències portaven la marca del diàleg com a gènere literari-filosòfic, i portaven el senyal del diàleg en sentit estricte, és a dir, com a coordinació de dos ordres de discurs a primer cop d'ull heterogenis: filosofia i arquitectura. La primera d'aquestes referències era el *Timeu* de Plató, el diàleg en el qual el grec defineix l'arquitectura del cosmos; la segona era el diàleg de Paul Valéry, *Eupalinos o l'arquitecte*.

La qüestió que va quedar plantejada era aquesta: el discurs de les idees generals i el discurs de la teoria i la pràctica de l'arquitectura, ¿han estat sempre vinculats d'acord amb el mateix paràmetre o, per contra, és possible de destriar dues, tres o enèsimes maneres de lligar filosofia i arquitectura al llarg de la nostra desfilarada de cultura? (...)

Com ja he dit, la primera referència que se'm va acudir va ser la renaixentista, i les altres dues van ser una referència clàssica del segle V abans de Crist i una referència clàssica del segle XX després de Crist. Si tenim present que el Renaixement va desplegar una arquitectura feta a imatge i semblança de l'arquitectura canònica greco-llatina, i si tenim present que Valéry fa girar el seu diàleg a l'entorn d'un arquitecte de Megara anomenat Eupalinos, llavors sembla clar que em trobava sobre la pista d'una connexió molt concreta entre pensament i arquitectura: la que es dibuixa en allò que podríem anomenar, tant des del costat del pensament com des del costat de l'arquitectura la *tradició clàssica*.

No podia, d'entrada, postular cap altra relació entre aquests dos camps ni podia assegurar que tals altres relacions tinguessin més o menys antiguitat que l'al·ludida. L'única cosa que podia constatar -això és evident- era que la tradició clàssica de l'arquitectura europea anava acompanyada d'una tradició paral·lela en el camp del pensament abstracte.

Vaig limitar, doncs, la volada d'aquesta conferència a la llargada i l'amplada d'una secció molt concreta dins la història de les idees i de les formes a Occident, és a dir dins el marc de la tradició que inaugura la Grècia clàssica, reviu a Roma, és reviscolada a la Mediterrània al llarg dels segles que anomenem renaixentistes i perviu d'ençà d'aquell temps, amb alts i baixos, al llarg de tota la història moderna.

Com que tot plegat havia nascut d'una intuïció momentània i no pas d'una inducció lògica o històrica, em va semblar avinent d'encetar l'estudi d'aquesta relació entre Idea i Arquitectura a partir del moment artístic que m'havia fomat la dada bàsica de la hipòtesi que intentaré convertir en tesi, és a dir, em va semblar oportú d'iniciar la investigació a partir del fenomen renaixentista.

...

Una de les primeres coses que sorprenen l'investigador llec en estudiar els textos de l'arquitectura renaixentista italiana és la referència molt insistente que fan els arquitectes d'aquest període a un concepte abstracte de bellesa.

El fet que hàgim obtingut les idees generals sobre l'estètica renaixentista a partir de la pintura i l'escultura abans que a partir de l'arquitectura, ens fa, també generalment, considerar l'expressió artística renaixentista com una imitació de la realitat per la via d'una analogia formal directa.

Amb això, la pintura ens enganya enormement: contrastades amb la tradició simbòlica medieval, pensem que la gran descoberta de Giotto i de l'escola de Siena del segle XIV és mostra d'una revolució absoluta i d'un trencament fonamental en totes les arts. Tots els períodes de la història de l'art presenten aquest inconvenient: els paràmetres d'un sol topos artístic es volen fer generals a tot l'escampall de manifestacions estètiques d'un mateix temps històric, i així bandegem la possibilitat que algun aspecte cultural d'aquell període no respongui exactament a l'esperit que s'ha convertit, ben arbitràriament, en l'esperit canònic d'un estil o d'un període artístic. (...)

El Renaixement pateix els mateixos problemes. Estariem temptats de trobar en l'arquitectura renaixentista una expressió naturalista o realista semblant a la que signifiquen Uccello o Botticelli i, de fet, quan ens apropem als textos d'arquitectura renaixentistes descobrim gairebé tot el contrari.

Leo Battista Alberti, per exemple, estableix al *De re aedificatoria*, cap al 1450, el primer programa ideal d'església al Renaixement. He dit programa ideal. Però no ens podem fer càrrec de l'idealisme que hi havia en aquest projecte fins que no l'anàlitzem una mica a fons.

Alberti, com és sabut, va preconitzar que la planta circular era la més adequada per a l'església cristiana. Però tan bon punt va haver de buscar explicacions per a justificar aquesta preferència, va caure en l'idealisme més radical i més complet. En comptes de dir que la planta circular era la més adequada per satisfer les exigències de comunió litúrgica dels fidels perquè així tots es troben a la mateixa distància radial respecte d'un altar situat al mig de l'edifici, en comptes d'esgrimir aquest argument senzillament «funcional», Alberti va argüir dues raons idealistes.

La primera és que el cercle, segons ell, és la forma més perfecta de la naturalesa i, per tant, a l'art, que ha d'imitar la mare natura, li convenen per força les formes circulars. Aquesta primera raó té d'idealista el fet molt evident que la naturalesa té formes igualment perfectes que no són circulars. Tots els cristalls minerals, per exemple, presenten, i molts a ull nu, una regularitat arquitectònica que fins i tot podria ser considerada més completa i més complexa que la relativa rodonesa de determinats elements naturals.

La segona raó és igualment idealista, però no per contrast amb la materialitat i l'organicitat de la naturalesa, sinó per contrast amb la pròpia història de l'arquitectura. Alberti va dir que la forma circular és la més perfecta perquè ja va ser emprada pels grecs i els romans. Quant a aquesta segona raó, l'idealisme se centra en el fet de considerar ideal una forma d'expressió arquitectònica pel sol fet que va ser emprada per una civilització determinada, catorze segles, i més, enrera.

Ara bé: quant a la primera raó adduïda, l'idealisme practicat té repercussions més interessants per a la nostra hipòtesi. Això és que, senzillament, Alberti valorava el cercle en tant que forma geomètrica. Aquesta és la veritable raó de les seves preferències i la clau de l'estètica arquitectònica de tot el Renaixement. El Renaixement italià, no és, al meu entendre, exponent d'una mera voluntat de reproducció de la naturalesa. L'aproximació dels renaixentistes a la naturalesa no es fa pel camí directe de la imitació, sinó, paradoxalment, pel camí indirecte d'una analogia simbòlica: l'analogia entre els paràmetres geomètrics de la naturalesa i l'ordenació estructural de l'obra d'art. Hem dit analogia simbòlica per poder insinuar una altra hipòtesi: que l'art simbòlic medieval no és ni més ni menys simbòlic que l'art renaixentista. Així interpreto l'estil d'aquest gran «inventor» de la perspectiva renaixentista que va ser Giotto: va voler fer un art tan simbòlic com l'art mural bizantí que li arribava per la via de la tradició medieval, i, lluny de voler acostar-se a la realitat, es va començar a acostar a la dimensió geomètrica de la realitat. Si això es pogués demostrar, resultaria que el realisme pictòric renaixentista hauria de ser definit, per força, per un biaix simbolista molt més refinat que el de la representació bizantina. Els renaixentistes no haurien fet sinó imitar l'art simbòlic medieval i, en un intent de ser didàctics en profunditat, científicament didàctics, haurien intentat de representar en la tela i el mur l'esquematisme més abstracte, ideal i ocult de la realitat: la seva reducció geomètrica. Llavors l'art renaixentista resultaria ser, com diu la imatge proverbial, una finestra oberta sobre la naturalesa, sí, però amb la condició que la primera mirada sigui una mirada de geometria i de matemàtic, és a dir una mirada intel·lectual.

Aquesta mirada intel·lectual, que costaria molt de demostrar en el cas de Giotto, és, sens dubte, el tipus de mirada estètica que es llegeix a les manifestacions escrites d'Alberti i, després d'ell, de gairebé tots els artistes renaixentistes que ens han deixat algun

tractat. Així, sabem del mateix Alberti, pel seu *Trattato della pittura*, publicat l'any 1434, que, per a ell, el principal objectiu de la pintura havia de ser la representació en dues dimensions de les figures tridimensionals, i que exigia a tots els pintors un profund coneixement de la geometria. També sabem que va utilitzar instruments òptics com la cèlebre camera obscura per al dibuix de paisatges, i la xarxa de coordenades rectangulars per a delinear el camp de visió. Va ser per aquest camí que el concepte mètric bàsic de l'espai tridimensional va esdevenir gairebé un lloc comú al Renaixement, gracies a l'acompliment del programa d'Alberti per part d'artistes com Masaccio, Piero della Francesca i Mantegna.

Però convé que no ens desviem. Parlàvem de la presència d'un paràmetre ideal, geomètric en principi, en l'acte de percepció de la realitat i el consegüent acompliment estètic per part de l'artista renaixentista.

...

No em sembla que hàgim d'aprofundir més per aquesta banda. Sembla clar que l'arquitecte renaixentista i també el pintor, com ho demostra Leonardo, es debaten, abans que res, entre les categories modernes de l'intel·lectual i del científic.

El que hem de veure és si això té alguna justificació interna a la història de l'arquitectura o pròpia de la cultura renaixentista en els seus aspectes més generals.

Sabem pel ben il·lustre Rudolf Wittkower que el veritable desllorigador d'aquesta qüestió que ara tenim plantejada, és a dir la clau de l'episteme arquitectònica del Renaixement italià, es troba en un fenomen molt general de la nova cultura: l'*humanisme*.

Heus ací una altra paraula carregada d'equívocs.

Una incerta tradició crítica ha definit el canvi de mentalitat produït a l'escena europea entre l'Eclat Mitjana i el Renaixement com el pas d'una civilització teocèntrica a una civilització antropocèntrica.

Res de més erroni, com justament els historiadors de l'art han posat ben en relleu a partir de Panofsky.

Pel que fa a l'arquitectura, el tòpic podria fins i tot capgirar-se, i si acceptàvem que el principi fonamental de l'edificació renaixentista no resideix en la *idea sensacional* que l'horne té de Déu, sinó en la *idea ideal* o «racional» que en té, encara que sigui, naturalment, una idea metafísica, llavors resultaria que el veritable centre de l'arquitectura renaixentista no és l'horne físic o sensual, sinó l'horne com a analogia i relativa participació dels atributs de perfecció global assignats a Déu.

Em sembla que no caldrà dibuixar a la pissarra aquesta figura de l'*homo quadratus* de Vitruvi, coneguda, ben segur, de tots vostès: recordin que hi apareix un horne amb els braços i les cames obertes, emmarcat dins dues figures geomètriques, un quadrat i una circumferència, amb la particularitat que el quadre toca la circumferència en tots els seus vèrtexs i que l'horne mostra unes mesures *regulars* en relació amb totes dues figures geomètriques.

Ens consta, per investigacions dels historiadors de l'arquitectura, que la figura de Vitruvi va ser ampliament comentada al llarg de tot el Renaixement italià. Així ho constaten estudis i tractats de Fra Giocondo, el 1511; de Francesco di Giorgio, de 1525, i, especialment, el tractat de Luca Pacioli, el *Divina proportione*, dins el qual apareix la celeberrima il·lustració de Leonardo da Vinci glossant la figura vitruviana.

Sabem quin és el concepte d'horne que compta per a Vitruvi, que és el mateix que va tenir importància per a l'arquitectura del Renaixement italià: l'horne no hi és vist com una entitat sensible, i molt menys com una psicologia. No. L'horne que ja va interessar Vitruvi i que al Renaixement continua interessant tots els arquitectes, des d'Alberti fins a la generació de Pacioli, és un horne entès com a *paràmetre de proporcions*.

És a dir: és un horne físic, sí, però a condició d'entendre aquesta física com la reducció de la seva corporeïtat a un pur esquematisme geomètric. Per dir-ho en altres paraules: per al Renaixement arquitectònic, l'únic interès que ofereix l'horne és un interès que em permeto de batejar com a ortomètric. La referència de l'arquitectura -però també de la pintura- renaixentista a la corporeïtat humana és la referència a unes mesures canòniques i absolutament res més. L'horne interessa com a cànon de proporcions. L'aplicació d'aquestes proporcions, d'aquests «paràmetres» d'espai, són traslladats per l'arquitectura renaixentista a la projecció macroespacial dels edificis. (...)

Penso que aquest és el veritable desllorigador de la nostra hipòtesi, tal com la tenim plantejada. L'arquitectura del Renaixement pot ser considerada com una arquitectura humanista, no pels seus continguts funcionals, sinó perquè és una arquitectura basada en l'analogia geomètrica respecte al cosmos, a través del microcosmos que els humanistes veien en les mesures i les formes de l'horne.

Seguint la tradició platònica que he esmentat, els arquitectes renaixentistes tenien com a principal referència geomètrica la seva idea del cosmos -que va ser força idealista fins ben entrat el Renaixement-: pensin que el gran llibre de Copèrnic, el *De Revolutionibus Orbium Coelestium*, apareix, i té treballs a difondre's, el 1543. Fins i tot seria interessant d'investigar si aquesta nova ordenació del cosmos feta per Copèrnic, més que hereva de les tímides investigacions planetàries del segle XV, no és conseqüència d'una filosofia i una estètica humanistes, les mateixes que donen forma a la teoria arquitectònica del primer Renaixement.

Per a nosaltres, el que ha d'importar és que la supervivència del platonisme va forjar una concepció geomètrica del macrocosmos que els autors del XVI i del XVII van voler veure, a petita escala, dins les proporcions d'un horne físicament idealitzat. Heus ací, doncs, el veritable sentit de la glossa renaixentista de l'horne romà de Vitruvi: els homes ortomètrics dels nous segles són la via intermèdia que relliga els extrems d'una analogia evidentment ideal: l'ordenació divina del cosmos i l'arquitectura sobre la terra. L'horne no és més que un lloc de pas per a la formalització arquitectònica d'aquesta analogia.

(...)

Diu Plató: «Quant a la forma del cosmos, Déu li ha donat la més adient i la que té més gran afinitat amb ell mateix. Ara bé: per a l'ésser viu que ha d'incloure en ell totes les coses vives, la figura més adient és aquella figura que comprèn en ella mateixa totes les figures possibles. Per això Déu va forjar el món en forma esfèrica i circular, on les distàncies entre el centre i els extrems són sempre les mateixes (...).

(← segue en la pàgina anterior)

Call for papers #09

Ciudad y arquitectura. Relación entre volumen y vacío

Propuesta de Nieto & Sobejano. Abstracts seleccionados

Máquinas: Le Corbusier vs Archigram

Rosana Castañón Gutiérrez

Le Corbusier decía que sus referencias para la arquitectura como máquina eran los silos, los coches, los aeroplanos... En realidad, lo que le gustaba era la imagen austera, geométrica y brutalista de esos objetos. Su esfuerzo fue loable porque se necesitaba una arquitectura democrática, limpia, ordenada, y lo consiguió. Banham examina las referencias de Le Corbusier: de sus silos ha olvidado las tuberías, los elevadores, todo lo que hacía de ellos un mecanismo, y sólo ha dejado los volúmenes puros que recuerdan su etapa del cubismo sintético o purismo; los coches de los que habla son piezas únicas, hechas totalmente a mano para clientes millonarios. Lo que le atrae es la estrategia de yuxtaposición que él también usa en sus proyectos.

Otra máquina era no sólo posible, sino necesaria. Había de permitir la producción en serie para abaratar sus costes, pero también debía permitir la libertad y el gozo de estar realmente vivos.

Los Archigram recuerdan los cómics y la ciencia ficción, y se inspiran en la industria automovilística, en la exploración espacial y submarina. Proponen: habitáculos portátiles, móviles, desechables; mecanismos enchufables y reemplazables; tecnología miniaturizada... No importa la forma ni el material, sino el servicio que puedan dar al usuario. Contra el hombre estandarizado de la arquitectura moderna, el nuevo humano busca la felicidad, a través de la libertad y el poder de manipular su medio ambiente. Archigram pertenece a la sociedad afluente, joven y revolucionaria que pretendía cambiar el mundo en la década de los sesenta.

Poética, Memoria e Invención

Josep Muntañola Thornberg

El estado de la cuestión

Con un tema tan interesante como el que ha planteado la revista PALIMPSESTO, no puedo mantenerme al margen: aquí va una breve reflexión.

A partir de los últimos descubrimientos sobre el funcionamiento de nuestro cerebro, las predicciones filosóficas de H. Bergson (1939), P. Ricoeur (2003) y M. Bajtin (1982), por ejemplo, han sido ampliamente demostradas científicamente. La memoria no es algo muerto, como un archivo o una reproducción mimética de algo, sino algo vivo, cambiante, innovador. Desde el origen biogenético de la memoria (Kandel 2007), hasta los últimos descubrimientos sobre el alzhéimer (Cicourel 2013), se demuestra que no se puede recordar sin innovar, y que no se puede inventar sin recordar.

Es decir, la memoria evoluciona con la vida y es compatible con la imaginación, en caso contrario, se muere, eliminando con ello también la imaginación. Esta memoria viva y feliz exige un constante equilibrio dinámico entre recordar y olvidar, sin este equilibrio el que quiere recordar todo u olvidar todo, se queda sin memoria viva (Ricoeur 2003).

¿Dónde reside entonces la invención? El mejor ejemplo sigue siendo para mí el de A. Einstein y su definición de conocimiento creativo. Dice Einstein: "Yo no era el mejor físico de mi tiempo, ni tampoco el mejor matemático, pero sí fui el mejor en imaginar que orden matemático explicaba mejor el orden empírico de la física, y en este punto radica mi capacidad de invención e innovación" (Muntañola 2002).

La memoria viva funciona de la misma manera cuando recuerda como cuando inventa poéticamente, tanto en ciencia, como en arte, como en política (como por ejemplo, con los proyectos de arquitectura), y todo ello gracias a la imaginación (Muntañola 2007).

Por ello dije que recordar es proyectar hacia atrás, y proyectar es recordar hacia delante (2002b), y por esto dije a Enric Miralles que sus proyectos son constructores de memorias vivas (1994).

La memoria viva del arquitecto

A partir de estas premisas, la contraposición entre memoria e invención como dos aspectos irreconciliables para la modernidad en arquitectura queda obsoleta. El arquitecto puede innovar sin olvidar, y debe recordar innovando.

Si analizamos los recorridos simbólicos de Enric Miralles en sus proyectos, vemos como su imaginación coordina formas que no habían estado antes coordinadas de la misma manera. Se trata de poner en marcha procesos constructivos capaces de dar respuesta a problemas específicos de un lugar espacio-temporal muy preciso, sin por ello olvidar las culturas de este lugar, sea este Grecia, Escocia o Cataluña.

No hay pues contraposición entre la singularidad de la obra de Miralles y su valor universal, todo lo contrario, lo uno no va sin lo otro.

Se equivocaría quien pensara que encontrar significados nuevos exige que todo sea diferente y que nada nos recuerde nada. Incluso en el caso de películas muy innovadoras de forma y contenido, como MATRIX, se tuvieron que hacer concesiones a la memoria de los espectadores sobre películas anteriores, situaciones sociales conocidas etc. Sin ninguna referencia, la película, ya de por sí difícil de entender, hubiese sido imposible de ver. Tenemos también en la obra y en los textos de Steven Holl otro ejemplo privilegiado, a la vez, muy respetuoso con el pasado filosófico y cultural de la sociedad occidental-de ahí su interés por Melville y Merleau-Ponty-y también buscando nuevas sensaciones con nuevas formas, texturas y materiales diversos.

Como en el caso de Miralles, sus edificios ya son "memorias" materializadas apenas construidas. (Muntañola 1994) Son memorias vivas. (Muntañola 2007; Ricoeur 2003). La memoria viva del arquitecto ni copia, ni repite, sin más, sino que crece y se desarrolla con energía, para poder así responder a las transformaciones culturales y sociales de la humanidad de hoy.

Este tema es tan amplio y tan complejo, que aconsejo al que quiera profundizar que consulte primero las últimas tesis doctorales sobre la memoria, leídas en la Universidad Politécnica de Cataluña en su grupo de investigación GIRAS-TEC:

Rivera Rivero, María Gabriela. *Los valores de la memoria en el proyecto arquitectónico*.
Krahe Edelweiss, Roberta. *A dialogia na arquitetura dos museus brasileiros depois do movimento moderno*.
De Oliveira Lepori, Ana Paula. *El taller de proyectos como laboratorio: Memoria y Lugar*.
Zapulla, Carmelo. *Per una Scienza Architettonica del Pattern*.
Pérez Rial Fontes, Diego. *Redesenho. Novas Estratégias em Contextos urbanos consolidados*.

BIBLIOGRAFÍA

Bajtin, M. (1982) *The Dialogic Imagination: Four Essays*. USA: University of Texas Press, Slavic Series.
Bergson, H. (1939) *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris: Les Presses universitaires de France.
Cicourel, A. V. (2013) "Origin and Demise of Socio-cultural Presentations of Self from Birth to Death", en *Sociology*, vol. 47, núm. 1, pp. 51-73.
Kandel, E. (2007) *In Search of Memory: The Emergence of a New Science of Mind*. New York - London: W.W. Norton.
Muntañola, J. (1994) "Las estructuras de la memoria en la arquitectura de Enric Miralles (sobre la especificidad de la arquitectura)" en *3ZU: revista d'arquitectura*, núm. 3.
Muntañola, J. (2002) *Arquitectura, Modernidad y Conocimiento*. Barcelona: Ediciones UPC.
Muntañola, J. (2002b) "Arquitectura de la Memoria. Una lectura de Paul Ricoeur", en *Forma y Memoria, DPA*, núm. 18. Barcelona: Edicions UPC.
Muntañola, J. (2007) *Las formas del tiempo*. Badajoz: Abecedario.
Ricoeur, P. (2003) *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*. Paris: Seuil, Points Essais.

Archetipo e Architettura. Rivelazione e trasfigurazione come memoria e invenzione

Giuseppina Scavuzzo

L'architettura è la costruzione di un rifugio, si mette al riparo il corpo, il cuore e il pensiero... la botte di Diogene¹ scrive Le Corbusier in *Domus* del '37. Emerge il valore archetipico della dimora come rifugio, risuona l'assonanza tra architettura e archetipo e la comune radice archè, origine. Ma anche il significato che l'architettura assume nell'avventura esistenziale umana, in rapporto al corpo e alle sue esigenze ma anche a cuore e pensiero, esplicitato dal riferimento a Diogene, il filosofo che con la lanterna cerca l'Uomo.

Nel libro *Ten canonical buildings* Eisenman, seguendo il metodo di del suo maestro, Colin Rowe, "andare oltre ciò che vedono gli occhi, a ciò che vede la mente", propone analisi compositiva di opere che segnano una discontinuità nella storia dell'architettura proponendo nuovi canoni.

Le architetture che si analizzano in questo articolo sono legate, al contrario, dalla continuità dell'idea archetipica del rifugio. Sono Ten archetypical buildings, in cui dall'essenzialità di programma emerge la permanenza di archetipi dell'abitare (la torre, la capanna, il recinto) filtrati attraverso la lettura di Maestri dell'Architettura Moderna e Contemporanea (es.: il Cottage di Schindler rielaborazione modernista dell'archetipica A-frame americana come il Chamberlain Cottage di Breuer del balloon-frame, la Glass House di Johnson analizzata secondo i caratteri che Semper attribuisce alla capanna primitiva: basamento, focolare, tetto, rivestimento). Una prima analisi è condotta con il metodo di Eisenman, per diagrammi e scomposizioni. Segue una operazione di interpretazione attraverso modelli che trasfigurano le opere studiate, sull'esempio degli studi condotti alla Cooper Union di Hejduk seguendo l'idea di Rowe, di un confronto sovra-storico tra architetture, attraverso l'evocazione delle memorie racchiuse nell'opera, la visualizzazione, attraverso metafore, allegorie, o congegni ludici, del principio di identità riconosciuto come tema compositivo.

Infine dai prototipi dei Maestri del Moderno, in cui è riconoscibile l'archetipo, si giunge allo stereotipo di rifugio, individuabile nel Contemporaneo (es la Rudin House di Herzog e De Meuron, che gioca a rifare la casa di 5 linee disegnata da ogni bambino).

¹ Le Corbusier, Il vero sola ragione dell'architettura, in «Domus» n. 118, 1937, p. 1

² P. Eisenman, Ten Canonical Buildings 1950-2000, Rizzoli, New York, 2008

(viene de la página siguiente ->)

Quant a la superfície exterior del món, Déu la va polir i arrodonir amb molta exactitud, i això per més d'una raó. En efecte, per començar, el món no tenia cap necessitat dels ulls, perquè no hi havia res a veure fora d'ell mateix, ni de les orelles, perquè tampoc no hi quedava res d'audible. I a l'exterior no quedava tampoc cap atmosfera per a ser respirada.

Aquest món tampoc no tenia cap necessitat d'un òrgan per absorbir els aliments ni de cap altre per expulsar les deixes no assimilades. Car res no podia sortir d'aquest món ni res no podia entrar-hi -puix que no hi havia res fora d'ell (...). Mans per agafar o per apartar cap cosa, no en necessitava, i l'artista va pensar que no calia adaptar-li aquests membres superflus ni peus tampoc, ni res que hagués de servir per caminar.» Plató, *Timeu*, 33 b-d.

No he de cansar-los amb gaires referències més, però vull subratllar que aquesta concepció antropomòrfica del món, per bé que mutilada, és la mateixa que permet, al Renaixement, un idealisme arquitectònic que és alhora religiós, humanista i, en certa manera, «materialista». M'explicaré.

La clau d'aquesta connexió, evidentment, des de Pitàgores i Plató, es troba en les matemàtiques i en la geometria. Els passos intermedis entre els grecs i Aiberti passen, com sabem, per Vitruvi, per la filosofia neoplatònica de Plotí, pel neopitagorisme de Macrobi i per tot un seguit d'autors.

A més, la veneració que encara en plena Edat Mitjana els homes de lletres sentien per les restes arqueològiques de Roma constitueix l'element complementari de la renaixença, a partir de Brunelleschi, dels esquemes arquitectònics clàssics.

Ja Hildebert de Le Mans, l'any 1106, havia escrit en un famós poema elegíac: *Par tibi, Roma, nihil cum sis prope tata ruina ...* En català: Res com tu, Roma, encara que només siguis una ruina.

Que Roma va ser una referència de primer ordre per a la represa de l'arquitectura «clàssica» al Renaixement, això és una pura evidència. El que jo m'he esforçat a mostrar-los és que el Renaixement no es va limitar a fer una còpia de les plantes i els alçats de les edificacions romanes, sinó que va vincular aquesta manera de fer arquitectura a un marc diguem-ne, *conceptual* molt més ampli, que és, al nostre entendre, el que dóna fermesa a l'arquitectura renaixentista en la mesura que la inclou en tota una estètica; i aquest marc intel·lectual és igualment el que assegura que l'arquitectura renaixentista pugui inaugurar -de fet, reprendre- una tradició clàssica que no s'ha interromput encara.

Aquest entorn conceptual, com ja hem dit, és l'*humanisme*. El sòcol humanista d'aquesta arquitectura, molt més que no el conjunt de formes rehabilitades, és el que assenyalava la possibilitat de la tradició clàssica. A partir de l'exemple bàsic d'aquest idealisme que hem analitzat es fa possible tota una tradició que és tan formal com conceptual, tan material i tècnica com absolutament ideal.

...

Hem anat enrere a veure, una mica per sobre, les arrels d'aquest idealisme al·ludit. Ara bé: ¿com es poden seguir les traces d'aquesta mena d'arquitectura als segles posteriors?

(...) El primer exemple de persistència d'aquesta tradició idealista-humanista en l'arquitectura que voldria comentar és el de Winckelmann, l'amant de les arts i conservador de museus que va escriure el llibre potser més important per a la configuració de l'estètica idealista alemanya, les anomenades *Reflexions sobre la imitació de les obres gregues en pintura i escultura*, de 1755.

És curiós que un llibre tan petit assolís l'anomenada que va assolir, i més encara si tenim present que, a la primera edició, se'n va estampar una xifra potser rècord en la història dels llibres impresos: cinquanta exemplars. (...)

Winckelmann va formular, encara amb més claredat, allò mateix que ja hem vist formulat al Renaixement italià, és a dir, que fer art no és qüestió de pura tècnica, sinó de coordinació amb esquemes ideals i, com diu ell, amb imatges que forja solament l'enteniment: «Els coneixedors i els imitadors de les obres dels grecs troben en llurs obres mestres, no solament la més bella naturalesa, sinó quelcom més que la naturalesa, és a dir certes bel·leses ideals d'aquesta naturalesa que, com ensenya un vell exegeta de Plató, són produïdes per unes imatges que forja l'enteniment tot sol.»

¿Recorden aquelles paraules que he llegit de Daniele Barbato, de mitjan segle XVI? Les repetiré: «L'artista treballa primer intel·lectualment i concep les coses dins el cap, i després simbolitza la cosa exterior a partir de la imatge interior, especialment en l'arquitectura.»

No hi ha dubte: ens trobem amb tota una tradició idealista de l'arquitectura que, entre el Renaixement i avui, potser només va trencar-se en dos moments: el barroc i el mo-der-nisme del segle XX. Curiosament, aquests dos detractors de l'idealisme arquitectònic van ser tots dos amants d'una aproximació *directa* a la naturalesa. (...)

No és a la naturalesa, diu també Winckelmann, on s'ha d'anar a aprendre com es fa l'art, precisament perquè l'art és una obra espiritual que va a càrrec de les possibilitats d'expressió cultural de la humanitat.

En la història de l'estètica no s'ha establert mai més una distinció tan clara entre *natura* i *cultura* com al llarg de la tradició idealista que estem comentant. (...)

Per a Winckelmann, empeltat del mateix espent «estructural» que hem vist en els arquitectes de l'humanisme arquitectònic del XV i del XVI, l'estudi de la naturalesa només ha de servir per trobar-hi el paràmetre d'una bel·lesa universal i abstracta; aquesta va ser la lliçó dels grecs, diu, i aquesta ha de ser la base d'una estètica neoclàssica.

No ens ha d'estranyar, doncs, que aquest gran tractat de Winckelmann desemboqués en la ponderació d'un art savi i en la lloança d'aquelles persones que reuneixen les virtuts sensibles de l'artista i la capacitat intel·lectual del savi.

Aquest text és un extracte de l'article *Reivindicació idealista de l'arquitectura*, publicat a *El sentit i la forma. Assaigs d'estètica*.