

L'UTOPIA E I SUOI VOLUMI: PROFILI SIMBOLICO-POLITICI DELL'ARCHITETTURA MEDIOEVALE E RINASCIMENTALE.

DOI: 10.7413/18281567201

di Giuseppe Maria Ambrosio

Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli"

Utopia and its Volumes: Symbolic-Political Profiles of Medieval and Renaissance Architecture.

Abstract

The following paper aims to analyse the symbolic-political structures of the utopic imaginary, particularly focusing on the Late Medieval and Renaissance literary and architectural sources. A theoretical distinction is preliminarily made between the concepts of "utopian genotype" and "utopian phenotype", characterized by a different force of attraction to the real world, as well as by different actors and forms of exercise (i.e. the intellectual and the book; the architect and the volumes). A second paragraph deals with ideal architectures within some famous utopian books of the Renaissance. A third and final paragraph compares the utopian vision of the architect – on hold between an ideal model and its structural requirements –, and the contemporary will to power of the sovereign, in turn in search of new forms of domination and control.

Keywords: Utopia, Architecture, Political power, Ideal city, Renaissance.

Il logos muto: l'intellettuale, il libro e il genotipo utopico

In un saggio dal titolo *Utopia: il luogo ectopico del pensiero e del potere*, incluso in un seminale lavoro del 1990, Giulio Maria Chiodi definisce l'utopia politica come «perdita-ricerca-bisogno di un centro di esistenza e di valori che porta ad una ricostruzione immaginaria, in cui si ricompongono delle identità simboliche dissociate o disconosciute, con la coscienza dell'impossibilità della loro

realizzazione concreta»¹. È da tale riflessione, e dai possibili sviluppi che essa offre, che prenderemo le mosse per una serie di considerazioni sul rapporto tra i luoghi dell'utopico e quelli del reale.

Interessa, innanzitutto, spendere qualche parola sul *topos* dell'utopia, vale a dire sui luoghi del non luogo. A volerne definire i caratteri “puri”, a volerne cioè isolare una sorta di “genotipo”, ne ricaveremmo il profilo rastremato di un pensiero la cui traiettoria si mantiene in perfetta e duratura *distanza* rispetto alla materia del reale. È ancora Giulio Chiodi a venirci incontro con una definizione chiarificatrice: «l'utopia, nella sua definizione più qualificata, è piuttosto un'*ectopia*, ossia una posizione coscientemente e volutamente eccentrica rispetto a quelle esistenti ed operanti»². L'eccentricità dell'utopia è dunque da intendersi come un moto sapienziale permanente attorno ad un asse epistemico costituito a sua volta dal volume politico del reale. Si tratta di un tracciato vissuto contemporaneamente come *volontà* e come *destino*. In tal senso il pensiero utopico rivela la sua carica fatalmente *prometeica*: la solitudine intellettuale che la caratterizza ne preserva l'onore e ne decreta assieme l'isolamento, essendone, al contempo, l'*ananke*, ma anche l'*èthos*.

Il corredo genotipico dell'utopia risulta definibile perlopiù in via apofatica, ossia a partire da ciò che l'utopia non è, o meglio – di ciò che *non può* essere. In tale prima approssimazione il *logos* utopico appare insofferente al *topos*, al *chronos* e – persino – al *telos* che pur incessantemente lo invocano. Ciò accade per delle ragioni ben precise: le coordinate storiche di spazio e tempo riproporrebbero il confronto con una *natura naturata* non sempre – ed anzi spesso tutt'altro che – accogliente; quanto al *telos*, una sua eventuale finalità immediatamente “operativa” la obbligherebbe ad un dialogo ravvicinato con le forme del potere. L'utopia si pone dunque, nella sua dimensione genotipica, come un luogo del pensiero politico squisitamente *liminare*: ultramondana ma non celeste, incastonata una fallacia inedita e ancipite, quella di un poter-essere-altrove che è al contempo un *dover-essere-altrove*, l'utopia si appropria di quell'unica intersezione del pensiero capace di garantirle, tra quelle possibili, una programmatica distanza dall'esistente ed una inespugnabile sovranità sui propri territori.

Sebbene immaginata come l'elaborazione di una *factio* politica, nessuna utopia si pensa, nei ritmi del suo regno, come utopica; al contrario, i suoi scenari sono gli unici possibili all'interno del mondo da

¹ G. M. Chiodi, *Tacito dissenso*, Giappichelli, Firenze 1990, p. 64.

² *Ibid.* (corsivo nel testo).

essa prospettato³. Luogo eletto di questa prima approssimazione dell'utopico è il libro, la cui forma è, tra quelle materialmente disponibili, quella che meno si presta alle ingerenze del mondano. Nel libro è riposto il sapere dell'intellettuale, l'utopista per eccellenza, colui che è più di ogni altro in grado di immaginare mondi che resistono al peso "politico" della storia. La struttura del pensiero utopico posta a protezione di tali scenari si presenta come quella di un immaginario insulare che si riverbera nella struttura narrativa.

I luoghi classici dell'utopia rimandano a scenari onirici, ad isole remote, a latitudini volutamente sfuggenti e poco individuabili: la Città del Sole campanelliana sorge nell'isola di Taprobana, nel lontano oceano Indiano; l'isola di Bensalem, la *Nuova Atlantide* di Bacone è situata nei mari del Sud; l'esatta collocazione geografica dell'isola di Utopia è addirittura ignota. Il suo tempo – oltre a porsi, a partire dalla sua cifra etimologica, come avulso alla scansione storica – è a sua volta un tempo paradossale, che richiama lo stadio finale di un'evoluzione (solitamente presunta, talora vagamente rievocata) e il presupposto generatore di una nuova origine; un tempo assieme primordiale, ultimo e unico, una sorta di escatologia laterale che, negando le sorti del divenire fenomenico, le rifonda al di fuori e alla fine della storia.

Si diceva dei luoghi dell'utopia, del loro pensarsi come quelli un *possibile altrove* rispetto al piano dell'esistente. Si tratta tuttavia di un altrove che, già in questa prima accezione, si pone col reale in paradossale rapporto di coesistenza. Ciò accade in virtù del richiamo della *materia* storica (politica, religiosa, economica, architettonica, filosofica) che il pensiero utopico, nonostante tutto, subisce sin dal momento della sua elaborazione. Di tale materia e di tale richiamo l'utopia non riesce a fare mai completamente a meno, per il fatto stesso del suo essere originata *proprio* come alternativa rispetto ad un dato assetto mondano. L'altrove dell'utopia è, in altre parole, il luogo simbolico di una peculiare *alterità* del pensiero: ma ogni alterità (in qualche modo un altrove psichico) presuppone, esplicite o taciute, le trame di una relazione. Un rapporto, quello tra l'utopico e il reale, permanente ed irrisolto, innestato sulla permanente tensione di un ossimorico "bisogno-fuga" – richiamando ancora Chiodi – , un incastro insolubile tra *imago* e *poiesis*.

³ «L'utopista [...] trasporta nella sede della verità la finzione, che è poi la sua verità», ivi, p. 76.

Tale tensione irrisolta tinge l'utopia di venature essenzialmente *tragiche*; il pensiero utopico è conscio tanto dell'ineluttabilità del suo distacco dal mondano, quanto del *fatto* della sua scomparsa nel momento esatto di una sua eventuale realizzazione. L'utopia non ricalca, in tal senso, i piacevoli itinerari battuti dalla fantasia: i suoi luoghi non sono le colonie semi-libere del *divertissement* narrativo o gli sfoghi letterari graziosamente permessi dal sovrano. Al contrario il pensiero utopico è l'attestazione di una critica permanente al potere come principio regolatore dei rapporti umani, ed alle pertinenze (politiche, morali, geografiche, psicologiche) legate alla pratica del suo esercizio⁴. si caratterizza per la sua cifra fortemente ri-fondazionale; il mondo che essa erige desidera, più di ogni altra cosa, una nuova possibilità, mirando alla rappresentazione di un presente che prescinde dalle zavorre della storia e dalle coercizioni della materia.

Sebbene radicalmente angusto ed antinomico, l'immaginario di cui si sostanzia l'utopia cela peraltro tracce fortemente identitarie: sia il regno della fantasia che la purezza dell'idea gli sono in ultima analisi estranei. Dalla fantasia, di cui si diceva, l'utopia si differenzia in virtù dell'accennato, insofferente rapporto con la materia di un mondo sovrano che non riesce ad annetterla al pacificato scenario delle sue periferie. E ciò sebbene i territori dell'utopia e della fantasia non siano sempre facilmente delineabili, per l'attitudine della seconda a deporsi nella struttura narrativa della *fabula*. Più difficile ancora risulta ripartire "utopico" e "ideale", in virtù di una indubbia parentela simbolica, per la quale «l'Utopia ci dà la dimostrazione di quanto può produrre il principio fondamentale della deontologia platonica, vale a dire il principio secondo il quale la vera realtà è essenzialmente costituita dall'idea, essendo al contrario il reale nient'altro che una deviazione dalla perfezione della norma originaria»⁵. E tuttavia è necessario provare a tracciare una linea, ancorché non agevole, tra i due momenti. Il regno dell'idea in senso platonico, difatti, individua un luogo che non necessita di alcun mondo reale che la legittimi, la informi e ancor meno che la preceda. L'utopia, al contrario, parte dal reale ed è necessariamente in rapporto con quest'ultimo, seppur in senso – lo si è visto – critico e contraddittorio. Dove il mondo ideale è l'unica origine, il mondo dell'utopia è il regno di una nuova

⁴ «Ponendosi in alternativa al principe, l'utopia non entra mai in polemica diretta con lui [...] il suo oggetto non è il principe, ma l'oggetto del dominio del principe o il luogo del dominio del principe: la città, il territorio, i sudditi», *ivi*, p. 75, corsivi nel testo.

⁵ U. Dotti, in T. More, *Utopia*, (introd.), Feltrinelli, Milano 2016, p. 14.

origine, in cui risuona, nonostante tutto, la malinconica eco di un distacco. Dove l'idea statuisce un rapporto di trascendente supremazia verso il mondo, cui spetta l'obbligo etico della memoria di quella, l'utopia si pone come speranza, una speranza che è «in ultima analisi un affetto pratico, militante, che tiene alta la bandiera»⁶, resistente in quanto tale alle malie dell'anamnesi; un desiderare a partire da un'assenza e di progettare nel solco dell'assenza stessa.

Ma cosa accade se l'utopia devia dalla sua orbita genotipica di perfetta eccentricità rispetto all'esistente? Bisogna qui distinguere tra deviazione centrifuga e centripeta. La prima comporterebbe un allontanamento dal suo tracciato originario, inducendola a confondersi con la narrazione fantastica; al contrario, un suo avvicinamento alla massa del reale le riproporrebbe un confronto con l'esperienza pratica del potere. Di quest'ultima eventualità, sotto un particolare aspetto, ci occuperemo nel seguente paragrafo.

Il mondo ridestato: l'architetto e il fenotipo utopico

È nostra intenzione approfondire, seppur brevemente, il rapporto che intercorre tra architettura e utopia, con particolare attenzione a quel periodo di profonda ricollocazione culturale ed antropologica che va dal periodo tardo-medioevale al rinascimento. È qui necessaria una rapida ma rilevante precisazione: altro è l'analisi delle architetture descritte nei mondi utopici letterari, altro l'apporto di una visione ideale all'interno dei progetti urbanistici *reali*.

Nel primo caso l'immaginazione dei luoghi s'impone prevalentemente come la proiezione plastica di una precisa disposizione sapienziale. Si pensi, come esempio paradigmatico, alla *Civitas Solis* campanelliana: le sette cerchia di mura la circondano – ciascuna delle quali ha il nome di uno dei sette pianeti – sono istoriate nella parte interna, in modo da costituire una sorta di enciclopedia visiva per i solari, che imparano a leggere passeggiando attorno alle mura sin dalla più tenera età⁷. Ogni girone ospita un campo specifico della conoscenza, secondo un ritmo ascensionale tipico di un chiaro percorso dottrinale ed esoterico, scandendo i vari gradi dell'apprendimento (le scienze, le arti, la storia, la filosofia, le lingue, la religione) sino a giungere alla sommità del monte, dove il cielo della

⁶ E. Bloch, *Il principio speranza*, Garzanti, Milano 2005, p. 133.

⁷ «Dopo li tre anni li fanciulli imparano la lingua e l'alfabeto delle mura, camminando in quattro schiere; e quattro vecchi li guidano e insegnano...», T. Campanella, *La Città del Sole*, Artetetra, Capua 2018, p. 76.

conoscenza (il settimo) è rappresentato da un tempio (l'unico non recintato), che simboleggia al contempo il vertice dottrinale e sacrale della civiltà solare. Le cinte difensive appaiono qui a presidio di un sapere, ed al contempo a presidio del *potere* di questo sapere: sono edificate per difendere, e al contempo per educare. Si consideri, ancora, la città a pianta radiale descritta da Anton Francesco Doni nei *Mondi Celesti, terrestri et infernali degli Accademici pellegrini*, «fabricata in tondo perfettissimo a guisa d'una stella», i cui raggi sono costituiti da cento strade, ciascuna delle quali è controllata da un sacerdote, che partono da un tempio panottico in posizione centrale, per raggiungere il perimetro radiale che la circonda, e concludersi in altrettante porte di accesso⁸. Il rimando all'armonia cosmica dei corpi stellari sottolinea, anche in questo caso, una planimetria sapienziale destinata ad assicurare, nell'equidistanza di ciascun punto limite, la perfetta armonizzazione degli spazi secondo un modello strutturato su basi geometriche e razionali. A tal proposito Giulio Chiodi nota come siffatta struttura celi un ambivalente rapporto con una strategia di controllo – quella, appunto, dei sacerdoti – dai caratteri permanenti ed oppressivi, tanto da lasciare «sospeso il giudizio [...] se si tratti di utopia del potere e/o ideologia del potere, esasperazione del potere oppure anche del sapere»⁹. Quale che sia la forma conferita dall'intellettuale, è chiaro che la precisa conformazione architettonica dei mondi cui abbiamo accennato ha da fare esclusivamente con una volontà che non necessita di scendere a patti con i limiti della storia, della materia e della tecnica: la visione dei luoghi, la loro disposizione e la loro struttura si rivela in questi casi come l'edificazione di un luogo che rientra in un disegno eminentemente intellettuale.

Esiste tuttavia un passaggio successivo, dicevamo, che vede l'utopia combinarsi con le strutture e le forze con le quali essa, necessariamente si relaziona laddove ambisca a rientrare in dialogo con le forme della vita sensibile. Tale reticolato di combinazioni dà luogo ad un *secondo* livello dell'utopia,

⁸ «Questi peregrini ci menarono in una gran città, la quale era fabricata in tondo perfettissimo a guisa d'una stella. [...] Ecco che io ti segno un circolo: fa' conto che questo cerchio sieno le muraglie; e qui nel mezzo, dove io fo questo punto, sia un tempio alto, grande come è la Cupola di Fiorenza quattro o sei volte [...] Questo tempio aveva cento porte, le quali, tirate a linea, come fanno i raggi d'una stella, venivano diritti alle mura della città; la quale aveva similmente cento porte. Così venivano a essere ancora cento strade. Onde chi stava nel mezzo del tempio e si voltava tondo tondo, veniva a vedere in una sola volta tutta la città», A. F. Doni, *I Mondi Celesti, terrestri et infernali degli Accademici pellegrini*, in Carlo Cordiè (a cura di), *La letteratura italiana. Storia e testi. Opere di Pietro Aretino e Anton Francesco Doni*. Vol. 26.2, Ricciardi, Milano - Napoli 1976, p. 936. L'opera, che vide la luce per la prima volta nel 1552 a Venezia (il Doni vi lavorerà ancora, sino a licenziare una seconda edizione nel 1558) propone, attraverso il dialogo tra un Savio ed un Pazzo, un viaggio, sospeso tra sogno e realtà, nelle terre di un mondo immaginario.

⁹ G. M. Chiodi, *Tacito dissenso*, cit., p. 85.

che potremmo individuare come *fenotipico*, relativo cioè all'interazione di una data costruzione utopica con le trame del reale. La dimensione fenotipica dell'utopia ha da fare, essenzialmente, con la trasformazione del piano sapienziale nella possibilità della sua *effettiva messa in opera*. Tale svincolarsi dall'orbita eccentrica iniziale, tale riaffacciarsi ai luoghi "politici" del reale problematizza storicamente l'utopia, riportandola in contatto con la materia degli elementi e riabilitando esattamente quegli aspetti dai quali l'utopia ha inteso originariamente accomiarsi.

La figura dell'intellettuale è qui sostituita da quella dell'architetto, il cui progetto utopico consiste nell'immaginare una forma ideale da conferire ad uno spazio determinato. Le possibilità dell'architetto non sono tuttavia quelle del letterato, libero di pensare la disposizione dei luoghi in base a presupposti geometrico-matematici, speculativi o esoterici. L'immaginario dell'architetto, al contrario, dovrà misurarsi con le necessarie occorrenze di una *materia* che caratterizza, bene o male, il perimetro della sua utopia urbana. L'utopia dell'architetto sarà innanzitutto permeata da una cifra effettiva, di tipo tecnico: il suo immaginario sarà, dunque, necessariamente legato a valutazioni di tipo strutturale, ingegneristico. Sotto un secondo profilo, le forme del sapere architettonico finiscono per entrare necessariamente in contatto con una diversa forza, quella, tutta ideologica, che fa capo al *potere*. Anche il sovrano persegue difatti una sua utopia, che è quella di sottoporre quel medesimo spazio alla propria volontà di dominio e di controllo¹⁰. Il necessario rapporto tra architetto e sovrano colora l'immaginario del primo di una cifra tipicamente dialettica, sostanzialmente sconosciuta alla insulare "monoletticità" del libro di stampo utopico.

Materia fisica e tecnica dunque, ma anche materia storica, economica e politica: entro tali coordinate si muovono, distanziandosi dal piano tutto intellettuale della teorizzazione, i volumi dell'immaginario architettonico.

¹⁰ «L'architetto pensa la realizzazione dei suoi progetti sul territorio di dominio del principe, sul luogo del suo dominio. Il suo arco di azione politica va inevitabilmente dalla sottomissione alla sfida: la sua opera o è in funzione del principe o è in funzione di un modello che lo contraddice. È proprio la progettazione che fa nascere accanto alla città reale la città pensata [...] L'architetto è più facilmente il realizzatore delle istanze utopiche del principe, che non il suo contraddittore. In ogni caso l'architetto non può ignorare completamente il principe», *ivi*, pp. 80-81.

Volumi del sapere e controllo del potere: il sovrano e l'architetto

L'ideale di una armonizzazione degli spazi da conferire agli insediamenti urbani si combina sin dall'antichità con una riflessione sapienziale sull'ottimo governo. Si pensi, ad esempio, all'elaborazione della celebre "pianta a scacchiera" da parte di Ippodamo di Mileto (V secolo A. C.), colui che, secondo Aristotele, «inventò la ripartizione dello spazio delle città e tracciò e realizzò il piano del Pireo»¹¹. Le disposizioni urbanistiche dell'architetto milese, volte ad una razionalizzazione dello spazio secondo l'ormai celebre ripartizione quadrangolare derivante dall'intersezione dei tre assi longitudinali e perpendicolari, sono accompagnate da considerazioni riguardanti la struttura sociale e giuridica dei cittadini ateniesi, nell'ottica di una generale, simmetrica armonizzazione urbanistica e politica della vita della *polis*¹². Né tale aspirazione coinvolge esclusivamente la civiltà occidentale: grosso modo nello stesso periodo il *Kaogong ji*, illustre lavoro cinese sull'artigianato, le scienze e la tecnologia, suggerisce per la capitale dell'Impero una pianta quadrata (racchiusa da mura), cui si accede da dodici porte (tre per lato), sovrapposte col medesimo intreccio a scacchiera formato dalle strade interne¹³.

Durante l'alto medioevo la disposizione delle forme si caratterizza più come movimento trascendente verso dimore ultramondane al cospetto di una natura perniciosa e avversa che come apertura verso

¹¹ Aristotele, *Politica*, 1267a.

¹² Il giudizio generale di Aristotele sulle teorie di Ippodamo, che «pretendeva di essere esperto anche nella scienza della natura nel suo complesso e per primo tra quelli che non si occupavano di politica attiva si diede a trattare della costituzione migliore», appare invero poco lusinghiero. La ripartizione della società in tre classi (artigiani, agricoltori e guerrieri) e della terra (sacra, pubblica e privata) è minata da «disposizioni molto confuse». Infatti i cittadini «hanno tutti in comune la costituzione, ma gli agricoltori senza avere armi e gli artigiani senza avere né terra né armi, cosicché entrambi finiscono per diventare quasi schiavi dei guerrieri», i quali ultimi finiranno per occupare tutte le cariche politiche. Di conseguenza, se [gli agricoltori] non prendono parte al regime politico, come è possibile che siano ben disposti verso la costituzione?». Valutazione non migliore viene data alla proposta ippodamea di consentire ai giudici di definire la condanna indipendentemente dai capi d'accusa; in tal modo, obietta Aristotele, si finisce per «emettere un verdetto facendo distinzioni, mentre l'accusa è stata formulata in termini assoluti, e trasforma il giudice in un arbitro» (si veda sul punto Aristotele, *Politica*, 1267b 23 – 1268b).

¹³ La Città Celeste è circondata da cinte murarie a pianta quadrata, che si estendono per 9 *li* (il cosiddetto miglio cinese, che nel periodo della dinastia orientale *Zhou* equivaleva a circa 416 metri). Ciascun lato ospita tre porte, e da ciascuna porta partono tre strade, per un totale di nove grandi arterie longitudinali e nove latitudinali, che attraversano la città giungendo sino al palazzo imperiale, esposto a sud e situato esattamente al centro della pianta. Si noti la reiterazione del tre e dei suoi multipli, cui il taoismo e il confucianesimo riconoscono una forte valenza spirituale. La redazione del *Kaogong ji*, il "Libro degli artigiani", viene fatta risalire al cosiddetto "periodo delle primavere e degli autunni" (771-476 A. C.). Il testo fu ritenuto di un'importanza tale da confluire nello *Zhouli*, parte del "Libro dei tre riti" (assieme allo *Yili* e al *Liji*), inserito a sua volta nel canone confuciano.

uno spazio esteso da qualificare in maniera specifica. Peraltro, già verso la fine del periodo romanico le maestranze cistercensi avviano l'edificazione di monasteri ed abbazie le quali, richiamando la regolarità delle forme di una ultramondana Gerusalemme Celeste, presentano una trasposizione volumetrica di un ordine sapienziale di tipo religioso. A partire dall'XI secolo, nell'ambito di un rinnovato fervore culturale delle scienze della natura accompagnato dallo sviluppo di nuove tecniche ingegneristiche, si assiste ad una generale rivalutazione delle *artes mechanicae*, in grado di compendiare le ricerche delle discipline speculative ed esoteriche. È in questo periodo che la volontà di utilizzare lo spazio esteso ai fini di preciso progetto simbolico-politico diviene più evidente. Emblematico in tal senso è il programma edilizio perseguito da Federico II di Svevia nell'Italia meridionale della prima metà del XIII secolo. All'interno della gerarchia sapienziale federiciana la pratica di una vita attiva ed ingegnosa non è più considerata disonorevole al cospetto delle discipline speculative: Federico, egli stesso *artifex peritus*¹⁴, è determinato a dare «forma ad un progetto policentrico, di densità discontinua, in cui al suddito e allo straniero doveva essere possibile, comunque e ovunque, ravvisare la presenza del sovrano nel regno»¹⁵: è il potere che qui si serve del sapere architettonico, incidendo sull'immaginario dei sudditi attraverso un vero e proprio programma di *ermeneutica urbana della sovranità*.

Con Federico II la superficie non si limita quindi ad essere “assoggettata” al sovrano né si riduce ad elemento meramente “dispositivo” della sua egemonia gerarchica o militare, ma si presenta come un luogo in cui la concentrazione tra arti scientifiche e teoriche permette al potere di assumere inediti connotati immaginifici. Si pensi a Castel del Monte, edificato attorno al 1240 e caratterizzato dalla nota pianta a forma ottagonale. La trasposizione della cifra metrica (l'ottonario) nel suo omologo plastico (l'ottagono, appunto) permette di condensare simbolicamente, in un unico manufatto, le due differenti figure del cerchio e del quadrato, unendo la dimensione dinamica e ultramondana del primo alla figurazione antidinamica e tellurica del secondo¹⁶. Il castello, dall'enorme impatto visivo sulla

¹⁴ Il titolo di *artifex peritus* è richiamato, accanto a quelli di *super homines prudens, satis literatus, linguarum doctus*, in Riccobaldi Ferrariensis, *Historia imperatorum romanogermanicorum a Carlo Magno usque ad annum MCCXLVIII producta*, in *Federico II e l'arte del Duecento italiano*, vol. II, Congedo editore, Galatina 1980, p. 260.

¹⁵ A. Cesaro, *Il sovrano demiurgo*, Artetetra Edizioni, Capua 2020, p. 86.

¹⁶ «La figura ottagonale è riprodotta nelle torri quasi per *spontanea gemmazione*, gli indubbi nessi del monumento con l'astronomia, la *sintesi*, per così dire, *simbolica* dell'affascinante complesso monumentale (che lo rendono una sorta di *Sancta Sanctorum* laico), non possono che spingerci, da un lato, a richiamare alla mente i contenuti innovativi del *Liber*

popolazione, con il fatto della sua mera presenza, di far leva su una permanente, ambivalente carica di straniamento-sottomissione (è il popolo ad ammirare il castello, o è al contrario quest'ultimo a tenere il primo sotto osservazione?), capace di tenere avvinti i sudditi all'interno un perimetro simbolico che si identifica e si risolve, a sua volta, nell'apicale figura dal sovrano. La dubbia destinazione del castello, che non fu mai abitata dall'imperatore, non fa che accrescerne la valenza simbolica.

Ciò che preme mettere in luce è questo senso di una rinascita che, proprio a partire dal XIII secolo, permette di ricalibrare l'ormai secolare condizione di abbandono ad un'utopia celeste di tipo totalmente religioso¹⁷, caratteristica di un sapere la cui cifra monastica testimonia una forte chiusura verso il mondo terreno, in una nuova, fiduciosa apertura nei confronti di quello stesso mondo.

È ad ogni modo durante il periodo rinascimentale che tali aspetti giungono ad una completa maturazione. La coscienza di una edificazione che richiami l'intrinseca razionalità della natura è racchiusa nella filosofia edificatoria di uno dei più illustri architetti del Rinascimento, Leon Battista Alberti:

Architetto io chiamerò colui, il quale saprà con certa, e meravigliosa ragione, sì con la mente, e con lo animo divisare; sì con la opera recare a fine tutte quelle cose, le quali mediante movimenti di pesi, congiungimenti, e ammassamenti di corpi, li possono con gran dignità accomodare benissimo allo uso degli huomini¹⁸

È lo studio della natura – la cui imitazione indica, per Alberti, il fine di un'altra disciplina plastica, la scultura – ad assicurare proporzione, regola e relazione delle parti anche in ambito architettonico. La natura è custode di una sua ideale geometria, la quale, trasposta sul piano fisico, garantisce una precisa cadenza ritmica al dimensionamento delle masse. Si pensi alla facciata della chiesa fiorentina di Santa

abaci, della *Practica geometriae* e del *Liber quadratorum* di Leonardo Fibonacci, dall'altro, a ritenere che tali aspetti riflettono, meglio di un ritratto, la personalità del suo autore, *materializzando e sintetizzando* il credo politico, la vitalità culturale e l'appassionata ricerca filosofica che ne ha segnato tutta l'esistenza», ivi, p. 13 (corsivi nel testo).

¹⁷ Secondo Chiodi il pensiero utopico è strutturalmente laico ed immanentizzato, necessitando per sua natura di uno spazio ideale ed immaginario che, nel pensiero cristiano, «è già occupato dal sopramondo divino». Di tale lezione siamo consapevoli e la facciamo nostra, limitandoci ad utilizzare l'espressione "utopia celeste" con accezione meramente "topografica".

¹⁸ L. B. Alberti, *Della architettura della pittura e della statua*, trad. dal latino di Cosimo Bartoli, nuova ed., Istituto delle scienze, Bologna 1792, proemio, p. 1.

Maria Novella, il cui intervento – operato sulla precedente, parziale struttura gotica trecentesca – è leggibile, secondo una riflessione ormai celebre di Rudolf Wittkower, attraverso una progressione armonica di tipo musicale:

l'intera facciata di Santa Maria Novella si iscrive esattamente in un quadrato. Un quadrato minore, il cui lato è la metà di quello maggiore, definisce il rapporto fra i due piani. L'ordine inferiore può essere diviso in due di tali quadrati, mentre uno, identico, circonda il piano superiore. In altre parole, l'intero edificio sta rispetto alle sue parti principali nel rapporto di uno a due, vale a dire nella relazione musicale dell'ottava, e questa proporzione si ripete nel rapporto tra la larghezza del piano superiore e quella dell'inferiore¹⁹

L'architettura rinascimentale condivide dunque con i caratteri delle coeve utopie erudite l'attrazione per una figurazione 'ritmica' delle forme e dei volumi, trasponendola però nei luoghi della materia. Rispetto alle intenzioni dell'intellettuale puro, il rapporto tra "tempo ideale" e "spazio ideale" prefigurato dall'architetto risulta in un certo senso capovolto: non è più quello a forzare questo all'interno di una dimensione tutta sapienziale, ma è quest'ultimo a condizionare il primo, in virtù di una proiezione necessariamente plastica ed operativa dell'idea edificatoria. I propositi dell'architetto si incrociano con quelli del signore, la cui capacità di dominio – ancor più che nel medioevo – si dispone anche attraverso la valenza simbolica delle opere artistiche e architettoniche da lui commissionate. Ne consegue, come già accennato, una diversa postura sociale dell'utopia dell'architetto, la cui *ars eloquendi* si differenzia nettamente da quella, solipsistica e non di rado malinconica – abbiamo prima parlato di "monoletticità" – dell'intellettuale²⁰. Si pensi ancora all'Alberti e al suo *De re Edificatoria*, scritto intorno al 1450. Il testo – che richiama, nella ripartizione in dieci libri, l'eguale struttura del vitruviano *De Architectura* –, non si limita ad una rappresentazione delle tecniche costruttive, ma ambisce a definire i canoni universali del bello architettonico e di esporli ad un uditorio che include, necessariamente, il Signore come fruitore qualificato. Tale

¹⁹ R. Wittkower, *Principi architettonici nell'età dell'umanesimo*, Einaudi,

²⁰ Il fine del testo dell'Alberti è «quello di stabilire i fondamenti obiettivi di un linguaggio capace di riassorbire le esperienze divergenti maturate nei singoli centri culturali, cogliendone i fattori di unità. D'altra parte, come ha scritto Argan [...], il suo interesse «arriva più in là della struttura, giunge alla bella frase architettonica, a quell'ornata sonorità della parola costruttiva che si esprime nella bellezza e soprattutto nella pertinenza della decorazione», P. Portoghesi, in L. B. Alberti, *De re aedificatoria* (introd.), Il Polifilo, Milano 1966, p. XV.

esigenza esplicativa, tale attenzione al linguaggio è il segno di una consapevolezza ben precisa, quella di dover tradurre il proprio ideale in forme non solo recepibili ma anche gradite al potere. L'utopia architettonica rinascimentale consta allora di una *duplice* matrice tecnica; alla prima, attinente ai principi universali che sovrintendono l'*ars aedificandi*, si aggiunge la seconda, di natura retorica, in grado di tradurre quei medesimi principi in una trattatistica eloquente ed affabulatoria. Dal canto suo il potere politico, forte della *propria* utopia, sceglierà di concedere all'architetto facoltà più o meno ampie di esercizio, in base ai suoi scopi e alle sue possibilità economiche. Un dialogo, quello tra architetto e signore, che continuerà sino al Settecento, per colorarsi quindi, nel secolo immediatamente successivo, di venature segnatamente ideologiche, con le strutture abitative elaborate nell'ambito del cosiddetto "socialismo utopico" da Robert Owen e Charles Fourier.

Bibliografia

Alberti, Leon Battista: *De re aedificatoria* (introd.), Il Polifilo, Milano 1966

Aristotele: *Politica*, Libro II, a cura di Federica Pezzoli e Michele Curnis, L'Erma di Bretschneider, Roma 2012.

Benevolo, Leonardo: *Le origini dell'urbanistica moderna*, Laterza, Roma-Bari 2001.

Benevolo, Leonardo: *La fine della città*, Laterza, Roma-Bari 2011.

Romanini, A. M. (a cura di): *Federico II e l'arte del Duecento italiano*, vol. II, Congedo editore, Galatina 1981.

Chiodi, Giulio Maria: *Tacito Dissenso*, Giappichelli, Torino 1990.

Chiodi, Giulio Maria: *Immaginario paranoide e potere. Spunti per una riflessione* in AA. VV., in *Masse, potere e paranoia, Società, Mutamento, Politica*, "Rivista italiana di sociologia", Vol. 3 No. 6, Firenze 2012.

Cesaro, Antimo: *Il sovrano demiurgo. Federico II, ideologia e simbolica del potere*, 2° ed., Artetetra Edizioni, Capua 2020.

Cioran, Emil: *Storia e utopia*, 5° ed., Adelphi, Milano 1982.

Cordiè, Carlo (a cura di): *La letteratura italiana, storia e testi. Opere di Pietro Aretino e Anton Francesco Doni*. Vol. 26.2, Ricciardi, Napoli 1976.

Da Vinci, Leonardo: *Scritti*, Istituto Editoriale Italiano, Milano 1929.

Lana, Italo: *L'utopia di Ippodamo di Mileto*, in Id., *Studi sul pensiero politico classico*, Napoli 1973, pp. 107-137.

Manheim, Karl: *Ideologia e utopia*, Il Mulino, Bologna 1994.

Moro, Tommaso: *L'utopia o la migliore forma di repubblica*, Laterza, Roma-Bari 2005.

Mumford, Lewis: *Storia dell'utopia*, Feltrinelli, Milano 2017.

Viollet-le-Duc: Eugène, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Bance et Morel, Parigi 1854-1858.



Sesto San Giovanni (MI)
via Monfalcone, 17/19



& Ass. AlboVersorio Edizioni
Senago (MI)
via Martiri di Belfiore, 11

© Metabasis.it, rivista semestrale di filosofia e comunicazione.
Autorizzazione del Tribunale di Varese n. 893 del 23/02/2006.
ISSN 1828-1567



Quest'opera è stata rilasciata sotto la licenza Creative Commons Attribuzione-NonCommerciale-NoOpereDerivate 2.5 Italy. Per leggere una copia della licenza visita il sito web <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/> o spedisci una lettera a Creative Commons, 559 Nathan Abbott Way, Stanford, California 94305, USA.