



discipline empiriche, con attitudine alla proprietà combinatoria. La *venustas* come “struttura” allude altresì alla capacità di “dare struttura” alla materia attraverso la forma, con dispositivi trasmissibili e descrivibili in termini logico- astratti e storico-culturali.

La struttura, nel progetto architettonico, è il risultato di un processo di attribuzione di ruolo a determinati elementi, come complesso di regole assunte da elementi tra loro simili o diversi. Questa procedura vitruviano-palladiana codifica gli elementi del progetto come racconto logico- astratto. Non diversamente dalla ricetta gastronomica, essa ha per obiettivo la ri-creazione o modifica di un prodotto, in modo controllato e consapevole. Dal razionalismo rinascimentale alla rivoluzione illuminista, l'esigenza di ri-formulare l'architettura secondo leggi naturali, si esprime come mimesi biomorfica, riconoscendo alla materia un assetto formale e funzionale organizzato, architettonico, *latu sensu*.

Nell'architettura novecentesca si può rintracciare



la linea ininterrotta di creazioni ispirate all'osservazione scientifico-naturale: opere espresse dallo strutturalismo di Maillart e Michelucci, che trovano ragione nell'antroposofia steineriana o nella sperimentazione statico-figurativa di Gaudi. A questa famiglia di forme e concezioni spaziali appartengono tanto gli organicismi di Aalto e Saarinen quanto la “narrazione” di Utzon a Sydney. La lettura del processo compositivo dell'architettura è dunque capacità di dare forma alle cose a partire dagli assetti e stratificazioni della geologia terrestre. Questo approccio ripercorre le radici culturali dell'analogia isomorfa espressionista che si rinnova nella tradizione sapienziale di R. Schwarz. Tale processo razionale contiene, parimenti, premesse ed esiti nelle sperimentazioni visionarie, dall'arte orientale al gotico, dall'Espressionismo di Häring al modernismo catalano. Le inquietudini formali di F. Hundertwasser o I. Makovecz, sono espressioni estreme di un catalogo di architetture animate che trovano nel complesso valenciano di Calatrava la versione tecnologica più aggiornata. Tale ricerca – recentemente identificata in Gehry o Hadid – è esemplificata dalle opere di Buckminster Fuller, Frei Otto e dalle distillazioni geometrico- astratte di E. Heerich.

Strutturare la bellezza dunque, è volontà espressa nei percorsi apparentemente tecnico-funzionali della sostenibilità. L'annullamento della materialità dell'involucro, svincolato dalle strutture statiche degli edifici, supera l'*inventio* manierista. La natura, ridotta a dispositivo tecnologico di controllo microclimatico, è l'*escamotage* per aggirare le “scelte estetiche” nella composizione di facciate, ridotte a mera funzionalità prestazionale. Per contro, l'osservazione scientifico- astratta della forma architettonica - da Leonardo alla rivoluzione cibernetica - si sposta dallo spazio euclideo a quello non-euclideo, indagando i concetti di virtualità e mutazione. Come l'acqua, la materia rimane determinata nelle componenti chimiche, ma si organizza diversamente in quelle fisiche. L'analogia è strumentale per introdurre, col dibattito di Z. Bauman sulla modernità liquida, l'attitudine dell'architettura topologica alla descrizione di paradigmi statico-spaziali indefiniti.

La struttura della bellezza architettonica si comples-

sifica e sottrae al diktat vitruviano, sottoposta a opzioni in continua trasformazione. Il rapporto forma-struttura appare superato dalla terza polarità, la materialità fisica, che condiziona la capacità di comunicare, percepire e fruire l'“oggetto architettonico”. In tale prospettiva anche termini tecnologici – involucri performanti, prestazioni normalizzate - indicano il dischiudersi di dimensioni spazio-temporali aperte all'esperienza tattile-olfattivo-sonora, che sospingono la “dittatura dello sguardo” a ruoli marginali. Il ricorso insistito al termine “texture” conferma l'interesse alla vocazione “mercuriale” di materiali innovativi o all'uso innovativo di quelli tradizionali. La materia supera l'illusionistica ricerca degli “effetti”, per sondare dimensioni emotive profonde. Materiali cangianti e interattivi, schermi colorati, traslucidi o traforati, usati nelle facciate come dispositivi tecnologici ed estetici, trasformano/deformano la percezione di un “oggetto” architettonico assimilato alla categoria dell'industrial design. Tendenze recenti testimoniano l'agnostica rinuncia al disegno dell'involucro stesso per ricercare artifici illuminotecnici (Herzog, De Meuron) che trovano in Mendelsohn il più illustre antesignano.

A.M.

**S**ublime. *Dal lat. sublimis, composto di sub, “sotto” e limen, “soglia”: propr. “che giunge fin sotto la soglia più alta”. La manifestazione del bello e del grande, nel suo più alto grado. In estetica il sublime, concetto elaborato in ambiente neoplatonico tra il I e il II secolo a.C. (la trattazione più antica è contenuta nell'opera *περί ὑψους*, nota anche come *Anonimo del Sublime*, o come *Pseudo-Longino*) allo scopo di definire la proprietà dell'arte di indurre, per le sue connotazioni di mistero e ineffabilità, a uno stato di estasi, e poi ripreso nei secoli XVIII e XIX per sottolineare, con varie interpretazioni [...] la capacità dell'arte, in conflitto con la razionalità, di dare consapevolezza dell'infinità e della potenza irresistibile della natura.*

Enciclopedia Italiana Treccani



**La passione causata da ciò che è grande in natura è lo stupore, quello stato d'animo in cui, ogni moto sospeso, regna un certo grado di orrore. (...) Di qui nasce il grande potere del sublime, che, lungi dall'essere prodotto dei nostri ragionamenti, li previene e ci spinge innanzi con una forza irresistibile**

**Edmund Burke**

Nel celebre trattato "Del Sublime" del I secolo d.C., lo Pseudo-Longino utilizza per la prima volta il termine per riferirsi a quelle grandi e nobili passioni che l'arte è capace di suscitare sia nell'animo dell'autore che del fruitore dell'opera. Quando torna a diffondersi nell'ambito dell'estetica del Settecento - grazie soprattutto all'*Inchiesta filosofica sul Bello e il Sublime* (1757) di Edmund Burke e alla *Critica del Giudizio* (1790) di Immanuel Kant - il sublime assume un significato molto diverso, associato stavolta a quel piacere intriso di terrore - che Burke definisce *delight*, differenziandolo dal piacere tranquillo e "contemplativo" del *bello* (*pleasure*) - che l'uomo prova di fronte a quelle manifestazioni della natura che lo sovrastano in termini di scala o di intensità; un'accezione, questa, che si rafforza ulteriormente in epoca romantica. In tal senso, il sublime in senso filosofico è quindi qualcosa che va oltre il bello, che allo stesso tempo attrae l'uomo e lo inquieta, quasi ponendolo sulla soglia di un abisso.

Nella teoria dell'architettura contemporanea, al-

l'idea di sublime si riferisce tra gli altri Peter Eisenman, per mettere in dubbio la concezione rinascimentale della bellezza come *concinnitas* e proporzione: «la nozione di casa, o di una qualsiasi forma di occupazione dello spazio, richiede una forma più complessa del bello, una forma che contenga anche il brutto, o una razionalità che contenga l'irrazionale» (Eisenman 1988). È proprio quest'idea del contenere a rappresentare una rottura rispetto a una concezione tradizionale dell'architettura fondata sulla semplice conciliazione tra coppie oppostive (come interno/esterno, pieno/vuoto): in tal senso, il sublime reintroduce nella nostra relazione con lo spazio «l'esperienza di un'alterità, di una negatività non addomesticata, di un altrove, rimosso ed escluso, che riappare improvvisamente nell'esteriorità - come frattura-divisione o raddoppio-pluralità - annidata ormai nella medesima soggettività» (Gregory 2011). Per questo motivo Eisenman insiste sull'idea di spazio ripiegato, che sia ambigualmente interno ed esterno, pieno e vuoto, e che si situi così oltre lo sguardo razionalizzante (Eisenman 1992); lo stesso concetto di "piega", proposto inizialmente da Gilles Deleuze nei suoi studi sul Barocco (1988), è utilizzato di recente anche da Vidler (2002) in una riflessione sul morphing architettonico di Greg Lynn. In generale il sublime - che ha al suo interno quella dimensione dell'incerto, dell'indicibile, del "non presente" che, repressa nel bello convenzionale, «si avvicina al terrificante» (Eisenman 1988) - co-



stituisce uno dei principali termini di riferimento per quelle ricerche progettuali che tendono ad «affrancare l'architettura dalle "luminose ragioni" dell'armonia, dai rigori tecnici, statici e funzionali» con l'obiettivo di «esprimere l'inesprimibile, la "crisi", se non lo scacco, della ragione davanti all'imprevedibile» (Gregory 2011).

Recentemente Massimiliano Fuksas parla di caos sublime per descrivere la bellezza complessa e caotica della megalopoli contemporanea, «risolta senza la presunzione di un urbanista-guaritore che arriva e decide di adottare un piano, di imporre un ordine che rischia sempre di aggiungere disordine al disordine» (Fuksas 2001); diversa, se non diametralmente opposta, è la posizione di Vittorio Gregotti, per cui l'unica forma di sublime è oggi costituita - non solo in campo architettonico - «dall'ipertecnologico (una sorta di "tecnosublime") e dalla liquefazione delle specificità», in un mondo dominato dal Dio denaro in cui «l'estetica del "bello irricognoscibile" è divenuta la più grande alleata del mercato (v. *mercato e bellezza*) della competizione e della mistica dei consumatori» (Gregotti 2013).

**E.R.R.**

**S**uono / **R**umore.

*Comunemente si tende a collegare la parola suono a qualcosa di piacevole e la parola rumore a qualcosa di fastidioso, ma questa differenza (v. differenza/diversità/variazione) è piuttosto soggettiva; mentre dal punto di vista fisico un suono è prodotto da oscillazioni rapide e regolari, invece un rumore da vibrazioni discontinue e casuali.*

[www.differenzatra.it](http://www.differenzatra.it)

