

Rivista di estetica

50 | 2012

a partire da Documentalità

1. SAGGI

Incarnazioni dell'intangibile. Idealità e scrittura tra memoria e progettazione

DAVIDE GRASSO

p. 101-113

<https://doi.org/10.4000/estetica.1472>

Abstract

The article is aimed at pointing out the correctness of the basic assumptions of Maurizio Ferraris' documental theory of social reality, illustrating the results of a case study research. The theoretical analysis leads to an argument that shows that only the reference to the role of writing (and to a broad and diversified conception of Documentality) makes it possible to clarify the phenomenon of social and historical iteration of intellectual heritage. This latter represents an intangible heritage which is neither part of the external perceivable world, nor of a conjectural platonic reality, since – though possessing abstract essence – it stems from a specific point in time.

Testo integrale

1. Storia dell'arte e ontologia

- 1 Il 7 novembre 2010 è stata consacrata una delle chiese più celebri e ammirate della modernità: il Templi Expiatori de la Sagrada Família di Barcellona. Eredità controversa, incompiuta da oltre 128 anni, è considerata da molti uno dei vertici espressivi raggiunti dal disegno architettonico nel Novecento. Il suo principale ideatore, Antoni Gaudí, ricevette l'incarico della progettazione nel 1884, rendendosi protagonista di un'avventura eccezionale non soltanto per la sua epoca e per la sua carriera, ma per le stesse idee, centrali per l'architettura, di progettazione e conservazione. L'opera rappresenta ancora oggi, infatti, un lascito spiazzante e contraddittorio: è un oggetto incompiuto, in costruzione da oltre un secolo, frutto del permanente tentativo, da parte di intere generazioni di artisti e architetti, di restare fedeli, tra mille difficoltà, al lascito



del maestro. L'interesse del progetto della Sagrada Família oltrepassa, così, la storia dell'arte: come entità in evoluzione e continua trasformazione, la cui consistenza materiale ha variato nei decenni non meno delle sue proprietà stilistiche (dovute all'intervento e al contributo di diversi autori ed "eredi" del principale artefice della sua storia), la Sagrada Família sfida e porta all'estremo diversi elementi d'interesse dell'ontologia sociale, e costituisce un ottimo banco di prova per la tesi documentale circa l'essenza della società¹.

- 2 Ciò che questa storia interroga è, anzitutto, il rapporto tra realtà fisica bruta, o materiale tangibile (ciò che si trasforma fisicamente nel tempo attraverso l'intervento dell'essere umano), e realtà socialmente costruita, ammantata di significati e funzioni invisibili e impalpabili (ciò che a sua volta si trasforma, ma attraverso un'azione che non può fare a meno di imporre un senso intangibile e impercettibile, ma razionalmente decifrabile, alle cose)². In secondo luogo, interroga il problema della persistenza delle entità culturali nello spazio-tempo: il rapporto tra scrittura e memoria, da un lato, e tra scrittura e regno intangibile della misura aritmetica (ritenzione della memoria culturale attraverso la scienza informatica), dall'altro. Attraverso l'illustrazione di questo oggetto specifico di studio, e circoscrivendo l'interesse a quel ramo specifico della realtà socio-culturale che sono le opere d'arte architettoniche, sarà possibile approfondire due dei temi fondamentali di *Documentalità*: la precisazione della differenza specifica della realtà sociale in seno all'essere e la complessa distinzione tra entità sociali, materiali e ideali (matematiche)³.
- 3 Inoltre, in rapporto allo specifico dell'architettura, la storia della Sagrada Família esibisce in modo parossistico tre caratteristiche proprie dell'oggetto architettonico come entità socialmente determinata: in primo luogo, il suo essere tale sulla base di significati e funzioni riconosciute dai soggetti sulla sua superficie materica, l'esistenza storica dei quali è, ontologicamente, subordinata alla possibilità della loro decifrazione intellettuale; in secondo luogo il suo carattere ectipico, ossia il suo essere occorrenza di un progetto astratto, che a sua volta non può esistere se non nel documento, ed è condizione di possibilità della persistenza ideale dell'opera nel tempo (anche qualora l'oggetto cessi di esistere); infine, l'essere *exemplum* conclamato di una doppia incarnazione dell'intangibile: quella scritturale (semantica) e quella di misure e proporzioni matematiche, di cui il documento progettuale è custode e la realizzazione spazio-temporale è manifestazione obiettiva.

2. Conservare a tre dimensioni

- 4 Gaudí dovette fin dall'inizio confrontarsi con la complessità del rapporto tra vecchio e nuovo, tradizione e sperimentazione, innovazione e preesistenza, e addirittura tra conservazione e rivoluzione. Il sito dove sorge la chiesa era stato acquistato nel 1881 dall'Associazione Spirituale dei Devoti di San Giuseppe⁴, una congrega di aristocratici spagnoli terrorizzati dall'avanzata delle idee liberali, democratiche e socialiste. Era l'eredità europea delle successive restaurazioni ottocentesche, in un continente non ancora riavutosi dal trauma della Comune di Parigi (1871)⁵. All'intento di produrre questo tipo di conservazione culturale si associava una forma di citazione stilistica: dall'esteso recupero del simbolismo e dell'allegoria a una generale concezione del luogo di culto come testo alternativo al libro, Gaudí ereditava, e trasmetteva al tempo stesso, un lascito puntuale del cristianesimo e dell'architettura europea. L'opera è, da questo punto di vista, tanto evidentemente espressione di un richiamo complessivo al gotico quanto un esperimento formale comprensibile soltanto in un contesto espressivo moderno. La passione religiosa che ispira il progetto riprende tanto la lirica della vertigine quanto la pedagogia allegorica delle cattedrali del XII e XIII secolo, ma produce anche un incontro sofisticato tra costellazione simbolica e temerarietà tecnologica, espressione e astrazione, razionale e irrazionale, poesia e dogma, ragione e follia.

La stessa citazione stilistica non esaurisce gli elementi di conservazione presenti nell'opera. Un'eredità tangibile esisteva già sul luogo, quando l'architetto ne intraprese



la progettazione: nel 1882, quando iniziarono i lavori, l'incarico non era stato affidato a Gaudí, ma a Francisco de Paula del Villar, che aveva a sua volta intrapreso l'opera attraverso una rivisitazione del gotico di stampo accademico. Dopo poco più di un anno fu licenziato per dei dissensi con la Giunta costruttrice, quando parte della cripta da lui progettata era già stata costruita⁶. Il celebre successore dovette quindi conciliare il nuovo progetto con ciò che restava del precedente, adattando le proprie soluzioni⁷ a una preesistenza incompiuta: alla conservazione ideologica e a quella stilistica si associava così una forma di incubazione e conservazione materiale, o una reinvenzione che faceva del nuovo edificio l'involucro di un precedente, come era già successo in altri episodi della storia dell'architettura.

⁶ Alla morte di Gaudí il suo più stretto collaboratore, Domènec Sugranyes, fu incaricato dalla Giunta della direzione dei lavori, che egli intendeva intraprendere nella più stretta osservanza dei lasciti orali e scritti del maestro. In quell'anno ciò che esisteva della basilica consisteva, oltre alla cripta, in uno dei campanili e nella Facciata della Nascita: tutto ciò che, data la complessità tecnica e artistica del suo progetto, Gaudí aveva potuto completare in quarantadue anni di lavoro, fino al giorno della sua morte⁸. Fuori dal perimetro dei lavori avanzava però il caos, e "i poveri" di Barcellona si identificavano sempre meno con l'eredità incarnata pietra dopo pietra nella cattedrale che, in via di principio, era stata loro dedicata. Il declino dell'Europa post-napoleonica procedeva inarrestabile. La prima guerra mondiale e l'ottobre rosso avevano prodotto una condizione politica nuova; quando l'architetto morì, nel 1926, la Spagna era governata attraverso la dittatura di Miguel Primo de Rivera, che a stento tentava di impedire l'avanzata di una rivoluzione sociale. Nel 1898 la monarchia iberica aveva perso Cuba e le ultime colonie nella guerra contro gli Stati Uniti, cessando di essere un impero⁹. La decadenza economica della penisola aveva corrisposto a un'industrializzazione timida ma crescente, che immetteva in alcune città – ed era il caso di Barcellona – una classe operaia numerosa e sempre più organizzata. Gran parte delle masse contadine e operaie spagnole, mosse dall'odio verso la proprietà terriera e industriale (e verso il clero) aderirono alle idee rivoluzionarie anarchiche o comuniste.

⁷ Nel 1936, dopo anni di incertezza politica, il Fronte Popolare di sinistra – comprendente comunisti, socialisti e repubblicani, ma appoggiato anche dai nazionalisti galiziani e catalani, e dal sindacato anarchico – vinse le elezioni. Le forze conservatrici – l'Esercito, la Chiesa, il movimento carlista – insorsero contro il governo eletto, provocando l'inizio della Guerra Civile. Durante lo scontro Barcellona appartenne al Fronte Repubblicano, e le sue strade furono invase dagli abitanti della città e dalle loro formazioni paramilitari. Ogni strada si colmò di manifesti e bandiere, in uno scoppio di entusiasmo per la fine, considerata possibile, dell'ordine sociale che aveva trovato nel *revival* del culto di San Giuseppe la tarda riedizione del suo orizzonte culturale¹⁰. Fu così che, durante quei giorni e quelle notti di attraversamento appassionato della città, *qualcuno* – prendendo alla lettera un detto dello stesso Gaudí, secondo cui la basilica «era affidata alla volontà del popolo» – appiccò il fuoco alla Sagrada Família, incendiandola completamente¹¹.

3. Documenti: la quarta dimensione (alla seconda potenza)

⁸ Le fiamme del 1936 furono il vero inizio della storia della basilica. Gaudí aveva detto una volta: «L'opera di un solo uomo è inevitabilmente misera, e morta già dalla nascita»¹². Non poteva sapere che il progetto cui aveva dedicato senza sosta gli ultimi decenni della sua vita sarebbe stato sì ucciso alla nascita, ma per divenire una sfida per generazioni diverse, e l'oggetto della collaborazione di centinaia di persone nell'arco di quasi un secolo dopo la scomparsa del suo ideatore. Un altro detto del maestro era stato: «Bisogna sempre conservare lo spirito del monumento, ma la sua vita deve dipendere dalle generazioni che se la tramandano e con le quali la Chiesa [sic] vive e si



incarna»¹³. A cosa si riferiva, chiamando in causa questa entità così facile a nominarsi e così difficile da definire o spiegare – lo *spirito* del monumento? Le fiamme avevano distrutto l'oggetto materiale, in effetti, ma l'oggetto che il maestro definiva «spirituale», la sua essenza ideale – il progetto – era rimasto intatto. Il progetto, come tutto ciò che è ideale, è intangibile di fatto, non soltanto di diritto; esiste prima del completamento dell'opera, prima della posizione della prima pietra, e persiste dopo la distruzione.

9 L'artefatto materiale non è che una porzione della natura modificata per mano dell'essere umano, in conformità a un qualche scopo; una considerazione teleologica, più o meno complessa, muove la mano del fabbro, dell'operaio, come già mosse quella del suo antenato alle prese con la scheggiatura di una pietra o con la scoperta del fuoco¹⁴. Vi sono artefatti abbastanza complessi da non essere mai "opera di un uomo solo", artefatti che non muoiono mai dalla nascita: l'architettura – come il cinema, e a differenza della poesia – presuppone uno sforzo comune, un'impresa collettiva. Il carattere condiviso del progetto impone la mediazione sociale dell'idea, del pensiero e, naturalmente, dell'intervento sulla materia: già quando, ancora, nulla si eleva sul suolo, il progetto circola tra il maestro e i collaboratori, talvolta tra i collaboratori e il pubblico; quando il suolo ospita le rovine di ciò che è stato distrutto, dalla legge o contro la legge, esso resta ciò cui la ricostruzione deve conformarsi: una sorta di ideale regolativo che assume forma materiale e cartacea nei disegni e nei progetti di uno o più individui¹⁵. Ciò su cui è necessario focalizzare l'attenzione, dal punto di vista ontologico, è che il progetto è anzitutto un che di ideale nel senso soggettivo, psicologico del termine, e può oggettivarsi nel tempo soltanto grazie alla sua rappresentazione iconologica (cioè, in senso lato, grafica, costituita da *ichnoi*, tracce). Non si tratta di un'entità ideale in senso platonico, come potrebbero essere, ipoteticamente, numeri che preesistono all'attività del contare o teoremi che non vengono inventati, ma scoperti: essenziale è il carattere storico dell'idealità progettuale, che ha un'origine ben precisa nel tempo.

10 Gaudí aveva lavorato per decenni, con i suoi collaboratori, non soltanto alla costruzione dell'edificio, ma anche a questa progettazione grafica di esso come entità a venire. Migliaia di disegni, schizzi, appunti e fogli di calcolo erano stati accumulati di anno in anno nell'archivio interno alla cripta, e fu l'incendio di quest'ultimo, molto più che delle mura in sé, a far precipitare l'opera verso un destino oscuro e luminoso a un tempo, e meno raro e più perverso di quanto si possa pensare, come vedremo più avanti. Le fiamme, riducendo in cenere le carte dell'archivio, avevano portato all'evidenza, proprio rendendola impossibile, la natura scritturale dell'iterazione storico-sociale del progetto, e i rivoluzionari avevano colpito il nemico più a fondo di quanto pensavano, bruciando non soltanto la chiesa attuale ma, apparentemente, anche quella *possibile*¹⁶. Il patrimonio documentale su cui giaceva l'idea artistica non conteneva soltanto la rappresentazione grafica e le indicazioni tecniche per la ricostruzione di ciò che c'era, ma anche per l'elevazione di ciò che non c'era; se le tre dimensioni conservative (politica, in relazione al messaggio ideologico; stilistica, attraverso i richiami all'architettura europea; materiale, a causa dell'inglobamento della cripta del Villar) avevano trovato precaria realizzazione nello spazio di un oggetto tridimensionale, le tracce accumulate e distrutte immettevano nella storia della basilica il problema legato alla conservazione, ossia alla quarta dimensione del tempo – ma alla seconda potenza, tese com'erano tra proiezione e ritenzione, passato e futuro, memoria e progettazione.

11 Sugranyes, sopraffatto dal disastro della perdita, morì disperato nel 1938. Il Sindacato degli architetti di Barcellona, l'istituzione che aveva sostituito la Giunta costruttrice all'inizio della Guerra Civile, assegnò il compito di coordinare la ricostruzione a Francesc P. Quintana, mentre i reparti franchisti si avvicinavano alla città. La cripta fu ricostruita fedelmente dagli stessi muratori e artigiani che l'avevano edificata la prima volta, anticipando ciò che, di lì a pochi anni, sarebbe successo a molti edifici europei all'epoca ancora in piedi (gli operai ricordarono a memoria i particolari di ciò che avevano già una volta costruito)¹⁷. Il nuovo oggetto, primo costituente mereologico del nuovo edificio, fu così una copia; il suo intento era quello di rendere invisibile ogni differenza nell'indiscernibilità estetica, e in questo senso fu anche un falso, volendo pronunciare una menzogna su ciò che era stato il corso della storia. Non avrebbe potuto



esservi inizio più coerente della ricostruzione, d'altronde, poiché l'intera storia successiva della chiesa sarebbe stata costellata da dubbi e accuse sul carattere veritiero o menzognero di essa.

12 Il succedersi degli architetti alla guida dei lavori accompagnava l'emergere di sempre nuove difficoltà in merito alla decifrazione delle intenzioni originarie di Gaudí, ossia alla conservazione di quell'entità così sfuggente e impalpabile che era il suo progetto, una volta annichilite quasi tutte le carte su cui era stato depositato. A Quintana si affiancarono come collaboratori Isidre Puig-Boada e Lluís Bonet-Garí che dal 1967 (anno della sua morte) ne avrebbero preso le veci in sequenza. Nel 1981, ormai ottuagenari, vennero sostituiti da Francesc Cordoner, che a sua volta lasciò il posto, nel 1984, a Bonet i Armengol. Sugranyes non era stato l'unico, tra i successori, ad aver lavorato con Gaudí o ad averlo conosciuto, ma era stato l'unico ad aver avuto un dialogo intimo e continuo con lui, e ad aver avuto ripetuto accesso alle carte perdute¹⁸. Nei due anni in cui lavorò al progetto, dopo l'incendio, poté, come gli operai, tentare di fare affidamento sulla propria memoria, su una mappa mentale che, oltre all'oggetto realizzato in precedenza, comprendeva anche ciò che restava da realizzare. Non tutti i documenti del progetto erano stati distrutti dall'incendio. Alcune carte sopravvissero, assieme a una serie di plastici tridimensionali risalenti a inizio secolo. Essi rappresentavano un lascito prezioso, ma il loro limite era di non poter rappresentare l'edificio, a causa delle dimensioni ridotte, con la stessa precisione dei disegni. Questi ultimi, grazie alla scienza della prospettiva, potevano restituire su un piano bidimensionale i più minuti particolari dell'oggetto tridimensionale. Paradossalmente, gli architetti dovettero lavorare a una ritraduzione bidimensionale dei plastici, (impresa non facile: non a caso di norma avviene il contrario)¹⁹.

13 Di fronte a questo lascito diradato e incerto, il ruolo *critico* dell'opera dei successori fu accentuato, così come l'aspetto creativo del loro lavoro di archeologi di un'idea in corso di realizzazione. Essi dovettero cimentarsi in un'ampia indagine archivistica, gettandosi alla ricerca di ogni documento utile. Il clima che si creò intorno all'impresa rappresentò al meglio il carattere conflittuale che anima la decifrazione delle eredità, anche all'interno di un orizzonte religioso, politico e poetico comune. L'interpretazione di che cosa costituisse l'originale (mai esistito) e, in ultima analisi, il pensiero vibrante o il sogno di un singolo uomo, lasciò ampi spazi alla produzione di somme mereologiche astratte, o di collazioni immaginarie di parti, che erano frutto della contaminazione dell'edificio ideale di Gaudí con quelli fantasticati nei progetti dei suoi eredi. Se la rivoluzione del 1936 aveva avanzato un'evidente riserva sul *se* la chiesa dovesse essere costruita, il dibattito infuriò negli anni Settanta, nella Spagna fascista (dove il cattolicesimo era stato nuovamente imposto come religione ufficiale a tutta la popolazione) sul *come* essa dovesse essere realizzata. Il dibattito si fece intenso, fino alla pubblicazione di un appello per l'interruzione dei lavori, a firma di autorevoli architetti o cultori dell'architettura, che non condividevano le scelte ermeneutiche degli incaricati del progetto o avevano un'idea diversa dell'originale-fantasma, che un altro, ben noto, fantasma aveva cercato di distruggere, e che pure in qualche forma – tra fogli, appunti e *maquettes* – ancora si aggirava attorno (o dentro) a ciò che esisteva o era rimasto del Tempio.

4. Lascito e decifrazione: l'obiettività incarnata

14 La Giunta Costruttrice, che aveva recuperato autorità sul processo di realizzazione con la restaurazione franchista, votò all'unanimità la fiducia al direttore e ai suoi collaboratori. I lavori proseguirono, nonostante i rallentamenti dovuti alle proteste e, non di rado, a problemi finanziari²⁰. Talvolta, la deviazione dal presunto originale fu dovuta non all'intervento di un architetto o di uno scultore, ma a produzioni testuali estranee ai lasciti del maestro, e che anzi con esso entrano in contrasto: documenti di



tipo giuridico, e non architettonico. Quando fu intrapresa la costruzione delle colonne e delle pareti che delimitano le navate, per esempio, fu utilizzato come traccia un plastico 1:10 originale degli anni Venti, che raffigura le navate e le coperture, ma la fedeltà al progetto non poté essere completa, perché le nuove normative prevedevano un rinforzo in cemento armato per rendere gli edifici resistenti al vento e ai sismi, e per questo furono utilizzate anche tecniche costruttive che negli anni Venti erano sconosciute. Bonet i Armengol si mostrò preoccupato dell'eventualità che questi accorgimenti potessero costare dure critiche ai lavori, mettendo in dubbio l'autenticità dell'opera, stavolta in riferimento ai materiali più che al progetto come entità astratta, ed esibì negli anni Novanta documenti che dimostravano l'approvazione di Gaudí per l'uso del cemento, e il fatto che il maestro stesso ne avesse previsto l'uso in alcune parti della chiesa²¹. Là dove il lascito gaudiniano è, in un modo o in un altro, un lascito linguistico – frasi dette a testimoni, appunti, descrizioni visionarie – l'eredità è vaga e produce il travaglio degli artisti e le polemiche tra gli architetti.

- 15 Gli anni Novanta hanno visto il completamento delle navate laterali (1995) e di quelle centrali, concluse poco dopo. Avendo i lavori ormai per oggetto, nel XXI secolo, anche i dettagli interni della cattedrale, non sempre deducibili dai plastici, la ricostruzione delle intenzioni dell'artista, di per sé problematica, è diventata viepiù congetturale: le volte delle navate, per esempio, sono state realizzate su progetti dedotti da quanto contenuto in un manoscritto inedito di Sugranyes, non di Gaudí²². L'effetto di scarto o di transito raddoppia, triplica con il passare degli anni, rendendo possibile una persistenza ideale e storica al tempo stesso – perché impossibile senza la mediazione psicologica della decifrazione – che presenta i tratti di un oggetto astratto quadridimensionale: tante sono le parti temporali di esso, quante le riscritture da parte dei singoli autori, o le mani che, di anno in anno, si accingono a impugnare uno *stilus*. Architetti e scultori si scontrano con la mancanza di appigli *obiettivi* per decifrare le indicazioni perdute del maestro, anche qualora ne resti una testimonianza diversa da quella tecnico-progettuale. Si consideri il seguente lascito autografo di Gaudí:

Dato che i paraboloidi, gli iperboloidi e gli elicoloidi variano costantemente l'incidenza della luce, sono ricchi di sfumature che rendono inutile l'ornamentazione e persino il modellato; tuttavia, quando [...] il carattere liturgico-didattico dell'opera rende imprescindibili le rappresentazioni simboliche e figurative su un campo ornamentale che le renda adatte al contesto, mi butto anima e corpo nella soluzione dei problemi della scultura architettonica²³.

- 16 Di fronte a un frammento del genere, l'impressione è al tempo stesso che il messaggio sia perfettamente chiaro ed enormemente indeterminato. Si può presumere di capire con una certa precisione l'intenzione generale dell'autore, ma espressioni come "imprescindibili" o "adatte al contesto" risultano inevitabilmente vaghe una volta che, armati di scalpello, ci si guardi intorno all'interno delle navate. *Quali* rappresentazioni sono imprescindibili affinché lo scopo didattico sia pienamente rispettato? *Quando*, esattamente, un certo "campo ornamentale" rende tali rappresentazioni adatte al contesto? E quanto è da considerarsi ampio o comprensivo tale contesto, quale è esattamente lo scopo didattico dell'opera nel dettaglio della dottrina²⁴? Un'irriducibile vaghezza interessa il significato di questi segni, siano essi manifestazioni tipografiche degli elementi fonetici di un alfabeto, o forme scultoree realizzate per trasmettere un'allegoria, una comune radice ostensiva le accomuna: esse sono state inventate e realizzate per *essere indici* verso qualcosa che è assente, che non si incarna in esse e nella loro materia²⁵.

- 17 Nel 1979 un allievo di Bonet i Garí presso la Facoltà di Architettura di Cambridge, Mark Burny, si interessò alle nuove frontiere dell'informatica e ai programmi sperimentali per la progettazione architettonica. Queste ricerche lo avrebbero portato, nel 1990, a eseguire complessi calcoli sui plastici 1:10 e 1:25 del Tempio, che si rivelarono inestimabili per ricostruire nel dettaglio quelli a suo tempo eseguiti da Gaudí. Con grande soddisfazione del *team* impegnato nella realizzazione dell'opera, i calcoli di Burny si rivelarono compatibili con le originali stampe in negativo, e con nuovi plastici



ritrovati nel deposito sotterraneo della basilica, oltre che con notazioni manoscritte redatte da Sugranyes poco prima di morire²⁶. Anche là dove l'oggetto materiale ha dovuto soccombere all'usura della storia, sia in forma di opera sia in forma di supporto documentale del progetto, e dove il rimando dei lasciti superstiti alle convinzioni e alle idee di persone morte si presenta almeno in parte come indeterminato, un'altra sfera intangibile e impercettibile, ma pensabile e conoscibile – quella della matematica – si fa avanti come referente reale dei punti, delle linee e delle superfici (anche tridimensionali, come nel caso dei plastici) cui era stato affidato a suo tempo il compito di trasmettere fisicamente la memoria del progetto. Una realtà differente da quella delle entità astratte concepite storicamente dall'uomo (quella delle entità astratte che l'uomo può studiare o scoprire, ma non produce²⁷) sembra costituire un diverso regno intangibile, e l'ancoraggio epistemico per la ricostruzione (almeno in questo caso) di ciò che materialmente è andato perduto. Le relazioni ideali tra i numeri e le grandezze, nella loro obiettività, permettono oggi l'incontro dell'architetto e dei suoi seguaci in un mondo matematico che sovrasta le reciproche contingenze temporali, e l'ancoraggio degli eredi a una sorprendente e affascinante realtà condivisa con il maestro²⁸.

18 Là dove la trasformazione della materia non avviene per vie naturali – se con “naturale” intendiamo ciò che non subisce l'intervento dell'essere umano – è all'opera necessariamente una dimensione teleologica e concettuale, ovvero la presenza di tracce (tipografiche o mnestiche, tecnico-progettuali o letterarie) che al tempo stesso conservano qualcosa nel tempo e sono orientate, come indici puntati in avanti, verso il futuro, testimoniando il carattere volitivo, fisicamente incarnato e progettuale della manipolazione dell'eredità, sia essa tangibile o intangibile²⁹. Senza l'apparato documentale a disposizione degli esseri umani, che nella maggior parte delle avventure creative deve necessariamente trascendere il semplice supporto psicologico dei singoli³⁰, cessa la condizione stessa di possibilità nell'individuazione dell'oggetto, qualora esso, per ragioni contingenti (per esempio la sua distruzione) non possa presentarsi ai sensi. Il documento non è un'entità *bona fide*³¹: esso dipende tanto nella sua individuazione metafisica, quanto nella sua decifrazione semantica, dall'intervento degli esseri umani, e dunque produce, indirettamente, le variazioni interpretative di cui la storia è testimone, e di cui la Sagrada Família è prodotto parossistico.

19 Nel caso della progettazione architettonica, tuttavia, il documento non si limita a convogliare pensieri, intenzioni dai margini vaghi, espressioni ambigue: i punti e le linee che ne attraversano la superficie piana, o la modellistica tridimensionale, testimoniano un riferimento asciutto, preciso, algoritmico, espressione del sistema di regole che costituiscono la matematica. Nonostante l'applicazione informatica di questa scienza – ossia la sua traduzione scritturale nella programmazione – presupponga un certo margine di approssimazione³², essa produce un riferimento (socialmente mediato attraverso codici) a rapporti e proporzioni che sembrano essere intangibili eppure *presenti* nella materia: la decifrazione non è più, semplicemente, il tentativo di leggere, in un segno, un'intenzione/intensione, ma la descrizione di una realtà separata eppure apparentemente immanente alla natura, in essa incarnata, e perciò non *culturalmente* prodotta.

20 Il mito di quella sorta d'incarnazione divina che si sarebbe verificata, secondo i fedeli, attraverso la cerimonia e gli atti linguistici della “dedicazione” del 7 novembre 2010, ha avuto come condizione di possibilità, per farsi rituale, un “miracolo” (da *mirari*, “meravigliarsi”) precedente: la presenza dell'intangibile matematico nel tangibile naturale, dell'immateriale nel materiale, dell'invisibile in ciò che è visibile, e in modo ontologicamente obiettivo. La differenza tra regione matematica dell'essere e regione indicale e sociale si situa, quindi, in due diverse sfere dell'intangibile: la *misura* o proporzione numerica, astratta, non si vede o sembra non vedersi, ma c'è, ed è, nella sua idealità, un'entità misteriosa e sovranaturale – ma *bona fide* – mentre la funzione imposta a un oggetto o a un segno sembra vedersi e percepirsi, apparire ai sensi nelle *forme* che la trasmettono ma, nell'oggetto che si presenta ai sensi, *non c'è*; è imposta dall'intelletto, ed è muta, lettera morta, senza un soggetto che ne sia testimone. È questo carattere di lascito o missiva di ogni contenuto culturale che ne rende controverse le



implicazioni semantiche e politiche, là dove la varietà delle rappresentazioni del mondo da parte dei destinatari, e la diversità delle condizioni di vita dei testimoni, concorrono a fare della trama indicale delle preesistenze il luogo prediletto, e in fondo l'unico possibile, del conflitto sociale. Esse producono, accanto all'onnipresente preoccupazione istituzionale per la tutela parziale del passato nel presente, l'apparizione spettrale del desiderio – sempre possibile – della sua distruzione.

Bibliografia

ACCURTI, L. e DALLA COSTA, M.

- 2001, *Complementi di restauro architettonico*, Torino, CELID BONET I ARMENGOL, J.
- 2002, *Il cantiere della Sagrada Família*, in M.A. Crippa e J. Bassegoda Nonell (a c. di), *Gaudí. Spazio e segni del sacro*, Milano, Jaca Book

CRIPPA, M.A. e BASSEGODA NONELL, J.

- 2002, *Gaudí. Spazio e segni del sacro*, Milano, Jaca Book CUITO, A. e MONTES, C.
- 2002, *Antoni Gaudí*, Köln, Du Mont Monte

DANTO, A.C.

- 1981, *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Cambridge – London, Harvard University Press; tr. it a c. di S. Velotti, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, Roma – Bari, Laterza, 2008

DERRIDA, J.

- 1967, *La voix et le phénomène*, Paris, PUF; tr. it. di G. Dalmasso, *La voce e il fenomeno*, Milano, Jaca Book, 1997
- 1986, *Intervista con Eva Meyer (1984)*, in V.M. Lampugnani (a c. di), *Der Abenteuer der Ideen. Architektur und Philosophie seit der industriellen Revolution*, Berlino, Internationale Baustellung; tr. it. parziale di E. Mayer, *Labirinto e archi-testura*, "Domus", 671; rist. in J. Derrida, *Adesso l'architettura*, Milano, Scheiwiller, 2008
- 1987, *Maintenant l'architecture*, in G. Belli e F. Rella (a c. di), *La città e le forme*, Milano, Mazzotta; rist. in J. Derrida, *Adesso l'architettura*, Milano, Scheiwiller, 2008

DIPERT, R.R.

- 1993, *Artifacts, Art Works, and Agency*, Philadelphia, Temple University Press FERRARIS, M.
- 2009, *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Roma – Bari, Laterza GAUDÍ, A.
- 2002, *Antologia di pensieri*, in M.A. Crippa e J. Bassegoda Nonell (a c. di), *Gaudí. Spazio e segni del sacro*, Milano, Jaca Book

GOODMAN, N.

- 1968, *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Bobbs-Merrill; tr. it. di F. Brioschi, *I linguaggi dell'arte*, Milano, il Saggiatore, 1976

GRASSO, D.

- 2007, *Memoria e conservazione. La Rückfrage delle istituzioni*, "Rivista di estetica", 36: 149-166
- 2009, *Quale verità per la storia? Epistemologia, prassi linguistica, contesti sociali*, "Historia Magistra. Rivista di storia critica", 1: 109-121
- 2012, *Tutela, stile, autografia. Ontologia dei beni culturali e architettura*, "Rivista di estetica", 49: 333-354

HILPINEN, R.

- 1992, *Artifacts and works of art*, "Theoria", 58: 58-82

LAHUERTA, J.J.

- 1992, *Antoni Gaudí 1852-1926. Architettura, ideologia e politica*, Milano, Electa LEVINSON, J.
- 1980, *Autographic and allographic art revisited*, "Philosophical Studies: An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition", 38: 367-383

LUIZI, K.

- 2010, *C'è qualcosa nell'arte che ci dà il permesso di aprirci all'eterno*, "Tracce", 13 maggio; <http://www.tracce.it>

ORWELL, G.



– 1938, *Homage to Catalonia*, London, Secker and Warburg; tr. it. a c. di R. Duranti, *Omaggio alla Catalogna*, Milano, Mondadori, 1993

PABON I CHARNECO, A.

– 1983, *The Architectural Collaborators of Antoni Gaudí*, Tesi di dottorato, Northwestern University

SEARLE, J.R.

– 2007, *Social Ontology and the Philosophy of Society*, in E. Margolis e S. Lawrence (a c. di), *Creations of the Mind. Theories of Artifacts and their Representation*, Oxford, Oxford University Press

– 2010, *Making the Social World. The Structure of Human Civilization*, Oxford, Oxford University Press

SMITH, B.

– 2001, *Fiat objects*, "Topoi", 20: 131-148; tr. it. a c. di L. Morena, *Oggetti fiat*, "Rivista di estetica", 20: 141-148

SOLÀ-MORALES, I.

– 1983, *Antoni Gaudí*, Barcelona, Polígrafa; nuova ed. 2003 STALNAKER, N.

– 2005, *Fakes and Forgeries*, in B. Gaut e D. McIver Lopes (a c. di), *The Routledge Companion to Aesthetics*, London, Routledge

Note

1 Ferraris 2009.

2 Searle 2010.

3 Ferraris 2009: 131 ss.; 32 ss.

4 Solà-Morales 1983: 36; Pabon i Charneco 1983: 267.

5 Proprio in quegli anni il Vaticano recuperava e accentuava il culto di San Giuseppe in funzione politicamente conservatrice: fu in occasione della festività del santo che venne posta la prima pietra dell'opera, detta inizialmente "Cattedrale dei poveri" e poi "Nuova cattedrale", e soltanto successivamente chiamata col nome attuale (Solà-Morales 1983: 36). Icona della stabilità socio-politica e culturale, il padre terreno di Cristo, capostipite della Sacra Famiglia, rappresentava la tutela della tradizione e di un modello di ordine sociale simboleggiato dalle relazioni di potere proprie della famiglia monadica, patriarcale ed eterosessuale (Lahuerta 1992: 254-258; cfr. anche Pabon i Charneco 1983: 268).

6 Solà-Morales 1983: 37.

7 Pabon i Charneco 1983: 270. Il progetto prevedeva una basilica a croce latina con tre navate tra transetto e crociera e cinque fino all'entrata principale, e tre facciate accompagnate da quattro campanili ciascuna: quella della Nascita a est, quella della Passione a ovest, quella della Gloria a sud. L'intera costruzione, su cui sarebbero svettate in tutto diciotto torri, doveva essere circondata da un chiostro e da scuole per l'insegnamento della fede. Sul piano simbolico-didascalico fu lo stesso Gaudí a concepire il lessico dell'edificio, su due diversi livelli: uno relativo alla dimensione rappresentativa delle forme scultoree e degli ornati, l'altro a quella allegorica delle proporzioni geometriche immanenti all'edificio. Il riferimento allegorico, infatti, non si situa soltanto all'interno di esso o sulle sue facciate, ma ingloba il paesaggio circostante e, in prospettiva, l'universo, attraverso i significati attribuiti alla posizione della chiesa rispetto all'Europa, alle montagne, al mare, ai quattro assi cardinali, nel tentativo di esprimere una complessa concezione del ruolo della cultura catalana nella riscossa della fede, nel tempo della doppia crisi del vecchio continente e della fase cristiana della sua storia (cfr. Solà-Morales 1983: 38; Cuito e Montes 2002: 60-71).

8 Bonet i Armengol 2002: 40.

9 Pabon i Charneco 1983: 275-282.

10 Una vibrante descrizione della Barcellona rivoluzionaria è offerta da Orwell 1938.

11 Gaudí 2002: 81; cfr. Bonet i Armengol 2002: 40.

12 Gaudí 2002: 82.

13 *Ibidem*.

14 Sulla natura sociale e teleologica degli artefatti cfr. Hilpinen 1992, Dipert 1993, Searle 2007.

15 Derrida 1986, 1987.



16 Rispetto alla pittura, dove tra la mano e l'opera si frappone soltanto lo strumento per tracciare i segni, lo *stilus*, in architettura il disegno, l'opera in senso lato pittorica, non è che l'incarnazione grafica dell'archetipo ideale da cui ricavare, in via di principio, un numero indefinito di possibili

ectipi materiali, collocabili a piacere nello spazio e nel tempo: disegno e *stilus* sono il doppio intermediario di un'impresa che è sempre, potenzialmente, allografica. Sull'ontologia del progetto architettonico mi permetto di rimandare a Grasso 2012; un'analisi approfondita del concetto e della funzione dello *stilus* è offerta da Danto 1981: 240 ss. L'ontologia sociale proposta in Ferraris 2009: 45-49 è interamente basata sulla distinzione tra archetipo ed ectipo (*type/token*). Per un'introduzione ai concetti di allografia e autografia cfr. Goodman 1968, Levinson 1980.

17 Bonet i Armengol 2002: 40. Sulla sfida rappresentata, per la teoria e le istituzioni della conservazione architettonica, dalle distruzioni ereditate dagli anni 1939-1945, cfr. Accurti e Dalla Costa 2001: 112-114.

18 Il processo di concepimento e realizzazione iniziale del progetto affonda le sue origini in circostanze così remote che è a volte impossibile ricostruire nel dettaglio chi siano stati i collaboratori di Gaudí, soprattutto nel primo periodo. Cfr. Pabon i Charneco 1983: 286.

19 Ben presto si sarebbero rivelati i limiti oggettivi e le difficoltà ermeneutiche di quest'opera di decifrazione: dopo che Quintana ebbe terminato la costruzione dei finestroni del transetto di levante negli anni Quaranta, gravi difficoltà insorsero a partire dal 1954, quando iniziarono i lavori di elevazione della Facciata della Passione: i plastici erano incompleti (Bonet i Armengol 2002: 40-41).

20 Le controversie non sono mai terminate, e sono continuate nella Spagna liberale succeduta al franchismo: «Al capolavoro di Gaudí hanno messo mano una miriade di progettisti spesso irrispettosi e irriguardosi, ognuno dei quali ha portato la propria idea» ha dichiarato nel 2008 un rappresentante della FAD, prestigiosa associazione catalana che coinvolge circa 1500 architetti e *designer*; «fermiamo questa corsa alla chirurgia estetica selvaggia» (*Sagrada Família, rivive il sogno del genio Gaudí*, "La Stampa", 7 novembre 2010). L'attuale architetto Jordi Bonet i Armengol ha definito dei falsi, per esempio, i soffitti delle scuole realizzati dopo il 1936, la cui immagine esteriore fu preservata nella ricostruzione, e i cui interni furono trasformati dall'introduzione di soffitti in placche di sughero isolante (Bonet i Armengol 2002: 40); curiosamente, se in questo caso l'oggetto è accusato di mistificazione perché non corrisponde al progetto originario, nel caso della vecchia cripta la presunta falsificazione era consistita precisamente nel seguire alla lettera – una lettera che si era iscritta nella memoria umana – quel progetto; se, in un caso, la finzione fu dovuta alla ripetizione integrale dell'identico, nell'altro è il carattere incompleto della ripetizione a determinare la contraffazione, che non è necessariamente una copia (cfr. Stalnaker 2005).

21 Ancora oggi Josep Maria Llop, già direttore dell'Ufficio urbanistico dell'*Ayuntamiento* di Barcellona, si oppone all'uso del cemento armato, rivendicando la fedeltà alla pietra e alla ceramica. L'anziano Bonet i Garí, che aveva contribuito all'opera fin dai tempi di Quintana, ha testimoniato in favore di Bonet i Armengol, nel 1993, quando sono state ultimate le pareti divisorie e i finestroni, dichiarando che la luce li attraversa esattamente nel modo in cui il maestro aveva a suo tempo descritto (Bonet i Armengol 2002: 42).

22 *Ivi*: 44.

23 Gaudí 2002: 86.

24 Etsuro Sotoo è, dal 1978, uno degli scultori che si cimentano nella realizzazione delle decorazioni parietali, affiancato, tra gli altri, da Joseph M. Subirachs per le sculture della facciata della Passione e da Joan Vila Grau, che tra il 2000 e il 2002 ha realizzato la vetrata della Gloria (Bonet i Armengol 2002: 43). Si è espresso così sul suo rapporto con il maestro scomparso, da cui non può ricevere indicazioni: «Io volevo capire Gaudí, ma per quanto lo studiassi non riuscivo a comprenderlo fino in fondo: mancava sempre un ultimo passo, senza il quale non potevo continuare a lavorare». E ha concluso: «Per guardare correttamente nella stessa direzione di Gaudí occorre mettersi nella sua posizione, cioè la fede» (cit. in Luisi 2010).

25 Derrida 1967. Ferraris 2009: 197 ss. espone nel dettaglio la sua teoria sul ruolo della scrittura nella costruzione e conservazione della realtà sociale, che ho ripreso in Grasso 2009, cui mi permetto di rinviare.

26 Dal 2001 la ricerca tecnologica nella riproduzione di supporto ha reso disponibile una stampante in grado di dedurre automaticamente le rappresentazioni bidimensionali dai modelli tridimensionali, ciò ha permesso, oltre a una maggior precisione, un enorme risparmio di tempo. Sempre nell'ultimo decennio è stato dato alle stampe un volume che illustra la compatibilità aritmetica tra le nuove *maquettes* realizzate grazie ai calcoli dei programmi informatici e l'originale che Gaudí aveva utilizzato come prototipo. Tutto questo, accanto all'utilizzo di nuove tecniche di sondaggio sul suolo, ha reso possibile non soltanto proseguire i lavori con un tasso minore di approssimazione, ma anche ricostruire con maggior precisione il modo in cui erano state gettate, all'epoca di Villar, le fondamenta della cripta, e restaurare nuovamente gli elementi in pietra danneggiati dalle fiamme del 1936.

27 Ferraris 2009: 38-42.

28 Bonet i Armengol 2002: 43-45.



29 Ferraris 2009: 221 ss.; per una decostruzione della differenza giuridica tra eredità tangibili e intangibili mi permetto di rinviare a Grasso 2007.

30 Ferraris 2009: 221 ss.

31 Smith 2001.

32 Bonet i Armengol 2002: 44.

Per citare questo articolo

Notizia bibliografica

Davide Grasso, «Incarnazioni dell'intangibile. Idealità e scrittura tra memoria e progettazione», *Rivista di estetica*, 50 | 2012, 101-113.

Notizia bibliografica digitale

Davide Grasso, «Incarnazioni dell'intangibile. Idealità e scrittura tra memoria e progettazione», *Rivista di estetica* [Online], 50 | 2012, online dal 30 novembre 2015, consultato il 02 mai 2022. URL: <http://journals.openedition.org/estetica/1472>; DOI: <https://doi.org/10.4000/estetica.1472>

Autore

Davide Grasso

Davide Grasso è dottore di ricerca in Filosofia teoretica presso l'Università di Torino e membro del Centro Interuniversitario di Ontologia Teorica e Applicata (CTAO). Ha pubblicato diversi articoli di ontologia sociale e ontologia dell'arte. È stato Visiting Scholar presso l'IJN – École Normale Supérieure (Parigi) e la Columbia University (New York).

Articoli dello stesso autore

Tutela, stile, autografia. Ontologia dei beni culturali e architettura [Testo integrale]

Apparso in *Rivista di estetica*, 49 | 2012

Memoria e conservazione: la Rückfrage delle istituzioni [Testo integrale]

Apparso in *Rivista di estetica*, 36 | 2007

Diritti d'autore



Rivista di Estetica è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

