

0. La posizione del problema

Il concetto basilare dell'estetica di ogni arte, a ben guardare, resta quello dell'antica filosofia del bello, l'opera come *unitas varietatis*¹. L'estetica² recente dell'architettura (con l'intento lodevole di emancipare quest'arte dalla pregiudiziale negativa che gravava su di essa nel pensiero estetico ottocentesco), intende l'*unitas varietatis* architettonica come modulazione musicale peculiare. Si tratta in fondo di una particolarizzazione del generale canone ermeneutico che vede nell'architettura (e nella musica) un sistema di segni, un linguaggio, provvisto di una sua "morfologia" e "sintassi". Le proteste che può elevare il semplice buon senso sono tante, ma il buon senso appare sempre come piatto, gli manca la profondità che sempre piace e attira.

Non intendo però occuparmi qui dell'identificazione di architettura e linguaggio, ma solo di quella di architettura e musica. Esiste infatti un modo di dimostrare rigorosamente che questa identificazione non regge; un modo offerto dal concetto di rappresentazione che lancia così la sua sfida all'estetica.

Della problematica svolta dall'estetica dell'architettura enucleiamo tre concetti basilari: quelli di "fruizione", di "oggetto" e di "immagine".

La "fruizione", ci dice l'estetica recependo il più venerando tra i teoremi della teoria dell'architettura, può avere significato diverso a seconda che la si rapporti alla *commoditas* ovvero alla *venustas*; in altre parole, l'estetica distingue due strati ontologici nell'opera architettonica, che viene a vedersi attribuito uno statuto ontologico duplice. C'è infatti in essa da un lato l'edificio che risponde ai requisiti della *firmitas* e della *commoditas*. Il primo di questi è per così dire il minimo esistenziale di cui essa deve essere provvista (senza una certa rispondenza alle leggi fisiche, essa crollerebbe e cesserebbe con ciò d'esistere come opera). Il secondo, la *commoditas*, specifica l'esistenzialità edilizia nel senso della finalità, cioè della funzione. Il plesso *firmitas + commoditas*, poi, costituisce il sostrato della *venustas* (intesa in generale come armonia delle parti

nell'unità dell'opera, in modo che fa pensare alla *concinntas* albertiana, punto che esula peraltro dalla nostra tematica).

Come si vede, a una doppia interpretabilità del concetto di fruizione corrisponde una doppia interpretabilità del concetto di opera: v'è l'opera meramente funzionale, in cui la fruizione si svolge nei limiti della mera *commoditas*; e v'è la fruizione della *venustas*, questa sola veramente estetica. Nel primo caso la fruizione viene a contatto con l'oggetto concreto e reale, che io quindi, materialmente "tocco".

Nel secondo caso, il solo rilevante per l'estetica, l'oggetto è l'edificio in quanto opera d'arte. È il nostro compito, adesso, sarà di elucidare la struttura di tale concetto d'opera, che ci condurrà allo svolgimento del tema che ci siamo proposti.

1. La fruizione della "cosa" architettonica

Abbiamo accennato più sopra che il concetto di valore estetico (la "bellezza") viene ricondotto a quello di armonia delle parti nell'unità-totalità dell'opera. Tale concetto presuppone, come ovvio, una certa attività nel fruitore: è evidente, infatti, che il fruitore estetico deve compiere ogni volta un elementare giudizio, consistente nella congiunzione delle varie parti nell'unità del tutto. In altre parole, ogni valutazione estetica ha alla propria base un atto o una serie di atti che riconosce una parte dell'opera come individuabile a partire dal suo tutto e insieme appartenente ad esso e relativamente indipendente dallo stesso (se deve riconoscersi come parte a sé). Questo discorso va per altro generalizzato: il concetto di parte di un tutto è infatti, per quanto legittimo, in qualche modo eccessivamente concreto; certo, nella contemplazione di un edificio antico, nella lotta che compio con la molteplicità delle parti per ridurla all'unità che forse mi sfugge, io posso fissare l'attenzione su qualcuna di queste parti stesse, poniamo, sulle colonne di un pronao. Ma è vero anche che io posso abbandonarmi al fluire delle impressioni che mi dà un'opera senza singolarizzare nessuna delle parti di essa. In questo caso mi troverò di fronte a una vasta congerie

¹ Su tale plesso problematico rimando al mio *Essere e bellezza. Il pensiero estetico di Rosmini nel contesto europeo*, Morcelliana, Brescia 1992.

² Prenderò come punto di riferimento costante della mia analisi R. Ingarden, *Untersuchungen zur Ontologie der Kunst. Musikwerk-Bild-Architektur-Film*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1962, che a partire del 1928 (col saggio dedicato all'estetica musicale, qui compreso) poneva le basi di un'ontologia fenomenologica dell'arte, sviluppando le intuizioni del suo maestro Husserl (cfr. in particolare il concetto fenomenologico di "cosa"). Quando dunque nel seguito parlerò di estetica, senza precisazioni, il termine va inteso in questa chiave interpretativa. Non fa parte della nostra tematica indagare i possibili rapporti tra Ingarden e i vari approcci fenomenologici o parafenomenologici tedeschi (Nicolai Hartmann, ma anche Heidegger), francesi (Sartre, Dufrenne), o italiani (Banfi, Pareyson, Formaggio).