

Elvio Manganaro Linguaggio e astrazione

Abstract

C'è un punto dove formazione dell'architetto e del fanciullo si incontrano. È un punto mai messo in dubbio dalla critica e tiene insieme Froebel e Bauhaus: la concorrenza di questi due momenti nella costruzione di quello che chiamiamo linguaggio della modernità appare evidente. Ciò di cui qui si vuole provare a ragionare è come la funzione pedagogica e progressiva di tale convergenza, che ha il suo punto di stazione privilegiato nell'astrazione geometrica ma il suo fine nell'azione progettuale e educativa, abbia finito con il rimuovere la componente spirituale propria dell'astrazione. In altre parole è come se il processo combinatorio di tipo linguistico avesse reciso il portato mistico dell'astrazione. Queste considerazioni si intrecciano con la questione del linguaggio intesa in senso lato, speculativo, figurativo, verbale, ma anche sociale e danno ragione del perché occuparsi di linguaggio in un numero dedicato alle relazioni tra scuola e architettura.

Parole Chiave

Linguaggio — Astrazione — Processo combinatorio — Mistico

«L'uomo parla all'uomo del sovrumano: è questo il linguaggio dell'arte»
Vasilij Kandinskij

«Vi fu un tempo in cui il linguaggio cessò di collegare le parole le une alle altre secondo rapporti semplici e diventò uno strumento così delicato che ne venne vietato l'uso alla maggior parte degli uomini»

Maurice Blanchot

1.

È il linguaggio il grande assente in questi anni di rinnovato interesse per la scuola. È il linguaggio, se si pensa al ruolo che esso ha avuto nelle riflessioni di don Milani e Tullio De Mauro (Roghi 2017). Eppure, come racconta la cronaca, è sufficiente che due bambini egiziani di una scuola elementare milanese accomodino alla meglio un vocabolario arabo per la loro maestra Antonella¹ e ci ritroviamo nel punto esatto dove avevamo lasciato la *Lettera a una professoressa* e le *Dieci tesi per l'educazione linguistica democratica*: là dove «i limiti del mio linguaggio significano i limiti del mio mondo».

Questo però è Wittgenstein (1964, § 5.6) e forse non è un caso che la prima edizione della *Storia linguistica dell'Italia unita* di De Mauro, che è il tentativo di provare a indagare le relazioni esistenti in Italia tra reddito, scolarità e lingua, porti in calce proprio una citazione del filosofo austriaco. Una citazione molto nota, tratta dalle *Ricerche filosofiche*, in cui estensione di linguaggio e vita coincidono e la lingua si presenta come processo in continua evoluzione, non dissimile da una città dove a tessuti antichi si affiancano nuove conurbazioni.

Questa coincidenza di linguaggio e vita è anche all'origine dell'uso di classe che della lingua faceva don Lorenzo Milani.

Occuparsi di lingua significa fare politica e a Barbiana se da un lato si cercava di difendere, attraverso la lingua, una cultura contadina che il progresso andava cancellando, dall'altro don Milani conduceva una battaglia durissima contro i «padroni della lingua», contro le parole che «suppongono cultura precedente» (Milani 1967, p. 195) e che sono lo strumento affinché i Pierini *del dottore* sempre abbiano la meglio su migliaia di *Gianni*.

2.

Io su questa dimensione sociale e progressiva e transitiva del linguaggio non ho molto da aggiungere; resta la nostalgia per un tempo in cui sembrava possibile agire sulla lingua per cambiare i rapporti di forza.

Invece preferisco tornare a Wittgenstein, che anche, come tutti sanno, ha avuto una parentesi come insegnante di scuola elementare. Però preferisco tornare non tanto al Wittgenstein delle *Ricerche*, quello dei giochi linguistici, campione involontario della filosofia analitica angloamericana e precursore del postmoderno, quanto a quello del *Tractatus*, che poi è il solo testo, insieme a un Dizionario per le scuole elementari, che l'autore abbia licenziato in vita.

Nel *Tractatus* lo sforzo di sovrapporre la struttura logica del linguaggio alla realtà, con modalità che Wittgenstein riteneva definitive, altro non fa che descrivere i limiti della struttura linguistica medesima, mostrando proprio ciò che a quella armatura sfugge, ciò che il linguaggio non può *dire* e di fronte a cui la logica proposizionale è costretta a tacere, ovvero ciò che Wittgenstein chiama il Mistico.

È questo Wittgenstein «mistico, esteta, staliniano della spiritualità», secondo Alain Badiou (2018), che qui interessa. Tutta la costruzione di Wittgenstein sottende un approccio estetico, *arci-estetico*. In questo estetica e etica non sono diversi. Estetica e etica si inverano nell'atto, che non appartiene al linguaggio, ma è il solo modo attraverso cui un valore si mostra, il senso del mondo non si può dire, si può solo mostrare.

Su questa strada però linguaggio da una parte ed estetica e etica dall'altra sono destinati a non incontrarsi. L'aver relegato estetica ed etica alla dimensione trascendentale comporta di fatto la loro esclusione dall'ambito del linguaggio. Così almeno nel *Tractatus*.

Eppure, se prendiamo il caso della tautologia, che – dice Wittgenstein – è una forma logica proposizionale senza senso, di cui non può essere appurata la veridicità, che invece appartiene al mondo, ebbene, proprio in questa forma limite il linguaggio, mostrandosi in termini riflessivi, scivola inevitabilmente verso territori estetici.

In altre parole, se il linguaggio può *dire* la realtà non può dire se stesso, ma può solo mostrarsi, ed è solo quando il linguaggio riflette se stesso, esibendo la propria struttura, che accede a quei «paradigmi artistici della mostrazione pura» (Ibidem, p. 22) che poi è anche accesso alla vita mistica, in quanto «etica ed estetica son uno» (Wittgenstein 1975, § 6.421).

Dunque la forza della tautologia è quella di non essere legata ai commerci del mondo e questo lo avevano capito sia Wittgenstein che Mallarmé, dice Stefano Agosti².

Tenere insieme Wittgenstein e Mallarmé, poi, non è operazione esotica. Ancora Badiou rintraccia un'omologia formale tra il *Tractatus* e il celebre *Un coup de dés jamais...* una prossimità resa evidente da una sintassi «massiva» e uno «spiegamento affermativo e gerarchizzato» che nel momento in cui esibisce, in tutta la sua perentorietà aforistica, la struttura logico-linguistica del mondo, anche allude ad un suo superamento, la mostra come inessenziale, in quanto essenziale è solo l'atto (Badiou 2018, p. 65).

**Fig. 1**

Vasilij Kandinskij, *Nel cerchio*, 1911, collezione privata, Parigi.

3.

Adesso, se si fa leva sulla riflessività del linguaggio non è difficile arrivare alle avanguardie astratte di inizio secolo. Già Giuseppe Di Giacomo (1989, 1999) aveva indicato questa via. In fondo è proprio quando il linguaggio smette di rappresentare altro da sé che entriamo propriamente nei territori dell'astrazione. Vi ci si può entrare o attraverso il colore (Kandinskij) o la figura (Malevič) o la struttura grammaticale (Mondrian). Però da questo corno, comunque, vi entriamo percorrendo una *linea analitica*, se riesco a spiegarmi. E uso apposta l'espressione *linea analitica*, perché Filiberto Menna (1975) queste cose le dice molto bene ed è proprio lungo questa via non oggettiva e aniconica che il linguaggio ridotto a unità elementari, non significanti, esibisce se stesso come struttura formale autonoma.

Greenberg, Barr e la scuola formalista americana muovono proprio da questo azzeramento semantico. Per Greenberg anche la pittura e scultura d'avanguardia, non diversamente dall'architettura funzionalista e dalla macchina, possono realizzarsi solo «in quello che fanno», esse si esauriscono nella sensazione visiva prodotta dalla loro struttura formale. Dietro una pittura astratta non c'è altro³.

Eppure, qualche anno prima della *linea analitica*, lo stesso Menna (1982) aveva dovuto ammettere un'*ipotesi metafisica dell'arte astratta*, dove la componente analitica e processuale di derivazione purovisibilista, che pure è presente nei campioni dell'astrattismo ed è alla base del formalismo alla Greenberg, trova il suo contrappunto in una tensione al *Geistige*, al mistico, che prescinde dal processo formale e invece ha la sua origine nella cultura simbolista. Cultura simbolista che proprio l'astrattismo riscatterà dai decadentismi, offrendo l'unica alternativa praticabile al logoramento estetico di un repertorio di immagini archetipiche da cui il simbolismo non riusciva a uscire, ricorda Albino Galvano (1988, pp. 71-90; 111-133).

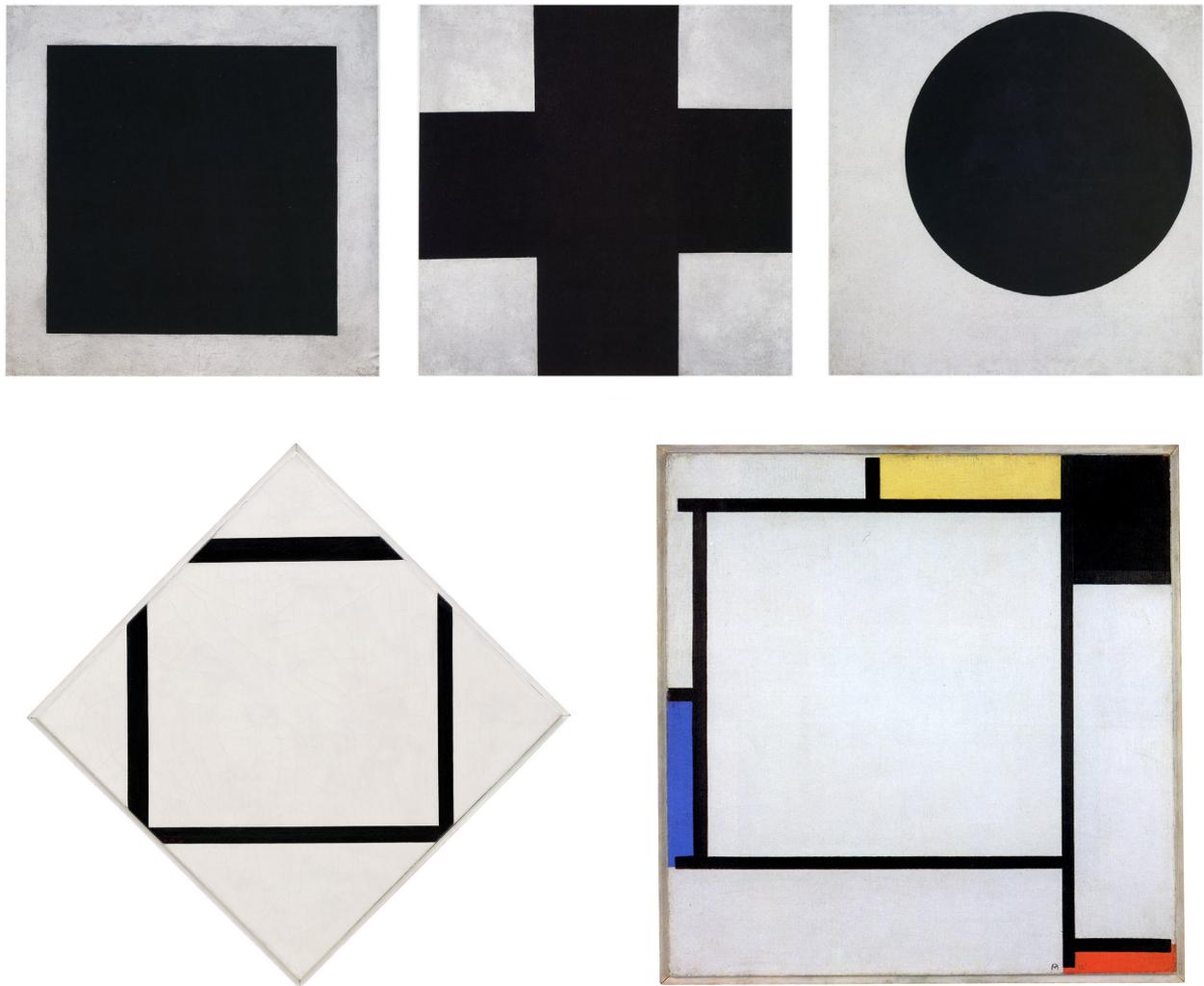


Fig. 2
Kazimir Malevič, *Quadrato nero*, *Cerchio Nero*, *Croce Nera*, 1923, Museo di Stato Russo, San Pietroburgo.

Fig. 3
Piet Mondrian, *Composition 1A*, *Lozenge with Four Lines*, 1930; *Composition (Tableau) 2*, 1922, The Solomon R. Guggenheim Museum, New York; da Rosalind Krauss, *Grids*, in «October», Vol. 9, Summer 1979.

Per dirla altrimenti, l'arte astratta non nasce in maniera esclusiva dal processo di astrazione mentale applicato alla natura – giungendo all'autonomia dei propri mezzi secondo la strada indicata da Cézanne e dal cubismo –, ma da «un bisogno di Assoluto, che non può essere soddisfatto se non rinunciando alle apparenze fenomeniche» (Menna 1982, p. 43).

Ora, prendere l'arte astratta dal corno spirituale, invece che da quello analitico, significa che, proprio in ragione di tale riduzionismo non oggettivo, è possibile guadagnare livelli più profondi di significazione, trascendenti, come vorrebbe Tuchman (1986), e anche questo percorso è storiograficamente legittimo.

Kandinskij pubblica *Lo spirituale nell'arte* nel 1910, e se pochi anni dopo il Quadrato nero di Malevič annienterà definitivamente il linguaggio, dichiarando l'impossibilità di rappresentare il mondo, è lo statuto di varco verso la dimensione sacra a doversi leggere dietro il suo apparente nichilismo. L'equiparazione del Quadrato nero con l'icona della tradizione ortodossa non è un fatto interpretativo, è ciò che sostanzia la ricerca suprematista da subito, dal 1915 e la differenza da quella costruttivista dei Tatlin. Anche per quanto riguarda Mondrian, la cui ragione analitica sembrerebbe aliena da pulsioni irrazionali, sono da mettere in conto radici profonde che attingono a livello di spiritualismo teosofico.

Così è pure nel ritardo con cui l'Italia giunge all'astrattismo: è l'afflato spirituale a tenere insieme, seppur nelle differenze, Evola, Belli e Ciliberti.

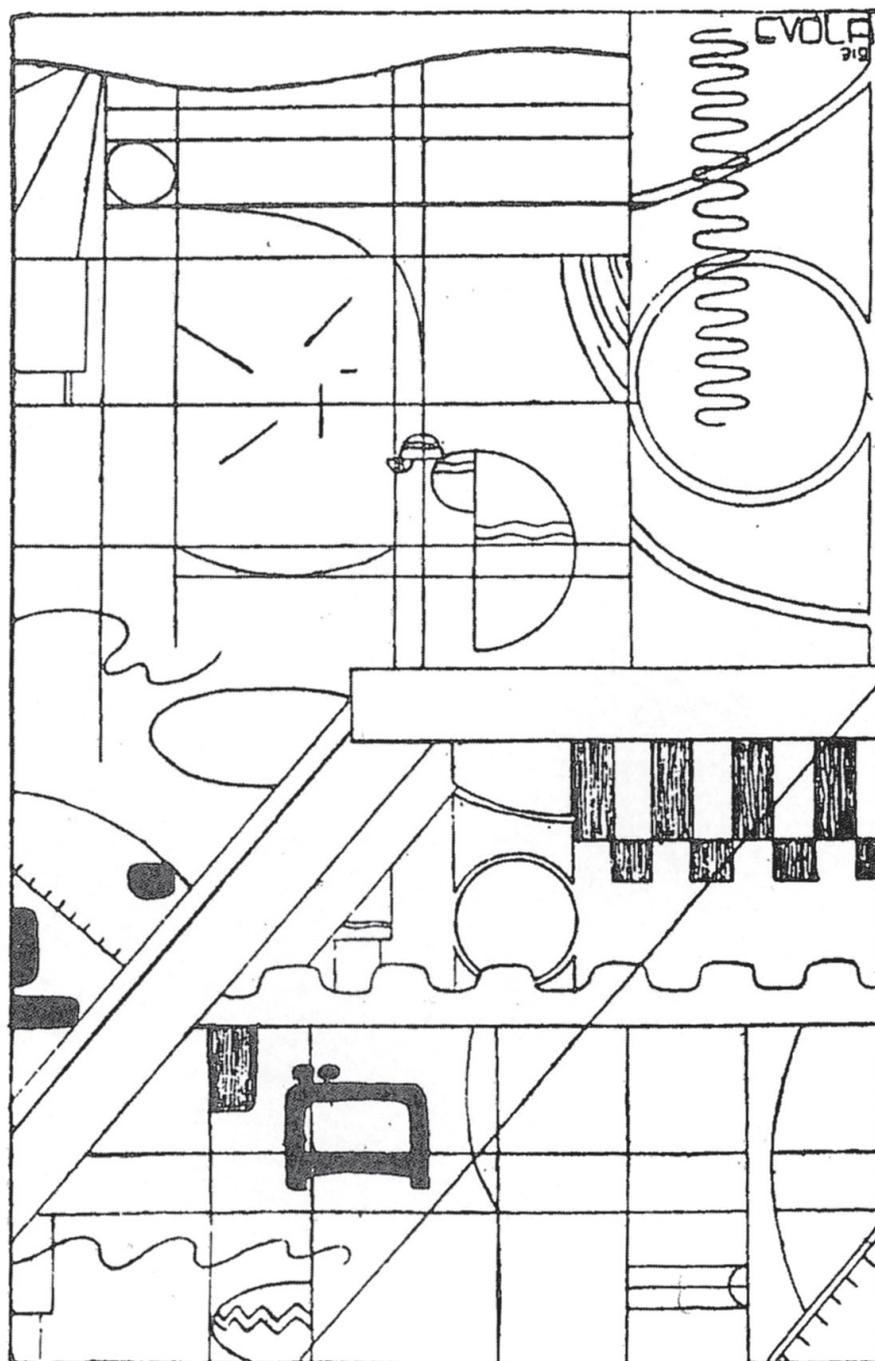
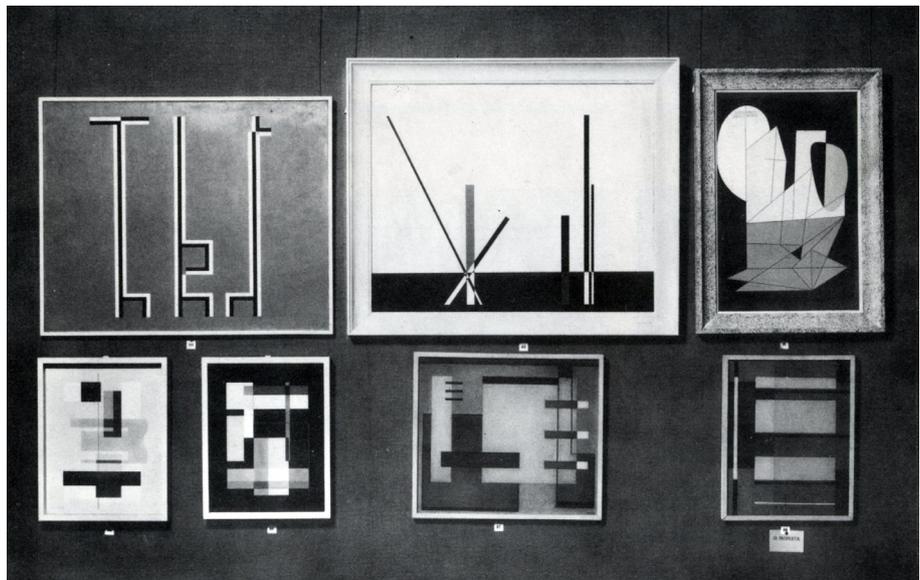


Fig. 4
Julius Evola, *Composizione n. 3*,
1919; dal fascicolo Julius Evola,
Arte Astratta, Roma 1920.

E se in Evola, almeno l'Evola dadaista del piccolo quaderno *Arte astratta* (1920), quello dell'*astrattismo mistico*, la rinuncia a ogni contenuto del mezzo espressivo in favore delle possibilità astratte ha contorni alchemici (Valento 1984) ed esoterici ed è la via per raggiungere uno stato superiore dell'essere, non diverso da quello perseguito da mistici e veggenti, in Carlo Belli istanze analitiche e razionali di derivazione purovisibilistica si innestano sullo spiritualismo radicale di Rosmini. L'arte, essendo espressione dello spirito, nulla c'entra con il mondo e sarà astratta in quanto è rivelazione di Dio e Dio è un concetto innato nell'uomo. In *Kn* (1930), che a ragione Kandinskij definisce il "vangelo dell'arte astratta", professione di fede estetica e religiosa coincidono.

Non diversamente per il *primordialismo* di Franco Ciliberti, dove per primordio dobbiamo intendere una dimensione sospesa tra il mitico e lo spirituale, che riguarda la «nostra comunione con l'infinito» (Ciliberti 2003, p. 69) e va ricercata nell'origine dell'atto creativo.

**Fig. 5**

Parete dedicata agli astrattisti alla III Quadriennale di Roma, 1939, in alto Osvaldo Licini e Atanasio Soldati, in basso Mario Radice e Manlio Rho.

Ai fini del nostro discorso ha forse senso ricordare che Ciliberti a Roma, studente di storia delle religioni, frequentava personalità come Raffaele Pettazoni, Ernesto Buonaiuti, Giuseppe Tucci, studiosi di spiritualismo e religioni orientali – Tucci, come peraltro lo stesso Evola, nemmeno estraneo al mondo della teosofia – e che la prima edizione italiana, 1940, de *Lo spirituale nell'arte* di Kandinskij viene promossa e tradotta da Colonna di Cesarò, sostenitore dichiarato dell'antroposofia steineriana, e dopo i rifiuti di Laterza e Hoepli il saggio esce per le edizioni Religio dirette da Buonaiuti, “prete modernista” in conflitto con la linea ufficiale della Chiesa (Caramel 2011 e Di Raddo 2020).

4.

È però a livello di *medium* che tesi “formaliste” e “assolutiste” (Roque 2004) vengono a coincidere. Se la rinuncia della rappresentazione prospettica e l'assunzione della bidimensionalità letterale della superficie pittorica sono i mezzi principali per spostare il senso della pittura dal mondo fenomenico alla struttura formale, è proprio attraverso tale *flatness* che è possibile riguadagnare l'accesso al Mistico.

Su ciò penso che la convergenza di due autori molto diversi e appartenenti a contesti lontani come Wilhelm Worringer e Pavel Florenskij sia significativa. E se il primo non manca mai nei ragionamenti intorno alle origini dell'arte astratta, il ruolo del secondo nei fatti dell'avanguardia è più contraddittorio. In fondo Florenskij è stato un nemico dell'avanguardia. Su «Lef» si accusava apertamente il prete Florenskij e il suo protettore, il rettore Favorsky, di aver guastato il Vchutemas, riempiendo la testa degli studenti con problemi di ordine simbolico e mistico (Misler 1990, pp. 3-51).

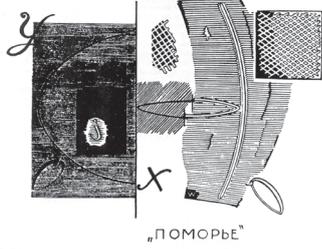
Eppure, senza Florenskij e la sua riflessione sull'icona non si comprenderebbe nemmeno Malevič, perché non si comprenderebbe il valore della superficie-piano a fungere da tramite per l'assoluto, il suo essere diaframma visibile dell'Invisibile. È in ragione della superficie opaca dell'icona, dove, in opposizione alla trasparenza della finestra prospettica rinascimentale, il colore è luce e la prospettiva negata, che solo è possibile varcare il confine tra mondano e spiritale.

Qualora si provi invece a prendere Worringer e il suo concetto di astrazione, di nuovo l'astrazione viene a presentarsi in termini fortemente oppositivi e trascendentali rispetto al mondo.

ПАВЕЛ ФЛОРЕНСКИЙ

ИММОСТИ

В ГЕОМЕТРИИ



„ПОМОРЬЕ”

Fig. 6

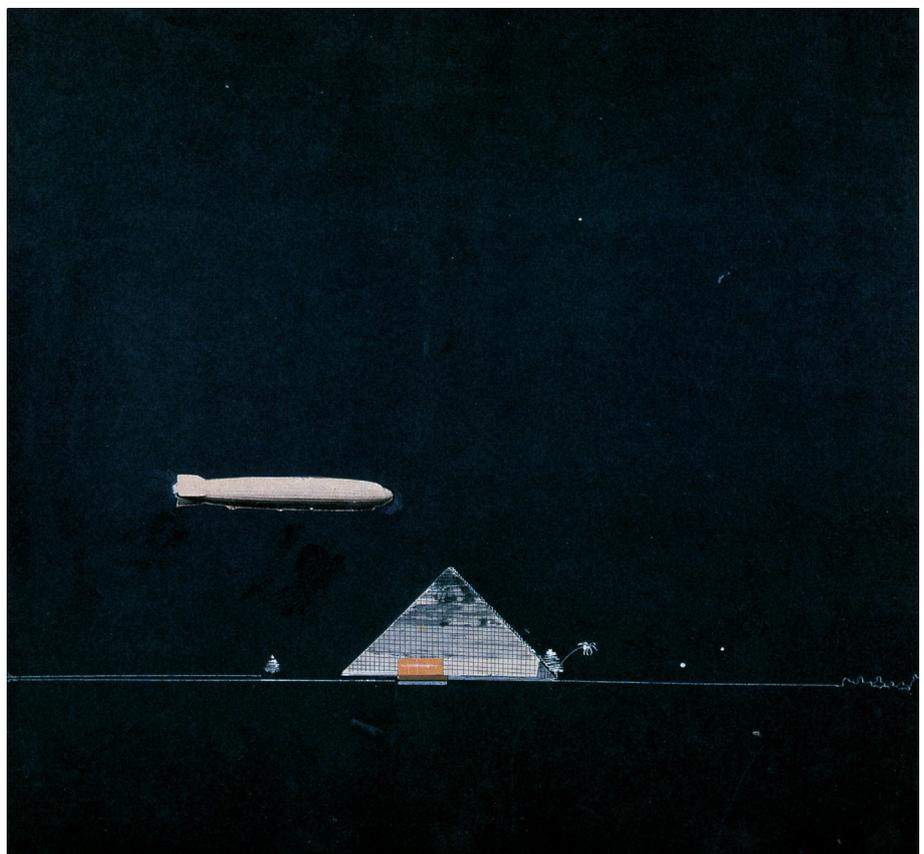
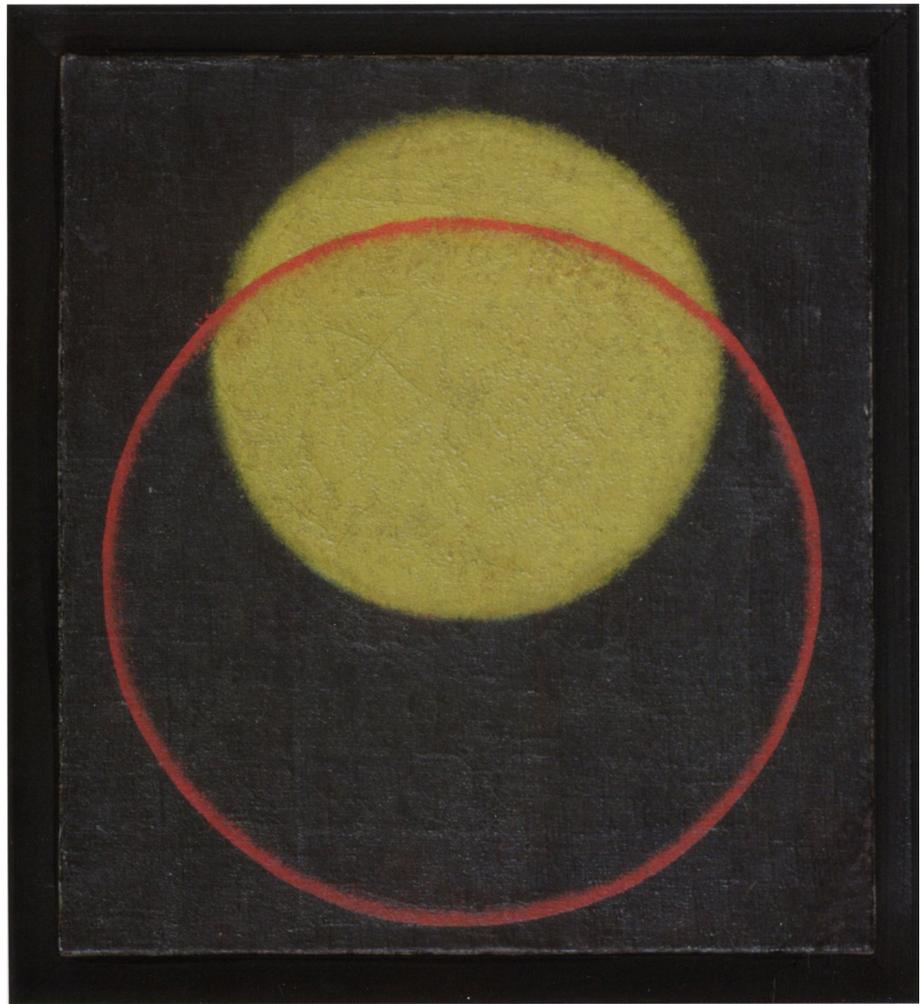
Vladimir A. Favorskij, Copertina per il libro di Pavel A. Florenskij, *Gli immaginari nella geometria*, xilografia, 1922.

Fig. 7

Aleksandr Rodčenko, *Composizione non oggettiva n. 61*, 1918, Museo delle Belle Arti, Tula.

Fig. 8

Ivan Leonidov, Palazzo della Cultura del quartiere Proletarskij, 1930.



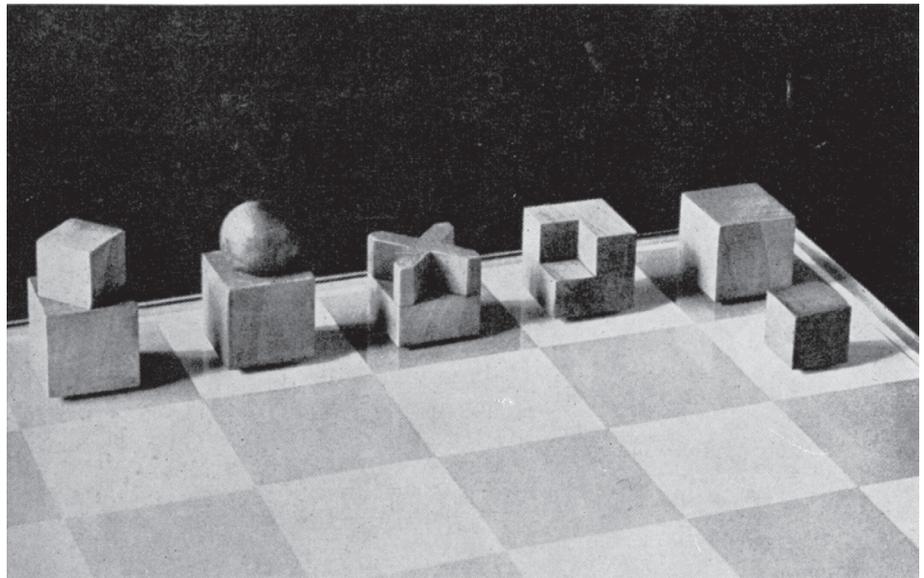


Fig. 9
Josef Hartwig, Gioco degli scacchi del Bauhaus, 1924.

Abstraktion und Einfühlung è un testo decisivo. L'autore immagina la storia dell'arte come continua alternanza di due opposte tensioni, da una parte l'impulso all'astrazione e dall'altro il bisogno di empatia. E se per empatia si deve leggere la tensione dell'uomo verso la natura, verso l'organico, tendenza che porta a un'arte naturalistica, per astrazione dobbiamo intendere il movimento opposto, la volontà di strappare l'oggetto dal fluire dei fenomeni, per affrancarlo da ogni consistenza mondana e renderlo *assoluto*. All'atteggiamento di empatia corrisponde secondo l'autore un «rapporto di panteistica fiducia tra l'uomo e i fenomeni del mondo esterno» (Worringer 1975, p. 36), mentre l'impulso di astrazione nasce quale risposta a un sentimento di angoscia causato dalla mobilità fenomenica e denuncia una posizione in ambito religioso di tipo trascendentale, propria delle religioni monoteistiche. Insomma, è necessario sopprimere lo spazio da ogni forma di rappresentazione, eliminare la tridimensionalità, perché solo estinguendo «l'ultimo residuo di nesso con la vita, e di dipendenza da essa, si realizza qui la suprema forma assoluta, l'astrazione più pura; qui è legge, qui è necessità, mentre altrove regna ovunque l'arbitrio dell'organico» (Worringer 1975, p. 41).

5.

Allora a me sembra che il compito di scuole come Bauhaus e Vchutemas storicamente sia stato quello di restituire sostanza volumetrica a un'astrazione la cui funzione di porta per l'Assoluto era consustanziale alla sua condizione di *flatness*.

Riportare nel mondo, al movimento della luce e delle ombre, le sperimentazioni astratte significava riportare il linguaggio alla sua verifica fenomenica, ritornare dove il linguaggio *dice*, abbandonando la dimensione estetica della tautologia.

Significa, per dirla altrimenti, riportare il senso del linguaggio all'uso che ne viene fatto, in accordo al Wittgenstein delle *Ricerche filosofiche*. È in funzione del destino progettuale, che è nel mondo, che il principio di astrazione diviene pedagogia formale per mobilia, oggetti e edifici.

In fondo, quando nel dopoguerra, da più parti, si punterà il dito contro quella tradizione sarà proprio il suo evidente statuto linguistico ad essere posto sotto accusa: International style quale lingua media comune, sufficientemente elementare per inverarsi nel mondo, perché «immaginare un linguaggio significa immaginare una forma di vita» (Wittgenstein 1967, § 19).

Forse il ruolo storicamente più importante del Bauhaus è stato proprio prendere Kandinskij, Mondrian e Malevič – ad ognuno la scuola aveva dedicato un Bauhausbücher – e piegarli al progetto, ovvero alla realtà, esaurire l'antica potenza di atto estetico e mistico, staccandoli dalle pareti, rendendo il loro linguaggio da riflessivo a transitivo e per fare ciò era necessario riguadagnare la terza dimensione.

È interessante notare che i doni di Froebel, la cui vocazione pedagogica e progressiva, nonostante il simbolismo di partenza, non è in discussione, partano proprio con i solidi primari. Il fanciullo riceve subito una sfera, un cubo e un cilindro e poi successivamente partizioni volumetriche sempre più complesse del cubo: l'astrazione bidimensionale è introdotta solo a partire dal settimo dono. Vi è una differenza profonda tra la superficie di un piano bidimensionale e la superficie quale faccia di un solido. Alla faccia di un solido è sempre preclusa la funzione di *medium*, sia che tale funzione avvenga in direzione oggettiva o non oggettiva e invece il piano bidimensionale è sempre un mezzo attraverso cui qualcosa avviene, qualcosa la cui consistenza fenomenica tende a sparire.

6.

Eppure il destino dell'architettura è il mondo fenomenico, è il *cubico*. A meno di non voler percorrere la strada insidiosa della separazione tra disegno e opera costruita, che anche è un tema affascinante e andrebbe affrontato, perché poi, come ricorda Hejduk (1980, pp. 9-11), il nostro pensare all'architettura e quindi anche il nostro immaginarla avviene attraverso immagini bidimensionali messe in sequenza.

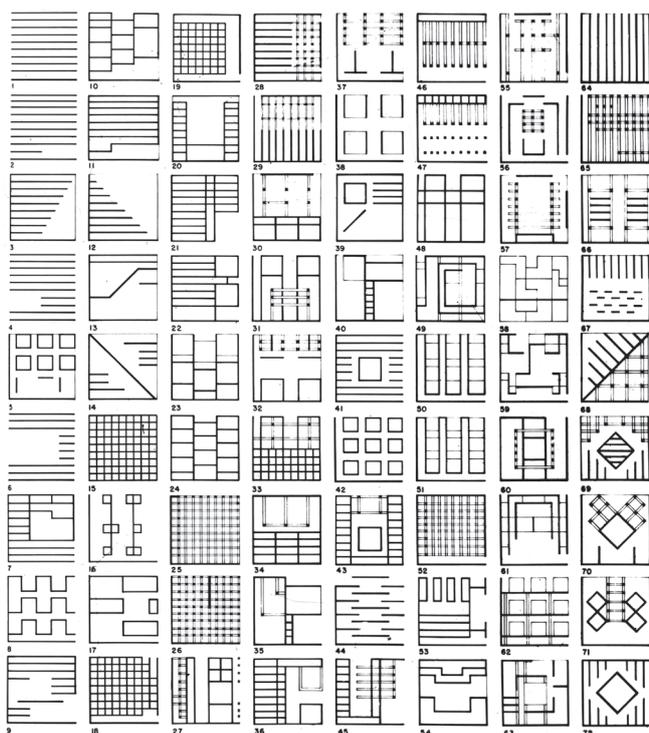
Ma se accettiamo che l'architettura sia il gioco dei volumi sotto il sole, resta da capire in che modo sia possibile preservare il piano, la bidimensionalità. Secondo Worringer, nei popoli in cui il volere artistico era totalmente dominato dall'astrazione e il cubico era fonte di angoscia, come negli egizi, anche le architetture dovevano dare l'impressione di superficie piana e dunque l'ideale architettonico di questa cultura raggiunge la sua espressione più coerente con la piramide, perché da ogni lato la si guardi sempre l'occhio percepisce la figura del triangolo equilatero: così la piramide è davvero «la massima trasposizione possibile del cubico in astratto» (Worringer 1975, p. 103). Sono cose che Worringer prende da Riegl (1953, pp. 32-35) e anche dall'Hildebrand del *Problema della forma*, per il quale solo quando l'oggetto plastico, benché cubico, dia l'impressione di essere piano si può parlare di forma artistica.

Forse anche nella dialettica tra masse volumetriche e potenza bidimensionale del muro propria dell'architettura romanica insiste un'eco dello sforzo primordiale a esorcizzare il «carattere di tormentosa incompiutezza» del cubico di cui parla Hildebrand (1949, p. 84).

Tuttavia perseguire la *flatness* non è l'unica strada per il Mistico.

Non è sufficiente che il linguaggio riacquisti coscienza della propria autonomia strutturale, come nella tautologia di Wittgenstein, per tornare a uno statuto della mostrazione in grado di riaprire le porte all'ineffabile?

Sulla via di un linguaggio riflessivo che proposizionalmente basta a se stesso, spogliato da ogni accidente fenomenico, si giunge infatti a un autore come Peter Eisenman, per il quale, se diamo retta a Renato Rizzi (1996, p. 23), l'astrazione formale è solo la faccia essoterica di una *scrittura* che ha proprio nel Mistico la faccia nascosta. Certo, Rizzi sovrappone la tradizione della Cabbala ebraica a Eisenman, però in ultimo quello che emerge è che la riflessività del linguaggio artistico non è un valore di per sé, ma solo in

**Fig. 10**

Franco Purini, Classificazioni per sezioni di situazioni spaziali, 1966.

Fig. 11

Peter Eisenman, House VI, Frank Residence Cornwall, Connecticut, 1976.

Foto di Judith Turner.



quanto apre a ciò che non può essere detto.

La conquista dell'Assoluto passa attraverso la presentazione degli elementi che caratterizzano il linguaggio artistico al di là di ogni riferimento alla realtà. Leggere l'astrazione come *einführung* rovesciata (Nigro Covre 1975, p. XIV) non significa far compiere a tutta la tradizione analitica purovisibilista, che pure è una componente centrale delle conquiste delle avanguardie astratte, una torsione verso il Cosmo? Non è l'autonomia della struttura linguistica un varco per l'Infinito? *Le porte regali* di cui diceva Florenskij? È qui, ai limiti di questo precipizio, che Menna si ferma e forse anche Franco Purini, che pure percorre la *linea analitica* fino in fondo, con radicalità logica, sino a mostrare il linguaggio nella sua massima astrazione grammaticale.

7.

Ma se invece di percorrere proposizionalmente la via della tautologia, in direzione dell'esibizione strutturale e delle leggi che sovrintendono al processo linguistico, si perseguisse, ancora con Mallarmé, il rifiuto del linguaggio ordinario mediante rescissione del legame che lega la parola al suo oggetto? Perché se la parola *brut*, grezza, è quella di tutti i giorni, quella legata alle azioni del narrare, dell'insegnare, del descrivere e ci offre le cose nella loro presenza, o meglio nella loro rappresentazione più immediata, la parola *essenziale* invece allontana le cose, le spinge fuori, in una nuova atmosfera. E nonostante la parola ordinaria ci sia necessaria perché è attraverso essa che comunichiamo, che allarghiamo i limiti del nostro mondo, solo una volta liberata dalle gabbie del senso la parola è in grado di sviluppare la sua potenzialità, mostrandosi come *notion pure* e non semplicemente mimetica (Mallarmé 1897, 1992, pp. 285-303).

Disparition vibratile chiama Mallarmé lo stato in cui la parola si sgancia del suo referente, che poi è la condizione propria della poesia, l'esito di quel processo sonoro, ritmico figurale che tiene insieme il testo poetico in uno

Fig. 12

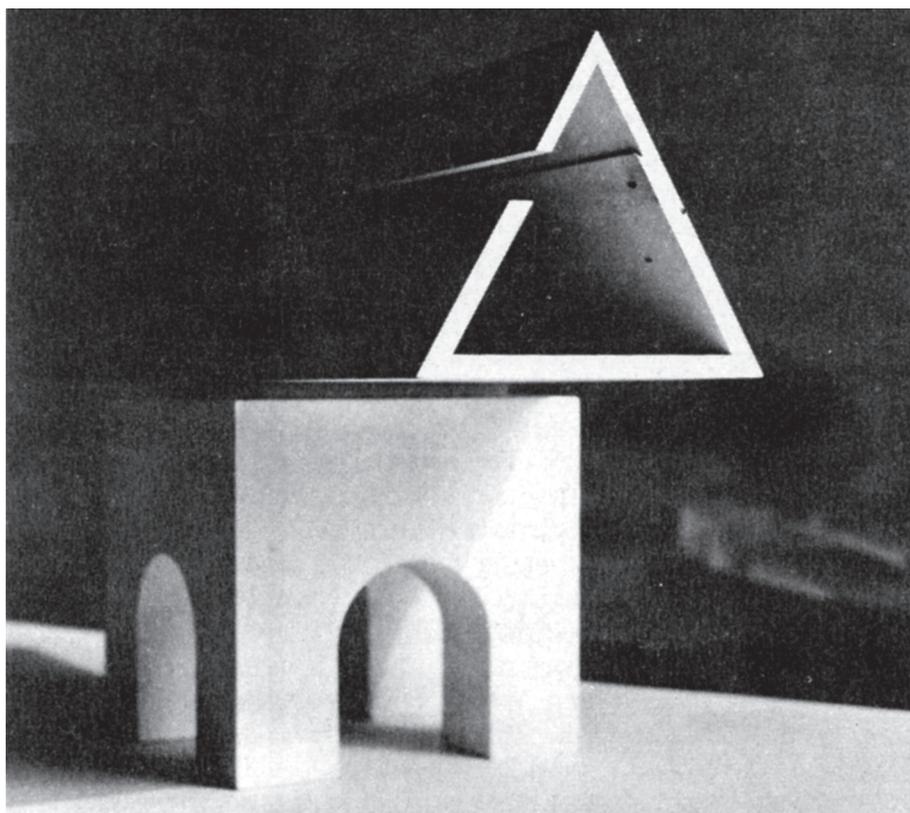
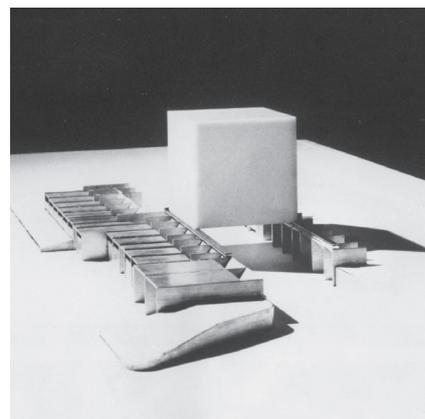
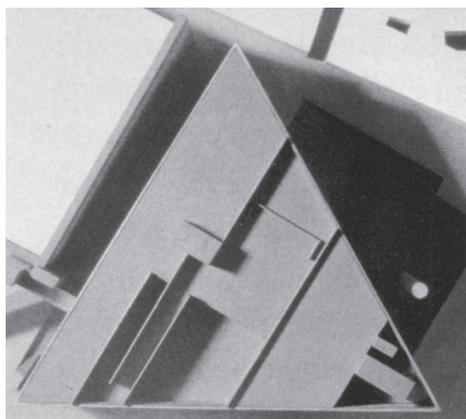
Gianugo Polesello, Uffici per la Camera dei Deputati, Roma, 1966.

Fig. 13

Costantino Dardi, Stazione di Servizio AGIP, 1968.

Fig. 14

Aldo Rossi con Luca Meda, Ponte in ferro sopra via Alemagna e sistemazione del parco per la XIII Triennale di Milano, 1964.



spazio autonomo, dove la parola come entità chiusa semanticamente si apre, caricandosi di significati estranei alla logica quotidiana: «Così il poeta fa opera di puro linguaggio, e il linguaggio in questa opera si conferma come ritorno alla propria essenza. Il poeta crea un oggetto di linguaggio» dice Blanchot (2018).

Allora mi chiedo se non sia intorno a questo *oggetto di linguaggio* che possiamo riannodare il filo di tutta un'altra famiglia di astrazioni che nei primi anni Sessanta si era opposta al linguaggio ordinario di derivazione Bauhaus. Penso a Gianugo Polesello, ma anche a Costantino Dardi, dove la parola architettonica regredisce sino alla sua nozione pure geometrica – in Polesello da subito e per sempre, in Dardi attraverso diverse stazioni –, isolandosi, separandosi dai traffici della realtà e facendo opera di *puro linguaggio*⁴. Sono certo di fare violenza al lavoro di questi autori parlando di Mistico. Anche perché, poi, il Wittgenstein di Polesello si trova nei rapporti tra logica e senso, meglio, «nell'andare alla logica *attraverso l'empiria*» (Polesello 1985, p. 9): insomma, il Wittgenstein delle *Ricerche*, quello che guarda alla struttura del linguaggio a partire dai condizionamenti dell'uso, negando il linguaggio come qualcosa dato una volta per tutte.

Però, chissà per quale ragione nel '64 presentando sulla «Casabella» di Rogers il progetto di Rossi per la Triennale, Polesello (1964), prima di riconoscere l'evidente natura mondana del vocabolario dell'amico, allude alla categoria del Mistico. Per correggere possibili interpretazioni fuorvianti? O per riservarla a se stesso? O perché in fondo anche il razionalismo esaltato dell'amico, nella misura in cui esprime una fede che contemporaneamente «illumina il sistema ma ne è al di fuori» (Rossi 1967), partecipa di quella dimensione ostensiva del linguaggio che è la via maestra per il Mistico? Sia che avvenga lungo il versante logico-proposizionale o di esaurimento semantico della parola.

Note

¹ Cfr. «la Repubblica», Milano, 29 ottobre 2019.

² Cfr. «la Repubblica», Robinson, 16 dicembre 2018.

³ Cfr. Barr A. H. (a cura di) (1936) – *Cubism and Abstract Art*. Catalogo della mostra, Museum of Modern Art, New York; Greenberg C. (2011) – “Verso un nuovo Laocoonte” [1940]; “Arte astratta” [1944]. In: Id., *L'avventura del modernismo. Antologia critica*, a cura di Giuseppe Di Salvatore e Luigi Fassi, Johan & Levi Editore, Milano, 52-64, 65-69.

⁴ A conclusioni non molto distanti su Gianugo Polesello arriva anche Valerio Paolo Mosco, cfr. Id., “Puro, purezza (Pur, pureté)”. In: *Gianugo Polesello un maestro del Novecento*, a cura di Pierluigi Grandinetti, Armando Dal Fabbro, Riccarda Cantarelli. Lettera Ventidue, Siracusa, 2019, 33-41.

Bibliografia

- BADIOU A. (2018) – *L'antiphilosophie de Wittgenstein* [2009]; ed. it., *L'antifilosofia di Wittgenstein*, a cura di S. Oliva. Mimesis, Milano.
- BARR A.H. (a cura di) (1936) – *Cubism and Abstract Art*. Museum of Modern Art, New York.
- BLANCHOT M. (2018) – *L'espace littéraire* [1955]; ed. it., *Lo spazio letterario*. Il Saggiatore, Milano.
- CARAMEL L. (a cura di) (2011) – *Lo spirituale nell'arte. Saggi sull'arte in Italia nei primi del Novecento*. Franco Angeli, Milano.
- CILIBERTI F. (2003) – *Storia degli ideali*, a cura di Elena Di Raddo. Edizioni Archivio Cattaneo, Como.
- DE MAURO T. (2018) – *L'educazione linguistica democratica*, a cura di S. Loiero, M.A. Marchese. Laterza, Bari-Roma.
- DI GIACOMO G. (1989) – *Dalla logica all'estetica. Un saggio intorno a Wittgenstein*. Pratiche Editrice, Parma.
- DI GIACOMO G. (1999) – *Icona e arte astratta*. Aesthetica Preprint, Palermo.
- DI RADDO E. (2020) – *Alle origini di una nuova era. Primordialismo e arte astratta in Italia negli anni Trenta*. Mimesis, Milano.
- FLORENSKIJ P. (1990) – *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, a cura di N. Mislser. Gangemi, Roma.
- GALVANO A. (1988) – *Dal simbolismo all'astrattismo* [1953]; *Le poetiche del Simbolismo e l'origine dell'Astrattismo figurativo* [1954-55]. In: Id., *La pittura, lo spirito e il sangue*, a cura di Giuseppe Mantovani, Il Quadrante Edizioni, Torino.
- GREENBERG C. (2011) – “Verso un nuovo Laocoonte” [1940]; “Arte astratta” [1944]. In: Id., *L'avventura del modernismo. Antologia critica*, a cura di G. Di Salvatore e L. Fassi. Johan & Levi Editore, Milano.
- HEJDUK J. (1980) – “The Flatness of Depth”. In: J. Turner, *Photographs Five Architects*. Academy Editions, London.
- HILDEBRAND A. von (1949) – *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* [1893]; ed. it., *Il problema della forma*. Casa Editrice G. D'Anna, Messina-Firenze.
- MALLARMÉ S. (1897) – “Crise de vers”. In: Id., *Poesie e prose*, introduzione di Valeria Ramacciotti, traduzioni di Adriano Guerrini e Valeria Ramacciotti. Garzanti, Milano.
- MENNA F. (1975) – *La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone*. Einaudi, Torino.
- MENNA F. (1982) – “L'ipotesi metafisica dell'arte astratta” [1961]. In: Id., *Quadro critico. Dalle avanguardie all'arte informale*. Edizioni Kappa, Roma.
- MILANI L. (1967) – *Esperienze pastorali*. Libreria Editrice Fiorentina, Firenze.
- MISLER N. (1990) – “Il rovesciamento della prospettiva”. In: Florenskij P, *La prospettiva rovesciata e altri scritti*, a cura di Nicoletta Mislser, Gangemi, Roma.
- NIGRO COVRE J. (1975) – “Introduzione”. In: Worringer W., *Astrazione e empatia*, cit.
- POLESELLO G. (1985) – “L'architettura in funzione”. In: P. Grandinetti (a cura di), *La geometria in funzione nell'architettura e nella costruzione della città*. Quaderno n. 10, Dipartimento di Architettura e Progettazione Urbana, IUAV, Cluva, Venezia.
- RIEGL A. (1953) – *Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn* [1901]; ed. it., *Industria artistica tardoromana*. Sansoni, Firenze.
- RIZZI R. (1996) – *Mistico Nulla. L'opera di Peter Eisenman*. Federico Motta Editore, Milano.

- ROGHI V. (2017) – *La lettera sovversiva. Da don Milani a De Mauro, il potere delle parole*. Laterza, Bari-Roma.
- ROQUE G. (2004) – *Che cos'è l'arte astratta? Una storia dell'astrazione in pittura (1860-1960)*. Donzelli, Roma.
- ROSSI A. (1967) – “Introduzione a Boullée”. In: Boullée E-L., *Architettura saggio sull'arte*. Marsilio, Venezia.
- TUCHMAN M. (a cura di) (1986) – *The Spiritual in Art. Abstract Painting 1890-1985*. Abbeville Press Publ., New York.
- VALENTO E. (1994) – *Homo faber. Julius Evola fra arte e alchimia*. Fondazione Julius Evola, Roma.
- WITTGENSTEIN L. (1964) – *Tractatus logico-philosophicus* [1921]; ed. it., *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*. Einaudi, Torino.
- WITTGENSTEIN L. (1967) – *Ricerche filosofiche* [1953]. Einaudi, Torino.
- WORRINGER W. (1975) – *Abstraktion und Einfühlung* [1907]; ed. it., *Astrazione e empatia*. Einaudi, Torino.

Elvio Manganaro (Pavia 1976), architetto, è dottore di ricerca in Composizione architettonica dal 2009. Attualmente è ricercatore in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Architettura, Ingegneria delle costruzioni e Ambiente costruito (DABC) del Politecnico di Milano. Tra le pubblicazioni: *Il libro delle immagini/The book of images*, 2020; *L'altra faccia della luna. Origini del neoliberty a Torino*, 2018; con A. Ronzino, *Corpo a corpo con un capo d'opera dell'architettura d'autore piemontese a mezzo dell'architettura d'autore piemontese/ Hand-to-hand with a masterpiece of Piedmontese auteur architecture by means of Piedmontese auteur architecture*, 2018; *Warum Florenz? O delle ragioni dell'espressionismo di Michelucci, Ricci, Savioli e Dezzi Bardeschi*, 2016; *Scuole di architettura. Quattro saggi su Roma e Milano*, 2015; *Funzione del concetto di tipologia edilizia in Italia*, 2013.