

Arte e architettura fra autonomia ed eteronomia. Una prospettiva teorica

SAGGI E PUNTI
DI VISTA/
ESSAYS AND
VIEWPOINT

Raffaella Neri,

Dipartimento di Architettura, Ingegneria delle Costruzioni, Ambiente costruito, Politecnico di Milano, Italia

raffaella.neri@polimi.it

Abstract. Il saggio intende ripercorrere il dibattito circa la autonomia o la eteronomia dell'arte in una prospettiva teorica. Il punto di partenza è la famosa polemica fra Togliatti e Vittorini circa il ruolo dell'intellettuale e la finalità dell'arte, in rapporto al pensiero degli architetti italiani impegnati nella ricostruzione del dopoguerra, fra cui Ernesto Rogers, le loro istanze etiche e morali, il loro impegno civile. Il discorso si riflette in modo particolare sull'architettura, l'arte più direttamente legata alla società e alle trasformazioni dei modi di produzione e della tecnica. A distanza di tempo, questo dibattito fornisce l'occasione per riflettere intorno ad alcune questioni centrali del progetto di architettura, al suo ruolo civile, alle sue finalità, ai rapporti fra le discipline, fra arte e tecnica.

Parole chiave: Autonomia; Eteronomia; Arte; Ruolo degli intellettuali; Realismo.

Italia, 1946-1947: dalle pagine di *Rinascita* e de *Il Politecnico* si accende la polemica fra Palmiro Togliatti, segretario del PCI, ed Elio Vittorini, intellettuale e scrittore, comunista, circa l'autonomia o l'eteronomia dell'arte. Una polemica infuocata che ha percorso diversi decenni del '900 con molte conseguenze, e che riguarda, in sostanza, il ruolo degli intellettuali, da delineare nuovamente dopo gli anni del fascismo e della guerra, la finalità del loro lavoro e i modi del loro impegno politico, indispensabile allora come oggi. Questioni sempre aperte e sempre attuali che la prospettiva storica aiuta a chiarire.

Più precisamente, il problema centrale concerne il ruolo dell'arte nelle sue diverse forme espressive: arte autonoma, che deve cercare il suo fine in sé stessa, "liberatoria" e non "consolatoria", afferma Vittorini; arte eteronomia, "organicamente" rivolta al raggiungimento degli obiettivi di rinnovamento sociale e politico perseguiti dal PCI, da asservire a questo fine prioritario, rivendica Togliatti¹. Queste le posizioni opposte del dibattito italiano del dopoguerra, innescato, anni addietro, dalle critiche al dogmatico idealismo crociano condotte dal gruppo di filosofi di scuola mila-

Art and architecture
between autonomy
and heteronomy.
A theoretical
perspective

Abstract. The essay revisits the debate about the autonomy or heteronomy of art in a theoretical perspective. The departure point is the famous controversy between Togliatti and Vittorini about the role of intellectuals and the purpose of art in relation with the positions of Italian architects involved in post-war reconstruction – namely, Ernesto Rogers – their ethical and moral concerns, their civil commitment. Such debate affects architecture in a particular way, given how this art is more directly connected than others with society and reality, with the transformations of the means of production and of technology. After so many years, this debate provides an opportunity for meditation around some key issues for architectural design, such as its civil role and purposes, and the relationships among the disciplines, and between art and technology.

Keywords: Autonomy; Heteronomy; Art; Intellectuals' role; Realism.

nese guidato da Antonio Banfi, vicino alle posizioni fenomenologiche di Husserl². A distanza di molti anni, forse si può affermare che gli obiettivi etici e morali, oltre che politici, sono analoghi. Fra i due, diametralmente divergente è il modo di intendere l'essenza e la finalità dell'arte, l'impegno politico di chi la produce e la scala delle priorità fra le diverse sfere dell'agire umano.

Durante gli anni del liceo ho parteggiato con forza per le tesi di Togliatti, per un'idea di cultura che tendesse a stabilire una relazione stretta, organica e in un certo senso subordinata a un ideale, inconsapevole del rischio di un asservimento che poteva svilrre la portata. L'esperienza diretta del progetto, l'urgenza di chiarire le finalità e l'essenza di questo lavoro per affrontare consapevolmente le scelte necessarie al suo compimento, il bisogno di stabilire priorità e relazioni chiare fra le diverse componenti che condizionano l'architettura mi hanno spinto a rileggere sotto un'altra luce questo dibattito e a convincermi della tesi opposta, del fatto che la autonomia dell'arte sia la condizione irrinunciabile affinché essa possa svolgere il suo ruolo autentico, possa incidere sulle coscienze, sulla società e anche, seppure indirettamente, sulle scelte politiche.

Al di là del momento storico, credo che ripercorrere questo dibattito sia ancora particolarmente utile e proficuo: la diversità delle posizioni e le argomentazioni che le hanno sostenute contribuiscono a chiarire le relazioni fra i diversi campi del sapere e dell'agire umano, a ricondurre i problemi in un ambito di più ampio respiro e di maggiore profondità storica e teorica, a comprendere, per analogia o per differenza, la condizione attuale e a fornirne una chiave interpretativa, a ripensare ai rapporti fra le discipline che concorrono al progetto in rapporto al suo significato e alla sua finalità prioritaria.

Italia, 1946-1947: a controversy about the autonomy or heteronomy of art arose from the pages of *Rinascita* and *Il Politecnico* between Palmiro Togliatti, secretary of the Italian Communist Party, and Elio Vittorini, a Communist intellectual and author. Such controversy raged on for several decades during the twentieth century with many consequences basically implicating the role of intellectuals as something that had to be newly defined after the years of the Fascist regime and of the war, along with the purpose of their work and their political commitment, as indispensable then as it is now. A historical perspective may help to clarify what are still open and topical issues. More precisely, the central problem is the role of art in its different expressive forms: according to Vittorini, an autonomous art would find its purpose in itself, and be "liberating" rather

than "comforting", while Togliatti argued that a heteronomous art should "organically" pursue the same goals of social and political renewal of the Italian Communist Party and be in turn primarily subjected to such priority¹. Such were the opposing positions in the Italian postwar debate, triggered, years before, by the criticism of a group of philosophers based in Milan and led by Antonio Banfi (a follower of Husserl's phenomenological approach) waged against Croce's dogmatic idealism². After so many years, one may perhaps argue that the two positions had similar ethical and moral, as well as political, goals – what separated them dramatically was a diverging conception of the essence and purpose of art, of the political commitment of its practitioners and of the scale of priorities within the different spheres of human action.

Anche se non centrale né esplicitamente coinvolta, l'architettura non è certo estranea a questa polemica, i cui temi influenzano fortemente il pensiero degli architetti italiani impegnati nella ricostruzione del dopoguerra, e in particolare dei razionalisti milanesi rappresentati da Ernesto Nathan Rogers, attraverso i rapporti con i filosofi Antonio Banfi ed Enzo Paci. La questione appare particolarmente pertinente se si considera che l'architettura è l'arte più direttamente "compromessa" con la realtà, con la società civile, con le trasformazioni fisiche delle città, con i cambiamenti del costume e della cultura, dei modi di produzione e della tecnica. È quella che, ancor più delle altre arti, interpreta e visibilmente rispecchia la cultura del tempo, dà forma al nostro mondo, modella e trasforma la realtà fisica dei luoghi della nostra vita: per tale ragione non può eludere la sua responsabilità verso la società e non può prescindere da un'etica di comportamento.

Prima di ogni altra considerazione credo sia necessario ribadire l'assunto, ormai condiviso, che afferma l'appartenenza dell'architettura al campo delle arti. Nel dibattito teorico l'architettura è sempre stata sospesa fra espressione e abilità tecnica, fra arte e artigianato. Finalità utilitarie, strumentalità e compromissione con i mezzi di produzione meccanici le hanno a lungo impedito di trovare una collocazione stabile fra le arti cosiddette liberali. Questo tema percorre tutta la trattatistica e il pensiero estetico-filosofico dell'occidente.

In epoca illuminista la volontà di sistematizzare le conoscenze induce i primi chiarimenti, e nell'800 il contrasto si polarizza fra arte e ingegneria, accademia e sapere politecnico, una dicotomia che influenza la successiva costituzione delle scuole di architettura. Alla fine del '700 è Etienne Louis Boullée a segnare un nuo-

vo inizio e a rivendicare con grande determinazione la appartenenza dell'architettura al sistema delle arti, in un'epoca in cui l'antico concetto di imitazione viene sostituito con la più moderna idea di rappresentazione, fondata sul contributo del pensiero astratto. L'architettura è arte perché condivide la fondamentale finalità rappresentativa, sostiene Boullée. Nel suo trattato tenta di definire anche il difficile oggetto di questa rappresentazione: il "carattere" degli edifici diviene la nozione centrale, che coinvolge il vasto mondo dei significati e dei valori. L'analogia con la natura è sempre presente e operante come indicazione di metodo, e non più come impossibile oggetto di mimesi, e anche come contesto della vita degli uomini, con cui confrontarsi e da cui trarre leggi generali e conoscenze scientifiche. Boullée ci lascia un'altra avvertenza importante circa il metodo: la composizione è lo strumento che consente di tendere a questo fine, i volumi e la luce sono i suoi ingredienti fondamentali. Con molti aggettivi, questi entreranno anche nella definizione resa famosa da Le Corbusier, suo allievo ideale.

Da questa epoca l'architettura è universalmente considerata un'arte. Ma quale ruolo ha l'arte nella nostra vita? A quale finalità generale deve tendere e quali valori deve mettere in campo? Negli anni del dopoguerra, un'epoca di grandi tensioni ideali e di impegno morale, politico, culturale, questo è l'interrogativo teorico sotteso a ogni progetto. È l'epoca della ricostruzione dell'Italia, delle sue città distrutte e di una intera cultura, della ricerca della identità di una nazione, un'epoca permeata da una forte idealità. Per questo motivo diventa nuovamente necessario rimettere in discussione i ruoli e i compiti dell'arte, della cultura e degli intellettuali. Quale ruolo devono assumere, che parte hanno nella costruzione della società? Quale il fine ultimo del loro operare?

During my high-school years, I passionately shared Togliatti's arguments, and supported an idea of culture that would strive for a close, organic, in a certain sense subservient, relationship with an ideal, unaware that such subjugation might easily diminish its scope. The direct experience of design, the urgency to clarify the goals and essence of this activity in order to consciously address the choices required by its achievement, the need to establish clear priorities and relations among the different components that affect architecture, have led me to reconsider such debate in a different light and become convinced of the opposite approach, or that only an autonomous art is truly able to play its authentic role, and affect our consciences, society and even, although indirectly, political choices. Regardless of the historical period, I believe that reconsidering this debate

is still particularly useful and beneficial. The diversity of the positions and arguments that supported them may be helpful in clarifying the relations among the different realms of knowledge and human action, reconsidering the problems within a wider scope and a scene of greater historical and theoretical depth, understanding, by either analogy or difference, the current condition and reading it through an interpretive key, and rethinking the relations among the disciplines that contribute to design in relation to its meaning and main purpose. Even though architecture is neither central in nor explicitly touched by such controversy, it is far from foreign to its implications, which strongly affect the positions of the Italian architects involved in postwar reconstruction, and in particular of the Milan-based rationalists represented

by Ernesto Nathan Rogers through his relationships with the philosophers Antonio Banfi and Enzo Paci. The issue is particularly relevant if one considers that architecture is more directly "compromised" with reality, with civil society, with the physical transformations of the cities, with the changes in mores and culture, in production and technical practices, than any other art. Even more than other arts, architecture interprets and visibly reflects the culture of its time, shapes our world, models and transforms the physical reality of the places of our lives. For this reason, it cannot escape its responsibility towards society and is subjected to an ethics of conduct. Prior to any other consideration, I believe it is necessary to reaffirm the widely shared assumption according to which architecture belongs to the realm of the arts. Within the theoretic-

cal debate, architecture has always hovered between expression and technical skill, between art and craftsmanship. Utilitarian purposes, instrumentality and its implication in the mechanical means of production have long kept it from finding a stable niche among the so-called liberal arts. Such issue is consistently present across the entire literature and aesthetic-philosophical thought in the Western world. During the Enlightenment, the will to systematize the forms of knowledge already clarified some aspects, while a polarizing contrast between art and engineering, academia and polytechnic knowledge would emerge during the nineteenth century, in a dichotomy that would affect the soon-to-be established schools of architecture. In the late eighteenth century, Etienne Louis Boullée would mark a new beginning and insist with great determination

«L'attività artistica è conoscitiva di per sé», afferma Elio Vittorini. «Ci fa conoscere qualcosa della realtà ch'essa soltanto sa farci conoscere e che le altre arti conoscitive non possono farci conoscere. Essa non "traduce" in forme d'arte le stesse cose che ci dà la filosofia e la politica. Il Partenone non ci dà un corrispettivo artistico d'una certa filosofia greca, ma qualcosa che, mancando il Partenone, non si sarebbe mai conosciuto. Noi conosciamo solo una parte della realtà se conosciamo solo filosoficamente. Come conosceremmo solo una parte della realtà se conoscessimo solo artisticamente. Conoscere anche artisticamente è conoscere "di più", e non già conoscere anche "in altro modo". Né si può tradurre la conoscenza artistica in altro tipo di conoscenza. Non si può tradurla in significato politico o in significato filosofico. Non si può tradurla in significato logico. Conoscenza diretta e non già traduzione di conoscenza essa è, a sua volta, in traducibile»³ (Vittorini, 1948).

Questo è, per Vittorini, il senso dell'arte, attività della conoscenza che non può che ricercare autonomamente, in sé stessa, la sua finalità, i suoi modi espressivi e i suoi contenuti. Autonomia, per Vittorini, è la rivendicazione di una specificità disciplinare indispensabile affinché l'arte possa essere efficace ed autentica espressione della vita dell'uomo. E questa non può riguardare solo il metodo e gli strumenti di produzione, ma inevitabilmente investe i contenuti e i significati. *Si può tradurre il Partenone?* è il titolo di questo scritto del 1948: si può "tradurre" la conoscenza e l'emozione che producono una grande architettura nella conoscenza e nell'emozione che procura un romanzo, una poesia, un film? Certamente no, poiché hanno natura diversa ed esprimono cose diverse. Come può essere possibile, allora, indirizzare l'espressione artistica a un fine esterno ad essa, come pretendeva Togliatti sostenendo l'ete-

ronomia dell'arte, la sua subalternità a una finalità politica? Ogni espressione artistica si snaturerebbe, e non solo non sarebbe più libera, ma non sarebbe più sé stessa, non produrrebbe conoscenza. Al contrario, ribadisce Vittorini, solo l'indipendenza della cultura e la ricchezza dei diversi apporti sono in grado di essere "liberatorie" per l'uomo, perfino "rivoluzionarie", senza dover «suonare il piffero della rivoluzione». Solo arte e cultura autonome, che perseguono finalità proprie in ogni campo del sapere, possono fornire agli uomini strumenti e conoscenze che consentono loro capacità di giudizio e ricchezza di sapere, che permettono il loro affrancamento dalle condizioni imposte dalla società. L'arte può salvare il mondo, questo sembra essere il messaggio estremo di Vittorini, a patto che non sia schiava. «Rivoluzionario è lo scrittore che riesce a porre attraverso la sua opera esigenze rivoluzionarie, ma "diverse" da quelle che la politica pone: esigenze dell'uomo ch'egli soltanto sa scorgere nell'uomo, che è proprio di lui scrittore scorgere, e che è proprio di lui scrittore rivoluzionario porre, e porre "accanto" alle esigenze che pone la politica, porre "in più" delle esigenze che pone la politica»⁴ (Vittorini, 1947).

Proprio su questa centralità dell'uomo, della sua vita e dei suoi valori, Ernesto Nathan Rogers, intellettuale e architetto, maestro di molti, più o meno negli stessi anni fonda la sua idea di architettura, anche per lui una attività della conoscenza.

L'architettura deve costruire il mondo dell'uomo, un mondo in cui l'uomo si deve riconoscere, un mondo che Rogers vuole a somiglianza «della sua umanità»⁵ (Rogers, 1946): non di sé stesso, non del singolo, ma di una corale umanità, dei valori che gli uomini condividono con gli altri uomini. L'architettura deve trasferire in un mondo di forme un mondo di valori; le forme, in architettura, devono dare espressione a un'idea. Questa è la sua

on architecture's right to belong with the system of the arts, in an age when the old concept of imitation would be replaced by the more modern idea of representation, spurred by the drive of the abstract thought. Architecture is an art, Boullée argues, because it shares the fundamental representational purpose. In his treatise, he also tries to define the fleeting object of such representation: the "character" of buildings becomes the key notion involving the wide-ranging world of meanings and values. The analogy with nature is always present and active as an indication of method, rather than as an impossible object of mimesis as it was in the past, to connect with as a source of general laws and scientific knowledge. Boullée makes another important warning about method: composition, with volume and light as its fundamental ingredients, is the tool that

makes it possible to pursue such goal. With many adjectives, these elements would also become part of the definition made famous by Le Corbusier, his ideal disciple.

Since this age, architecture has been universally considered as an art. This said, what is the role of art in our life? What should be its general purpose and the values it pursues?

During the postwar years, an age of powerful ideal drives and moral, political, cultural commitment, this theoretical issue propelled any project. It was the age of the reconstruction of Italy, of its ruined cities and of an entire culture, of the pursuit of identity of a nation – an age permeated by a strong ideal spirit. For this reason, the need to question the roles and tasks of art, of culture and of intellectuals becomes once again a priority. What should be the role of intellectuals, and what part

should they have in the construction of society? What would be the ultimate purpose of their action?

«Artistic activity is aimed at knowledge in itself», Elio Vittorini argues. «The knowledge it provides about reality is something it is uniquely equipped to offer among the realm of cognitive arts. It does not "translate" the elements we derive from philosophy and politics into art forms. Rather than an artistic equivalent of a certain Greek philosophy, the Parthenon shows us something we would never be able to know without the Parthenon itself. We only know a part of reality if we only know in philosophical terms. Likewise, we would only know a part of reality if we only knew in artistic terms. Having an artistic knowledge means knowing "more", rather than knowing "in a different way". Conversely, translating artistic knowledge into another kind

of knowledge is equally impossible. As it is impossible to translate it into a political or a philosophical meaning. Or in a logical meaning. Being a direct knowledge rather than the translation of knowledge itself, it is, in turn, untranslatable»³.

This is, for Vittorini, the meaning of art, an activity of knowledge that can only pursue autonomously, in itself, its own purpose, its expressive modes and contents. For Vittorini, autonomy means claiming a disciplinary specificity as the essential condition for art to be successful and an authentic expression of human life. And this cannot involve exclusively the method and tools of production – it inevitably affects contents and meanings. *Is it possible to translate the Parthenon?* is the title of this essay from 1948: is it possible to "translate" the knowledge and the emotion resulting from a great archi-

irrinunciabile finalità. «Se indirettamente ogni opera d'arte assorbe la linfa della vita per ridare nuove sementi alla vita stessa, più di ogni altra partecipa di questo ciclo l'architettura, l'arte utile per eccellenza⁶ (Rogers, 1958).

Rogers è consapevole della ambivalenza della architettura e della sua problematica definizione, o meglio, della compresenza in questa disciplina di istanze e di elementi molto diversi fra loro, talvolta contrastanti, che vede conciliati e risolti nel progetto compiuto, nella "sintesi" cui tende l'architettura. «Non esiste architettura al limite dei soli valori pratici, come non esiste architettura al limite dei soli valori formali [...]. Utilità e bellezza sono gli elementi antinomici della sintesi architettonica⁷ (Rogers, 1958), che la fanno sempre oscillare tra un fine pratico e un fine espressivo, che le impongono di comprendere finalità utilitaristiche, componenti scientifiche, mezzi di produzione tecnici, manuali e meccanici.

Rogers propone una visione fondata sulla unità del sapere in sintonia con le posizioni della filosofia relazionista sostenuta dall'amico filosofo Enzo Paci e con gli insegnamenti del suo professore di liceo Antonio Banfi. Alla costruzione dell'architettura si giunge attraverso un processo dialettico: il risultato sintetico, unitario è il progetto finito, di forma compiuta, nel quale vengono risolti i contrasti e le antinomie. Ciò che è decisivo per arrivare a compiere questa sintesi, per riuscire a conciliare gli opposti attraverso un incessante procedere dialettico, è la chiarezza del fine che indirizza e guida le scelte: verso questo fine, propriamente artistico, è perciò necessario ricondurre tutte le eterogenee questioni presenti nell'architettura.

È questa una posizione assai vicina a quella di Vittorini, che pone l'uomo al centro di ogni attività espressiva. E analogamente a Vittorini, Rogers non manca di sottolineare che la architettura

non può prescindere da una visione del mondo più ampia, da un'etica che guidi il comportamento dell'architetto. Il problema etico non può e non deve essere disgiunto da quello estetico. «Mi preme di segnalarvi subito un principio sul quale insisterò sempre, ed è l'assimilazione tra etica e estetica⁸ (Rogers, 1958). E continua: «[...] non esiste una cultura senza un'etica, anzi vorrei aggiungere che non esiste un'estetica senza un'etica e che, dunque, l'arte è proprio la forma sensibile del nostro mondo morale⁹ (Rogers, 1958).

Il rapporto tra etica ed estetica è, per Rogers, un binomio costante e irrinunciabile. Indagare questo mondo vuol dire cogliere l'essenza delle cose, conoscere la loro realtà più profonda e rappresentarla, trasformata, in "atto poetico". Vuol dire, secondo Rogers, «approfondire i contenuti per rendere più aderenti le forme¹⁰ (Rogers, 1958). Stabilire il legame tra il mondo dei valori e il mondo dei fenomeni vuol dire far sì che l'architettura sia vita: in questa relazione, che si rinnova in ogni progetto, consiste la capacità espressiva dell'architettura e di ogni arte.

Con queste affermazioni Ernesto Rogers sembra volere precisare indirettamente il pensiero di Vittorini, riconducendo la questione all'architettura. L'impegno per l'arte, che è impegno per l'uomo, è il vero e imprescindibile impegno, civile e politico, di ogni intellettuale: è un impegno ineludibile, insito nella stessa architettura, la disciplina forse più enigmatica e più difficile da separare dalle aspirazioni e dagli indirizzi della politica. Per la sua vocazione a decidere dei destini e delle trasformazioni delle città, oltre che degli edifici, si presta facilmente a scivolare su piani diversi, ad asservirsi a scopi esterni ad essa perdendo di vista il suo fine, a divenire subdolamente eteronoma, come voleva Togliatti. Come è successo anche in anni più recenti, quando

texture in the knowledge and emotion produced by a novel, a poem, a movie? It certainly is not, since they have a different nature and express different things. How is it possible, then, to direct artistic expression towards a goal outside itself, as Togliatti argued when he affirmed the heteronomy of art, its being subject to a political purpose? Any artistic expression would lose its true nature, and not simply because it would cease to be free but because it would cease to be itself, and to produce knowledge. Instead, Vittorini argues, only the independence of culture and the richness of different contributions can be truly "liberating" for the human being, and even "revolutionary", without having to «blow the pipe of revolution». Only truly autonomous art and culture, pursuing their own purposes in any realm of knowledge, can provide human beings with the

tools and notions that equip them with judgment and a wealth of knowledge, and allow them to be free from the conditions imposed by society. Art can save the world, would seem to be Vittorini's ultimate message, provided it is not enslaved to anything. «Revolutionary is the writer who manages to convey revolutionary needs through his work, although "different" from those proposed by politics: human needs he, as a writer, can uniquely glimpse in the human being, and as a revolutionary writer can advance, and propose "alongside" the needs advanced by politics⁴ (Vittorini, 1947). More or less in the same years, Ernesto Nathan Rogers, an intellectual and architect, and the master of many others, would develop his idea of architecture, for him too an activity of knowledge, precisely around such central role of

the human being, of his life and values. Architecture must build the world of man, a world in which man must be able to recognize himself, a world Rogers intends to build as the reflection «of its humanity⁵ (Rogers, 1946): not of himself, not of an individual but of a collective humankind, of the values men share with other men. Architecture must transfer a world of values into a world of forms; in architecture, forms must express an idea. This is its inalienable purpose. «If each work of art indirectly absorbs the essence of life in order to give back new seeds to life itself, architecture, the useful art par excellence, is part of such cycle more than any other art⁶ (Rogers, 1958).

Rogers is aware of the ambivalence of architecture and of its problematic definition, or rather of its embracing different, sometimes conflicting issues and elements, reconciled and re-

solved in an accomplished project, in the "synthesis" architecture pursues. «There is no architecture within the limit of mere practical values, as there is no architecture within the limit of mere formal values [...]. Utility and beauty are the antinomic values of architectural synthesis⁷ (Rogers, 1958), which constantly keep it oscillating between a practical and an expressive purpose, and compel it to embrace utilitarian purposes, scientific components, technical, manual and mechanical means of production.

The vision proposed by Rogers is based on the union of knowledge in accordance with the positions of relationalist philosophy of his friend, the philosopher Enzo Paci, and with the lesson of his high school professor, Antonio Banfi. The construction of architecture is achieved through a dialectic process: the synthetic, unified result is the final

le scelte dell'urbanistica e della pianificazione hanno prevalso sull'architettura e sulla sua autonomia, hanno messo in secondo piano il suo ruolo e la sua ricchezza, hanno disconosciuto l'importanza della forma quale risultato ambito del progetto, considerando l'architettura un esercizio formale vuoto di significato. Ma la forma dell'architettura, per Rogers come per noi, ha il valore dell'espressione di un'idea.

«E continuiamo a non ricordarci che l'arte ha un potere conoscitivo suo proprio. Continuiamo a non riconoscerlo o a fingere di non riconoscerlo [...]. Lo scandalo è nel fatto che non si sappia riconoscere ancora all'attività artistica il suo valore di conoscenza insostituibile, necessaria, integratrice. [...] È alienatrice, a lungo andare, una pratica politica che costringa ogni fatto conoscitivo ad assumere come valore essenziale un significato politico. Aliena l'uomo da tutto quanto della realtà egli può conoscere attraverso le sue altre attività conoscitive. Riduce il suo contatto con il mondo, con sé stesso e con i suoi simili»¹¹ (Vittorini, 1948).

In queste frasi è espressa una questione di fondamentale importanza, che in modi diversi affrontano sia Vittorini che Rogers: autonomia significa ricchezza di espressione, di senso, di emozioni, di linguaggi, non certo distanza dalla realtà, dalla vita di cui ogni arte necessariamente si nutre. Credo sia questo, al fondo, il fraintendimento alla base di questa disputa, in quegli anni e per i decenni a seguire fino ai giorni nostri, nel confondere la rivendicazione di autonomia con un volontario distacco dalla realtà, con una presa di distanza e un arroccamento in una comoda torre d'avorio in anni in cui l'impegno era, per tutti, una necessità etica e morale.

L'arte, sostiene Vittorini, è sempre realista. Anzi, «un'opera d'arte è sempre realistica e idealistica insieme»¹² (Vittorini, 1951).

project in its accomplished form, within which all contrasts and antinomies are resolved. What is decisive in order to achieve such synthesis, in order to reconcile the opposites through a constant dialectical process, is the clarity of purpose that guides the choices: therefore, it is necessary to focus all the heterogeneous questions inherent in architecture towards such purpose.

This position is quite close to Vittorini's, who places man at the center of any expressive activity. Like Vittorini, Rogers does not fail to underline that architecture cannot prescind from a wider vision of the world, from an ethics that guides the behavior of the architect. The ethical issue cannot and must not be separated from the aesthetical issue. «I must immediately point out a principle I will always insist on, which is the assimilation between ethics and aesthetics»⁸ (Rogers, 1958).

And: «[...] there is no culture without an ethics. I would even like to add that there is no aesthetics without an ethics and that, therefore, art is precisely the sensible form of our moral world»⁹ (Rogers, 1958).

For Rogers, the relationship between ethics and aesthetics is a constant and essential recurrence, as architecture transfers the world of values into forms. Exploring this world means capturing the essence of things, knowing their deepest reality and representing it, transformed into a "poetic act". For Rogers, it means «exploring the contents in order to make the forms more faithful»¹⁰ (Rogers, 1958). Establishing the connection between world of values and world of phenomena means making sure that architecture is life: such relation, renewed with every project, represents the expressive potential of architecture and of any art.

E questo stesso valore ha, per Rogers, la dialettica fra il mondo dei valori e il mondo empirico. Per entrambi l'arte costruisce un ponte fra la realtà fenomenica e quella, più generale, delle idee.

È con questa tensione alla generalità che Vittorini parla dell'architettura della cattedrale come di un'opera portatrice di un valore condiviso: «Tutti indistintamente gli uomini avevano nella cattedrale una vita comune, né c'era uomo che si chiudesse, la notte, nella stanza d'una miseria sua senza sapere d'aver fuori, poco o molto più in là, una ricchezza anche sua. In che cosa si ha oggi una vita comune? In che cosa una "magnificenza" alla quale, al di là delle ingiustizie, si partecipi tutti?»¹³ (Vittorini, 1946). Questo è propriamente il senso che Rogers dà alla parola "umanità", abbracciando i valori dell'uomo, quelli più generali che ne fanno una collettività, una comunità.

Contrariamente a una interpretazione più superficiale, per entrambi questi autori autonomia è garanzia di realismo e di profondità di pensiero. Lungi dall'essere in contrasto con la realtà, l'autonomia dell'arte è piuttosto la condizione per penetrare a fondo i valori dell'uomo, per conoscerli e per darne una rappresentazione generale, corale e condivisibile. L'arte non può fare a meno della realtà contingente per prodursi come non può fare a meno della idealità per costituzione: le concilia, le supera e nuovamente le produce, in un processo infinito, incessante e continuo.

Come abbiamo già detto, rispetto ad altre arti l'architettura pone particolari difficoltà proprio in virtù del suo statuto: necessità di competenze eterogenee, comprende discipline diverse, tollera più definizioni. È arte ma anche costruzione e tecnica. Ognuna di esse ha, a sua volta, un proprio campo di studi e di azione: una condizione che non appartiene ad altre arti, dove è più frequente il caso della corrispondenza di un unico strumento per

With such statements, Ernesto Rogers seems to want to indirectly clarify Vittorini's thought by referring the issue to architecture. Commitment to art, which is commitment to man, is the true and essential civil and political mission for any intellectual: an unavoidable mission, embedded in architecture itself, perhaps the most enigmatic discipline and more than others inseparable from the aspirations and goals of politics. Due to its vocation to decide the fates and transformations of the cities, as well as those of buildings, architecture is easily liable to slide on different planes, to be induced in following purposes other than its own, thereby losing sight of its true mission, and become insidiously heteronomous, as Togliatti would have wanted. This is what happened even in recent years, when the choices of urban and territorial planning prevailed

over architecture and its autonomy, and overshadowed its role and potential, disavowed the importance of form as a coveted result of design, thereby reducing architecture to a formal exercise devoid of meaning. Instead, for Rogers and for us equally, the form of architecture has the value of the expression of an idea.

«And we keep on forgetting that art has a cognitive power of its own. We keep on failing to or pretending not to recognize it [...]. What is outrageous is that the value of irreplaceable, necessary integrating knowledge of artistic activity is far from being acknowledged as it should be [...]. In the long run, a political practice that obligates any cognitive fact to acquire a political meaning as an essential value is alienating. It alienates man from anything in reality he may get to know through his other cognitive activities. It reduces

ogni singola arte, come la pittura, la scultura, la poesia, e anche la musica, che compone con più strumenti ma con sole 7 note. L'architettura è autonoma, possiamo dire, ma non autosufficiente: come non può esistere al di fuori della realtà, non può fare a meno dell'apporto della costruzione e della tecnica. Queste non sono arti, sono scienze: oggi ancor più che in altri momenti della storia, quando scienza e tecnica hanno un ruolo sempre più preponderante nella nostra vita, si pone un problema di ruolo e di definizione, di finalità e di relazioni, una questione riferibile a quella finora discussa.

Quali relazioni stabiliscono fra loro queste componenti così diverse affinché l'architettura preservi il suo statuto artistico, si mantenga autonoma? Quale ruolo assumono quando partecipano alla costruzione dell'architettura e come la condizionano?

Arte e tecnica sono un altro antico e inseparabile binomio dell'architettura, un'altra importante antinomia sottolineata da Rogers, sono due aspetti dell'architettura che talvolta appaiono fortemente in contrasto, ma costitutivi, necessari e indissolubili. In apertura del suo saggio Boullée ne inverte la presunta gerarchia stabilita da Vitruvio¹⁴.

Ognuna confida su un proprio corpus disciplinare, su una propria autonomia conoscitiva, artistica o scientifica, su una propria individualità. Credo sia evidente che il confronto e lo scambio sono possibili e proficui solo approfondendo le specifiche, autonome conoscenze, ma il problema ancora aperto è come si conciliano la necessità di reciproca autonomia e la condizione, altrettanto necessaria, di questa relazione.

Ci viene ancora in soccorso l'affermazione di Boullée circa lo statuto dell'architettura come arte: è ancora la finalità che decide i ruoli e le priorità, che diventa regista delle scelte che concorrono

his contact with the world, with himself and his own kind»¹¹ (Vittorini, 1948).

Such statement encapsulates a fundamentally important issue, addressed in different ways by both Vittorini and Rogers: autonomy means a wealth of expression, of meaning, of languages, rather than detachment from reality, from the life any art necessarily feeds upon. I believe this is ultimately the misunderstanding underlying this controversy, both back then and in the following decades down to our time – mistaking the claim to autonomy as a deliberate detachment from reality, as a distancing and an entrenchment in a comfortable ivory tower in an age when commitment was a universally felt ethical and a moral obligation.

Instead, as Vittorini argues, art is always realist. Better still, «a work of art is always at the same time realistic and

idealistic»¹² (Vittorini, 1951). The dialectic between the world of values and the empirical world has the exact same value for Rogers. Both consider art as the bridge between phenomenal reality and the more general reality of ideas. It is with such focus on generality that Vittorini describes the architecture of the cathedral as a work carrying a shared value: «All human beings indistinctly had a shared life in the cathedral, and no human being would feel enclosed in a misery all of his own without feeling that, outside his room, there was a richness that was also his own. Where would such shared life reside nowadays? Where would a “magnificence” that all of us would feel our own beyond any injustice be?»¹³ (Vittorini, 1946). This is precisely the meaning Rogers gives to the word “humanity”, by embracing the values of humankind, the more general values

al compimento del progetto, al raggiungimento della unità rogersiana, all'architettura come espressione artistica e come forma autonoma di conoscenza. La finalità artistica stabilisce le relazioni e le gerarchie, come avviene nella regia di un film, dove chi vi partecipa ha competenze diverse, dal fotografo allo sceneggiatore, dal musicista all'attore. Ma il fine ultimo, il fine artistico, espressivo, propriamente umano, per dirla con Vittorini e con Rogers, chiarisce i ruoli di ognuno e garantisce della chiarezza e della unitarietà del risultato finale. Traendo profitto e valorizzando, in tal modo, ogni singola competenza.

Credo che la stessa cosa avvenga nel progetto di architettura, dove il risultato atteso, l'obiettivo artistico è, come sosteneva Rogers, la sua forma compiuta; il suo strumento proprio è, come indicava Boullée, la composizione; i suoi mezzi espressivi derivano da costruzione e tecnica. Il tema tuttora aperto, che questo dibattito forse ci aiuta a chiarire, è la precisazione di questa relazione antinomica ma costitutiva fra arte e tecnica, che non è e non può essere solo strumentale.

NOTE

¹ Il dibattito si è svolto attraverso le riviste “Rinascita”, diretta da Palmiro Togliatti, e la rivista “Il Politecnico”, diretta da Elio Vittorini negli anni 1945-1947.

² Il tema dell'autonomia dell'arte, delle sue finalità, del suo statuto, della definizione dei modi di produzione è questione assai vasta e centrale nel pensiero filosofico ed estetico, in epoca moderna a partire dall'illuminismo, da Kant e da Hegel. In Italia la riflessione assume i toni di un contrasto acceso fra le posizioni idealiste di Benedetto Croce (1866-1952) a Napoli e quelle di Antonio Banfi (1886-1957) a Milano, il quale introduce in Italia il pensiero fenomenologico di Edmund Husserl (1859-1938). Alla sua scuola si forma un nutrito

that turn humankind into a collectivity, a community.

Contrary to a more superficial interpretation, both authors view autonomy as a guarantee for realism and for depth of thought. Far from being in contrast with reality, the autonomy of art is rather the condition it requires to deeply penetrate human values, to get to know them and provide them with a general, collective and shareable representation. Art cannot exist without contingent reality, or without ideality: it reconciles, overcomes and reproduces them once again in an endless, unceasing and continuous process.

As mentioned above, architecture implies particular difficulties compared to other arts precisely due to its status: it requires heterogeneous skills, embraces different disciplines, tolerates several definitions. It is art as well as construction and technology. Each

of these, in turn, has its own realm of study and of action: a condition that does not occur in other arts, which usually rely on one tool for their representation – painting, sculpture, poetry, and even music, which composes with several instruments by using only seven notes.

While architecture is autonomous, we may say it is not self-sufficient. Just like it cannot exist outside reality, it cannot function without the contribution of construction and technology, which are sciences rather than arts. Since science and technology play an increasingly overpowering role in our life even more than in other periods in history, the problem of their role and definition, of their purposes and relations, becomes all the more urgent in a way that relates to the issue discussed above. Which relations do such mutually different components establish in order to

gruppo di filosofi che ne prosegue gli studi e indirizza la ricerca verso una linea di razionalismo critico che trova a Milano un terreno fertile di sviluppo e di applicazione. Fra gli allievi vi sono Luciano Anceschi (1911-1995) che scrive nel 1936 un testo importante dal titolo *Autonomia ed eteronomia dell'arte* (Sansoni, Firenze), rivolto soprattutto alla poesia e pubblicato in più ristampe fino al 1976, ed Enzo Paci (1911-1976), che consolida a Milano la scuola di pensiero che insiste sui temi del relazionismo. Enzo Paci istituisce legami duraturi e proficui con il gruppo di architetti razionalisti milanesi e in particolare con E. N. Rogers (1909-1969), allievo a sua volta di Antonio Banfi durante gli anni del liceo, collaborando alla rivista *Casabella-Continuità*. Il dibattito filosofico sul ruolo dell'arte ha molti protagonisti anche nel nord Europa, e si alimenta soprattutto attraverso le teorie, avverse alle posizioni crociane, di Theodor Adorno e Walter Benjamin, senza coinvolgere esplicitamente l'architettura. Per una disanima di queste tesi, riferite in generale alla filosofia e alle arti, si rimanda al testo di Fernando Bollino (2005); per una valutazione più precisa dei temi della Scuola di Milano di filosofia si veda il testo di Fulvio Papi, che contiene anche una estesa e precisa bibliografia degli autori; per una riflessione sulla Scuola di Milano in architettura si può consultare il testo di Antonio Monestiroli (2010) e il libro di Guido Canella (2010).

³ Vittorini, E. (1948), *Si può tradurre il Partenone?*, in Vittorini, E. (1957), p. 315.

⁴ Vittorini, E. (1947), "Chi è scrittore rivoluzionario?", *Il Politecnico*, n. 35; poi in Vittorini, E. (1957), p. 282.

⁵ Rogers, E.N. (1946), "Domus, la casa dell'uomo", *Domus*, Vol. 295; poi in Rogers, E.N. (1958), Skira Editore, p. 82

⁶ Rogers, E.N. (1958), *Il dramma dell'architetto*, Skira Editore, p. 167.

⁷ Rogers, E.N. (1958), *Struttura della composizione architettonica*, Skira Editore, p. 181.

⁸ Rogers, E.N. (1958), *Carattere e stile*, Skira Editore, p. 163.

⁹ Rogers, E.N. (1958), *Lo stato dell'arte*, in Rogers (1958), Skira Editore, p. 87.

¹⁰ Rogers, E.N. (1958), *Il mestiere dell'architetto*, Skira Editore, p. 33.

make sure that architecture preserves its artistic status, and its autonomy? Which role do they play when they participate in the construction of architecture and how do they influence it? Art and technology form yet another old and inseparable couple of architecture, yet another important antinomy highlighted by Rogers, as two aspects of architecture that sometimes appear as strongly contrasting as well constitutional, necessary and indissoluble. At the beginning of his treatise, Boullée inverts the presumed hierarchy established by Vitruvius¹⁴. Each relies on its own disciplinary corpus, on its own cognitive, artistic or scientific autonomy, on its own individuality. While I believe it is clear that dialogue and exchange are possible and beneficial only by deepening the specific and autonomous forms of knowledge, the problem of how the

need for mutual autonomy and the equally necessary condition of such relation are reconciled is far from settled. Boullée's statement about the status of architecture as an art comes to our aide once more: it is once more purpose that decides roles and priorities and becomes the beacon for the choices that concur to the achievement of the project, to the pursuit of the unity recommended by Rogers, to architecture as an artistic expression and as an autonomous form of knowledge. Like the director of a movie, who orchestrates the contribution of different skills – from the photographer to the designer, from the composer to the actor – artistic purpose establishes relations and hierarchies. However, the ultimate goal, the artistic, expressive, properly human goal, to use Vittorini's and Rogers' language, clarifies the roles of each contributor and guar-

¹¹ Vittorini, E. (1948), *Si può tradurre il Partenone?*, in Vittorini, E. (1957), p. 317.

¹² Vittorini, E. (1951), "Da realismo a idealizzazione e viceversa, il cammino dell'arte attraverso i secoli", *La stampa*; e in Vittorini, E. (1957), p. 343.

¹³ Vittorini, E. (1946), "Arte e partecipazione. Chartres di Francia", *Il Politecnico*, n. 31-32; e in Vittorini, E. (1957), p. 244.

¹⁴ «Cos'è l'architettura? La definirò io, con Vitruvio, l'architettura arte del costruire? Certamente no. Vi è, in questa definizione, un errore grossolano. Vitruvio prende l'effetto per la causa. La concezione dell'opera ne precede l'esecuzione [...]. È questa produzione dello spirito, questa creazione che costituisce l'architettura [...].» (Boullée, 1967) (ed. Rosenau, 1953).

REFERENCES

Anceschi, L. (1936), *Autonomia ed eteronomia dell'arte*, Sansoni, Firenze.

Bollino, F. (2005), *Modi dell'estetica. Mondi dell'arte*, Alinea, Firenze.

Boullée, E.L. (fine 1700), *Architettura. Saggio sull'arte*; prima ed. Londra 1953, tr. it. Marsilio, Padova 1967.

Canella, G. (2010), *A proposito della scuola di Milano*, Hoepli, Milano.

Monestiroli, A. (2010), *La ragione degli edifici. La scuola di Milano e oltre*, Marinotti, Milano.

Paci, E. (1997), *Il filosofo e la città*, a cura di Veca S., Il Saggiatore, Milano.

Paci, E. (1966), *Relazioni e significati*, Volume III (Critica e dialettica), Lam-pugnani Nigri, Milano,

Papi, F. (1990), *Vita e filosofia. La Scuola di Milano: Banfi, Cantoni, Paci, Preti*, Guerini, Milano.

Rogers, E.N. (1958), *Esperienze dell'architettura*, Einaudi, Torino.

Vittorini, E. (1945-1947), *Il Politecnico*, Milano.

Vittorini, E. (1957), *Diario in pubblico*, Bompiani, Milano.

antees the clarity and unitarity of the final result – thereby benefitting from and enhancing each skill involved.

I believe the same process operates in architectural design, where the expected result, the artistic goal, as Rogers argued, is its accomplished form; its specific tool, as Boullée explained, is composition; its expressive means derive from construction and technology. The still unsolved issue that may be clarified by this debate is the further definition of this antinomic but constitutional relationship between art and technology, which is not and cannot be merely instrumental.

NOTES

¹ The debate developed from the pages of the magazines "Rinascita", directed by Palmiro Togliatti, and "Il Politecnico", directed by Elio Vittorini, between 1945 and 1947.

² The question of the autonomy of art, of its purposes and status, of the definition of the means of production was wide-sourced and seminal in the philosophical and aesthetic thought in the modern age, starting with the Enlightenment, Kant and Hegel. In Italy, the meditation around such issue resulted in a heated contrast between the idealist positions of Benedetto Croce (1866-1952) in Naples and those of Antonio Banfi (1886-1957) in Milan, who introduced the phenomenological thought of Edmund Husserl (1859-1938) in Italy. A large group of philosophers followed Banfi and pursued his studies by directing the research towards a line of critical rationalism that found a fruitful ground for development and implementation in Milan. Such followers included Luciano Anceschi (1911-1995), who wrote an important text, *Autonomia ed etero-*

nomia dell'arte (Sansoni, Florence) in 1936, particularly regarding poetry, and reprinted several times until 1976, and Enzo Paci (1911-1976), who established a school of thought around the issues of relationalism in Milan. Enzo Paci established lasting and fruitful relations with the group of rationalist architects based in Milan and in particular with E. N. Rogers (1909-1969), who in turn had studied under Antonio Banfi during his high school years, by collaborating with the magazine *Casabella-Continuità*. Several academics contributed to the philosophical debate around the role of art even in the northern European area, particularly starting from the theories of Theodor Adorno and Walter Benjamin, which conflicted with Croce's positions, without explicitly involving architecture. For a review of such arguments, generally referred to philosophy and

the arts, see Fernando Bollino's text (2005); for a more precise assessment of the arguments of the School of philosophy based in Milan, see Fulvio Papi's text, which also contains a wide-scope and precise bibliography about the authors; for a meditation about the School of architecture based in Milan, see Antonio Monestiroli's text (2010) and Guido Canella's book (2010).

³ Vittorini, E. (1948), *Si può tradurre il Partenone?*, in Vittorini, E. (1957), p. 315.

⁴ Vittorini, E. (1947), "Chi è scrittore rivoluzionario?", *Il Politecnico*, n. 35; and in Vittorini, E. (1957), p. 282.

⁵ Rogers, E.N. (1946), "Domus, la casa dell'uomo", *Domus*, Vol. 295; and in Rogers, E.N. (1958), Skira Editore, p. 82.

⁶ Rogers, E.N. (1958), *Il dramma dell'architetto*, Skira Editore, p. 167.

⁷ Rogers, E.N. (1958), *Struttura della*

composizione architettonica, Skira Editore, p. 181.

⁸ Rogers, E.N. (1958), *Carattere e stile*, Skira Editore, p. 163.

⁹ Rogers, E.N. (1958), *Lo stato dell'arte*, in Rogers (1958), Skira Editore, p. 87.

¹⁰ Rogers, E.N. (1958), *Il mestiere dell'architetto*, Skira Editore, p. 33.

¹¹ Vittorini, E. (1948), *Si può tradurre il Partenone?*, in Vittorini, E. (1957), p. 317.

¹² E Vittorini, E. (1951), "Da realismo a idealizzazione e viceversa, il cammino dell'arte attraverso i secoli", *La stampa*; and in Vittorini, E. (1957), p. 343.

¹³ Vittorini, E. (1946), "Arte e partecipazione. Chartres di Francia", *Il Politecnico*, n. 31-32; and in Vittorini, E. (1957), p. 244.

¹⁴ «What is architecture? Shall I join Vitruvius in defining it as the art of building? Indeed, no, for there is a flagrant error in this definition. Vitruvius

mistakes the effect for the cause. In order to execute, it is first necessary to conceive [...]. It is this product of the mind, this process of creation, that constitutes architecture [...].» (Boulleè, 1967) (ed. Rosenau, 1953).